

el ingidor

revista de cultura

La vajilla de los filósofos

Alejandro V. García

Música

Soeur Marie Keyrouz

El primer
Borges

Paseo por la poesía de
Javier Egea

Ciencia

Los orígenes de la vida
y del Universo

Cine

Los Taviani.
Los Wachowski.
Los Coen.

Somos conscientes de que diferentes indicios de nuestra identidad, de nuestros méritos, reposan desperdigados en decenas de bases de datos, igual que residuos biológicos congelados. Son resúmenes imperfectos de nosotros mismos, la esencia mercantil o dactilar precisa para que podamos recibir un catálogo de ventas por correspondencia o para que la policía pueda constatar nuestra identidad tanto si nos transformamos en un cadáver desconocido como en un ladrón sin guantes. Ambos destinos son melancólicos pero felizmente no son obligatorios. En cambio, el ingreso en varias decenas de listados es una de nuestras metas inevitables.

Los organismos del Estado requieren los datos a los súbditos con la autoridad incontestable del poder; las empresas de ventas los obtienen por complejas y oscuras componendas. Nada de esto es sorprendente. Lo chocante es cómo y con qué finalidad utilizan luego nuestros datos, nuestras remotas consecuciones curriculares. Los que eligieron convertirse en profesionales gracias a que cursaron una de esas carreras universitarias de carácter práctico - médicos, ingenieros o farmacéuticos- supongo que estarán acostumbrados a recibir visitas de representantes de laboratorios y gruesos catálogos. Pero los que nos inclinamos por estudios abstractos no solemos recibir ningún aviso y, mucho menos, a un vendedor interesado en que adquiramos un complemento necesario para darle sentido a nuestra vocación. Los que estudiamos filosofía a finales de los setenta éramos un puñado de individuos contumaces a quienes no nos preocupaba demasiado nuestro futuro profesional. Unos acabaron de profesores, otros de cocineros, aquel de jefe de taller de imprenta o de parado, yo mismo de periodista. ¿Qué vendedor se iba a preocupar de ofrecer siquiera una edición renovada de *Ser y tiempo* a unos individuos tan volubles? Es más, ¿existe un comerciante en sus cabales a quien le importemos algo?

Pues sí. ¡Qué creían! Aunque hayan transcurrido casi veinte años desde que abandonamos la facultad hay alguien -al menos uno- interesado, aunque de forma vaga, por las expectativas mercantiles que genera el incierto gremio de los filósofos, hasta el punto de haber buscado algún confidente que le ofreciera un listado con los nombres de aquellos remotos estudiantes. La carta viene firmada por el "departamento de liquidaciones" de un grupo empresarial, lo que ya es bastante elocuente, y la encabeza el siguiente título: "Campana a filósofos". El primer renglón explica que "a través de un convenio estamos realizando una campaña dirigida a filósofos" que facilita a todos los pensadores la adquisición barata de una vajilla fabricada con "caolín, cuarzo y feldespato", un juego de café y una batería de cocina. Aparte de la erudita alusión al cuarzo y al feldespato, y la exclusión injusta de la mica, la oferta del "lote de hogar" no hace ninguna mención a la inteligencia, o a Kant o a Heidegger, lo que sería lógico pues las ollas están fabricadas en metal alemán. Sin embargo, la carta en sí misma me ha producido después de tanto tiempo una rara satisfacción, ha despertado un brumoso sentido de la utilidad. Además si hago el pedido antes de diez días me obsequian con un juego de vino de Bohemia. ■



Editorial

el fingidor
revista de cultura

Año I • Número 6
Noviembre-Diciembre 1999

Director

José Gutiérrez

Edita:

Universidad de Granada.

Vicerrectorado de Extensión Universitaria y

Enseñanzas Propias

Redacción y Administración:

Gabinete de Prensa. Hospital Real. Cuesta del Hospicio, s/n. 18071 Granada

Consejo de Redacción:

Cristina García, José A. García Sánchez, Wenceslao C. Lozano, Margarita Orfila Pons, Antonio Pamies, José Carlos Rosales, Javier Ruiz Núñez, Antonio Sánchez Trigueros, José Tito Rojo.

Secretaría y Administración:

José Miguel Martínez del Río

Fotografía:

María de la Cruz y José Torres

Diseño y maquetación:

Enrique Bonet Vera

Filmación:

Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones

Impresión:

Editorial Santa Rita

Depósito Legal: GR 161-1999

ISSN: 1139-9236



El fingidor no mantendrá correspondencia con los autores de colaboraciones no solicitadas -aunque agradece su envío- ni procederá a la devolución de las no seleccionadas para su publicación.

El fingidor no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores en sus artículos.

Vuelve *El fingidor* a su cita con los lectores con una nueva entrega que servirá para cerrar el año (que no el milenio, para el que aún faltan doce meses). Un año que ha tenido de todo. Por un lado ha sido el año de terribles conflictos bélicos, algunos bastante próximos a nuestra propia geografía, que han vuelto a mostrarnos la peor faz de la condición humana. 1999 ha sido también el año de la celebración del centenario del nacimiento de Jorge Luis Borges, lo que ha servido para que se multipliquen los homenajes al autor de *El Aleph*. *El fingidor* quiere contribuir modestamente a esa efeméride rescatando una carta de juventud que nos ofrece algunas claves para acercarnos a los años de formación del poeta argentino.

La revista ha pretendido una vez más buscar el equilibrio entre sus distintos contenidos, en los que la ciencia ocupe un espacio tan digno e insustituible como el que podemos dedicar a la música o al cine. Las páginas destinadas al Patrimonio histórico reincidenten en una cuestión no cerrada y polémica, todavía lejos de escribir su última palabra. No parece cuestionarse, en cambio, la calidad interpretativa de Soeur Marie Keyrouz, cuya fascinante voz tuvimos la suerte de escuchar en Granada hace escasos meses. W. C. Lozano nos invita a un recorrido por su biografía artística y humana.

Javier Egea es sin lugar a dudas una de las voces poéticas más personales y granadas que ha dado esta ciudad en el siglo que ahora se extingue. Su prematura desaparición nos ha privado del amigo generoso, pero no del poeta apasionado. *El fingidor* ha querido dedicar unas páginas a su memoria para dejar constancia de la importancia de su obra, no por inconclusa menos intensa y auténtica. Una obra cuya lectura es el mejor homenaje que podemos tributar al recuerdo del amigo imborrable. ■



Portada:

Alejandro Magno y Diógenes.
Bajorrelieve helenístico.

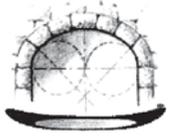
sumario

- 3/ **PATRIMONIO:** El patrimonio histórico y su accesibilidad/ *Margarita Orfila.*
La Alhambra y Granada: historia de un desencuentro/ *Álvaro Salvador.*
- 6/ **MÚSICA:** Soeur Marie Keyrouz/ *W. Carlos Lozano.*
Décimo aniversario de la muerte de Karajan/ *Ricardo Molina Castellano.*
Reseñas discográficas/ *Antonio Pamies.*
- 10/ **OPINIONES:** El primer Borges/ *Carlos Meneses.*
- 11/ **POESÍA:** Paseo por la poesía de Javier Egea/ *Juan Mata, Andrea Villarrubia, Juan J. León, Antonio Jiménez Millán, Álvaro Salvador, Juan Carlos Rodríguez, Luis García Montero, José Carlos Rosales.*
- 16/ **CIENCIA:** Los orígenes de la vida y del Universo/ *Ingrid Desilvestre.*
Expedición «Total '99»/ *Aniceto Porcel.*
Micromegas/ *Manuel Tobaría.*
- 24/ **CINE:** El caso Taviani/ *Juan de Dios Salas.*
Los hermanos Wachowski/ *José Abad.*
El cine «americano» de los Coen/ *Rafael Martín-Calpena.*
- 25/ **HISTORIETA:** Cuentos de la Estrella Legumbre/ *Javier Olivares.*
- 26/ **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS:** Teoría de los Sentimientos Morales. La señora Berg. Un espíritu prisionero. Guía de la Granada desaparecida. La canción del presente. Mario Luzi: Antología de poemas (1932-98). Historia personal del «boom». Experiencia y juicio.
- 31/ **CITAS DEL FINGIDOR**

El patrimonio histórico

y su accesibilidad

Margarita Orfila



p
atrimonio



Pepe Torres

Granada se despertó el 29 de mayo con una insólita foto en portada del diario granadino *Ideal*: la imagen de un hallazgo arqueológico de primera importancia con el siguiente titular: *Aparece en la calle Zacatín el depósito de cerámica griega más valioso de Granada*.

Es cierto que casi a diario se producen hallazgos, debido a los azares de la remodelación urbanística y a las intervenciones arqueológicas, que hacen que se esté incrementando considerablemente la riqueza patrimonial de Granada. Pero éste parecía especialmente noticiable por su exotismo, y, como era de esperar, se sobredimensionó el acontecimiento y se prestó a manipulaciones. Esto me lleva a recordar ahora una de esas geniales paradojas de Maruja Torres, aparecida en la prensa: *A menudo, una foto miente más que mil palabras*. En efecto, la arqueología, al menos en la primera parte de su proceso de investigación, es pura imagen, como lo es la base del trabajo periodístico, la narración a través de la imagen de los acontecimientos inmediatos. En este sentido, se hizo entrar por los ojos las piezas griegas aparecidas en el Zacatín sin hacer una reflexión sobre los motivos por los cuales podían estar allí, dando incluso pie a que la gente cayera en la disparatada tentación de elucubrar sobre una Granada griega. Estas cerámicas proceden de la época ibérica, cuando Granada era Ilíberis, y puede que formaran parte del ritual de enterramiento de un personaje importante del momento.

En el proceso de excavación, la acción más habitual es la destrucción, el ir avanzando en sentido vertical hacia el fondo, desmontando suelos y paredes, y rescatando de la tierra los restos que los acompañan: piezas, fragmentos, restos de alimentos, esqueletos, etc. Esta acción destructiva está reglamentada dentro de la metodología arqueológica, así como el concienzudo registro de los hallazgos. Como si se tratara de un archivo, estos datos que proporciona la cultura material acumulada por los hombres a lo largo de su existencia tienen un tratamiento documental en función de su importancia histórica. En arqueología, los restos inmuebles son los documentos que mayor destruc-

ción sufren, mientras que los bienes muebles van a parar en su casi totalidad a los almacenes de los museos.

En este sentido, las piezas de la calle Zacatín se han salvado, pues están depositadas en el Museo Arqueológico de Granada, y dada su importancia histórica, su espectacularidad y su estética, va a ser posible contemplarlas dentro de -esperemos- no demasiado tiempo. Este dato debería hacernos reflexionar sobre la actual accesibilidad a todo nuestro patrimonio histórico-artístico, que a veces parece limitarse a la Alhambra, el Generalife y poco más, cuando tiene una importancia que apenas sospecha la mayor parte de los granadinos. Ciertamente es que el material que va apareciendo requiere un tiempo antes de poder ser visto, pues hay que restaurarlo,

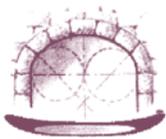
clasificarlo, estudiarlo, interpretarlo, etc., pero el problema es, por un lado, que no siempre se dispone de espacio donde exhibirlo -y ahora estamos pensando en ese tan traído y llevado proyecto de crear un Museo de Historia de la Ciudad donde tuviera cabida todo su patrimonio histórico-; y por otro lado, que no siempre es fácil acceder a los ya existentes. Quien quiera conocer determinados edificios se puede encontrar con que no son visitables, sea porque aún no están adecuados para las visitas, como el Cuarto Real de Santo Domingo, sea porque tengan un uso estrictamente religioso, como el convento de Santa Isabel la Real; o, por último, porque su horario de visitas es muy corto, como la Catedral o la Capilla Real. Por ello, son dignas de alabar, aunque insuficientes, iniciativas como el Día de Puertas Abiertas dentro de las Jornadas Europeas de Patrimonio, que bajo el lema *Europa: patrimonio común*, se ha dedicado este año a monasterios y conventos andaluces.

Más que por la magnitud de su patrimonio, la riqueza de un país se debe medir por su capacidad para valorarlo. Seamos capaces de hacerlo y de dar un primer paso poniéndolo en su integridad al alcance de todos, lo que significa darlo a conocer en unas condiciones adecuadas para que todo tipo de público pueda entenderlo y disfrutarlo: un objetivo posible pero que requiere iniciativa y un generoso esfuerzo por parte de las entidades que lo custodian, particulares, oficiales y religiosas.



Pepe Torres

«Más que por la magnitud de su patrimonio, la riqueza de un país se debe medir por su capacidad para valorarlo.»



Álvaro Salvador

La Alhambra y Granada

Historia de un desencuentro

Las razones históricas.

Desde un principio, desde que en el siglo IX se construye lo que al parecer debió ser un torreón de vigilancia o de destino carcelario en el extremo oeste de la colina de la Sabika, la fortaleza de la Alhambra estuvo concebida y diseñada como un edificio, o un conjunto de ellos, radicalmente separado de la ciudad que se alzaba en el cerro de enfrente, en lo que ya por entonces debió conocerse como la Alcazaba Qadima y cuya débil, pero firme, frontera la traza el pequeño valle del Dauro. Más tarde, la Alhambra comienza su andadura como tal cuando en la primera mitad del siglo XI el visir judío de la dinastía zirí, Yusuf Ibn Nagrela, se construye un palacio-fortaleza en la colina roja y esa voluntad de separación y distanciamiento se va manifestando cada vez más de un modo decidido. Granada en estos años va a convertirse poco a poco en una importante ciudad musulmana, ciudad que debe ser tutelada y protegida desde su creciente palacio-fortaleza de la colina vecina.

No obstante, será al cabo de siglo y medio cuando el esplendor de la ciudad y el de la Alhambra se proyecten definitivamente sobre la historia. En 1238, el príncipe Muhammad ibn Yusuf ibn Nasr, funda la dinastía de los nazaríes, cuyos veintidós descendientes retuvieron el poder, no sólo de Granada sino de todos los territorios musulmanes que permanecían libres de cristianos, hasta la definitiva caída en 1492. En ese periodo de esplendor destacan dos momentos, los reinados de Yusuf I (1333-1354) y Muhammad V (1354-1359 y 1362-1391), claves para la configuración final del recinto de la Alhambra, al levantarse en ellos los palacios de Comares y de Los Leones respectivamente. Como señala Oleg Grabar, “desde mediados del siglo XIII en adelante, la colina Sabika se convirtió en una ciudad principesca que dominaba otra ciudad...en la llanura inferior”. Efectivamente era una población completa, rodeada de murallas y jardines hacia el este y probablemente hacia el sur. Tanto las necesidades como las actividades sociales de una organización urbana medieval islámica estaban comprendidas en ella. Volviendo a Grabar podemos decir que “la Alhambra era, al mismo tiempo, parte de la ciudad de Granada y organismo independiente, con sus propios contactos directos con el mundo exterior”.

No cabe duda de que la organización urbana medieval islámica prototípica obligaba, o condicionaba, el hecho de que la fortaleza protectora estuviese separada de la ciudad, aunque el modelo de ciudad y fortaleza en colinas diferentes tampoco es muy usual, al menos en la España musulmana. De cualquier modo, es evidente que la Alhambra es una fortaleza singular, en la que las utilidades puramente militares se mezclan de modo indisoluble con la funcionalidad palaciega, entendida ésta además de un modo muy particular. En este sentido, es igualmente cierto que los palacios de Coma-

res y de los Leones no fueron edificados simplemente para cumplir una función de habitabilidad. Como señala otro de los más lúcidos estudiosos del monumento, José Miguel Puerta Vilchez, la arquitectura de la Alhambra “reproduce y crea a su vez un amplio despliegue de espacios y convenciones constructivas de profundas raíces históricas, plagadas de concepciones *utópicas* del mundo y de la arquitectura, como la representación del cosmos o del paraíso”. Así pues, lo que podemos ver en los palacios es toda una práctica artística puesta en marcha para construir un entramado de connotaciones simbólicas que finalmente elaboran un determinado “discurso del poder”.

No es extraño que un edificio de tan especiales características reúna tanto en su historia pasada como en su brillante presente una serie de contradicciones al parecer de difícil solución. El carácter militar del recinto, su funcionalidad feudal, sostenida siglos más tarde por toda una serie de prácticas del poder, desde la continuidad de las funciones gubernamentales que intenta Carlos V al erigir su propio símbolo de la autoridad imperial, el Palacio que lleva su nombre, hasta el empleo burdamente militar que le dieron las tropas napoleónicas o los sublevados franquistas en 1936; ese carácter de fortaleza militar hizo -hasta ayer mismo- no sólo que se entendiera como natural su separación de la ciudad, sino incluso que se intensificara: la Alhambra era otra ciudad dentro de la ciudad, porque pertenecía al estatus de los que viven en la sociedad civil con una función especializada que los singulariza y hace de su vida una excepción.

Esta herencia debía preservarse y así lo hicieron la humildad, los príncipes cristianos, los guerreros, los soldados ilustrados, los gitanos, los viajeros románticos, los granadinos de varios siglos. Pero la necesidad de los empleos militares de la fortaleza o la preservación de sus interiores simbólicos y objetuales pertenece ya a las imposiciones del pasado, un pasado quizá más reciente de lo que parece, pero pasado al fin y al cabo. La protección que la Alhambra debe ejercer hoy sobre la ciudad que preside es una protección de otro tipo. Desde luego, nunca un “nuevo discurso del poder”, esto es: una protección superestructural política o económica. Quizá sería más adecuada la función de prestar algo de su prestigio histórico e indudable universalidad al legado cultural de una ciudad vecina, Granada, por la que también pasaron los vientos de la historia y en la que en sus barriadas moriscas y cristianas permanecen algunas señales tan nobles y brillantes como las de su señora guardiana.

La Alhambra y Granada, hoy.

En un reciente artículo, el Presidente del Patronato de la Alhambra, Mateo Revilla Uceda, afirmaba lo siguiente: “...para mantener la propia esencia del Conjunto Monumental, su carácter de acrópolis, su posición periférica con respecto a la ciudad de Granada, sus conexiones imposibles debido, precisamente, a los rasgos físicos y metafísicos que se imponen y las realidades geográficas, todo ello obliga, constantemente, a una revisión de estos aspectos, de los vínculos que la Alhambra debe y puede mantener con respecto a su entorno más inmediato, con respecto a la ciudad de Granada y su zona física y económica de expansión, *de forma que la Alhambra no sea una cortapisa para el crecimiento ni sucumban su significado y función cultural con respecto al crecimiento.*”

«La Alhambra
reúne tanto en su
historia pasada
como en su
brillante presente
una serie de
contradicciones de
difícil solución.»



No sería justo calificar a la actual organización de visitantes al recinto monumental como “cortapisa” para el desarrollo de la ciudad, pero tampoco como colaboración. La inmensa mayoría de ellos, casi el 70%, acceden al monumento directamente, y del mismo modo se marchan una vez que lo han visitado. Granada, para miles de personas, es solamente una impresión fugaz de llegada y partida a una de “las siete maravillas del mundo” y nada más. Incluso hay quienes se extrañan, después de la rápida visita, de cómo una ciudad tan “fea” (la que ven a los lados de la autovía de circunvalación) puede albergar un monumento tan hermoso.

El principal objetivo de una buena planificación turística debe ser, sin duda, el “hacer que el visitante prolongue su estancia más de un día”. No obstante, este objetivo a nuestro entender no puede lograrse únicamente a través de una mayor intensificación de la relación ciudad/Alhambra, sino sobre todo por medio de una “planificación cultural y de ocio” que sea capaz de hacer tentadora la estancia en la ciudad, una planificación cultural en la que tienen que comprometerse no sólo las instituciones sino sobre todo los distintos sectores del empresariado. Hasta que esta deseada planificación sea una realidad, creemos que debe ser un deber general hacer aprovechables, rentables, las “horas muertas” que los diarios visitantes de la Alhambra tienen irremediablemente que invertir en su visita. Este espacio de tiempo, a veces considerablemente dilatado, podría aprovecharse para conocer la “otra ciudad”. Y ese tiempo sobrante sería, sin duda, mucho mejor aprovechado si se dispusiera de un medio de conexión entre la Alhambra y la ciudad lo suficientemente rápido, cómodo y estratégicamente situado.

El lugar más indicado para una posible conexión rápida entre la Alhambra, el Centro de la ciudad y el Albaicín, parece sin duda el Valle del Darro en alguna de sus localizaciones, preferentemente en el Paseo de los Tristes. Podría crearse así desde allí un eje de distribución que contemple la posibilidad de que el visitante de la Alhambra visite también, y de modo suficiente y detenido, el resto de los tesoros artísticos de la ciudad. Esta visita, además, puede ayudar a que el viajero fije una mirada abarcadora del paisaje urbano que quizá le incite a prolongar su visita o a volver más tarde con mayor detenimiento.

Como señala Mateo Revilla en el artículo anteriormente citado, no sólo “próximamente se definirá el Plan Especial de la Alhambra y su revisión (que) deberá estar coordinada para una mayor eficacia con el Plan Centro y Albaicín”, sino que “actualmente las indicaciones contenidas en el Plan General de Granada permiten pensar que podría ser modificada la que ha sido la relación histórica entre la Alhambra y la ciudad que, más allá de su valor paisajístico, contiene singularidades histórico-culturales -vínculo y aislamiento- únicas.”

Conservadores y Conservatistas: historia de una confusión.

¿Qué es un funicular? Cuándo se ha planteado en fechas recientes la posibilidad de que un vehículo de estas características realice la conexión entre la ciudad y la Alhambra, prácticamente “todo el mundo” ha imaginado con horror creciente un vagón de tren surcando los cielos alambriosos por encima de torres y cipreses. Esto es, han imaginado un *teleférico*. Parece una confusión imposible, sobre todo en una ciudad que presume de su tradición montañera, pero es real. Y su causa seguramente se fundamenta en la ancestral cultura “conservatista” que la opinión pública granadina ha ido alimentando a lo largo del último siglo, como reacción a la modernización insensata y falta de planificación que la ciudad ha padecido.

Quienes han asistido impávidos a la ejecución de distintas y discutibles intervenciones en el “territorio Alhambra”: la solución “dura” (y seguramente inadecuada) que se dio a los aparcamientos y taquillas, la autorización (o al menos el asentimiento) al polémico edificio del Rey Chico, quienes permanecen solamente nostálgicos y contemplativos ante el deterioro de huertas y jardines, la desaparición de antiguos accesos naturales y hoy últimos

paseos románticos a causa del abandono y la desidia, quienes ayer clamaron por la suspensión del tráfico rodado en el interior del recinto, etc, etc, todos, todos, a coro, se rasgan ahora las vestiduras ante la posibilidad de una conexión rápida propiciada por el recorrido de un *funicular* (máquina muy diferente a un *teleférico*), que se “arrastraría” (exactamente así: como un gusano) por una de las laderas de la Cuesta de los Chinos. Y sin embargo eligen fervorosamente como alternativa el incremento del transporte público en forma de minibuses, es decir, eligen el incremento de la contaminación que está destruyendo los bosques.

Sin embargo, la solución *funicular* se caracteriza por ser un transporte limpio, no contaminante e infinitamente más eficaz que el representado por los minibuses. Ni las huertas, ni los jardines, corren peligro con esta solución, si se ejecuta debidamente, es decir, finalizando el recorrido en las inmediaciones de la Torre del Agua, junto a La Mimbre. No sólo no corren peligro, sino que la elección correcta de esta solución supondría además la revitalización y rehabilitación de uno de los parajes más hermosos y quizás más abandonados en el entorno de la Alhambra: la subida y bajada por la Cuesta de los Chinos.

No creemos, contradiciendo lo escrito por Troiño Vinuesa en estas mismas páginas, que la afirmación de que “Granada no se beneficia de los millones de visitantes que pasan por la Alhambra” carezca de fundamento. Y para probarlo basta con examinar las estadísticas de visitantes, gastos, preferencias, días de estancia, que el propio autor añade en su artículo. El que un número cada día creciente de visitantes de la Alhambra señale su “intención” de visitar también la ciudad, no impide que se busquen los mejores medios para facilitar esa visita. De igual modo, cabe añadir que si la mejora de la comercialización de la visita a la Alhambra es una preocupación prioritaria para su Patronato y sus gestores, también debe serlo para las instituciones la mejora de la comercialización turística de la ciudad que la acoge, y para cuya consecución es imprescindible igualmente el cambio de las relaciones tradicionales entre el Monumento y la Ciudad.

Existen numerosas ciudades europeas muy notables que conservan su ciudadela fortificada de origen medieval. Por ejemplo, Praga y su Castillo, que contiene una catedral o un Palacio Real inoperante, homenaje al pasado esplendor de los príncipes de Bohemia, pero que también alberga el actual Gabinete del Presidente de la República. Pues bien, esa vieja ciudadela fortificada, además de conservar los antiguos puntos de conexión con la ciudad, muy específicos en sus características historicistas, ha incorporado así mismo otros sistemas de intercomunicación más rápidos y eficaces, como por ejemplo: un *funicular*. Otro tanto ocurre en Salzburgo, ciudad en la que la planificación cultural y de ocio ha contribuido decisivamente a configurar el prestigio contemporáneo de la ciudad, y en la que se ha priorizado una intercomunicación ciudad-fortaleza rápida y eficaz, facilitada por otro *funicular*, resolviendo con habilidad el dilema modernización/ conservación por encima de absurdos escrúpulos esencialistas.

Siempre se dijo -y la evocación de la figura intelectual de Ángel Ganivet puede ser un buen ejemplo- que en Granada, en materia de urbanismo y conservación artístico-arqueológica, lo progresista se confunde con lo reaccionario y lo reaccionario con lo progresista. Siempre se dijo... y se volverá a decir, me temo, en el siglo XXI. ■



Marta de la Cruz

«La solución

funicular

se caracteriza por

ser un transporte

limpio,

no contaminante

y más eficaz que

el representado

por los

minibuses.»



Wenceslao Carlos Lozano

Soeur Marie Keyrouz,

o el Evangelio de la belleza

m
úsica

«La idea de que
el arte es el
mediador de lo
divino molesta a
la sociedad.»

El pasado tres de julio, en la Catedral de Granada, muchos granadinos y foráneos pudimos disfrutar, como colofón del Festival Internacional de Música y Danza, de la sobrecogedora presencia musical y humana de esa musa del canto litúrgico que es Soeur Marie Keyrouz. Es difícil escuchar sus grabaciones y no convertirse en incondicional; verla interpretar nos confirma en tan gozosa adicción, y conocerla personalmente sobrepasa todas las expectativas, por la desmesura del carisma que desprende esta mujer, que nada tiene de la monja mística sacada a la fuerza de su clausura para exhibir su talento para mayor gloria de la orden, y apocada ante las turbulencias del mundo, sino todo lo contrario. Lo pudimos comprobar durante una breve aunque luminosa entrevista. La suave firmeza de sus pasos y ademanes, la límpida fijeza de sus ojos azules clarísimos, la precisión de su discurso, y la voluntariedad que emana nos hace pensar, de entrada, en alguien acostumbrado a la acción, en una especie rara de ejecutivo de Dios, más que en una intérprete de músicas celestiales. Pero esta apariencia no consigue que se desvanezca el halo espiritual que la acompaña como su sombra, una inaprensible materialización de la fe, pero también de la lucidez de quien conoce como pocos los entresijos de la conciencia humana, y está acostumbrada a bregar con ella. Claro que tanto arte y tanta humanidad serían imposibles sin ese otro don, el de una inteligencia para la cual pensamiento y acción son ins-

trumentos al servicio de un compromiso sin paliativos con la vida.

Debemos reconocer que, no participando del don de la fe y muy alejada nuestra práctica de la conformidad religiosa, lo que más nos impactó fue la evidencia de esa inteligencia trabajada en prolongados años de estudios -científicos, humanísticos, religiosos y musicológicos- y en el ejercicio de vivir creyendo. No nos extraña que su precoz virtuosismo y familiaridad de trato con lo divino y lo humano la hiciesen desde joven sospechosa de soberbia para envidiosos y timoratos. En cualquier caso, hace ya tiempo que, en palabras propias: *las murmuraciones hostiles de los partidarios de devolver a la hermana María a una vida más tradicional se fueron acallando.*

Sor María ha hecho una conmovedora semblanza de su vida en su libro *Je chante Dieu* (Les Éditions du Rocher, 1996). Nace en 1959 en el pueblo libanés de Deir-el-Ahmar (el convento rojo), muy cerca de las ruinas de Baalbek; un pueblo cristiano rodeado de cedros donde no existe el laicismo y jamás a nadie se le ha ocurrido cabalmente poner en duda la existencia de Dios. Su familia sigue el culto maronita, cuyas lenguas rituales son el siríaco y el árabe. En esa fe se cría y decide ser religiosa desde niña pero, para su noviciado, ingresa en un convento greco-melquita católico: un cambio nada traumático, pues las diferencias de ritos y de tradiciones culturales no son insalvables en el cristianismo oriental. Ya con siete años su presencia es imprescindible en misa para que ésta pueda ser cantada. Atribuye su estabilidad existencial al hecho de jamás haber concebido la duda religiosa; y su llamada a la religión como la consecuencia lógica de las continuas actividades comunitarias. Pertenece a la orden de las Hermanas de San Basilio Choueritas (por el obispo del s.IV Basilio el Grande, padre de la Iglesia griega, y por el pueblo -Chouer- donde se asientan sus primeros conventos), dependiente del patriarcado greco-melquita, adscrito a la Iglesia romana.

La autora comenta extensamente los pasos que va dando a lo largo de su infancia y juventud, en sus estudios religiosos y académicos, en el canto, en las obligaciones como novicia, en la vida conventual, en su relación con los jóvenes de su edad, sus estrategias para sortear las trabas que iban a pretender poner freno a su excesivo perfeccionismo, siendo así el voto de obediencia el único que le produjo reales quebraderos de cabeza: *El día de mis votos perpetuos, me di cuenta de que la regla de obediencia me obligaría a consagrar mi vida entera a la santa paciencia.* Nos quedamos con la impresión de que el desarrollo de su "inteligencia del mundo" está directamente relacionado con el esfuerzo que tuvo que hacer durante tanto tiempo para convencer a los demás (especialmente a superiores religiosos y académicos) de la viabilidad y coherencia de sus aspiraciones religiosas y artísticas: *En la conducta diaria, el espíritu de reforma, la voluntad de innovar, no van siempre al unísono con las autoridades eclesiásticas.* Pero no habría jurado sus votos perpetuos de no haber entrevistado al menos la posibilidad de negociar con su jerarquía. Así, la cruz de su misión iba a ser persuadir a sus superiores y a su entorno tradicionalista de que todas sus armas estaban al servicio de Dios: *Nadie tenía derecho a reprimir unas dotes porque no era frecuente que se ejercitaran como miembro de una Iglesia.*



[...] *¿Qué es lo que más molesta, una religiosa que se hace artista, o lo contrario? Para la mayoría de los "bienpensantes", una religiosa que es artista es forzosamente más artista que religiosa. Por el contrario, si una artista se hace religiosa, ya no es del todo una artista. La idea de que una religiosa pueda utilizar su voz como instrumento al servicio de su misión, de que el arte es el mediador de lo divino, molesta a la sociedad. Para imponer esta evidencia, duplica sus obligaciones y con todo encuentra tiempo para sus estudios musicales: cuando las hermanas dormían la siesta, yo estudiaba música bajo un calor sofocante; cuando veían la televisión, yo vocalizaba.*



Una parte fundamental de este periodo está duramente condicionada por la guerra de Líbano, en los años 70 y 80. Su país dejó de ser el que era. Ignoraba que fuera posible el odio religioso, el furor cainita, el horror y la destrucción hasta extremos tan inconcebibles. La fe no podía sino ensancharse en la entrega al prójimo. Sor María pertenece a una orden cuya vocación es la acción social, pastoral y cultural, y en esta tesitura histórica es cuando alcanza a asumir ese radical compromiso por la paz que hoy simboliza en la vida religiosa y en el mundo artístico: *Debo a las ruinas de Beirut el saber hoy lo que significa la paz, y hasta qué punto necesitamos como cristianos predicarla, y predicar el amor. Vive una nueva experiencia de Dios -de su presencia en cualquier circunstancia- compartiendo la suerte y el desamparo infinito de los damnificados, los huérfanos, socorriéndolos en la penumbra de los sótanos. Le piden que cante: El trabajo de las hermanas entre las víctimas era testimoniar de que en la ayuda al prójimo estaba la inspiración divina [...] Bajo las bombas he descubierto que el canto es un lenguaje ilimitado, indestructible. Ni el miedo ni el odio pueden aniquilarlo. La verdad es vocal, los sentimientos negativos son incapaces de ocultarla con su tumulto.*

Su primer aprendizaje del canto bebe en las fuentes de la música litúrgica maronita -la de su entorno cultural-, en la bizantina y en menor grado el gregoriano. Pero fue desde niña una gran aficionada al canto occidental. Con su voz de soprano capaz de alcanzar los tonos más agudos, y un timbre muy cálido, a los 15 años ya le propusieron hacer una carrera lírica. Pero su entorno oponía no sólo la incompatibilidad con su condición religiosa, sino la de ambos estilos -el oriental y el lírico occidental- en una misma voz. Esto era por entonces dogma de fe, y le correspondió desmentir a aquellos que pretendían trasladar al campo de la técnica sus prejuicios culturales y preferencias personales, y negar que pudiera sentirse igual de bien imitando a María Callas y a Um Kalsum. Hasta que una beca la llevó a París. En 1991 se doctora en musicología y antropología religiosa por la Sorbona, y en 1994 funda en París el *Institut International de Chant Sacré*, donde se imparte la enseñanza del canto bizantino, siríaco, hebreo y gregoriano, en consonancia con su universalismo cultural y su firme creencia de que cantando se reza doblemente. En 1984, siendo profesora de matemáticas en el colegio Notre-Dame-de-la-Paix de Beirut, y como respuesta al dolor por la muerte de seres queridos, fundó el *Ensemble de la Paix* (laúd, cítara, violín, flauta y coro), con músicos y coristas drusos, musulmanes y cristianos de diferentes ritos: *todos grandes profesionales que creían en la universalidad, en la tolerancia, en la paz, en el amor fraterno que existían en Líbano desde hace miles de años.* Con ellos recorre el mundo, donde es conocida como la gran dama del canto litúrgico-lírico. Además de los cantos tradicionales, también compone, a partir de poemas con-

temporáneos, de textos sagrados o místicos, y se inspira básicamente del canto bizantino del s.VII, culto y sofisticado, y el siro-maronita, más austero y de raigambre popular, del s.VI. El canto melquita es una adaptación del bizantino al árabe. En un doble CD que acaba de salir al mercado, combina cantos litúrgicos orientales y occidentales: un reto, según nos dijo, largamente soñado y un claro mensaje ecuménico para el nuevo milenio.

Nunca ha abandonado sus obligaciones como religiosa, ni su austero hábito, y a sus conventos parisino y libanés se retira después de actuar. Se amolda al mundo del espectáculo siempre que le garanticen la recreación por medios técnicos de un ambiente de recogimiento, aunque sea en un palacio de deportes, pues no deja de ser una religiosa cuando sube a un escenario: *Si un día me doy cuenta de que mi voz produce un placer comparable al que proporcionan los artistas líricos "sin más ni más", si descubro que vienen a aplaudir un don, un virtuosismo, una técnica, tras lo cual uno sale de mi concierto tal como entró, entonces optaré por callarme.*

Sin duda, no es fácil sustraerse a la fascinación que ejerce esta monja de clásica belleza, que aúna en tan alto grado expresión artística, elevación espiritual y accesibilidad humana. ■



D i s c o g r a f í a

- Chant byzantin: *Passion et Résurrection.*

Chorale de l'Église de Saint-Julien-le-Pauvre, CD Harmonia Mundi HMC 901315 (1989)

- Chant traditionnel maronite: *Noël, Passion et Résurrection.*

Ensemble de la Paix, CD Harmonia Mundi HMC 901350 (1991)

- Chants sacrés melchites: *Hymnes à la Vierge.*

Ensemble de la Paix, CD Harmonia Mundi HMC 901497 (1994)

- Cantiques de l'Orient.

Ensemble de la Paix, CD Harmonia Mundi HMC 901577 (1996)

- Chants sacrés d'Orient et d'Occident.

Ensemble de la Paix et Orchestre d'Auvergne, EMI Music (1999). Doble CD.

«El canto es un lenguaje ilimitado, indestructible. Ni el miedo ni el odio pueden aniquilarlo.»



Ricardo Molina Castellano

Décimo aniversario de la muerte de Karajan

Homenaje a un mito

El 16 de julio de 1989 murió uno de los más grandes genios de la historia de la dirección de orquesta: Herbert von Karajan. El aniversario de su fallecimiento ha sido consecuentemente aprovechado por las grandes discográficas (en especial Deutsche Grammophon), para sacar al mercado otra andanada de reediciones, dentro de su desesperada política por mantener los niveles de ventas, sin invertir en las cada vez más costosas producciones clásicas.

Sin embargo cualquier excusa es válida para dar un homenaje al genial director salzburgués. Muy a pesar de sus detractores, el legado que nos ha quedado de Karajan constituye uno de los pilares básicos para el conocimiento de la interpretación orquestal del XX. No sólo por la admiración de los melómanos, sino por la evidente influencia que ha ejercido en directores y solistas de toda una generación. Sus enemigos, que ya en vida eran legión, nunca han cesado de pregonar sus dos grandes ofensas: su afiliación al partido nazi en su juventud y su enorme ambición. No obstante, jamás se pudo probar que Karajan realizara actividad alguna que no fuera estrictamente musical durante el periodo nazi; y respecto a su ambición, no se puede obviar que ésta sólo es posible satisfacerla si se tienen los medios adecuados. Y los medios de Karajan se basaban fundamentalmente en su talento para interpretar y, por tanto, para comunicar.

Enorme constructor de las grandes estructuras sinfónicas, cuidaba la tensión expresiva con su perfeccionismo y el hechizante carisma que poseía ante los músicos de cualquier orquesta. El empleo de la dinámica era prodigioso. Sus legendarias explosiones de fuerza cautivaban por el vigor del sonido y por la profunda carga emotiva que conseguía, sin llegar a la violencia gratuita. En los *pianísimo* arrancaba de la orquesta una densidad palpable, agrupando los diferentes timbres en un mágico y delicado equilibrio. Karajan solía ser contrario a la ralentización de los *tempi*. Los pasajes rápidos los marcaba con energía y empuje, llevándolos en ocasiones a la más fascinante de las locuras, pero sin caer en la marcialidad con la que algunos de sus discípulos han malentendido su estilo. En cambio, en los compases lentos podía transmitir toda la serenidad y el sosiego que pudiera exigir la partitura.

Su firme personalidad con la batuta, hace que cualquier aficionado iniciado pueda fácilmente reconocer su presencia en una grabación, sin necesidad de leer la carátula del disco.

El repertorio de Karajan abarcó desde el barroco hasta la música del siglo XX. A pesar de sus intentos, no fue capaz de adaptarse a la disciplina barroca. Esta insuficiencia no se debió al empleo de instrumentos modernos (ahí están los brillantes ejemplos de Richter, Klemperer, Leppard o Marriner), sino por la incompatibilidad de su estilo con las leyes de la música barroca. En cambio, en el resto, comprendiendo un periodo amplísimo, Karajan siempre dio muestras de una admirable comprensión del significado de las partituras, tanto en el terreno sinfónico como en el operístico.

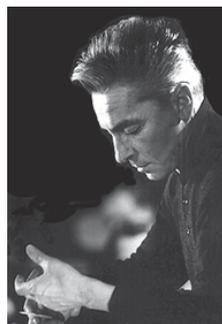
Fue un entusiasta de los estudios de grabación. Amante de la tecnología, ante cualquier avance de la técnica de la reproducción sonora, se lanzaba a regrabar buena parte de su repertorio. Lamentablemente en pocas ocasiones lograba superar artísticamente sus grabaciones anteriores. Con ello, los reclamos comerciales se basaban cada vez más en las mejoras de las tomas de sonido que en los aspectos puramente estéticos. Este proceso culminó con la irrupción del disco compacto. Karajan quedó fascinado por la tecnología digital, llegando a declarar que "todo lo demás es luz de gas". Se obsesionó por volver a grabar su repertorio en el nuevo formato, convencido de que era el mejor modo de transmitir su legado a posteriores generaciones. Lo hizo deprisa, muy deprisa, consciente de que no le quedaba mucho tiempo; aprovechando cualquier ocasión para grabar y sin la reflexión que requiere el testimonio de un registro. Quiso explotar al límite las posibilidades de la nueva técnica, exageró su dinámica y llevó la claridad de texturas a las mesas de mezclas digitales. Con ello resultaron unos discos realmente espectaculares, pero poco creíbles. A pesar de sus intenciones, tan sólo consiguió dar argumentos a sus detractores, que se agarran a estas grabaciones para poner en tela de juicio la trascendencia del director austríaco.

Con motivo del décimo aniversario de su muerte, Deutsche Grammophon ha reeditado su *Edición Karajan*, una imponente caja de 25 discos en la que se ofrece una muestra de la colaboración entre el director y este sello discográfico. Opción válida para coleccionistas y para los que quieran tener una recopilación de Karajan de una sola tacada. Sin embargo es preferible seleccionar la discografía, pues en dicha edición no aparece todo lo mejor y además el maestro no sólo trabajó con el sello alemán, sino que realizó interesantes registros para las casas inglesas Decca y Emi. ■

Discografía recomendada

- **Beethoven.** Las nueve sinfonías. Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon. ADD. Grabaciones entre 1961 y 1962.
- **Bruckner.** Nueve sinfonías. Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon. ADD/DDD.
- **Dvorak.** Sinfonía n.º 9 *Del nuevo mundo*. Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon, serie Galleria. ADD.
- **Humperdinck.** *Hänsel y Gretel*. Metternich, Ilosvay, Grümmer, Schwarzkopf. Orquesta Philharmonia. Emi. ADD.
- **Prokofiev.** Sinfonía n.º 1 *Clásica*. Sinfonía n.º 5. Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon, serie Galleria. ADD.
- **Puccini.** *La Bohème*. Freni, Pavarotti, Ghiaurov, Harwood. Orquesta Filarmónica de Viena. Decca. ADD.
- **Schoenberg.** *Noche transfigurada y otras obras*. Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon, serie The Originals. ADD.
- **Strauss.** *Así habló Zaratustra y otras obras*. Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon, serie The Originals. ADD.
- **Tchaikovsky.** Sinfonías n.º 4, 5, 6. Orquesta Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon. ADD.
- **Verdi.** *Aida*. Tebaldi, Simionato, Bergonzi, MacNeil. Orquesta Filarmónica de Viena. Decca. ADD.
- **Wagner.** *Los maestros cantores de Nuremberg*. Edelman, Schwarzkopf, Hopf, Kunz. Orquesta del festival de Bayreuth. Emi. ADD.

Página oficial en Internet: www.karajan.org



Lauterwasser, 1976



Brandtstein, 1982

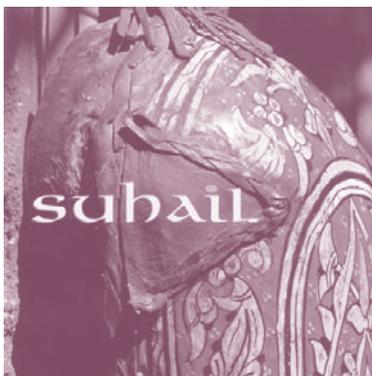


enseñas discográficas



KIKO AGUADO
Secadero
AMBAR (AMB-99002)

Kiko Aguado es un viejo conocido de nuestros noctámbulos. Profesional polifacético de formación clásica, ha tocado toda clase de géneros, desde acompañar cantautores y roqueros hasta formar grupos de Salsa, Samba o Boleros; pero la tarántula que lo picó para siempre es la del jazz puro y duro. Todos los antros históricos, donde el personal ha pillado algún que otro globazo bajo pretextos más o menos melomaniacos, conservan huellas vibrantes de este distinguido guitarrero de la noche granadina: *Garnacha*, *Mingus*, el [vilmente exterminado] *Centro Artístico*, el *Central* (o *Calentura*), *Eixavira*, *Bohemia-Café*, *Harén de Arquímedes*, *Secadero*, *Cha-cha-chá*... y este año ha de actuar en el Festival Internacional de Jazz, todo un reto dado el imponente cartel que tenemos este año. Ahora podemos escucharlo cómodamente sentados en casa, sin tragar tanto humo, gracias a un magnífico disco, digna muestra del talento de este jazzman de pura cepa, acompañado por unos compinches dignos de la ocasión: Carlos Martín (2ª gt.), Julio Pérez (bat.), Nicolás Medina (b.), Celia Mur (v.), y Joss Peach (p.). Kiko sabe imponer su puazo enérgico, su swing nítido y convincente, tremendamente ágil en la improvisación, sin caer en la monotonía que pervierte a veces al adicto al virtuosismo. El disco incluye composiciones propias, llenas de sutileza y feeling, que van más allá de la fugaz ebriedad del flechazo rítmico; es un fruto agradable y esmerado, que sólo se consigue - cómo no- en el mercado negro. ■



SOUHAÏL SERGHINI
Suhail
HISPAVOX
(7243-8-563342-3)

Suhail no es de los que te sueltan el rollo del *mestizaje* con el que nos aburren *ad nauseam* los tertulianos a sueldo, sólo lo practica. Cuando este simpático y soñador alquimista llegó a Granada desde Tetuán, se empapó de músicas «occidentales» (Bob Marley, Miles Davis, o Paco de Lucía), compaginando conciertos de música árabe tradicional en las primeras avanzadillas de la Calderería con *jam sessions* en antros más o menos jazzeros (el profeta prohibió el vino, pero del whisky no dijo nada), a la vez que estudiaba en la Universidad, entre otras cosas para resolver problemas de visado y esas cosas. Con el tiempo, asimiló este ecléctico bagaje, y, animado por el ejemplo de Cheb Khaled, se inventó el *raï andaluz*: una especie de *funky moruno* vagamente *aflamencado*. Tras unos primeros y arriesgados experimentos (*Shuka* y *Al-Jaima*), logra destilar un timbre propio, capaz de atraer al *gran público*, llegando a compartir escenario con los famosos del *pop* internacional, y por tanto a oídos de las multinacionales discográficas, que rescataron este disco que dormía en un cajón desde hacía 3 años. Las *leyes del mercado*, tras las que amparan su ignorancia cuatro mercachifles anglosajones, le perdonan hoy la vida a eso que llaman *música étnica* como si los *étnicos* fuéramos los

Antonio Pamies

demás; y aun así te imponen cantar algún tema en inglés y que la gaita sea eléctrica. Pero Suhail ha sabido abrir su brecha en ese muro sin perder el sur, y alguna concesión al tinglado *pop* no impide que brote el talento de este artista sorprendente y hecho a sí mismo (capaz de tocar él mismo la guitarra, derbuka, buzuki, bajo, sintetizador, laúd árabe, y hasta la trompeta si hace falta), en un insólito cocktail, capaz de fundir reggae y rumba con canciones hispanoárabes medievales (¿quién da más?). Así se coló una patera entre los *hit paradises*, mitad árabe mitad europeo, mitad antiguo mitad moderno, mitad desierto mitad rascacielos: *se me cayó el anillo dentro del pozo/ y sé que quien lo encuentre será tu novio/ son cinco los que han ido/ ninguno ha vuelto/ por mucho que tú llores/ yo seré el sexto.* ■

KETAMA
Toma Ketama!
MERCURY (0731454666725)



¿Dónde irá a parar, dónde irá a parar?/ quiero bajar, paren el mundo/ me quiero bajar/ en la era de la *prisa*/ yo voy con la misma camisa. Decía Boris Vian que lo más difícil para el artista no es *hacer*, sino *hacer de otra manera*, tal vez habría que añadirle “y encima tener éxito”. Es lo que logró este grupo granadino, que cumple ahora su vigésimo cumpleaños, cuando pocos recuerdan su larga marcha y hasta surgen voces que les reprochan su *comercialidad*. Cuando grabó *Ketama* su primer disco -hace 16 años- les dieron diez mil pesetas para repartirse entre todos; lo que encanta a las *minorías selectas* que, para comprar un cuadro, esperan a que el pintor demuestre antes su *pureza* muriendo de hambre o de tuberculosis. Cambiaron las tornas, hoy los inventores de la *bulesalsa* gozan de más éxito que podían haber imaginado, sin perder autenticidad, y mejorando su nivel técnico y creativo. El calor de sus rumbas (*mientes como nadie/ cuando me dices te quiero*) y el lirismo de sus boleros (*oye pero dime/ dime si te has olvidado/ si otros besos han causado/ la distancia entre tú y yo*) tienen poco que envidiar a los grandes cubanos, y la ejecución del trabajo es irreprochable. Con la colaboración de algunos habituales como José María Cortina (piano y arreglos), Antonio Ramos “Maca” (bajo), Manuel Machado (trompeta) o Tino di Geraldo y Luis Dulzaides (perc.), cuenta además con invitados de lujo como el “Cigala”, y nada menos que Caetano Veloso, que se hace un espléndido mano a mano con Antonio Carmona en *Canela y menta*, una rumba que la voz suave del brasileño convierte casi en bolero: *siento que la vida se me apaga por momentos/ porque el recuerdo de tu amor lo llevo dentro/ yo no sé si vivo/ yo no sé si sueño/ yo busco tu mirada y no la encuentro*. Tras la indecisión de su trabajo anterior, este disco devuelve a Ketama su estilo más característico, mejorado, y reincorporando a un flamenquísimo José Soto “Sorderita”, cofundador del grupo, algo así como su cuarto mosquetero... *ahora que estamos tan agustito/ tan agustito, tú ves.* ■



Carlos Meneses



piniones

Cuando se habla de Borges, se recuerda la imagen quieta de un hombre mayor con la mirada extraviada, de un invidente con una media sonrisa que asoma tímida a su rostro, de un señor de cabello blanco que se apoya en un bastón. Pero nunca la de un joven inquieto, desconocedor de la soledad, atraído por el juego y por algunas copas, pero por encima de todo emocionado con la literatura. Un muchacho dispuesto al juego verbal, a las bromas, a las reuniones con amigos. Ese retrato juvenil escasea o casi no existe, y es el que emana de su correspondencia con sus muchos amigos europeos de aquellos años en que él, y su familia, vivieron entre Suiza y España.

La comunicación epistolar fue una de las principales actividades de *Georgie*, como le llamaba su familia. Y como hacía amigos en el lugar al que fuera, debió escribir cartas enviadas hacia los cuatro puntos cardinales. Uno de esos amigos a quienes les contaba todo y de todo, fue el poeta mallorquín Jacobo Sureda (1900-1935), autor de un solo libro de poemas, *El prestidigitador de los cinco sentidos* (Selva Negra, Alemania, 1926). Y con él Borges sostuvo un largo carteo que debió iniciarse en 1920 -año en que los Borges fueron por segunda vez a Mallorca- y pudo finalizar hacia 1926 o algo después.

Lamentablemente no se han conservado todas las cartas enviadas por Borges a Sureda, y ninguna de las respuestas que el mallorquín le daba al argentino. El epistolario se inició cuando Jorge Luis vivía en Palma, alojado en el hotel «Continental», de la calle San Miguel, y Jacobo Sureda en Valldemosa, pueblo de Mallorca situado a 20 kilómetros de la capital isleña. Las dificultades de transporte, y la escasez de teléfonos, determinó ese continuo carteo, que continuó cuando los Borges volvieron a Buenos Aires, e incluso cuando ambos amigos viajaron. Jorge Luis retornó con su familia a Suiza en 1923, y Sureda debió ser enviado a un sanatorio en Selva Negra, Alemania, debido a su grave enfermedad pulmonar.

En la carta que se ofrece a continuación (Enviada de Palma a Valldemosa, aproximadamente en la segunda quincena de octubre de 1920) se apreciarán las características juveniles de quien nunca o pocas veces ha sido mostrado a esa edad. Todos sabemos que Borges tuvo que haber tenido juventud. Pero esa es una etapa muy poco trabajada. A la que se le concedió poca importancia. Prácticamente Borges, para la

El primer Borges

literatura y la historia, aparece en 1923, cuando publica su libro de poemas *Fervor de Buenos Aires*. Sin embargo, había otro Borges antes del Borges tan conocido.

Es evidente que ya en aquellos tiempos la ironía era una de sus armas favoritas. Cuando le dice a Sureda que el motivo por el que no le ha respondido a tiempo ha sido por «cosas tan importantes e idiotas», y luego pasa a enumerar cuáles han sido esas cosas, y las menciona con gran naturalidad, como corresponde a un muchacho de veinte años que habla de su mundo particular. También hace una cita concreta: el Círculo (el nombre completo es Círculo Mallorquín), refiriéndose a una de las instituciones sociales de mayor prestigio de Mallorca en aquellos años y donde se contaba con ruleta y otros juegos propios de casino.

Se enreda en una serie de frases que tienen bastante de ultraístas. Pero intercala exposiciones que no siempre resultan coherentes, aunque en una carta entre amigos eso carezca de importancia, por ejemplo cuando bruscamente hace mención al sereno y olvida a los jóvenes norteamericanos que estaban siendo motivo de sus comentarios.

El segundo párrafo responde a una propuesta de Sureda. A Borges aquello de la trampa estética le parece bien, aunque lo cohibe la presencia del peligro «de ser tomado por un hombre candoroso y sentimental, que todo lo toma muy en serio...». Llama la atención esa actitud cautelosa, previsora en un muchacho de veinte años.

Borges, algunas veces solo, otras con su familia, iba a Valldemosa (población en la que también pasó una temporada Rubén Darío, y un siglo antes todo un invierno Chopin y George Sand) en un autobús de línea, según menciona en otras cartas. Pero la posibilidad de viajar en coche parece hacerlo muy feliz. Lo que sí hace sonreír es que llame montañas a las que rodean esa población, puesto que ninguna de ellas supera los 500 metros. Debe influir el hecho de que en Argentina domina la pampa sobre las elevaciones de terreno, pero no obstante eso, Borges había conocido en Europa los Alpes, los Apeninos e incluso, posiblemente, los Pirineos.

Cuando menciona «un montón de poemas de los últimos de mi cosecha lírica», se está refiriendo, sobre todo, a «Gesta maximalista», «Judería» y «Crucifixión», que fueron escritos en Mallorca, o traía desde Suiza algo así como el borrador de estos poemas. También a «Poema» y «Catedral», que aparecieron en las páginas de la revista «Baleares», mientras otros fueron enviados a revistas madrileñas como: «Grecia»; «Ultra»; «Tableros» o «Reflector».

Lo más interesante de la carta es, sin duda, su afirmación del error de caer en el ingenio, salvando de ese abismo a dos escritores vascos: Pío Baroja y Miguel de Unamuno. Aunque fue muy crítico con la literatura española, destacó por encima de todos a Quevedo, terminó reconciliándose con Cervantes, e hizo otras excepciones.

Es también de interés su juicio sobre «La bien plantada» de Xenius. Aunque en Suiza había leído algunos autores españoles del momento, fue estando en España cuando incrementó esas lecturas (Mateo Alemán, entre ellos) y empezó a emitir reflexiones al respecto. ■

Perdona mi demora, ocasionada por cosas tan importantes e idiotas como una serie de juergas, discusiones estéticas, infusiones de alcohol, tentativas en la mesa de juego del Círculo, expansiones verbales y trasnochadas en la compañía candorosa de unos muchachos americanos (¡del Norte!), dos de los cuales estuvieron hace unos días en Valldemosa, y conocieron a tu padre - (¡Oh la actitud fraternalmente jocunda, y al volver, ese grito desesperado de «Sereno-o-o» que repica en las enlutadas perspectivas frías de la ciudad, mientras uno golpea las palmas, como en una última ovación irónica y lamentable!)

Lo que me dices de la trampa estética de la cual uno se retira inmediatamente antes de ponerla, está estupendo; ahora que uno corre el peligro de ser tomado por un hombre candoroso y sentimental, que toma todo muy a lo serio...

Pienso ir la semana que viene a pasar un par de días en tus montañas. El automóvil me infunde valor para esta empresa. Te llevaré un montón de poemas de los últimos de mi cosecha lírica. Yo sigo creyendo en el Ultra. Claro que el ingenio o el pseudo-ingenio son los enemigos que nos acucian, como han acuciado y envenenado toda la literatura de nuestra lengua.

Te abraza expectante y esperanzadamente

Jorge Luis

Se lee al margen: Acabo de terminar «La bien plantada» de Xenius. Está muy bien, pero es un libro antipático. ¿Además, qué me importa una cosa fantástica como la Raza?

En el otro margen: Del ingenio sólo nos pueden salvar los graves hombres del Norte: Unamuno, Baroja.

Paseo por la poesía de Javier Egea



P
oesía



Javier Algarra

Con mi mejor amor

Es seguro que lo leerán, tal vez con más acierto y más emoción, pero no como sus contemporáneos lo hemos leído. Dentro de algunos años, otros lectores se acercarán a su poesía y probablemente descubrirán en ella rasgos ahora inadvertidos, poetas en ciernes hallarán en sus versos iluminaciones y senderos inéditos, pero ninguno de ellos sabrá leer lo que nosotros supimos. La común ilusión de engendrar un "hombre nuevo" será ya definitivamente un anacronismo, una sucinta referencia histórica (*¿Quién hubiese pensado que en medio del desierto / floreciera la curva desnuda, lujuriosa, / el pregón ascendido, / la cadera y la voz del horizonte? / Será que tuve suerte de no quedarme solo / o de saberme solo pero a veces vecino, / a veces compañero / y siempre camarada. / Lenin era testigo de aquella barahúnda, / del zafarrancho que invadió mis*

ojos); la España mediocre y esperanzada de los últimos años de la dictadura franquista sólo será un recuerdo de ancianos, un breve párrafo en los libros de texto (*Pero salgo mañana tras mañana / fingiendo saludar a las palomas en tropel, / casi sonámbulo, / viendo la muerte escrita / sobre los paredones / y los emblemas de sus dueños: / Ellos, los asesinos, / nos fueron invadiendo con lluvias y con saños, / anegando las últimas rendijas del corazón, / marcándonos el aire, tempestuosamente, / arrancando los hilos que llevaban / la voz, la dicha, las pequeñas cosas*); la ciudad donde nació y escribió no existirá, aunque sigan perpetuándose los defensores de la Granada eterna, esa imaginaria y parálitica ciudad que yace en el reverso de las lindas postales (*Mirad cómo se cruzan gentes desconocidas, / cómo se pierden en un fondo grisáceo / poblado de farolas y de solemnidad / como un réquiem. / Flota en este lugar / un aire de posible belleza, de miseria real, / un cierto aprendizaje de burdos poderíos, / un aroma de desclasamiento / y también un extraño deseo*); los amores que él vivió se habrán convertido para siempre en literatura (*La primera ola / le esparció el cabello / por entre los guijos / La segunda ola / negoció en sus labios / la sal y un destino / La tercera ola / le lavó los pechos / rubios y enemigos / Y la cuarta ola / me ató a su cintura / desde donde escribo*). Y entonces... Ese paisaje, que fue el presente para todos nosotros y para nuestros ojos lo escribió Javier Egea, será el pasado para los que están por llegar. A esos futuros lectores sólo cabe desearles otra suerte, una pasión parecida a la nuestra.

Juan Mata. Andrea Villarrubia

Serena luz del viento

Juan J. León

En 1972, el libro *Serena luz del viento* fue distinguido con el accésit al Premio García Lorca de poesía convocado por nuestra Universidad. Andaba entonces su autor, Javier Egea, por los veinte años de edad y había escrito ya otro libro de versos, que luego destruyó, y trabajaba en tres obras dispares -entre ellas un cancionero- que nunca terminó por su impaciencia, por su infinita prisa de entonces por conocer, por indagar, por encontrar caminos de expresión para su desbordante sensibilidad que no le daba punto de reposo. Tenía Javier Egea, como suele decirse, *culillo de mal asiento* literario y se cansaba pronto de perseguir una idea, de persistir en un tema o de configurar un estilo, sintiéndose incapaz de trabajar un tiempo prudencial en la creación de una obra concreta. Su lema litera-



rio parecía ser: «renovarse a todo trance o morir al instante».

Con sus veinte años, *Quisquete* tenía una madurez mental impropia de un español de su generación, entonces tutelada por el Nacionalcatolicismo que consideraba a todos los parroquianos cortos de edad y menores de luces. Javier venía de vuelta de un paisaje que sólo algunos, cargados de experiencia y armados de conciencia alerta, con valiente imprudencia recorrían. Fe pueden dar de cuanto digo los versos de *Serena luz del viento* que fueron compuestos entre 1969 y 1971, entre los diecisiete y los die-

.../...



.../...

cinque años del poeta, mientras los ciudadanos de su edad vegetaban ahitos de ceremonias religiosas y deportivas en aquella España cicatera y castrada mental.

Era Javier Egea autodidacta y, sin embargo, tenía una fraguada formación literaria -aunque desordenada- asentada, sobre todo, en el conocimiento profundo de los escritores clásicos de nuestras letras, entre los cuales citaba y recitaba, con su grande e infalible memoria, a Garcilaso, Quevedo y Góngora, y enaltecía las gloriosas hazañas del desfacedor de entuertos. Gracias a este bagaje cultural, supo empezar la casa por los cimientos esquivando la moda, entonces, de comenzar la obra por el tejado en el que se acostumbraba enarbolar una bandera roja antes de haber cerrado la estructura. Eran los años del esnobismo cultural, del catetismo literario que remedaba las obras de los poetas anglófonos sin conocer la lengua de Walt Whitman, al que tanto admiraban.

Los cimientos sobre los que Javier Egea levantó su obra son el verso clásico, la estrofa renacentista y los recursos estilísticos. De los versos escogió preferentemente el endecasílabo, también el alejandrino y, en la segunda parte del libro, la polimetría; de las composiciones utilizó el soneto y algunas otras formas no estróficas de versos blancos; y de los recursos estilísticos creó metáforas siempre inspiradas en el paisaje rural que poco a poco fue dejando para adentrarse, en sus siguientes obras, por el desolante paisaje urbano, antes de que *la poesía de la experiencia* -tendencia poética en la que quieren encasillarlo- lo recorriera.

Serena luz del viento es un libro de poemas amorosos con abundantes connotaciones eróticas de una gran plasticidad impresionista surgida de -o sugerida por- la experiencia concreta que el poeta recuerda y recrea literariamente. Quiero decir que no son versos fofos o vanos nacidos de la elucubración, el ensueño o el deseo reprimido, sino de la verdad vivida, del sabor que perdura en la boca después de haber mordido la manzana. Los poemas reviven el recuerdo, vuelven a rememorar el hecho amoroso en el sentido proustiano de que «*la verdadera vida, la vida al fin descubierta e iluminada, la sola vida, por consiguiente, realmente vivida, es la literatura*». De hecho, pasado amoroso y presente creador se superponen en algunos poemas como una misma realidad que no se extingue, que perdura en el mo-

mento de la composición poética, en el acto de enunciación literaria. Una prueba fehaciente es el siguiente terceto que expresa la confusión de versos y besos en el juego amoroso, y la identificación de orgasmo con poema:

«*Y cuando llego al punto más cálido, en el lecho,
me desbordo de versos, de besos, trecho a trecho,
y luego brota el canto más bello y más alado.*»

Serena luz del viento es una obra intimista que canta al gozo del amor concebido en toda su amplia realidad sensual, sexual y sentimental, ajena a la ramplona idealización sensiblera o a la hipócrita interpretación espiritual. Esta visión del sentimiento amoroso chocaba con la moral católica, impuesta entonces, que rechaza toda versión heterodoxa o pagana del amor, tiene una obsesión enfermiza por todo lo tocante al *Sexto Mandamiento* y abomina del placer -ajeno- de la vida.

La publicación en 1974 de *Serena luz del viento* trajo aire fresco al agobiante ambiente literario nacional de planiferas calandrias y desesperados ruisñores, con su sincera expresión de la ternura, su positiva visión del mundo y del amor, y su alegría de vivir y de gozar la vida. *Serena luz del viento* también revaloró la forma literaria frente al prosaísmo reinante y enriqueció el lenguaje poético ante la paupérrima dicción, casi panfletaria, herencia perdurable, a finales de los años sesenta, de *la poesía social* que será definitivamente exterminada por la revalorización estética de la lírica surgida en estos años.

Una vez puestos los pilares de su obra con *Serena luz del viento*, *Quisquete* quiso cortar con su primera etapa formal rompiendo, como dije, cuanto tenía escrito en esta época, para abrirse a formas nuevas, más libres y maleables, llegando a repudiar *Serena luz del viento* para reconocer como su verdadera obra inicial *A boca de parir* (1976), horrible título -que no quiso cambiar por más que yo le dije y dije- que indica su propósito de, a partir de este libro, comenzar su verdadera creación literaria. Según esta visión descartadora, su alumbramiento real se produjo con *Paseo de los Tristes* (1982) y sus siguientes libros, pues todo lo anteriormente escrito lo consideraba antes del parto. Pero ese asunto sinuoso se sale de mi folio y medio. ■

«Me desbordo de versos, de besos, trecho a trecho.»

«Existe una razón para volver»

(*A boca de parir*, de Javier Egea)

Antonio Jiménez Millán

Nunca me gustó el título de este libro, y

Javier me comentó, después de algunos años, que a él tampoco le hacía ninguna gracia. *A boca de parir* fue publicado en 1976 por la Universidad de Granada dentro de una colección, Zumaya, que iniciaba por entonces su andadura. La expresión del título sugiere que algo está a punto de suceder: se trata, no lo olvidemos, de un libro de poemas que aparece en plena transición política, una época de agitación y expectativas, de atisbos de libertad, con el temor y la esperanza inevitablemente unidos. Y Granada, siempre al fondo. Cuando uno recuerda la ciudad en la que fue



joven, y más si se asocia a aquel tiempo, corre el peligro de idealizarla o de

execrarla. La memoria infiel actualiza tonos sombríos y detalles sórdidos, pero también una luz, unas calles, unos itinerarios vividos de manera irreplicable. Era el espacio que compartíamos Javier y yo y otros habitantes de un sueño que a veces tenía un halo melancólico y a veces un carácter furtivo, casi de exilio interior. Apenas nos conocíamos: le había visto actuar en alguno de aquellos primeros mítines

improvisados, con su barba espesa y rebelde, diciendo un largo poema que imitaba un veredicto judicial. *A boca de parir* fue el primer libro suyo que tuve en mis manos - después leería *Serena luz del viento*, publicado mucho antes- y recuerdo que entonces me gustaron dos poemas: «19 de mayo» y «La casa», los mismos que defendí luego, incluso en contra de la opinión del propio Javier: a él le parecían (sobre todo el segundo, «La casa») demasiado idealistas; renegaba, por ejemplo, de un verso con el que yo me identifico: «y es el regreso un tramo de la vida».

Evidentemente, *A boca de parir* es un libro de aprendizaje ya desde el verso inicial («Aquellos peces míos de otro tiempo»), que nos remite a «1910, intermedio» de *Poeta en Nueva York*. Lorca, pero también Neruda, desde *Residencia en la Tierra* a *Odas elementales*: el léxico, el repertorio simbólico, incluso algunos procedimientos asociativos de los poemas escritos en esta época revelan la fascinación que sentía Javier ante los dos autores, una simpatía que no disminuye con los años (mucho después retomaría el estilo

visionario del surrealismo en *Raro de Luna*). Quizá también Alberti, incluso Miguel Labordeta (los «teléfonos del aire»). A mediados de los setenta, estos poemas oscilan entre la necesidad de compromiso («un nuevo leningrado de palabras», se lee en *Hacia otro mar*, preludio lejano de *Troppo mare*) y la fundación de un territorio privado que es «la geografía de mi primer amor/el mapa donde tuvo mi gran pasión su cuna». Poesía y vida siguen el mismo trayecto, se instalan en la ciudad, celebran el amor como revelación, escogen sus lugares: la Pensión Fátima, del poema «19 de mayo», que después fue objeto de broma permanente entre nosotros, ya en los ochenta; la otra cara de la «ciudad del asedio». Cierta aire romántico («Diciembre en el jardín. Esta es mi casa») contrasta con el tono imprecatorio, casi expresionista, de la denuncia («Ellos»), aunque todo el libro deja ya entrever no sólo una actitud ante la poesía (incluso, diría yo, ante la métrica y el ritmo del verso) sino un estilo de vida. Actitud y estilo que alcanzarían su expresión plena en los dos libros posteriores: *Troppo mare* y *Paseo de los Tristes*. ■

«y es el regreso un tramo de la vida.»

Contra el olvido

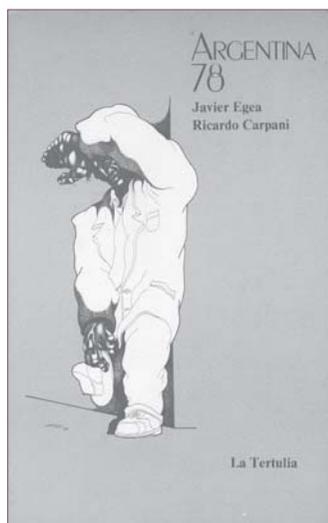
Alvaro Salvador

Una de las temáticas más queridas

por Javier Egea fue sin duda la social. En una concepción de la poesía que, cuando menos, promocionaba lo social como trabajo intelectual necesario, Javier Egea encontró la salida (literaria y vital) del laberinto en que se había transformado su especial etapa de aprendizaje, sumida a medias en el marasmo de la cultura marginal de la posguerra y, a medias, en un cierto “neoclasicismo” lírico, más pendiente del virtuosismo formal que de cualquier otro contenido ético. Bagaje excelente, y también excesivo, para un muchacho que publicaba sonetos de muy buena factura con dieciséis años, pero que se precipitaba hacia un abismo irreversible con la misma facilidad.

La “Agrupación Cultural Gramsci” primero, con el inestimable magisterio del profesor Juan Carlos Rodríguez, la puesta en marcha más tarde de proyectos como la *otra sentimentalidad*, sirvieron para cargar de sentido el exceso de vida y de poesía que presentaba entonces la trayectoria biográfica de Javier Egea. A diferencia de sus maestros y compañeros, creo que Javier nunca se preguntó (tan a fondo) qué cosa era la poesía social o la poesía comprometida, o si estos términos tenían sentido o escondían engaños. A Javier simplemente le bastó acogerse a una tradición de “canto poético” que abría sólidas posibilidades vitales y literarias a las individualidades, a las subjetividades exacerbadas, que se sentían enfermas de alienación burguesa y padecían la falta de libertades democráticas. Una tradición que garantizaba la salvación individual, el fin del infierno existencial, si el poeta era capaz de inmolar el “yo” en el altar de la colectividad. Una actitud, sin duda, neoromántica, pero con una fuerte tradición contemporánea: Alberti, Lorca, Neruda, Vallejo, pero también Roque Dalton, Cardenal, Benedetti, etc, etc. Claro, que tanto sus maestros como sus compañeros no buscaban exactamente eso, sino más bien su superación o algo parecido, pero Javier, como en tantas otras cosas, también aquí fue más “clásico” que ninguno.

Tributo a esa tradición es el libro que comentamos, *Argentina 78*, largo poema dividido en diez cantos o



fragmentos y elaborado en colaboración con el extraordinario pintor argentino Ricardo

Carpani para su publicación por La Tertulia en 1983. ¿Qué decir de este libro dieciséis años más tarde, y además sin posibilidad de contrastar mis opiniones con las del propio Javier? Poco, o mucho, puedo añadir en tan escasas líneas. Decir que se trata de un texto *pre-sentimental*, escrito en torno al 78, y que se inscribe claramente en la tradición antes descrita. Pero, sobre todo, decir que por encima de altibajos y de alguna solemnidad innecesaria, el talento más perdurable de Javier aparece ya claramente en él, por ejemplo en poemas como el VI, en el que la cotidianidad de la situación y al mismo tiempo la ironía se utilizan de un modo magistral: *La cena ya dispuesta/ el dictador cavila sonriendo./ Acaricia la mano poderosa,/ se la lleva a los labios y la besa. Luego toma el papel,/ siente la pluma palpar/ y firma/ con amor la condena...*

Poesía social, de denuncia, solidaria con las víctimas de una de las mayores atrocidades cometidas en el siglo presente. ¿Poesía de salvación personal y colectiva? Seguramente no, seguramente la poesía sola no sea suficiente para salvar a los hombres y a los pueblos, al menos en este fin de siglo. Pero lo cierto es que su carácter de denuncia, de grito desgarrado, de invocación solidaria, sigue gozando por desgracia de una actualidad estremecedora:

*Y tú sientas subir hasta tu cama
la voz del pueblo al madrugar diciendo:
Pasó la noche el dictador sangrando.*

Y, sin duda, eso fue lo que Javier debió intuir como memorable, como necesario. ■

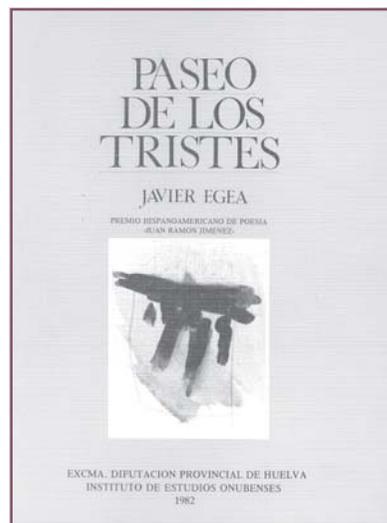
«Pasó la noche el dictador sangrando»



Favorable. Informe.

Paseo de los Tristes. Poemas.

Juan Carlos Rodríguez



metáfora de la pérdida, de la despedida continua. Diría que esta segunda bifurca-

Se supone que leo este libro por primera vez y que lo voy a describir sucintamente (tal como aparece en la 1ª edición, Diputación de Huelva, Premio J.R.J., 1982). Para ser justo en este informe escribo con la mayor objetividad posible. Me ha parecido ver que la metáfora esencial con que Javier Egea pretende construir el libro es radicalmente ésta: el amor es imposible en un mundo imposible. Ese tiempo de infamia se especifica desde el segundo poema: «Ellos, los asesinos,/ vigilaban la caza del amor en silencio». Este poema nos traslada a una especie de Lorca sin lorquismo, es decir, «secado» por la influencia de Cernuda. Lo indica la cita que encabeza el poema, del propio Cernuda: «Ellos, los vencedores...» Algo que de modo similar utilizó Gil de Biedma. En el primer poema late una segunda metáfora que también atraviesa el texto: el amor es imposible en sí mismo. Se trata de un poema básico aunque de un conceptualismo confuso, entre Quevedo y Diego de San Pedro (lo que explicaría también la cita inicial del libro). En realidad todos los poemas «conceptuales» muestran que este autor está empapado en los clásicos españoles, desde el Cancionero y el Romancero al conceptualismo del Barroco. Es decir, que en apariencia, le cuesta usar «conceptos poéticos» en el sentido fuerte con que hoy hablamos de ello (aunque esa poesía de «ideas» esté mucho más lograda en el paseo final). Pero si su primer conceptualismo parece barroco o cancioneril, su despliegue del ritmo poético y el tono de las metáforas resulta asombroso. Para mí las páginas 23 y 25 son decisivas. Ahí están dos de los mejores poemas del libro. Así el borrarse de las diferencias entre lo supuestamente subjetivo (el amor) y lo supuestamente exterior, una tachadura que consigue en la página 25 su verdadero logro al espacializarse desde las miradas a las tazas, desde la sombra de la tarde a la sombra de Bach: «Y cuánta sangre/ cuánta muerte rodando entre nosotros/ para tomar el té». El poema de la página 23 es igualmente extraordinario. Enuncia una segunda bifurcación clave en el libro: la

ción resulta crucial: así las metáforas espaciales de los andenes o de los trenes que se van. Y el desdoblamiento de la imagen de la pérdida que continúa condensándose hasta llegar a la visión de *tus ojos*, ojos que son un túnel pero a la vez un recurso de vida, un imposible túnel negro de esperanza. ¿Qué metáfora no es la materialidad misma de un concepto o del sentido de una vida? La tercera bifurcación del libro radica en lo que podríamos llamar la utopía revolucionaria. Se nota que esta escritura busca otro mundo y que está como recién impregnada de marxismo. También parece encuadrarse en el grupo de «La otra sentimentalidad» de Granada. No sólo por las referencias a textos fetiches de ese grupo (como *Las cenizas de Gramsci*, de Pasolini, o *El largo adiós*, de Chandler) sino, como es obvio, por el título mismo. Se supone que ese Paseo es de los tristes porque por allí pasaban los entierros granadinos, pero el tratamiento del autor lo convierte en una interrogación sobre la soledad del alba y sobre la *construcción histórica* de la tristeza. Quizá hace demasiado hincapié en el haber y el debe del amor, entendido como un libro de cuentas o de rentista pequeño burgués o agrario. O quizá sea -mucho más profundamente- otra metáfora bifurcada entre el mercantilismo de cada día y el amor concebido como mercancía entre lo que se nos da y lo que damos. El poema que cierra el libro demuestra que el autor es un poeta que lleva su escritura al límite y que sabe asumir el riesgo de todas esas bifurcaciones metafóricas a las que aludimos. Es decir, la relación interior/exterior, el amor imposible en sí mismo, la utopía de un mundo diferente y, por fin, la presencia de los andenes y de la pérdida, o sea, la latencia de muerte. Por eso no me sorprende que concluya la primera parte con otro texto de lorquismo «secado», en la página 54. Se titula «Cuartelillo final» y dice así: «-¿Sabe quién mató al Sr. Egea?// -Lo sé.// -¡Pues dígallo inmediatamente!// -Yo me arrojé al vacío/ desde la estrella muerta/ y ya no tengo miedo de morir.»

«Cuánta muerte rodando entre nosotros/ para tomar el té»



Javier Algarra

Tropo mare

Luis García Montero

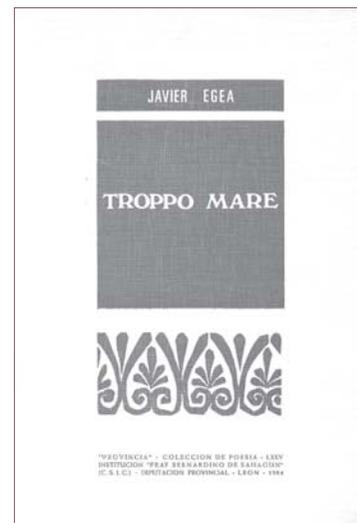
Javier Egea escribió la historia de un hombre decidido a interpretar su realidad, su tiempo, su pasado, en busca de un horizonte marino tan luminoso como trágico, porque la necesidad de un futuro distinto, un futuro otro, se confunde con los peligros del viaje, con las incertidumbres y las hostilidades de la existencia, con un desnudo y una sangre propia que deben contemplarse en público. El sentido de su escritura y de su búsqueda, pese a las contrariedades, tiende a desembocar en un verso con aire de reafirmación poética e histórica: «Hoy sólo sé que existo y amanece».

Los poemas del libro dialogan entre sí, uniéndose en un argumento más anímico que lineal, porque la conciencia necesita definirse en un estado de ánimo, en una apuesta por el optimismo. *Tropo mare* cuenta la historia de una riada, una nube, unas ruinas, preparándole el terreno a dos adivinaciones. Por un lado: «Es así que otras aguas te presienten, / azules, más allá, volviendo el Cabo». Por otro: «Era la hora justa del abordaje tuyo / y eras alta y morena y por tu boca / ondeaban las rojas banderas de la fruta». La

interferencia de un amor distinto y de una nueva historia colectiva caracteriza las intuiciones del libro, aquellas conquistas que quieren presentarse todavía como intuiciones.

A partir de aquí se cuenta la necesidad de interpretar la realidad y los sentimientos («Rosseta»), los riesgos de atreverse a viajar y a vivir en el frío («El viajero»), la conciencia de un saldo lleno de renunciadas y mediocridades («El estrago») y el deseo de romper la historia privada en favor de una apuesta colectiva, una práctica histórica («Córram pópulo»). La «Coda» cierra el itinerario con una afirmación en la esperanza.

Javier Egea consideraba este libro como una indagación, una frontera ideológica entre el pasado y el presente, la búsqueda de la palabra poética que utilizó después en *Paseo de los Tristes*. En la nota de presentación de *Tropo mare* hay una advertencia: «El avisado lector... podrá encontrar junto a la mejor poesía la denuncia de la peor de sus mentiras». Pero *Tropo mare* no es un libro de transición, porque recoge con plenitud poética los caminos de la búsqueda, las posibilidades del lenguaje, la mirada personal y los recursos estéticos de Javier Egea, su capacidad de escribir versos y escenas memorables. Me quedo con la imagen del viejo amor que mira hacia el mar, entorna los postigos y se tiende y reposa, o con la escena del niño de postguerra que crece y se atreve a mirar, a través del cristal, el cadáver de su madre. Javier se estaba despidiendo así de muchas cosas, quizás de demasiadas, en un libro magnífico. ■



«Hoy sólo sé que existo y amanece»

Raro de luna

José Carlos Rosales

Raro de luna es el último libro de poemas que publicó Javier Egea, un libro donde la oscuridad del bosque del mundo acoge el roce de los pasos de alguien escurridizo, alguien que no podía o no sabía encontrar otras luces que no fueran las del recuerdo, las de una noche empañada, las del torpe vacío.

Antes habían salido a la calle, entre otras entregas, dos muy valiosas, *Paseo de los tristes* y *Tropo mare*, dos libros que nos ofrecieron el perfil de una voz poética muy preocupada por unir los fragmentos de tantas escisiones y darle a los lectores -y también a sí mismo- la posibilidad de mirar de otra manera algunos de los tópicos literarios -y existenciales- más trillados en la poesía -y en la vida- europea de los últimos siglos: la soledad, el amor, la noche o el destino.

Pero en *Raro de luna* Javier Egea se propuso dar un paso más, el de escribir sin temor al peso del pasado, reencontrarse con los viejos mitos románticos y construir un mundo poético que, sin dejar a un lado la vida o la experiencia, tuviera sus raíces textuales en la tradición literaria más jugosa. Primero, una tradición de estirpe clásica, la que se manifiesta desde las primeras páginas del libro en los cuatro sonetos -tal vez no limados del todo- con los que

se abre: una luna deshabitada, una cicatriz que no cesa, una luz manchada de destino. Y después, la tradición más vanguardista, la que culmina en ese largo poema, titulado «Raro de luna», con el que se cierra el libro, una lograda tentativa de surrealismo automático pero asequible, llena de vigor y de agudeza: «Para ti siempre quise / avenidas sin látigo / plazas sin gentes pálidas que se desploman / chapoteando caen mientras que sangran y por siempre caen / del verdín de las gárgolas y de las cicatrices / sobre reinos vastísimos de laberintos y de topos / caen».

Tras los cuatro sonetos de «Sombra del agua», nos deslumbra el esplendor de las dos partes centrales del libro, «Príncipe de la noche» y «Las islas negras», treinta poemas engarzados en la tonalidad tranquila de los cancioneros del siglo XV y en el clima de sombras y sonidos fugaces cedido por esa veta romántica del vampiro, ahora convertido en la metáfora eficaz de lo negado, lo marginal, lo solitario: «Porque me llaman dos pozos / en tu cuello / y en tu corazón habitan / rastros de un príncipe negro // [...] Porque sé que vas perdida / oculta en los bosques ciegos / sin amor // Por eso fui cazador».

Experiencia de la literatura y experiencia de la vida hábilmente enlazadas en las páginas de *Raro de luna*, un libro que tal vez pudiera valorarse como el más ambicioso de Javier Egea, también como aquel donde se logra un mayor y positivo distanciamiento tanto de la tradición a la que se acerca como de los sentimientos e ideas a los que logra dar cuerpo en unas páginas en las que navegan «los estancos del sueño a la deriva». Un buen broche final para una obra fatalmente inconclusa, inconclusa como todas las obras que merecen la pena. ■

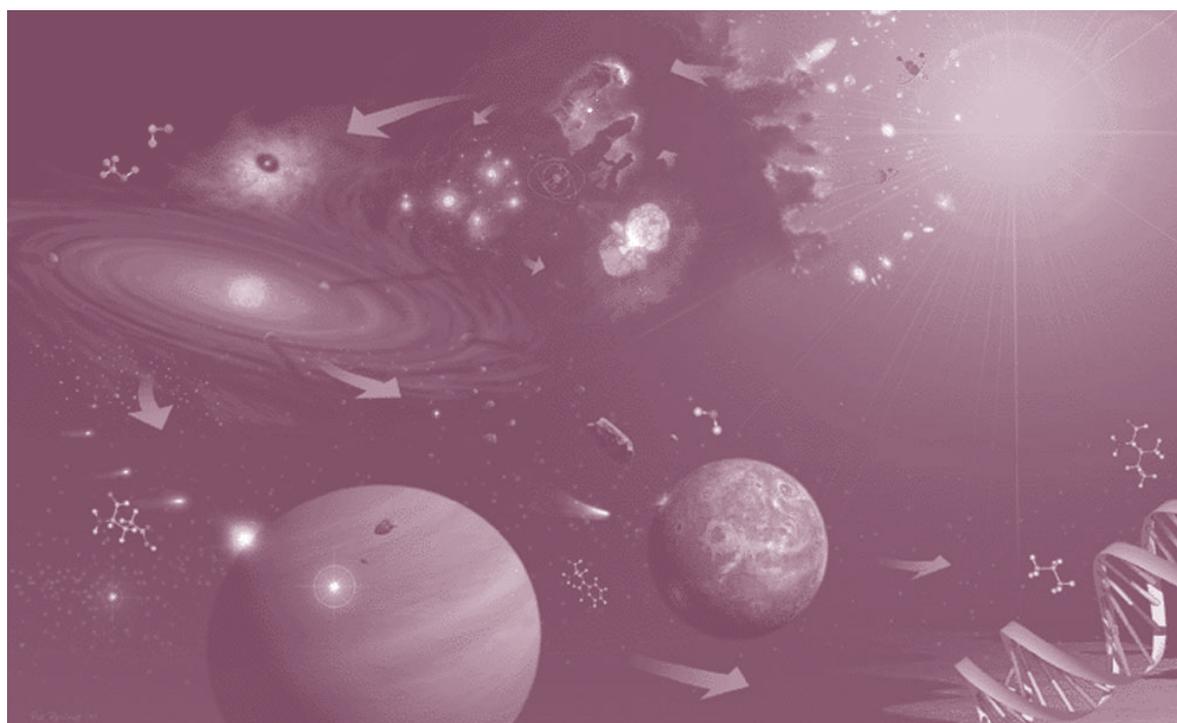


«y en tu corazón habitan / rastros de un príncipe negro»

Ingrid **Desilvestre**

Los orígenes de la vida y del Universo

La Iniciativa «Orígenes» de la NASA



Pat Rawlings

Recreación de los quince billones de años de la historia del Universo, desde el Big Bang hasta la formación de la vida en la Tierra.

«Cada **respuesta** que conseguimos **sólo sirve** para generar **muchas más preguntas.**»

Nuestra forma de entender el universo ha cambiado drásticamente en los últimos 40 años de la era espacial. Hemos mirado al pasado, años luz atrás, y visto los ancestros más viejos de todas las galaxias, estrellas y planetas que nos rodean. Hemos visto brillantes nacimientos de estrellas y estudiado las supernovas que señalan su muerte. Hemos detectado agujeros negros, que pueden ser tan pesados como un billón de soles. Hemos observado discos de gas y de polvo envolviendo estrellas jóvenes, discos que pueden fundirse y formar nuevos mundos. Hemos encontrado evidencia de planetas gigantes orbitando alrededor de estrellas próximas. Hemos enviado naves a todos los planetas del sistema solar, excepto a Plutón. Estas naves han encontrado, entre otras cosas, evidencia de que hubo agua en Marte, que hay un océano líquido bajo el hielo de Europa, una luna de Júpiter, y volcanes activos en Io, otra de las lunas de Júpiter. Más cerca de casa, hemos descubierto vida en las oscuras profundidades de los océanos de la Tierra y en los secos valles del Antártico. Hemos aprendido que el clima, la biosfera y el funcionamiento de nuestra civilización tecnológica están fuertemente influenciados por el comportamiento de nuestro cambiante Sol, una estrella que podemos estudiar de cerca. En definitiva, nuestro entendimiento del Universo se ha visto alterado para siempre.

Plan Estratégico de la NASA

Parece que cada respuesta que conseguimos sólo sirve para generar muchas más preguntas. Esa realidad es la razón fundamental del Plan Estratégico de la NASA para la Ciencia Espacial. El plan pretende “dar respuestas más precisas a las preguntas básicas sobre la formación y evolución del Universo, qué influencia tiene el Sol sobre la Tierra, la

historia de los planetas y de los satélites en nuestro sistema solar, y la aparición de la vida tanto en nuestro entorno como en nuestra inmensa galaxia”.

En la base del Plan estratégico de la NASA para la Ciencia Espacial hay preguntas fundamentales. Algunas de estas preguntas son tan viejas como la propia humanidad, y definen las metas de la Oficina de Ciencia Espacial, que a su vez generan “Metas Científicas” específicas que rigen las actividades de la NASA durante periodos de 10 a 20 años. Cada meta científica tiene, a su vez, una serie más detallada de objetivos científicos que guiarán los programas de la NASA durante un periodo aproximado de 5 años.

La consecución de estos objetivos aporta nuevos conocimientos que sirven para formular nuevas preguntas y metas científicas, completando el ciclo de los avances científicos. Por ejemplo, la NASA considera las siguientes preguntas como fundamentales: ¿Cómo evoluciona la forma de las galaxias, de las estrellas y de los sistemas planetarios? ¿Cómo y dónde empezó la vida? Preguntas que determinan unas metas concretas: lograr una presencia efectiva en todo el sistema solar investigando en profundidad los misterios del Universo, de la vida en la Tierra y fuera de ella; desarrollar y utilizar, también, tecnologías revolucionarias para misiones impensables en décadas anteriores. Metas que implican otros tantos retos de tipo científico: entender la naturaleza e historia de nuestro sistema solar y qué es lo que hace que la Tierra sea similar y diferente de sus planetas vecinos; entender el origen y la evolución de la vida en la Tierra; entender las fuerzas externas, incluyendo los impactos de cometas y asteroides, que afectan tanto a la vida como a la habitabilidad de la Tierra. Para ello será necesario investigar la composición, evolución y recursos de la Luna,

conocer mejor otros cuerpos pequeños y objetos como Plutón e incluso reconstruir las condiciones requeridas para el origen de la vida en la Tierra y determinar los procesos que rigen su evolución.

La *Iniciativa Orígenes* incluye muchas de las preguntas fundamentales de la NASA. De hecho, pretende seguir “la cadena de eventos desde el nacimiento del Universo en el Big Bang, 15.000 millones de años atrás (estudiando la formación de elementos químicos, galaxias, estrellas y planetas; y también la mezcla de elementos químicos y energía que crearon la vida en la Tierra) hasta la aparición de los primeros organismos autoreplicantes y la profusión de la vida”.

● Cuerpos pequeños

El estudio de los cuerpos pequeños (cometas y asteroides) es una parte esencial de la *Iniciativa Orígenes*. El sistema solar contiene un gran número de cuerpos pequeños, muchos de los cuales entran en la atmósfera de la Tierra en forma de meteoritos. Un mejor entendimiento de estos cuerpos nos ayudaría en unas cuantas metas científicas. Tendríamos una idea más clara de cómo se forman las estrellas y los sistemas planetarios y, en particular, cómo se formó nuestro sistema solar. También entenderíamos mejor cómo pudieron afectar a la habitabilidad de la Tierra y a la evolución de la vida.

La Tierra y todos los demás cuerpos del sistema solar, incluidos cometas y asteroides, se formaron hace alrededor de 4.600 millones de años de la misma nube de gas y polvo. Mientras que la Tierra ha sufrido cambios dramáticos, como resultado de la actividad geológica, eólica y erosiva del agua, otros cuerpos permanecen casi intactos desde su formación. Los cometas, por ejemplo, tienen el material más primitivo del sistema solar y mantienen el récord de procesos químicos y físicos activos desde tiempos tan remotos. La composición química de los asteroides no ha cambiado desde su formación.

La vida comenzó muy pronto en la historia de la Tierra: hace alrededor de 3.850 millones de años. Quizás los cuerpos pequeños hayan sido esenciales para su desarrollo. El Cinturón de Kuiper es una colección de miles de cuerpos pequeños helados en la parte más externa de nuestro sistema solar, más allá de Plutón. Los cometas y los cuerpos del Cinturón de Kuiper pudieron suministrar cantidades importantes de agua y de otros materiales volátiles a la Tierra y a otros planetas. Y acaso los sembraron con compuestos químicos orgánicos. A su vez, el impacto de uno de estos cuerpos pequeños pudo causar una extinción masiva que habría alterado el curso de la evolución de la vida en la Tierra.

● Misiones a asteroides

La política de la NASA impone que todas las misiones que pasen a través del cinturón de asteroides entre Marte y Júpiter realicen, si es posible, una observación minuciosa de un asteroide. Por ello, la sonda *Galileo* siguió una ruta bastante tortuosa en su viaje a Júpiter. Este camino lo llevó cerca no de uno, sino de dos asteroides: Gaspra e Ida. Nuestro objetivo era caracterizarlos (es decir, determinar su tamaño, forma y registrar sus cráteres), conocer su composición, y analizar su entorno. *Galileo* pasó en Octubre de 1991 por Gaspra, un asteroide relativamente pequeño, probablemente un resto de otro más grande que se fragmentó en una colisión y está compuesto de minerales metálicos y rocosos. *Galileo* determinó que tiene unos 20 km. de largo, 12 km. de ancho y un grosor de 11 km., los cráteres y montañas eran menos numerosos de lo esperado.

Galileo fue al encuentro de un segundo asteroide, Ida en agosto de 1993. Pasando a 56 km., Ida es más grande que Gaspra y con muchos más cráteres, lo que indica que es más antiguo de lo esperado. Los científicos comprobaron durante el encuentro que Ida tiene una pequeña luna llamada Dactyl. Las características de la órbita de Dactyl revelaron que Ida es muy poroso y compuesto de rocas muy

ligeras, en lugar de rocas ígneas densas como se esperaba. Dactyl implica que las lunas asteroidales no son raras. Y de hecho, hace poco se vieron imágenes de una pequeña luna orbitando el asteroide Eugenia desde un telescopio en Hawai. Finalmente, Ida y Gaspra sorprendieron a los científicos con claras indicaciones de que poseen campos magnéticos.

Aunque el propósito de la misión del *Deep Space-1* no era aproximarse a un asteroide, éste, al igual que Galileo, se acercó a unos 26 km. por encima de la superficie del asteroide 9969 Braille en julio de 1999, lo más cerca que se ha llegado a volar cerca de un asteroide. Esto permitió ver similitudes en la composición entre *Braille* que está más cerca de la Tierra y *Vesta* un asteroide mucho más grande, en el cinturón principal entre Marte y Júpiter.

La Misión *NEAR* se lanzó en febrero de 1996. En junio de 1997 voló a 1200 km. del asteroide *Matilde*. A continuación se alejó hacia *Eros*. Interesantes características orbitales de la misión llevaron al *NEAR* relativamente cerca de *Eros* en Diciembre de 1998. Pero *NEAR* no entrará en la órbita alrededor de *Eros* hasta febrero del 2000.

● Misiones a cometas

Como se ha señalado anteriormente, la NASA tiene mucho interés en los cometas, principalmente por dos razones. Están compuestos de un material muy primitivo, casi inalterado por el paso del tiempo, lo que puede revelar mucho acerca de los procesos físicos y químicos que dieron origen al sistema solar. También pudieron haber contribuido a hacer la Tierra habitable y, quizás, al desarrollo de la vida misma. Los cometas quizás proporcionaron grandes cantidades de agua y otros materiales volátiles, incluidos gases atmosféricos. Y, acaso, moléculas orgánicas, de las que salió la vida.

De la misma manera que los cometas han podido ser parte importante en la aparición de la vida en la Tierra, también han podido ser destructivos. Los impactos de los cometas y de los grandes asteroides pudieron causar la extinción masiva, como la que vio el final de los dinosaurios que dominaban el planeta. Estos hubiesen cambiado el curso que siguió la evolución.

La NASA tiene planeadas varias misiones a cometas, y una de ellas está ya en curso. La misión *Stardust* volará cerca de un cometa y, por vez primera, traerá a la Tierra material para su análisis por parte de científicos del mundo entero. Fue lanzado en febrero de 1999 con el propósito de acercarse al cometa Wild 2 en enero del 2004. *Stardust* se aproximará lentamente hasta unos 150 km. del núcleo del cometa y coleccionará polvo y muestras volátiles. Durante el encuentro, la nave enviará también imágenes del Wild 2, recuentos del número de partículas del cometa que impactan con la nave, y análisis en tiempo real de su composición. Además recogerá también muestras de polvo interestelar, incluyendo granos anteriores a la formación del Sol, y condensados nebulares, reliquias de la formación del sistema solar. El polvo recogido será preservado en un material ultraligero llamado aerogel. El aerogel que contiene las muestras se meterá en un bote y luego en una cápsula de reentrada que retornará a la Tierra en el 2006.

A diferencia del *Stardust*, el *Deep Impact* está diseñado para proporcionar información nueva sobre la composición interna y la estructura de un cometa. En julio del 2005, la nave se aproximará al cometa Tempel-1 y soltará un proyectil de 500 kg., esencialmente un cilindro de cobre. Viajando a 10 km./s, el proyectil se acercará al núcleo, tomando imágenes panorámicas de él, y colisionará, creando un cráter en él. Este impacto desvelará mate-

.../...

«La *Iniciativa Orígenes* pretende seguir la cadena de eventos desde el nacimiento del Universo en el Big Bang hasta la profusión de la vida.»



Lanzamiento de NEAR



.../...

riales nunca vistos hasta entonces y revelará detalles de la estructura interna del cometa. El *Deep Impact* lleva también instrumentos de observación en el rango visible y en el infrarrojo para observar el impacto y el cráter. Un sistema de alta resolución proporcionará imágenes de gran calidad espacial, mientras que otro, de resolución media, dará información del blanco elegido y vistas de todo el núcleo.

Tempel-1 tiene probablemente forma de patata, con un diámetro de unos 6 km., y su órbita actual tiene un periodo de 5.5 años. El lanzamiento de esta misión está previsto para enero del 2004 y concluirá, incluido el retorno de los datos, en tan sólo 19 meses. *Stardust* y *Deep Impact* se complementan mutuamente. Generalmente se acepta que, en el perihelio, la superficie de un cometa cambia notablemente debido a las pérdidas de partículas y a la modificación que sufre su superficie de hielo. *Stardust* tomará muestras de las partículas liberadas de la superficie del cometa e intentará analizar los materiales prístinos a profundidades mayores que 1 m de la superficie.

La misión *Contour* (Comet Nucleus TOUR) proporcionará un elemento comparativo adicional a estas misiones. *Contour* visitará tres cometas para aquilatar sus similitudes y sus diferencias. Como el *Stardust*, el interés de la misión *Contour* se centrará en las colas de los cometas; es decir, el gas y polvo liberados al aproximarse el cometa al Sol, y aproximándose a cada uno de ellos durante sus respectivos perihelios.

Contour tiene tres objetivos primordiales: los cometas Encke, Schwassmann-Wachmann 3 y el D'Arrest. Encke tiene el periodo orbital más corto de todos los cometas conocidos; tarda tan sólo 3.2 años en dar una vuelta alrededor del Sol. Puesto que los otros dos se aproximan al Sol con mucha menor frecuencia, probablemente hayan retenido una fracción mucho mayor de su hielo. *Contour* visitará Encke en noviembre del 2003, y Schwassmann-Wachmann 3 en junio del 2006. Protegida del polvo por un escudo, la nave *Contour* sobrevolará cada uno de estos cometas a una distancia de unos 100 km. Una cámara de gran campo tomará imágenes globales, mientras que una combinación de un sistema de imagen de alta resolución y otro espectral tomará imágenes del núcleo con una resolución de 4 m. Además dos instrumentos recogerán y analizarán los gases y el polvo emitidos para determinar de forma precisa su composición química.

Aparte de su principal misión, *Contour* puede ser redirigida para interceptar algún otro cometa inesperado, como el Hale-Bopp, que pasa muy cercano a la órbita terrestre. Teniendo esto en cuenta, el proyecto incluirá una amplísima búsqueda de posibles candidatos que se acerquen desde los confines de nuestro sistema solar.

Estas tres misiones, junto con la *NEAR*, son misiones clasificadas *Discovery*. Son misiones pequeñas, diseñadas específicamente para realizar labores científicas altamente especializadas en periodos muy cortos de tiempo y con costes relativamente bajos. A menudo, involucran alianzas entre la gran industria, la pequeña y mediana empresa y las universidades.

● El disco de Kuiper

La última categoría de los cuerpos pequeños tratados en este artículo es la de los comprendidos en el disco de Edgeworth-Kuiper. La misión *Pluto-Kuiper Express* será lanzada específicamente para estudiar estos dis-

tantes objetos, que a menudo se definen como enanas de hielo o planetas menores (su tamaño oscila entre el típico de un cometa hasta los miles de kilómetros). Como los cometas y asteroides, pueden aportar pistas relevantes sobre la formación del sistema solar y, como los cometas, pueden haber afectado al desarrollo de la atmósfera terrestre y la biosfera.

Plutón es el único planeta que los humanos aún no han visitado. La distancia a la que se encuentra impone importantes restricciones a cualquier misión. La NASA está en proceso de desarrollo de una nave ultraligera de última generación para tal fin, cuyo lanzamiento tendrá lugar una vez que la tecnología esté lista, y podría llegar allí alrededor del 2010.

Plutón es el objetivo principal de esta misión, compuesta de dos naves. Si tiene éxito, una de las naves o ambas seguirán hasta llegar a uno o más de los objetos del disco de Kuiper. Las principales motivaciones científicas de la misión son, por un lado, la oportunidad de explorar una región completamente nueva de nuestro sistema solar. También la creciente evidencia de que el cinturón de Kuiper es una zona en la que la formación de un planeta se detuvo en mitad del proceso.

Otros aspectos de interés son la posibilidad de que cometas de corto periodo se originaran en este cinturón y la emergente evidencia de que Plutón es un objeto del cinturón de Kuiper.

Los instrumentos que llevará la *Pluto* serán una cámara de alta resolución, un cartógrafo de infrarrojos, y un espectrómetro de ultravioleta. Estarán bien preparados para aportar datos concluyentes de los objetos del disco de Kuiper.

● Meteoritos

Aunque los programas científicos de la NASA se centran en misiones espaciales, también se llevan a cabo estudios tanto desde aviones como en la tierra. Los meteoritos son una forma barata y efectiva de obtener la misma información que la que obtenida en algunas misiones espaciales. Pueden revelar información muy valiosa acerca de la composición de los asteroides y de los cometas y pistas del papel que han tenido estos objetos en el desarrollo y en la evolución de la vida en la Tierra. La NASA está llevando a cabo un estudio de asteroides para determinar si alguno de ellos representa un peligro para la Tierra.

Un magnífico ejemplo de una campaña aérea lo constituyen la serie de misiones llamadas *Leonid MAC*, que son parte del Programa de Astrobiología de la NASA. *Leonid MAC* utiliza dos aviones y una serie de técnicas para estudiar las propiedades físicas de los meteoritos cuando interactúan con la atmósfera durante la lluvia de Leónidas. El objetivo es aprender más sobre la composición y la morfología de los meteoritos. La siguiente campaña se llevará a cabo en el mar Mediterráneo en noviembre de 1999.

La NASA también está estudiando los meteoritos que han sobrevivido al paso de la atmósfera terrestre. Muchos de ellos se han encontrado en la Antártida. Uno de los más famosos fue un meteorito de Marte que se encontró en 1996, y que algunos científicos creen que contiene evidencia de que existió vida en ese planeta. Recientemente, investigadores establecieron que los depósitos de carbonato encontrados en él son de hace aproximadamente 3.900 millones de años. Esto indica que la teoría de vida en Marte sigue siendo viable. Meteoritos encontrados en Texas (U.S.A) y Marruecos parece que contienen pequeñas cantidades de agua. Lo que apoya la teoría que el agua en los objetos del espacio puede ser más común de lo que nos imaginábamos.

Finalmente, dado que las órbitas de muchos de estos innumerables cometas y asteroides pueden cruzarse con la Órbita de la Tierra, NASA está llevando a cabo un estudio para analizar el riesgo de un posible impacto catastrófico y desarrollando un programa para detectar los objetos que pudieran causar tal impacto (objetos con más de 1 km. de diámetro). ■

«La teoría de vida en Marte sigue siendo viable.»



Montaje fotográfico de las diecisiete mejores vistas de EROS tomadas entre las 10:44 AM y las 2:05 PM del 23 de Diciembre

Expedición «Total '99»

Aniceto Porcel

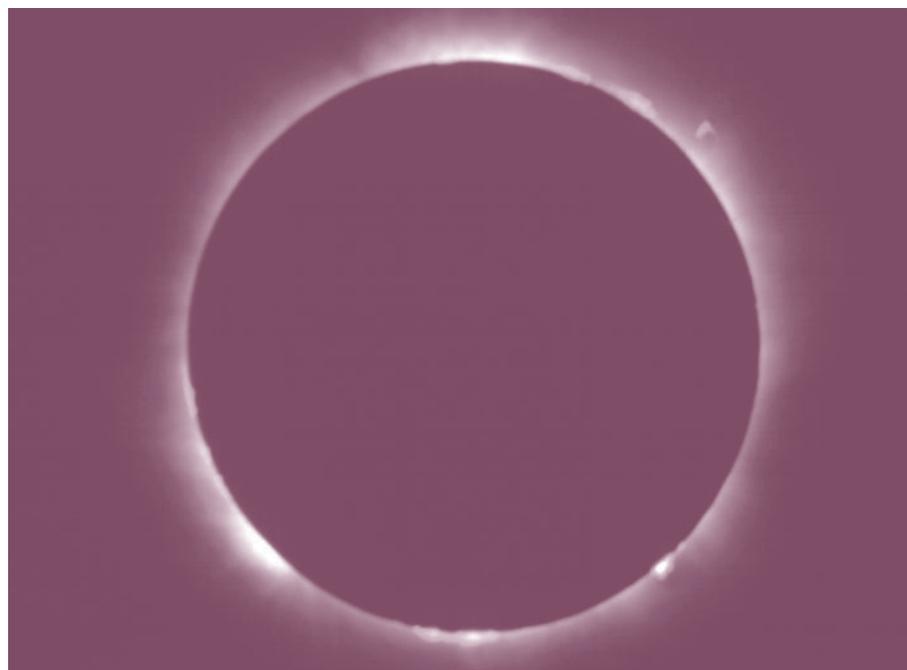
Un eclipse total de Sol es un fenómeno bastante singular en nuestro Sistema Solar, sin embargo en la Tierra tenemos la suerte de poder observarlo gracias a una combinación muy específica de distancias y diámetros aparentes de los tres astros implicados. De forma resumida un eclipse de estas características se produce cuando la Luna se interpone entre el Sol y la Tierra, provocando en la superficie terrestre una zona donde deja de verse nuestro astro rey y la luz que emana de éste, es decir, se produce una breve e inusual noche.

Históricamente los eclipses en general, y más específicamente los totales de Sol, han tenido un papel importante en el devenir de los acontecimientos humanos, máxime cuando se desconocía su mecánica y en consecuencia no era posible su predicción. Con el tiempo y la paciente observación se obtuvo una explicación de carácter físico satisfactoria, pero este conocimiento sólo era asequible a unos pocos, que en muchos casos aprovecharon la coyuntura para el dominio de sus semejantes. Hoy día prácticamente lo sabemos todo acerca de estos fenómenos, aun así, al filo del tercer milenio los agoreros de lo oculto siguen utilizándolos para difundir falsos e incorrectos conceptos, en un claro ejemplo de desinformación e incultura, que a escala social sorprendentemente tiene un eco difícilmente explicable en nuestros días.

Al principio de nuestro siglo un eclipse total de Sol sirvió para demostrar una teoría recién descubierta. Según ésta, la gran masa de una estrella debería curvar de forma leve pero apreciable la luz que nos llega de otros cuerpos celestes. Estos haces de fotones provenían de estrellas que por perspectiva se situaban cerca del limbo solar, haciendo imposible su observación por la luminosidad de nuestro astro. Sólo un eclipse solar total podía mostrar a éstas cuando el disco quedaba cubierto por la Luna. En este preciso instante se podía medir la posición de estos soles lejanos. Así se hizo, y posteriormente se comparó la posición observada con la teórica. La conclusión fue rotunda: las estrellas observadas cerca del Sol estaban desplazadas de las posiciones habituales por efecto de la alteración gravitacional, además la proporción de este desplazamiento era el que la nueva teoría predecía. Esta teoría era la *Relatividad de Einstein*, y esta experiencia fue la primera comprobación observacional de uno de sus postulados. A partir de ese momento los humanos disponíamos de una nueva concepción del Universo, o si se prefiere, de un Universo mucho más explicado.

El eclipse del 11 de agosto del presente año ha estado rodeado de una expectación inusitada, esto posiblemente haya sido así por las circunstancias geográficas. Su desarrollo principal ha sido en el centro de Europa, zona densamente poblada, y por lo tanto su observación ha sido asequible a infinidad de personas que jamás soñaron con observar este fenómeno. Desafortunadamente las condiciones climatológicas reinantes en la franja de la totalidad durante la ocultación del Sol por parte de la Luna no fueron óptimas, aunque hubo excepciones.

La **Sociedad Astronómica Granadina (SAG)** desde hace prácticamente dos años ha estado organizando la expedición «**Total '99**» para la observación de este eclipse. Durante este tiempo se barajaron innumerables factores que condujeran a asegurar unas mayores probabilidades de éxito. Había que decidir cuál era la zona más conveniente desde el punto de vista climatológico, qué experiencias científicas se iban a realizar y cuál era el equipo adecuado para éstas, teniendo en cuenta la dificultad de trasladar una ingente cantidad de material hasta el sitio elegido. Sabíamos que cuanto más al este nos trasladáramos mayores eran las probabilidades de que las condiciones meteorológicas fueran favorables, por otro lado, era importante ir a destinos relativamente cercanos donde el traslado del equipo no fuera excesivamente dificultoso. Así se eligió como destino Hungría, más concretamente la zona del lago Balaton.



Eclipse total de Sol (11-8-99) desde el Lago Balaton (Hungría)

A. Porcel

La expedición ha estado formada por 15 personas, y se han desplazado aproximadamente 70 kilos de material científico entre telescopios, instrumental climatológico y equipo de apoyo. Una primera parte de los integrantes llegamos al lago Balaton el día 6 de agosto por avión, el resto llegó el día 7 por carretera. Era importante disponer de cierto margen temporal ya que había que localizar un emplazamiento adecuado. Después de la inspección de la zona decidimos colocar dos campos de observación. Uno de ellos en la localidad de Balatonlelle con el cometido principal de registrar fotográficamente y en vídeo el fenómeno. El otro a unos 20 kilómetros del primero en un pequeño monte de unos 300 metros de altitud y cercano a la ciudad de Balatonföldvár. El cometido principal de este segundo campo de observación fue el seguimiento climatológico y el estudio de la evolución de la luminosidad ambiente.

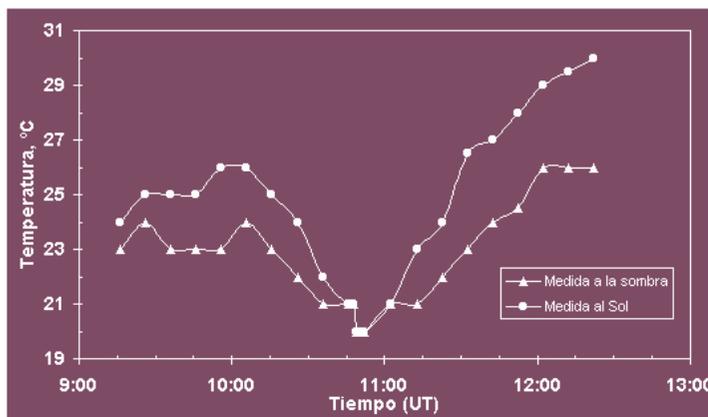
Los trabajos desarrollados durante el eclipse han sido diversos. Se ha registrado el Sol con diferentes grados de ampliación: desde focales de 50 mm para obtener un gran campo hasta focales de 2.000 mm para obtener imágenes de alta resolución. También se ha obtenido un vídeo digital que muestra de forma dinámica la evolución del fenómeno. En el apartado de climatología se han medido parámetros como temperatura ambiental, humedad relativa...

«Al principio de nuestro siglo un eclipse total de Sol sirvió para demostrar la teoría de la Relatividad de Einstein.»



.../...

va, presión atmosférica, velocidad del viento e índice de nubosidad. Así mismo, por medio de unas células solares se ha registrado la evolución de la luminosidad ambiente para obtener un idea del comportamiento y magnitud de la luz solar durante el eclipse. En términos generales todos los trabajos realizados han tenido resultados positivos, habiéndose obtenido más de 500 imágenes, una 3 horas de vídeo digital, y un amplio número de medidas climatológicas y fotométricas. La interpretación y estudio de toda la información aún está en curso. Como hecho importante es de resaltar la experiencia que el grupo ha adquirido en el seguimiento de este tipo de fenómenos, imprescindible para acometer futuras expediciones.



Evolución de las temperaturas durante el eclipse

En este sentido, es nuestra intención observar el próximo eclipse total de Sol de junio del 2001 en Centroáfrica, que tendrá una duración de más de 3 minutos de totalidad.

Una cosa es cierta, ni todas las imágenes obtenidas ni todos los datos registrados podrán jamás mostrar la magia y grandeza que posee esa breve noche, en este caso, de algo más de dos minutos. Un eclipse total de Sol sólo puede ser sentido cuando

su sombra te atrapa. Hemos quedado enganchados y esperamos con impaciencia la próxima cita que a buen seguro será el primer eclipse del tercer milenio. Una geografía, clima y gentes distintas, pero una misma experiencia: el increíble espectáculo de la Naturaleza. ■



Para ampliar información en Internet:

- Página web de la SAG donde se explican todos los detalles y preparativos de la expedición «TOTAL '99», así como información diversa para la observación general de eclipses totales de Sol: <http://www.ugr.es/~sag/webtotal99/portada.htm>
- Página web de la SAG donde se muestran los resultados obtenidos durante el eclipse (en construcción): http://www.ugr.es/~sag/webtotal99/resultados_introduccion.htm
- Completísima página web de la NASA dedicada al eclipse del 11 de agosto de 1999: <http://umbra.nasa.com/nasa.gov/eclipse/990811/rp.html>
- Página web de Fred Espenak's sobre resultados del eclipse del 11 de agosto de 1999: <http://www.mreclipse.com/TSE99reports/TSE99Esenak.html>
- Pagina web de la expedición Shelios a Turquía para el eclipse del 11 de agosto de 1999 organizada por el Instituto de Astrofísica de Canarias (IAC): <http://www.iac.es/general/sh99/intro.html>
- Página web de la NASA dedicada al próximo eclipse total de Sol el 21 de junio del 2001 (en construcción): <http://sunearth.gsfc.nasa.gov/eclipse/TSE2001/TSE2001.html>
- Página web de la NASA sobre eclipses en general: <http://sunearth.gsfc.nasa.gov/eclipse/eclipse.html>

Milenarismos

Micromegas • Manuel Toharia

«¡Estamos a punto de llegar al año 2000, qué emoción...!» Una buena parte de la población espera ansiosa, en efecto, la llegada del ya mítico año 2000. No es que eso sea malo en sí; al contrario, suelen faltar los motivos, aunque sean banales, para festejar cosas. Y eso de que al cambiar el año cambien nada menos que los cuatro guarismos a la vez, pasando de un uno y tres nueves a un dos y tres ceros, podría ser perfectamente una ocasión, tan arbitraria como cualquier otra, para ponernos contentos. Sobre todo porque ese tránsito se produce en la habitualmente jaranera Nochevieja, con sus uvas y todo.

Y ya está.

«¡Ah, no! Es que además cambia el milenio; y eso puede llevar aparejados males sin cuento... La celebración será por haber conseguido sortear todas las catástrofes que se avecinan, y de las que ya estamos sufriendo algunas muestras, como los terremotos de Turquía, Grecia y Taiwán, los ciclones tropicales de este otoño, y lo que venga...!»

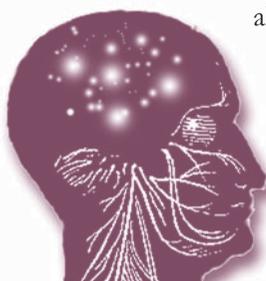
Lamentablemente, son muchas las personas que así razonan, aunque no siempre en voz alta. Y, una vez más, el temor sacude a la población. Será por-

que no hay otra cosa en qué entretenerse...

Claro, aunque sea una vez al siglo, o una vez cada milenio, lo cierto es que la supuesta magia de las cifras arrasa cualquier vestigio de racionalidad en numerosos seres humanos. Algo explicable, aunque sea en parte, por la incultura de la mayor parte de la población en épocas muy pretéritas, pero bastante incomprensible hoy, a las puertas del siglo XXI. Quizá por eso merezca la pena reflexionar en torno a estas cuestiones. Pero antes, algunos datos que, no por más conocidos resultan menos imprescindibles.

Ante todo lo de la fecha del cambio de siglo.

Con esto del cambio de dígitos, al pasar de 1999 a 2000 el próximo mes de enero, parece como si hubiéramos olvidado algo tan infantil como contar con los dedos. Recordemos cómo se hace: se empieza por el primer dedo de una mano contando el uno, y terminamos con el 10; luego empezamos la siguiente decena (los dedos de los pies, por ejemplo) con el 11, y así sucesivamente. Debemos, pues, contar los años partiendo del año 1 (que supuestamente se inició cuando nació Jesús) y hasta el diez, para el primer decenio, hasta el 100 para el primer siglo, hasta el 1000 para el primer milenio, hasta el 2000 para el segundo... O sea que el 2001 será, como todo lo que termina en uno, el primer año del siglo y milenio siguientes.



Sin duda el 2000 puede ser considerado como una cifra curiosa, incluso bella (¡un *dos* y tres *ceros*!); y, por qué no, festejable. Pero es el último del siglo veinte y del segundo milenio.

Hay quien dice que ese primer año debió ser el año cero; pero eso es una solemne tontería aritmética: cero es nada, no 365 días y pico.

El cero no es una magnitud cuantificable sino precisamente la ausencia de magnitud, la nada, el vacío. Y en geometría o aritmética, el origen de cualquier eje de coordenadas. Es un momento, un instante, el origen de una sucesión; precisamente el nacimiento marca el momento origen de nuestra vida. A partir de ahí, desde el primer segundo estamos viviendo nuestro primer año, que cumpliremos (o sea terminaremos completo) un año después, para empezar entonces el segundo año. Si yo digo que tengo 55 años de edad, eso significa que ya he cumplido los 55 y estoy viviendo mi año número 56 (quincuagésimo sexto, por emplear correctamente los ordinales); y cumpliré, o sea terminaré, esos 56 cuando celebre mi próximo cumpleaños el año que viene.

Por otra parte, ni siquiera Jesucristo nació el uno de enero del año uno, sino probablemente en septiembre de un año anterior, entre 5 y 7 años antes. En realidad, si lo que cuenta es el nacimiento del Mesías de los cristianos, el siglo XXI hace ya tiempo que comenzó. Lo otro, lo del calendario juliano (por Julio César) con su posterior reforma gregoriana, que es el actual calendario de occidente (otras culturas tienen calendarios diferentes: la judía, la árabe, la china...), no es más que una ficción numérica, tan arbitraria como cualquier convención que adoptemos los humanos.

O sea, que lo de los milenarismos, o secularismos, que viene a ser lo mismo, no pasa de ser una solemne bobada. Ligar la ocurrencia de desgracias y catástrofes a unas determinadas fechas, tan arbitrarias como cualquier otra decisión que se adopta por convención -ni siquiera unánime en toda la humanidad- resulta básicamente ridículo. Y sólo se explica por dos razones, que en realidad son la misma: la existencia de los engañabobos de turno, y su interés crematístico en vivir literalmente del cuento, y la existencia paralela de numerosos bobos a los que engañar.

¿Y Nostradamus, y las profecías de San Malaquías, y los signos celestes, y...? Algo significarán, ¿no?

Uno puede creer eso, desde luego. En realidad, uno puede creer lo que le venga en gana. Pero no por eso será cierta la creencia: necesita pasar por el rigor de la prueba. No basta con afirmar una cosa para que se haga realidad. Es necesario que la cosa se confirme. Y lamentablemente para ellos, ni los futurólogos, ni los astrólogos, ni los intérpretes de los oráculos pasados o presentes -el ridículo Paco Rabanne vendió 300.000 libros en una semana, sólo porque explicaba cómo iba a ser el fin del mundo, coincidiendo con el eclipse total de sol de agosto pasado y la caída de la estación orbital MIRhan acertado nunca cosa alguna con un mínimo de precisión. Basta con pensar que todos esos personajes viven -y han vivido en el pasado también, aunque quizá con menos presencia mediática que hoy- de sus supuestas predicciones, a costa de los bobos que les escuchan. Pero ninguno de ellos vive de algo mucho más obvio para alguien que conoce y controla el futuro: el acierto semanal de la quiniela o de la lotería. Mientras un futurólogo no sea capaz de vivir de eso, y sea consecuentemente multimillonario, resultará difícil creer en sus poderes.

Al terminar el siglo XIX eran las catástrofes cósmicas, los cataclismos planetarios, los que iban a terminar con el planeta. Hoy son los demonios más próximos: la catástrofe del cambio climático, los terremotos, los ciclones tropicales... Pero dentro de la lógica caótica que gobierna la mayor parte de los procesos naturales, en la Tierra y por lo que parece también en el resto del Cosmos, estos acontecimientos son "normales", es decir, se producen de manera aleatoria pero nunca infrecuentemente. La deseada estabilidad natural, el equilibrio de la Naturaleza con el que sueñan vanamente tantos ecologistas bienintencionados -de los malintencionados, que los hay, no quiero ni acordarme-, no existe: al revés, lo real es el desequilibrio, la entropía creciente, el desorden de las cosas; el caos, en suma.

Puede que no nos guste a muchos, pero así son las cosas. Y no es ya cuestión de milenarismos estúpidos sino de simple constatación de los hechos.

Lo que no ha de impedirnos celebrar ni el 2000, bella cifra donde las haya, ni el 2001 que dará inicio al nuevo siglo y al nuevo milenio. Además, en seguida vendrá el cambio de moneda, otra decisión arbitraria, por convención; y ésa sí que va a trastocar nuestras vidas de manera determinante. Pero será un momento igualmente histórico, al que no hay que buscarle más vueltas que las que tiene.

Como a casi todo en la vida. Lástima que el sentido común sea, y una vez más queda de manifiesto, el menos común de los sentidos. ■





Juan de Dios Salas

Y el director son...

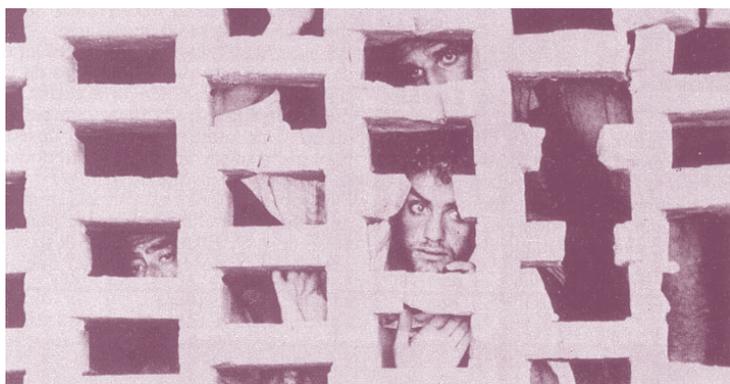
El caso Taviani



«En las películas de los Taviani los apuntes de índole social se dan la mano con una presencia constante de la Política y la Historia.»

Los Lumière, los Skladanowsky, los Taviani, los Coen, los Wachowski... todos estos apellidos comparten dos hechos irrefutables: 1) forman ya parte por derecho propio de la Historia del cine, y 2) ilustran una curiosa circunstancia dentro de este arte, a saber: son apellidos que identifican a dos artistas que, unidos por míticos lazos familiares -los fraternales-, realizan su labor como si de una sola persona se tratase, presentando un único e indivisible número de obras, filmadas sin aparente -o al menos no reconocido por ellos- reparto/división de méritos/funciones.

Hasta la entrada en la escena cinematográfica reciente de las, llamémoslas, “fraternidades americanas”, una pareja de hermanos italianos, Paolo y Vittorio, habían sido la imagen más famosa y reconocida de hermanos directores: los Taviani. En la crítica a su última película “Las afinidades electivas” (1996), Angel Quintana escribe: *Al adaptar a Goethe, los hermanos Taviani buscan paralelismos con la idea de que su existencia está marcada por los inexplicables misterios de las afinidades creativas. A lo largo de su filmografía, los Taviani han proyectado el misterio de su propia dualidad en muchos de sus personajes y han mostrado cómo entre dos individualidades separadas existen unos misteriosos puntos de contacto [...]*. (Dirigido, Enero 1997, n° 253, pg. 9). En el olvido han quedado los hermanos franceses Louis y August Lumière, y los alemanes Emil y Max Skladanowsky. Sin embargo unos y otros -aunque especialmente los primeros- no sólo crearon los aparatos para captar y reproducir imágenes, sino que nos legaron un conjunto de filmaciones a las que se dio en llamar “trozos de vida” y que se deben considerar como los primeros balbuceos de un cine documentalista, directo y testimonial. Y un detalle: la idea defendida por los Lumière de que el cinematógrafo suponía un triunfo parcial del hombre sobre la muerte -ya que podía devolver la imagen en movimiento, plena de matices, de seres queridos fallecidos- será utilizada por los Taviani para la escena que cierra “Good Morning, Babilonia”.



La noche de San Lorenzo (1981)

Mio fratello caro.

“La noche de San Lorenzo” (1981) está considerada como la película en la que mejor se aprecia en qué consiste el cine de los Taviani. En este film se hallan dos de los elementos característicos de gran parte de su obra: el interés por el estado de la ideología de izquierdas en su país, y un tratamiento de lo relatado desde un personalizado tipo de realismo poético.

En las películas de los Taviani los apuntes de índole social, la referencia a la lucha de clases, se dan la mano con

una presencia constante de la Política y la Historia, pero usadas como soporte para construir historias cercanas, apegadas a la tierra y a los personajes que las viven; es lo que Vicente Molina Foix definió como *una interiorización de lo político [...] producto del cruce de los datos históricos con la vivencia cotidiana de la Historia*. (Fotogramas, Diciembre 1982, n° 1681, pg. 78).

Este planteamiento, pasado por un constante filtro poético, hace que las historias de los Taviani resulten una especie de fábulas donde el recuerdo, la leyenda y el mito orientan sobre la forma de entender esa historia y la Historia. Fábulas en las que la música juega un papel muy importante, como queda demostrado tanto en la manera de estructurar los relatos -los tres “tempos” en que se articula “San Michele aveva un gallo” (1971)- como en el papel dramático que cumplen determinadas piezas - El *Capriccio italiano* de Tchaikovsky en esa; la música compuesta por Nicola Piovani para “La noche de San Lorenzo” o *La urraca ladrona* de Rossini en “Good morning, Babilonia” (1987)-.

Tan constante como esto es la ubicación de sus historias en unos espacios geográficos donde lo telúrico emerge en cada imagen. La Toscana -su tierra natal- de “La noche de San Lorenzo”, “Il sole anche di notte” (1989) o “Fiorile” (1992); la Cerdeña de “Padre Patrón” (1977); la Sicilia de “Kaos” (1984) o el inhóspito pedazo de oeste americano en el que trabajan como porqueros los protagonistas de “Good Morning, Babilonia”, comparten la extrema luminosidad y dureza de unas tierras cuyas gentes -también una presencia constante- con sus familias primigenias cargadas de rituales -“Padre Patrón”, “Good Morning, Babilonia”, “Kaos”-, refuerzan esa componente telúrica. Gente campesina que, tal y como afirmaba José Luis Guarter, *están contemplados sin paternalismos pero tampoco se trata de adornarlos con falsa dignidad* (Fotogramas, Mayo 1986, n° 1719, pg. 6).

Todo lo expuesto hasta aquí ha encontrado además en los Taviani una personal forma de puesta en escena centrada, sobre todo, en romper la posible conexión sentimental que se pudiera establecer entre el público y lo narrado, buscando así su actitud crítica. Películas como “Padre Patrón” o “La noche de San Lorenzo” buscan crear fuertes rupturas mediante la introducción de elementos ajenos al contexto, rupturas que obliguen al espectador a salir de su posible “encantamiento” con lo que tiene en pantalla.

Actualmente, estos elementos reseñados apenas si aparecen ya en el cine que realizan los Taviani quienes, para Angel Quintana, desde “Good Morning, Babilonia” han ido pasando de ser brillantes autores en los años 60 y 70, a *profesionales del audiovisual* en los 80 y 90. (Op. Cit. n° 2). Paolo y Vittorio han sido dos hermanos cineastas que, al igual que esos hermanos restauradores de “Good Morning, Babilonia”, han actuado siempre como un solo creador; siempre dos fuerzas creativas para un mismo proyecto.

Quizá en este hecho, en la fortaleza que daba la unión, haya radicado la importancia que tuvieron en el panorama cinematográfico mundial de hace dos décadas. Y quizá el miedo a lo que podría ocurrir si esa unión se deshacía, era lo que trataban de mostrar, a la vez que exorcizar, en la citada película que, para el que esto escribe, sigue siendo su mejor trabajo y uno de los más bellos homenajes que se han hecho al cine, entendido, sin ningún tipo de dudas, como Arte. ■

Los hermanos Wachowski

José Abad

Vivimos tiempos veloces, años de aceleraciones, desembragues y desenfrenos, y bien pudiera ser que figuras como la de los hermanos Larry y Andy Wachowski fueran nuevamente flores de un día de quienes nadie se acuerde a la vuelta de unos pocos calendarios. En cualquier caso, su carrera responde a la dinámica del momento, una dinámica histórica que prende y agota fuegos con una celeridad mareante. Hablo de esa subitaneidad que hace unos años subía a los altares a un tipo como Quentin Tarantino por haber realizado un par de películas notables y hoy lo apea y expulsa del templo de los elegidos sin más explicación que la de que hay que darse prisa, vamos, vamos, y hacer hueco a los nuevos diosillos. Hoy en día, Alicia no se extrañaría de ver correr un conejo blanco, pendiente de un reloj y estresado, sino de descubrir uno royendo hierbecilla en el campo, ajeno a la frenética marcha de las cosas... No está de más mencionar el de Tarantino, puesto que junto a los nombres dispares de los hermanos Coen, John Woo, David Cronenberg o Tim Burton, engrosan el número de las referencias que, en espera de una obra más vasta, nos informan por dónde van los tiros, a quienes apuntan y abaten esta nueva hermandad aparecida en el ámbito hollywoodiense.

Los hermanos Wachowski saltaron a la palestra firmando un guión, el de *Asesinos* (*Assassins*, 1994), que Joel Silver, Richard Donner y Sylvester Stallone redujeron a un amasijo de escombros y menudillo al llevarlo a la pantalla. Querían hacer una película de acción... El meritoriaje no pudo ser más corto: a continuación, en calidad de guionistas y directores, se embarcaron en una producción independiente, *Lazos ardientes* (*Bound*, 1996), un notable relato negro que sólo requirió unos 45 millones (de dólares) para ser puesto en pie, presupuesto que ha multiplicado por trece su siguiente largometraje conjunto; *Matrix* (*The Matrix*, 1999) ha sido una de las propuestas más imaginativas de un año que, quizás por la cercanía del fin del milenio, quizás por saberse a las puertas del futuro, ha cultivado con profusión el género fantástico. Joel Silver, aquél que consintiera el desafuero perpetrado con su libreto, productor de carrera exitosa pero escasamente distinguida, especialista en fascistadas de infame calaña, se ha apuntado un tanto al firmar talones a los Wachowski por un total de 60 millones (que *Matrix* ha recuperado con creces) y darles vía libre para hacer cuanto quisieran... La velocidad de la que hablamos no sólo ha repercutido en su crédito profesional: dentro de la crítica especializada, algunos grupúsculos se están sirviendo sólo de adjetivos pertenecientes al campo semántico de lo genial a la hora de reseñarlos. El consejo, no por sencillo es menos sabio: «Calma, camaradas, calma».

Lo novedoso de las dos primeras realizaciones de los Wachowski es que no son novedosas, sino sorprendidas, que es muy distinto: *Lazos ardientes* y *Matrix* son dos películas de género concebidas como tales, que no repudian clichés habituales, aunque los barajan de nuevo y acaso enriquecen con algún que otro aderezo. La primera de ellas retoma la típica intrínquis del robo de una millonada a un grupo mafioso y concede el protagonismo a dos tortilleras; la segunda es un film de ciencia ficción apocalíptico condimentado con realidad virtual y elementos tanto de la mística oriental como del tebeo, cosa no extraña, pues los Wachowski provienen del ámbito del relato gráfico. En cualquier caso, en ambas películas el tratamiento genérico

atiende más a los cultores modernos que a los clásicos, tal vez por eso de que estos cineastas son hijos de su tiempo: en *Lazos ardientes* hay más de los hermanos Coen en su magistral estilización del conflicto que de Raoul Walsh o Jacques Tourneur, mientras *Matrix* se beneficia del gótico recuperado por Tim Burton o de las pesadillas psicósomáticas de David Cronenberg antes que de Terence Fisher o Tod Browning. Eso no excluye ecos de Alfred Hitchcock en la primera -y sin embargo, esa manera suya de sensualizar la puesta en escena está más endeudada con Brian De Palma- o que en la segunda se sirvan referencias explícitas a Lewis Carroll o Franz Kafka (pero claro, en este siglo XX, ¿en qué de lo que es no está Kafka?), pese a primar la influencia del dibujante Frank Miller sobre la de cualquier literato.

Esto no quiere decir que la impronta de los Wachowski se base en un mero revoltijo de débitos. Los modelos reconocibles, aun desiguales, son asimilados por una manera de ver y hacer peculiar que los integra en un todo compacto, aunque el gusto por el tortazo que parecen tomar del cantonés John Woo o la chulería a lo Tarantino sean en más de un caso chirriantes y lleven ambos filmes hacia el terreno del efectismo más vacuo, sorteando el de la estilización.

Entre los rasgos propios de los hermanos Wachowski encontramos un escepticismo galopante que lleva a los cineastas a empujar al espectador a mirar con sospecha todo aquello que se da como cierto: el amor que se profesan Violet y Corky en *Lazos ardientes* y que las lleva a urdir una rapiña conjunta ¿es en verdad amor?... ¿Cuál realidad es real en *Matrix*? En este título la duda cimienta el mismísimo planteamiento del film y la reflexión sobre la carga de espejismo que conllevan las nuevas tecnologías empuja a la película a señalarse a sí misma como ejemplo de todo lo que es capaz de tragar el público de nuestros días. ¿Ya no hay más un aquí y un ahora?... Por otra parte, abundan los detalles perversos y excéntricos. Recuérdense el protagonismo que se le da al retrete en la escena de la tortura en *Lazos ardientes* o aquella secuencia en que un gángster pasa la noche lavando un dinero manchado de sangre y planchándolo. Recuérdense la extraordinaria secuencia del encuentro con el Oráculo en *Matrix*; ese ser que todo lo sabe, descrito con un aura mítica en toda la primera parte de la película, presentado finalmente con las prendas de una cacha negra que prepara galletas mientras dictamina el porvenir.

Mi propuesta es cautelosa y quizás por eso, hoy día, temeraria. A la vista de sus dos primeras películas cabe albergar esperanzas sobre el cine que puedan hacer estos cineastas. Tienen talento, vaya que sí... Y no obstante, eso no es suficiente. En definitiva, los Wachowski han sido favorecidos por esa dinámica hodierna según la cual no es tan difícil que te den una oportunidad como que te permitan sobrevivir. ■

«Un escepticismo

galopante lleva al

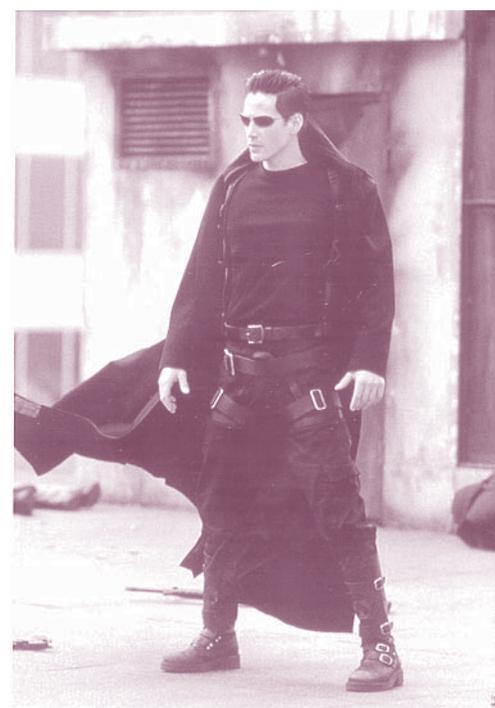
espectador a

mirar con

sospecha todo

aquello que se da

como cierto.»



Matrix (1999)



Rafael Martín-Calpena

El cine americano

de los Coen

Dentro del panorama de hermandades cinematográficas, quizás son los Coen quienes han gozado de mayor repercusión crítica y comercial, aunque la aparente irregularidad de su filmografía y su peculiar escritura nunca les hayan ayudado a lograr un éxito como *La Matriz* (1999), de los Wachowski.

Dueños de un mundo y un estilo particulares, alternan y muchas veces simultanean criptografía, poesía, intertextualidad, popularismo, ironía y mordacidad; todo ello arropado por el manto de “lo americano”, pues, como ellos mismos afirman, “nuestros films son tremendamente americanos tanto por el marco en el que se desarrollan las historias como por los personajes que las protagonizan”. Esta cita (extraída del libro de Fernando de Felipe *Los Hermanos Coen. El Cine Siamés* -Glénat, 1999-, un exhaustivo y riguroso recorrido por el universo de estos dos cineastas) además de servir para titular el presente artículo, permite plantear una de las cuestiones que vertebran e imprimen coherencia a las siete películas que hasta la fecha han realizado los Coen. Efectivamente, cada película supone la creación de una ilusión que se desvanece, el sueño americano hecho añicos y convertido en pesadilla, la puesta en tela de juicio de los valores más fundamentales del hombre medio estadounidense. La esperpéntica locura del deseo por obtener una familia conduce al delito a los protagonistas de *Arizona Baby* (1987); la codicia por el triunfo en un mundo implacable se transforma en un descenso a los infiernos en *Barton Fink* (1991); la avaricia deja un reguero de cadáveres en *Fargo* (1996); la crítica al capitalismo o a la violencia como defensa ante lo otro están en el discurso de *El Gran Lebowski* (1998). Pero es en *El Gran Salto* (1994) — película que fue un inmerecido fracaso y que obligó a los Coen a dar con *Fargo* una contundente respuesta volviendo a los sobrios y depurados trazos de *Muerte entre las Flores* (1990)— donde el sueño americano se evidencia más. La película es una fábula a lo Frank Capra con múltiples paralelismos con *Juan Nadie* (1940) y una estética de cómic y dibujos animados que ya adoptaron en *Sangre Fácil* (1984), su primera película, y *Arizona Baby*.

Como apunté al principio, el cine de los Coen rezuma referencias a la cultura y el arte americanos. Su pasión por el cine y la literatura de género y, en concreto, por la temática *noir* y de intriga que ellos han sabido reciclar muy bien, de una u otra manera, prácticamente en todas sus películas, les ha hecho asumir, a veces descaradamente, influencias de todo tipo. Si la presencia de Hitchcock sobrevolaba *Sangre fácil*, en *Muerte entre las Flores* hay un homenaje al cine negro clásico y a la literatura de Dashiell Hammett, en cuyas obras se inspira la película; véase que el inicio de esta película es un remedo del principio de *El Padrino* (1972). En la kafkiana *Barton Fink*, por un lado, el protagonista, del mismo nombre, parece ser un trasunto de Clifford Odets, dramaturgo de éxito que en los años 40 se marchó a probar fortuna como guionista en Hollywood, donde hizo dos películas; por otro lado,

en el escritor William Mayhew del film podemos identificar a Faulkner o a Scott Fitzgerald. La lista de guiños sería muy extensa.

El hecho de que los Coen hayan asimilado a la perfección las claves del cine negro, les ha dado un margen para experimentar con los elementos básicos del género, añadiendo ingredientes de su propia cosecha, elaborando unas puestas en escena innovadoras, creando, en fin, un estilo propio. Así, el dinamismo del dibujo animado les hace elaborar insólitos ángulos de cámara, planos inauditos y vertiginosos movimientos de cámara. A esto se une el humor, una de las características esenciales de sus películas deliberadamente menos “serias”, es decir, todas, excepto, quizá, *Muerte entre las Flores* y *Barton Fink*. Con un humor de clara estirpe visual, a base de *gags* en la mayoría de los casos (*Arizona Baby*, *El Gran Salto*, *El Gran Lebowski*), o basado en la ironía y el sarcasmo (*Fargo*), sus guiones añan reflexión y diversión con más sutileza de la que en un principio pueda parecer, debido a la impactante plasmación de aquellos; en este sentido, es paradigmática *El Gran Lebowski*, que es un compendio de todo lo tratado anteriormente tanto en la forma como en el contenido: eso constituye su mayor defecto.

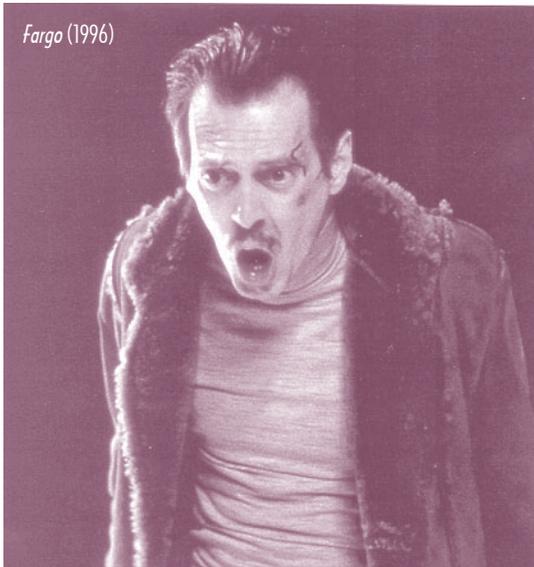
Gran parte de su originalidad radica en su atención al detalle, atención vinculada al simbolismo y la poesía. Observemos ejemplos de esto: el sombrero que está en todos sitios menos en la cabeza del protagonista de *Muerte entre las Flores*; la nieve en *Fargo*, representación de la muerte siempre asociada a la incisivamente triste música de Carter Burwell, compositor habitual de los hermanos Coen; en *Barton Fink*, (su obra más simbólica y compleja, a mi juicio, la mejor) los más mínimos detalles visuales y sonoros cobran importancia de contenido, por ejemplo, el papel de la pared despegándose, el sonido del timbre que no cesa, la esperanza encarnada en la chica del cuadro o esa especie de angustia existencial que el protagonista siente cuando introduce los pies en los enormes zapatos de su vecino de habitación; el cascabel que anuncia la llegada del ogro del cuento que es *Arizona Baby*, etc.

Manieristas, efectistas, artificiosos, irritantes, tediosos, tramposos son algunos de los calificativos que se les han imputado a lo largo de su carrera por las procelosas y contaminadas aguas de la crítica y de la industria cinematográfica. Ciertamente, el cine de los Coen, a pesar de su relativo calado en el público y en los especialistas, no es un cine que se asume fácilmente aunque en general sea fácil de ver.

Quiero decir con esto que para disfrutar de sus películas y abordarlas con cierto rigor hay que entrar en el juego que nos proponen y desde ahí, desde la asunción de sus planteamientos, empezar a hablar. Es verdad que a veces se exceden en su barroquismo y que son efectistas en muchos casos, pero, hoy por hoy, los hermanos Coen son de los escasísimos cineastas estadounidenses con personalidad definida y eso, bien vale parada y fonda. ■

«El cine de los Coen rezuma referencias a la cultura y el arte americanos.»

Fargo (1996)





CUENTOS DE LA ESTRELLA LEQUUMBRE



DE TIENEN TAL OSTAMPIDA DOS VALIDOS, Y PREGUNTAN "MAJESTAD ¿A QUE LOS GRITOS Y EL ENTR?" EL RESPONDE: LOS CUCHILLOS ¡YA ME CLAVAN LOS CUCHILLOS! ¡VIENEN TRAS DE MÍ AFILADOS, DESEOSOS DE PUNZAR!



LOS VALIDOS SE MIRARON " Y FORTARON CONCLUSIONES: BORRARÍAN LOS EMPEDRADOS, DECORADOS CON CUCHILLOS, Y LOS FRISOS Y BLASONES FLANQUEADOS POR CUCHILLOS, LOS MOTIVOS DE PUÑALES EN CORTINAS Y VESTIDOS, EN VAJILLAS EN TAPICES, EN LAS ALFOMBRAS REALES. Y EL ESUDO DE LA CASA, YA NO SERÍAN LAS CIEN DAGAS. SE ARRIARON LAS BANDERAS, ESTAMPADAS DE CUCHILLOS Y AL PUEBLO SE LE PROHIBIÓ LA FIESTA DE LAS ESPADAS. Y ASÍ SE TORNO EL REINO ROMO. Y SE CORTABA TODO A MANO. Y SE MATABA A PEDRADAS, EN ESA TRISTE ISLA, LARGA Y AFILADA LLAMADA KRISS.

JAVIER 18

1h
istorieta



Un liberalismo simpático (como no puede ser de otro modo)

Adam Smith

Teoría de los Sentimientos Morales.

Alianza Editorial. Madrid, 1998.

Manuel Escamilla Castillo

Adam Smith es uno de los pensadores más influyentes de nuestra época. La *Teoría de los Sentimientos Morales* es una de sus obras más importantes. Sin embargo, median doscientos cuarenta años entre su publicación y esta primera traducción completa al castellano. Y eso, siendo España uno de los países en que se publican más traducciones; y siendo el liberalismo algo bien próximo a lo español, como ha gustado de recordar recientemente Juan Marichal en *El Secreto de España*. Pero bien está lo que bien acaba y hay que alegrarse de poder descubrir finalmente que Smith no es sólo un economista (aun uno de los más conspicuos), sino también un notable teórico del derecho y moralista. O, porque fue un gran filósofo moral, pudo ocuparse de temas que nos parecen tan dispares, pero que no lo son en modo alguno.

Curiosamente, él fue el gran defensor de esta división del trabajo que, llevada a los extremos en que hoy se halla en el terreno intelectual, dificulta la percepción de la unidad de problemas, método y proposiciones que hay en Smith. Algunos estudiosos de su obra llegaron a pensar que la *Teoría...* no se debe a la misma mano que la *Riqueza de las Naciones*, cuando hay coherencia entre ambas obras. La *Riqueza...* se ocupa de lo que hay que hacer para tener prosperidad, mientras que la *Teoría...* analiza la corrección moral del comportamiento. Si a eso unimos el examen de la actuación política en la sociedad a través del derecho (las *Leciones sobre Jurisprudencia*) tenemos un cuadro completo del comportamiento humano (tiene Smith estudios marginales sobre estética y teoría de la ciencia, que acaban también de ser publicados en español por Rodríguez Braun, y que terminan de integrar ese panorama).

Si no se puede comprender cómo se puede conseguir la prosperidad sin tener en cuenta lo que Smith llamaba el "amor propio" del ser humano y la necesidad de reglas que lo encaucen, tampoco se puede entender la convivencia, la

sociedad, sin partir de una benevolencia tan omnipresente como aquél, motivada por una simpatía genuinamente humana. El amor propio es una preocupación por uno mismo que no llega al egoísmo, al que Smith considera peligroso para la sociedad por implicar la negación del otro, del prójimo. Aparece el amor propio y no el egoísmo cuando actúa el auto-control; se trata de un auto-control que es obligado, según los estoicos, cuya influencia filosófica es la principal que recibe Smith (primordialmente la de los romanos, más atentos al imprescindible derecho: Marco Aurelio y Epicteto, también Cicerón). Ese amor propio, cuando actúa regulado por un derecho adecuado, opera como una providencia clarividente y benévola que, debido a esa procedencia estoica más que cristiana, no reclama la despreocupación que tienen los lirios

del campo y los pajarillos del cielo, sino la preocupación prudente de quien sabe que nadie velará por él con la atención que

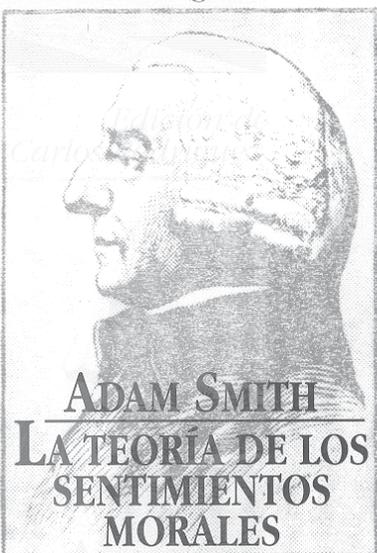
cada uno se presta a sí mismo.

El egoísmo y el amor propio nos explican gran parte de los comportamientos humanos, pero no todos. La acción conjunta del egoísmo y la simpatía, elemento centrífugo y centrípeto que señaló Samuel Pufendorf, explica un comportamiento humano muy complejo, lejos de las explicaciones simplistas de la teoría de Smith, y del liberalismo en general, que pasan por correctas. La simpatía permite la actuación del espectador imparcial, y éstas son las dos aportaciones más originales de Smith a la teoría moral, ambas realizadas a partir de los esbozos trazados por Francis Hutcheson y David Hume. La ficción del espectador imparcial nos permite ponernos en el lugar del otro, partiendo de nuestros propios sentimientos morales, para reflexionar (en el doble sentido, intelectual y óptico, de la palabra), tanto sobre la corrección moral del comportamiento ajeno, como del nuestro propio: "...debemos analizarnos no tanto a la luz con la que naturalmente nos vemos a nosotros mismos sino con la que naturalmente nos ven los demás... aunque pueda ser verdad que cada individuo, en su propio corazón, se prefiere naturalmente a toda la humanidad, sin embargo no osará mirar a los seres humanos a la cara y declarar que actúa según ese principio".

Como resultado, el espectador imparcial es una salida a dos aporías (*cul-de sacs*, que dicen los británicos): la planteada por Hume sobre la falta de universalidad de las opciones morales cuando se las establece empíricamente y la necesidad de la universalidad para el conocimiento riguroso, y la aporía inveterada de la necesidad de incluir la alteridad en la radical subjetividad del juicio moral, y que expresa, desde los tiempos bíblicos, la regla de oro: "No hagas a otro lo que no quieras que te hagan a ti mismo". El espectador imparcial constituye una alternativa muy interesante desde diversos puntos de vista al imperativo categórico kantiano; el empirismo del planteamiento de Smith y su apelación al sentido común, propios de la tradición escocesa, son las ventajas más evidentes. En cualquier caso, parece estar claro que Kant conoció la *Teoría...*, que apreció mucho, ya en el mismo año de la publicación de la primera traducción al alemán, en 1770.

Toda esta complejidad se expone en la *Teoría...* de un modo muy accesible y atractivo. El texto está elaborado sobre la base de las explicaciones de clase de Smith, en su cátedra de Filosofía Moral en el Glasgow College, la actual Universidad de Glasgow, y el buen resultado del esfuerzo del autor por hacerse entender y atender por un público juvenil (el estudiantado universitario era mucho más joven en aquel tiempo que el actual) se traduce en un libro ágil y de agradable lectura. El empirismo del autor hace, además, que la argumentación sólo pueda progresar sustentada por las observaciones que obtiene del laboratorio propio de la reflexión moral: la historia, los relatos de los viajeros exóticos dieciochescos, la introspección y el sentido común. Un laboratorio de recorrido deleitoso que invita al lector a una fácil quiebra con prejuicios simplistas e injustificados, establecidos a propósito de la obra de Adam Smith o de un liberalismo que, en general, resulta ser muy poco dogmático cuando se lo conoce. ■

Edición de
Carlos Rodríguez Braun



ALIANZA EDITORIAL

El tiempo de la vida

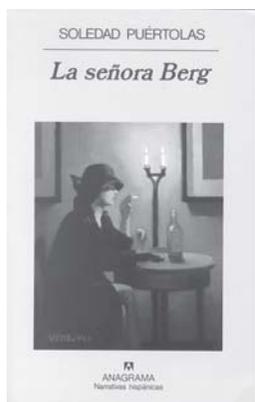
Soledad Puértolas
La señora Berg
Anagrama.
Barcelona, 1999.

Fidel Villar Ribot

contada ocurre a través de una sucesión de acontecimientos de sencilla fluencia, lo que no quiere decir que las obras de Soledad Puértolas en general -y ésta en concreto- adolezcan de una falta de composición, cuestión, por otra parte, de una cuidada elaboración en la que la autora se perfila con una consolidada maestría. Los hechos que pasan en las novelas de Soledad Puértolas pueden convertir a cualquier lector en protagonista ya que la cotidianidad es la única aventura y en ella reside la búsqueda del misterio. En segundo lugar, los personajes que pueblan las novelas y cuentos de Soledad Puértolas son modélicos estereotipos de la normalidad. No hay héroes sino personajes. Ello no quiere decir que sean vulgares, seres adocenados por el peso de los días. Antes al contrario, son ejemplos de vidas perfectamente compartibles. Y esto es así hasta el punto de poder asegurar que el personaje se convierte en el propio tema de la narración dado que es el instrumento fundamental para el desarrollo de la narración: se cuenta lo que le ocurre, ocurre cuanto él vive y vive lo que es él. Y, en tercer lugar, el lenguaje con el que se construye el relato es una materia de fácil comunicación que en el detalle promenorizado transparenta imaginaciones o sensaciones dichas en clave de confidencia. Por ello, el lenguaje de Soledad Puértolas se hace paulatinamente en cada novela fenómeno de complicidad en la lectura.

Pues bien, con *La señora Berg* llega su autora a unas cotas de naturalidad encomiables. Y es que la historia que se nos cuenta no puede ser más simple: en un momento determinado en la vida de una persona -Mario, el protagonista- se hace, por el azar de las circunstancias, balance de la biografía que es, en el fondo, el verdadero sentido de la historia. Un bar, en este caso, despierta la resurrección de los espacios del pasado en los que encadena actos para buscar su verdadera identidad, la acumulación de vivencias que le construyen la vida. La vinculación del presente al pasado es la forma que tiene el personaje de realizar una introspección -más allá del monólogo interior- cual viaje a la memoria en donde el tiempo sólo se detiene en los andenes del recuerdo. Mario se ha divorciado de Claudia -con la que tiene dos hijas- e intenta rehacer su vida con Coral, una especie de secretaria de un conocido escritor. Pero en la aparente normalidad del hecho hay un trasfondo de existencia de sueños en los que la señora Berg (Marta) juega un papel fundamental como elemento de educación sentimental. La señora Berg es una bella vecina, madre del mejor amigo del protagonista, que desde la juventud de éste fue el signo de la idealización. Al final, toda la vida de Mario gira en torno a la fabulación que tal vez se hubiera deseado convertir en realidad. Y en la fractura que supone la dicotomía del sueño y la realidad yace la única posibilidad de la vida, tanto su inmanencia como su transcendencia.

La señora Berg está escrita desde la visión del protagonista lo que permite a Soledad Puértolas una vez más el análisis exhaustivo de un espíritu



El estilo de la narración que caracteriza a Soledad Puértolas (*Zaragoza*, 1947) ha ido decantándose a lo largo de su ya dilatada trayectoria hacia tres caracteres básicos que ahora en *La señora Berg* toman cuerpo de una auténtica conquista. En primer lugar, la estructura narrativa es de una simplicidad ejemplar en el sentido de que la historia

humano, como si viéramos una nítida fotografía construida a base de secuencias de instantáneas de la memoria.

No sería exagerado afirmar que *La señora Berg* aparece como una novela cumbre en el mundo narrativo de Soledad Puértolas y una obra definitiva en el panorama de la prosa española. ■

Incluido dentro de la colección «La tragedia de la cultura» -rusa, para ser más precisos-, Círculo de Lectores acaba de publicar este libro raro, de difícil clasificación. Formado por «escritos», hasta ahora inéditos en español, de Marina Tsvietáieva (1892-1941), una de las voces fundamentales de la poesía rusa del siglo

XX, junto a Anna Ajmátova, Vladímir Mayakovski o Borís Pasternak, el libro propone un recorrido por la vida y la obra de esta escritora, en el que percibimos la verdad de las palabras de Ana María Moix, que en Marina Tsvietáieva «la fusión entre literatura y vida constituyó una auténtica manera de ser, de sentir, de pensar y de morir, absolutamente incontaminada por cualquier tipo de impostura». Así nos lo hacen sentir las piezas, pequeños acordes, que conforman esta entrega: extractos del diario de la poeta, prosas autobiográficas, poemas y algunas cartas.

De estas piezas cabe destacar, sin duda, las prosas autobiográficas, que nos confirman, a los que ya hemos tenido el privilegio de acercarnos a la poesía de Marina Tsvietáieva, que su extraordinario talento como prosista no es inferior al que se le reconoce como poeta. Prueba de ello son los «escritos» autobiográficos: «El novio», «Un espíritu prisionero», que da título al libro, y sobre todo, a mi juicio, «El chino» y «Tu muerte». Impresiona en todos ellos el poderoso dominio del lenguaje. De manera particular, nos llega el hermoso y humano retrato del poeta Andréi Bely, uno de los maestros de la Tsvietáieva, en «Un espíritu prisionero»; asistimos con emoción a las reflexiones sobre el exilio en «El chino»: «Porque si todos caminamos bajo la mirada de Dios, estando en una tierra extraña también caminamos bajo la cólera humana»; nos conmovemos ante la filosofía poética de «Tu muerte», relato escrito a la memoria de Rilke, pero también a la de aquellos que la Tsvietáieva llama los «muertos personales», «la hilera de los sepulcros propios»: «Ya que todos nuestros muertos, ya no importa si están en Moscú en el cementerio de Novodévichi o en Túnez, o en algún otro lado, para nosotros, para cada uno de nosotros, yacen en un solo cementerio -dentro de nosotros mismos, y con el tiempo en una misma fosa común. La nuestra [...]. En el lugar donde se encuentra tu primer sepulcro y el último -tu propia lápida- la hilera se cierra en un círculo. No sólo la tierra (la vida), sino también la muerte es redonda».

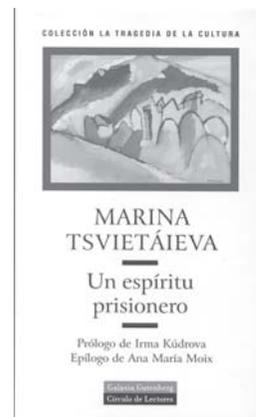
Pero *Un espíritu prisionero* puede leerse también, y este es uno de sus méritos principales, como una especie de autobiografía que nos permite entrar en la historia de esta prisionera de una realidad dura y despiadada, de esta mujer que sufrió el exilio durante diecisiete años, de esta poeta que se ahorcó después de solicitar un puesto de lavaplatos en una casa de escritores, de este ser sensible y torturado que propuso una amarga, pero lúcida definición del siglo XX: «Un siglo dispuesto a dar diez Pushkin por un coche».

Aunque quizás deberíamos decir que este libro provoca que Marina Tsvietáieva pueda, como ella quería, entrar sin anunciarse, «como el rayo y la mirada». ■

Como el rayo y la mirada

Marina Tsvietáieva
Un espíritu prisionero
Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores
Barcelona, 1999.

Milena Rodríguez





Memoria de una destrucción

Juan Manuel Barrios Rozúa
Guía de la Granada desaparecida
Editorial Comares.
Granada, 1999.

José Tito Rojo

Existen en todas las ciudades, monumentales o no, determinado tipo de eruditos del pasado, nostálgicos amantes del ayer mejor, de la Arcadía perdida, que suelen periódicamente publicar plañideros escritos en los que se recogen testimonios del viejo esplendor. Granada, inevitablemente, los tiene. Sus entregas, a veces tan pintorescas como el tiempo que añoran, sitúan en el mismo rango la desaparición de una puerta árabe en el centro de la ciudad, la ausencia de aguadores (*¡qué fresquita baja hoy el agua del Avellano!*) y la imagen irrecuperable de un escaparate de La Villa de París donde se mostraban retales a cincuenta céntimos, víctima todo ello del inevitable paso de los años y de ahistóricos seres perversos que actúan ante la desidia de la población. Es una película cuyo argumento se obtiene del sentido común, aderezado con cuatro crónicas, tres periódicos, una revista en octavo y un par de revistas gráficas, a los que se suele sumar un folleto *rarisimo, rarísimo, que trae una foto de una procesión de Semana Santa que no ha visto nadie*.

En las antípodas de este discurso se sitúan los trabajos de Juan Manuel Barrios Rozúa. A su anterior y reciente libro *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada. Ciudad y desamortización* (Granada, 1998), suma ahora esta *Guía de la Granada desaparecida* que en gran medida es su complemento necesario. La imparable destrucción de la ciudad —ni que decir tiene que de eso se trata— no aparece en ellos como resultado de un numinoso *fatum* local, sino que se explica desde la configuración en la burguesía granadina de una forma de ver la ciudad resultante de la suma de dos factores, uno objetivo, el deterioro económico que se inició tras la caída de los nazaries, continuó con la expulsión de los moriscos y se agravó, como resalta el autor, tras el breve dominio de los franceses; y otro subjetivo, la torpe asimilación provinciana del urbanismo novecentista europeo, que ocupó nuestro siglo XIX, continuó en la etapa del alcalde Gallego Burín (el héroe local de los cronistas granadinos) y se prolongó hasta los tiempos de los últimos alcaldes franquistas.

Salvando la breve introducción que sirve para dibujar el contexto de los cambios operados en la ciudad, el libro se presenta como un extenso catálogo de edificios desaparecidos, la mayoría de ellos en el siglo pasado. La investigación realizada permite ofrecer al lector una serie de datos, en gran medida inéditos, fruto de la consulta de una amplísima bibliografía y un considerable material de archivo.

A diferencia de su primer libro, éste que nos entrega ahora se presenta deliberadamente como un trabajo de divulgación, carece por ello del considerable aparato crítico que caracterizaba a aquél. No es una carencia que le perjudique pues, como avisa el propio autor en su introducción,

el lector interesado puede fácilmente subsanarla consultando el anterior o las referencias bibliográficas incluidas al final. En cualquier caso el rigor y la cantidad de datos aportados en los estudios de los numerosos edificios recogidos coloca nuestro conocimiento de la ciudad en un nivel considerablemente superior al de partida.

Un libro pues de lo que se llama en ciencia «alta divulgación», un territorio poco transitado en el tema del urbanismo granadino, situado entre las publicaciones que recogen

duras investigaciones científicas, lejos del alcance del ciudadano de a pie, y las crónicas blandas, que sólo en honrosas excepciones ayudan a que el ciudadano sepa qué ha pasado y qué pasa con su ciudad. Es un espacio (con propiedad, un espacio del mercado del libro) que raras veces interesa al investigador, más preocupado por dar a conocer sus resultados a la comunidad científica de su disciplina que a la ciudadanía. El trabajo de Juan Manuel Barrios se sitúa en él y lo hace además con la clara voluntad de participar en el debate urbanístico, que a la postre, en Granada, es siempre «el Debate». ■

El horizonte que se ve desde una terraza llena de geranios de colores y una mirada cálida son cosas que valen por todo un pasado. El poema con que se inicia *La canción del presente* nos advierte que los dones del presente son sencillos, pero a la vez tan sutiles que esa simple distracción llamada melancolía (un “sucio pacto” con el ayer) bastaría para hacer que los perdiéramos.

La canción del presente es un libro escrito para reconocer que tales dones no son caprichos del azar, sino conquistas de la voluntad rebelde. Incluso el verde de la hiedra, el mar del anochecer, la calma del sur, los cuerpos entrevistados al pasar, el ritmo de las noches, el fuego de unos ojos, sólo pueden ser para quienes los reclaman; nunca de quienes los encuentran al paso. En sus poemas, Francisco Díaz de Castro alude en repetidas ocasiones al *botín*, mientras que el dueño del *tesoro*, nos dice, merece su desprecio. A lo largo del libro se establece con claridad la diferencia entre ambos términos: el “botín” pertenece a un mundo indómito y libre, como el del pirata: “Vamos al abordaje/ que la muerte no existe” (y estas páginas están llenas de imágenes y metáforas marineras, empezando por la alusión que se oculta en el mismo título). Es producto de viajes y de luchas; quien lo obtiene se apodera de él con la voracidad del impulso (“el mundo a la medida del impulso” es un verso de “La Transeúnte”) y nunca lo gana para conservarlo, sino para dilapidarlo. El “tesoro”, en cambio, es del que se resigna a acumular posesiones a distancia. El botín al que se refiere el poeta no puede ser otra cosa que el presente; apoderarse del tiempo para gozar derrochándolo, como se goza al gastar lo que no se tiene: “prendas desordenadas son/ del tiempo que gasté y que ya no es mío”. Puede haber enemigos del presente escondidos tras la belleza de las cosas, porque la belleza, como se nos recuerda en “Tarde de diciembre”, induce a la nostalgia; la misma literatura es un espacio en cierto modo contrario al instante. Pero el iceberg cuya aparición hunde el barco es sobre todo la memoria; y el odio es el banco capaz de hacerlo encallar.

En los versos de Díaz de Castro la vida, “suficiente botín”, se concibe como un aplazamiento que, en vez de suponer una tregua, es una guerra constante. Sin embargo sus versos también nos descubren la corriente capaz de alejarnos de las rémoras de las viejas cartas, de los escenarios del recuerdo. El presente más vivo reside en el amor; sólo el amor sabe pronunciar la palabra “siempre”; sólo en un cuerpo se resuelve la paradoja de que una palabra tan fugaz pueda, sin embargo, fijar el tiempo. ■

Mañana significa nunca

Francisco Díaz de Castro
La canción del presente

Pre-Textos
Valencia, 1999.

Cristina García



En el magma de Mario Luzi

Mario Luzi
Antología de poemas (1932-98)
Huerga & Fierro editores
Madrid, 1999.

José Carlos Rosales

Saba, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Sandro Penna, Pier Paolo Pasolini y tantos otros han contribuido con resonancia desigual y honda capacidad de penetración al esbozo de lo que podría ser -de lo que ya es- una *poesía europea*, una poesía urbana y sentimental, inundada de reflexiones y matices, anclada a pesar de los vaivenes de la historia en los sueños más honestos de una razón todavía vigorosa y útil.

Uno de esos poetas italianos, candidato inmutable desde comienzos de los años 80 al Premio Nobel, es Mario Luzi (Florencia, Italia, 1914), un escritor que lamentablemente, sin olvidar la provechosa antología poética bilingüe que se le publicó en Méjico en 1982 (Mario Luzi, *Poemas*, Ediciones El Tucán de Virginia, México, 1982), no ha frecuentado todo lo que hubiera sido deseable las librerías de nuestro país. Por eso esta selección que ahora se publica tiene un doble interés: el de acercarnos a un poeta italiano valioso, y el de contribuir al conocimiento de un clima literario, el de la poesía italiana contemporánea, muy sugestivo e irregularmente divulgado en la España reciente si dejamos a un lado las últimas ediciones de Umberto Saba o de Salvatore Quasimodo, por poner sólo dos ejemplos.

El traductor y seleccionador, Pedro Luis de Guevara, en su prólogo a esta *Antología de poemas*, nos ofrece un frío y esquemático panorama cronológico de los hitos literarios más relevantes de Mario Luzi (Premio Europeo de Literatura en 1991), tanto en su faceta de poeta y traductor, como en la de ensayista y teórico de la creación poética. Tal vez este apretado prólogo no sea la mejor carta de presentación para un poeta tan poco conocido de los lectores en lengua española. A pesar de todo nunca vienen de más los datos biobibliográficos de los que se acompaña Pedro Luis de Guevara. Sin embargo hubiera sido muy provechoso encontrarse en estas páginas con un somero análisis de las claves poéticas de Luzi, o el perfil de una evolución personal y literaria no siempre visible, y que podría articularse en dos momentos: el primero, antes de la publicación en 1964 de *Nel magma*, donde sobreviven los mecanismos de la *poesía hermética*, y un segundo, tras las pautas marcadas en ese libro, mucho más desgarrado y espontáneo, especialmente atento a las sombras que caen sobre las aspiraciones humanas: «Sí, la duración de los recuerdos, / pero, después, el declive de los recuerdos, / la fraudulenta extinción de éstos / mientras obran implacables los sentidos / al remallar la red, aunque toda diferente, de encantos» (p. 117).

Caso curioso de un cierto cristianismo poético más inclinado al intelectualismo metafísico que a la exposición doctrinaria tan habitual por estos pagos, Mario Luzi es un poeta cuyo alcance crece con los años. La cálida densidad de su lenguaje, y lo ambicioso de sus figuraciones, adquieren en la década de los noventa nuevos y atraentes registros sobre el tiempo y la condición humana, ese magma inconcluso: «[...] el pasado y el futuro / coinciden, uno con otro se cancelan, / el presente es eterno. La esperanza no tiene tiempo, / ella está en todas partes». ■



La diversa poesía italiana de las últimas décadas, desde los *herméticos* a los *costumbristas* o *dialectales*, desde los *neovanguardistas* a los seguidores de un *populismo* más o menos distante, toda ese dilatado panorama poético representa uno de los yacimientos más fértiles de la literatura europea de este siglo. Nombres como los de Umberto

Hoy en día ya nadie pone en duda la difusión cada vez más amplia del idioma español y el importante papel de nuestra literatura -en los dos costados o vertientes de nuestra lengua-, quizá la de mayor resonancia a nivel mundial, después de la escrita en inglés. Pero a principios de la década de los sesenta las cosas no

eran así; en esa década aparecieron una serie de novelas hispanoamericanas, y se rescataron títulos anteriores, que conformarían un proceso de internacionalización dando a conocer universalmente una nueva y emergente prosa de ficción. Títulos como *Cien años de soledad*, *La ciudad y los perros*, *Rayuela* o *Tres tristes tigres* cambiaron la perspectiva y la consideración de la narrativa contemporánea en español. Pero antes de 1960 era muy raro oír hablar de la “novela hispanoamericana contemporánea” a gente no especializada. Las novelas de cada país quedaban confinadas dentro de sus fronteras, y su celebridad y pertinencia eran un asunto local. El novelista escribía para su parroquia, sobre los problemas de su parroquia y con el idioma de su parroquia. Para el criollismo y para el realismo social la calidad literaria de una novela quedaba supeditada a un criterio mimético y regional, concibiéndose como un útil instrumento para un progreso que la mayor parte de las veces se traducían en el escalafón académico o diplomático. Quedaban desterrados lo fantástico y lo marginal, lo personal y lo raro, todo aquello que se saliese de la norma tradicional. En fin, primaba el criterio de la eficacia práctica y no el de la eficacia literaria.

Pero esta comodidad autosatisfecha sería minada desde dentro: el tremendismo, el ruralismo, el indigenismo, la costumbre de mirarse el ombligo siguiendo el fatuo canon patrio iba a ser puesta en solfa por unos escritores jóvenes que se desviaban del consuetudinario camino de la realidad comprobable, utilitaria y nacional. Para estos jóvenes era más querida y valorada la seducción de Faulkner, Pavese, Camus, Joyce o Kafka que la maestría continental de Asturias, Yáñez, Alegría o Uslar Pietri. Los novelistas que alcanzaron su primera plenitud creadora en los movidos años sesenta quedaron contaminados por las literaturas y lenguas extranjeras, por el contacto con otras artes como el cine, la pintura o la poesía, por la aceptación de lo subjetivo y de lo inusitado. Una nueva sensibilidad daba forma a sus emociones; acusados de cosmopolitas, esnobs y estetizantes, estaban modelando un nuevo ámbito del habla castellana al inventar un idioma más amplio e internacional. Derribarón las barreras solidificadas de cada mínima parroquia al apostar por una literatura en español sin más fronteras que la imaginación de cada creador. A la par se iba configurando -pese a la experimentación y el intelectualismo de unas obras que no dudaban en ponerse a la altura de los propósitos de la gran novela europea y norteamericana de este siglo- un público maduro que gustaba de la literatura como tal, y no como una extensión de la pedagogía, del civismo y de la crónica.

Se dan a conocer García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes, Sábato, Cabrera Infante y nombres excelsos inmediatamente anteriores como Carpentier, Rulfo, Onetti, que habían permanecido silenciados fuera de pequeños círculos; también el magisterio heterodoxo de Jorge Luis Borges y raros como Bioy

.../...

El «boom» visto desde dentro

José Donoso
Historia personal del «boom»
Alfaguara
Madrid, 1999.

Ángel Rodríguez Abad





.../...

Casares, Lezama Lima o Monterroso ; todo ello estalló editorialmente de forma internacional en los sesenta encarnando una suerte de palpitante contemporaneidad que daba lugar a una mitología cosmopolita forjadora de una categoría nueva, la del territorio común y heterogéneo del idioma español. De todo esto, que había vivido desde dentro y de una manera apasionada y testimonial, en su doble condición de novelista y de lector, nos habla Donoso en este volumen ahora recuperado. Una primera edición, escrita en el frío invierno trolense en 1971, había aparecido en Anagrama en 1972. Dos apéndices se añaden : unos comentarios del propio Donoso de diez años después, tras el Nobel a García Márquez en el 82 y con el *boom* ya disuelto pero consolidadas sus individualidades ; y un curiosísimo e imprescindible excursus de María Pilar Donoso, esposa del autor, por el *boom* doméstico y conyugal, más íntimo y revelador. Con este libro la experiencia personal de Donoso se transforma en literatura ; son trozos de su autobiografía que harán disfrutar al lector permitiéndole conocer mejor a los clásicos más recientes de nuestra lengua. ■

Poesía y política

José Heredia Maya
Experiencia y juicio
Cuadernos del Vigía
Granada, 1999.

Sultana Wahnón

Libro compuesto entre octubre de 1995 y febrero de 1996, en una especie de rapto lírico que siguió a varios años de silencio poético (si exceptuamos el libro de poesía popular *Un Gitano de Ley*), *Experiencia y juicio*, del poeta granadino José Heredia Maya, es un libro importante en la trayectoria de su autor, no sólo porque en él se ponen una vez más de manifiesto su buen hacer técnico, su dominio del verso clásico, su arraigo en los moldes de la poesía popular (y la habilidad con que combina unos y otros), sino, sobre todo, porque se trata de un libro que, vinculado a una dura *experiencia* personal, ha conseguido, sin embargo, trascender los límites de la circunstancia propia y alcanzar la dimensión de un sereno *juicio* sobre temas muy actuales de interés colectivo y universal, como el resurgir del odio en Europa, el racismo, la injusticia, el desamor, el paso del tiempo, etc. Como, pese a todo, la reflexión poética está animada, desde lo más hondo, por la experiencia directa de muchas de las cosas de que se habla —conocidas de primera mano—, ocurre que el libro respira un tono de autenticidad que resulta hoy bastante inusual, muy lejos de la banalidad generalizada con que buena parte de la poesía actual deja escritos versos-que-suenan-muy-bien-pero-que-no-dicen-nada. *Experiencia y juicio* es, ante todo, un libro luminoso y sincero, escrito desde el calor del corazón, que ha brotado de la necesidad imperiosa de decir algo, y algo importante (y muy

valiente), en un momento en el que, por razones de todo tipo, el poeta tenía, literalmente, un nudo en la garganta.

Destacan, entre todos, por su interés general, los poemas dedicados a Europa, en especial el titulado *Cincuenta años después de Europa*. Se trata de un poema de tono dramático, que habla de la muerte (de la guerra y del asesinato) en Europa. Abundan las imágenes surreales o, por lo menos, irracionales —como «las manos de omóplatos terrícolas» o «un juego menstrual de loca música»—, alusivas al carácter igualmente irracional de la realidad de la que se habla. José Heredia pone

aquí de relieve los aspectos más crudos y cuestionables de la Europa contemporánea: esto es, no los que se refieren a la implantación del euro o a la revolución tecnológica, sino a los conflictos étnicos, la emigración, el racismo, el paro, la droga, etc. Al igual que cincuenta años antes, una civilizada Europa, en la que siguen sonando «los violines de Salzburgo», es el escenario de una renovada barbarie, que se plasma en versos de enorme fuerza como «¡Mata, acecha, en la noche las muñecas/ y la unión de los brazos y las manos!». El poema se va interrogando sobre las razones del odio, sobre el «enfermo/ (...) corazón del hombre en nuestra Europa», sobre la responsabilidad que los «países poderosos» tienen en lo que ocurre, sobre la inocencia de las víctimas —esa «niña/ asesinada y seria» con que se cierra la composición—, en lo que es un angustiado recorrido por los senderos menos armoniosos de la vida actual.

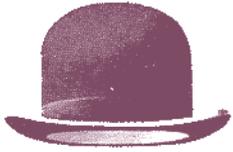
Idéntico carácter político y crítico tienen, en el libro, los poemas dedicados a la familia del poeta, o, lo que es lo mismo, al pueblo gitano. En este caso se trata de poemas intensos y emotivos, que cuentan historias cotidianas, como la de *A orillas del Mediterráneo* (rememoración de la infancia a través del olivo familiar), o historias tristes pero reales, como la de *Hay que estar alegre*, donde el poeta abre su corazón, y el de su pueblo, para llegar, sencilla y coloquialmente, al corazón del lector, con argumentos de simple y llana humanidad: «la madre nada sabe —nunca fue/ a la escuela— y el padre herido llora/ cuanto puede —tampoco es muy letrado». Especialmente significativo en este mismo sentido es el poema *Fiesta*, donde, tras describir una escena cotidiana de tertulia familiar, el poeta se siente obligado a subrayar la pertenencia de su casa (y, por tanto, de su pueblo) al género humano: «La casa es muy común, y la familia/ creemos que es de un género común/ también humano».

Otro bloque importante del poemario lo integran los poemas de amor (o de desamor). El más puramente lírico de todos es el titulado *¿Qué queda?*, precioso poema lleno de preguntas sin respuesta sobre el amor que se fue, dejando tras de sí, quizás, sólo el rastro de la costumbre y el cariño. Ya en este poema aparece, por primera vez en el libro, la imagen del amor como *emigrante*: emigrante, puesto que siempre desaparece y regresa al libre territorio del que vino —o enraiza nuevamente donde quiere. Esta acertada imagen del amor como emigrante (eternamente errante, como los pueblos malditos de la historia) reaparece a lo largo del libro en varias ocasiones, pero muy en especial en el poema *Milagrerías*, donde, convertida ya en metáfora, juega a confundir al lector, atribuyendo al «emigrante» —en lo que parecería un poema xenófobo— las cualidades del traicionero amor —«Juega al despiste y al farol,/ es ventajista, marca/ la baraja y disfruta/ desvalijando a jóvenes,/ e ilusionando a la vejez/ sobre el tapete verde». Y, más gravemente aún: «El emigrante es jugador que gana/ siempre, siempre, que nunca, nunca,/ declara el domicilio,/ ni fija dirección,/ ni firma pagarés -¡Total, si siempre/ gana!- ni deja rastro alguno». Naturalmente, es un juego: si hay un emigrante que debería ser perseguido por la policía, ése es el llamado Amor, peligroso enemigo de una ciudadanía siempre inerme ante sus trampas.

En otras ocasiones los poemas de amor no llegan a serlo del todo, porque la política se mete por medio. Así ocurre, por ejemplo, en el original poema titulado *El tic profesional del párpado*, donde el tópico lírico de la descripción de la amada se ve repentinamente interrumpido por una digresión encerrada entre paréntesis en la que el poeta, como si acabara de acordarse de algo muy importante, relega la temática amorosa y (se) pregunta: «(¿He dicho ya que incendian/ las casas pobres y decentes/ del emigrante turco?)». Son éstos sólo algunos ejemplos de cómo, bajo la apariencia de la sencillez y la espontaneidad que José Heredia cultivó como constantes estilísticas de su poesía, se contienen las mejores cualidades líricas: buenas dosis de ingenio y de capacidad de ver y de expresar el mundo desde nuevas e insólitas perspectivas. ■



Citas



del fingidor

El oficio de profeta es insoportable.

(Jorge Guillén, poeta pulcro y educado, volverá a estar de moda)

Los días de fiesta, lo sé, van seguidos de despertares tristes.

(Croisset, asiduo consumidor de fiestas, en la medianoche del lunes 13 de septiembre de 1852, confió esta especie de profecía en una carta dirigida a su amiga Louise Collet)

Esto no es un pájaro que vuela, sino la idea de un pájaro que vuela.

(Constantin Brancusi, escultor francés de origen rumano y vanguardista conciso.

Su escultura «Pájaro en el espacio» suscitó un pleito contra las aduanas estadounidenses, que se negaban a considerarla «arte» a efectos de obtener la exención arancelaria correspondiente. En el juicio se pronunció esta frase que luego sería una de las banderas más nobles en defensa del arte abstracto, o degenerado como lo denominaría más tarde el pintor alemán sin futuro Adolf Hitler)

Gato blanco o gato negro, lo importante es que no le maúlle a Pinochet.

(F. González Márquez, abogado laboralista sin clientes, profeta jubilado, colaborador sincero de la geriatra Margaret Thatcher)

Esto no es una colección de citas en las páginas de una revista cultural sino la idea de una colección de citas soñadas en las páginas ideales de una revista imaginaria.

(Ortega y Gasset, crítico de arte que se fue antes de tiempo y regresó demasiado pronto)

Tomé esta decisión. Desde aquel momento me sentí invulnerable.

(Jorge Luis Borges, escritor argentino, autor de poemas y cuentos que a veces funcionan como si fueran profecías razonables)

Esto no es una revista, sino la idea de una revista.

(Ortega y Gasset, veinte años más tarde)

Insuperable y fácil, el Word Perfect 5.1 es a los programas de tratamiento de textos lo que la Mont Blanc a las plumas estilográficas: un clásico eficaz, siempre útil, siempre moderno.

(Bill Gates, coleccionista de fósiles)

El lenguaje de la verdad es sencillo.

(Séneca, decían en el colegio que este ciudadano romano era español aunque él no lo supiera)

Esto no es lo que parece.

(Fidel Castro, profeta sin auditorio y orador de fondo, amigo de todos los cantautores: de Felipe González, de José María Aznar, de Manuel Fraga, etc.)

