

# el ingidor

revista de cultura

## El umbral que no da a ninguna parte

Justo Navarro

Entrevista

Fernando Savater

20 años de

La Tertulia

Poesía

Emilio Prados

Cesare Pavese

Javier Jurado Molina

Música

Festival Internacional de Tango de Granada

Cine

Luis Buñuel



Es una puerta sin casa, tan fantástica como una casa sin puertas, o como aquella habitación de hotel de una historia terrible de M. R. James, *Número 13*, habitación que no existía y apareció de pronto entre la 12 y la 14, sólo una puerta que da a una pared. La puerta sin casa, arrancada de su sitio, surge en mitad del bosque, fantasma de una puerta. Pertenece a otro mundo: como si el camino que nos trajo hasta aquí nos hubiera perdido en el tiempo. De pronto aparece en las alamedas de la Alhambra, y muchos pasan de largo sin verla.

Es la Puerta de Bib-Rambla, a la que también llamaron Puerta de las Orejas o de los Cuchillos. Para mí siempre fue una puerta perdida, de la que, en la plaza donde yo viví, hablábamos como se nombra el pasado legendario: por aquella puerta se iba a un universo feudal y herrumbroso. De aquella puerta colgaban las orejas y las manos cortadas a los bandoleros por la cuchilla del verdugo. Era sólo una lámina en un libro, una visión tan fabulosa como las aventuras de las Cruzadas o las Mil y una Noches. Ya no existía la Puerta de Bib-Rambla, pero los niños que contábamos cuentos en la plaza sabíamos que, en el límite con la calle de Salamanca, entre la camisería El Sol y la peletería El Regalo, en algún mundo paralelo al mundo real, subsistía una puerta del 1300. Un día la encontré en el bosque de la Alhambra, como quien, cuando despierta, tiene ante los ojos una de las piezas imposibles del sueño que acaba de soñar.

Ahora es la obra extraña de un arquitecto que se llamó Leopoldo Torres Balbás. No sé mucho de él. En 1923 escribió unas páginas de título casi lovecraftiano: *Granada, la ciudad que desaparece*. Sirvió a la República cuidando de la Alhambra. Fue perseguido. En los años republicanos volvió a recordar la puerta demolida y la reconstruyó en el bosque, sobre el humus de las hojas muertas y en el silencio de los castaños al viento. Allí está la Puerta de las Orejas, empezada a demoler por los granadinos en 1873, designada monumento nacional en 1881, derribada por fin en 1884, al final de una tarea incansablemente rencorosa y nocturna, a la luz de los hachones. Como en un cuento de casas poseídas, la puerta se resistió a caer, perdía piedras que se abalanzaban sobre sus asaltantes, amenazaba con arrastrar viviendas vecinas. La ciudad celebró el derrumbamiento con fuegos de artificio, como si hubiera sido abatido un dragón.

Las principales piedras de la puerta abolida encontraron asilo o cárcel en el Museo Arqueológico Provincial, hasta 1935, cuando fueron reunidas otra vez por Torres Balbás en las alamedas de la Alhambra. Torres Balbás trabajó con el tiempo ido y construyó una obra de arte: es decir, trató de hacer visible en una obra de ficción el tiempo invisible e indefinible. No quería que nadie supusiera a la puerta parte de un monumento verdadero, y le buscó un sitio que no confundiera a nadie. Eligió un lugar invisible, como el tiempo: en la espesura, fuera del camino, en un desnivel. Allí encontrarás la puerta marchita, y sólo la verás si te acercas.

Es un umbral que no da a ninguna parte, esta puerta que conduce al tiempo.



# Editorial

el **f**ingidor  
revista de cultura

Año II • Número 8  
Abril-Junio 2000

**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:**

Rafael Martín-Calpena

**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



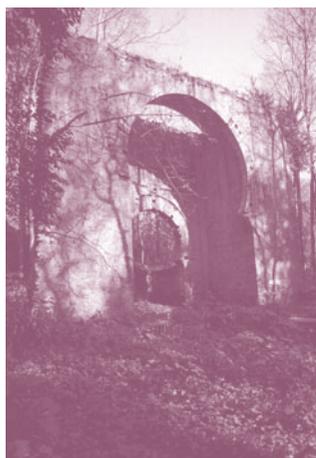
El *fingidor* no mantendrá correspondencia con los autores de colaboraciones no solicitadas -aunque agradece su envío- ni procederá a la devolución de las no seleccionadas para su publicación.

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

Con la recién estrenada primavera, llega puntual a su cita con los lectores una nueva entrega de *El fingidor*. Para este número contamos con un sugestivo y variado elenco de colaboraciones, todas de indudable interés, desde lo más puramente local (la prensa granadina en los albores del siglo que termina, el redescubrimiento de los Libros Plúmbeos, los veinte años de La Tertulia, etc.), a la proyección universal de otros contenidos, con una importante presencia en esta ocasión de la poesía (Pavese, Prados, Jurado Molina), mezclando sus fronteras en el territorio compartido del conocimiento.

A destacar la entrevista con Fernando Savater, quien aporta sus siempre lúcidas opiniones sobre el papel de la ciencia y la filosofía en la cultura contemporánea, o la pertinente reflexión sobre las relaciones entre consumo y medio ambiente que nos propone el profesor Hernández del Águila. Las secciones de música -que incorpora un texto escrito para *El fingidor* por el ilustre saxofonista cubano Paquito D'Rivera- y de cine -con una interesante mirada a la obra de Luis Buñuel con motivo de su centenario-, ofrecen variedad de enfoques críticos. La página dedicada al patrimonio se enriquece con la firma de un prestigioso artista plástico y riguroso investigador de la ciudad como es Julio Juste.

Las páginas de divulgación científica abordan en sus distintos artículos cuestiones que van desde una reflexión sobre el cuerpo humano como «campo de operaciones», al futuro de la biomedicina; desde el comportamiento de las ardillas, hasta el fenómeno reciente de los helados aerolitos (buen nombre para un nuevo producto veraniego). La habitual sección de reseñas bibliográficas y las citas -políticamente incorrectas- de nuestro *fingidor* cierran un número que confiamos que sea del gusto del lector y que dé la medida de lo que de él se espera, al menos durante los próximos tres meses, hasta que el verano nos traiga una nueva y refrescante entrega. ■



**Portada:**

Puerta de Bib-Rambla  
Pepe Torres

- 3/ **ENTREVISTA:** Fernando Savater/ *Ernesto Páramo Sureda*.
- 5/ **OPINIONES:** La gran prensa diaria granadina/ *A. Manjón-Cabeza Sánchez*.  
Los Libros Plúmbeos del Sacromonte/ *Miguel José Hagerty*.  
Que veinte años no es nada/ *Wenceslao Carlos Lozano*.  
Consumo y medio ambiente/ *Rafael Hernández del Águila*.
- 12/ **POESÍA:** Emilio Prados: el soñador ensimismado/ *Ángel Rodríguez Abad*.  
La poesía de Cesare Pavese/ *José Gutiérrez*.  
Javier Jurado Molina/ *José Gutiérrez, Antonio González Vázquez, Javier Orrico, Carmelo Sánchez Muros, Narxëo Antino, Javier Jurado Molina*.
- 22/ **MÚSICA:** 49 Festival Internacional de Música y Danza/  
*Ricardo Molina Castellano*.  
Reseñas discográficas/ *R. M. C.*  
De naufragos y nómadas/ *Antonio Pamies*.  
Festivaleando/ *A. P.*
- 28/ **PATRIMONIO:** El color de Granada/ *Julio Juste*.
- 29/ **CINE:** LUIS BUÑUEL:  
¡Que viva México!/ *Juan de Dios Salas*.  
Dios y el ateo/ *José Abad*.  
La risa de Buñuel/ *Rafael Martín-Calpena*.
- 33/ **CIENCIA:** Cuerpo biológico y cuerpo artificial/ *Antonio Campos*.  
Biomedicina: ¿una medicina para el siglo XXI?/ *Nicolás Olea*.  
Conocer las ardillas/ *Josep Piqué Vilar*.  
Aerolitos, meteoritos...¿o meteorines, frígelos y lo que sea?/  
*Manuel Tobaría*.
- 40/ **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS:** Virgilio Piñera: Cuentos completos. Carlota Fainberg. Bariloche. Los desfiguros de mi corazón. Madera de boj. Luis Martínez Drake. Poesía reunida. Brecht, siglo XX. Mitología de los dinosaurios. Katherine Mansfield: Cuentos completos. La obra narrativa de Segundo Serrano Poncela. Nostalgia de la muerte. Morena y trágica. La estética literaria de la posguerra (del fascismo a la vanguardia).
- 47/ **CITAS DEL FINGIDOR**

s u m a r i o

# Fernando Savater

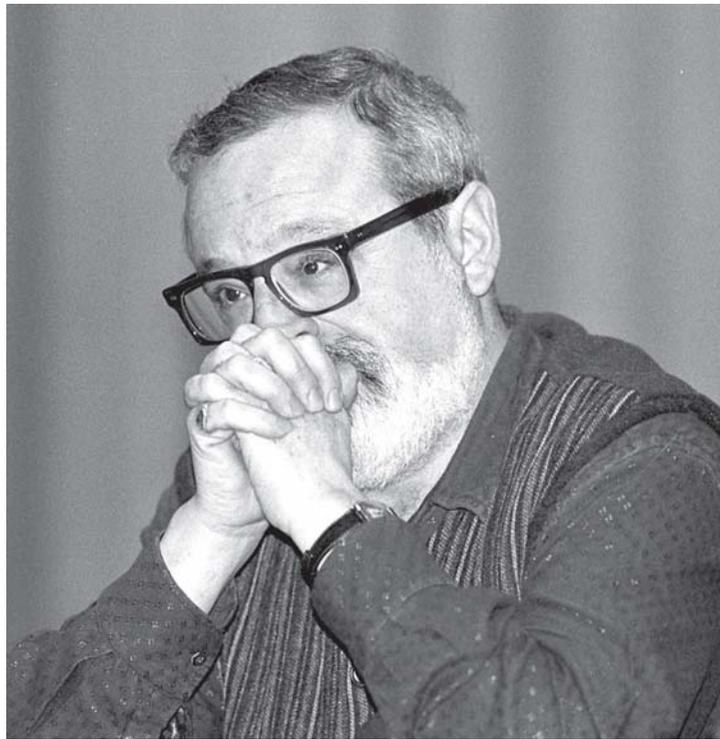
Ciencia y Filosofía en la cultura

Ernesto Páramo Sureda



Entrevista

*Comprender el mundo no es tarea fácil para nadie. Ni filósofos ni científicos tienen varitas mágicas con las que hallar explicaciones convincentes. El esfuerzo, la pasión y la razón forman la argamasa con la que los seres humanos han ido construyendo imágenes cada vez más inteligentes e inteligibles del laberinto que habitamos. Imágenes de un mundo indisolublemente formado por átomos y emociones, por minerales e injusticias, por galaxias y deseos. Con esta pobre metáfora rondando mi cabeza, me acerco a uno de los filósofos que más y mejores pistas nos vienen suministrando en esa "tarea del héroe" tan propia de los animales racionales.*



Maria de la Cruz

**E**rnesto Páramo - "Comprender antes de morir es la primera y fundamental pasión humana..." (le cito a usted en un reciente artículo sobre Borges). Si ciencia y filosofía son brotes de esa misma pasión por comprender el mundo, ¿no es un poco artificial el abismo creado entre ambas ramas del conocimiento?

**Fernando Savater** - Evidentemente. Como la mayoría de las actividades humanas, ciencia y filosofía están muy relacionadas entre sí. Lo estuvieron en su origen y todavía lo están hoy, en muchos sentidos, más de lo que aceptamos en este mundo especializado en que nos movemos. Pero, cuando se habla de literatura, filosofía, también son cosas que están muy vinculadas. ¿Qué hacía Lucrecio, filosofía o literatura? ¿Y Parménides? Y la ciencia lo mismo. Supongo que la actual separación entre ciencia y filosofía alguien como Aristóteles no la hubiera entendido. Es verdad que hoy en cada uno de esos campos se ha avanzado lo suficiente como para que a veces se quiera mantener una cierta perspectiva particular, pero de lo que se trata no es tanto de oponer como de conservar esa perspectiva. A mí me parece que la ciencia es, por decirlo de algún modo, la objetividad de lo contado en tercera persona, en cambio el arte o la literatura es un poco la subjetividad o la primera persona y la filosofía trata, y por eso es una tarea imposible, de mantener juntas la tercera y la primera persona, es decir, trata de escribir una objetividad en la cual está incluido un sujeto que como tal se considera relevantemente sujeto. Eso es algo específico de la filosofía, pero, oposición no hay ninguna y continuidad toda.

**E.P.** - Sí, pero, ¿no existe un cierto prejuicio anticientífico en algunos sectores de la cultura? Murray Gell-Mann, el padre de los quarks, dijo, de forma muy provocadora pero certera, que "uno se encuentra de vez en cuando con científicos que no han leído a Shakespeare, pero nunca se encontrará con uno que se vanaglorie de ello", sin embargo ¿cuántas personas "cultas" se vanaglorian de no saber nada de ciencias?, como si la ciencia no fuese culturalmente relevante.

**F.S.** - Sí, sin duda, yo creo que eso se debe simplemente a un complejo de inferioridad. Hay una especie de complejo de marginación o inferioridad de las letras. Dicen que se ven como desplazadas del mundo moderno, que no son tan prácticas, que no tienen efectos tan impresionantes, entonces se refugian en esa altanería, que en el fondo es una forma de compensar un complejo de inferioridad. Ahora acaban de traducir *Destejiendo el Arco Iris*, de Richard

Dawkins, un libro que me pareció muy interesante cuando lo leí en su día. En él se trata de defender, de algún modo, cómo la literatura está también vinculada a la tarea del científico, que es una tarea de imaginación además de razón.

Pero, por supuesto, a veces hay ese desdén por los bajos menesteres de los que se ocupa la ciencia frente a otro tipo de sublimidades de la cultura, que yo creo que en el fondo es un complejo de inferioridad mal encubierto.

**E.P.** - En ocasiones los descubrimientos de la ciencia, en vez de maravillar, desalientan a muchas personas. Hay un sentimiento contradictorio y emociones difíciles de manejar. Lo expresaba con nitidez Flaubert en su novela "Bouvard y Pécuchet": "¿Qué maravilla encontrar en los seres vivos las mismas substancias que componen los minerales! Sin embargo, se sentían un poco humillados ante la idea de que sus personas contuvieran fósforo como las cerillas, albúmina como la clara de huevo, gas hidrógeno como los faroles del alumbrado." Parece que un universo irracional es más llevadero que uno racional.

**F.S.** - Claro, porque nosotros hemos vivido en el fondo alimentados de una mitología teológica, es decir, el ser humano ha compensado un poco su evidente fragilidad y el miedo a la muerte, todas sus deficiencias y los pánicos de su condición, considerándose portador de un destino trascendente, pariente de los dioses, a su imagen y semejanza. Estos son sueños compensatorios como el niño pobre que cuenta a sus amiguitos que es hijo de un duque o de una princesa pero que fue abandonado. Eso ha sido un poco el imaginario de los seres humanos durante mucho tiempo. Entonces el saber efectivamente que la personalidad proviene de lo impersonal, que es un poco el gran shock de la ciencia moderna, la certeza de que lo personal proviene de lo impersonal, y eso, que de alguna manera nos debía dar una sensación de maravilla, esa emergencia, la vemos como que nos han contado que provenimos de un origen inferior.

**E.P.** - Una especie de orfandad mal asumida, que somos hijos de la química y del azar.

**F.S.** - Claro, claro, pero en realidad podríamos decir: ¡mire usted a dónde hemos llegado desde el fósforo y la albúmina! ¿No es fantástico?

«El ser humano ha compensado el miedo a la muerte considerándose portador de un destino trascendente.»

.../...

**E.P.** - Con el polémico fin del milenio florecieron, una vez más, los adivinos catastrofistas. Tuvimos que sufrir las mismas bobadas que pocos meses antes nos habían regalado con motivo del eclipse total de sol. Cualquier disculpa parece buena para predecir desastres. ¿Por qué está tan arraigada la tradición apocalíptica en nuestra cultura? ¿A qué se debe una persistencia tan universal?

**F.S.** - Foucault tiene algo escrito sobre el uso de la razón humana. Dice que hay la razón nube o razón estrella y la razón rayo. La razón nube o razón estrella es una razón estable, quieta, como la razón de las matemáticas, la razón que tiende a la permanencia universal. En cambio, la razón rayo es la razón que cae en un momento y lo trastoca todo: el golpe de genio del gran inventor, la obra de arte excepcional. Siempre hemos buscado un poco más la razón rayo porque, primero, va más con nuestro gusto de la espectacularidad truculenta, y luego porque hay que emplear menos trabajo en ella, menos constancia. Mientras que la razón estrella nos parece un poco pesada, siempre es igual, siempre dos y dos son cuatro, no hay ninguna novedad. Entonces el apocalipsis es la introducción del rayo, de pronto va a ocurrir algo y todo va a cambiar de algún modo. También es un poco el afán por las convenciones, somos animales convencionales, nos encantan las convenciones, incluso las que parecen menos prometedoras.

Realmente, que cambien los números del calendario es un poco como la numeración de las páginas de un libro: parece absurdo pensar que, como voy a llegar a la página 200, seguro que van a pasar cosas más emocionantes que en la 199, porque la 200 tiene que ser estupenda. Pues con las fechas es igual, nadie consideraría que las cosas que pasan en un libro pasan porque están en la página tal, sino que, al contrario, la página sirve para recordar la cosa interesante, y el calendario es lo mismo. La fascinación por la convención lleva a ese tipo de entusiasmos.

**E.P.** - Vivimos en un mundo poderosamente influido por la ciencia y la tecnología, sin embargo hay un déficit real de comunicación pública en la materia. La reciente batalla creacionista en Texas, con su feroz ataque a la enseñanza de la Evolución Biológica y el éxito de grupos de presión bien organizados para imponer ideas medievales, ha puesto de manifiesto lo frágil de las posiciones racionalistas en una sociedad tan desarrollada como la norteamericana y ha servido para que muchas voces en todo el mundo empiecen a reclamar una participación más activa de la comunidad científica en los debates sociales. Para mí es tremendo que una parte de la inteligencia de la sociedad se abstenga de opinar. ¿No ha llegado el momento de que la comunidad científica asuma nuevos compromisos de participación?

**F.S.** - Debe asumírselos y además asumírselos practicando sus mecanismos específicos. Por supuesto que hay científicos que son excelentes divulgadores, pero también hay algunos que, cuando salen a hablar para el público, tienden a disparatar. Hay científicos que son perfectamente racionales y lógicos en su campo pero que, por afán de notoriedad o de crear impacto, o por dar el titular, cuando hablan en público dicen cosas tan sorprendentes como las de los creacionistas. Hay que reivindicar que intervenga el científico y que intervenga guardando las pautas de disciplina intelectual que lo constituyen como científico. A veces salen precisamente esos que hablan como iluminados y que te cuentan lo que va a ser en el futuro la clonación: son apocalípticos

de otro orden. O sea, que hable gente que realmente sepa hacer los asuntos más accesibles al público, pero con los mismos mecanismos de racionalidad y disciplina que tiene habitualmente en su especialidad.

**E.P.** - En campos como la genética es muy fácil hacer demagogia y explotar la ignorancia del público. Klaus Ammann, botánico de la Universidad de Berna, se quejaba recientemente de la frivolidad con la que se tratan esos temas: "Cuando me tomo una cerveza, soy caníbal en un 33% ya que la levadura y el hombre tienen un 33% de genes en común". El terreno está abonado para el disparate y la confusión. Necesitaríamos, para no caer en la histeria o la parálisis, producir más diálogo entre campos como las ciencias, la política, la filosofía, etc.

**F.S.** - La filosofía, tal y como la entiendo, puede hacer algo en este sentido. Los filósofos deberían contribuir a establecer este debate entre campos distintos. Lo característico de la filosofía es, precisamente, esa situación fronteriza, interdisciplinaria, esa capacidad de ver un poco las cosas desde arriba. Debería servir para crear esos vínculos.

En el campo de la genética, y en otros, hay dos posturas históricas, y que por lo tanto son las que suelen estar más apoyadas: por un lado, la de que todo está mal. No hagamos nada porque todo es ir contra la voluntad de Dios o de la santa naturaleza y, entonces, cualquier cosa nueva hay que cortarla inmediatamente de raíz. Y otra, la de que todo lo que pueda hacerse se hará, que es inútil intentar poner ningún tipo de traba a la ciencia. Estas son dos posturas descartables, porque una es fruto de una superstición antigua y otra fruto de una superstición nueva. Hay que buscar la actitud no supersticiosa de decir, bueno, estamos jugando con cosas interesantísimas, prometedoras, llenas de posibilidades, y por otra parte, también, cosas que atañen a nuestra propia personalidad, a la relación con nuestra memoria, con nuestra filiación, con nuestra prole y, por lo tanto, son cosas que hay que discutir. Ahí la filosofía, claro está, con los científicos, etc., debería jugar ese papel un poco de intermediación, de racionalizar el debate y sobre todo de aclarar los términos, de aclarar qué es de verdad lo que se sabe y qué es de verdad lo que no se sabe. Clonación, ¿millones de Hitlers? No, claro. Pero esas cosas hay que explicarlas.

**E.P.** - El escepticismo, el espíritu crítico, no está de moda, quizás por una falsa interpretación de la tolerancia y del relativismo: "todo el mundo tiene razón, menos quien aplica la razón sin remilgos", decía usted con motivo de un artículo sobre Salman Rushdie.

**F.S.** - Una cosa es tolerar en el sentido de no perseguir o discriminar a nadie por sus ideas y permitirles a todos expresarlas, y otra cosa muy distinta es renunciar a la persuasión. O sea, uno tiene derecho como criatura racional a persuadir, sobre todo en un mundo democrático, porque no tenemos otra autoridad sobre nosotros que la razón, tenemos derecho a intentar persuadir y a dejarnos persuadir también. Ser persuasorio y persuadible son dos de las dimensiones obvias que tiene la razón en una sociedad democrática en que, insisto, no nos remitimos a la tradición o a una voz divina, sino que lo que tenemos que hacer es acordar las cosas entre nosotros. Entonces, claro, si realmente todo hay que tolerarlo, es decir, si cualquier idea por disparatada o infundada que sea, es igual; si nadie exige a ninguna idea verosimilitud ni justificación, porque eso ya es como faltarle al respeto al que la sostiene, entonces estamos imposibilitando lo que es el juego democrático. Entonces, ante una gama de ideas todas ellas injustificables y todas ellas perfectamente respetables, el que tiene que zanjar la cuestión es el que ponga una espada encima de la mesa y diga: pues ahora ésta es la que vale. Al final habrá que llamar al tirano, que es el que decide y zanja entre unas y otras, o al nigromante, que habla directamente con la divinidad. No, no, no todas las opiniones son iguales. ■

Ernesto Páramo es Director del Parque de las Ciencias de Granada

«Ser persuasorio  
y persuadible  
son dos de las  
dimensiones  
obvias que tiene  
la razón.»



# La gran prensa diaria granadina

## De comienzos de siglo a la Guerra Civil

Antonio Manjón-Cabeza Sánchez



piniones

Pocas ciudades andaluzas -yo diría que españolas- pueden presumir de una hemerografía tan extensa en el tiempo y calidad como la que posee Granada. Porque la fiebre periodística fue una constante en la ciudad desde que en 1706 aparece -por cierto, un día martes y trece, nota curiosa para supersticiosos- el primer periódico granadino, la *Gazeta de Granada*, que iba a ser una fuentecilla que al correr del tiempo desembocaría en amplias dimensiones informativas o grandes diarios locales: *El Defensor de Granada*, *La Publicidad*, *Noticiero Granadino* y *Gaceta del Sur*.

Cuenta, además, Granada, y en ello es sin duda pionera, con una de las mejores hemerotecas de España, impresionante depósito de prensa local y provincial -y en menor medida, aunque muy estimable, de prensa nacional y extranjera- abierta al público en 1970, y paso obligado para el nostálgico o estudioso de la Andalucía moderna, donde se guardan, lamentablemente algo incompletas, las colecciones de los cuatro diarios de la ciudad objeto de estas referencias.

Al comenzar el siglo XX Granada contaba con dos publicaciones diarias ya existentes en el XIX: *El Defensor de Granada* y *La Publicidad*. En 1904 hace su aparición "en el estadio de la Prensa", como entonces se decía, el *Noticiero Granadino*, y algo más adelante, en 1908, *Gaceta del Sur*. Mucho después, en 1932, sale a la calle *Ideal*, algún tiempo coetáneo de los anteriores y único que afortunadamente -y que sea por muchos años- ha llegado hasta nosotros.

Pero ciñámonos a los cuatro rotativos que, de 1900 a 1936, compartieron el protagonismo de información en Granada; a los digamos gigantes de la Prensa de la ciudad que convivieron -a veces no muy amigablemente- durante el primer cuarto de este siglo XX que se nos va de las manos. He aquí algunos brevísimos datos o curiosidades sobre cada uno de ellos:

- *El Defensor de Granada*. Su nacimiento se debe al cheque en blanco que para su aparición -20 de septiembre de 1880- entrega a su fundador, Luis Seco de Lucena, el rico propietario y vinatero de Gójar José Genaro Villueva, hecho que recogen unas coplillas de carnaval de la época y que quizás por inéditas no me resisto a transcribir, y que decían: *Yo nací en la noble cuna / de Gójar en los toneles / encontrando amigos fieles / que labraron mi fortuna*.

Fue *El Defensor* el primer diario granadino que estableció la impresión de madrugada. Hasta entonces los periódicos se componían de día, se tiraban por la tarde y repartían a la mañana siguiente. La innovación de *El Defensor* fue un asombro para colegas y lectores. En su larguísima existencia (1880-1936) fue, sin duda, exponente de la mejor prensa liberal de Granada, colaborando en sus páginas las firmas locales y foráneas más prestigiosas del momento, dirigido en un principio por Luis Seco de Lucena y finalmente por el infortunado Constantino Ruiz Carnero, víctima -como el propio diario, violentamente desaparecido- de la Guerra Civil española.

- *La Publicidad*. Más o menos de la misma quinta y vida que *El Defensor*, ya que su aparición -en un principio no diario- data de 1881, de la mano de Fernando Gómez de la Cruz y posteriormente dirigido por ilustres periodistas como Juan Pedro Mesa de León y Emilio de Luque y

Mata. Curiosos son los subtítulos que en los comienzos utilizaba el rotativo; valga un ejemplo, con datación de 1884: "Revista semanal de anuncios y noticias, dedicada a los comerciantes e industriales de todo el Universo". Su último subtítulo, ya en 1936, año de su desaparición, baja humildemente de tono: "Diario independiente de la tarde, fundado en 1881". Como anécdota, y sin entrar en consideraciones, en Granada se hizo popular la frase "mientes más que *La Publicidad*".

- *Noticiero Granadino*. Diario de carácter independiente, fundado por Juan Echevarría Álvarez y dirigido por Juan Pedro Mesa de León, Luis Pedro Fernández y Francisco Martín Fernández, cuya vida transcurre entre 1904 y agosto de 1936. Dos notas relevantes en la vida de Juan Echevarría, que naturalmente hubieron de incidir en la marcha del *Noticiero*, ocurrieron, la primera en 1905, cuando fue acosado nada menos que por el célebre bandido "El Vivillo", que le exige una contribución de 5.000 pesetas de la época. El segundo buen disgusto lo recibe en 1920, cuando sufre un Consejo de Guerra por insultos a la Guardia Civil.

- *Gaceta del Sur*. (7 de abril de 1908 a 11 de mayo de 1931). *Diario católico de información, Diario católico de Granada*. Fueron directores Alberto Pedrosa Válgoma, Juan Pedro Mesa de León -que en el momento de su nombramiento para este cargo lo era de *La Independencia*, de Almería- y Juan López Charco. Dudas hay sobre si en los comienzos lo dirigió José Mezcuca Ruiz, que posteriormente lo sería de *El Defensor*. Dada la profunda orientación conservadora de esta *Gaceta*, no es de extrañar su pronta desaparición al advenimiento de la Segunda República.

Y, por fin, algunas fugaces consideraciones a estos pilares de la hemerografía granadina de tan alta influencia en la ciudadanía de la época. Pueden ser éstas: que curiosamente los cuatro títulos desaparecen poco antes o a principios de la contienda del 36; que frecuentemente los cuatro *faroleaban* respecto al número de ejemplares de tirada diaria; que eran periódicos de dos amplias hojas que podían leerse tomando un café: para leer un periódico de hoy día -y no digamos los de ámbito nacional- hay que tomarse unas vacaciones; que los cuatro, sin llamarse *El Defensor de Granada*, fueron acérrimos defensores de Granada; que meritoriamente -aquellos continuos folletines de tan prestigiosas firmas- incluyeron la buena literatura en sus páginas, lo que sin duda, por cadencia, predisponía al lector de periódicos a ser lector de libros; y, en fin, que estas colecciones de grandes periódicos granadinos pueden saborearse, dada la ubicación actual de la sala de lectura del Centro, digamos dentro del íntimo y espléndido jardín -gozo irrepetible en ninguna otra hemeroteca española- de la emotiva Casa de los Tiros granadina. ■

<<Los cuatro

periódicos

incluyeron la

buena literatura

en sus páginas.>>



Sala de lectura de la Hemeroteca de Granada



Miguel José Hagerty

# Los Libros Plúmbeos del Sacromonte

¿Un viaje sin retorno?

Pocas veces un hallazgo arqueológico ha suscitado tanto interés y polémica como el de los Libros Plúmbeos del Sacromonte en la Granada de finales del siglo XVI. En circunstancias normales, éstos habrían sido descartados como un burdo intento oportunista de engañar al beato inocente con fines más o menos oscuros y, sin embargo, la veracidad de estos documentos, pretendidamente protocristianos, pero realmente ideados y escritos en pleno Renacimiento de la «Andaluzia» de Benito Arias Montano, fue aceptada ciega y esperanzadamente por una minoría de la clase dominante de la España de los Austria y por una gran masa de crédulos, no sólo en Andalucía sino también en Murcia y Madrid.

No sabían bien los redactores de los Libros Plúmbeos hasta qué punto iban a tener razón cuando pusieron las siguientes palabras en boca de Tesifón Ibn al-'Attar al-Arabí, secretario y notario de Santiago y hermano de Cecilio Ibn al-Radí al-Arabí: «Porque si el mar fuera tinta y los árboles plumas, y si los ángeles en los cielos y los escritores en la tierra consumieran la tinta y gastaran las plumas, ni así bastaría para describir esto». Quizá de todos los tremendos disparates que se les ocurrieron escribir con este tono seudoprofético en que están redactados, sea éste el que se ha cumplido con más exactitud. Pero antes de adelantar demasiado esta relación habrá que situar los sucesos que nos interesan en su marco histórico. Los acontecimientos son muchos y, a veces, confusos, de modo que intentaré ser breve y conciso.

Mientras se realizaban las obras de derrumbe del antiguo alminar de la Mezquita Mayor de Granada en 1588, se «encontró» una caja de plomo que antes había sido estratégicamente situada para que el hallazgo pareciera auténtico. Entre los curiosos objetos que contenía, el más fascinante era un pergamino que, una vez descifradas las tres lenguas en que estaba redactado (latín, español y árabe), resultaba ser de lo más inverosímil. Relataba un viaje fantástico del futuro patrón de Granada, el prácticamente

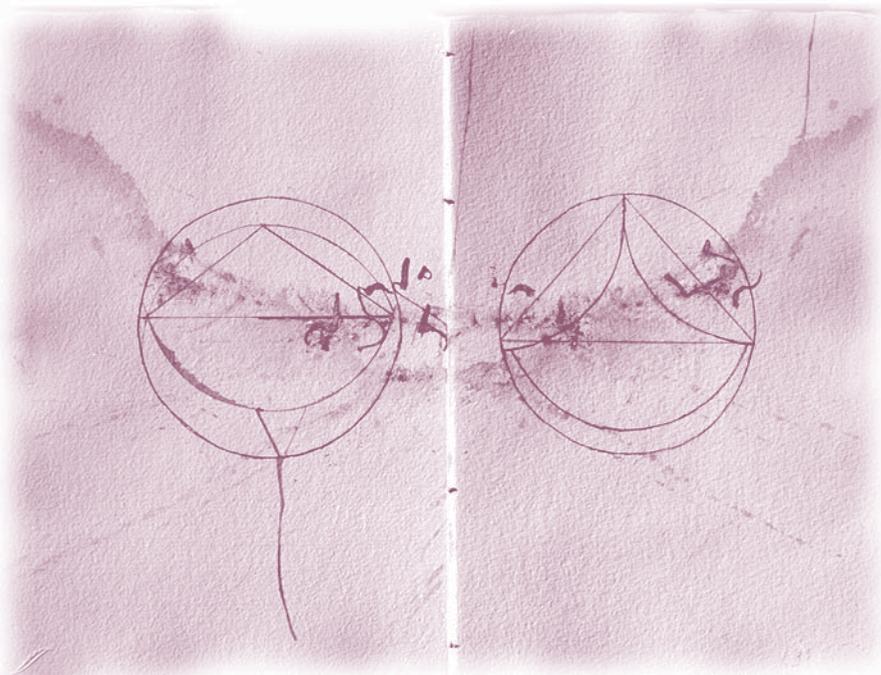
desconocido Cecilio, desde su Palestina natal a Grecia donde recogió una desconocida profecía de Juan Evangelista, milagrosamente redactada en español, en que, entre otras cosas, vaticinaba la misión de Mahoma y el advenimiento del islam, y, por si hubiera duda de su autenticidad, también hablaba del malvado Lutero. Cecilio, árabe puro según el pergamino, lo entregó junto con otras cosas a su discípulo Patricio con el encargo de depositarlo todo en lugar seguro. Para mayor gloria de este escrito apócrifo, supuestamente del siglo I, lo firmó personalmente Cecilio, en árabe naturalmente.

Para comprender la reacción del pueblo al conocer este «descubrimiento» hay que tener en cuenta varios factores. En primer lugar, la población de Granada se dividía en dos grandes, y enfrentados bloques: los moriscos, y los cristianos viejos. Los moriscos veían cómo cada día se desvanecía la posibilidad de mantener sus costumbres y derechos más elementales, especialmente después de la derrota militar que supuso la rebelión de las Alpujarras de 1568-71. Por otra parte, los cristianos viejos, a menudo recién llegados de otras partes de España, o de segunda o tercera generación de repobladores, se encontraban en un lugar que carecía casi por completo de las tradiciones que aglutinaban culturalmente las sociedades de otros sitios del país más meridional de los Austria; y en Granada existía una laguna de ochocientos años en su historia eclesiástica sobre los que prácticamente no se sabía nada.

Estos años de predominio de la civilización arabo-islámica, en su vertiente cultural andalusí, oscurecían casi por completo los inicios del cristianismo en Andalucía Oriental, prácticamente relegando la historia eclesiástica al terreno de la especulación. El contenido del pergamino, a pesar de que era obviamente falso, agradaba a ambos grupos y, sorprendentemente, en vez de condenarlo inmediatamente, el arzobispo Salvatierra informó favorablemente a las autoridades laicas y eclesiásticas y ordenó la celebración de una Junta Magna para declararse sobre el contenido del «maravilloso» documento y a la que asistió San Juan de la Cruz. Salvatierra murió aquel mismo año y el Papa Sixto V ordenó cesar toda actividad en torno al «descubrimiento» hasta que nombrara un sucesor, nombramiento que tuvo lugar en 1590 en la persona de Pedro de Castro quien reanudó el proceso calificador el año siguiente.

El pergamino de la Torre Turpiana, pues, fue la primera fase de una campaña de propaganda pro morisca cuya continuación empezaría siete años después, en 1595, con el «descubrimiento» de los primeros Libros Plúmbeos en el Valparaíso, después llamado Sacro Monte precisamente por indicación de dichos documentos. Sucintamente, son escritos realizados en planchas redondas de plomo de tamaño diferente para cada «libro» y que fueron veintidós en total. La extensión de cada libro varía de tres o cuatro «páginas» hasta más de veinte. Los caracteres están realizados toscamente con buril siempre según la misma pauta: un renglón servía de guía para escribir las letras encima, debajo o cruzando el mismo. El alfabeto utilizado es el árabe pero deformado de tal suerte que tiene una apariencia antigua, detalle importante ya que sus falsificadores pretendían que se creyera que su fabricación databa del siglo I. Este alfabeto

«En 1588,  
se encontró una  
caja de plomo  
situada  
estratégicamente  
para que el  
hallazgo  
pareciera  
auténtico.»



llegó a conocerse como alfabeto «salomónico». El contenido de los libros es variado pero a grandes rasgos se puede decir que se concentra en contenidos de Historia Eclesiástica y de Dogma, aunque también toquen otros temas. Los supuestos autores de estos documentos apócrifos eran San Cecilio y San Tesifón, sobre quienes se sabía muy poco de manera precisa. Por esta razón los eligieron los falsificadores y, para aprovechar al máximo la ignorancia y ambiente de credulidad reinante en Granada, los metieron en el papel de árabes nativos. Así se explicaría, razonaron los ingenuos falsificadores, la lengua árabe de los Libros Plúmbeos y, de paso, mejoraría la consideración pública de los moriscos. Como ya publicamos en 1974, 1980 y 1999, la finalidad de los Libros Plúmbeos era la de salvaguardar la supervivencia de la minoría morisca en Granada, y, por extensión, en España, mediante una especie de campaña propagandística, por así decirlo, destinada a dignificar el pueblo, la cultura y la lengua «árabes» en la sociedad de los Austria, cada vez más intolerante con todo lo que no se ajustaba a su estrecha visión de la realidad. Los moriscos, y sus cómplices, creían que si la opinión pública hacia sus raíces culturales mejorara, no se llevaría a cabo la expulsión.

Un breve, pero revelador, paseo por la opinión de los estudiosos y eruditos acerca de la naturaleza de los Libros Plúmbeos nos enseñará cómo esta opinión se ha ido formando con el tiempo y adaptándose según va evolucionando la sociedad. Antes, detallamos las seis razones que aporta Benito Arias Montano acerca del pergamino de la Torre Turpiana, ya que con este «descubrimiento» los falsificadores inician la primera fase de su operación propagandística, operación que culminará en la invención de los Libros Plúmbeos siete años después.

Por tanto, el primero en este recorrido por la erudición, para nada exhaustivo, no podría ser otro que el ya citado Arias Montano. Si bien el gran sabio calló diplomáticamente su opinión acerca de los textos de plomo para no molestar al fervoroso Pedro de Castro, o acaso para que éste no molestara más a él con un tema tan pueril, no hizo lo mismo dos años antes cuando opinaba acerca del pergamino de la Torre Turpiana. En una carta a Castro de 1593 echaba por tierra la autenticidad del pergamino con una gran muestra de la aguda erudición que caracteriza todo su trabajo. Sus razones eran múltiples y contundentes.

En primer lugar, el pergamino en sí no es antiguo, sino que ha sido maltratado para darle un aspecto de antigüedad; la letra utilizada «es muy moderna y escrita con cuidado de que pareciese antigua...»; la tinta es nueva; está escrito con pluma y no con caña como hubiera sido de esperar en un documento del siglo I; la supuesta firma en árabe de San Cecilio está hecha con otra pluma y otro tipo de tinta y, además, no lleva vocales ni puntos diacríticos «por hacer la lectura dudosa y maravillosa» -no en balde este último fenómeno también caracteriza a los Libros Plúmbeos-; y la gramática latina es desastrosa. Finalmente, y no sin cierta ironía, nuestro gran humanista comenta que el castellano del pergamino «es cual se habla el día de hoy» y que sería muy extraño que San Cecilio «hablase él solo y escribiese tal modo de lenguaje» porque «[si] él lo habló, entonces también se le probará haber profetizado la mudanza de la lengua española..., y no sólo lo adivinó, sino la puso en su ser, como procuran aún muchos que no lo han conseguido».

A pesar de la contundencia de estas razones, Pedro de Castro siguió recopilando opiniones de otros sabios, y menos sabios, recopilación que ya iba dejando la considerable fortuna personal del generoso Castro en una situación cada vez menos boyante.

Tenemos que esperar hasta el siglo XIX para tener ideas nuevas, de estudiosos cualificados, acerca de la naturaleza de los Libros Plúmbeos. Desafortunadamente, los dos principales eruditos que escribieron sobre este tema, Menéndez Pelayo y Godoy Alcántara, asombroso polígrafo aquél, historiador ingenioso y pionero éste, se limitaron a burlarse en mayor o menor grado de la ingenuidad de los moriscos que falsificaron los Libros Plúmbeos.

Ya en este siglo mi maestro, Darío Cabanelas Rodríguez o.f.m., ofrece un nuevo enfoque del asunto, esta vez con menos brusquedad y más comprensión humana del fondo de la cuestión. Al escribir la biografía de Alonso del Castillo, uno de los probables falsificadores, Cabanelas habla en 1964 del fin de los Libros Plúmbeos como un intento de poner a salvo la herencia espiritual de los moriscos.

En mis primeras publicaciones sobre los Libros Plúmbeos (1974), había llegado a las siguientes conclusiones: primera, que la estrategia en favor de los moriscos que se seguía desde la

Guerra de Las Alpujarras fue obra de un grupo mixto de cristianos viejos, algunos probablemente con importantes intereses económicos y quienes necesitaban los conocimientos y mano de obra de los moriscos en diferentes sectores de la economía granadina -sobre todo en agricultura-, y los propios moriscos que veían en el proyecto su última oportunidad de evitar la expulsión. Es decir, además de salvaguardar una espiritualidad específica, hecho incuestionable, hay que añadir un trasfondo de intereses socio-económicos de los «falsificadores». Como ya apunté en la segunda edición de mi versión de los Libros Plúmbeos: «Lo que estaba en juego era su derecho de permanecer en el lugar donde su cultura había nacido y donde se había desarrollado. Su lucha era la lucha contra la intolerancia y estaban dispuestos a prescindir de muchos elementos básicos de identidad para conseguirlo».

Hace poco, y de manera inesperada, el tema de los Libros Plúmbeos volvió a salir: han vuelto a aparecer las copias en cobre que se hizo de ellos. Además del valor histórico de este descubrimiento, tiene un enorme valor artístico puesto que también son los primeros grabados en metal jamás realizados en Granada. Tras muchas peripecias, «reaparecieron» en el Museo Arqueológico y Etnográfico de Granada donde habían permanecido sin catalogar desde 1868 aproximadamente. Son 73 planchas de cobre grabadas a finales del siglo XVI, o principios del XVII por Alberto Fernández, vecino de Granada. Fueron hechos a petición de Pedro de Castro quien, con afán de conservar los originales en lugar seguro, encargó a Fernández realizar una copia fiel de los originales en planchas de cobre para poder hacer impresiones en papel y así mandarlas a los expertos. Este encargo se solapó con otro que el mismo prelado hizo a Justino Antolínez, su hombre de confianza y posteriormente primer Abad, y que consistía en la redacción de una Historia Eclesiástica de Granada en que destacarían los Libros Plúmbeos y en la que los grabados de Fernández servirían de ilustración junto a otros realizados por Franz/Francisco Heylan. La Inquisición puso fin a estas pretensiones y ni se pudo enviar copias impresas a los expertos ni se publicó el libro de Antolínez. Los originales fueron enviados a Roma en 1642, y las copias, requisadas por el Santo Oficio, depositadas en la Audiencia y oficialmente entregadas a la Comisión de Monumentos en ca. 1868. Me da la sensación de que Pedro de Castro y Alonso del Castillo estarían contentos. ■



«Lo que estaba en juego era el derecho de los moriscos a permanecer en el lugar donde su cultura había nacido y donde se había desarrollado.»

Ilustraciones procedentes de la serie «Código Plúmbeo» de Rafael Gómez Benito (Restaurador del Museo Arqueológico y Etnográfico de Granada).

Miguel José Hagerty es Profesor de Árabe de la Universidad de Granada

Wenceslao Carlos **Lozano**

# Que veinte años no es nada

«La Tertulia fue esa casa común que no habría de cuajar en la práctica política.»

El 19 de abril de 1980 abrió sus puertas el bar-librería **La Tertulia**, en la calle del Pintor López Mezquita, un local que pronto alcanzaría notoriedad en el diverso mundo de la progresía, y que se convirtió en referencia ineludible de la noche granadina. Desde la izquierda eran años de esperanza, pues se daban las condiciones para un no lejano acceso a distintos espacios del poder, un paso necesario dentro del proceso de la Transición, y que prefiguraba los cambios profundos que habían de suceder en la sociedad española. En La Tertulia nos encontrábamos a diario con un variopinto mundo tocado por la gracia contestataria, que los fines de semana se convertía en una muchedumbre de libertarios e izquierdosos de distinto pelaje y condición, unidos por esa argamasa ideológica de la solidaridad y la esperanza compartidas, y por una vigorosa afición al decir y al beber. El autor del invento y pontífice de aquellos lares fue el argentino Horacio Rébora, Tato para todo el mundo, y por supuesto su compañera, la maravillosa Cele: una pareja entrañable que regaló sin mirar amistad y cordialidad, y convirtió La Tertulia en esa casa común que no habría de cuajar en la práctica política, o sea, en una especie de ONU de la izquierda, como la llamara Alejandro Víctor García.

Tato nace en 1948, en Ciudad de Córdoba. Cuando el golpe de Videla, es responsable político de un grupo de izquierda revolucionaria. Profesor de matemáticas y física, debe exiliarse en 1976, y fondea en España, antes de instalarse durante casi tres años en Suecia. En 1980 regresa y sienta plaza en esta ciudad, que le resulta hermosa, abierta y muy enérgica culturalmente. Viene con la idea de montar un bar al estilo del *book-café* que ha conocido en Suecia. Un proyecto que parte de una reflexión: al haberse formado en la célula política, y al disgregarse ésta con el cambio de los tiempos, había que recrear un espacio donde la izquierda -en su sentido más amplio- se pudiera reencontrar. A los diez días de su llegada a Granada, sin prácticamente conocer a nadie, ya ha conseguido el local.

Cuando abre, los anaqueles están repletos de libros y revistas, una literatura *ad hoc* adquirida en la inicial librería Urbano. De la venta se encarga -lo hizo hasta 1985- el poeta y pintor Alfredo Lombardo, uno de los personajes

más coherentes e inteligentes de la bohemia granadina, y figura necesaria de la cotidianidad albaicinerana. No más de un par de días tardó en recalar por allí Juan Carlos Rodríguez, hoy maestro de maestros, junto con Concha Félez, J.M. Azpitarte, y otros. El flechazo fue mutuo e instantáneo. Tato recuerda que fue a raíz de que Juan Carlos descubriera, entre los libros puestos en venta, uno agotadísimo donde se encontraba un artículo suyo. Al poco se sumaron Javier Egea, Mariano Maresca, Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán, el joven Luis García Montero: cosas de la sentimentalidad. A la vez fueron llegando muchos más, que acabaron dando su peculiar configuración a aquella fiesta de la cultura, del tango y de la canción de autor, de la conversación y de la seducción, de la alegría de vivir y de amar, que tan mal sentó a la extrema derecha local. La Tertulia fue varias veces agredida. En una de éstas, todavía en 1988, estaba allí el actor Paco Rabal tomando unas copas con unos amigos. Una vez interceptado el agresor, Paco intentó suavizar los ánimos. Cuando el joven energúmeno alzó la mano y vociferó: *¡Viva Hitler, Mussolini y Franco!*, éste no pudo contener «una hostia suave, ideológica y paternal» (Rébora *dixit*). Llegó la policía y aquello terminó en juicio ganado sin reclamación de daños.

Este argentino se apega al tango en Granada, por respeto a la afición y, de ahí, por identificación: «el tango es apto para la diáspora, no como nostalgia, sino como instrumento para penetrar en una ciudad y una cultura nuevas. Algo que también ocurre con el flamenco. Quizá todo esto tuvo que ver con dos palabras: la ciudad y nosotros». La afición tanguera de una serie de poetas y escritores granadinos quedó plasmada en el espléndido libro *Granada Tango: libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos*, editado en 1982 por La Tertulia, así como en otros señalados acontecimientos, como los pases de películas de Carlos Gardel, las conferencias de J.C. Rodríguez, etc. Luego vinieron las Jornadas del Tango, de 1981 a 1983, hasta culminar en el Festival de Tango de Granada, que nace de un encuentro en 1988 con J.M. Castillo Higuera, por entonces concejal de cultura, y se estrena al año siguiente. En estas mismas páginas se cubre la XII edición del Festival de Tango de Granada, hoy el más prestigioso en su género, tanto aquí como allá, como corresponde a la ciudad que lo acoge.

No es posible mencionar siquiera lo mejor de las actividades que ha promovido y acogido La Tertulia, que ya no se cuentan. Citemos, al menos, la Primera Expositiva



Contiesso que

# Pienso, luego insisto



ción del Cómic y la Historieta (1981), con dibujantes como Iranzo, Enric Sió y Antonio Pamies, por iniciativa de Pep, un tertuliano histórico que ofició desde el principio y durante años tras la barra con simpatía y eficacia. También la Primera Exposición de Carteles (1983), en la que participaron notables artistas plásticos de la ciudad, como Julio Juste o Juan Vida; y las del grupo La Carpeta. Asimismo, la Exposición de Fotografía de 1983, sobre imágenes emblemáticas de la Transición, organizada por la Asociación de la Prensa Española; y los homenajes a Julio Cortázar y a John Lennon, o el veinte aniversario de Mayo 68, cuyo lema tanguero recuperamos

para titular estas páginas. Y también la Mesa Redonda sobre el Humor, con Peridis, Vázquez de Sola y Martínmorales; los numerosos manifiestos de solidaridad (Argentina, Uruguay, Chile, Nicaragua) y mesas redondas sobre la paz y la libertad. Y ya para poner un término a esta lista, el Homenaje a la «Generación de los 50», que tuvo allí su segunda morada durante diez noches amanecidas, con los poetas Ángel González, Fernando Quiñones, José Manuel Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo y Claudio Rodríguez, entre otros.

Así, más de sesenta exposiciones, como las de Ricardo Carpani (recuerdese *Argentina 78*, de Javier Egea, editado por La Tertulia), de Agustín Ruiz Almodóvar (autor del bajorrelieve de cerámica que se encuentra incrustado en la fachada) y su primo Coco, o del polifacético creador Michel Bastian, que repitió estancias y exposiciones en Granada para poder estar con sus amigos de La Tertulia, beberse no pocas copas de ron cubano y seducir a hermosas tertulianas con depurado estilo libertario y envidiable eficacia. No es casual que aquel impenitente y contumaz agitador cultural francés, creador del grupo *Spont'Act*, que capitalizó la animación callejera parisina durante los 70, viera en La Tertulia el paradigma de aquello que había soñado, y ya dejado de ser en su país. Todavía le gusta recordar cómo, callejeando por Granada a principios del 81, se dedicaba a seguir a aquellos que por la pinta reconocía como suyos, y todos acababan recalando en La Tertulia. Fue llegar y topar, pues esa misma primavera exponía su subversiva cartelería. Aquí también se creó la revista «Olvidos de Granada», que M. Maresca animó con encomiable acierto durante la década de los 80, y cuyos tres primeros números editó La Tertulia, antes de que se hiciera cargo de ella la Diputación de Granada. Aquellas primeras actividades están recogidas en el libro-homenaje *La Tertulia 5 años* (1985), editado por Ignacio Llamas, un documento para la historia cultural de la Granada de aquellos años. A destacar también la edición (Cuadernos de La Tertulia, 1997) de «Un debate sobre Natural y Artificial», con interesantes aportaciones de Juan de Dios Vico y José García Leal, entre otros. Memorables fueron las expediciones culturales a Argentina, formadas por talentosos contingentes de amigos y artistas granadinos, entre ellos Carlos Cano.

Pero no todo ha sido un paseo en este largo caminar. La Tertulia, rebelde a su época pero inmersa en ella, conoció sus horas bajas con la desbandada que se produjo entre los años 88 y 91. Esa pérdida de su clientela “natural” se debió, en opinión de Tato, a la ruptura de la casa común de la izquierda y al proceso de desideologización; pero también, claro está, a la diversificación de la oferta del ocio, a las nuevas actitudes noctívas, a la toma de la noche por las nuevas generaciones, a la renuncia al hábito de la conversación, de la canción de autor, etc. Tato no tiene más remedio que profesionalizarse en la producción cultural: crea Andalucía de Congresos y Exposiciones (1988-1996) y luego Andalucía Arte, con la que sigue hoy. Pero La Tertulia fue recuperando parte de su feligresía, a la vez que se asentaba una nueva generación, y hoy es raro que pase una semana sin que se produzca alguna actividad, debate, con-

ferencia, presentación, recital o cualquier otra manifestación de carácter cultural, político o artístico. Muchos son los autores granadinos que han leído sus textos, presentado a terceros o disertado sobre esto y aquello en esta sala. Recordemos, a vuelapluma y en desorden -aparte de los ya citados- memorables intervenciones de Javier Moreno (poeta, dandy, el primer amigo fuerte de Tato en Granada), José Gutiérrez (otro esforzado animador cultural de los principios), Muñoz Molina, Justo Navarro, Pepe Ladrón de Guevara, Ángeles Mora, Teresa Gómez, Juan León, José Heredia Maya, Juan de Loxa, Carmelo y Claudio Sánchez Muros, Fidel Villar Ribot, Paco Moyano, J. L. García Rúa, Antonio Sánchez Trigueros, Mateo Revilla, Eduardo Castro o Francisco López Barrios, entre tantos otros. Y, de fuera, Agustín García Calvo, Julio Herranz, Luis Antonio de Villena, Daniel Moyano, Mario Benedetti, Rafael Alberti. Muchos son los que han venido a copear y ver lo que pasaba, como Joaquín Sabina, Luis Eduardo Aute, Javier Krahe, Javier Orrico, Gil de Biedma y José Saramago. En los últimos diez años se producen los encuentros-exhibiciones semanales de tangueros locales, que han convertido las noches del martes en un *viernes-sábado*, y también las tertulias de flamencos en torno a Enrique Morente y a Juan Cruz, *alma mater* de este antro y emérito asiduo, junto con Cuni y las incombustibles Concha, M<sup>a</sup> José y Pilar. Tato se complace recordando una observación de otro tertuliano mayor, Andrés Sopena, granadino de adopción como tantos, que reproducimos aproximadamente: «en esta tierra de la malafollá, el granadino de éxito suele ser castigado por la ciudad, y este granadino debe agradecerle que siga siendo riguroso, porque ella no ha sabido perdonarme que tuviera éxito. Si llego a vivir en Sevilla, habría perdido mi rigor por la coba que me habrían dado». Porque esto del rigor no es asunto ajeno al ser de La Tertulia, cuyas reglas de obediencia todo tertuliano de ley asume sin desmayo ni complejos: **Confieso que he bebido** (Horacio Rébora: una cuestión de solidaridad y de coherencia); **Pienso, luego insisto** (Mario Benedetti: lema del cartel del X aniversario y aviso para quienes reclamaban un claudicante *aggiornamento*); **Si te he visto no me acuerdo, si te desvisto no me olvido** (pintada anónima montevideana, localizada y recuperada por Rébora: sin comentarios).

Durante la charla previa a la composición de estas páginas conmemorativas, Tato no puede evitar emocionarse con el recuerdo de tantos amigos hoy desaparecidos. Los de casa, así Concha Féliz, Enrique Vázquez de Sola, Julia, Rafael Fernández Piñar, Rafael Villegas, Javier Egea. Y aquellos que desde fuera vinieron a compartir lo mejor de sí mismos y también se sintieron en casa, como Daniel Moyano, Ricardo Carpani, Oscar Ferrigno, Carlos Acuña, Jaime Gil de Biedma, Iranzo, Fernando Quiñones, José Agustín Goytisolo, Claudio Rodríguez o Rafael Alberti. Cualquiera de ellos habría suscrito alguna vez esas palabras del tango *Cambalache*, del profético Discépolo: *Que el mundo fue y será una porquería / ya lo sé / en el quinientos seis / y en el dos mil también*. Y no habrían tenido empacho en añadir que, mientras existan lugares como La Tertulia, siempre lo será un poco menos. ■

Si te he  
visto  
no me  
acuerdo,  
si te  
desvisto  
no me  
olvido



Fotomontaje: Ángela Rébora García

he bebido



Rafael Hernández del Águila

# Consumo y medio ambiente

**R**esulta un lugar común muy frecuentado afirmar que la sociedad consumista es la responsable de la crisis ambiental, o que no habrá solución a los problemas ambientales mientras sigamos viviendo en una sociedad de consumo. En este sentido, el consumo se ha convertido en la verdadera bestia negra de la destrucción de nuestro entorno, o en la causa última que explica nuestros males ambientales y en cierta medida los justifica.

Como suele ocurrir, detrás de todo lugar común o tópico, subyace una realidad preocupante. En ese sentido, la interacción consumo-medio ambiente pertenecería a la categoría de realidades preocupantes a las que su obviedad no garantiza un conocimiento suficiente, tanto en sus aspectos teóricos (¿en qué consiste el problema?) como aplicados (¿cómo debemos abordar el problema?). Dicho de otra forma, salvado lo evidente y obvio, pocas veces nos paramos a pensar qué se esconde detrás de esa interrelación consumo y medio ambiente antes de pasar a la acción, intentando mitigar los perversos efectos de una de las variables (el consumo) sobre la otra (el medio ambiente).

El daño sin precedentes que la sociedad de consumo o el consumismo está infligiendo al medio ambiente resulta tan palmario que aburren los datos sobre pequeños, medianos o grandes desastres ambientales provocados por esa al parecer imparable dinámica con la que hemos confundido el desarrollo humano, el bienestar, el progreso, la felicidad. ¿Qué pensar y cómo actuar, una vez conocidos los datos y su relación con ciertas formas de comportamiento que parecen definir nuestro momento sociohistórico, es decir, “la sociedad de consumo”? No basta con decir “el medio ambiente tiene problemas porque estamos en una sociedad de consumo”. La gran cuestión estriba en cómo tendríamos esa dinámica imparable. Pon-

gamos por caso: a) ¿aportando datos, informaciones y situaciones de insostenibilidad ambiental motivadas, entre otras cosas, por esta sociedad de consumo? o b) ¿haciendo llamadas a la conciencia, responsabilidad, solidaridad, etc. para hacer que la sociedad de consumo lo sea menos en cuanto a los niveles de utilización de los recursos brindados por el medio ambiente?

Partamos de la obviedad, una vez más. Hay una relación evidente entre consumo y medio ambiente. Continuemos con otra: a mayor nivel de consumo, mayores efectos directos e indirectos en el medio ambiente. Probablemente ninguna de las dos afirmaciones que acabamos de hacer exijan mayor explicación. Planteemos ahora una tercera afirmación tan obvia como las anteriores: El nivel de utilización del soporte ambiental no puede ser ilimitado, ya que vivimos en un mundo finito.

Hagámonos ahora un par de preguntas importantes en relación con lo anterior: 1º) ¿El actual modelo dominante de producción y consumo asume como obvia esta tercera afirmación y actúa en consecuencia? 2º) Siendo las posibilidades de nuestro soporte ambiental limitadas, ¿lo que producimos y consumimos es lo más adecuado y con-

veniente en función de esa realidad? Si no es posible, como parece evidente, mantener unos parámetros de consumo creciente e ilimitado, salvo colonizaciones extraplanetarias, en un entorno finito, la adecuación de los niveles de consumo a su base material parece algo más que los caprichos de los amantes de la naturaleza o de los investigadores o activistas ambientales. Ahora bien ¿cómo adecuar el consumo a la base material constituida por el medio ambiente en un sentido más amplio? Nadie duda que existe un “stock” ambiental que no es infinito, pero ¿cuáles son “verdaderamente” sus límites?

El hecho cierto es que el medio ambiente no nos aporta unidades físico-materiales estáticas y cerradas, sino que más bien constituye un complejísimo y amplio conjunto de elementos, cualidades, niveles de organización (energía, materiales, información...) cuya plasticidad y dinamismo es evidente. No obstante, esta última afirmación no invalida la existencia, finalmente, de unos límites y, sobre todo, no puede ser argüida como defensa por parte de un modelo de consumo que parte de la falacia de que siempre existirá el recurso que sustituya al agotado, o la solución tecnológica que nos permita ser infinitamente más eficaces en el uso de los recursos existentes o ilimitadamente reparadores-correctores de los desajustes provocados por un consumo de dichos recursos ajenos a sus propiedades de cantidad, cualidad, relación con otras fuentes de recursos, renovabilidad, fragilidad, etc., etc. En ese orden de cosas, pensemos que cuando evaluamos la disponibilidad de recursos ambientales para “alimentar” nuestros sistemas de producción y consumo, pocas veces vamos más allá del parámetro “cantidad”, lo cual no deja de ser una perspectiva bastante limitada cuando la viabilidad de nuestros modelos socioeconómicos está dependiendo cada vez más de parámetros cualitativos como los que hemos citado. Y es precisamente esa percepción de lo cualitativo la que usualmente falta.

Planteada la cuestión de límites ambientales al consumo en la línea de lo precedente, habríamos avanzado poco cara a la solución de la problemática que el consumo genera en el medio ambiente. Sólo sabemos que no podemos consumir infinitamente en un mundo limitado (hay límites), pero resulta muy difícil establecer unos límites cerrados, estrictos o absolutamente determinados. Hasta aquí, ninguna cuestión esencial que obligue a reconsiderar los parámetros básicos de una sociedad típicamente “consumista”. Con qué preguntas debemos cuestionar a la sociedad de consumo en relación a su insostenible impacto sobre el medio ambiente. ¿Basta con plantearnos qué o cuánto consumimos? O, ¿deberíamos plantearnos por qué, para qué o a costa de qué consumimos? Evidentemente, el qué o cuánto consumimos tiene su correspondencia en una determinada afección o impacto sobre el medio ambiente. Y esta simple cuantificación nos hablaría de la insostenibilidad del consumo actual, si determinados niveles alcanzados por un sector de la población humana llegaran al conjunto de la misma (lo que resultaría tan inviable ambientalmente como intachable a priori desde el punto de vista de la justicia distributiva). Pues, ¿qué razones y de qué índole podríamos argüir para reservar determinado nivel de consumo sólo para unos pocos a costa de la mayoría? Digámoslo



Martin Parr (fragmento)

«El nivel de utilización del soporte ambiental no puede ser ilimitado, ya que vivimos en un mundo finito.»

sin paliativos, si 4/5 partes de la humanidad (los más desfavorecidos en el reparto de los recursos) consumieran al ritmo de ese quinto de la población actual que consume las 4/5 partes de los recursos existentes, el actual modelo de consumo se nos revelaría como absolutamente inviable. Luego, resulta axiomático afirmar que la sociedad de consumo generalizada (al nivel de consumo de un quinto de la población actual) es ambientalmente inviable. ¿Y quién duda que es precisamente una cierta interpretación del papel del consumo en la configuración del desarrollo humano el apoyo más decidido a tan irracional falacia?

En la actual situación de degradación ambiental y en sus preocupantes perspectivas de futuro se observan, como en pocos ámbitos, los débiles cimientos de esta sociedad de consumo en masa a la que de manera más o menos libre, consentida o consciente, parecemos vernos abocados. Como afirmábamos al principio, con criterios de sostenibilidad ambiental, ciertos niveles de consumo material son inviables ya. Lo son de hecho desde hace tiempo, aunque esa evidente inviabilidad se oculte en el escándalo de que una minoría de seres humanos consumen la inmensa mayoría de los recursos (o los estropean, contaminan o hacen inservibles), sin que dichos niveles sean traspasables al conjunto de los miembros de nuestra especie. ¿Pero, no existen soluciones?

Hagamos un breve recorrido sobre lo conseguido en pro de una mayor sostenibilidad ambiental. Así podríamos afirmar que: a) Son posibles mejoras en el uso de los recursos existentes y los avances en la eficiencia son técnicamente posibles; b) algo se ha avanzado en la corrección de algunos de los impactos ambientales producidos en nuestros sistemas de producción, distribución o consumo de bienes y servicios; c) parecen igualmente claros los avances en el reciclado de materiales; d) se ha incrementado la demanda y oferta de productos más ecológicos; e) se ha avanzado en las normativas sobre envases, información, composición y origen de los productos; f) nadie puede dudar acerca de una cierta inquietud social sobre los costes ambientales de determinadas formas de producir, consumir, movernos -nosotros y nuestros productos-, diseñar nuestras ciudades y viviendas, etc.

Ahora bien, ¿significan estos evidentes pasos hacia adelante que nuestros modelos de consumo han superado ya la prueba ambiental? ¿Basta con consumir productos ecoetiquetados, saber el origen de los productos o pagar por contaminar? ¿Resolvemos la mala conciencia ambiental -o la propia imposibilidad de mantener nuestro sistema de producción y consumo en un contexto ambiental como el que poseemos- usando detergentes ecológicos, poniendo catalizadores a los tubos de escape de los automóviles, o consumiendo menos combustible con los motores de nuestros automóviles? ¿Basta con ello? ¿Es posible dejar que el consumo siga cumpliendo su misión no sólo ya real sino simbólica y “simplemente” corregir algunos procesos de producción o seleccionar algunos productos, sin plantearnos cuál es la función que el acto de consumir cumple, o el papel que el consumo juega como configurador o definidor casi único de *status*, prestigio, felicidad, comodidad, bienestar, progreso, etc.?

Mucho nos tememos que, de no cambiar las actuales respuestas a las preguntas que acabamos de señalar, las relaciones sostenibles entre consumo y medio ambiente resulten imposibles. Si “no hay para todos”, tendremos que definir qué es necesario y qué es contingente (J. Riechmann, coord. *Necesitar, desear, vivir*. La Catarata, Madrid, 1998). Si los recursos son limitados, habrá que definir prioridades, delimitar qué es necesidad humana y qué es simple satisfactor de deseos originados por pulsiones irracionales adobadas e incrementadas por mecanismos cada vez más sutiles de manipulación de las conciencias individuales y colectivas.

Por otro lado, en pocos campos como en el del consumo los ciudadanos pueden hacer cosas concretas y tangibles para enfrentarse a los muchos problemas ambientales intentando mejorar la situación. El panorama de nuestro presente y futuro ambiental, cambiaría de forma radical

si se operara un giro importante, -no anecdótico ni testimonial o episódico- en la valoración del consumo tanto en lo individual como en lo social. Sólo un cambio significativo en esa valoración -en la que la contextualización ambiental constituye un núcleo duro de la misma- permitiría cambios verdaderamente significativos en los comportamientos, tantas veces simples hábitos o rutinas inconscientes en nuestras prácticas consumistas cotidianas.

Consumir menos se convierte, pues, en premisa tan básica como obvia. Pero también consumir mejor y consumir para alcanzar objetivos que merezcan la pena. No basta con decir **no** al consumo, sino ¿por qué consumo y a costa de qué consumo?, ¿me merece la pena?, ¿qué pierdo a cambio de incrementar mis tasas o niveles de consumo? Quizás deberíamos ver en el consumo y en sus consecuencias ambientales una muy buena oportunidad para hacernos muchas preguntas aletargadas por la irremediabilidad imperativa de consumir, regidos por conductas compulsivas e inmaduras, que no sólo no satisfacen necesidades humanas, ni aportan mayor o mejor felicidad, sentido o riqueza a nuestra existencia, sino que, además, destruyen (obviando, simplificando, cosificando u olvidando) nuestro medio ambiente. Pero no sólo. También nuestros referentes culturales, paisajes, memoria histórica, etc.

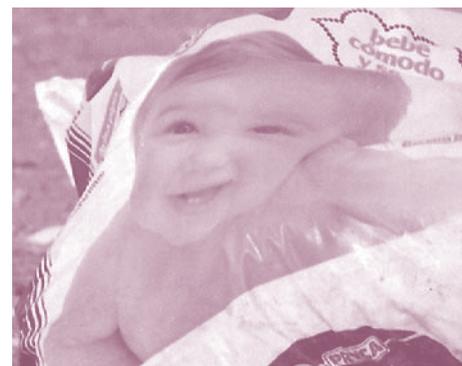
Tendríamos, pues, que pasar de la fase del ¿qué consumir? o ¿cuánto consumir? para ser ciudadanos también ambientalmente correctos, a la fase de consumir, ¿para qué, por qué y a costa de qué? Ello, evidentemente, hace más compleja y difícil nuestra convivencia individual y social con el consumo pero, a la vez, más efectiva nuestra toma de decisiones, y no ya sólo desde la terapéutica ambiental.

Desde la perspectiva ambiental debemos, pues, con datos escalofriantes perfectamente disponibles, desvelar qué nos cuesta consumir. ¿Cuánta energía derrochada, cuánto elemento nocivo, cuánto desecho hay detrás de cada acto -a veces tan trivial- de consumo? Pero, junto a ello, que es lo obvio, deberemos valorar otras cosas y encontrar el bienestar, también, en otros elementos de la vida, probablemente más necesarios y relevantes que esos objetos de consumo “tan” imprescindibles y “necesarios”. ¿Estamos capacitados para prescindir, y para delimitar las verdaderas necesidades y distinguir las de los caprichos? ¿Nos merece la pena renunciar para conseguir un medio ambiente más seguro, hermoso, durable y compatible con nuestros congéneres más desfavorecidos? ¿Valoramos la frugalidad, el valor intrínseco del entorno natural o cultural? ¿Somos conscientes de lo que nos venden y compramos y qué servicio nos prestan esos bienes, reales y simbólicos? ¿Qué papel juegan los objetos, su durabilidad, funcionalidad?

Erre que erre con el consumo, acabemos estas notas reflexionando sobre la famosísima estrategia de las tres erres (reciclar, reutilizar, reducir). Parece que cada vez reciclamos más. Pero, ¿para cuándo reutilizar y sobre todo, ahí es donde más nos duele, reducir? Y, por cierto, ¿no habrá otras erres tan importantes o más que éstas para un consumo sostenible? ¿Qué tal redistribuir, reparar, reponer, renovar y, sobre todo, quizás rehusar? Porque quizás, para empezar a hablar de compatibilizar medio ambiente y consumo, tengamos que tener la capacidad de decir *no*. No sólo lo agradecerán la calidad ambiental, la justicia social o las generaciones futuras. Probablemente, el *sí* permanente o constante no merezca la pena. ■

Rafael Hernández del Águila es Profesor de Geografía y CC. Ambientales y Director del Seminario de Medio Ambiente. Universidad de Granada.

«Consumir  
¿para qué,  
por qué  
y a costa de  
qué?»



Martin Parr (fragmento)



Ángel Rodríguez Abad

# Emilio Prados

El soñador ensimismado

A Almudena Urbina, dormida en la yerba.

Poesía

**S**i algún valor tiene la celebración pública de los números redondos en el ámbito literario, éste sería la recuperación de nombres olvidados en el ruido noticiable del día a día, y la repercusión consiguiente en letra impresa que pueda satisfacer al curioso y discreto lector, tanto más si nos referimos a esa inmensa minoría que todavía se apasiona con la lectura poética. Así, y dejando a un lado los fastos del inenarrable y olímpico 92, el centenario del 98 -desastre incluido- sirvió al menos para recordarnos que Vicente Aleixandre también es un poeta necesario, y el 99 nos ha traído de nuevo a la actualidad -peligrosa palabra- el nombre de Emilio Prados y, mejor aún, nos ha dejado en las manos los libros que dan fe de un entusiasmo y de una labor plenamente agradecibles.

La Residencia de Estudiantes -casa del poeta, como de tantos otros, en esa edad de plata del primer tercio del siglo XX- organizó en Málaga y en Madrid (las dos ciudades de Prados antes de su exilio en México), durante el último trimestre de 1999 y enero del 2000, una valiosísima y recoleta exposición con abundante material gráfico, bibliófilo y pictórico que situaba al autor en su contexto histórico y cultural, subrayando en especial su trayectoria como creador y como editor. La perla de la exposición es el catálogo que la acompaña y que la hará perdurar, Emilio Prados, 1899-1962, publicado con la pulcritud editora a que nos tiene acostumbrados la laica casa y con diseño de Gonzalo Armero, el mago hacedor de la revista Poesía, que ennoblece todo cuanto toca. La presentación y la biobibliografía muy documentada del comisario de la muestra, Francisco Chica, se acompañan de artículos y remembranzas de quienes conocieron o han estudiado a Prados tanto en aquella España gloriosa como en su definitivo exilio mexicano. Carlos Blanco Aguinaga, Patricio Hernández, Juan Pérez de Ayala, James Valender, Enrique de Rivas, Antonio Carreira o Juan Manuel Díaz de Guereñu son entre otros los que ponen letra a un álbum espléndido en datos y reproducciones que se cierra con un muestrario poético seleccionado por Tomás Segovia.

Ahora bien, de un poeta, más allá de la memoria biográfica, queda la obra. Y la de Emilio Prados, más allá de algún título suelto, y agotado, y de alguna breve antología, no era accesible para el lector común, pues sus Poesías completas (editadas en México por Aguilar en 1975 y 1976) eran inencontrables. Sus dos editores de entonces, Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, han preparado ahora los dos nuevos tomos de Poesías completas, que han actualizado, corregido y, valga la redundancia, completado, si es que la labor de un poeta como Prados, eterno corrector y modificador de su obra siempre en marcha, puede darse por cerrada. El caso es que el lector español dispone ya de una edición que "pretende ser más fiel que la anterior a la voluntad diacrónica de Prados, a cada una de sus etapas, con el fin de dejar claro cuál fue la trayectoria externa de esa poesía tal como pudieron apreciarla los lectores de su tiempo, el comprendido entre 1925 y 1962". Un muy completo apéndice recoge inéditos y dota de una nueva perspectiva al conjunto complejo de títulos de una bibliografía que el autor no cesaba de alterar en busca de un orden último que armonizase con su propia búsqueda interior. Es necesario destacar la extraordinaria calidad de la edición, que aparece en la Serie Maior de la colección Visor de poesía (página propia para cada poema, mimo tipográfico, buen papel y tapas duras con sobrecubierta) con el apoyo del Ayuntamiento de Málaga y el patrocinio y la subvención de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.

I

Dice el adagio romántico que el niño es el padre del hombre; la niñez y primera adolescencia del malagueño Emilio Prados le descubren un ámbito natural que será un poso en su memoria al que volverá una y otra vez. El agua del mar, las playas solitarias del Mediterráneo, la luz y sus reflejos estarán con él en su peregrinar vital y también latentes en su obra. Como señala Patricio Hernández: "En los primeros libros que escribe nuestro poeta surge como constante el tránsito crepuscular que tiene lugar en un escenario marino. Con frecuencia Prados nos invita a que asistamos a un nuevo nacimiento en el preciso instante en el que hace su aparición el crepúsculo y el sol se ahoga en el horizonte. Ese nacimiento de los elementos de la naturaleza no deja de ser trasunto de otro nacimiento que experimentan los personajes o el propio poeta, y que les permite observar indirectamente la imagen de su nuevo ser multiplicada en reflejos". El sentimiento de perseguido y perseguidor de su propio cuerpo se vincula a sus experiencias de buceo en las playas malagueñas, donde estuvo a punto de ahogarse; pero también aparece como desquite quizás de su delicada salud respiratoria ya desde niño, lo que le llevó a pasar en su adolescencia largas temporadas en la serranía,

y en su juventud a sus huidas de solitario que recuerdan todos sus amigos. En una confesión epistolar a su sobrino Ángel Caffarena, ya desde el exilio, el poeta recuerda ese tiempo malagueño: "En ese Peñón del Cuervo me pasaba yo las horas muertas; es decir, viviendo en lo eterno. ¿Viste qué transparencias? (...) ¡Piensa que tendido junto a ese mar Proteo se transformaba en lo que quería y conocía el futuro!"

Quizá Prados asoció su experiencia marina con las propuestas surrealistas de ahondar en el subconsciente para alcanzar un nuevo estado de percepción, puesto que ya había demostrado interés por las atmósferas oníricas y por una suerte de imaginario de lo misterioso, que por un lado latía en la época de las vanguardias (le llegaban las publicaciones surrealistas a través de la librería de León Sánchez Cuesta en Madrid), pero que también le había seducido desde sus primeras lecturas de los románticos alemanes y franceses (Nerval, Baudelaire, Hölderlin) durante su cura de reposo en la montaña mágica de Davos, y en su paso, 1921, por París. Su hermano Miguel, que sería un reconocido psiquiatra, le daría a leer la obra de Freud en su traducción francesa. Los grabados de Max Ernst y las prosas de Lautréamont y Bataille son también lecturas de época y forjadoras de un clima y de una actitud que refuerzan la

mirada innata de quien siempre mantuvo una amorosa vocación de infinitud con el contrapunto desgarrador de la experiencia del abismo. Extrañeza, ocultamiento, una exigencia ética que se combina con una idealización masculina del amor y de la amistad, el intimismo hondo y trascendental que rige su percepción aguda de la otredad caracterizan sus maneras ya desde la juventud. Juan Ramón Jiménez lo recuerda estático y secreto y lo denomina “solitario mimoso de la costa de matices” y “caprichoso proscrito de arpa escondida”. Vicente Aleixandre, compañero de colegio en la infancia y años después compañero de generación literaria, le recuerda callado y absorto -le decían con burla los niños *chalo-* absorbido en la materia “como tentando por alguna parte -sin él saberlo del todo- lo compacto del mundo”. Y junto a su decidida condición moral de defensor del débil y su vivo sentido de la justicia que permiten que lo evoque intacto, esencial y permanente, Aleixandre subraya las primeras imágenes de lo misterioso que a veces parecían acompañarle: “¿qué es lo que le había rozado?”

## II

Tras el joven andaluz de la revista *Litoral*, tras el combatiente comprometido con la causa de la República en la guerra civil, llega la hora del destierro y su asentamiento en México. La crisis de los primeros momentos del exilio deja pronto paso a una composición de lugar que a su manera va a ser una fe de vida. La posesión de su nuevo espacio irá madurando con la fisicidad del entorno que lo alimenta y lo alza. Desde la terraza de su modesto apartamento en la capital federal donde se extasia bajo el cielo de la región más transparente; durante las excursiones con los alumnos de quienes es tutor en el Instituto Luis Vives, colegio fundado por los refugiados españoles; con los ecos de un mar soñado que no volverá a ver nunca más va tejiendo un jardín interior, luminoso y embriagador que supone, en palabras de Juan Larrea, el ingreso a una transfiguración. Una “Soledad” lo canta: “Andar de mi pensamiento: / qué peregrinar de luz / por su infinito desierto...”

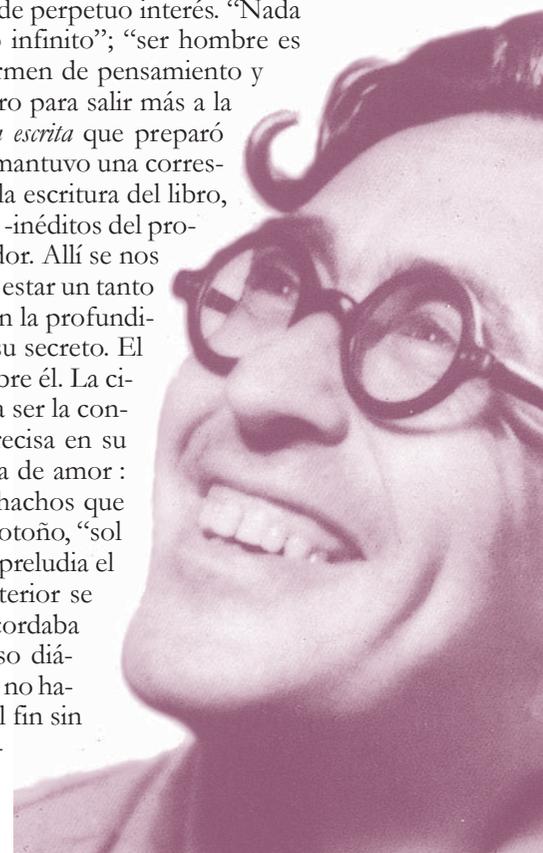
Prados empieza a trabajar en la Editorial Séneca, creada con dineros de la República en el exilio y dirigida por Bergamín. Fue su director tipográfico y editó algunos de los libros más hermosos de su tiempo, heredando la mítica labor artesanal de la Imprenta Sur de Málaga y su revista *Litoral* (donde se habían publicado los títulos de toda una generación: Lorca, Cernuda, Aleixandre, Alberti, Hinojosa, Moreno Villa...). Mientras Europa se desangra en guerra, Prados saca a la luz -en Séneca o en una fugaz reaparición de *Litoral*- las completas de Machado y de San Juan de la Cruz, la segunda edición de *La realidad y el deseo* y una tercera de *Cántico*, un elegante *Quijote*, la primera edición de *Poeta en Nueva York* y *Laurel*, *Antología de la poesía moderna en lengua española* a cargo de Villaurrutia, Octavio Paz, Juan Gil-Albert y el propio Prados. Su vida se estabiliza junto a uno de los niños que recogió y al que convertirá en su ahijado, y se centrará alrededor de su creación poética, gracias a la ayuda económica de su hermano psiquiatra que trabaja en Canadá. En 1946 publica en los *Cuadernos Americanos* que dirige Larrea su primer gran título del exilio, *Jardín cerrado*; “cuanto existe es objeto de maravillosa vida repentina” para el poeta, señala Larrea. Y Francisco Chica subraya que “realidad externa y sueño interior (polos sobre los que se tensiona toda su obra) quedan finalmente reunificados en el espacio abierto y en la continua transformación que es ahora el poema”. La flor del jacinto abrasa al poeta, su olor y nieve lo salvan del desmayo ante el estallido de un jardín de luz, luz sin nombre esperando el cuerpo del hombre. El hombre Emilio Prados, “Dormido en la yerba”, sentencioso y melancólico, se reconcilia con el cuerpo propio al contemplarlo como sueño que es jardín. James Valender realiza una acertada lectura de este libro medular: “Basta nombrar los elementos para que éstos se presenten en toda su prístina pureza, incorporándose en seguida al

sueño que es el poema. Gracias a la intensidad de la mirada contemplativa del poeta, quedan transfigurados no sólo los seres que pueblan el mundo, sino también la vida del poeta que se mira, como en un espejo, en ellos. Huyendo de su cuerpo mortal, el poeta se hace uno con el cuerpo del Universo”. Lo fija Prados en su canto: “Vivo en el cuerpo de un sueño”.

## III

Al decir de Guillermo Carnero, el último Prados es el mejor y más difícil. Encontramos a un poeta metafísico preocupado por la percepción de la propia identidad, la pasión amorosa en su máxima ingravidez y la pervivencia y salvación en la memoria de la realidad sujeta al paso del tiempo. Desde la contemplación de la naturaleza y la visión del cuerpo en comunión con sus límites se llega a una nominación exultante de todo lo creado, a un panteísmo que es signo y cifra del ser. Cifra escrita en la piedra, “guardada para mi último diálogo humano de poesía...” María Zambrano, que mantuvo una correspondencia muy nutrida con el poeta en sus últimos años, dice: “En la piedra escribe el agua, la luz, el tiempo. La piedra herida. ¡El templo de la Poesía, indestructible!” Una serena expectación amorosa parece bañar el obsesivo quehacer de Prados en sus interrogantes por la trascendencia. La experiencia de los arrebatados, su éxtasis, no es tiempo, es Eternidad. Hallamos el eco de Juan Ramón Jiménez (que ya se había referido a Prados como el imantado que se extasia más) y también el apego al ritmo sutil del Cancionero, a sus elipsis garbosas, al trasfondo dramático del folklore andaluz. Ecos de su tierra nativa que confiesa en carta desde el exilio a su amigo de juventud José Luis Cano: “La hermosura, por ella sola, no me importa. Por toda la hermosura nunca yo me perderé sino por un *no sé qué*, que se gana por ventura. Así estoy con San Juan. Con ese *no sé qué* que ya sé bien cómo puede alcanzarse”.

Arde interior la realidad en la realización del mito. La fuente mana dentro de sí y el mundo inmóvil es capturado por la sed de amor. Unos ojos deseados apagarán la sed y el poeta es luz de su luz. Ya buscaba a solas en su mundo desde su experiencia surrealista y todavía antes. Su innata tendencia a la soledad, su ensimismamiento soñador halla la réplica y la confirmación en su lectura detenida de Novalis, autor que junto a los presocráticos, Calderón y los místicos judíos será motivo de perpetuo interés. “Nada más accesible al espíritu que lo infinito”; “ser hombre es tanto como ser Universo”. Germen de pensamiento y creación que le lleva hacia dentro para salir más a la luz. En la edición de *La piedra escrita* que preparó José Sanchis-Banús, con quien mantuvo una correspondencia esclarecedora sobre la escritura del libro, hay un cuerpo de notas añadido -inéditos del propio Prados- fulgurante y revelador. Allí se nos dice que la poesía siempre ha de estar un tanto ausente de este mundo y vivir en la profundidad del alma, ennoblecida por su secreto. El bastarse a sí misma descansa sobre él. La cifra de este último Prados podría ser la convicción de que “la poesía se precisa en su misterio”. Una cifra que es cifra de amor: la contemplación de unos muchachos que bailan durante un anochecer de otoño, “sol invisible el centro de la danza”, preludia el sueño del amanecer: “¡Niño interior se ha desbordado el alba!” Se lo recordaba María Zambrano en su amistoso diálogo epistolar: “Lo importante es no haberse cansado de amar. Llegar al fin sin haberse cansado, sin haber dimi-tido de eso, de ese amor más allá del amor que tú conoces”.



Valencia, 1937



José Gutiérrez

# La poesía de Cesare Pavese

## En el cincuentenario de su muerte

«Es en la poesía  
donde primero  
se dibuja  
el complejo mapa  
de su mundo  
interior.»

Cesare Pavese nació en 1908 en Santo Stefano Belbo, un pequeño pueblo del Piamonte, en el seno de una familia de clase media que vivía en Turín y pasaba los veranos en el citado pueblo piamontés. Pavese sería el más joven de cinco hermanos, de los cuales sólo sobrevivía una hermana. También su padre moriría muy pronto, por lo que Pavese fue educado por las dos mujeres de la familia. Ingresó en la Universidad en 1926, donde acabaría doctorándose con una tesis sobre Walt Whitman, uno de los autores que más le iban a influir en su posterior dedicación a la poesía. Tradujo al italiano a destacados escritores ingleses y americanos: Defoe, Dickens, Joyce, Melville, John Dos Passos, Gertrude Stein, Sinclair Lewis, Mark Twain, Faulkner, O'Henry, etc. A comienzos de los años 30 Turín es un importante centro antifascista, donde el grupo clandestino «Justicia y libertad» acoge a algunos de los intelectuales y mejores amigos de Pavese, como Augusto Monti o Carlo Levi, en tanto él, presionado por la familia, tiene un intento de acercamiento al Fascio, del que luego renegaría. Inicia Pavese por aquellos años una cadena de frustrados amores, entre los que se incluyen varias compañeras de estudios y una bailarina de *music-hall*. De entre todas, lo marca especialmente su relación con una misteriosa mujer, «la *donna* de la voz ronca», que era militante del P. C. I. y que determinó la incorporación de Pavese al grupo de intelectuales antifascistas de Turín (Augusto Monti, Norberto Bobbio, Giulio Einaudi, Leone y Natalia Ginzburg, etc.); junto a algunos de ellos sería detenido en una redada en 1935 y su silencio para no delatar a su amiga le supuso la deportación a Brancaleone, al sur de Calabria, donde estuvo retenido menos de un año de los cuatro a los que había sido condenado. A su vuelta a Turín encontrará a su antigua amante casada con otro hombre: una decepción de la que nunca se recuperaría. De entonces data su conocida sentencia: «es necesario vivir trágicamente». El 27 de agosto de 1950 puso fin a su vida en la habitación de un hotel de Turín.

Afirma Antonio Colinas que «la búsqueda intelectual, profundamente interior de Pavese se afirma con vigor a través de la obra en prosa: novelas y ensayos». No le falta razón. Y habría que añadir la capital aportación de los Diarios. Pero es en la

poesía donde primero se dibuja el complejo mapa de su mundo interior, donde afloran todos los motivos y las obsesiones que más tarde también conformarían su producción narrativa. Su primera publicación sería precisamente un libro de poemas, *Trabajar cansa*, editado en 1936, que conocería una segunda edición,

ampliada, en 1943. En 1938 comienza su colaboración profesional con el editor Giulio Einaudi. Entre 1945, fecha de su entrada en el Partido Comunista Italiano, y 1950, año de su muerte, se editarían sus más importantes obras narrativas: *El compañero*, *Feria de agosto*, *El bello verano*, *La casa en la colina*, *Entre mujeres solas*, *El diablo en las colinas*, *La luna y las fogatas*, etc., además de la que él consideraría su obra capital, *Diálogos con Leucó*, una recreación de los antiguos mitos griegos a la luz de su peculiar mirada a la trágica condición humana. Entre 1935 y 1950 Pavese llevó a las páginas de su Diario -editado póstumamente con el título de *El oficio de vivir*- las implacables anotaciones de una conciencia atormentada, escindida entre una lucidez desmedida y su atávica imposibilidad para la convivencia, dejándonos uno de los más altos y contradictorios exponentes de la radical soledad del ser humano de este siglo. En este sentido, quizás sólo quepa la comparación con Leopardi, poeta reivindicado por Pavese y a quien se puede señalar como una de sus más claras influencias.

Su primer libro, el citado *Lavorare stanca*, fue recibido por la crítica con una casi total indiferencia. Hay que tener en cuenta que se trataba de una poesía enfrentada a los postulados de los llamados poetas herméticos, que en aquel momento dominaban el panorama poético italiano: Ungaretti, Montale, Quasimodo, etc. Pavese se manifestó siempre contrario a «ese lenguaje alusivo y libresco al que demasiado gratuitamente se tiene por esencial». Frente a la abstracción subjetivista de éstos, Pavese opone una palabra de corte realista, un lenguaje cotidiano construido sobre un vocabulario elemental que utiliza expresiones dialectales de la jerga turinesa o piamontesa, matizado por pinceladas biográficas que se concretan en un pasado mítico (la infancia y adolescencia del poeta, que en ocasiones se mira en el espejo de otros seres solitarios como él) y en un espacio simbólico (el campo y las colinas del Piamonte) para configurar lo que se ha dado en llamar una poesía narrativa de los sentimientos, lo que Pavese designaba como el «poema-narración» y que ha dado pie a que algún crítico hablara, erróneamente, de poesía «neorrealista», que estaría representada, sobre todo, por Pavese y Pasolini. La posición literaria de Pavese, que no hacía sino condenarlo a un mayor aislamiento al que ya su propio carácter lo empujaba, no lo llevó a optar por un realismo a ultranza, y mucho menos a un neorrealismo equiparable al que nos ofreció el cine italiano de los años 40 y 50.

La poesía pavesiana incorpora a su escenografía el mar, comenzando con una contundente afirmación. Si el papa Clemente X, al verse en el retrato que le hizo Velázquez, reaccionó con la ya célebre exclamación "Troppo vero", también Pavese, contemplando la vastedad del mar frente al horizonte marítimo, comienza su poema «Hombres desarraigados» con expresión semejante: *Troppo mare*. Este abre la Antología de Pavese realizada por José Agustín Goytisolo (Plaza & Janés, Barcelona, 1971; traducción de la que nos servimos para los versos citados en este artículo). Aquí el recuerdo de Javier Egea y de su excelente poemario escrito en la almeriense Isleta del Moro se hace inevitable. Y es que tanto Javier -que debió de tomar el título para su libro de esta misma edición de Pavese- como el propio Goytisolo (y otros que ahora acuden a la memoria, como los también



granadinos Pablo del Aguila y Javier Jurado Molina) pertenecen a esa estirpe de «hombres desarraigados» que, como en el poema de Pavese, se obstinan en acabar la noche «en el rincón de una taberna, aislados entre el humo», bebiendo, y para quienes la poesía, como para el propio Pavese, no es sino la constatación del fracaso que inflige el difícil aprendizaje de ese otro oficio no menos arduo que el literario, *el oficio de vivir*, siendo el suicidio, ante tal imposibilidad, su trágica consecuencia. Por eso volver a Pavese es recuperar el sabor de un tiempo, el eco de una memoria que no puede olvidarse y que encierra tantos nombres queridos y el recuerdo de unos años en los que la escritura poética todavía suponía una ética, algo que ha caído en desuso pero que conserva todo su inconformismo en los mejores poemas de los inolvidables poetas citados, en los que, como en el caso de Pavese, la creación de un estilo poético está íntimamente relacionada con la propia conciencia moral, donde la experiencia personal convive con la ética de la historia.

El «poema-relato», aportación del primer Pavese a la poesía italiana, se configura, como en Whitman, en versículos de largo aliento, en los que establece un singular diálogo con la naturaleza, que muchas veces adquiere, como en el caso de las colinas, connotaciones sexuales femeninas. Para Pavese, en sus contados poemas de escenografía urbana, la comunicación con el otro sexo sólo es posible con la mujer pública, con la prostituta, o bien se reviste de la inconcreta nostalgia por una mujer que quisiera fundar con el poeta un hogar, compartir una casa: *No es correcto quedarse en la plaza desierta. / Seguro que está en la calle aquella mujer / que, al pedirselo, quisiera ayudar en la casa.* («Trabajar cansa»).

Mientras leemos los poemas de Pavese, de un desolado realismo simbólico, no podemos dejar de tener en cuenta aquella tajante afirmación suya en *El oficio de poeta*, cuando dice que «el tema de una obra de arte no puede ser una verdad, un concepto, un documento, etc., sino siempre y sólo un mito». Su teoría del mito se sustenta en sus investigaciones de etnología, antropología e historia de las religiones que llevó a cabo como asesor literario de Einaudi y en la lectura de *La rama dorada* de Frazer. Su concepción del mito, ajena a cualquier sacralización, nos ofrece una mitología próxima y cotidiana que convive con el hombre conformando la historia, y por supuesto configurando también el ejercicio de la literatura como oficio vital más allá de cualquier artificio que lo suplante. La labor del artista consistirá así en un esfuerzo de clarificación de los mitos propios. En definitiva, un arduo y permanente proceso de concienciación. Esa es la grandeza de Pavese y de quienes como él entendieron la poesía profundamente arraigada en la vida, y por tanto fatalmente unida al mito. Una mitología que tiene en el campo del escenario ideal para las más intensas experiencias humanas, ya sea instalado en la soledad o en el ámbito de las pasiones y del instinto. El sexo, casi siempre relacionado con la etapa infantil o juvenil, se manifiesta siempre en el campo como el paso necesario para adquirir la verdadera madurez. En cambio, la ciudad funciona como ámbito opresor que niega cualquier impulso erótico.

Afirmaba Pavese en su diario, en anotación de 1937, que "hacer poesía es como hacer el amor: nunca se sabrá si la propia alegría es compartida". En el poema «La ramera campesina» se nos cuenta -estamos de nuevo ante uno de los citados poemas-relatos- cómo a través del olor de unas flores una prostituta evoca su infancia en el establo que fue testigo de su iniciación sexual, todavía niña, posiblemente violada, tal vez por alguien cercano o incluso por algún familiar. Estamos, a mi entender, ante uno de los poemas más estremecedores de Pavese, cargado de símbolos sexuales, una sexualidad rural, de establo, y surcada por un perfume de flores pisadas en las piedras, cuyo olor -cuyo dolor-restituye la memoria: *El perfume eran flores pisadas en las piedras. // Muchas veces retorna en el despertar lento / aquel olor desbecho de flores lejanas, / y de establo, y de sol. Mas no*

*hay hombre que sepa / la caricia sutil del amargo recuerdo. / No hay hombre que adivine en el cuerpo extendido / la infancia transcurrida en el ansia inexperta.*

Pavese supo instituir una poética de corte simbolista que contempla los hechos esenciales a través de sus componentes míticos, trazando una poesía que a partir de 1940, coincidiendo con los últimos poemas de *Trabajar cansa*, adelgaza sus versos y el poema se convierte en lo que Pavese denomina «exposición esencial de hechos esenciales», donde la realidad, huyendo de cualquier naturalismo, se nos presenta marcadamente simbólica. Uno de esos hechos es la propia muerte, que Pavese anticipa, como crónica de un suicidio anunciado, diez años antes de su consumación, en el poema «El paraíso sobre los tejados»: *Será un día tranquilo, con una luz fría / como el sol que levanta o que muere, y el cristal / cerrará el aire sucio del cielo exterior.*

Un año después del suicidio de Pavese, alcanzadas ya las mayores cotas de éxito literario, se publicaría un volumen de versos póstumos titulado *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, diez poemas escritos entre marzo y abril de 1950, apenas cuatro meses antes de su muerte. En este libro se incluyeron también los nueve poemas que con el título general de *La terra e la morte* había escrito Pavese en 1945 y que ya habían sido publicados por el autor en 1947 en la revista «Las tres Venecias». A estos últimos pertenece el poema «Siempre vienes del mar», en el que vuelve a surgir el fantasma de la mujer de la voz ronca: *Siempre vienes del mar / y tienes la voz ronca, / y siempre ojos secretos / de agua viva entre zarzas.* En los poemas de *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* Pavese alcanza su voz más esencial y acendrada, en unos poemas en los que vida y muerte se confunden, aprendida la lección de Edgar Lee Masters y sus inmarchitables epitafios de *Spoon River*. Y no otra cosa que un estremeador epitafio -para Eliot cada poema presupone un epitafio- es el poema que da título a su segundo y último libro de poemas: *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos, / esta muerte que nos acompaña / desde el alba a la noche, insomne, / sorda, como un viejo remordimiento / o un absurdo defecto.*

Un brevísimo poema -en realidad un blues: «Last blues, to be read some day»- cierra este libro y el conjunto de la lírica pavesiana, poema que resume muy bien la tentativa vitalmente fracasada, literariamente afortunada, de un hombre que había vaticinado que «a nadie le falta una buena razón para matarse», pero que al dejarnos el testamento de su lúcido testimonio, nos ofreció la posibilidad de vislumbrar nuevos puntos de fuga para continuar huyendo de la quema: *Alguien murió / hace mucho tiempo, / alguien que intentó / pero no supo.*

Quien dejó escrito que «amor es deseo de conocimiento», y quien afirmó que «lo que cuenta para un poeta es la poesía futura», Pavese, reclama un lector que se acerque a su obra con esa mirada futura como a uno de los más grandes trágicos, aquellos que son capaces de condensar en una página o en un poema todo un universo de alusiones primarias, y por ello universales, que nos alcanzan a todos y a cada uno de nosotros, cuestionando nuestra manera de existir o haciendo más lúcido nuestro propio *oficio de vivir*. La poesía, ese instrumento precario y quizás insuficiente, pero por ello más necesaria, vuelve una vez más a darnos las claves de aquella carencia insalvable. ■



«Pavese entendió

la poesía

profundamente

arraigada

en la vida,

y fatalmente

unida al mito.»



## HOMBRES DESARRAIGADOS

DEMASIADO mar. Ya hemos visto bastante el mar.  
Por la tarde, cuando el agua se extiende, incolora  
y difusa en la nada, el amigo la observa  
y yo observo al amigo, y mientras no habla nadie.  
Ya en la noche, acabamos en el rincón de una taberna,  
aislados entre el humo, y bebemos. Mi amigo tiene sueños  
(son un poco monótonos los sueños junto al rumor del mar)  
donde el agua es tan sólo el espejo, entre una isla y otra,  
de colinas, salpicadas por cascadas y flores salvajes.  
Su vino es así. Se contempla en el vaso,  
alzando verdes colinas sobre el llano del mar.  
Me agradan las colinas; y dejo que me hable del mar  
porque su agua es tan clara que muestra hasta las piedras.  
Sólo veo colinas y me llenan la tierra y el cielo  
con las líneas seguras de sus perfiles, cercanas o distantes.  
Tan sólo que las mías son abruptas, con estrías de viñas  
fatigando el suelo abrasado. El amigo las acepta  
y las quiere vestir de flores y frutas salvajes  
para descubrir, riendo, muchachas más desnudas que los frutos.  
No es necesario: a mis ásperos sueños les sobra una sonrisa.  
Si mañana temprano nos ponemos en camino  
hacia aquellas colinas, podremos hallar en las viñas  
a una muchacha bruna, tostada por el sol,  
y, comenzando a hablar, comerle un poco de uva.

(1933)

## EL PARAÍSO SOBRE LOS TEJADOS

SERÁ un día tranquilo, con una luz fría  
como el sol que levanta o que muere, y el cristal  
cerrará el aire sucio del cielo exterior.

Nos despertarán un día, de una vez para siempre,  
en la tibieza del último sueño: la sombra  
será tal la tibieza. Llenará la habitación,  
por el gran ventanal, un cielo aún más grande.  
Desde la escalera que se subió un día para siempre  
no llegarán más voces ni más rostros muertos.

No será necesario abandonar el lecho.  
Sólo el alba entrará en la estancia vacía.  
Bastará la ventana para vestirlo todo  
de un tranquilo claror, casi como una luz.  
Pondrá una sombra pálida sobre el rostro supino.  
Los recuerdos serán como grumos de sombra  
aplastados igual que vieja brasa  
en el camino. El recuerdo será como una llama  
que aún hasta ayer mordía los apagados ojos.

(1940)

## VENDRÁ LA MUERTE Y TENDRÁ TUS OJOS

VENDRÁ la muerte y tendrá tus ojos,  
esta muerte que nos acompaña  
desde el alba a la noche, insomne,  
sorda, como un viejo remordimiento  
o un absurdo defecto. Tus ojos  
serán una palabra inútil,  
un grito callado, un silencio.  
Así los ves cada mañana  
cuando sola te inclinas  
ante el espejo. Oh, cara esperanza,  
aquel día sabremos, también,  
que eres la vida y eres la nada.

Para todos tiene la muerte una mirada.  
Vendrá la muerte y tendrá tus ojos.  
Será como dejar un vicio,  
como ver en el espejo  
asomar un rostro muerto,  
como escuchar un labio ya cerrado.  
Mudos, descenderemos al abismo.

(1950)

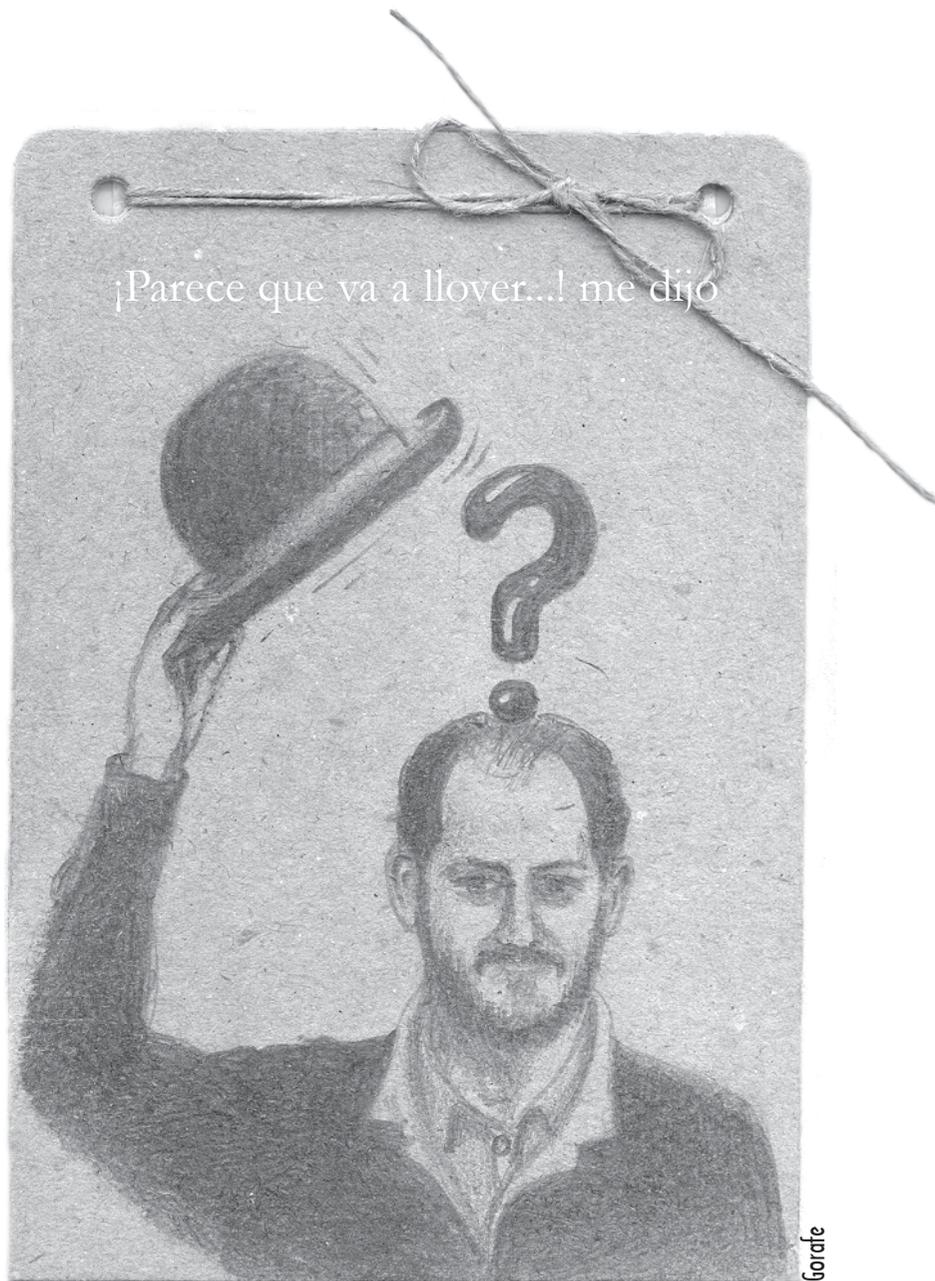
# Javier Jurado Molina

Un poeta imprescindible

*Javier Jurado Molina (Granada, 1963-1995) es un ejemplo inequívoco del poeta malogrado. Como el también granadino Pablo del Águila (1946-1968), cuya poesía Javier tanto estimaba, su temprana muerte nos privó de una de las voces más personales, más conmovedoras, intensas y comprometidas de la poesía española contemporánea. El «compromiso» de Javier consistía en un permanente duelo consigo mismo, en una arriesgada lucha con su propio desasosiego interior. Nunca rebuyó enfrentarse -como Alejandra Pizarnik- a sus inevitables fantasmas personales, y miró a la muerte cara a cara, en tan desigual combate, con la altiva dignidad del derrotado.*

*Javier fue mi amigo, uno de esos pocos amigos verdaderos que nos es dado merecer a lo largo de la vida. Compartimos innumerables barras y libros en «noches de vino, jazz y abundante Purcell». Sus publicaciones se reducen a dos breves y extraordinarios cuadernos de versos, uno de ellos póstumo. Son poemas de una desolada lucidez -nada patéticos-, cortantes y certeros como un bisturí. Los que cierran estas páginas dedicadas a su memoria, escritos entre 1989 y 1993, quisieran ser un a modo de anticipo de una futura edición que fije su obra y muestre en su conjunto la calidad literaria -y bajo ella la grandeza humana- de ese imprescindible poeta que fue, que es, Javier Jurado Molina.*

José Gutiérrez



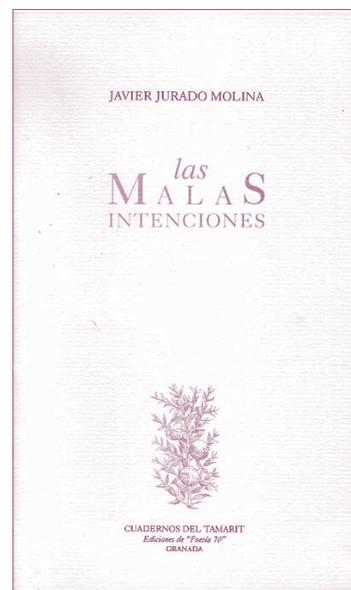
y en su ausencia  
noté cómo llovía a cántaros

«En la misma  
ciudad,  
en el mismo río»

Antonio González Vázquez

**Cuando apareció** *Dos o tres cosas que sé de ella (1993), la única obra publicada en vida de Javier Jurado, llamó la atención a primera vista, lo recuerdo bien, la disposición tipográfica de los textos, extrañamente compuestos de forma apaisada respecto del lomo del libro, que obliga a leerlos como en un bloc de notas. En seguida venía a la memoria otro libro hermosísimo confeccionado de la misma manera veintidós años antes y que sin duda debió estar presente en Jurado antes de publicar el suyo. Me refiero a aquel indispensable *Desde estas altas rocas innombrables pudiera verse el mar*, de Pablo del Águila, que la inteligencia y la dedicación de Juan de Loxa darían a la luz en el año difícil de 1973; mucho después, en 1989, aparecería *Poesía Reunida* en cuya edición colaboraría estrechamente Javier*

Jurado. Hoy el recuerdo de uno en otro se afirma en un final igualmente trágico, en una autodestrucción y otros efectos, esta vez sin informe ni piruetas, y en el hecho de haber compartido los mismos amigos pero en tiempos distintos. Sus obras y el conjunto de sus inquietudes, creo, difieren sustancialmente. Sus muertes suponen sin embargo (también, y singularmente, la de Javier Egea) los límites terribles entre los que la literatura granadina cambió de signo y de actitud de espaldas a ellos mismos. Durante este tiempo la literatura de la ciudad abandonó el largo analfabetismo chusco de la posguerra y se puso fina. Descubrió el doble origen de sus ríos, el sumergido y el diáfano, y separó sus aguas entre los muertos de asco y la nueva aristocracia literaria, departamental, que no es sino la de siempre, la única que ha conservado intactas la posibilidad de transmisión de los títulos de padres a hijos y la capacidad de crear vida social o cortesana. En ese río oscuro de orígenes familiares humildes o apuestas arriesgadas por lo diferente (hablo de lo moralmente diferente) donde lo mejor de uno no se publica ni estudia sino de forma póstuma, el legado no ha sido escaso pese a discurrir por un margen embovedado que a veces no soporta literalmente su caudal y revienta en



.../...



javier jurado molina

«El mejor territorio en el que se movía Jurado era en el de la ficción.»

.../...

plena Puerta Real. Javier Jurado perteneció de lleno a esa ciudad y a ese río. Marginado en doble sentido, con la marginación propia y la impuesta, construyó una obra poética que pasaría por la más interesante de un grupo un tanto desconocido y sin hueco, en gran parte inédito y protagonista de pocos acontecimientos, un grupo endémico de hermanos menores.

El primer libro de Jurado estaba inscrito todavía en la gramola sentimental hacia la que se inclinó la poesía granadina de este último cuarto de siglo. En sus poemas de amor ordenados en narración se dejan ver ramalazos donde el soporte del personaje que sustenta el yo se desliza sobre coloquialismos, adverbios de imprecisión y reflexiones maximalistas de la vida y la construcción de la derrota como espacio de los sentimientos (“...previniendo / de que vivir, / ya ves, / aún es posible” o “besándome apenas, susurra, / muy borracha, / que tengo la mirada más triste de la tierra”, etc.) entreverado todo de escenarios alcohólicos, nocturnidad y lo que irá configurándose poco a poco, pero ya muy presente, como el tono propio, o al menos preferido, de Javier Jurado: la alevosía.

Sin duda, el mejor territorio en el que se movía Jurado era el de la ficción, la ficción negra y sórdida. Sus poemas están llenos de personajes tomados de la misma literatura (la ínclita tradición) o de su experiencia vital, que le prestan la posibilidad de una primera persona y, por tanto, su punto de vista para iluminar sin tapujos el interior de su pozo. Los mejores poemas de este primer libro, entregados al desengaño amoroso y contemplado sólo desde la perspectiva del deseo, son precisamente los que ficcionalizan un espacio (*Sobre la contingencia* o el excelente poema urbano entre sus poemas urbanos, *Ficciones*, del que siempre recordaré la impresión que me produjo cuando me lo leyó hace ya, qué curioso, tanto tiempo: “¡Pronto, / chófer, / de prisa: / siga esos ojos verdes!”), y que hoy sobrecoge por la tematización del suicidio en que se inscribe, siempre tan maldito, con la apuesta inevitable por el exceso).

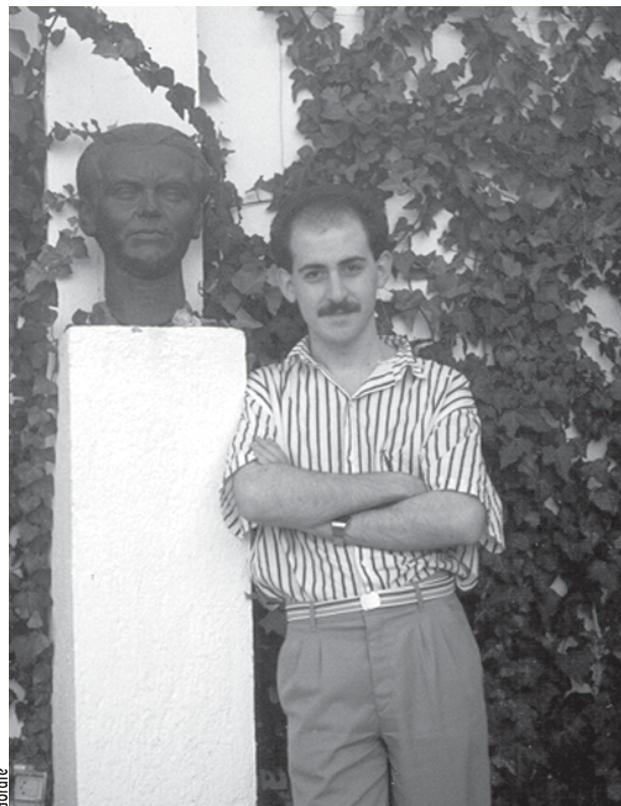
Pero sin duda lo mejor de Jurado todavía estaba por llegar y lo hizo de la mano, nuevamente, de Juan de Loxa, quien en su cuidadísima colección, “Cuadernos del Tamarit”, introdujo el excepcional *Las malas intenciones* (1998). Pese a que la pequeña colección de poemas apareció tras la muerte de su autor, éste ya tenía preparada su publicación. Los materiales aparecieron en su dormitorio en sobre cerrado con la leyenda “Para Juan de Loxa”, con quien ya había hablado de la cuestión. El orden, citas y disposición de los textos estaba ya configurado, por tanto, por el propio Jurado. El resultado es una afortunada colección de cinco poemas introducidos con tres citas que delimitan con algún acierto nuestro personaje: una de Baudelaire, inevitablemente negra, otra de Zelda Sayre, que resume bastante bien algunas claves de Jurado por su implicación con Fitzgerald, es decir la ya famosa literatura del jazz y el desencanto (el jazz era una obsesión muy característica de Javier que ya se ha comentado en alguna ocasión, recuerdo su gusto sin límite por Charlie Parker), su final internada en clínica psiquiátrica, víctima en parte de la obsesión literaria y el alcohol (la obsesión

literaria habitaba el corazón de Jurado, y el mundo de la enfermedad mental lo había tratado en uno o dos poemas durísimos e inéditos), y el carácter destructivo de la propia cita (“Ojalá pudiera escribir algo parecido al libro del *Apocalipsis*”) que sin duda habitaba también su literatura y su estado de ánimo, de cuya beligerancia da fe la última cita, en este caso de Buñuel (“*A cada época, su arma*”) como representación de su interés por la *tradición de las vanguardias* en su lección más válida de ataque a la convención.

La pequeña colección de cinco poemas sórdidos, acaso un repóquer, comienza con uno de travestí decrépito en el papel de “Angel Azul” (las grandes musas cinematográficas están muy presentes en la colección: Marilyn Monroe, Louise Brooks o la propia Marlene Dietrich), retomando una *tradición* muy cara al propio Juan de Loxa, que ya tematizara esa inexorable herida del tiempo en las vanas divas cinematográficas, o a Manuel María Villar en aquellas *Noches con Greta Garbo* o incluso a ciertos poemas de Juan José Ruiz Rico o del primer José Infante. La ubicación del tema del tiempo en escenario de camerino cabaretero actúa de efectivo contrapunto *underground* frente al *Carpe diem* garcilasiano que, irónicamente, o no tanto, introduce en cita del poema. El resto del libro se reparte a razón de poema por asesino, desde Jack el Destripador a Veterano de Vietnam, con evidentes desajustes, contemplados desde su óptica cotidiana, desde el *razonamiento* interior de ellos mismos: los hitos de la infancia de Jack y sus *tesoros* (los gatos muertos, la colección de punzón, guantes negros, bisturí, etc.); el cubierto echado en falta tantas veces en la mesa (la pistola) para acabar de una vez por todas con un viejo física y mentalmente degradado (desdentado, que ventosea, tose, sorbe la sopa y balbucea); el relicario no menos interesante de mitómano cinematográfico amigo de Charles Manson (desde “*rizos del coño de Lolita*” a dientes de James Dean robados al forense); la calenturienta divagación del veterano de Vietnam de la América profunda al tirar una colilla al campo de verano e imaginar el incendio. En cada uno de estos poemas se pone de manifiesto el ya habitual contraste entre el personaje percibido como normal o encantador (el niño de cándidos ojos, el abogado que acude al bufete, el americano impasible que fuma en su porche en una veraniega noche de insomnio...) con la verdadera materia que llevan dentro (asesinos, violadores, pirómanos y otras delicias). La materia sexual no se esconde en el cuaderno y aparece muy ligada a estos personajes (la pecosa primita de Jack el destripador, la alusión a Marilyn Monroe en el título *-My heart belongs to daddy-* del tercer poema, el ya citado vello pubiano de *Lolita*, la hija del pirómano, etc.) así como las referencias literarias y cinematográficas (Thomas Bernhard, *El ángel azul*, la propia *Lolita*, James Dean, la alusión a una Louise Brooks rescatada del olvido, etc.). Inventario de un mundo, en fin, repleto de mitos y obsesiones con el común denominador de lo sórdido y la mirada atenta a quienes habitan, no ya los márgenes, sino el subsuelo. Los referentes son prioritariamente anglosajones y cinematográficos pero, cargados con el elemento urbano imprescindible, la obra de Jurado continúa una tradición bien arraigada en nuestra literatura y que pasa por el esperpento y el tremendismo, aunque tamizados por la cultura *underground*, el jazz y la novela negra.

Hoy pesa la brevedad de la obra publicada de Javier Jurado, aunque tenemos la certeza de que irán apareciendo deshinchados aquí y allá fragmentos de su poesía. De los postres del siglo XX, la conoceremos, sin embargo, en el siglo XXI, junto con una generación que ya no le perteneció y tapado por otra que no supo o no quiso darle la alternativa impresa. Una rendija amplia por la que se cuelan nombres tan importantes como Carmelo Sánchez Muros, Juan de Loxa, José Tito Rojo, Juan José Ruiz Rico, entre tantos. Este muchacho agrio, tan poco entrañable como sus textos, ha de ocupar un hueco que le corresponde entre la «*poesía joven*» antologada por Miguel Gallego Roca y la de una nueva hornada que surge con evidentes puntos de interés. ■

Málaga, 11 de diciembre de 1999



Gorafe

# Vodka con pasas en el Ku-dam

(Sobre *Inmunidad  
del olvido*)

Javier Orrico

**Como todos sabemos**, cuando un poema (o una obra de arte en general) nos deslumbra es por una de las dos siguientes razones:

a) Porque dice las cosas de manera tan absolutamente distinta y distante de nuestra sensibilidad, que nos asombra la mente capaz de concebir tales formas, tal lenguaje, una percepción del mundo tan inesperada para nosotros. Eso me ocurre a mí con cierto Góngora, con mucho Juan Ramón, con algún Federico, con el Rubén de “Azul”, Rimbaud...

b) Porque nos expresa con la plenitud y las palabras que jamás acertamos a usar. El poema se convierte así en lo mejor que hubiera podido haber en nosotros de haber tenido talento para descubrirlo. Amamos lo que nos revela y ennoblece (porque la belleza reconcilia siempre, incluso en el dolor más absoluto), lo que nos devuelve precisamente el límite de “la desdicha sin límite” (“Inmunidad del olvido”) del poema. Y sobre todo, la música, “avant toutes choses”, la música que es un don y que Javier tenía

superlativamente, esa facilidad para los ritmos, para toda dulzura: “Inmunidad del olvido” (*Dos o tres cosas que sé de ella*) es música y, por consiguiente, un lujo de perfección matemática, de exactitud, una exhibición de palabras necesarias, de palabras que parecieran haber estado ahí siempre esperando sólo a ser destapadas, música que se desliza, delicada y a la vez rebosante de simetría, de carne que se comba infinita sobre el vidrio hasta hacer estallar ese vaso que encierra, irreversible, sin fin, la tragedia misma de toda la poesía, su centro: que la memoria guarda el único premio de vivir y su mayor castigo, que en el olvido nada somos, pero en el recuerdo habita la muerte misma que es dueña y nos arrastra por todo lo perdido.

Así llegamos a la pena, la pena, que no tristeza, no un sentimiento escribible, sino pena, pena negra, la pena que no tiene remedio, la pena que nos deja la muerte, la pena que es un castigo, un castigo de por vida, un castigo del que no se vuelve, una condena, una pena “que tizna cuando estalla”. Fuimos amigos durante veinte años, de los que saben la mutua lealtad, bastaban unos vasos de vodka con pasas en el Ku-dam, acechantes de criaturas que nos desangraran el alma, que le devolvieran a la poesía la utilidad que nuestros ojos jóvenes soñaban. Tuvo todos los dones del poeta, y todas sus desdichas, sus inadaptaciones, sus anhelos carentes de medida. Bendita sea la pena, más fuerte que el olvido. ■



Javier Jurado Molina, por Juan Molino (infografía)

## EL TERCER HIJO

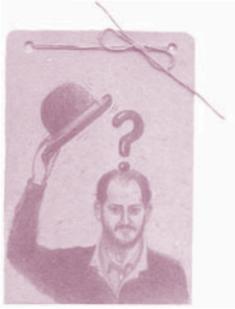
A Javier Jurado

Hubo de Adán y Eva un tercer hijo  
gandul de siete suelas  
rebelde a Dios  
por pura negación de su castigo  
Y así inmóvil vivía  
adormilado  
tendido día y noche sobre un sueño  
una siesta feliz de hombre sin ansia:  
“El Paraíso está en el corazón –cantaba.  
Está en el canto.”

Como a Caín errante por la tierra  
lo hizo Dios buscarse por sí mismo  
y le concibió el tiempo  
y la memoria  
Y lo dejó alejarse en la quietud eterna  
que es lo raro

Qué podría poseer el que implacablemente a él se perdía  
se dijo Dios  
Y se quedó muy pálido

Javier Orrico  
Caravaca, 1997



javier jurado molina

NÁUFRAGO

A la memoria de Javier Jurado:  
poeta, cómplice, náufrago

Medita el pez  
arcanos desvelados.  
Es madrugada  
y el pulpo articulado  
marca su territorio  
baba submarina.  
Nadie rescata al náufrago.  
Ninguno le concede  
amor, o mejor suerte,  
o flotante madero  
a la deriva,  
donde izar su osamenta  
reducto de los lodos.  
Nunca fue inmenso el mar  
como lo fue el deseo,  
que induce sus corrientes  
por venas de molusco,  
invadiendo la sangre  
hasta las valvas trémulas.  
Nadie llega en su ayuda.  
En las branquias del alma  
la angustia invertebrada  
abate sus membranas  
para captar el aire  
que le falta.  
Nada calma la asfixia  
que a su hálito impide  
henchir las válvulas  
que el océano invade.  
El pez acéfalo  
cae al fondo del sueño:  
hacia su encuentro emerge  
una legión de ahogados  
que enredan sus lamentos  
en las ovas avaras.

Carmelo Sánchez Muros

J.J. IN MEMORIAM

por gloria el vencimiento  
MEDRANO

I

Joven el tiempo vino a tu llamada  
- Alerta las espigas veladoras-  
Vigilante y desnudo. Madrugada  
Invocó por el eco de las horas  
El aire fugitivo en la mirada.  
  
Río de sombra cела el homenaje  
- Juglar deshabitado de ventura-  
Urgiendo los sigilos. ¡Qué celaje  
Rescatará silencio y prematura  
Aurora embosquecida en su lenguaje!  
  
Desvelado el espejo: el aire herido  
Ofrecerá memorias al olvido.

II

noche de oscura ausencia  
VILLAMEDIANA

ajeno a la desoladora  
vaciedad de la servidumbre,  
evitabas el don que ignora  
disimular con la costumbre  
representación fingidora;  
  
trazaste para tu camino  
ajustada la valedera  
ruta como atento destino,  
prefigurando la frontera  
labrada en sigiloso sino:  
  
admirados desde la ausencia  
los aires de tu inteligencia

Narçeo Antino  
22-XII-99



Llegué a este hotel  
para una noche  
y me he quedado  
cinco años.  
(M. B. «LAST  
TANGO IN PARIS»)

Poemas

Javier Jurado Molina

AMOR Mío,  
me resultas tan cobarde  
que no mereces, siquiera, el breve espacio  
donde escribo la fecha de esta carta  
pues revela algo inútil:  
que te tuve cierto día en la memoria;  
y eras como una música hermosa y obsesiva,  
casi estremecedora, de las que me hacen daño.

Verdad es que adoré tus ojos increíbles.  
«Tus ojos son un don», te dije fascinado.  
Sonreías. Bebimos. Desde entonces enero  
no ha sido, como entonces,  
un mes perfecto y mágico.

¿O yerro al recordar que prometiste  
hacer mías tus noches, regalarme tus labios?  
Entonces se hizo el miedo.  
De tu beso no supe, sólo de tu arañazo.  
Tu arañazo terrible por mi pecho.

Y es enero todavía, me doy cuenta,  
pero otro enero ya. Un tiempo oscuro  
que empujo vanamente hacia el pasado,  
pobre Sísifo yo, Sísifo idiota,  
cándido Sísifo, Sísifo borracho.



## ASEGURA

entenderse con ella  
 desde los doce años. Eran tiempos  
 de cazar lagartijas con balines  
 y asistir en los cines de verano,  
 con terror y piedad,  
 al imposible rasurado de Paul Naschy  
 en misteriosas noches  
 (por entonces lo eran)  
 de Mirinda muy fría y plenilunio.

Sucedía  
 que la nena del segundo se marchaba  
 al mar de vacaciones,  
 con lo cual se cerraba hasta septiembre  
 la consulta del médico. Y los pocos amigos  
 que con suerte salvaban su pellejo  
 del ostracismo aquel de las colonias  
 con playas de alquitrán y curas fofos,  
 quedaban confinados en sus casas  
 bajo la rigurosa dictadura  
 del idioma francés y los quebrados.  
 Quedaba de ese modo descartada  
 la peligrosa exploración de los derribos  
 de la zona enemiga  
 y pospuestas también las reuniones  
 en el club -una sucia  
 cochera abandonada-  
 donde algún rijoso miembro proponía  
 con frecuencia creciente  
 un marcado debate de carácter  
 onanista y olímpico,  
 aprobado -salvo raras excepciones-  
 de modo unánime y a veces con un fondo  
 de oscuras risas sordas.

Y leer las gozosas aventuras  
 de Tom Sawyer o Huck  
 resultaba, si bien para ese entonces  
 también desconociésemos semejante palabra,  
 una opción masoquista.

Sucedió cierta tarde luminosa  
 durante la tediosa, además de incumplida,  
 liturgia de la siesta.

Apareció vestida con babero escolar  
 y larga trenza rubia  
 en la trastienda furtiva de un cuaderno  
 con un tibio perfume  
 a Lecrain y barniz de lápices Alpinos  
 donde uno escribía,  
 la mano de sonámbulo:  
 «Mi corazón se muere  
 por la noche infinita de tus ojos oscuros...».

## DEL AMOR COMO ESPECTÁCULO DE CIRCO

LA inquietud se apodera del trapecio:  
 no ha sonado el redoble  
 de corazón o de tambor. Ningún  
 pálido foco envuelve  
 (cerco de gloria el suyo)  
 estos dos cuerpos nuestros, tan osados  
 bajo la vieja carpa.  
 Expectación no indica  
 este silencio. Hiede  
 a soledad. Anuncia  
 la inminente debacle.  
 Por lo tanto,  
 cuando el fracaso sea  
 un suceso fatal,  
 cuando caigamos,  
 deberemos gozosos aplaudirnos  
 desde el reino del aire,  
 convertir nuestros labios en orquesta  
 que toca una fanfarria  
 y estrellarnos,  
 al fin, contra la arena.

Después,  
 ya moribundos,  
 dudaremos  
 -tachonada de rojo la sonrisa-  
 si es que nunca hubo red  
 o fue quizá la vida, comprendello,  
 quien no admitió tal dosis  
 de esperanza.



QUIENES amé no existen.  
 Bajo la espesa niebla del alcohol fueron sombras  
 huidizas, fantasmas  
 que inventara el deseo, simulacros, ficciones.  
 Tirita entre mis brazos la nostalgia de nadie:  
 hoy sé que no amé nunca.

Javier Jurado Molina



Ricardo Molina Castellano

49º Festival Internacional  
de Música y Danza de Granada

# Un Festival en alza

m  
úsica

La 49ª edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada se presenta, como reconoce la propia organización, como una continuidad de la pasada edición de 1999. Sin embargo, se ha producido un aumento de la dotación presupuestaria y el número de nombres de la élite internacional ha aumentado, lo cual repercutirá muy favorablemente en la calidad y prestigio del Festival. Aunque sigue estando rezagado respecto a otros festivales nacionales (y no digamos europeos), al menos resultan evidentes los esfuerzos por dotarlo de crédito y renombre dentro del panorama musical español.

El Festival estará fuertemente marcado por la conmemoración del 250 aniversario de la muerte de J.S. Bach. La Petite Bande, bajo las órdenes del violinista-director Sigiswald Kuijken, interpretará dos de los *Conciertos de Brandeburgo* (Números 1 y 2) y dos de los conciertos para violín (BMW 1047 y BMW 1043). La agrupación The Sixteen ofrecerá dos motetes y Jane Coe la suite número 1 para violonchelo solo. Pero donde previsiblemente se podrá profundizar mejor dentro del universo de la música de Bach, será con la vuelta de Pierre Hantaï. El clavecinista volverá a obsequiarnos con un colosal esfuerzo al interpretar el *Clave bien temperado Libro II*. Merecidísima reaparición de este músico, que ya ofreció el año pasado una impresionante versión del *Libro I*. La música barroca tendrá también un hueco en un popurrí a cargo del grupo La Folía.

Otro autor que contará con protagonismo será W. A. Mozart. En los jardines del Generalife se representará *La Flauta Mágica*, con la Orquesta Ciudad de Granada, la dirección de Josep Pons y la puesta en escena a cargo de Els Comediants. La capacidad mozartiana de la O.C.G. y Pons está claramente contrastada, pero en contra de la música jugará, una vez más, el protagonismo de la escenografía y la deficiente acústica del recinto elegido. Cuando se hace ópera en España, se suele caer en la necedad de anteponer la puesta en escena respecto a la propia música. Y aquí no íbamos a ser una excepción. Mejor paradas saldrán las obras del salzburgués en el concierto del célebre Gustav Leonhardt con la magnífica Orchestra of de Age of Enlightenment, en el que se interpretarán las sinfonías números 35 y 36 y el concierto para oboe K. 622. Al igual que para el concierto de La Petite Bande, hubiera sido ideal el Manuel de Falla para esta formación, pero parece ser que el notable auditorio sigue estando marginado del Festival.

Vuelve el director Isaac Karabtchevsky, esta vez dejando a la Orquesta del Teatro de la Fenice para hacerse cargo de nuestra O.C.G. Afortunadamente el programa versará sobre obras de Ives y Copland, y es de suponer que intentará ofrecer de nuevo las buenas sensaciones que dejó el año pasado con la *Cuarta Sinfonía* de Ives.

Las orquestas nacionales invitadas han sido la Orquesta Sinfónica de Madrid y la de nombre larguísimo, Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya. La agru-

pación madrileña, con la dirección de García Navarro y la intervención de Eva Marton (soprano) y Robert Dean Smith (tenor), cumplirá, entre otras obras, con un revoltillo de la *Tetralogía* de Wagner. La orquesta catalana tendrá dos conciertos: uno, con un audaz programa basado en obras de Messiaen, Shönberg y Scriabin, y otro, con Ros Marbá en el podio y el violinista Frank Peter Zimmermann, en el que se abordará obras de Montsalvatge, Berg y Chaikovsky.

Pero donde la música sinfónica alcanzará todo su esplendor será en los dos conciertos de la legendaria Orquesta Sinfónica de Londres. El primero de ellos lo dirigirá uno de los pocos directores verdaderamente grandes que quedan en activo: Bernard Haitink. Nacido el 4 de marzo de 1929 en Amsterdam, consagró su carrera artística en la fiel relación que mantuvo con la Orquesta del Concertgebouw. En la actualidad, y pese a sus setenta años, sigue manteniendo una agitada actividad, grabando e interpretando con las mejores formaciones de todo el mundo. Músico inteligente, reflexivo y sensato, ha llegado a la cumbre de la dirección orquestal del siglo XX con cautela, sin concesiones a los devotos de chismes y habladurías, con una dignidad y una profesionalidad encomiables. Entre la sobresaliente discografía que nos está dejando, destaca el ciclo de las sinfonías de Shostakovich que grabó para el sello Decca. Su versión de la *Octava Sinfonía* está mayoritariamente considerada como la mejor versión grabada de esta aterradora obra, que Shostakovich compuso en plena lucha contra los nazis. Precisamente esta partitura protagonizará el concierto de Haitink, por lo que la velada puede considerarse de antemano como un hito en la historia del Festival.

El segundo concierto de la sinfónica londinense lo dirigirá el eficiente López Cobos. El director español pasa por ser uno de los brucknerianos más en forma de hoy en día. Las grabaciones y conciertos que está realizando sobre las sinfonías de Bruckner están recibiendo buenas críticas, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Será un importante reto la interpretación de la *Novena Sinfonía* de Bruckner. Esta colosal obra no sólo exige una máxima claridad de planos y texturas, sino que además su profundidad y misticismo demandan del director una enorme capacidad de razonamiento. Al menos López Cobos contará en esta ocasión con el soberbio instrumento de la Sinfónica de Londres.

Por lo demás, el Festival ofrecerá la habitual música electroacústica en el Parque de las Ciencias, "cafés-concierto", ballet en el Generalife, conciertos de órgano y flamenco. Tampoco faltará el recital de diva que esta vez protagonizará Teresa Berganza. Por cierto, ¿para cuándo una agrupación camerística de prestigio?

Esta edición se presenta, al menos en cartel, enormemente atractiva. La aceptable calidad media que se obtuvo el año pasado puede verse superada con creces en el año que despide el siglo. La organización parece haber adoptado una actitud comprometida por elevar la calidad del Festival. Queda esperar que este paso sólo sea un escalón más, que lleve al más importante acontecimiento cultural granadino a un prestigio incontestable. Si se sigue con este creciente proceso, que aunque sea lento al menos parece firme, puede que algún día no haga falta hacer cientos o miles de kilómetros para poder disfrutar de la música en toda su grandeza. ■

«Esta edición se  
presenta  
enormemente  
atractiva.»



Gustav Leonhardt



Bernard Haitink



**BEETHOVEN: Concierto para violín y orquesta. HAYDN\*: Sinfonia concertante.**

**Director:** Daniel Barenboim. **Violín:** Pinchas Zukerman (Director en Haydn). Orquesta Sinfónica de Chicago y Orquesta Filarmónica de Los Angeles\*. **DEUTSCHE GRAMMOPHON 463 078-2. ADD. 67'58"'. Grabaciones de 1977 en Chicago y Los Angeles\*.**

Dentro de las series medias, puede considerarse a *Galleria* como la más veterana de las que sobreviven en el mercado discográfico. Su aparición se remonta a los tiempos del vinilo, en cuyo formato se publicaron un buen número de títulos, convirtiéndose en puente hacia la entonces nueva era del disco compacto, dentro del campo de las reediciones. Sin embargo, el prestigio que goza esta serie de Deutsche Grammophon no se debe únicamente a su antigüedad, sino también por haber sido el cofre en el que con discreción el sello alemán ha ido colocando las más preciadas joyas de su inmenso catálogo.

En el último y reciente lanzamiento de *Galleria* destaca este registro, en el que Zukerman y Barenboim firman una de las más fogosas versiones del concierto para violín de Beethoven. Solista y director despliegan una tremenda fuerza en el primer movimiento, que deja huella en el resto de la obra. Renunciando a perfeccionismos y *vibratos* refinados, encadenan una impactante sucesión de sensaciones, transfigurando la lamentación en coraje y el llanto en grito, siempre dentro de una sincera nobleza. En ningún momento se renuncia a la expresión, ni en la última de las transiciones, sin remilgos ni falsedades.

Bajo este mismo esquema, pero con la lógica contención que exige la partitura, se eleva el *Larghetto* a una divinidad pocas veces oída, que no permite la distracción del oyente. En el *Rondó*, como no podía ser menos, se trasluce toda la brillantez técnica de Zukerman, que por aquellos años pasaba por una de las más felices épocas de su creación artística. Mientras, Barenboim da otra lección magistral de dirección y acoplamiento de una orquesta sinfónica a un instrumento de cuerda.

Muy interesante resulta la interpretación de la *Sinfonia concertante* de Haydn, con todos los solistas a gran altura. Zukerman se muestra mucho más excelso con el arco que con la batuta, como siempre le ha ocurrido. Si se realiza la audición del disco de un tirón, se echará en falta a Barenboim en esta obra. Preferibles hubieran sido como complemento las dos romanzas para violín de Beethoven, que esta misma pareja grabara para D.G. con la Filarmónica de Londres. Magnífica toma de sonido, realizada en la cima de la tecnología analógica, que haría sonrojar a muchas de las modernas grabaciones digitales. ■ R.M.C.

**BIZET: L'Arlésienne, suites para orquesta. Sinfonia en do mayor.**

**Director:** Josep Pons. Orquesta Ciudad de Granada. **HARMONIA MUNDI 901675. DDD. 64'57"'. Grabación de 1999, en Granada.**



Por el programa elegido, parece ser que el sello Harmonia Mundi pretende introducir

más profundamente a la Orquesta Ciudad de Granada y a su director en el mercado francés. Loable el intento de internacionalizar a la orquesta granadina, aunque tampoco había necesidad de eliminar los textos en castellano del librito.

El director catalán sigue moldeando a la O.C.G. para dotarla de una personalidad propia, requisito casi imprescindible para que una agrupación pueda entrar en la élite internacional. Continúa marcando muy acentuadamente los ritmos rápidos, mientras en los pasajes lentos se entrega a un sutil lirismo. Estos planteamientos parecen apropiados para las suites de *L'Arlésienne*, aunque la marcialidad con la que Pons toma algunos fragmentos se transforma en cierta sensación de sequedad.

Más cómodos se encuentran la orquesta y el director en la deliciosa *Sinfonia en do mayor*. Curiosamente, Pons no toma en mucha consideración la indicación de *Allegro vivo* del primer movimiento, adoptando una extraña ralentización. En cambio, en los dos últimos movimientos, ambos *Allegro vivace*, fuerza a la orquesta a una auténtica demostración de virtuosismo, alcanzando efectos mucho más convincentes; lo cual vuelve a demostrar que las especificaciones de tiempo de las partituras suelen estar para algo. Hay que perforar la barrera de la genialidad, para que las ralentizaciones de los *tempi* den un resultado lúcido. Bellísima la interpretación del *Adagio*, con elevadas cotas de musicalidad.

Tener en una ciudad como Granada una orquesta capaz de grabar para un gran sello, es un lujo que nunca terminaremos de agradecer. Es mucha la competencia, tanto por las grabaciones legendarias como por el gran número de formaciones de alto nivel que existen en Europa. El camino emprendido es muy complicado, pero ojalá la orquesta y su director puedan continuar esta difícil aventura con pasos más firmes que este último. ■ R.M.C.

**FIELD: Nocturnos y sonatas.**

**Piano:** Benjamin Frith. **NAXOS 8.550761. DDD. 61'41"'. Grabación de 1995 y 1996 en Hampshire.**



Hace ya tiempo que Naxos dejó de ser un sello económico de venta en grandes almacenes, para convertirse en una de las casas más admiradas tanto por la crítica como por los melómanos de todo el mundo. Esta reputación la ha conseguido Naxos a base de mantener un alto nivel medio en sus producciones, tanto en el campo artístico como en el técnico. Pero su interés se ha acentuado al abordar repertorios olvidados por las grandes casas discográficas, que suscitan la curiosidad del aficionado.

John Field, compositor irlandés de principios del siglo XIX, ha sido considerado históricamente como el precursor del nocturno para piano en un solo movimiento, forma compositiva que poco después perfeccionó y consagró Chopin. Los nocturnos de este irlandés errante conforman una música sencilla y amable, obviamente lejos de la profundidad y complejidad de Chopin. Sin embargo, obsequia al oyente con exquisitas sensaciones, llenas de quietud y placidez, que confortan cualquier estado de ánimo. En esta ocasión, las obras se han visto agraciadas por la atenta lectura que hace de ellas el notable pianista Benjamin Frith, que demuestra sentirse muy identificado con las partituras. Más insípidas resultan las sonatas, obras de juventud que más bien parecen meros ejercicios de composición.

Naxos parece estar abordando una integral de la obra para piano de Field, que merecerá la atención del aficionado que quiera escapar del repertorio romántico tradicional. ■ R.M.C.



reseñas discográficas



Antonio Pamies

# De náufragos y nómadas

## I. El músico y el autarca



*Si hay algo en lo que América Latina es especialmente pródiga es en músicos y en dictadores. Los primeros no suelen apreciar mucho a los segundos, cosa que suele ser recíproca, aunque en este conflicto los primeros siempre andan con desventaja. Así ocurre en la desigual lucha que lleva a cabo uno de los grandes músicos de este planeta -Paquito D'Rivera- que acaba de publicar su autobiografía, que pronto presentará en Madrid (Mi vida saxual. Puerto Rico: Plaza Mayor, 1999), frente al plusmarquista mundial de la permanencia en el poder -mi antaño camarada Fidel Castro- que acaba de superar el sospechoso récord de su paisano gallego cuyo nombre no quiero recordar. Las opiniones de un simple ciudadano suelen ser consideradas irrelevantes en el turbio océano de la alta política, pero el relato de sus vivencias personales es una fuente de información más elocuente que todas las teorías y propagandas. Desde su exilio en las brumas de Manhattan, el artista cubano lanzó a El fingidor un mensaje en una botella. Regalo navideño para nuestros más jóvenes, y recordatorio para los menos jóvenes, que conocieron de cerca historias similares, aunque a ellos quizá les pillara en el bando contrario. ■ A.P.*

### A pesar de la lamentable

arrogancia y otras máculas más o menos divulgadas de nuestra comunidad, tampoco se puede negar la tremenda fascinación que a través de tantos años ha ejercido por todo el mundo la Isla de Cuba y su gente creativa, emprendedora y próspera. Desde el descubrimiento del mosquito de la fiebre amarilla por Carlos J. Finlay y los encendidos discursos de José Martí en Nueva York, Filadelfia y Tampa, hasta la crisis de los misiles de 1961 y los éxitos hollywoodenses de Desi Arnaz y Andy García, los *cubiches* siempre se las han arreglado para mantener a la gente en vilo, en espera del último Mambo de Pérez Prado, El Derecho de Nacer, el chisme de los Van-Van en Miami, los chistes de Alvarez-Guedes, el *picheo* del Duque Hernández, las novelas de Zoé Valdés y Cabrera Infante, el *show* de Cristina, los artículos de Montaner, La Tremenda Corte de Trespatines o los éxodos masivos de gente que se lanza al mar por montones, huyendo de los «Logros del Socialismo».

La explicación más acertada a este marcado interés por lo cubano, quizás pueda encontrarse entre las páginas de *Cuba, la Isla Fascinante*, obra magistral del insigne pensador dominicano Dr. Juan Bosch. Escrito entre 1951-52 e inexplicablemente copublicado recientemente entre los Ministerios de Relaciones Exteriores de Cuba y la República Dominicana, el libro deja bien claro que la Isla que fascinó al Doctor Bosch fue, con sus virtudes y defectos, aquella en que vivió fascinadamente feliz a.C. (antes de Castro). Allí se casó con una cubana, y tuvo un hijo que nació en Santiago de Cuba, quizás la región de la mayor de las Antillas que más le recordaba su patria. «Ser Cubano es un premio», escribió el dominicano; pero el revelador libro de Bosch no pudo ser editado antes en la tierra que lo embrujó, pues aquel estúpido y contraproducente golpe de estado perpetrado por Fulgencio Batista a pocos meses de las elecciones obligó al escritor a exiliarse en Chile. Pero como «aquellos polvos trajeron estos lodos», después de los polvitos amarillos del hombre fuerte de Banes, vinieron los fangos rojos del barbudo de Birán. El resto es ya historia antigua, y digo antigua, pues los cubanos, exagerados como siempre, tenemos en el poder al dictador más antiguo del planeta.

Se ha hablado mucho de Elián González, el niño balsero cuya madre murió ahogada en las aguas del estrecho de La Florida, y cuyo padre reclama su devolución a Cuba... (si mi papá me hace una cosa así, ¡lo mato!). Eliansito lo llama tiernamente el «presidente» Castro, siendo éste el primero en unirse a la protesta del padre, ambos secunda-

dos por una millonaria y vociferante turba uniformada con *T-shirts* con la foto del balserito. Todo esto en un país donde se supone que, debido al bloqueo imperialista, culpable de todos los males del pueblo cubano, la gente no tiene ropa que ponerse. De paso han volcado cantidades navegables de tinta en la confección de centenares de carteles, en un sitio donde desde tiempos inmemoriales ya ni los pulpos tienen tinta; ¿y papel?, ni para las necesidades más íntimas.

De este lado del charco, entre los preocupados por los derechos paternos y la salud mental del nene se encuentran: deportistas, cantantes de Calypso, terroristas internacionales, cronistas faranduleros, políticos newyorkinos, intelectuales latinoamericanos, salseros, poetas andaluces, algún que otro *Maceíto*, pintores puertorriqueños, pastores por la paz, homosexuales de izquierda y curas marxistas (¡qué disparate!). Además de un número indeterminado de personajes que forman la variada fauna del club internacional de fascinados a control remoto por la figura verde y dinosauria del «Comediante en Jefe». Pero como todos sabemos, desde hace más de 40 años, de la Isla que fascinó a unos cuantos más que a Bosch se sale -o se entra- como y cuando cada cual puede, que no es precisamente cuando o como se desea. Tal es el caso de Celia Cruz, que cierta vez pidió un permiso para visitar a su madre en su lecho de muerte y le fue negado; seguramente por motivos de seguridad nacional, ¿no? Yo, por mi parte, tuve mejor suerte, pues después de desembolsar unos cuantos miles de rublos... digo dólares por debajo del tapete a las autoridades de «Interconsul», sólo tuve que esperar un poco más de 8 años para que por fin dichas autoridades permitieran la salida de mi hijo Franco y su madre, que dicho sea de paso, tenían los documentos de entrada a los Estados Unidos en regla desde aproximadamente ese mismo tiempo. Aunque mucho me gustaría poder usar otra palabra más enfática, cabría preguntarse dónde demonios estaban estos turistas de revoluciones ajenas, ahora tan preocupados por Eliansito y su *pay* cuando todos estos abusos sucedían. Y cómo es que ni uno solo de ellos escribiera ni una sola letra de protesta ni levantara su voz en defensa de Celia Cruz y su madre agonizante, ni reclamara mis derechos paternos, o se preocupara por la salud mental de mi hijo y su madre, casi una década secuestrados en mi país, o, mejor dicho, en lo que queda de nuestra empobrecida Cuba, La Isla Fascinante. ■

PAQUITO D'RIVERA. Nueva York, 25-12-99

## II. Con un piano en la mochila

Si quieres conocer mundo, quédate en casa, si quieres conocerte a ti mismo, viaja, reza el aforismo. Tal vez por eso, Henry Vincent Kneur, uno de los pilares más sólidos de nuestro jazz, no quiso ser profesional (*corres el riesgo de que la música deje de gustarte*), prefirió vivir de otra pasión: los viajes. Hijo de un cervecero emigrado a EE.UU. desde Königshofen, Henry nace en Washington en 1953, aunque se fue a Baviera a los 5 años, cuando su madre se instaló en Dachau, tristemente célebre por el campo de exterminio del mismo nombre, en cuya liberación participó su padrino, un coronel americano llamado Vincent (de ahí su segundo nombre), y que le había mostrado impresionantes fotografías de aquel suceso.

En su adolescencia estudió piano con la concertista Charlotte Krämer, y en el conservatorio de Múnich, pero en aquellos años de *Easy Rider* lo atraían las audacias de moda: el llamado *rock sinfónico* de Emerson, Lake & Palmer, que pretendía juntar a Mussorgski, la electrónica y el LSD. Aprendió fotografía y diseño y se lanzó tras las huellas de Kerouac por Méjico y Estados Unidos, donde descubriría el jazz y la cultura hispana, alternando reportajes fotográficos y *jam-sessions* en algún tugurio. Se pateó los peores trenes y autocares de Guatemala, Marruecos, Portugal, Canadá, Turquía, Egipto, India, Austria, España e Indonesia (estos dos últimos países los recorrió en bicicleta, *para estar más cerca de la gente*, como dice en su español torpe pero preciso), acumulando vivencias e influencias. En los 80 se instala en Andalucía y monta curiosos espectáculos: proyecciones combinadas con composiciones suyas gobernadas desde una fortaleza de teclados y ordenadores (*Konzerte für Auge und Ohr*: «concierto para ojo y oído»). Al mismo tiempo animaba el incipiente mundillo del jazz local y desarrollaba su actividad profesional como guía turístico por los 5 continentes. Él mismo inventa viajes *a medida*, como ese curioso *viaje para músicos*, la travesía en minibus-estudio de grabación por los desiertos africanos, conviviendo y grabando con músicos locales.



Así junta sus dos pasiones: viajar por fuera y por dentro, lejos de cualquiera «pureza». Sus referentes son Jarrett, McLaughlin, Chick Corea, Bill Evans, John Adams, Shostakóvich, Rachmáninov, Poulenc, Klaus Schulze, Steve Roach, Chano Domínguez, Pat Metheny, representantes de un eclecticismo que le suscita luminosos paisajes sonoros donde jazz, flamenco y música clásica se abrazan en secreto. No gusta de grabaciones, pero las suyas son tan bonitas como difíciles de encontrar (*Bus Strip*, 1990, o su reciente *El Universo de Lorca*, 1999). Pero los afortunados que lo han visto actuar conocen su inmenso talento y el poderoso encanto de sus *climas e imágenes*, momentos fugaces y mágicos como corresponde a un nómada crónico. Su estilo es tan indefinible como impredecible, pero no por ser híbrido pierde el espíritu jondo del blues, y el swing nunca falta a la cita. Su actual quinteto de jazz-flamenco (cf. el disco colectivo *Jazz en la Costa*), con el que prepara ahora un CD, sería ya mundialmente famoso de no ser por este deliberado distanciamiento del mundo profesional. Él prefiere conservar la música como un fruto secreto para sibaritas alejados del mundanal ruido, que a veces acuden a su cita casi en secreto, como ocurrió en el injustamente desconocido teatro de Armilla, que dirige con primorosa originalidad el marionetista Alejandro Corral.

*La música es un viaje*, dicho por este auténtico personaje, no es sólo una metáfora: existiría una relación muy potente entre músicas y lugares, por eso es necesaria la presencia de músicos foráneos y que los músicos locales vivan en otros sitios, él lo llama *equilibrio entre el input y el output para evitar la endogamia musical*, y añade que el viaje permanente es una forma de vencer la rutina, que es *el peor enemigo de la música*. ■ A.P.



Pintura de Henry Kneur realizada en uno de sus viajes a Marruecos

## reseñas discográficas



**COLOR FLAMENCO**  
*Gitana de Fantasía*  
BigBang, 2000,  
BB431CD.

Bermúdez apoyados por el moruno violín de Esther Crisol, integra con naturalidad los *palos* tradicionales (percusiones de Miguel Fernández y Emilio Carmona) y la rítmica del funk moderno (los *slaps* de Fran Valero, la agresiva *Gibson* de Nacho Ruiz). Destacan especialmente los pegadizos *Color Flamenco*, *Gitana de Fantasía* o *Mi marinera* (basado en un texto de Alberti). Se echa de menos que el fichero de vídeo no refleje el baile (Sofía y Eva Roldán, Carlos Regalado), que es una de las características que distingue a este grupo dentro del género. ■ A.P.

<http://teletine/terra.es/personal/colorflamenco>



Antonio Pamies

## I. Cuatro estaciones



Rodrigo y Rebeca

Luis de Córdoba, y tantos más, y todos los que quedan por venir de aquí al verano. Dicho sea de paso, la palma se la lleva por ahora *La Yerbabuena*, cuyo espectáculo es digno de arrasar en los mejores escenarios del mundo. En este continuo *deleitar y enseñar*, se confirma que, más allá del día a día de la aritmética taquillera, el equilibrio entre inversión y rendimiento cobra todo su sentido cuando incluye factores poco cuantificables pero necesarios: 1) crear plataformas dignas de la calidad de nuestra cantera, y 2) ya que nuestro turismo tiene fama de ser más refinado que las manadas de horteras que asolan Torremolinos, habrá que ofrecerle actividades nocturnas más edificantes que engrosar las filas del *botellón*. Por otra parte, esto empieza a parecerse de verdad a una capital cuando llegamos a tener el calendario cultural saturado, que es lo deseable en la sociedad actual. En una ciudad como Granada ya quedó superada la fase de los «maratones» para el flamenco. Se entendería en Madrid o Barcelona (oferta global descentralizada e imprevisible, cantera local menor), o en pueblos pequeños (audiencia inconstante), pero Granada merecía lo que se está consiguiendo poco a poco en los últimos años: flamenco de calidad y de forma estable, dando cancha a la cantera, por no hablar de la industria discográfica que se podría desarrollar ahora que las nuevas tecnologías simplificaron y abarataron la producción y distribución.

No hay mejor festival que el que dura todo el año. Parece que el flamenco ha logrado finalmente disfrutar de una programación estable, capaz de satisfacer en cantidad y calidad a la afición local, así como de crear la tantas veces anunciada y aplazada *oferta cultural* para nuestros visitantes foráneos (dos millones anuales, según dicen, sin contar los *Erasmus*). Distintos poderes locales han apoyado este año los ciclos largos (Teatro Isabel La Católica y Teatro Alhambra) con espectáculos numerosos y de indiscutible categoría: Eva *La Yerbabuena*, Juan *Habichuela* con *Rancapino*, Montse Cortés con *El Viejín*, Ginesa Ortega con Miguel Ángel Cortés, Gualberto con Ricardo Miño; Guadiana con Paco Cortés, Manolo Sanlúcar con Isidro Muñoz y Carmen Linares, Merche Esmeralda, Pepe Habichuela, Ana Calí, Juan Carlos Romero, Arcángel, José Menese,

# Festivaleando

## II. Pasión tanguera

Cuando uno se da cuenta de que ya llevamos doce años asistiendo al Festival Internacional de Tango, surge la tentación de hacer un repaso histórico, pero el propio inventor de la criatura, «Tato» Rébora, ya se nos adelantó. Con la ayuda del incansable Mariano Maresca, acaba de publicar un hermoso libro titulado *El porvenir de una pasión*, que, combinando textos, citas y anécdotas, hace un recorrido sentimental y bien documentado por el tango y la memoria del tango porteño, granadino y mundial. El acto inaugural fue retransmitido por emisoras españolas y argentinas, con la participación del joven y dinámico vicerrector bonaerense que editó esta obra, así como un doble CD multimedia con 28 tangos ilustrados por Carpani, cuya viuda, Doris, también estaba presente. La poesía del mismísimo Horacio Ferrer, la declamación del vitalista gaucho urbano Alfredo Carlino, que presentó en *La Tertulia* su libro *Bailarín Canyengue* y su CD *Chau Gatica*, y las



Rodolfo Mederos

pincladas musicales de algunas de las estrellas del Festival hicieron el resto. La primera sesión se abrió con un homenaje inicial a Javier Egea y al hermanamiento entre los poetas de Granada y el Tango a cargo del cantautor Esteban Valdivieso, y acto seguido entraba el tango argentino, avasallando con *voz de sombra*, como debe ser. El noble talento del trío Berretín, el dulce mareo de unas largas piernas femeninas cuyo vuelo ágil se enreda cruelmente sobre el corazón varonil, el lirismo melodramático y caballerosamente chulo de los hermanos Amadeo, todo ello asentaba la declaración de principios que todos esperábamos y no osábamos pedir: *viva el tango que se baila / con el sexo en un poético suspenso*. El trío Berretín, formado por los jóvenes Sacri Delfino (gt. arr.), Fernando Taborda (band., arr.) y Patricia Ferro (voz), dio una contundente lección acerca de cómo el conocimiento profundo y respetuoso de las tradiciones es precisamente el secreto de la explosión identitaria de cada generación, unión armoniosa entre conciencia colectiva y creación individual. Con un repertorio mitad ultraclásico, mitad innovador, convencieron y emocionaron, llegando al punto álgido cuando se unieron a ellos los bailarines: el virtuosismo atlético de Jorge y Nélica y la sensual espectacularidad de los jovencísimos Rodrigo y Rebeca, en un fin de fiesta que entusiasmó al público que llenaba por completo el teatro y que, en los multitudinarios trasnoches del

Hotel Saray, se marcaría sus propios tangos, *brindando nomás la última copa* al son del bandoneón de Julio Lescano, y a más de uno se le da bastante bien, dicho sea de paso.

La segunda noche nos presentó otra faceta menos conocida que cautivaría al público que abarrotaba el auditorio Manuel de Falla. Gracias a la colaboración del maestro Josep Pons y la Orquesta Ciudad de Granada con los mejores solistas argentinos, como son el ya legendario guitarrista Cacho Tirao y el elegante bandoneonista Rodolfo Mederos, tuvimos una memorable ocasión de conocer de primera mano lo mejor de la música culta argentina, destacando el *Concertango Buenos Aires para guitarra y orquesta* de Tirao y Rapallini, o la suite *Cinco Tangos para bandoneón y orquesta* de Astor Piazzola, interpretados con una maestría y una sensibilidad. Inigualables, gracias a los magníficos arreglos de Luis Vidal que adaptó para gran orquesta las partituras piazzolianas, originalmente pensadas para formaciones mucho más reducidas. Esa música que no alcanza a describir y que es algo así como la de Falla para España, Villa-Lobos para Brasil, Carlos Chávez para Méjico o Liszt para Hungría, había de ser en principio el *plato fuerte* del Festival y resultó aun más deslumbrante de lo esperado. El propio Rodolfo Mederos, que tan sólo había podido ensayar dos veces con la orquesta al completo, reconoció su asombrada admiración por la autenticidad que Josep Pons había logrado devolver, con todo su esplendor y viveza, a unas partituras aparentemente tan alejadas de su entorno cultural más habitual.

El espectáculo teatral de Fernando Vegal «Charlas de Café con un tal Borges» quedó parcialmente deslucido por deficiencias del sonido (costaba entender los textos), pero el *show* logró salir airoso de la dura prueba de introducir teatro en ese contexto, especialmente por el carisma y talento del polifacético Juan Cruz (cuyo vozarrón está por cierto a prueba de cualquier problema técnico). Aun así es una lástima que un espectáculo tan interesante y bien realizado se resienta de un problema tan tonto como es la sonorización. En la segunda parte «De Gardel a Piazzola», el trío formado por los veteranos maestros Hermes Bálsamo (p.), Julio Lescano (band.) y Raúl Fernando (gt.) recreaba el tango a la antigua usanza, del *tiempo viejo que añoro*, en que *mercantas* y *malevos* se encontraban *bajo la quieta luz de un farol*. El baile de la joven pareja Iván y Silvana (*te vi pasar tanguendo, altanera*), contribuían a recrear la magia de aquellos míticos *rinconcitos arrabalerados con toldo de estrellas...* Los cantantes Gustavo Visentín, Candy y Marcos Marchini estuvieron incluso demasiado «clásicos», pero tal vez era lo que les pedía el cuerpo en este sábado de nostalgia, que había empezado por un mañanero desfile de coches antiguos y tangos callejeros, a los que se sumaron multitud de transeúntes, muchos de ellos turistas, y que también resultaron ser más que hábiles bailarines, siendo los japoneses los más expertos, como siempre.

El domingo despedía el ciclo con un *show* que sirvió de apoteósico fin de fiesta. Tras dos bailes soberbios en que reaparecía mejor que nunca la pareja formada por Rodrigo (siempre imaginativo y seductor) y Rebeca (*una pibeta iluminada como un sol*, que con tan sólo 15 años se crece cual gigante sobre el escenario), entraba de forma convincente el piano virtuoso y profundo de Daniel Shvetz, al que se sumaría el canto clásico y castizo del uruguayo Juan Carlos Taves. El dúo Julián Vat & Marcelo Macri (fl-ts & p.) ya gozaba de merecida fama en Granada, donde actuó en un Festival de Jazz, y confirmó su gran categoría artística y asombrosa capacidad de comunicación, poniendo el listón muy alto. La segunda grata sorpresa fue la reaparición del genial Cacho Tirao, quien, pese a los achaques de salud sufridos la noche anterior, brindó un recital asombroso, al que en ocasiones se sumaba el baile de Rodrigo y Rebeca y/o la flauta de Julián Vat. Demostró quién es quién en el mundo de la guitarra, incluyendo el *tour de force* de tocar una pieza entera usando sólo la mano izquierda, y terminó con una espléndida *Palomita blanca*, coreografiada por la hermosa bailarina clásica Tahis, en un original co-



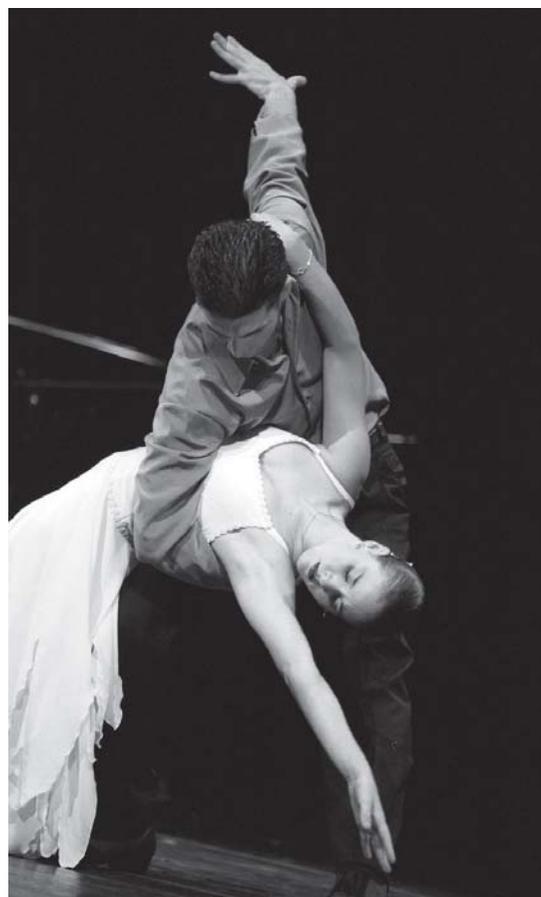
Jorge y Nelida

queteo entre clasicismo y folclore de ésos que tanto aprecia el maestro porteño. El poeta Horacio Ferrer acabó de subyugar al público con la magia de sus versos, cuyo ritmo tan perfectamente declamado hacía revivir en ellos la música que les pusiera Piazzola, hasta el punto de que uno de los poemas fue bailado por Iván y Silvana. Broche final: un flamenquísimo Enrique Moriente dialogando con el bandoneón de Rodolfo Mederos en una escalofriante adaptación musical de un poema de Javier Egea, y, última sorpresa, el mismísimo Rafael Riqueni se sumaba a los maestros para improvisar en trío una vidalita. En el saludo final, había tantas estrellas sobre el escenario que no se veía el cielo.

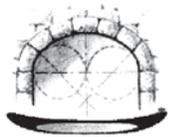
Y para que no se diga que hay demasiados elogios y pocas críticas en esta reseña, cabe dedicar estas últimas líneas al coleccionista de concejalías y especialista en choto que intentó maniobrar para cargarse el Festival de Tango. Hoy ya sabemos cuál fue la unánime e inequívoca reacción de la ciudad. Miles de granadinos abarrotaron conciertos y trasnoches, grandes artistas locales prestaron su talento y su garantía personal, incluso hubo políticos aliados suyos que hicieron malabarismos con otras partidas para evitar la vergüenza de que una institución con semejante respeto y poder de convocatoria como este Festival Internacional de Tango se viese arbitrariamente amenazada por la cacicada de quien, por puro *pasteleo*, acumuló un poder que las urnas jamás le dieron. Este Festival ha sido un auténtico plebiscito, cuando no una rebelión popular: la ciudad le ha demostrado que no es el Festival de Tango lo que sobra. ■



Cacho Tirao



Iván y Silvana



# El color de Granada

Patrimonio

El Plan Especial Centro Histórico de Granada, dirigido por el arquitecto Pedro Salmerón Escobar, incluye un estudio de los recubrimientos y el color de la ciudad, del que soy autor. Esta investigación es una novedad destacable, en la medida que es una iniciativa no demandada ni asumida por la Administración, aunque sí una exigencia del nivel crítico en el que se inspira el Plan Especial, de la que es parte.

El aspecto y el color de los recubrimientos de los edificios trasciende lo meramente superfluo y estético, y afecta a la estabilidad y durabilidad del inmueble: la cal, en una mezcla dosificada con agua y áridos, de una granulometría contrastada, que dota de una epidermis a los edificios, y una vez fraguada, actúa como una piel natural. Su capacidad de autorregulación le permite afrontar los rotundos cambios ambientales, térmicos y de humedad. La aplicación de los pigmentos singulariza la obra y la identifica. Sin embargo, este estudio revela que la aplicación del color en el conjunto de la ciudad, tal como ha llegado al año 2000, no parece responder a un capricho unilateral de la propiedad. Efectivamente, esta investigación revela unas cualidades cromáticas que trascienden el mero subjetivismo

y, aunque el estudio se fundamenta en una amplia consulta documental, no existen referencias reglamentarias o intencionadas sobre este problema. La realidad presenta, por el contrario, unas intenciones cromáticas urbanas de carácter global. Resumo en dos puntos mi conclusión sobre las actuales cualidades cromáticas de la ciudad, que lamentablemente remiten vertiginosamente.

dota a la ciudad de unas cualidades fotogénicas, con seductoras respuestas teatrales ante los cambios lumínicos.

## Topocromatismo

La edificación de la ciudad y su tratamiento cromático mantienen una relación dialéctica con la morfología de su marco natural, de tal manera que la curva de nivel que marca el pie-de-monte señala el comportamiento tonal de Granada. La ciudad baja se caracteriza por tonos que se relacionan con los cuatro colores primarios generativos (rojo, amarillo, verde y azul); los contrastes de valores entre tonos son extremadamente armónicos y favorecen la transición correcta entre paletas generales y puntuales.

Conforme se asciende respecto a la curva de nivel antes señalada, los valores, especialmente el blanco, se imponen al cromatismo; los contrastes entre paletas general y puntal son muy acusados. Aunque no es del todo cierto que el blanco domine la edificación de las cotas altas de la ciudad, los tonos observados bajo capas de cal blanca señalan una pérdida de la intensidad característica de las terrazas y sus valores tienden a ser claros.

Por desgracia, todas estas cualidades están en recesión, y los materiales acertados y su técnica de aplicación fueron arrastrados a la obsolescencia, por las fuertes presiones de una reindustrialización de los productos, y una proletarización de los miembros de los antiguos gremios de pintores-decoradores. Es cierto que la industria del sector ha multiplicado sus esfuerzos para dar respuesta a las necesidades y demandas de los profesionales, pero no es menos cierto que sus productos son incompatibles con los recubrimientos característicos de los edificios del casco histórico de la ciudad. De hecho, la luminancia de las nuevas pinturas -debido a la base de blanco de titanio que se emplea en su elaboración- altera profundamente las relaciones cromáticas de la ciudad baja. Así, en la confrontación entre la luminosidad característica de Granada y la luminosidad que desprenden los nuevos productos, se encuentra la clave interesada que altera y afecta gravemente a los acabados seculares del caserío de la ciudad. ■

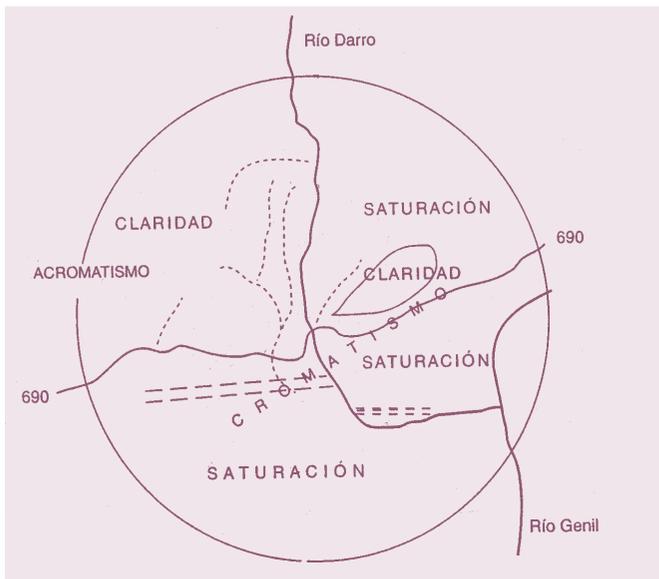


GRÁFICO 1. Balance del comportamiento espacial del color.

La relación entre cromatismo y acromatismo, entre la intensidad (saturación) de los tonos de las terrazas y el predominio de los valores en las cotas altas caracteriza el comportamiento espacial del color. La curva 690, que marca el pie-de-monte, se corresponde con las calles de Elvira, Pavaneras, Santa Escolástica y Santiago.

## Los materiales

El empleo del mortero de cal y el estuco, en sus modalidades de revoco con llana y esgrafiados, caracteriza los acabados de la ciudad, en la inmensa mayoría de su caserío.

En el caso de los revocos pigmentados, desconocemos cómo aplicaban la capa de pigmento sobre el mortero de cal. Esta técnica fue clave para conseguir la intensidad de los tonos característicos de Granada; es decir, aquella técnica que permitía aplicar pigmentos de gran pureza, sin que quedaran alterados por la causticidad de la cal. La intensidad, pues, es una de las características de la gama aplicada en Granada. Esta técnica de aplicación del pigmento fue también la causante del efecto radiante de sus fachadas: la juxtaposición de capas de color de contrastes equilibrados, sobre una superficie blanca de cal, permite una reflexión de la luz que

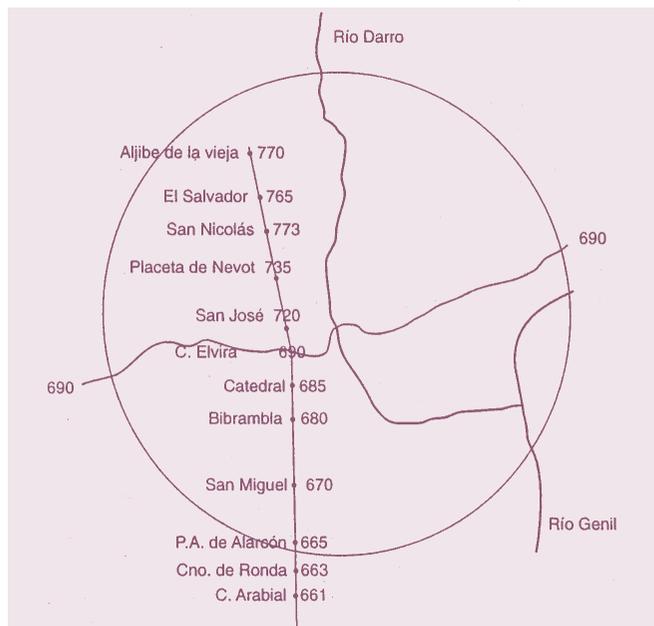


GRÁFICO 2. El color: altura y distancia.

Resumen del corte topográfico que permitió establecer un balance de las relaciones cromáticas.

# ¡Que viva México!

Juan de Dios Salas



Creo necesario iniciar este artículo diciendo que no siento ninguna devoción por la figura de Buñuel “artista total”, Buñuel “genio del cine” o Buñuel “tótem de la cultura hispana”. Y mucho menos por el Buñuel director de *qualité*, fabricado, entronizado, idolatrado y, cómo no, vampirizado por la intelectualizada crítica cinematográfica francesa de finales de los 60 y, por supuesto, por la minusválida crítica cinematográfica española de aquel entonces, que veía en el modelo francés el mejor “cochecito” para no perderle el paso a eso de “estar en onda con los nuevos tiempos”. Y que conste que ya el propio director aragonés advertía sobre ello cuando, refiriéndose a lo que él llamaba “el mito Buñuel que mejor se vende”, opinaba así a propósito de las críticas vertidas sobre *Belle de jour* y *La Vía Láctea*, respectivamente: “Es curioso que, aun siendo tan claro todo, algunas personas hayan ido a buscar segundas intenciones... es decir, más de lo que en realidad hay en el film” [...] “Algunos críticos con ganas de rizar el rizo han de encontrar morboso que mezcle símbolos religiosos con el surrealismo o el erotismo. Olvidan que las tres cosas son partes esenciales de nuestra cultura”. Con todo, y conociendo la habitual socarronería de su autor, habría que relativizar estas declaraciones y, si se me permite, apostillarlas con ese ambiguo “*mentira más, mentira menos*” con el que remataba sus intervenciones el personaje de Wyatt Earp en *Sunset*, de Blake Edwards.



Desde siempre me ha resultado mucho más interesante el Buñuel director de películas, el cineasta a secas, en especial aquel exiliado en México que casi partiendo de cero se tuvo que abrir camino de nuevo en el mundo del cine. Ese Buñuel que trabajando dentro de las pautas genéricas y presupuestarias del cine mexicano de la época, pero también de las pautas sociales y morales -ambas marcadamente conservadoras- fue capaz de subvertirlas utilizando el humor y el erotismo como agentes agitadores. Así nacen un conjunto de obras tanto o más personales que sus reverenciadas (y distantes) películas francesas; obras notablemente más vibrantes, más cálidas, en definitiva más viscerales que sus elitistas (y aburridos) trabajos allende los Pirineos.

Hace poco escribía José de La Colina que hay en la etapa mexicana de Luis Buñuel una densidad en las materias y una carnalidad en los personajes que se pierde en sus películas francesas, dominadas por una especie de jugueteo abstracto e intelectual. Es una opinión que comparto plenamente, porque es la diferencia que hay entre las tripas y el cerebro; la diferencia -ya que hemos hablado de géneros valga este ejemplo- entre los crímenes callejeros de las historias del cine negro y los crímenes de salón de las historias de Agatha Christie.

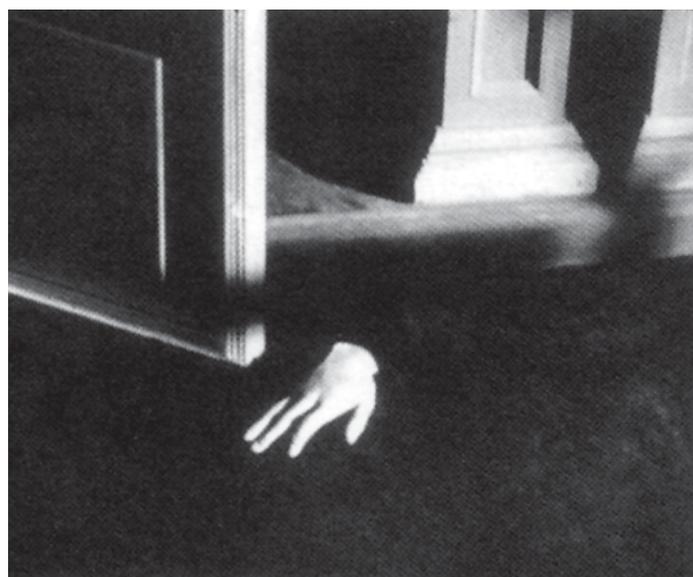
La manera en que Buñuel logra que, con algunas excepciones, su producción cinematográfica entre 1947 y 1965 tenga su impronta sin dejar a la vez de ser cine de género, comercial y por consiguiente pensado para llegar al mayor número de espectadores posible, sigue siendo hoy sorprendente y encomiable. Me estoy refiriendo a melodramas -por no decir melodramones- como *Susana, demonio y carne*, *Abismos de pasión*, *El Bruto* o *El río y la muerte*; comedias como *El Gran calavera* o *Subida al cielo*; películas neorrealistas de corte social como *Los olvidados*, o de tono

populista como *La ilusión viaja en tranvía*; películas religiosas en las que, en palabras de Roman Gubern, se trata de “*las inconsecuencias de la caridad cristiana*”, como *Nazarín* o *Viridiana* -película española netamente mexicana- o, en palabras de José de La Colina, de la “*inutilidad patética de la santidad*”, como en *Simón del desierto*; intrigas psicopatológicas, tan en boga tras la Segunda Guerra Mundial, como *Él* o *Ensayo de un crimen*; o sus incursiones en géneros tan clásicos como el fantástico, con *El ángel exterminador*, o la aventura como *Robinson Crusoe*. Y todo ello además con una progresiva depuración de su técnica cinematográfica, de su capacidad para contar y expresar con las imágenes. Eso que para quien esto escribe alcanza su cénit con *El ángel exterminador*, prodigiosa y rotunda muestra de puesta en escena cinematográfica.

Con motivo de su muerte en 1983, algunas revistas especializadas ya hablaban del “*desdeñoso desprecio*” que existía sobre su periodo mexicano, y abogaban para que poco a poco se fueran revalorizando estos trabajos.

Ahora que “vamos” de Centenario, con todo lo que de bueno y de malo conlleva esta clase de eventos -de un lado, la gran posibilidad de difusión y mayor conocimiento de su obra completa; de otro, la exaltación irracional, desmedida y chauvinista (tanto hispana como francesa) de todos sus trabajos al eufemístico grito, como ya ocurriera en el caso de Hitchcock, de “¡¡No hay Buñuelos malos. Hay Buñuelos menores!!”- insisto, ahora, sería de esperar y desear que se sigan revalorizando, en su justa medida, sus películas realizadas en tierras aztecas.

Carlos Saura escribía recientemente sobre Buñuel: “Les diría a los más jóvenes que vean sus películas, no como un hito cultural, ni como la obra del santón entronizado bajo palio, sino como la obra de un hombre honesto que supo rescatar del páramo viejas y siempre nuevas ideas, que se enfrentó con los tópicos, que utilizó la imaginación como el arma poderosa que es”. Ojalá que así sea. Entretanto dejemos que otros sigan tratando de averiguar qué significa el saco, ¿no le parece, don Luis? ■



El ángel exterminador

«Sería de esperar

que se sigan

revalorizando

sus películas

realizadas en

tierras aztecas.»



José Abad

# Dios y el ateo

luis buñuel

«Buñuel abordó las insuficiencias del credo a través de la experiencia del creyente.»

Aunque él no llegara a los excesos de un André Breton -nos lo cuenta Buñuel en sus memorias-, que un día salió de casa para liarse a patadas con el carro de un vendedor de Biblias ambulante, sí aplaudió, por ejemplo, el gesto de un grupo de republicanos que fusiló sumariamente una efigie de Cristo en el Sagrado Corazón, en Madrid. Corrían los años de la Guerra Civil y el cineasta aragonés había hecho ya del ateísmo uno de los pilares de su discurso personal, un punto en el que insistía desde que abriera la jaula a su rabioso *Perro andaluz* (1928) y sobre el cual volvería una y otra vez, con mucha mala leche, hasta el final: en su última película, *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), puso en escena al Grupo Armado Revolucionario del Niño Jesús, un cebo que prometía buena pesca en títulos venideros, que no llegaron.

Luis Buñuel nació en Calanda en 1900, pero creció en Zaragoza, relegando el terruño natal a los períodos vacacionales. El grueso de la sociedad española de entonces -la de hoy, aunque más moderadamente-, tenía en la fe católica su vehículo, camino y meta existencial. En el caso de Buñuel, no obstante, nos topamos con la excepción: a pesar de nacer en una familia con algún que otro pariente religioso, a pesar de ser monaguillo en su infancia, jugar a dar Misa con sus hermanas y estudiar siete años en los jesuitas, las lecturas de Darwin, Rousseau y, ¡vaya por Dios!, Marx (Karl, no Groucho) acabaron arruinando ese credo compartido con sus ancestros. Acaso la virulencia última quede explicada por la devoción primera: el Supremo Hacedor encuentra sus enemigos más acérrimos en los creyentes que han pasado a sentirse *crédulos*.

Con todo, el contexto, la circunstancia nos determinan: Buñuel deja de creer en Él (que más que inexplicable, como decía el bueno de Woody Allen, *es inverosímil*), pero le es imposible sustraerse a algo que podríamos llamar el Misterio, un enfoque partícipe de lo sobrenatural, y en ese aspecto el surrealismo le ofrece el ámbito que le permite subsistir sin contradicciones... o junto a todas ellas. Buñuel

abrazó la consigna surrealista de «Pon un elefante en tu vida» y el espacio ocupado por tan paquidérmica ambición lo llevó a sacar de casa los trastos viejos, el Altísimo entre ellos, pero no los conceptos «Dios», «Religión» o «Fe», decisivos, aunque en negativo, en su cine. Al igual que el amor o el sexo, la muerte o el sueño, el dogma sufre en manos de Buñuel una agresiva desacralización, expresada en un feliz hallazgo creativo, y en contra del Mesías ojerizo de los católicos, en ese Cristo sabio, vital y caprichoso, que duda entre afei-

tarse o no y vemos riéndose de buena gana en *La Vía Láctea* (1969), una de las obras más radicales de su filmografía -¡que quiso rodar en latín!-, sobre la que volveremos al final de este artículo.

En un plano puramente lúdico, el Misterio -y me remito de nuevo a su autobiografía- lleva a Buñuel a presumir de tener poderes telepáticos, de ser capaz de mover mesas y sillas con el pensamiento, de hipnotizar a voluntad a ciertas personas, etc. En el plano creativo, la negación de Dios y el gusto por lo feérico provocan una imaginaria particular y el cultivo del apunte extemporáneo que dan ese marchamo característico a su obra; una obra no exenta de cierta ambigüedad, cimentada por el propio cineasta con sus declaraciones: «Creer y no creer son la misma cosa -escribió-. Dios no se ocupa de nosotros. Si existe, es como si no existiese». *Nazarín* (1958) o la ya citada *Vía Láctea* provocaron opiniones encontradas en las que vale la pena detenerse. En el caso de *Nazarín*, sorprende saber que fue saludada por todos los anticlericales (o casi todos: Jacques Prévert dijo indignado que era completamente inútil preocuparse por los problemas de los sacerdotes), pero estuvo a punto de obtener el Premio de la Oficina Católica y el Vaticano ofreció al cineasta un Diploma de Honor que, por descontado, rechazó. A propósito de *La Vía Láctea*, el escritor Carlos Fuentes la proclamó fervientemente *antirreligiosa*, en tanto Julio Cortázar confesó tener la sospecha de que hubiese sido pagada con fondos pontificios. Acaso estas reacciones contrarias pueda explicarlas ese difícil equilibrio que hace dar a Buñuel la espalda a Dios, por todo lo que tiene de *lógico* quizás (al dogma católico le sobran maravillas y le falta fantasía), pero no al Misterio.

Después de esos dos poemas furiosos que fueron *Un perro andaluz* y *La edad de oro* (1930), realizados en total libertad, durante mucho tiempo la formulación visual de su ateísmo se basó en el detalle procaz o la metáfora sibilina. En la etapa mexicana abundan las muestras de ingenio y los ejemplos: *Susana, demonio y carne* (1951), un folletín de tomo y lomo recorrido por una pertinaz ironía, nos sitúa en principio en un macabro correccional, poblado de roedores y goteras; la protagonista, una reclusa jamona de nombre Susana, es encerrada en una celda de castigo; ella reza, histérica, ante la imagen de la cruz que forman los barrotes de la ventana en el suelo: de dicha sombra surge una araña... En *La ilusión viaja en tranvía* (1953), dos ex-operarios de la Compañía Mexicana de Tranvías abandonan el teatrillo barriobajero donde incorporan uno a Dios y otro al Diablo y, con esa guisa, deciden hacer juntos un último viaje con el 133, la máquina que todos consideraban carne de chatarrería y ellos pusieron a punto antes de ser despedidos... En una serie de títulos, todos excelentes, Buñuel abordó de manera explícita las insuficiencias del credo a través de la experiencia del creyente e ilustró la inutilidad de la Fe siguiendo los infortunios de *Nazarín*, *Viridiana* o *Simón del desierto* en los filmes homónimos.

Pero es en 1969, con *La Vía Láctea* -aprovechando el buen momento profesional que propició el éxito de *Belle de Jour* (1967)-, donde ofrece su invectiva más feroz contra la religión, cruel de puro sincera, y elabora, tal vez a imitación del retablo, esa estructura basada en la estampa, lo episódico, el cáustico *collage* que evoca la anarquía de sus primeras películas y en el que reincidirá en *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y *El fantasma de la libertad*



Luis Buñuel y Juan Vicens (disfrazados de monja y monje) con las hermanas Rucar. París, 1925.

(1974), con las que, a decir de su autor, formaría una especie de trilogía que trataría «de la búsqueda indispensable, de la moral personal, del misterio que es necesario respetar»... Escrita al alimón con Jean-Claude Carrière en un parador de Cazorla, corriendo el otoño de 1967, en *La Vía Láctea* encontramos una de sus obras más personales y críticas, aunque él mismo opinara de ésta que «no estaba a favor ni en contra de nada». El leve hilo argumental que cose los distintos episodios se sustenta en la peripecia de dos peregrinos que se dirigen hacia Santiago de Compostela no con intención de postrarse ante la tumba del Apóstol, sino la de lucrarse con la práctica de la limosna.

Lo que sigue tiene las hechuras y galas de una procepción atea. Al poco de comenzar el peregrinaje, los protagonistas se encuentran con un extraño personaje que les invita a seguir el camino y hallar una prostituta que deben preñar; al primer vástago han de llamarlo «Tú no eres mi pueblo» y al segundo «Nada de misericordia». El viaje llevará a estos personajes a través del tiempo y el espacio, alterando el llamado Orden de las Cosas: habrá visualizaciones de la vida de Jesucristo, un cura perseguido por loqueros, un cazador que practica el tiro al blanco con un rosario, el sacrificio de una monja que se hace clavar en una cruz por sus

compañeras, el duelo a espada entre dos teólogos rivales, endemoniados, estigmatizados, autos de fe, y un largo etcétera con el que hace recuento de las muchas herejías auspiciadas en nombre de Dios a lo largo de la Historia. Breton relacionó las figuras del hereje y del surrealista; *La Vía Láctea* secunda este parangón. Quizás Dios sea una de las respuestas más cómodas que hemos dado al Misterio: el hereje busca, el surrealista busca... En este punto, uno tiene la impresión de que la historia del ateo Buñuel es, como la de los peregrinos, la de un viaje truncado: los personajes llegan a las puertas de Santiago y allí se dan media vuelta, encandilados por las sonrisas de una mujer de la vida que va en dirección contraria.

El cine es imagen, imagen que responde a una mirada; el crítico está obligado a valorar todo cuanto esa mirada ve en tanto lo logre plasmar visualmente. La mirada de Buñuel fue la de un tipo tan lúcido como osado, tan coherente como contumaz; las imágenes que la expresan tienen una capacidad de sugerencia y una singularidad extraordinarias. En vista del paisaje y paisanaje actual, merece la pena aprovecharse vilmente de efemérides como la presente para volver los ojos a un autor singular y una obra magnífica, deleitosa y deletérea a un tiempo, necesaria. ■



## La risa de Buñuel

Rafael Martín-Calpena

Con numerosos los estudios realizados sobre la persona y obra de Luis Buñuel, en los cuales sus autores abordan las cuestiones y temas que preocupaban al director turolense: religión, sociedad, surrealismo, libertad, etc. Me extraña, sin embargo, que en casi todos ellos se trate sólo someramente uno de los aspectos más interesantes y reveladores del carácter humano y profesional de Buñuel, como es el humor.

En su condición de aragonés le asistía un pesimismo y una gravedad intrínsecas; no obstante, participaba admirablemente de la risa, cuyos mecanismos controlaba tanto para ejercer un efecto deseado en alguna de sus películas como para en su vida mantener clara su mente obsesiva.

Los que más han destacado el esencial lado humorístico de Buñuel han sido su coguionista Jean-Claude Carrière, quien ha dicho que para don Luis un día sin reír era un día perdido, y Francisco Rabal. Siempre que tiene ocasión, el actor reivindica este aspecto de su tío, como él lo llama: «Buñuel era un hombre muy bromista, con gran sentido del humor. Yo, a veces, lloraba con él de risa a lágrima viva. Le encantaba meterse con la gente, hacer bromas fastidiosas». En 1958 Carlos Saura ya apuntó, como dos de las constantes en el cine buñueliano, el humor negro, nacido de las raíces del pueblo español, y la crítica irónica. La ironía se adapta perfectamente a su espíritu contradictorio, en tanto que contrasta dos ideas, manejando así una herramienta ideal para sus críticas.

Su vida y sus declaraciones son ricas en anécdotas divertidas o, cuando menos, sintomáticas de su sarcasmo. En relación al milagro de los ciegos en el final de *La vía láctea* (1969), Buñuel escribió que lo que le extrañaba de ese milagro era que Jesús actuara como médico, pues le pide a San Juan un puñado de tierra como un doctor unas pinzas a una enfermera. «¡Hombre, Cristo podía haber tomado la tierra él mismo!», replicó él. Después de soltar su



*Nazarín*, 1958

famosa e irónica frase «Gracias a Dios, soy ateo», le preguntaron qué hubiese hecho si la Oficina Católica Internacional de Cine hubiera premiado *Nazarín* (1958): «Me hubiera visto obligado a suicidarme», respondió. Existen otras anécdotas que subrayan de modo jocoso su rebeldía. Según el actor Jean Sorel, la escena de *Bella de día* (1967) en que Catherine Deneuve es maltratada y verbalmente humillada, tuvo una segunda versión donde Buñuel ordenó a los actores que en lugar de increparla con obscenidades, le gritaran los nombres de los escritores que él odiaba. A propósito de la misma película, el director atribuyó su éxito a las putas que aparecen en ella más que a su trabajo. Una anécdota más. En el vapor que lo llevaba a los EE.UU. empezó a sonar el himno nacional americano y, mientras todos se

.../...



luis buñuel

«El mismo  
humor negro e  
irónico que  
desplegó en su  
vida queda  
reflejado en su  
obra.»

.../...

ponían en pie, él permaneció sentado, silbando La Marsellesa.

El mismo humor negro e irónico que desplegó en su vida queda reflejado en su obra de forma más elocuente y mordaz, si cabe. Para mí, *Ensayo de un crimen* (1955) y *El fantasma de la libertad* (1974) son las dos películas que mejor humor muestran en su celuloide. Por un lado, *Ensayo de un crimen* constituye una broma en sí misma, puesto que, siendo una crítica a las películas de base psicoanalítica que Hollywood producía (Buñuel se había desmarcado de Freud desde hacía tiempo), desarrolla de principio a fin un delicioso humor negro, nada exento de ironía ni de los temas preferentes en el cineasta. El frustrado asesino, torpe y gafe protagonista de la historia cree que puede matar sólo con desearlo cuando varias mujeres mueren fortuitamente. En un casino, un hombre le comenta acerca de una joven: “¡Qué mujer tan interesante!, ¿verdad, Archibaldo?”. “Sí, la asesinaría con mucho gusto”. Después de varios conatos de asesinato con navaja de afeitar, sólo ejecutados en su imaginación, el comisario que ha escuchado su declaración, le da un único consejo: “Rasúrese usted con máquina”. La película termina con un irónico final. Sin poder matar ya ni a un insecto, se topa en un parque con su última *víctima* y se marchan juntos.

*El fantasma de la libertad* posee una estructura articulada sobre los ejes del azar y la ironía, de cuya confluencia nace la libertad sintáctica y semántica de la obra. Cada episodio se basa en la inversión irónica de elementos establecidos. Así, unas supuestas fotos pornográficas resultan ser postales de monumentos; unos frailes juegan al póker apostando con escapularios y vírgenes; en una casa, el comedor hace de cuarto de baño, con váteres por sillas, donde hablar de comer es de mal gusto, y el baño es el lugar donde se come; a pesar de hallarse presente en todo momento, una niña es declarada desaparecida, y el comisario felicita a los padres por haberla llevado a comisaría, pues eso les “aclara mucho las cosas”; o un condenado a muerte es felicitado tras quedar en libertad. En esta película, la greguería que, a veces, según Max Aub, practica Buñuel, se pone de manifiesto más que nunca.

Podemos hallar en otras películas gestos del humor de Buñuel. Por ejemplo, en *Diario de una camarera* (1964), cuando por una voz en *off* parece que un personaje va a atrapar con red una mariposa, de pronto vemos cómo es aniquilada de un disparo. En *La vía láctea* descubrimos que Jesucristo se dejó barba porque su madre le aconsejó que no se la quitara, “que le quedaba muy bien”; en la siguiente escena, los dos peregrinos, desesperados ya porque nadie detiene su coche para recogerlos, encuentran en el arcén a un extraño niño que les consigue parar uno. Una vez dentro, uno de ellos dice: “Vaya, este coche no lo consigue ni Dios”, acto seguido, el chófer los echa sin mediar palabra. En otro momento, el joven peregrino que hace auto-stop, le grita a uno que pasa de largo: “¡Ojalá tengas un reventón!”. En el siguiente plano, el automóvil se estrella contra un árbol. Asimismo, en *El discreto encanto de la burguesía* (1972) pueden verse militares fumando marihuana o un piano utilizado como aparato de tortura. Y en la religiosa *Simón del desierto* (1965), el significativo tratamiento hilarante de algunas situaciones me parece de lo más gracioso rodado por Buñuel, como éstas: al gritar el poseído Trifón en repetidas ocasiones “¡Abajo la Sagrada Hipóstasis!, ¡Muera la Anástasis!, ¡Viva la Apocatástasis!”, un monje le pregunta a otro: “Oye, ¿qué es eso de la Apocatástasis? Ese diablo sabe más de teología que nosotros”, o la escena en que Simón obra un milagro devolviéndole la mano a un manco, éste lo primero que hace es abofetear a su hija por pedirle que se la enseñe.

En mi opinión, el humor surrealista salva de la quema su última etapa francesa y ofrece en las otras el ingrediente necesario para elevar su calidad. Religión, surrealismo, reflexión metafísica y social, todo cubierto de un incomparable humor del que, como de la rebeldía, hizo gala hasta el fin de sus días Luis Buñuel. ■

# Cuerpo biológico y cuerpo artificial

Una nueva esquizofrenia

Antonio Campos



ciencia

En mi libro *El cuerpo humano. La construcción de la libertad*, escribí que la esencia más íntima y más real de un hombre o de una mujer está en su cuerpo; un cuerpo viviente, sintiente y actuante en el mundo; un cuerpo que es el asiento de nuestro quehacer humano y el sustrato biológico y último de nuestra libertad.

La supervivencia y el mantenimiento de ese cuerpo, íntimo sustrato de la vida y de la realidad humana, ha constituido en el pasado y sigue constituyendo en el presente el objetivo más importante de la ciencia médica, esa rama del quehacer humano que aúna como pocas el intelecto y la caridad. La restauración o sustitución de las estructuras corporales dañadas y la superación de los efectos que dichos daños producen constituyen, por otra parte, los retos más importantes a los que ha de enfrentarse, en el futuro, la ciencia médica. Al ocuparse del cuerpo, la medicina se acerca a lo más íntimo de lo humano. Y por eso cualquier intervención médica que altere la estructura de nuestro cuerpo afecta también a nuestro vivir, a nuestro sentir y a nuestro actuar en el mundo, es decir, a todo lo que más íntima y esencialmente somos.

En tiempos recientes, el avance de distintas ramas de la ciencia y de la técnica y, sobre todo, la convergencia de varias de ellas, ha hecho posible que, a la estructura de nuestro cuerpo, se hayan podido incorporar, para resolver algunos de los problemas originados por las enfermedades, distintos tipos de sucedáneos, naturales o artificiales, con los que nuestro cuerpo ha tenido, poco a poco, que ir aprendiendo a convivir. Así, en nuestro organismo, pueden hoy sustituirse desde simples células, en transfusiones de distinta naturaleza, hasta órganos aislados o aparatos prácticamente completos, como ocurre, por ejemplo, con el aparato respiratorio. Pero, además, junto a esas transfusiones y, sobre todo, junto a esos trasplantes, no siempre viables porque el número de donaciones no lo hace posible (en Estados Unidos existe una lista de más de 50.000 pacientes en espera de recibir un trasplante), una nueva rama de la ciencia, que comienza a denominarse ingeniería tisular, ha ido surgiendo con fuerza en los últimos años para alcanzar los mismos objetivos. Se trata de un área en expansión que, asentada en los conocimientos básicos de la histología -la ciencia de los tejidos-, tiene por objetivo construir tejidos nuevos, funcionalmente activos, a partir de células procedentes de cultivos desarrollados previamente, y de biomateriales de distinta naturaleza que sirven como soporte o andamiaje.

Fruto de ello, se han diseñado hasta el presente, entre otras estructuras, hematíes artificiales con lípidos y polímeros sintéticos, organoides constituidos por masas de células endocrinas incorporadas a mallas biocompatibles, paredes arteriales o piel constituidas por células endoteliales o queratinocíticas cultivadas sobre soportes de polímeros o membranas basales sintéticas, etc.

Además, y junto a este tipo de órganos construidos por ingeniería tisular, estructuras y órganos, estrictamente artificiales, a nivel osteomuscular o sucedáneos, muy conocidos, como el riñón artificial y, mucho menos conocidos y utilizados, como los implantes cocleares, los ojos artificiales o las conexiones, en estudio, entre las neuronas y los chips de los ordenadores, están llegando a configurar un cuerpo

biológico y un cuerpo artificial cuya coexistencia en un mismo ser humano comienza a plantear ya, intelectual y vivencialmente, el dilema de una nueva disociación casi esquizofrénica.

¿Cómo insertar en la biología y en la biografía de un ser humano actos terapéuticos sustitutorios como los que acabo de comentar? Responder a este interrogante es fundamental si el médico, como Equidna en la mitología griega, no quiere contribuir a crear modernas quimeras formadas por dos o más estructuras vivas o funcionales, aparente y singularmente distintas.

Para intentar responder a este interrogante, esto es, para comentar cómo, a mi juicio, pueden insertarse biológica y biográficamente estas terapéuticas, voy a poner dos ejemplos que ya relaté hace algunos años a propósito de una intervención académica. Suele contarse que Henry Ford, el famoso creador de automóviles en serie, envió a sus ingenieros a las chatarrerías donde se almacenaban los viejos coches ya averiados. El objeto era ver qué piezas habían resistido bien el paso del tiempo y cuáles no. La finalidad de dicha búsqueda era obvia: había que fabricar todas las piezas con una posibilidad de duración semejante para así abaratar los costes. *Mutatis mutandis*, la máquina de nuestro organismo puede cambiar una pieza con sustitutos muy diversos. Sin embargo, si no existe una programación de conjunto sobre el resto de las estructuras que conforman nuestro cuerpo y, por tanto, una terapéutica integrada en el contexto corporal, el nuevo órgano mixto de células y de titanio que pudiésemos incorporar tendría que coexistir con los ruidos y los escapes de un viejo carburador averiado.

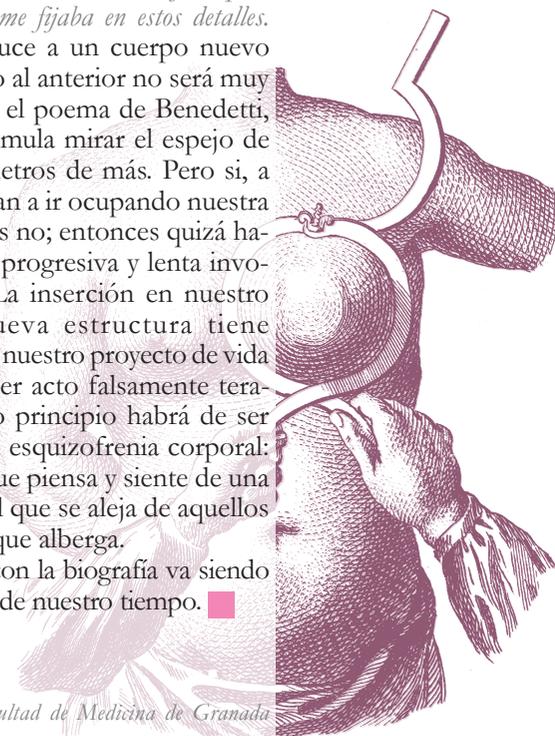
Hace unos años Mario Benedetti escribió el siguiente poema:

*Todavía tengo casi todos mis dientes / casi todos mis cabellos y poquísimas canas / puedo hacer y deshacer el amor / trepar una escalera de dos en dos / y correr cuarenta metros detrás del ómnibus / o sea que no debería sentirme viejo / pero el grave problema es que antes / no me fijaba en estos detalles.*

La terapéutica, que conduce a un cuerpo nuevo que vaya sustituyendo poco a poco al anterior no será muy cuestionable si, como nos sugiere el poema de Benedetti, facilita la vida, ayuda al amor, estimula mirar el espejo de reojo o permite correr algunos metros de más. Pero si, a pesar de ello, esos viejos detalles van a ir ocupando nuestra atención y nuestra mente, entonces no; entonces quizá habría que dar una oportunidad a la progresiva y lenta involución que marca el calendario. La inserción en nuestro cuerpo, por tanto, de una nueva estructura tiene biográficamente que incorporarse a nuestro proyecto de vida por mínimo que éste sea. Cualquier acto falsamente terapéutico que abjure de tan sagrado principio habrá de ser condenado como causante de una esquizofrenia corporal: aquella que resulta de un cuerpo que piensa y siente de una forma y de una estructura corporal que se aleja de aquellos pensamientos y sensaciones a los que alberga.

Intentar aunar la biología con la biografía va siendo cada vez más el reto de la medicina de nuestro tiempo. ■

«La inserción en nuestro cuerpo de una nueva estructura tiene que incorporarse a nuestro proyecto de vida.»



Antonio Campos es Decano de la Facultad de Medicina de Granada



Nicolás Olea

# Biomedicina

## ¿Una medicina para el siglo XXI?

Los cambios sociales y los avances en el conocimiento, bien entendidos y suficientemente caracterizados por los historiadores y analistas en la transición entre milenios, han contribuido a la transformación de la medicina en este fin del siglo XX. La medicina clínica, esa de la práctica diaria, de uniforme y cabecera, es una disciplina antigua con un largo, larguísimo legado histórico. Siempre ha estado, y lo está en el momento actual, sometida al pensamiento dominante, las formas y los modos de la sociedad en la que se imbrica. De hecho la medicina, en sentido estricto, está ahí para resolver problemas, para satisfacer las demandas muchas veces urgentes, instantáneas, de sus clientes, para enfrentarse a la vida real, personal, del sufrimiento, la enfermedad y la muerte. Su marco de operatividad está perfectamente definido y sus límites son la consecución del mayor bien posible -beneficencia- y la resignación ante lo inevitable.

«La biomedicina establece sus propias reglas de conexión con el público y con el clínico.»

### Cambios finiseculares: La medicina moderna

Los cambios sociales del siglo XX transforman la práctica médica y reclaman para el médico y la medicina un papel como agente social. Este nuevo rol tiene consecuencias dramáticas sobre el modelo de la relación que secularmente se había establecido entre médico y enfermo. Por ejemplo, el poder de decisión del médico, hasta ahora sometido a su propio criterio técnico y actitud moral, es traspasado, cedido en su totalidad unas veces, compartido otras, por dos nuevos actores: El Estado como gestor y benefactor supremo y el propio paciente que comienza a decidir sobre las actuaciones que se harán sobre él mismo.

Federico Soriguer analizaba con precisión, en su libro *El sur como disculpa*, algunas de las intervenciones ocurridas sobre la medicina clínica y que han contribuido al cambio más recientemente acaecido. Por esta razón lo seguiremos en su análisis y consideraciones.

Pasar de la incertidumbre -consustancial con la medicina- a la estimación del riesgo en la toma de decisiones no hubiera sido posible sin la incorporación de la racionalidad de las matemáticas, de la probabilidad numérica, de lo cuantificable, fenómeno ocurrido con la incorporación de las reglas de la epidemiología clínica.

Simultáneamente, un nuevo paradigma se va abriendo paso gracias a la intervención de las ciencias sociales. No creo que el clínico sea aún totalmente consciente de las consecuencias de la aplicación del principio de autonomía en su práctica diaria. Los ciudadanos, los pacientes, dejan de ser sujetos pasivos -pacientes- de la historia -historia clínica- para con-

vertirse en sus protagonistas. Ahora se presentan como personas autónomas capaces de tomar sus propias decisiones. Este principio de autonomía, democrático e igualitario, ha trastocado el acto médico más que ningún otro. Bajo el disfraz del consentimiento y tras la información correcta, el médico traspasa su incertidumbre al paciente que debe decidir sobre la beneficencia del acto médico.

Mucho se ha escrito, más se ha discutido sobre el consentimiento informado y sobre información y autonomía, pero creo que poco se ha interiorizado en el traspaso de la competencia y de la responsabilidad. ¿Quién es competente para evaluar la información técnica disponible?, ¿el médico o el paciente? ¿Por qué traspasar lo más precioso del acto médico?, ¿se trata tan solo de asumir la mayoría de edad del paciente o es una forma de compartir responsabilidad, miedo e incertidumbre?

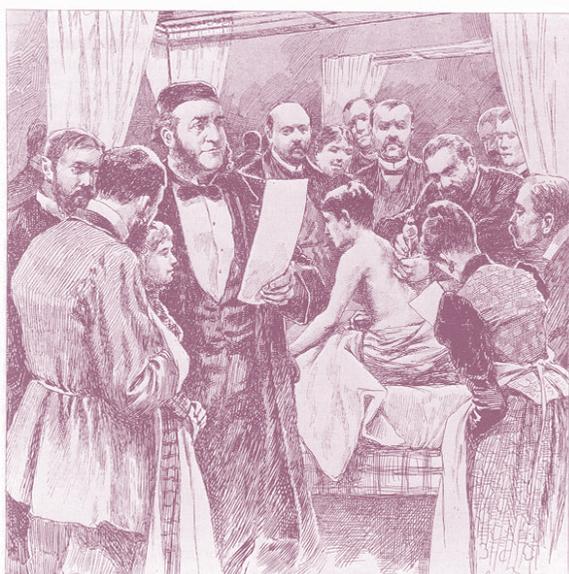
El redescubrimiento del sujeto que ha venido de la mano de las ciencias del comportamiento, es el tercer cambio en la aproximación a la relación del médico con el paciente. El paradigma médico *no existen enfermedades sino enfermos* está de rabiosa actualidad y en la boca de todos, sociólogos, psicólogos, médicos, biomédicos, etc. como argumento para muy distintas justificaciones. En unos casos para convencer al cliente de que los estigmas del infortunio -la enfermedad- los lleva escritos en lo más profundo de su anatomía molecular, en otras ocasiones para provocar en la relación médico-enfermo una interiorización, un traspaso de la barrera física del cuerpo que permita desvelar los secretos que se esconden en el interior del individuo y que no son cuantificables con los instrumentos que aporta el positivismo lógico tradicional.

Y en esos momentos en que la medicina se debatía y trataba de adaptarse a la racionalidad del contaje matemático, la capacidad de decisión del *ya-no-paciente* o la necesidad de traspasar barreras físicas, irrumpen en la escena la técnica. Ahora, adornada con la piel de la biología molecular y amparando nuevas ciencias hasta ahora casi desconocidas: la biotecnología, la ingeniería genética, el diagnóstico molecular, la biomedicina, etc.

La biomedicina establece sus propias reglas de conexión con el público -ya sea el paciente o el sujeto sano- y con el clínico. Sería una tarea ardua y no exenta de controversia el desarrollar, aquí y ahora, las premisas en las que basa el *es bueno conocer* de la medicina molecular o de la ingeniería genética. El describir un nuevo sujeto de estudio que se identifica como el *in-paciente*, portador de estigmas de una enfermedad no presente. O explicar los nuevos términos y nuevas aproximaciones conceptuales que surgen en el campo abonado de la técnica y la modernidad.

### Biomedicina

La biotecnología, después de un periodo de rodaje no demasiado largo, ha entrado, sostenida por la biología molecular, en la escena médica aportando información hasta el momento inaccesible y ofreciendo medios técnicos nunca antes disponibles. Sirvan como ejemplo algunas aplicaciones médicas enumeradas tan sólo por sus epígrafes mayores: Diagnóstico molecular de certeza en enfermedades de herencia monogénica y poligénica, diagnóstico precoz en familiares de pacientes, cribaje de población sana, diag-



Edward Loevy. Tratamiento de la tuberculosis en el hospital Saint-Louis.

nóstico prenatal, entre otros. Desafortunadamente los epígrafes relativos a la aplicación terapéutica son más una presunción de laboratorio -medicina de salón- que una realidad clínica. Aunque todo es cuestión de tiempo, *si es técnicamente factible, se hará*, advierten los popes de la nueva religión.

El hombre actual le da a las tecno-ciencias virtudes simbólicas que antes tan sólo tenía el hechicero, mago, chamán o médico. El adjetivo *científico* significa creíble, respetable y califica algunos de los ídolos del hombre moderno. Quién no se estremece cuando oye *pensábamos que el destino estaba en las estrellas, ahora sabemos que, en gran medida, está en nuestros genes*. En boca de Watson, uno de los padres del ácido desoxirribonucleico, no puede ser mentira.

El médico clínico asiste atónito al concierto de un nuevo orden. No entiende la sofisticación de un lenguaje desconocido que ha surgido en torno a un individuo -el paciente- cuya anatomía debería ser bien conocida por él mismo. Y por eso calla y se sonroja. Y trata de adaptarse y dar respuestas a los anhelos de su cliente. Promete técnicas y métodos científicos. Augura cambios y soluciones espectaculares. Informa sobre un futuro revolucionario. Incorpora a algunos de sus discursos más atrevidos aún más modernidad y más temeridad. Tómese, como ejemplo, la continuación de la historia de la buena-muerte -*eutanasia*- en un nuevo capítulo, ahora factible, conocido como la *engenesia*. Ésta ya no se ciñe a limitar la procreación de los débiles -eugenesia negativa- ni al favorecimiento de la descendencia de los fuertes -eugenesia positiva- sino que anuncia la recreación del ser humano.

Y duda si al oponerse a este nuevo discurso entra en el juego del tecno-catastrofismo más reaccionario. Pero lo cierto es que no entiende, en su fondo más humanista de médico, si es que aún lo conserva, qué significa patentar semen humano transgénico (1997), una farma-mujer o supernodriz (1998) o un embrión humano (1999). No apuesta por el tecno-catastrofismo ni por el tecno-fanatismo pero no quiere que se reproduzca, una vez más, el ominoso círculo de ilusión-desencanto-desastre, al que tantas veces ha asistido de la mano de la modernidad, sobre todo cuando detrás está la esperanza en la curación y la confianza depositada en su pericia.

La medicina moderna, víctima triunfante de la crisis del siglo XX, trata de ser una medicina predictiva, racional y estadística y, más que nada, social. Ha descubierto la prevención y ha entendido que tan importante es curar como promover la salud. A su lado, o frente a ella, la biomedicina se presenta como una medicina de base molecular, patogonomónica y claramente organicista. Esta es, además, una medicina futurista, que domina la comunicación con el medio, ya que es esperanzadora, da mensajes positivos y utiliza el lenguaje de la modernidad.

En un mundo visual, la imagen de la biomedicina está muy lograda. La esquina de un laboratorio, un técnico que maneja con precisión una pipeta multicanal sobre una placa de 96 pocillos, mientras que el entrevistado -el biomédico- comenta algo, generalmente incomprensible, a la vez que mueve sus manos haciendo lo que en mi infancia eran unas escaleras de caracol y que ahora mis hijos entienden como la estructura helicoidal de ADN. Y al final del discurso, dos palabras clave, que son resaltadas por el entrevistador, curación y enfermedad, y en muchos de los casos, curación del cáncer.

En la noticia ha habido, dicen que por problemas de tiempo y comprensión, una simplificación de tal magnitud que los argumentos ya reduccionistas del experto -el biomédico- son presentados como asociaciones probadas por el entrevistador. Por ejemplo, mutación del gen-causa y remedio de la enfermedad. Tanto es así que este determinismo genético reduccionista nos ha hecho entender que el homosexual tiene un cerebro *gay* porque expresa el gen de la homosexualidad, la violencia se debe a la expresión del gen de la agresión, la depresión es culpa del gen

correspondiente, el drogadicto lleva el estigma de la adicción en sus genes y el exceso de peso es por culpa de la expresión de no sé qué gen de la obesidad.

El clínico asiste, como parte del público que es, a la presentación racional de la información generada por el científico, el biomédico. Y trata, sin éxito, de aplicar y explicar a la mañana siguiente al paciente sentado frente a él, que el avance técnico aún no ha llegado a concretarse en una realidad terapéutica. Que el acto de decisión al que se está sometiendo tiene toda la incertidumbre -quizás aun más- que tenía en el pasado, y que los márgenes de actuación son los mismos que tenía años atrás. Intentar lo intentable, lo imposible.

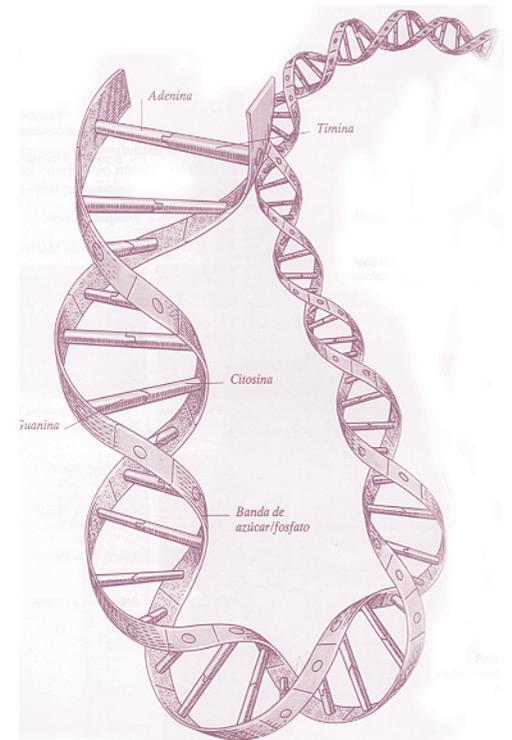
Y entonces, se preguntan el clínico y el paciente: ¿Qué hay detrás del mensaje positivista, moderno y esperanzador de los medios de comunicación? ¿Quizás las ganas del informador de comunicar esperanza? ¿Quizás la necesidad del biomédico de justificar esfuerzos, trabajo y presupuesto? ¿Quizás el interés de algunos para que se promocióne esa investigación y no otra?

Lo cierto es que se está haciendo un flaco servicio a la relación médico-paciente, y en la percepción de este último está la respuesta. El pensamiento *lo que a mí me está ocurriendo no coincide con lo que me dijeron*, está a la orden del día. *Creo que por mi condición geográfica -vivo demasiado al sur-, por mi condición económica -soy económicamente débil- o social -pertenezco a un estrato sin suerte-, no tengo acceso a las nuevas tecnologías. Si pudiera, viajaría y llevaría mi caso por clínicas y centros del extranjero más aventajados. Consultaría a esos científicos que he visto en las noticias de las 21:00 horas. Buscaría a los que ofrecen soluciones, porque, me han dicho, ellos saben cómo curar mi enfermedad. Y mientras tanto, me consumo entre los cuidados paliativos y la agresividad de un tratamiento novedoso promovido por la modernidad clínica y la competitividad de los vendedores.*

### Conclusión

La biomedicina tendrá que definir su espacio dentro de la medicina moderna y aceptar que la medicina existe porque hay pacientes esperando en la antesala. Y que los problemas que traen a la consulta son problemas de hoy, para una solución de hoy. Más de uno -clínico, médico-, se pregunta si realmente existe la biomedicina, esto es, una medicina que no es bio- y otra que sí lo es. Porque él siempre ha creído practicar lo que era medicina, sin más. Después, adopta una postura menos semántica y más reflexiva y piensa que quizás la biomedicina tampoco se refiera a la medicina de los no-médicos, puesto que ha visto a sus compañeros, médicos, participar en ella, aceptar su lenguaje y sus formas de modernidad.

Teme, y no quiere dar crédito a su sentimiento, que se trate de una medicina sin enfermos. O lo que es lo mismo, sin miseria, sin dolor, sin fracaso, sin muerte. No quiere pensar que se trate de una medicina de salón. Porque los problemas de sus pacientes, los que están en la antesala, sus problemas como paciente, su enfermedad, son de hoy. ■



Representación esquemática del ADN.

Fuente: Enciclopedia Visual de los Seres Vivos. El País-Altea, 1993.

«La biomedicina  
tendrá que definir  
su espacio dentro  
de la medicina  
moderna.»



Josep Piqué Vilar

# Conocer las ardillas

Estudios sobre comportamiento animal  
con radio-telemetría

## Seguimiento de una ardilla roja durante una día invernal

A las 8, hora solar de una madrugada de enero, la ardilla adulta hembra nº 26 todavía está durmiendo en su nido preferido ubicado a 13 metros del suelo. Veinticinco minutos más tarde asoma la cabeza por la única entrada del nido ubicado en la parte central de la rama de un pino carrasco recubierto por la hiedra. Acto seguido da un salto y se sitúa en la rama más próxima. Sabemos que hace ya unos cinco minutos que se ha despertado, pero ha permanecido desmereándose y aseándose en el interior del nido. Ahora da unos saltos más sobre la misma rama y se detiene buscando el calor que le proporcionan los primeros rayos de sol. Con las patas traseras se rasca el pelaje del vientre y de los flancos, con las patas delanteras y con la lengua se asea el hocico y descansa unos instantes apoyando el vientre sobre la rama. Pausadamente empieza a saltar por las ramas y de árbol en árbol, dirigiéndose en una dirección aparentemente predeterminada. Se ha desplazado 140 metros y ha aprovechado para detenerse a beber agua contenida en la cavidad del tronco de una encina y, cuando ya son las 8h.43mn., empieza a subirse al extremo de las ramas más delgadas de los pinos carrascos, buscando piñas con las que alimentarse. Al encontrar una madura la corta por la base con sus incisivos de crecimiento continuo y la consume en una rama más gruesa y estable a unos 3 metros por debajo de donde la ha encontrado. Descorteza la piña, y empieza cortando las bracteas basales y comiendo los piñones que contienen, hasta llegar a las bracteas apicales. A continuación se desplaza 20 metros a otro pino contiguo en donde coge y consume otra piña y aun una tercera que consume parcialmente, pues se le cae al ser molestada por el macho adulto nº 23 que se le acerca para olfatearla y detectar si está en celo. Al no haber entrado en dicha fase, el macho sigue su camino (el estro dura un solo día, aunque de estar próximo, la custodiaría hasta 3 días antes de que se produjera, con la finalidad de ser el primero en copular y, de este modo, tener más probabilidades de que las crías que nazcan tengan su paternidad). Nuestra hembra aún coge y come otra piña en ese mismo árbol a las 10h. 2mn., antes

de desplazarse 30 metros más y consumir otras 3 piñas cogidas de tres pinos carrascos distintos. En el último de estos árboles detecta otra ardilla hembra nueva en la zona, a la que persigue provocando accidentalmente la caída de la piña que llevaba en la boca. Son ya las 10h. 33mn. y toma la dirección de vuelta hacia su nido preferido, pero unos 40 metros antes de llegar, se para en otro pino carrasco y consume tres piñas más, antes de desplazarse unos 55 mn. hasta un ciprés y retirarse a descansar a las 12h. 10mn. en un nido secundario donde permanece durmiendo hasta las dos de la tarde. A esta hora sale del nido, y se desplaza 50 metros antes de llegar al nido principal donde ha pasado la noche anterior. Entra en el nido a las 14h. 13mn. y ya en su interior se asea durante unos 4



minutos e inicia el descanso nocturno hasta el día siguiente, que sólo interrumpirá durante breves instantes para cambiar de posición o rascarse.

## Información obtenida con el seguimiento individualizado

Este seguimiento detallado de un individuo durante 24 horas, juntamente con los que se realizan a otros individuos durante la misma estación y también en el resto de estaciones, y apoyado por otras técnicas complementarias, permite conocer algunos aspectos de la vida de estos roedores arborícolas: cómo utilizan el hábitat, qué tipo de alimento consumen y dónde lo buscan, cuál es la distribución de actividades durante el día y la noche, qué tamaño tiene su área de actividad, qué tipo de relaciones se producen entre los individuos de la especie, quién depreda sobre ellas o cuál es su dinámica poblacional (variaciones del número de individuos) y su densidad.

De este modo sabemos que durante el día las ardillas que viven en los bosques de pino carrasco de nuestras latitudes están activas la mayor parte del tiempo en los árboles (97%) y muy poco en el suelo (3%), y ello está asociado al lugar donde encuentran su alimento preferido. Utilizan siempre nidos globulares que construyen ellas mismas. En un período de 3 meses usan entre 6 y 8 nidos para dormir de noche y de día, de los cuales uno de ellos es el preferido y más utilizado. Estos nidos van siendo sustituidos progresivamente por otros al deteriorarse. Están orientados hacia el cuadrante sudeste, probablemente para obtener el beneficio del calor de los rayos solares durante más tiempo y especialmente a primera hora de la mañana, cuando este incremento de temperatura puede tener una mayor importancia (después de soportar los rigores meteorológicos nocturnos) para iniciar la actividad diurna lo antes posible. Prefieren las piñas de pino carrasco, que constituyen el 77% de todos los tipos de alimento consumidos. Su ingesta diaria invernal es de 691 Kcal., que en el seguimiento expuesto anteriormente provienen del consumo de 397 piñones obtenidos de 10 piñas, algunas consumidas parcialmente. De los 52 piñones comestibles que contiene una piña de pino carrasco, consumen unos 50, dejando los dos restantes en las bracteas más apicales. Emplean una media

«Las ardillas

utilizan siempre

nidos globulares

que construyen

ellas mismas.»

de 17 minutos en descortezar la piña y comer los piñones que contiene, aunque varía dependiendo de la experiencia y de la habilidad del animal, del tamaño de la piña y de la dureza de la misma. En invierno hay un solo período diurno de actividad (6-14h) y se ha detectado actividad nocturna alimentaria ocasional en noches de noviembre y diciembre coincidiendo con una menor duración del día. Durante primavera y otoño, y especialmente en verano, se producen dos períodos de actividad diurna diaria (5-11h. y de 13-15h.). El tamaño del área de actividad (superficie en la que realizan sus actividades diarias) es igual en los dos sexos y se mantiene estable durante el año. Su valor medio en otoño es de 3,6 hectáreas. Son animales solitarios que, como máximo, sólo se mantienen unidos dos o tres días durante el celo. Las hembras excluyen de sus áreas de actividad más íntimas a todas las otras hembras. Entre sus depredadores se cuentan el azor y la gineta, entre otros. El número de individuos se incrementa durante los años con buenas producciones de semillas y, anualmente, durante la primavera y el verano, a causa de los nacimientos que se producen a partir de febrero. Las hembras adultas tienen dos camadas por año con 3-4 crías cada una. La densidad varía dependiendo de la cantidad de alimento disponible y puede considerarse una densidad óptima la de una ardilla por hectárea.

### Técnica de la radio-telemetría

La localización exacta de un individuo es posible gracias a la telemetría, la transmisión de la información a distancia mediante ondas de radio. Esta técnica permite transmitir la localización de un animal y, opcionalmente, conocer si está activo. También permite medir y transmitir a distancia con transductores apropiados la temperatura corporal, el latido cardíaco y la presión arterial, entre otras variables. Para ello se necesita un radio-emisor y un radio-receptor: el radio emisor generalmente va fijado a un collar en los mamíferos, mientras que en las aves puede ir fijado a las plumas de la cola, o sujeto al cuerpo con un arnés, como si se tratara de una mochila ligera. En anfibios, reptiles y peces generalmente se sitúa debajo de la piel para evitar su pérdida. Su peso no debe superar el 5% del peso del animal para evitar cambios comportamentales por su causa. Este radio-emisor lleva incorporada una pila que le suministra la energía suficiente para emitir pulsos a una determinada frecuencia (unos 151 MHz) distinta en cada individuo, que serán captados por el radio receptor. Sin embargo, a causa de las limitaciones de peso expresadas, el peso de la pila debe ser reducido y ello obliga a tener que decidir si deseamos que nos transmita información durante más tiempo en un corto radio de acción o, por el contrario, durante menos tiempo con un mayor radio de acción o de localización, y naturalmente, puede elegirse una solución intermedia. Puede compararse a las prestaciones que deseamos tener de una linterna: optar por que ilumine más tiempo a baja intensidad o menos tiempo con gran intensidad. El receptor permite sintonizar la frecuencia emitida cada 2-3 segundos por el radio-emisor y, con la ayuda de una antena direccional acoplada al mismo, nos permite conocer la dirección en la que se encuentra el animal. Sabemos si se está moviendo o descansando gracias a una gota de mercurio que activa alternativamente los circuitos, uno de los cuales proporciona una señal más rápida que el otro, dependiendo de la posición del animal. Siguiendo la señal, podemos localizarlo y, con la ayuda de unos prismáticos, quizá podamos verlo. Sin embargo para animales con gran movilidad o para animales que difícilmente pueden ser vistos, es necesario disponer de una brújula y realizar la técnica de triangulación. Esta técnica consiste en anotar con la ayuda de una brújula la dirección en la que se encuentra el animal casi simultáneamente desde 2 puntos separados idealmente 90E. Cabe esperar que el animal esté en el punto donde se cortan las dos direcciones.

Para la toma de datos pueden utilizarse distintas estrategias: I) seguimientos intensivos durante 24 horas con 1 localización cada hora, para conocer sus hábitos con detalle; II) localizaciones aisladas distribuidas al azar (1-4) durante el día, para obtener datos sobre el uso del hábitat, alimentación, área de actividad; III) localizaciones cada 4 horas de todos los animales seguidos en un estudio, para obtener datos de relaciones sociales. En la actualidad puede registrarse de manera continua la posición y la actividad del animal, mediante torres de control instaladas en el área de estudio acopladas a sistemas computerizados. Triangulan automáticamente para conocer la posición del animal y pueden controlar simultáneamente cientos de animales mediante el empleo de satélites que permiten el radio-seguimiento de especies que, por sus largos desplazamientos, serán de difícil estudio, como los osos polares o las tortugas laúd. Para utilizar la metodología descrita se requiere la captura de los individuos y su posterior recaptura para cambiar el emisor por agotamiento de la pila o por fallos en la transmisión. También es necesario el marcaje individual de los animales, el equipo de telemetría, el seguimiento, la toma de datos y el análisis de los mismos.

### Historia y actualidad de los estudios con radio-telemetría

La biotelemetría, entendida como la transmisión de una variable biológica, se realizó por primera vez hacia 1921 y, posteriormente, hacia 1962, se publicaron los primeros trabajos basados en radio-seguimiento de animales salvajes. Al ser una técnica de marcaje que permite reconocer individuos y seguir sus historias vitales, el radio-seguimiento revolucionó hace una década los estudios de ecología conductual, disciplina que trata de descubrir el significado adaptativo de las pautas de comportamiento y cómo éstas influyen en el éxito del individuo. Ha sido muy útil para especies de hábitos nocturnos o de difícil observación en sus hábitats, y también para especies amenazadas. En la actualidad se continúa aplicando al conocimiento de muchos animales salvajes. Su aplicación se centra en los estudios a nivel de poblaciones que consisten en utilizar esta técnica a largo término con muchos animales. Con ello se aporta información sobre la distribución y dinámica de las poblaciones, así como sobre los factores que regulan el tamaño de dichas poblaciones o las relaciones con sus presas o con sus depredadores. También se trabaja en estudios a nivel de ecología del comportamiento, que requiere un número bajo de individuos marcados pero controlados intensivamente; así mismo se trabaja en estudios de sistemas ecológicos como los que se realizan sobre biología de poblaciones de depredadores y presas. ■

*Josep Piqué es Jefe del Departamento de Programas Públicos del Museo de Zoología de Barcelona*



«La biotele-  
metría es una  
técnica de  
marcaje que  
permite reconocer  
individuos y  
seguir sus  
historias vitales.»

Ilustraciones de  
Guy Troughton extraídas  
del libro *Squirrels*, de  
Jessica Holm.  
Whittet Books, 1987.

# Aerolitos, Meteoritos...

¿o meteorines, frigolitos y lo que sea?



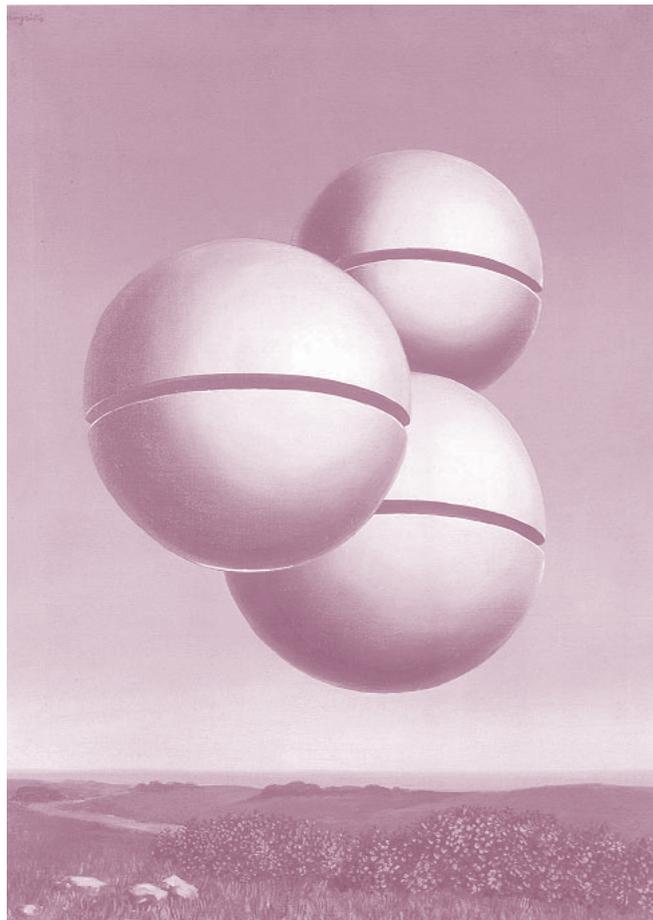
La guasa hispana no tiene remedio; o, visto desde una perspectiva optimista, nuestro sentido del humor es inagotable. Resulta que en Sevilla le cae un trozo de hielo a un coche, dejándolo abollado. Obviamente, el objeto cayó desde arriba porque el golpe, además de dañar al coche, redujo el hielo a múltiples pedazos, el mayor de los cuales pesaba todavía un par de kilos. Luego, en Valencia, otro trozo de hielo venido de arriba agujereó limpiamente el tejado de uralita de una fábrica y aterrizó cerca de unos trabajadores. Luego vinieron más y más pedruscos de hielo, hasta contarse en pocos días más de medio centenar. Todos venían de arriba, es decir, todos caían por su propio peso. Lo que no está claro es desde qué altura, con qué impulso inicial, desde qué origen... Hubo un caso, creo recordar que en algún pueblo andaluz, donde el pedazo de hielo, de forma sospechosamente paralelepípedica y con olor a pescado, golpeó a una señora sin hacerle mucho daño... Los mal pensados descartan el origen «desde arriba» que, con cierta prudencia, hemos venido empleando, y piensan que se trata de una broma, o una venganza, vaya usted a saber, del pescadero del lugar.

Los aerolitos, y en el Parque de las Ciencias granadino se explica con amplitud, son «piedras del aire», es decir, piedras que caen por el aire se supone que desde el cielo. Científicamente, ese cielo nada tiene que ver con el de los creyentes, sino que es lo que hay más allá de la Tierra y su atmósfera. Un aerolito es, simplemente, una piedra extraterrestre, también llamada, aunque menos apropiadamente, meteorito.

Los aerolitos se conocen bien; y han bombardeado al planeta desde su misma formación. No son frecuentes, pero aportan cada año muchas toneladas de masa rocosa de origen remoto a la masa terrestre, bajo múltiples formas, formulaciones químicas y tamaños. Éstos van desde simples granitos de arena, que, a menudo, se funden al atravesar con rapidez la atmósfera terrestre y calentarse por rozamiento -son las bellísimas y mal bautizadas estrellas fugaces-, hasta pedazos de tamaño grande, tanto menos frecuentes cuanto más grandes. Se calcula que un aerolito de enorme tamaño, capaz de producir convulsiones catastróficas de alcance planetario, se nos viene encima cada cien millones de años, año más año menos.

Por aerolitos de hielo, en muchos casos hielo puro, no se han visto nunca. Hay crónicas recientes y fiables de caídas de pedruscos de hielo, muy superiores en tamaño al mayor de los granizos tormentosos, pero jamás con la profusión y la variedad de esos días en España. Lo que resulta sospechoso. De todos modos, ¿de dónde podrían proceder semejantes fenómenos? La verdad es que aún no se sabe bien, aunque podemos sospechar muchas cosas, algunas bastante verosímiles.

En primer lugar, cabría rechazar, por absurdas a la luz de lo que se sabe hasta hoy, tanto la hipótesis cometaria (aunque un cometa está formado por hielo y rocas, semejante bombardeo, y sólo con hielo, es imposible sin que a la vez haya numerosos meteoritos, estrellas fugaces, bólidos y otros fenómenos astronómicos, que además deberían haber inundado igualmente otras zonas del planeta) como la meteorológica (con cielo azul y sin nubes es literalmente imposible que caiga hielo del aire, y menos aun desde la estra-



René Magritte. *El tiempo amenazador*, 1931-32.

tosfera, donde el escasísimo vapor de agua existente apenas serviría para llenar un vaso de agua, y además está a temperaturas y presiones incompatibles físicamente con la formación de bloques de hielo).

¿Qué queda, pues? O bien una gran broma, cosa que casi con total seguridad ha ocurrido en la inmensa mayoría de los casos, o bien, para alguno o algunos, muy pocos, de los casos, otros orígenes no extraterrestres.

Por ejemplo, los aviones. Desde que comenzó la aviación, se ha formado hielo en el exterior de los artefactos voladores. Gran peligro en el caso de las alas, que perdían su poder sustentador precipitando al aparato. Hace tiempo ya que los aviones llevan calefacción en el morro y las alas, allí donde el engelamiento pudiera, con humedad suficiente, provocar tan desdichado fenómeno. Pero aun así, se forma hielo, ocasionalmente, en algunos otros sitios, orificios de toma o evacuación de líquidos; por ejemplo, en las tomas de agua potable (cuya válvula pudiera no cerrar correctamente), en las salidas de líquidos refrigerantes, limpiadores de los servicios y otros (que pudieran de vez en cuando no cerrar bien), y así sucesivamente. El goteo, lento pero persistente, acumula hielo en esa zona en forma de capas concéntricas, un poco al modo de las estalactitas de las cuevas. Conviene recordar que el avión vuela a niveles en los que la temperatura es de decenas de grados bajo cero. Y, a veces, el bloque así generado acaba cayendo al suelo.

Los pilotos saben de este asunto. Ha habido pruebas documentales -en Galicia, hace unos años- e incluso algún pleito por esa causa -en Suiza, hace poco-. No sólo no es imposible, sino que resulta muy probable, que ése sea el origen de alguno, o algunos, muy pocos, de los dichos frigolitos -también llamados humorísticamente meteorines, por lo de los residuos orgánicos de los aviones que pudieran caer congelados-. Y si no, ya veremos qué dicen los sesudos expertos que anunciaron como posible lo de la estratosfera; como si por arte de magia pudiera aparecer flotando, de la nada, una barra de hielo a diez kilómetros de altura... ■

«Se calcula que un aerolito de enorme tamaño se nos viene encima cada cien millones de años.»



## Fíchenlo, si pueden

Virgilio Piñera  
**Cuentos completos.**  
Alfaguara. Madrid, 1999.

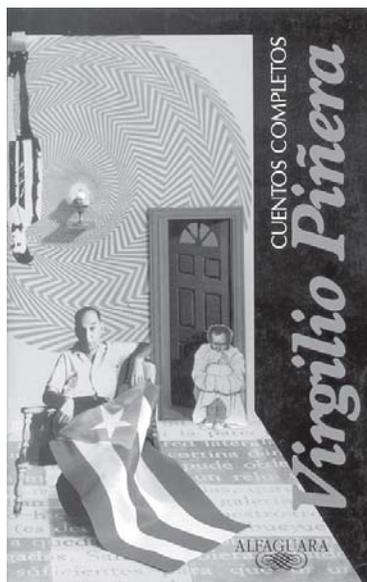
Milena Rodríguez

«Radio Reloj da la hora exacta y da la noticia. El orgasmo de los orgasmos, el orgasmo supremo de todo hombre, sería dar la noticia». Esto escribió Virgilio Piñera en uno de sus cuentos, y se está haciendo realidad para él mismo. Piñera está dando la noticia: con apenas un año de diferencia, se publican en Cuba y en España dos libros suyos. En La Habana, *La isla en peso*, recopilación poética (según se dice, también Tusquets editará este año su poesía reunida) y en Madrid (Alfaguara) sus *Cuentos Completos*. Ambos libros prologados por su albacea literario, Antón Arrufat.

Virgilio Piñera (Cuba, 1912-1979) es uno de los grandes escritores cubanos de este siglo y un personaje ya mítico de la cultura cubana por su excentricidad, su actitud irreverente hacia todo lo establecido, su homosexualidad declarada. Aunque ha sido asociado con el existencialismo, el surrealismo, el absurdo..., la crítica literaria no ha logrado asirlo. Para intentar su clasificación ha tenido que recurrirse a las oposiciones, fundamentalmente con Lezama Lima; en la historia literaria cubana, Virgilio se considera perteneciente a la generación de *Orígenes*, aunque él fue, más bien, un disidente de *Orígenes* -él mismo dijo: «soy el poeta menos lezamiano de mi generación»- y, en el sentido estricto de la palabra, un marginal. Curiosamente, ese marginal, que llamó a su actividad literaria «mi eterno combate contra la escritura», ostenta una condición de la que escasísimos escritores pueden enorgullecerse: la condición de *escritor total* y es que Piñera abordó casi todos los géneros literarios. Fue poeta (mucho menos ocasional de lo que él mismo se consideraba), narrador (cuentista y novelista), dramaturgo. Entre sus obras más importantes pueden mencionarse: en poesía, *La vida entera*, libro al que pertenece el poema «La isla en peso», una de las cumbres de la poesía cubana de este siglo; en teatro, *Electra Garrigó*, *Aire frío*; en novela, *La carne de René*; en cuento, sus *Cuentos fríos*, que ya recogió la propia Alfaguara en 1983, del que Borges y Bioy Casares seleccionaron «En el insomnio», pieza maestra, para que apareciera en la antología de *Cuentos breves y extraordinarios*.

La presente edición de *Cuentos completos* incluye, además del libro mencionado, *El que vino a salvarme* (1970), *Un fogonazo* (1987), *Muecas para escribientes* (1987), así como cuentos inéditos.

Si se tratara de esbozar algunas ideas sobre la cuentística de Piñera podría decirse que nos pone usualmente no ante personajes, sino ante situaciones. Su parentesco con Kafka no es pequeño: la ausencia casi total de psicología, la empiria unida a lo fantástico. Sus cuentos parecen visiones, a veces aforismos. Llenos de sentencias tan absurdas, irónicas o grotescas, pero a la vez tan susceptibles de sentido como: «La cabeza es el mortal enemigo de los pies» - en «Lo toma o lo deja»-, «si pertenece al mismo



tiempo a dos organizaciones enemigas, acaba por anular el mortífero poder de ambas» - en «Concilio y discurso»-. Sus argumentos son prácticamente surrealistas: Un anciano embarazado que pare su propio cadáver («El crecimiento del señor Madrigal»); un tigre que escucha con deleite los versos de Blake («Belisario»); un viejo que lo arriesga todo por un deseo ineludible, ser cargado por todo el mundo («Tadeo»); un hospital en el que se recluye a los sanos mientras los enfermos hacen las visitas preocupados por su salud («La rebelión de los enfermos»). Nos encontramos también con el tema del doble («El otro yo» y «El muñeco»).

¿Y por qué el interés actual por Virgilio Piñera? ¿Por qué su recuperación o hasta su *iniciación* editorial en Cuba y fuera de ella? Además de la labor de Arrufat, creo que ha contribuido no poco a este interés la de la generación más joven de poetas cubanos, que lo reivindica como maestro; y es que frente a la tradición lezamiana, y en general *origenista*, de «nacer aquí es una fiesta innombrable», los poetas cubanos más jóvenes han sentido más cercana «la terrible circunstancia del agua por todas partes» de Piñera. En Cuba la utopía se ha deshecho, y Martí y Lezama han caído en desgracia. Casal y Piñera son la otra opción: los marginales, los negativistas, los negadores de la utopía, ya sea política, cubana, cultural, literaria. No es que se nieguen o se pongan en duda los méritos literarios de los dos primeros, es que no funcionan como modelos para las generaciones actuales.

No obstante, la literatura de Piñera trasciende el *hecho cubano*. De él podría decirse lo que dijo Jean Cocteau de Tzara: que transmite sentido a lo que no lo posee. Y es que si, a pesar de todo, intentáramos *fichar* al escurridizo Piñera, tal vez habría que decir que no fue otra cosa que un dadaísta productivo. ■

Si el lector que está frente a un texto literario de ejecución perfecta y de no menos lograda calidad narrativa. Es una novela corta; bueno, de esta forma se acostumbra a llamar este tipo de relatos de menguada extensión que, a veces, presentan mayores exigencias de distinto orden al autor, que si de grandes relatos se tratase.

Es más, la novela breve puede considerarse una modalidad literaria en la que muy pocos escritores suelen salir airosos, bien sea por exceso o por defecto. Representa un auténtico reto de creación que conlleva toda una serie de riesgos y de obstáculos de difícil sorteo para los no avezados en las lides de la escritura. Para Antonio Muñoz Molina no es ésta la primera vez que aborda el género, pero sí la más lograda y madura.

La trama del relato no es complicada en exceso, aunque llegue a reclamar la total atención desde el principio de la narración. Dos individuos, dos antagónicos caracteres,

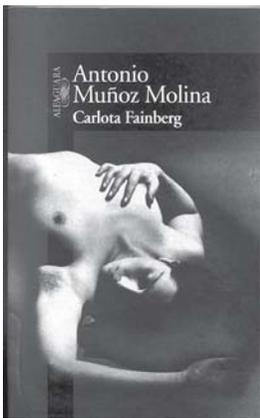
.../...

## Realidad de una fantasía

Antonio Muñoz Molina  
Carlota Fainberg  
Alfaguara.  
Madrid, 1999.

Emilio de Santiago Muñoz

enseñas bibliográficas



dos identidades que arrostran la vida desde posiciones diferentes, he aquí que convergen en el anodino panorama de un aeropuerto norteamericano, lleno de lugares comunes y de referencias espaciales descritas con escrupulosa minuciosidad. Claudio, uno de los dos, profesor de literatura en el Humbert College de Pensilvania, es un hombre introvertido y tímido, incapaz de dar rienda suelta a sus sentimientos íntimos. El otro, Marcelo, sin embargo, es de una locuacidad invasiva y absorbente. En la larga y enojosa espera de la salida del avión que llevará al primero a Buenos Aires, a participar en un simposio sobre J.L. Borges, se entabla una extraña conversación entre ambos personajes. Esta conversación, matizada de expresiones y de giros, de evocaciones y de detalles anecdóticos, es la esencial columna vertebradora de este sorprendente relato. Poco a poco, mas sin morosa lentitud que en nada perturbe, se va planteando una atmósfera realmente intrigante de dos seres que se descubren, que se enzarzan en una compleja y, a veces, banal historia. Todo gira en torno a la imagen de una mujer fascinante, Carlota Fainberg, capaz de suscitar las más apasionadas fantasías eróticas del locuaz empresario Marcelo Abengoa. La breve pero intensa relación amorosa mantenida con ella en un decadente hotel bonaerense y su vívida evocación consumen la mayor parte de la novela. Por momentos, parece real la existencia de la bella mujer que se nos muestra en todo su espléndido atractivo. Llega, incluso, a ocupar la mente cartesiana del retraído profesor de literatura. Sus alucinaciones al recorrer los espacios desvencijados y como en perceptible abandono del albergue porteño, le hacen ver la figura inolvidable de aquella mujer arrebatadora, que, no obstante, había muerto tiempo atrás en un aparatoso accidente. Esta componente fantástica es la clave de todo el relato, cuyo inicio resulta, en apariencia, convencional. Ambos personajes e interlocutores llegan a experimentar vivencias de lo inexistente. Las magnitudes e intensidad de las mismas son, lógicamente, distintas, pero la percepción parece idéntica en su impronta. Hay un espacio de realidad que subyace bajo las opalinas nieblas de la memoria. También, la duda se instala en el proceso final de la novela. Es una duda acaso fértil, pues representa la ruptura del orden establecido y permanente de las cosas que nos devuelve a otra dimensión ambigua donde coexisten por igual ensoñaciones y verdad. Nunca podremos conocer la íntima dinámica de los hechos; sabiamente el autor se reserva un espacio hermético, celándolo con auténtico virtuosismo narrativo. Carlota Fainberg se convierte en una metáfora, es una virtual figura de un mundo de fatales aventuras, un personaje consciente de su marcada estirpe borgiana. ■

## El puzzle del tiempo

Andrés Neuman  
**Bariloche**  
Anagrama.  
Barcelona, 2000.

Miguel Ángel Arcas

más después de haber leído su primera novela, *Bariloche*, con la que quedó finalista del premio Herralde 1999.

Lo primero que asalta al lector cuando hunde su deseo en el libro es su estructura, el entramado de puzzle con el que se suceden los capítulos. Y esto no es gratuito. No lo es porque su personaje principal construya puzzles

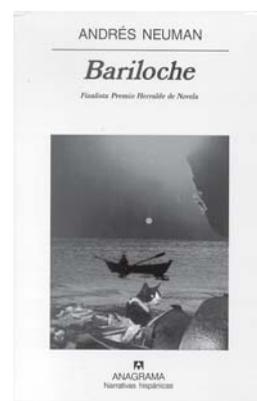
por las noches, atrapado en una soledad que bien podría cortarse con un cuchillo, sino porque en realidad la propuesta narrativa que nos lanza es asimismo la estructura de una desolación, aquella que nos lleva a entender la vida como una pérdida dislocada de sus piezas en la memoria, el intento de reconstruir lo que dejó de ser. *Bariloche* es, digámoslo así, la historia de una caída en el tiempo. A medida que nuestra lectura avanza, nos damos cuenta de que este planteamiento tiene sus correspondencias en la manera bífida en que se disponen los elementos que lo integran. La narración se expresa siempre en dos claves contradictorias y complementarias. Son dos los personajes principales, dos sus distintas actitudes, sus vidas, una conformista e ignorante y la otra lúcida y agotada. Son dos las hablas, el español ibérico y el español de Argentina, tratadas y dispuestas con habilidad; dos son, asimismo, los tiempos en que discurre la narración: el perdido y feliz, y aquél otro vivido en el momento, nostálgico y rutinario. Y dos son, igualmente, las disposiciones expresivas que saltan a la arena del discurso, una puramente narrativa que sustenta el cuerpo de la historia, y la otra, claramente poética, incrustada como el feliz veneno del recuerdo en los paisajes del Nahuel Huapi. *Bariloche* es, sin duda, la historia de un tiempo dividido.

Hay aspectos en la novela que dicen mucho y bien de este joven y avezado escritor. Me quiero referir, en primer lugar, a su impecable capacidad de armar diálogos fluidos e inteligentes. Neuman dispone la conversación «porteña» de la manera más natural e incisiva. Unos diálogos construidos casi cinematográficamente (en especial el que sostienen Demetrio y Verónica, su amante y mujer de su mejor amigo) donde el lector parece estar escuchándolos como si estuviera ahí mismo, en el escenario de los hechos, a modo de un tercer personaje, oculto y emocionado. Otra bondad reconocible en la novela es esa respirable naturalidad con que nos hace soportar los momentos más rutinarios y tediosos de sus personajes, de sus espacios urbanos y domésticos.

La misma ciudad, los mismos itinerarios de trabajo, las comidas, las duchas, el mismo desayuno siempre entre Demetrio y el Negro, el mismo camarero, el mismo viejo olvidado del fondo del café, todos pertenecen a esa atmósfera insoportable y estéril de la vida en las grandes ciudades. Por otra parte, la basura, siempre presente, termina constituyéndose en la metáfora vital del propio personaje, en la materia simbólica de su destino.

La escasez de acción que provoca a veces cierta claustrofobia en la narración, el desajuste en el tempo narrativo de algún personaje (el Petiso), o el final, excesivamente ambiguo y merodeante a pesar de que el lector ya se imagina el desenlace, pueden aparecer como algunas de las flaquezas del libro, tal vez pequeños escollos dentro del inmenso mar navegable que supone su lectura.

*Bariloche* no es, como algunos han dicho y seguramente muchos han pensado, la novela iniciática de un joven escritor del que todos esperamos mucho, una novela que nos da esperanzas para el futuro. Independientemente de la edad de su autor, *Bariloche* es ya una excelente novela en el presente, la novela de un escritor que no se ha entregado a la inútil fantasía. ■



## La vida imaginada

Sergio Fernández  
Los desfiguros de mi corazón  
Conaculta.  
México, 1999.

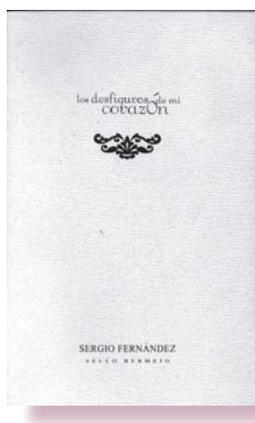
Álvaro Salvador

*sueño* (1976) u *Olvídame. Novelas de amor para la monja portuguesa* (1995) y libros inclasificables como *Miradas subversivas* (1997) o estos *desfiguros* que ahora comentamos. Una de esas tradiciones arranca en los orígenes más remotos de la cultura criolla que se desarrolla durante tres siglos en los virreinos de América Latina, al conformarse lo que más tarde se definirá como “cultura urbana”, y cuyas primeras manifestaciones literarias se nos presentan como “tradiciones” o “crónicas” de sucesos pintorescos o hechos legendarios. La otra, la del “diario” o “diario” íntimo, intelectual o lírico, se enraza en el horizonte cultural europeo fundamentalmente desde que el pensamiento de la Ilustración llama la atención sobre el individuo y su subjetividad hasta hoy, desde Goethe y Byron hasta Gide o Luis Cernuda.

El libro está compuesto por quince capítulos independientes, cada uno con su propio título, que no podemos calificar como relatos. Se trata más bien de una recreación de hechos históricos, pero pertenecientes a la intrahistoria del autor, a su autobiografía, estructurados al modo de relatos clásicos y en los que se da buena cuenta de una serie de recursos propios de la tradición del género narrativo. Así, a través de anécdotas, referencias culturalistas, peripecias vitales, leyendas urbanas, tradiciones culturales, obsesiones personales, personajes legendarios y próximos, como Alicia Alonso, Luis Cernuda, Jaime Sabines, María Zambrano o Juan Carlos Onetti etc., etc., el libro va construyendo estos “desfiguros” que el propio autor ha definido como un “intento por *tal cual* escribir lo vivido, las anécdotas de una vida, que por ser temporales tienen la vocación de convertirse en mitos”. Entre esos mitos no ocupa poco lugar el del andrógino originario, como un modelo ideal que sobrevuela los valores que desfilan por el libro, intentando sobreponerse a las limitaciones de la homosexualidad o de la heterosexualidad, buscando una bisexualidad existencial difícilmente alcanzable.

Pero no es sólo esta obsesión temático-mítica la que se repite en el libro, también la importancia y la presencia de ciertas “creencias” marginales, desde las religiones sincréticas a los antiguos saberes esotéricos, la magia, la alquimia o algunas herejías cristianas, desfilan por el texto otorgándole una suerte de *espesor* ideológico que lo fundamenta, más allá de las creencias oficiales que planean por otros géneros literarios también *oficiales*, o al menos ortodoxos. Lo que queremos decir es que en este libro, como en

toda la gran literatura hispanoamericana, las distorsiones estructurales, en las que los distintos elementos se mezclan de un modo insólito y a veces hasta contradictorio, no tienen un carácter meramente experimental, sino que actúan como andamiaje de un “sentido” más profundo en el que ese mestizaje de discursos y culturas no es más que la manifestación exterior de un mundo ciertamente distinto y desconocido para la mentalidad del hombre, del lector occidental.



Un libro, por tanto, que es simultáneamente ajeno y próximo, cercano y exótico, inquietante y tranquilizador. En definitiva, un libro singular en este panorama literario actual, tan poco proclive a las sorpresas. ■

El mar constituye la materia galaica en *Madera de boj*, obra que supone una maduración respecto a la fabulación de la Galicia interior de *Mazurca para dos muertos* (1983). El espacio novelado en *Madera de boj* se extiende por los imprecisos contornos de la Costa de la Muerte y el tiempo abarca desde el siglo pasado a nuestros días. El motivo funda-

mental, su centro de gravitación, es la muerte en forma de más de cien naufragios de embarcaciones nacionales y extranjeras ampliamente documentadas y convertidas en leyendas. En este relato se hallan ausentes los conceptos usuales de trama, desarrollo y clímax. La cohesión estructural se logra mediante una serie de tenues nexos de carácter causal-temporal y *leitmotifs* secundarios como la lluvia. Recurrentemente, ésta cae sobre unos seres anodinos y una tierra de meigas, conjuros, Santa Compañía, exorcismos, etc. El título nos remite intermitentemente a la dureza de una madera, boj, símbolo de la resistencia del ser humano ante un destino adverso.

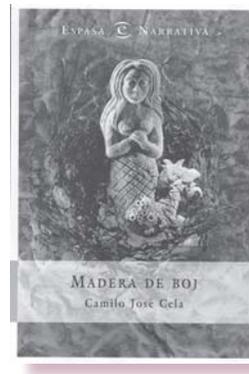
*Madera de boj* es una novela coral con un hilo narrativo plural y discontinuo y a su desorden se refieren, a través del relato, los innominados dialogantes. Como todo arte temporal, su armadura estructural se basa en el contrapunto, y, especialmente, en el recurso de la repetición. Los cuatro estadios o capítulos de *Madera de boj* se van reduciendo en extensión para concluir con la reiteración, en distinta disposición tipográfica, de: «Por Cornualles, Bretaña y Galicia pasa un camino sembrado de cruces de piedra y de pepitas de oro». Es revelador que ambos epígrafes en *Mazurca...* y *Madera...* hayan sido tomados del poema «Ulalume» de Edgar A. Poe, autor cuyos versos se caracterizan por una aparente redundancia y una cadencia peculiar lograda por medio de los obsesivos *repetents* o recurrencia irregular de palabra, frase o línea. Las distintas escenas se van entramando según distintos principios unificativos tales como la música, el simbolismo asociado a cada una de las figuras de la baraja, o las propiedades mágicas asignadas a doce herramientas.

El narrador, principal personaje de esta ficción, reflexiona sobre el hecho de estar configurando un mundo imaginario. Esta conciencia crítica se refleja en la mediación filosófica, la aclaración de términos oscuros o el comentario irónico del autor real al que se invoca en numerosas ocasiones. La mediación también se hace con acotaciones valorativas entre las que hay que destacar las aposiciones que se usan no sólo para dilucidar ambigüedades, sino para introducir una nota de humor en forma de dichos gallegos. Los personajes, mezcla de personas reales y entes ficticios, asumen funciones narrativas en una multiplicidad de voces que permitirían calificar a *Madera de boj* no como una novela de voces enfrentadas, sino como juego sin resolución, pues los diversos sentidos del mundo representado son filtrados por la conciencia de un narrador básico que dirime las diferencias anulando cualquier planteamiento de tipo ideológico. ■

## Novela polifónica

Camilo José Cela  
*Madera de boj*  
Espasa Calpe.  
Madrid, 1999.

José Ortega

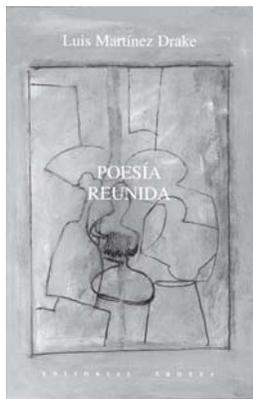




## Palabras disponibles

Luis Martínez Drake  
Poesía reunida  
Trotta.  
Madrid, 1999.

Álvaro Salvador



también uno de esos poetas a los que yo llamo *discretos* -quizá demasiado-, alguien a quien el enorme respeto que sentía por la palabra poética le hizo minimizar, en muchos casos, la habilidad que él mismo poseía para relacionarse con ella. Y de un modo sin duda desproporcionado, pues después de publicar dos libros como *El Encerrado* (1956) y *La Yerba* (accésit del entonces muy prestigioso premio Adonais de 1959) su discreción lo lleva a un silencio público que sólo romperá ahora, al decidir publicar esta *Poesía Reunida*, poco antes de que le sorprenda la muerte. Y también a un silencio privado de casi veinte años, hasta 1977, año de elaboración de los *Cantos de San Millán*, 3.

Esta edición, discretamente póstuma, que ahora tenemos ante nosotros, recoge toda la poesía, publicada e inédita, escrita por Luis Martínez Drake desde 1956, año de la publicación de su primer libro hasta la redacción del último cuaderno *Diario y Glosa de 15 días de Agosto de 1998*. La edición se completa con la inclusión de algunos poemas sueltos, fechados entre 1970 y 1986, y un esclarecedor prólogo del poeta segoviano Luis Javier Moreno. En sus dos primeros libros está muy presente lo que podríamos llamar "sensibilidad poética de posguerra". En el primero, *El Encerrado*, no solamente son muy perceptibles las enseñanzas de César Vallejo, sino sobre todo la asimilación de las mismas que ejecuta el discurso de Martínez Drake, consiguiendo efectos de sensualidad y eficacia expresiva sencillamente memorables, más cercanos a la franqueza coloquial de los *poetas del cincuenta* que a la distorsión sintáctica vallejana: "Yo ahora no tengo esas palabras apretadas para decir del todo / cómo tenías ese gran caramelo de moras entre los dedos, / cómo viniste, de repente, abriendo las paredes, de repente, / con el gran caramelo y la sonrisa / y las palabras que ahora no tengo del todo." ("Aún el recuerdo").

La búsqueda de esas palabras, que "nunca acabará de poseer del todo", le lleva a la composición de un poemario de más largo aliento, *La Yerba*, en el que se impone un tono épico-salmódico, construido a base de versículos tradicionales que contribuyen a intensificar el tono trascendente del poemario, en el que no sólo están presentes Whitman o Vallejo, sino también la tradición existencial más peninsular, la representada por Unamuno, Vivanco o Rosales. Los dos poemarios se mueven en torno a una imagen obsesiva central, señalada por el propio autor, la imagen de la Casa familiar: "...y se agranda la casa desde dentro, / se desmide de cuerpo, se hace día y se hace compartible / la luz, la voz, el aire...como si fuera amor, / como si en las paredes se estuviera / pintando amor y corazones grandes." ("La casa"). Señala en la introducción Luis J. Moreno que esa imagen central convierte la poesía de Martínez Drake en una poesía espacial. Y es cierto, pero yo diría más: esa y otras imágenes -de stirpe vallejana- hacen de esta poesía una poesía "objetual", en la que toda clase de objetos de la vida cotidiana adquiere un carácter significativo y dota al conjunto de una capacidad para trascender la cotidianidad o acercar la trascendencia a los avatares de la vida cotidiana: "Pongo derecho el marco, / cada libro en su sitio, / por orden de temas y de autores / como te gusta que haga / y los papeles viejos en el cesto /

para alguno de nosotros, jóvenes en la Granada de los años setenta, Luis Martínez Drake no sólo fue un maestro literario, sino sobre todo un preceptor en humanidades, un guía y un ejemplo de reflexión moral y comportamiento ético. Aunque todas esas cualidades estuvieron siempre en su poesía. Martínez Drake fue

para llevarlos después al reciclaje, / los botes de pintura / cerrados y en dos filas, / el tablero y / los pinceles, los lápices, las plumas / como en un orden de combate antiguo. / Echo la cortina para que / no entre ningún sol, / ningún día, ninguna noche nunca." (*Novedades*, 1997). Objetos y nuevas imágenes, como la "lluvia", la "noche", etc., etc., que van conformando un universo poético extraordinariamente personal.

Al cabo de los años, Luis Martínez Drake escribe nuevos cuadernos en los que incide y perfecciona sus viejos temas, sus antiguas obsesiones. Añade, quizá, un recurso muy presente en su socrática capacidad de enseñar conversando, la *ironía*, no muy perceptible en su primera época, y consigue extraordinarias muestras de una poesía consecuente con su historia y al mismo tiempo muy acorde con los tiempos presentes: "¿Quién nos recordará? / En el suelo se mantuvieron / durante muchos años / las gotas de cal, / las gotas estrelladas ya sucias / se mantuvieron en el suelo, / y en el techo la mancha / del insecto que aplasté, / se mantuvo en el techo. // Faltábamos nosotros / en las butacas. // La tarde se hizo despiadada, / la gloria estéril." ■

A barcar dentro de los límites de esta reseña la riqueza de *Brecht, siglo XX* no es tarea fácil si se quiere ser respetuoso con el filo de sus múltiples aristas.

La obra brechtiana continúa siendo una terapia contra una concepción tan añeja como operante que sigue viendo en el arte y el artista una zona sagrada y misteriosa frente a la que cualquier intento de racionalidad supondría una profanación. Efectos terapéuticos que no son de desdeñar ante no ya la proliferación vanguardista sino su sofocante diseminación posmoderna. Lejos de extinguirse como una práctica anacrónica como podía presagiarse hace veinte años por la utilización de medios más rentables y eficaces de todos conocidos, la ideología dominante, hoy llamada pensamiento único (¿por qué no, pensamiento vacío, o, mejor, vaciado?) ha operado una extensión de sus códigos a los otros medios de representación (cine, televisión): mimesis, naturalismo, catarsis, resolución de los conflictos atemperando las contradicciones, la identificación, etc.

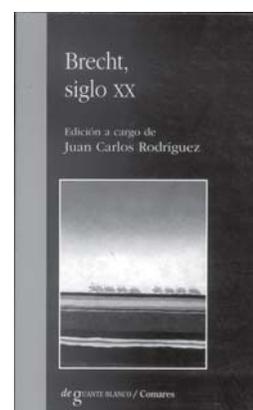
Si definimos la política no de manera roma (arte de lo posible y otras similares), no por alguna de las consecuencias a que la ha sometido su patético servilismo actual respecto de la economía (la política como el más despreciable de los modos poco claros de hacer dinero) sino como el conjunto de estrategias y procedimientos capitalistas que sirven para desviar a las clases dominadas de sus verdaderos intereses, el teatro de Brecht es un teatro político porque es una investigación de los mecanismos de dominación y sometimiento. Pero como ya se señaló hace mucho tiempo, el teatro del que fuera ciudadano de Augsburg y por imposición ciudadano de todas las ciudades y paisano de todos los países en los que vivió, no es un teatro de tesis, ni de propaganda, ni de consignas y tampoco su moral es catequística sino estrictamente interrogativa.

Ha sido denunciada la manipulación que el imaginario

## Un Brecht para el siglo XXI

Brecht, siglo XX  
Edición a cargo de Juan Carlos Rodríguez  
Comares.  
Granada, 1998.

Carlos del Árbol



colectivo sufre a través de todas las técnicas de devastación del espacio comunitario con el objetivo ideal de conseguir una universal docilidad de las conciencias. Si la realidad es sólo lo que se ve; lo que no se ve no es real, no existe. Pero como lo que se ve tiene que ser renovado constantemente, por el principio de la excitación estúpida de la novedad se produce una mutilación porque lo que se comprende en un abrir y cerrar de ojos no suele dejar huella. Lo que se pierde-gana es el adormecimiento de la capacidad de abstracción. Es ahí donde el teatro como intervención en los procesos de reproducción imaginaria, en las fuerzas del deseo, resignación o aburrimiento de una determinada sociedad sigue siendo un recurso práctico válido.

La edición *Brecht, siglo XX* está a cargo del profesor de literatura Juan Carlos Rodríguez que nos ofrece un texto, «Brecht y el poder de la literatura», de una enorme importancia (es en realidad un libro dentro del libro) por desentrañar los estratos de la obra brechtiana a través de una perspectiva que arrastra un conjunto formado por la propia trayectoria vital del dramaturgo, los problemas dialécticos, los hallazgos y las dudas del teatro épico en sus obras más emblemáticas. ¿Se puede hablar de una obra teórica coral?

La segunda parte del libro que reseñamos (titulada «Brecht clásico») es una acertada y ajustada antología de los mejores ensayos sobre nuestro dramaturgo. Los nombres ya dan la medida del interés que suscitarán en el lector: Wekwerth, Dort, Barthes, Althusser, Mayer, Chiarini, Boal, Posada.

El libro se completa en su tercera parte con «Dos lecturas actuales de Brecht: Poesía y crítica», que contiene aportaciones del profesor de la Universidad de Granada, Miguel Ángel García, acerca de la práctica poética brechtiana, mientras el director teatral César de Vicente analiza las lecturas que sobre Brecht se han realizado en los últimos diez años, en un repaso que es mucho más que una puesta al día bibliográfica. El volumen se cierra con una muy útil bio-bibliografía del propio César de Vicente.

En suma, un libro para imaginar, perder, liberar, encontrar, reinventar, si se quiere, la práctica teatral. Quienes alegremente desprecian la verdad de aquellos versos: *los que queríamos preparar el terreno para la afabilidad / no pudimos ser afables nosotros mismos*, parecen desear olvidar que Brecht fue además testigo sufrientemente privilegiado de una época terrible en la que millones de víctimas agotaron todos los padecimientos para que otros pudiéramos experimentar pequeños contratiempos. ■

## Monstruos de leyenda

José Luis Sanz  
Mitología de los dinosaurios  
Taurus.  
Madrid, 1999.

Javier Ruiz Núñez

primer director del Museo Británico, y un artista, Benjamin Waterhouse, pusieron a los dinosaurios en primera línea del interés social. Owen y Waterhouse desarrollaron las primeras reconstrucciones de dinosaurios conocidas. Basados en los restos de un *Megalosaurus* encontrados en 1824 por el reverendo William Buckland y en los del *Iguanodon* y del *Hillanosaurus* hallados un año más tarde por el médico Algnon Mantell, Waterhouse dibujó y esculpió bajo la dirección de Owen unas réplicas a tamaño real destinadas a

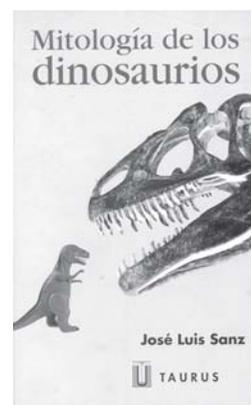
una exhibición en el Crystal Palace en 1853.

También en Estados Unidos, la ingente cantidad de fósiles descubierta en una ola que se dio en llamar de «cazadores de dinosaurios», hizo que este raro reducto de la zoología se instalara en la conciencia colectiva de los ciudadanos. Thomas Jefferson expuso huesos de mastodonte en la Casa Blanca. «Llenen esta habitación con algo grande», dicen que dijo el mecenas de la paleontología estadounidense A. Carnegie al ver la nueva gran sala de exhibición del museo que lleva su nombre. El artista Charles Knight se convirtió en un divulgador de la vida de estos vertebrados, reconstruyendo esqueletos en actitudes vitales de gran fuerza expresiva y visual. Enormes ejemplares de saurópodos, estegosaurios o ceratopsios se convirtieron en reclamos que atraían a un gran público. Los museos se abarrotaban de gente y llegaron a convertirse en espacios muy valorados para comunicar ideas y descubrimientos científicos. Aquellas maquetas hablaban de lejanos tiempos del jurásico y el cretácico, antes de la existencia del hombre, en que unos desconocidos vertebrados se pasearon por la tierra. Ciencia y Arte se dieron la mano para poner ante el gran público una idea singular: los monstruos y dragones de la leyenda existieron realmente y la paleontología los describe.

Publicado en 1999 por la editorial Taurus, con 206 páginas y más de 70 ilustraciones, *Mitología de los dinosaurios* nos pone directamente ante un fenómeno que ha rebasado las fronteras del ámbito científico abarcando otros campos como la literatura, el cine, el cómic o los videojuegos, convirtiéndose en un auténtico acontecimiento sociocultural. El libro pone en evidencia cómo estos animales siguen aún vivos en el imaginario cultural. Está escrito con el rigor de un especialista (el autor es catedrático de paleontología y un reconocido investigador en su ámbito científico) pero también con el estilo desenfadado de un divulgador. Sanz nos ayuda a comprender el proceso por el que un hallazgo científico se puede incorporar al saber popular, adquiriendo interés público. Un proceso que ni daña ni devalúa la ciencia, sino que la ayuda a ser más valorada y comprendida. En palabras del propio autor, películas como *Parque Jurásico*, de Spielberg, «consiguen transmitir en dos horas las ideas que los dinosauriólogos habían intentado comunicar durante años».

Además de hacer un recorrido histórico por el proceso de generación de esta mitología, Sanz analiza los distintos discursos narrativos que aparecen en diferentes *media* como el cine, la literatura o el cómic. Y cómo estos discursos están basados en los paradigmas científicos dominantes en el momento: «Frankenstein es revivido mediante electricidad, Godzilla, el dinosaurio-dragón japonés, mediante la radiactividad, los dinosaurios de Parque Jurásico por la biotecnología». De este análisis se deducen estructuras reiteradas, como el mito del mundo perdido, la sincronía hombres-dinosaurios, los viajes temporales o los dinosaurios del futuro, estructuras que son enjuiciadas desde los conocimientos disponibles hasta hoy por la paleontología.

En los mitos y leyendas sobre monstruos y dragones hay descripciones fascinantes que nos hablan del mundo y sus orígenes. Estos maravillosos animales del jurásico, recreados tan magistralmente por Spielberg, también nos asombran con historias que la ciencia explica y que ni la mitología más fantástica puede mejorar. *Mitología de los dinosaurios* está destinado a todas aquellas personas que alguna vez han sentido una emoción muy especial al contemplar el esqueleto de *Diplodocus* en un museo o a Godzilla lanzando su mortal aliento radiactivo sobre la ciudad de Tokio. Para todos los que alguna vez han sentido ese ancestral escalofrío que nos hermana con nuestro pasado animal, este libro es un gran hallazgo. ■





## La trama del aire

Katherine Mansfield  
Cuentos completos  
Alba.  
Barcelona, 1999.

Cristina García

Si un lector curioso intentara desmontar el mecanismo de los cuentos de Katherine Mansfield para estudiar sus engranajes como si se tratara de un reloj, al abrir la sencilla caja la encontraría vacía. La técnica de estos cuentos es una refinada, premeditada ausencia de técnica. No hay secreto, no hay sorpresa, no hay clímax: todo fluye en ellos suavemente, con el ritmo de una conversación insustancial en un salón donde se habla en voz baja. Bajo esa misma impresión, la protagonista del relato titulado "Felicidad", al ver a sus amigos reunidos y cenando juntos, reflexiona: "Y la alegraba tanto su presencia que hubiese querido decirles lo simpáticos que eran, y lo decorativo que a su juicio resultaba el grupo en el que cada uno parecía servir para hacer resaltar al otro, como los personajes de una comedia de Anton Chéjov".

Pero cualquier cosa que se dice, cada réplica en un diálogo banal, cada educada observación acerca del tiempo o del funcionamiento del transporte público, es certera como una lanza que persigue y caza una sombra intrusa, y apunta a una amenaza emboscada contra la armonía. Por el contrario los más terribles descubrimientos, como el de un adulterio, una traición o un rechazo, se presentan sin énfasis: la autora aligera de su peso a la desgracia, para la que encuentra el extraño consuelo de ser una de las caras de la normalidad.

Detrás de esa cortesía almidonada como un visillo blanco se oculta la crueldad de los personajes, su incapacidad de proyectarse más allá de las normas, su aislamiento y el dolor que los avergüenza igual que una mancha en un traje. Ellos siguen charlando educadamente junto al fuego mientras que un vendaval de soledad agita los postigos. Son seres que se sienten juzgados o juzgan a otros por lo que no son. En los ambientes domésticos, limpios y dispuestos para sentir una intensa felicidad, la incompreensión se hace tan evidente como un cuadro torcido.

Muy a menudo Katherine Mansfield retrata a una misma criatura: una mujer hipersensible, frágil, que trata de hacer coincidir lo que ve con sus deseos, pero que apenas existe fuera de su mundo interior. Es posible que en ella nos dejara un autorretrato, aunque eso es lo que menos importa. La vida azarosa y breve de la autora se trata con demasiada frecuencia como parte de su obra. Resulta difícil imaginar que en un prólogo a un libro de relatos de Joseph Conrad, o de Herman Melville, por ejemplo, se mencionara si padecieron o no alguna enfermedad venérea, su opción sexual o cuántas amantes tuvieron, datos que siempre aparecen en los libros de Katherine Mansfield, incluso en la contraportada. Lo realmente importante, aparte de la fascinación que pueda ejercer su figura, es esa rica intimidad que se halla expuesta en sus relatos, recogidos y publicados ahora con sumo cuidado por la editorial Alba.

La recopilación se compone de cinco volúmenes de cuentos, ordenados según la fecha de su publicación. Desde el principio todos ellos comparten una característica que es la marca personal de la narrativa de su autora. La inmensa originalidad de Katherine Mansfield radica en su manera de localizar y enfocar entre todas las circunstancias casuales aquella en la que late una historia, poniendo de relieve que esta circunstancia ya es literatura en sí misma, aunque la historia como tal no llegara a contarse nunca. En sus relatos son las cosas y las personas que pasan desapercibidas -las que están, por así decirlo, detrás del argumento- las que llevan el peso de las causas y dirigen el rumbo de la imaginación. El engranaje de lo que no se ha sabido expresar, de lo que pudo suceder o no se esperaba que pasara, es el que

hace encajar a la perfección estas composiciones breves y magistrales como las piezas de Erik Satie, donde Katherine Mansfield descorre para nosotros la cortina rígida de la apariencia de las cosas. ■

Estos tiempos de "bonanza democrática" invitan poco a la lectura de esa especie de literatura de la derrota que han encarnado tantos escritores de la España peregrina. Segundo Serrano Poncela (1912-1976) se exilió en 1939 tras participar activamente en la contienda civil. Por los años 40, se relaciona en Nueva York con Francisco Ayala, Ramón J. Sender, Max Aub

y Eugenio Granell. Tras ejercer la docencia durante varios años en la República Dominicana y Puerto Rico, en 1968 se trasladó a Caracas, en cuya Universidad Central desempeñaría la cátedra de Literatura y Teoría Literaria hasta su muerte.

*La obra narrativa de Segundo Serrano Poncela* es el primer estudio que recoge todo el corpus novelístico y cuentístico de este autor de manera sistemática y cronológica, en el que Gerardo Piña se adentra mediante el análisis de personajes y situaciones, a la vez que va perfilando la evolución del estilo y del pensamiento de un escritor a quien la Guerra Civil había de lastrar para siempre con un enajenante sentimiento de culpa, debido sobre todo a su presunta implicación en los sucesos de Paracuellos del Jarama, como delegado de Orden Público por las Juventudes Socialistas Unificadas. De él dijo Max Aub que «es, sin duda, el novelista del exilio. Nadie como él ha sabido dar el ambiente, la tristeza fundamental del hombre que pisa tierra extraña».

En 1954 publica su primer libro de ficción, *Seis relatos y uno más*, en el que se ejercita en una escritura esotérica, marcadamente irónica y surrealista. *La venda* (1956) es un conjunto de ocho relatos, todos medularmente inspirados en la Guerra Civil desde una óptica existencialista. *La raya oscura* (1959) lo componen cinco relatos de amor, de locura y de muerte, ubicados en las Antillas, que recrean las experiencias, como observador, de su estancia de años en el Caribe. *La puesta de Capricornio* (1959) contiene tres novelas cortas en las que el autor recrea una España ideada desde la ignorancia de su, por entonces, realidad, pero cuyos personajes, marcados por un profundo nihilismo moral y un existencialismo desesperanzado, ofrecen unos rasgos psicológicos muy firmes. *Un olor a crisantemo* (1961), su primer libro de ficción publicado en España (Seix Barral, 1972), está compuesto por cuatro relatos habitados por seres torturados, de cuya conciencia el autor despliega los aspectos más ocultos y sensibles, a la manera de Dostoievski, a quien Serrano Poncela dedicó varios estudios. *Habitación para hombre solo* (1963) es una novela de tintes autobiográficos, en la que un *alter ego* relata su atormentada existencia, estigmatizada por las vivencias de la guerra y el exilio. *El hombre de la cruz verde* (1969): otra novela, en la que un inquisidor de turbia sexualidad relata sus pesquisas palaciegas en la corte de Carlos II, el Hechizado. Por último, *La viña de Nabot* (1979), novela póstuma sobre la Guerra Civil y honda meditación sobre los horrores de

## Literatura y exilio

Gerardo Piña Rosales

La obra narrativa de Segundo Serrano Poncela: crónica del desarraigo.

The Edwin Mellen Press, Spanish Studies, vol. 1  
Nueva York, 1999

Wenceslao Carlos Lozano



la misma, es considerada su obra cumbre tanto desde el punto de vista estructural y estilístico, como por su lectura moral.

La bibliografía y un siempre oportuno índice onomástico nos permiten navegar cómodamente por las páginas de este riguroso estudio de G. Piña, profesor de literatura española de la Universidad de Nueva York (CUNY). Entre otras virtudes, como la apasionada indagación y la voluntad esclarecedora, este trabajo tiene la de informar al lector sobre la narrativa completa de un autor de reconocido talento, cuya obra es hoy apenas frecuentada en España: *un gran narrador martirizado de sí mismo, con la visión permanente de su hacer en el pasado y con la creación literaria como solución y fuga para demostrarse.* ■

## Las cicatrices del deseo

Xavier Villaurrutia  
*Nostalgia de la muerte*  
Huerga y Fierro Editores  
Madrid, 1999.

Ángel Rodríguez Abad

S eñalaba Octavio Paz cómo, en el siglo XX, desde el punto de vista español, la misión de Hispanoamérica ha consistido en recordarle a la literatura española su universalidad. Y en el ámbito de la lírica cabe referirse no sólo al canon indispensable de los ya consagrados -Darío, Vallejo, Borges- sino también a poetas más apartados del estruendo público y editorial pero no por ello menos necesarios, de un López Velarde a un Gastón Baquero. Tal es el caso de Xavier Villaurrutia (México, 1903-1950), autor de una obra breve y silenciosa en su intimidad pero caracterizada por el impulso, el fervor, el cuidado y la concentración de la mejor poesía. Pertenece al grupo de los Contemporáneos -la revista con ese nombre se publica entre 1929 y 1931, y sus animadores, por edad y actitud, guardan ciertos paralelismos con nuestro 27- que aunque acusados de extranjerizantes, herméticos y decadentes por el colosalismo telúrico-social de los regionalistas y muralistas, ejercieron sin embargo una tarea civil que proporcionaría al México surgido de la Revolución una poesía, una crítica, unas artes dramáticas y un periodismo cultural modernos incorporando desde sus revistas (*Ulises*, *Contemporáneos*, *Examen*) el espíritu de rebeldía y la libertad de imaginación de la mejor literatura europea de entreguerras.

Con tal bagaje crítico no es extraño que la primera edición de *Nostalgia de la muerte* apareciera en 1938, en Buenos Aires, en la mítica Editorial Sur de Victoria Ocampo, promotora también de la revista del mismo nombre; la segunda edición aumentada aparecería en México en 1946, y es la que ahora se edita, por primera vez en España como título exento, en la cuidada colección Signos. Según José Olivio Jiménez, Villaurrutia pertenece a esa categoría rilkeana de poetas para quienes su trabajo ha de ser un acto de necesidad o inevitabilidad; y por esto sólo dos temas muy definitivos, aunque realmente enlazados ambos de íntimo modo, pudieron imponerse como capitales: el de la angustia y el de la muerte. La melancolía y el desasosiego, la zozobra del espíritu, la fatalidad de un subrayado erotismo marcan la aflicción que, a modo de naufragio invisible del solitario y diferente, caracteriza los Nocturnos de un poemario que tienen la huella simbolista de Darío y Baudelaire junto a la presencia coetánea de Supervielle o Cocteau (esa rosa de ceniza, negra rosa de carbón diamante; las estatuas como emblemas y los inquietantes espejos).

Su poesía de ébano, como la calificó su amigo el poeta peruano César Moro, "es un diario, un monólogo sin fin que se estrella en la muerte". El rigor se combina con una honda emoción; la influencia moral de Gide y el mo-

delo intelectual de Valéry planean sobre un libro en el que late el sentido de autenticidad y trascendencia de Juan Ramón Jiménez. Una febril intensidad recorre los lechos de las alcobas y el sueño misterioso de los mares, las calles que fluyen dulcemente en las noches y los cementerios en la nieve. La visión de lo irracional, el abismo de los sentidos, la enajenación y la extrañeza ante uno mismo conforman la intuición lírica del poeta que sabe que "Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos / nada podemos contra la secreta ansiedad". Un misterioso claroscuro brilla en las imágenes surrealistas de sus ensoñaciones y en el relámpago de sus décimas barrocas. Para Villaurrutia la fijeza de su poética -"Prefiero nutrir el viaje con un movimiento tan lento que no pueda distinguirse de la quietud"- se resuelve en las cicatrices del deseo, porque, como escribe en el "Nocturno de los ángeles": *las cinco letras del DESEO formarían una enorme cicatriz luminosa, / una constelación más antigua, más viva aún que las otras.* La iluminación del ser desconocido y esencial, la amarga plegaria del solitario en la noche convierten en inevitable esta *Nostalgia de la muerte.* ■

A la tenacidad investigadora de Amelina Correa se debe la nueva presencia de Isaac Muñoz en la literatura de este fin de siglo. En su tesis doctoral, posteriormente publicada, llevó a cabo una labor casi policial de reconstrucción biográfica y un completo estudio de este personaje de la galería modernista; además, ha editado por primera vez *La serpiente de Egipto* (1997), que el autor dejó manuscrita. Sin su entusiasmo y su empeño, el maurófilo Muñoz dormiría en el olvido. Yo no sé si su idea de que el canon se construye sobre la eliminación de lo inaceptable para la norma burguesa, y por eso ha relegado la obra de Muñoz al orden de lo "secundario", es aceptable sin más. Sí me parece bien su trabajo, porque entiendo que la labor de los mediadores -historiadores, filólogos- no es prescindible en la historia literaria, se ocupen de los pequeños o los grandes. Tampoco éstos últimos persisten sin que alguien se ocupe de darlos a leer.

Así pues, aquí está *Morena y trágica* expuesta al público noventa años después. En principio, no hay razón para que no sigan vigentes los parámetros que sustentan esta obra, según Amelina Correa: la fabricación de mundos míticos en el reverso, a contrapelo (es decir, *À rebours*, que así se traduce el libro paradigmático de Huysmans) de la razón burguesa, de su pragmatismo, su utilitarismo y su moralidad restringida a ese juego de normas que llama "lo natural". En consecuencia: frente a lo próximo, lo lejano y exótico, frente a la utilidad, el desperdicio, frente a la naturalidad, el maquillaje (elogiado memorablemente por Baudelaire), frente a la norma, la perversión. Y así sucesivamente, porque esa oposición primaria genera luego una dialéctica compleja: véanse las páginas de Nietzsche sobre la decadencia y la salud, o la idea pessoana de "desasosiego", que también reposa sobre la convicción de la decadencia. A esos niveles, naturalmente, no llega Isaac Muñoz.

Aún dentro del primer plano de oposición (exotismo, decadencia, perversión), el interés de Isaac Muñoz reside en compendiar todos los tópicos del fin de siglo, sin ahorrarse ninguno. Un interés suplementario y ambivalente reside en exagerar, en consecuencia lógica con una estética del exceso.

...



## La exageración y el tópico

Isaac Muñoz  
*Morena y trágica*  
Comares  
Granada, 1999.

Andrés Soria Olmedo



El exotismo, aquí, es el del pueblo gitano. No estoy de acuerdo con la opinión de la hispanista francesa Andrée Bachoud, recogida por Amelina Correa, de que la problemática que lleva a Muñoz a escoger el pueblo gitano para su tragedia sea “la misma” que para García Lorca, o sea una “gens poética que por su modo de ser, y por sus creencias permite negar una realidad hispánica asfixiante por sus prejuicios y su moral católica y confiarse su sentido estético y erótico a la vida”. Al revés, la operación estética de García Lorca pasa por descartar, distanciarse y estilizar toda idea de lo primigenio, lo pintoresco y lo telúrico como realidades en bruto.

En cambio aquí lo gitano se presenta como lo contrario a lo histórico, sea prehistoria (“La vieja gitana Soledad gritaba con una voz centenaria, y el eco se hundía en la profundidades troglodíticas de la cueva”) o exotismo sin cronología (“Ardía en sus pupilas sin edad la llama maga del Oriente...”); como un puro espacio de tragedia y fatalidad inscrito en los personajes por su mera existencia.

La narración, en primera persona, se pone en boca de un personaje masculino del que desconocemos casi todo, salvo la sugerencia de que sea judío: “También estoy yo maldito de Dios y de los hombres. Yo soy el que lleva en la frente la marca de fuego; el que no tiene patria, el que morirá algún día, acosado como una fiera, en un desierto desconocido sin pan y sin agua”. El idilio imposible, pues, entre el judío errante y “la gitana, hija del *ajorcao*, y *zyy* la que *jase mar* de ojo y la que *ze* bebe la *zangre* caliente de *lo churumbele*. Yo maté a la mala *jembra* de mi madre dándole a *bebé* la *zangre* de un muerto, y quito la *felisidá* con *miz ojo* de *enterraora*. Tú no *pué* quererme.

-Martirio, yo te quiero más que a mi vida.

-Quererme a mí *é queré* a la muerte.

-Quiero a la muerte si eres tú.”

Querer a la muerte. Ese es quizá el tema de la narración, más prosa repartida entre crudos dialectalismos naturalistas y suntuosas apreciaciones modernistas que novela propiamente dicha. Sexo y muerte. Y la nota distintiva de la exageración: “Bajo la crepitación hosca, salvaje, hiriente, de los cabellos que se enroscaban como víboras nerviosas, el sexo aparecía horrible, feroz, animal, como una entraña abierta, como la boca de una fiera, desprendiendo un vaho caliente de fiebre insaciable y mortal, un olor desgarrante de podredumbre, de lujuria, de muerte, un olor acre de bestia en celo, un olor de putrefacción como de carnes descompuestas comidas de gusanos”.

Exageración ambivalente, decía, porque ya estaba el Valle-Inclán de las *Sonatas* para decir esas barbaridades con otra música. Es Valle-Inclán, nada menos, quien lo volvió “secundario”. Pero también por eso conviene asomarse a estas páginas. ■

## Una estética incomestible

Sultana Wahnon  
La estética literaria de la posguerra  
(Del fascismo a la vanguardia)

Rodopi B.V.  
Amsterdam-Atlanta, 1999.

José Carlos Rosales

mo sombrío donde la palabra, cualquier palabra, tenía un escaso valor. Es algo suficientemente conocido, pero nunca

estará de sobra el recordarlo, aunque recordarlo sin más no sea suficiente. Por eso los estudios que procuran arrojar luz sobre esas décadas oscuras tienen un doble valor: por un lado, mantienen viva la memoria de los agravios del fascismo español, y por otro, intentan explicar o comprender su mecánica interna, las causas y las circunstancias históricas que lo hicieron posible.

Este es el marco donde se desenvuelve la rigurosa investigación que la profesora Sultana Wahnon llevó a cabo, con motivo de la realización de su ambiciosa y coherente tesis doctoral, en torno a la crítica literaria en la España de los años 40. Se trata de un intento muy positivo de identificar, a través de un incansable análisis de los textos, las distintas estéticas literarias del fascismo español. Pero este estudio, a diferencia de lo que ocurre en otros, como en el canónico de Julio Rodríguez Puértolas, está cargado de prudencia y de matices, pues, como bien dice Sultana Wahnon en la introducción a su trabajo «si en cuestiones de cultura e ideología los matices son siempre muy importantes, cuando se trata de fascismo hay que extremar las precauciones: no hay nada más perjudicial -me parece- para combatir el fascismo (que de eso se trata) que prescindir de los matices y considerar como tal a cualquiera que tenga una ideología más conservadora que la nuestra».

El estudio de Wahnon se remonta a los orígenes de la estética fascista en la España de los años 30, que no son otros que el panfleto incomedible que bajo el título de *Arte y Estado* Ernesto Giménez Caballero publicó en 1935. Sin embargo este libro no surgió del vacío; antes, con el estilo abultado y grandilocuente que lo caracterizaba, Ernesto Giménez Caballero había expuesto sus ideas nacionalistas, imperiales y antisemitas en otras publicaciones como *Circuito imperial* (1929), *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional. Y del mundo* (1932), o *La nueva catolicidad* (1933). Gracias a estas aportaciones intelectuales -y también políticas-, acabada la guerra civil, Giménez Caballero fue miembro del Consejo Nacional de la Falange, procurador en las Cortes franquistas y embajador sin futuro en Paraguay.

Veamos un ejemplo de sus postulados intelectuales: una de las ideas más horripilantes y descabelladas de Giménez Caballero era la de que el arte no podía desligarse de la realidad del Estado y de que ambos tenían que estar bajo el signo de la Teología. Planteamientos tan descabellados y organicistas como estos son analizados y desmenuzados por Sultana Wahnon en el primer capítulo de su trabajo. En los restantes, tan útiles como el primero, se hace un análisis de la estética garcilacista y de la crítica literaria en la revista *Escorial*, donde se inició «una paulatina modificación de la norma estética fascista» en los primeros años de la década de los 40. Muy interesante es el rápido repaso que se hace de algunos momentos de la revista leonesa *Espadaña* dirigida por Antonio González de Lama desde 1944. En estas páginas Wahnon repasa el debate que en aquella revista se sostuvo en torno a los modelos y a los límites de lo que se llamó la «rehumanización de la poesía», debate que de algún modo, y por caminos muy distintos, aún sigue por fortuna vigente en nuestro panorama poético. Otra razón más para acercarse a este espléndido trabajo de la profesora Sultana Wahnon. ■



# Citas



## del fingidor

*En cuantos libros de caballerías he leído, que son infinitos,  
jamás he hallado que ningún escudero hablase tanto con su señor como tú con el tuyo.  
Y en verdad que lo tengo a gran falta, tuya y mía: tuya, en que me estimas en poco;  
mía, en que no me dejó estimar en más.*

(Se lo dijo **Don Quijote** a Sancho en alguna de las páginas que Miguel de Cervantes escribió antes de que todo el mundo lo citara)

*Antes de que se inventase la imprenta, un siglo equivalía a mil años.*  
(**Henry David Thoreau**, desobediente civil, caminante empedernido, fabricante de lápices)

*[El ejército norteamericano] era la representación de un verdadero imperio. [El ejército norteamericano era] un ejército extraordinariamente disciplinado y ordenado. De 8 a 5 de la tarde se iban a la guerra; luego volvían, se ponían sus camisas floreadas y se marchaban de fiesta a Saigón. A veces parecían hacer una guerra de oficinistas.*  
(**Juan Pedro Gil**, coronel médico del ejército español actual y, aunque parezca raro, miembro de la última misión sanitaria de voluntarios españoles enviada a Vietnam entre 1966 y 1971; regresó vivo y lúcido)

*Un miserable es un ser humano cuyo trasero se encuentra a la disposición de todos los pies;  
absolutamente de todos los pies, comprendidos los mismos pies de los miserables.*  
(**Virgilio Piñera**, valioso narrador cubano sin la nombradía deseable, pero con la constancia adecuada; si se quiere más información hay que consultar otras páginas de esta revista)

*Antes de que se inventase lo de Internet, un año equivalía a un siglo.*  
(**Antonio Sánchez Trigueros**, observador astuto, profesor atento y estudioso prudente que todavía no sabe que algún día pronunciará una frase idéntica)

*Es imposible darle a un soldado una buena educación sin que deserte.*  
(**Henry David Thoreau**, el mismo de más arriba)

*La mucha conversación que tengo contigo ha engendrado este menosprecio.*  
(También se lo dijo **Don Quijote** a Sancho, pero cualquiera de nosotros también se lo podría haber dicho a todo el que abusa, sin ningún disimulo, de nuestra ingenua confianza)

*Cuando empecé a escribir esto que leéis -¿lo estáis leyendo?-  
me propuse que todos los versos rimaran.  
Pero el trabajo me parecía excesivo, lo confieso a disgusto,  
y pensé: ¿Quién me lo pagará? Decidí dejarlo.*  
(**Bertold Brecht**, poeta alemán que se hacía muchas preguntas)

*El último minuto de trabajo es el trampolín de mi deseo.*  
(**Franz Kafka**, otro que se hacía preguntas)



