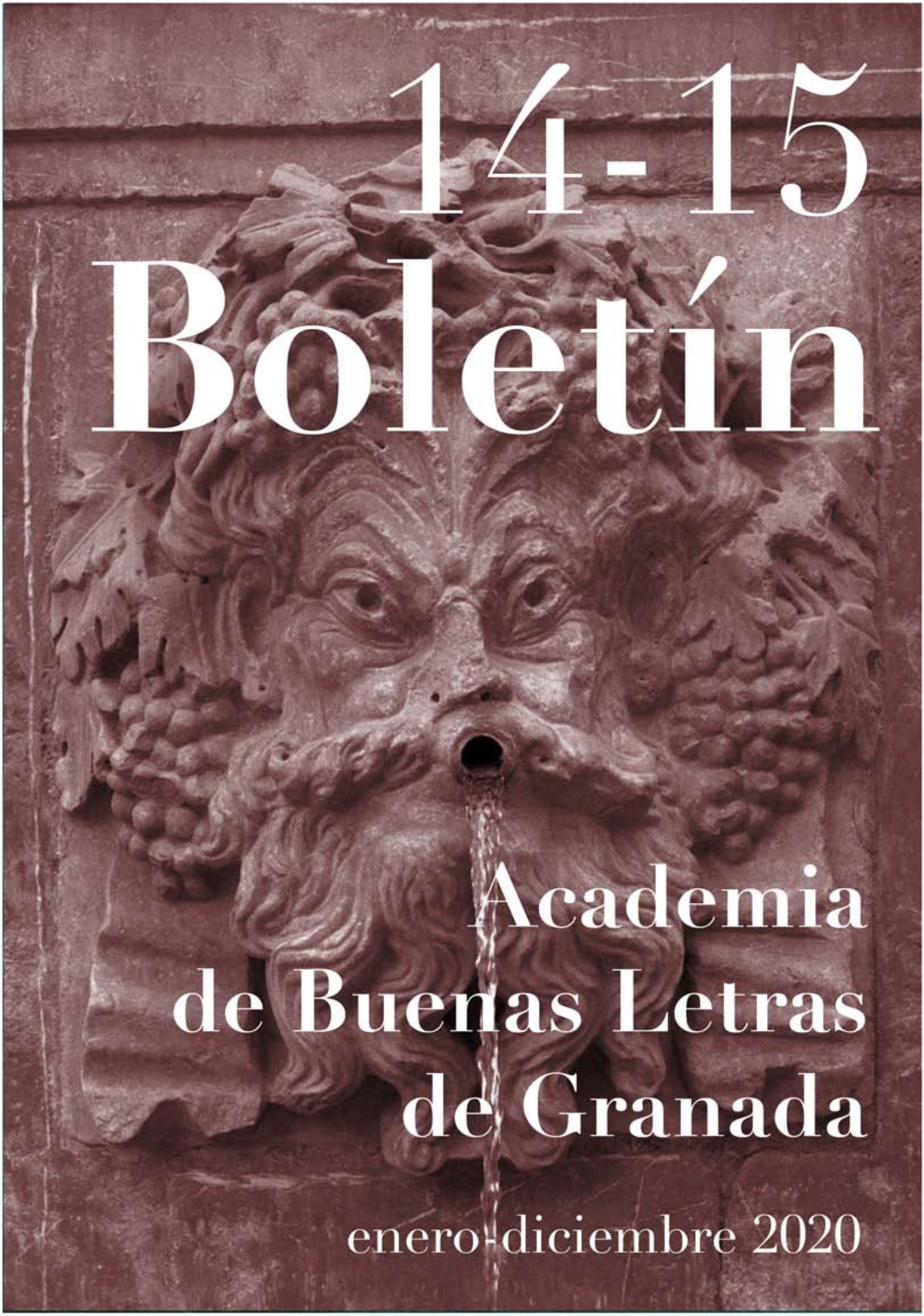


14-15 Boletín

Academia de Buenas Letras de Granada

enero-diciembre 2020

BOLETÍN DE LA ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE GRANADA

NÚMEROS 14-15 ENERO-DICIEMBRE 2020

Director:
Jacinto S. Martín

Secretaria:
Amelina Correa

Consejo de Redacción:
Rafael Guillén, Arcadio Ortega, Antonio Sánchez Trigueros,
Eduardo Castro, Fernando de Villena, Antonio Chicharro y Miguel Arnas

© *Academia de Buenas Letras de Granada*

© Del texto: los autores

Edita: Academia de Buenas Letras de Granada

ÍNDICE

I. DISCURSOS

Contaminación, deterioro y empobrecimiento de la lengua (Apertura del curso 2020/2021), Eduardo Castro (p. 9)

El sentido del progreso en mi obra, Miguel Delibes (discurso leído el día 25 de mayo de 1975 en su recepción pública como académico de la RAE) y contestación del Excmo. Sr. Don Julián Marías (p. 23)

II. HOMENAJES

Gregorio Salvador: Criterio y excelencia de la filología, Antonio Chicharro (p. 107)

Palabras en homenaje a José G. Ladrón de Guevara, Rafael Guillén (p. 108)

Don Antonio Gallego Morell. Una vida plena, Fernando de Villena (p. 111)

Artículos en homenaje a José Tamayo, Antonio Castro (p. 113)

III. MUESTRA BIOBIBLIOGRÁFICA

Mi Rusia en Revolución, Antonio Sánchez Trigueros y María José Montes (p. 122)

IV. PEQUEÑA ANTOLOGÍA

de Jorge Luis Borges.

Arte poética (p. 257)

A un gato (p. 258)

Para una versión del I-Ching (p. 258)

De que nada se sabe (p. 259)

La lluvia (p. 259)

El enamorado (p. 260)

Remordimiento (p. 260)

Las cosas (p. 261)

Una rosa (p. 261)

Ajedrez (p. 262)

Los espejos (p. 263)

Elegía (p. 264)

El Golem (p. 265)

Fragmento de 'Ficciones' (p. 267)

Un ciego (p. 267)

No para la memoria, sino para el olvido (p. 267)

Que el poeta no tenga nombre (p. 268)

Diálogo Borges-Sábato sobre el suicidio (p. 268)

V. POESÍA

Cinco poemas de Maurice Blanchard, Manuel Gómez Angulo (p. 271)
Palabra de poeta: La poesía de Adrián González da Costa, Valentín Navarro Viguera (p. 274)
Seis poemas gallegos, (Edición bilingüe), Jacinto S. Martín (p. 285)

VI. TEATRO

El certamen de teatro "Dramaturgo José Moreno Arenas", un premio modélico y de prestigio (p. 297)
Constelaciones del poder político en el teatro hipertextual de José Moreno Arenas, Susana Báez Ayala (p. 304)

VII. ENSAYO

Severo Sarduy, el barroco polifacético o el travestismo literario, Miguel Arnas Coronado (p. 329)

VIII. LIBROS DIGITALIZADOS POR LA ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE GRANADA

(p. 367)

IX. LIBROS PUBLICADOS EN LA COLECCIÓN MIRTO ACADEMIA

(p. 373)

X. LIBROS PUBLICADOS EN LA COLECCIÓN MIRTO JOVEN

(p. 380)

XI. DE BUENAS LETRAS

Los adioses, Rosaura Álvarez (p. 388)
La Radio, Miguel Arnas Coronado (p. 389)
La Edad Media no tan oscura, Miguel Arnas Coronado (p. 390)
¿Qué fueron las academias?, Miguel Arnas Coronado (p. 391)
De utilidades y conveniencias, Miguel Arnas Coronado (p. 392)
Una consigna, Miguel Arnas Coronado (p. 393)
Leer a Julio Camba, Miguel Arnas Coronado (p. 394)
Sin azul, sin infancia, Antonio Carvajal (p. 395)
El rescate de Diego Ruiz y 'Las andaluzas' de Abel Gudrá, Eduardo Castro (p. 396)
Granada en una vida, Antonio Chicharro (p. 397)
De epidemias y médicos: el abuelo de Francisco Ayala, Amelina Correa Ramón (p. 398)
Tesoros en los desvanes, Amelina Correa Ramón (p. 399)
Queremos tanto a Brenda, José Ignacio Fernández Dougnac (p. 400)
Mientras dure la guerra, José Ignacio Fernández Dougnac (p. 401)
Cien años con Fellini, José Ignacio Fernández Dougnac (p. 402)
Clint Eastwood, José Ignacio Fernández Dougnac (p. 403)
Maestro Morricone, José Ignacio Fernández Dougnac (p. 404)

Sean Connery, el gran Raisuli, José Ignacio Fernández Dougnac (p. 405)
Hitchcock, José Ignacio Fernández Dougnac (p. 406)
Galdós y Commelerán, Francisco Gil Craviotto (p. 407)
Jean-Paul Dubois, último Premio Goncourt, Francisco Gil Craviotto (p. 408)
Papa Noel, delincuente, Wenceslao-Carlos Lozano (p. 409)
La Tertulia. 40 Años, Wenceslao-Carlos Lozano (p. 410)
Los traductores, Wenceslao-Carlos Lozano (p. 411)
'Estanterías vacías', De Ricardo Bellveser, José Lupiáñez (p. 412)
Erri de Luca, Enrique Martín Pardo (p. 413)
Trogloditas posmodernos, José Luis Martínez-Dueñas (p. 414)
La neo-gramática y sus consecuencias, José Luis Martínez-Dueñas (p. 415)
Alfonso Gámir Sandoval, José Luis Martínez-Dueñas (p. 416)
La condición humana, F. Morales Lomas (p. 417)
El arte de comer lentejas, José Vicente Pascual (p. 418)
Al burro grande todos los palos, José Vicente Pascual (p. 419)
Cuarentena, día 1001, José Vicente Pascual (p. 420)
El buen naufragio. José Vicente Pascual (p. 421)
El Tortuga, José Vicente Pascual (p. 422)
Granadinos por el mundo, José Vicente Pascual (p. 423)
Clásicos, José Vicente Pascual (p. 424)
Envejecer, José Vicente Pascual (p. 425)
Un otoño sin grillos, José Vicente Pascual (p. 426)
'Hablar' sin palabras, José Romera Castillo (p. 427)
Literatura y comunicación No Verbal, José Romera Castillo (p. 428)
Teatro y coronavirus, José Romera Castillo (p. 429)
Teatro, pandemia y salas virtuales, José Romera Castillo (p. 430)
Causas únicas, José Carlos Rosales (p. 431)
El tricornio maltratado, Antonio Sánchez Trigueros (p. 432)
Las diez mejores películas, Antonio Sánchez Trigueros (p. 433)
Laboratorio verbal para los días del jinete coronado, Antonio Sánchez Trigueros (p. 434)
Entonces, Arcadio Ortega (p. 435)
En memoria de Manuel Arroyo, Andrés Soria Olmedo (p. 436)
Soledad en Prado Negro, Andrés Soria Olmedo (p. 437)
Rosas en otoño para Francisco Brines, Andrés Soria Olmedo (p. 438)
Poetizar Europa, Rosario Trovato (p. 439)

XII. RESEÑA

Sonetario, Fernando de Villena (p. 443)

I. DISCURSOS

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. DON EDUARDO CASTRO

EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA
COMO ACADÉMICO SUPERNUMERARIO

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO DE LA
UNIVERSIDAD DE GRANADA EL DÍA 16 DE MARZO DE 2020

GRANADA
MMXX

La lectura pública de este discurso,
prevista en principio para el 16 de marzo de 2020
en el Paraninfo de la Universidad y suspendida entonces
a causa del Estado de Alarma decretado por el Gobierno
dos días antes, fue posteriormente trasladada al acto de
Inauguración del Curso Académico 2020-2021,
celebrado en el Colegio Mayor San Bartolomé y Santiago
el día 19 de octubre de 2020.
Granada
MMXX

Contaminación, deterioro y empobrecimiento de la lengua

Excmo. Sr. Presidente,
Excmos. e Ilmos. compañeros y compañeras, Señoras y Señores:

Doy por sabido, como en su día hizo el sociólogo Amando de Miguel en su divertido ensayo *La perversión del lenguaje* (Madrid, Espasa-Calpe, 1985), que éste, el lenguaje, es sólo una herramienta de comunicación. Vaya también por delante que el concepto de lenguaje es muy amplio, no sólo porque se entienda por lenguaje todo conjunto sistemático de signos que permiten cualquier tipo de comunicación, o incluso porque pueda no sólo referirse al propio lenguaje humano, entendiendo por éste el conjunto de signos articulados mediante los que nos comunicamos las personas de cualquier país o cultura, sino porque también abarca otras muchas acepciones, ya sean de carácter concreto, como el lenguaje infantil, el lenguaje poético o el lenguaje administrativo, entre otros, ya lo sean de carácter abstracto, sirvan como ejemplo el lenguaje de los ojos, el lenguaje de los números, el lenguaje de las flores o el lenguaje de los animales, o, mejor en este caso, los lenguajes de las distintas especies animales.

Sobre la esencia del lenguaje, su origen, sus funciones, su historia, su evolución y todas las materias y disciplinas con él relacionadas, remito a mis oyentes a la obra del ilustre profesor Josep Roca-Pons, *El lenguaje* (Barcelona, Ed. Teide, 1973 y ediciones posteriores), varios de cuyos capítulos se deben a la colaboración del también profesor Pere Julià. Por mi parte, fijaré la atención en el lenguaje humano articulado, tanto hablado como escrito, aun advirtiendo que no son sus únicas formas de expresión, como pueden también dar fe de ello el lenguaje de signos o la mímica. Y lo haré, como hizo Roca-Pons, partiendo del hecho de que el lenguaje humano «se manifiesta, por una parte, en una pluralidad de lenguas, y por la otra, y dentro de cada una de ellas, por una pluralidad de signos fónicos, organizada de un modo más o menos sistemático, (…) dentro de los límites espaciales y temporales que impone la existencia de múltiples lenguas o dialectos». Ahora bien, estos signos lingüísticos «son esencialmente arbitrarios —o sea, no responden necesariamente a la naturaleza de las ideas o cosas significativas— y están sujetos a cambios, como todas las instituciones humanas, en el proceso dinámico de la historia».

La propia definición del concepto de lenguaje no ha podido ser todavía consensuada con rango universal. Según leemos en la entrada correspondiente de la vigente edición del Diccionario de la RAE, la primera acepción de *lenguaje* es la de «Facultad del ser humano de expresarse y comunicarse con los demás a través del sonido articulado o de otros sistemas de signos», lo que viene a confirmar lo antes expuesto. La segunda acepción, sin embargo, es la de «lengua», palabra a la que remite y en cuya entrada puede de nuevo identificarse en su acepción segunda: «Sistema de comunicación verbal propio de una comunidad humana y que cuenta generalmente con escritura». En este caso, pues, ambos vocablos, *lenguaje* y *lengua*, coinciden plenamente, se superponen, expresan el mismo concepto. Y entonces, me pregunto, ¿para qué

tener dos palabras? ¿Por qué no dejar *lengua* para el «órgano muscular situado en la cavidad de la boca de los vertebrados y que sirve para gustar y deglutir, así como para modular sonidos» y *lenguaje* para el «sistema de comunicación verbal»?

Recurro una vez más a Roca-Pons para recordar que en inglés, la palabra *language* no sólo equivale a nuestro *lenguaje*, sino que «se emplea también para designar las lenguas, o sea, las diferentes clases o modalidades en que se manifiesta la facultad humana general de hablar». Es decir, en inglés no se distingue entre *lenguaje* y *lengua*, como tampoco se distingue entre *ser* y *estar*, que para ambos conceptos se acuñó el verbo *to be*. Nuestro castellano, en cambio, no sólo diferencia entre *lenguaje* y *lengua*, sino también respecto a otros conceptos afines, como los de *habla*, *idioma* y *dialecto*. Así, el término *lengua* se opone al de *habla* pero se confunde con el de *idioma*, que a su vez se opone al de *dialecto*. Sin entrar en mayores profundidades, para las que tendría que acudir a Saussure, Humboldt, Hobbes, Révész, Bühler, Delacroix, Coseriu, Gardiner, Marty, Valverde, Sapir, Llorente Maldonado, Alarcos y tantos otros teóricos imprescindibles, empezando por los clásicos griegos y terminando por Chomsky, Eco o el mismo Roca-Pons, confiaré a su libre elección el término que cada cual considere más correcto, ya sea *lenguaje*, *lengua*, *idioma* o *habla*, pero dejando bien claro que si, de acuerdo con Coseriu, la lengua es «el aspecto social del lenguaje», por un lado, y, por el otro, «el resultado de la actividad del habla a través del tiempo», no seré yo quien se oponga a su evolución, como supongo que tampoco nadie entre quienes hoy me estén oyendo o en el futuro puedan leer mis palabras. Pero una cosa es la evolución lógica que, como en el caso de los buenos vinos, sirve para actualizar y enriquecer nuestra querida lengua, y otra cosa bien distinta dejarse llevar sin criterio ni freno por modas degradantes, inventos insultantes, barbarismos ininteligibles, traslaciones incorrectas y tantos otros auténticos disparates lingüísticos y lexicográficos como, por desgracia, últimamente vienen sucediéndose para disgusto de algunos y sonrojo de otros, con la anuencia de quienes tienen la obligación de «limpiar, fijar y dar esplendor» a la que con tanto orgullo y tan poco respeto damos en proclamar como "la lengua de Cervantes".

De manera que este discurso mío de hoy, como en su momento el antes citado libro de Amando de Miguel, viene también a enfrentarse al *establishment* (incluido tal cual en el DRAE con la definición de «grupo de personas que ejerce el poder en un país, en una organización o en un ámbito determinado») para mostrar, como aquel, «los destrozos que están haciendo en el habla castellana». Decía entonces el sociólogo zamorano que, si su diagnóstico era correcto, «habría que vaticinar la desaparición del español como idioma culto» para transformarse en «una especie de *pichinglis* o de *swahili* hispánico», es decir, «un conjunto de dialectos para el mero intercambio cotidiano de varios cientos de millones de personas». Parece, sin duda, un pronóstico demasiado exagerado. De lo que no cabe duda, sin embargo, es que, de acuerdo con Amando de Miguel, «la degeneración del idioma castellano ha empezado en España por las clases cultiparlantes, los comunicadores y comunicólogos».

En efecto, gracias a la radio, a la televisión y, últimamente, a las redes sociales, o mejor dicho, por culpa de todas ellas, de un tiempo a esta parte la contaminación, el deterioro y el empobrecimiento de nuestra lengua parecen no tener freno e ir ya camino de arruinarla sin remedio. Las muletillas inadecuadas o innecesarias; el uso incorrecto de los tiempos verbales; el abuso injustificado de los anglicismos; la incorporación directa de voces inglesas sin trámite arancelario alguno para su adaptación gráfica; la superposición redundante de conjunciones y locuciones adversativas (cada vez que oigo decir a alguien «Pero, sin embargo...», me pregunto por qué no completa la serie con *mas*, *sino*, *aunque*, *empero*, *no obstante* y *en cambio*); la improcedente suplantación de la *q* por la *k*; el paulatino olvido del plural en *íes* y *úes* de las palabras agudas terminadas en *i* o en *u*, que pronto acabará perdiéndose en favor de *ís* y *ús* (¿cuántas veces han oído últimamente decir *esquíes* o *iraquíes*, *tabúes* o *hindúes*?); la imparable expansión territorial del leísmo, el laísmo y el loísmo por la geografía castellanoparlante; la indebida traslación o inexacta traducción de palabras, frases o expresiones provenientes de otros idiomas y cuyo significado nada tiene que ver con los vocablos, oraciones o dichos de escritura o sonido parecidos en castellano; la admisión oficial de vulgarismos antes denostados… y un simple y único *etcétera* de profanaciones a nuestra ancestral y queridísima lengua me hacen ser cada vez más

pesimista sobre su incierto futuro. Y no me refiero únicamente a la lengua hablada, sino también, y esto es lo más preocupante, a la escrita.

Basten unos cuantos ejemplos para ilustrar mis temores, desde el *etcétera* al que acabo de aludir, hasta el abordaje directo de nuestra lengua por parte del inglés (no sólo en la publicidad comercial, sino en el habla cotidiana), pasando por la contagiosa expansión de muletillas y latiguillos innecesarios o la entronización oficial del infinitivo en funciones de imperativo. Empecemos por el *etcétera*, del que todos los días oigo multitud de impropios alargamientos o desacertadas repeticiones. Me apoyaré para explicarme en la autoridad de un insigne miembro de la Real Academia que hizo honor al lema de la institución. Me refiero a Fernando Lázaro Carreter, maestro de varias generaciones de estudiosos de nuestra lengua y nuestra literatura, quien, en 1984 y en uno de sus famosos y acerados *dardos* (las colaboraciones periodísticas que a lo largo de varias décadas publicó bajo el título genérico de *El dardo en la palabra*), no dudó en calificar de auténtico dislate e inmensa necedad el invento de la expresión *un largo etcétera*, añadiendo: «En épocas de mayor cordura idiomática, cuando era corriente que cualquiera supiese el significado latino de *et* y de *cetera*, y, por tanto, el de *etcétera* ("y las demás cosas o personas"), sobre ese hallazgo anónimo hubiera caído una tormenta de almohadillas coléricas. Ahora, en cambio, con el idioma prendido con alfileres en la cultura media, ha ocurrido lo esperable: a necedad más honda, mayor exaltación. Y estamos sólo en su aurora, según he advertido; en la víspera aún de su Normandía».

Hoy, casi cuarenta años más tarde, aquella aurora parece estar alcanzando ya su cénit, cuando hasta los largos etcéteras empiezan a quedarse cortos y casi todo el mundo se ve necesitado de multiplicar los etcéteras simples para magnificar la longitud e importancia de sus argumentos. En aquella columna, Lázaro Carreter reconocía haber atribuido en principio el invento en cuestión al descaro imaginativo de algún osado joven español o hispanoamericano, lo que no tardó en demostrarse falso al indagar el catedrático en diferentes fuentes filológicas internacionales y descubrir que, una vez más, también en esta ocasión se encontraba ante otro anglicismo: «Debería haber tomado precauciones antes de lanzarme a la aventura de atribuir a *un largo etcétera* nacimiento en el solar del castellano. Ni eso, señores, ni eso somos capaces de alumbrar», se compungía don Fernando al encontrar, consultando el prestigioso diccionario de la lengua inglesa *Webster*, que la palabra *etcetera* (sin tilde en la lengua de Shakespeare), además de su primera acepción, coincidente con la nuestra (es decir, «y otros, especialmente de la misma clase»), tiene otra segunda que en inglés significa «un número de varias personas o cosas no especificadas», definición aclarada con el siguiente ejemplo: «A *long etcetera* of illustrious names», o sea, «Un *largo etcétera* de ilustres nombres». Ante tal descubrimiento, el autor de los mordaces *dardos* lingüísticos, además de declararse con socarrona ironía «profundamente humillado, les ocurrirá a ustedes lo mismo», recordaba la naturaleza gramatical de nuestro *etcétera* (con tilde en la de Cervantes) que «no es un nombre» y, por tanto, como en el resto de las lenguas románicas, «no admite los comportamientos típicos del nombre», porque «sigue conservando su naturaleza pronominal de origen, y su vacío semántico que le permite llenarse de varias significaciones simultáneas; igual que *todos* y *varios*. Y, como le ocurre a cualquier pronombre, ni puede llevar artículo (un *etcétera*), ni adjetivo (*un largo etcétera*)».

Al final de su artículo, Lázaro Carreter ofrecía una razón estética para rechazar el engendro y terminaba interpelando al lector: «¿Resultaría grosero preguntar a quien dice o escribe *un largo etcétera* como cuánto de largo es?». Emularé al maestro para interpelar, por mi parte, a quienes se acogen ahora a la moda de los etcéteras repetidos: ¿resultaría grosero preguntar a quien dice o escribe *etcétera, etcétera, etcétera* como cuántos etcéteras necesita para darse por satisfecho? Acuerden, pues, conmigo que los etcéteras, ni largos ni cortos, ni muchos ni pocos, basta con uno solo, no en vano encierra ya en sí mismo todos los quilómetros y millares que queramos.

Tras haberlo citado, permítanme rendir con humildad mi modesto homenaje a quien desde 1975 tuve como fuente permanente de obligada consulta (como escritor) y voluntario disfrute (como lector). Desde que los descubrí en las páginas del diario *Informaciones* —recién estrenado yo en el ejercicio de la profesión periodística—, los artículos de Lázaro Carreter se convirtieron para mí en una suerte de alimento impres-

cindible para el crecimiento de mi prosa y el continuo retoque de mi estilo, y no sólo en cuanto a redacción periodística se refiere, sino a mi escritura en general. Porque, al igual que las clases de Manuel Criado de Val me habían abierto en la Escuela Oficial de Periodismo el interés por el aprendizaje de la Gramática, la lectura de los "dardos en la palabra", primero en el citado vespertino madrileño, más tarde en *ABC* y finalmente en *El País*, despertaron primero mi curiosidad, más tarde mi apetito y finalmente una auténtica ansiedad por el mejor conocimiento de la Lengua y el correcto empleo de las palabras, tanto en mi profesión periodística como en mi vocación literaria. Sus artículos —siempre críticos, casi siempre mordaces, tantas veces irónicos y tantas otras incluso divertidos— me sirvieron, en efecto, para descubrir y enmendar infinidad de gazapos e incorrecciones lingüísticas que, sin su ayuda, habrían quizás pasado desapercibidas a mi atención. Cómo olvidar sus primeras llamadas de atención sobre expresiones como *en breves minutos* (como si los minutos pudieran tener menos de 60 segundos) o los *delante mío*, *detrás vuestro* o *debajo suya* (como si los posesivos fuesen complementos de lugar y tuviesen concordancia personal), por poner sólo un par de ejemplos de deslices tan frecuentes, no sólo entre periodistas o informadores, sino en el habla de la calle, como ocurre con el *dequeísmo* o los *a nivel de*, *como muy*, *de acuerdo a*, *de alguna manera*, *de cara a*, *en base a*, *inmerso en*, *para nada*, *por vía de*, *punto y final* y tantos otros disparates tan asentados en el lenguaje cotidiano como si en el *Cantar de Mio Cid* hubiesen ya figurado.

No es de extrañar, pues, que la noticia de su inesperada muerte a principios de 2004 dejara en los titulares de prensa epítetos como "guardián de la lengua", "centinela del idioma", "defensor de la palabra", "maestro de filólogos", "renovador de la Academia" y otros por el estilo, entre los que no habrían debido faltar, a mi entender, los de "flagelo de periodistas" (sobre todo, de los deportivos, y más aún si, además, son radiofónicos) y "azote de políticos", entendidos el flagelo y el azote en su sentido estrictamente verbal, es decir, referidos en exclusiva al uso que unos y otros hacen, hacemos, de las palabras. No en vano cargaba Lázaro contra «el despotismo de los patanes idiomáticos» no sólo en referencia a los periodistas, sino también a los políticos y demás personajes de responsabilidad pública, que son los primeros en destrozar el idioma con sus necios barbarismos y continuas patadas al lenguaje para que «los locuaces insolventes» de la prensa escrita, radiada o televisada vengamos luego a reproducirlas una y otra vez por efecto de nuestro inconsciente y peripatético mimetismo, hasta conseguir arraigarlas con nuestro constante martilleo en lo más profundo del subconsciente colectivo del pueblo, que, en su ingenua ignorancia, creerá por fin hablar a la última moda al repetirlas para decir (cuántas veces) lo contrario de lo que pretenden. ¿Cómo explicar, si no, oír o leer, por ejemplo, que «el equipo adoleció de velocidad» cuando se quiere decir que «el equipo adoleció de lentitud», es decir, de falta de velocidad? La llamada de atención de Lázaro sobre «el aberrante empleo de *adolecer*» se remonta a 1986, sin que los comentaristas deportivos se hayan dado aún por aludidos.

Llegados a este punto, he de confesarles que, si he traído a colación a quien estuvo al frente de la Academia de la Lengua entre 1991 y 1998, es porque considero que la institución que tan dignamente él dirigió, traicionando su memoria y su legado, de un tiempo a esta parte ha dado en admitir, aprobar y santificar en el altar de su Diccionario anglicismos tan repelentes como *sponsor* (por patrocinador), necedades tan hondas como *nominar* (por designar, o elegir) y dislates tan lacerantes para la salud de nuestra lengua como aceptar la suplantación del imperativo *idos* por el infinitivo *iros*. Porque, si bien es cierto que él siempre se refirió a la lengua como un instrumento vivo que se forja a través del uso cotidiano y, por tanto, en continua evolución, no lo es menos que sus esfuerzos al frente de la RAE estuvieron siempre orientados a implicar a toda la sociedad en la defensa del idioma. Una defensa que, en mi opinión, poco se compadece con algunas de las recientes incorporaciones decididas en el seno del otrora docto organismo. Pues, por mucho que se parezcan y tengan la misma raíz latina, él ya nos aclaró que «*nominar* significa en español sólo la acción de poner nombre», mientras que «*to nominate* posee en inglés más significados». Sin embargo, la incorrecta traslación a nuestra lengua de algunos de esos otros significados se ha impuesto con tal contundencia en la jerga informativa que la Academia terminará aceptando el significado de "proclamar", como ha hecho con los de "preseleccionar" y "presentar o proponer". Démosle tiempo al tiempo. En cuanto al caso de *sponsor* (con ese

líquida), ¿no podía al menos haber adaptado su grafía para incluirla en el DRAE como *espónsor*, con su *e* y su tilde? Así lo hizo con otros términos incorporados del inglés, como *güisqui* (con su *g*, su *q* y su diéresis) y *bluyín* (con su *y griega*, ahora ya convertida en ye, y con su tilde en la *i latina*, ahora ya dejada solo en *i*), aunque tanto en el caso de la bebida como en el del pantalón vaquero, ambos comparten su presencia en nuestro diccionario con sus originales *whisky* y *blue jean*, mas sin advertir que no se lean en modo literal. Desconozco los criterios de la RAE para incorporar al diccionario ciertos barbarismos y no hacerlo con otros, pero cabe preguntarse que, si admite *sponsor*, ¿por qué no hace lo propio con *esponsorizar*, verbo tan de uso corriente ya como el nombre del que deriva? Por mi parte, aplaudo el rechazo del verbo, pero reprocho por partida doble la incorporación del sustantivo: primero, por el hecho mismo de su admisión, y segundo, por no haber al menos adaptado su grafía al castellano.

Pero, si *nominar*, *sponsor* y otros muchos anglicismos tan mal traídos al diccionario me producen urticaria, la usurpación del imperativo por parte del infinitivo bendecida hace tres años por la Real Academia, como autoridad suprema de la Lengua, merece capítulo aparte, pues clama, a mi entender, al Santo coro celestial del universo lingüístico en pleno, con su juez supremo y trinitario en el pináculo del tribunal inquisidor. Como referí en el *réquiem* que entonces le dediqué en la sección que nuestra propia y modesta Academia publica en *Ideal* bajo el título genérico «De Buenas Letras», antes de aquella indocta y fatídica decisión había mantenido la vana esperanza, iluso de mí, de que alguien encontrara el antivirus capaz de poner freno a la mortal epidemia que ya presagiaba el final irremediable del imperativo. Alguien con la autoridad necesaria para imponer la vacunación obligatoria del personal responsable de la educación verbal de la ciudadanía, desde el estamento docente en todos sus niveles hasta la gobernación políticoadministrativa a lo largo y ancho del territorio estatal, pasando lógicamente por quienes tienen en la lengua su principal herramienta de trabajo: los medios de comunicación, tanto escritos como audiovisuales. Mas, hete aquí que la autoridad competente en la materia, la RAE, en vez de exigir al Gobierno de turno la adopción de las pertinentes medidas correctoras en el sistema educativo para evitar su anunciada muerte, lo que acababa de hacer es justamente lo contrario, es decir, darle carta de naturaleza al criminal desatino de aceptar el uso del infinitivo en su lugar, como si el idioma castellano se rigiese por las normas del inglés y no por las del latín. Porque sospecho que la rendición incondicional del imperativo a favor del infinitivo llegará también por dicha influencia: como los ingleses no los diferencian, ¿por qué tenemos que diferenciarlos nosotros? Permitidme —¿o debería decir "permitirme"?— que, llegado el momento, sea yo el encargado de entonar un emotivo responso por el vencido y de vitorear con resignación y falso entusiasmo al vencedor: «El imperativo ha muerto, ¡viva el infinitivo!, —gritaré entonces—, ¡viva, viva!, ¡larga vida al infinitivo: al nuevo, al verdadero, al único rey, para siempre ya, de los tiempos verbales!».

Porque, por mucho que la triste e imparable agonía del imperativo se viniera ya advirtiendo desde tiempo atrás, no fue hasta que la RAE tomó su polémica decisión cuando se le acabó de dar la puntilla definitiva. Y el puntillero, o, mejor dicho en este caso, la puntillera había sido (¡ay, si Lázaro Carreter levantara la cabeza!) nada más y nada menos que la autoridad encargada de velar por su conservación, que desde ese momento dejó de ser para mí la RAE (Real Academia de la Lengua) para convertirse en la RAD (Ridícula Autoridad del Despropósito). La misma RAD que se resiste a admitir el femenino en profesiones hasta no hace mucho casi exclusivas de hombres (jueces, abogados, ingenieros, arquitectos, médicos…), y nos obliga a referirnos a las mujeres que las ejercen con el artículo femenino y el sustantivo masculino (es decir: la juez, la abogado, la ingeniero, la arquitecto o la médico, en vez de la jueza, la abogada, la ingeniera, la arquitecta o la médica); la misma RAD que pone el grito en el cielo –es un decir– cuando se emplea el lenguaje inclusivo para dirigirse a «la ciudadanía de este país», por ejemplo, en vez de hacerlo a «los ciudadanos de este país», o cuando alguien habla ante un auditorio mixto refiriéndose a «los hombres y las mujeres de esta sala», o «todos y todas ustedes»; la misma RAD que tan dispuesta está para incorporar anglicismos y neologismos en detrimento de nuestras propias palabras; la misma RAD que suprime tildes a mi entender imprescindibles… Esa misma RAD, en definitiva, que terminó aceptando el uso de *iros* como imperativo.

Y si, de momento, se ha quedado sólo en eso, en dar validez a *iros*, aunque recomendando el empleo de *idos*, quién sabe cuánto tardará en convalidar también el "infiniperativo" de todos los demás verbos. "Infiniperativo",¿qué les parece el bautizo léxico que acabo de inventarme? Porque, explíqueme alguno de los doctos partícipes en tamaño desatino: ¿cómo se puede admitir como correcto *iros* y seguir considerando incorrecto *marcharos*? O, quien dice *marcharos*, por qué no también *veniros* o *sentaros*. ¿Por qué puedo decir *iros*, pero tengo que seguir diciendo *venid*, *marchaos* o *sentaos*, cuando a diario en la calle, en la radio y en la televisión escucho «¡Fijaros en esto!», «¡Prestarme atención!» o «¡Hacer el favor de callar!»? Pues, escribí entonces y ahora repito sin pudor alguno: «Sepan ustedes, señoras y señores de la RAD, que en mi pueblo siempre se ha dicho *irsus*. Así que permítanme invitarles a *irsus* a hacer lo que mejor les plazca, ya sean puñetas o gárgaras, o a soplar gaitas, o a tomar viento fresco, lo que prefieran, pero, por favor, no sigan dedicándose a "limpiar, fijar y dar esplendor" a esta cada vez más paupérrima lengua nuestra». Porque, sinceramente, con decisiones como ésta no creo que estén acertando.

Como tampoco creo que acierten al dar por buenos y admitir en el diccionario términos como *almóndiga*, *conceto*, *otubre* o *toballa*, entre otras lindezas semejantes. Es como si los académicos y académicas actuales entendiesen la recomendación de Lázaro Carreter de no permitir que la lengua se convierta en un fósil arqueológico a fuerza de eliminar cultismos ya en desuso e introducir vulgarismos más o menos populares, pero que una vez admitidos y normalizados terminarán sin duda haciendo olvidar al original. Vale, como mucha gente emplea el infinitivo cuando lo que quiere decir es imperativo, la Academia lo valida y que salga el sol por Antequera, y como mucha gente dice *almóndiga* por *albóndiga*, *otubre* por *octubre*, *conceto* por *concepto*, *toballa* por *toalla*…, la Academia da por buenas estas y otras incorrecciones, al igual que en su día aceptó *madalena* por *magdalena*, porque era así como antes casi todo el mundo lo decía, de manera que ese "casi todo el mundo" terminó por convertirse finalmente en el actual "todo el mundo" absoluto. Pero cabe preguntar, entonces, por qué no corre también la misma suerte *mondarina* por *mandarina*, aunque con ello tuviésemos que modificar su explicación etimológica, que en vez de referirse al mandarín chino pasaría a depender de su facilidad para mondarse.

Mas dejemos ya en paz a la RAE y su diccionario para continuar con el relato de mis preocupaciones lingüísticas, muchas de ellas nuevas, muchas otras antiguas, pero todas, sin duda, aún hoy "de *rabiosa* actualidad", como diría algún que otro colega de la prensa. Retrocederé ahora hasta 2002 para recordar algunas que compartí entonces con los lectores de *Ideal* en varias de mis columnas sabatinas de la sección "Puerta Real", donde un día tomé prestado el título de una novela de Juan García Hortelano, *Gramática parda*, para confesar que no sé cómo ni qué enseñan ahora en las clases de Gramática, ni siquiera sé si se dan ya clases de Gramática en la enseñanza secundaria o en la universitaria. El caso es que, a pesar del optimismo tantas veces reiterado por el Instituto Cervantes, tengo la impresión de que cada vez se habla y se escribe peor. Las reglas de ortografía parecen haber desaparecido de los manuales escolares, mientras las palabras se emplean con un significado distinto a veces, si no contrario, al que les asigna el propio diccionario. Usar *donde* por *cuando* o *en que* («el año *donde* se tenía que graduar»), confundir los números ordinales con los fraccionarios (*doceavo* por *duodécimo* o *décimo segundo*) o usar en su lugar los cardinales («el *veinte* o el *cincuenta y cuatro* aniversario» en vez de «el *vigésimo* o el *quincuagésimo cuarto* aniversario), son errores cada vez más extendidos, por no hablar de las *problemáticas*, los *puntuales,* los *pistoletazos de salida* o las *puestas en valor* tan en boga últimamente.

Con este panorama, no es de extrañar que cada día se oigan y se lean más disparates lingüísticos, disparates que políticos, artistas o periodistas —sobre todo, radiofónicos y deportivos—, entre otros especímenes públicos, ayudan luego con su popularidad a difundir, implantar y multiplicar entre el personal de a pie. Sin incluir las erratas, que no cuentan, cada vez es más frecuente oír o leer en diferentes medios informativos que «el paro ha descendido (o aumentado) en *cincuenta y un mil* personas», o que «están *concentrados* varios miles de personas». Pero, tratándose de personas, como es el caso, ¿no deberían haber sido *cincuenta y una mil* y haber estado *concentradas*, por muchos miles de ellas que llegaran a juntarse? Peor es cuando la confusión de

género arranca del reglamentario cambio anti-cacofónico del artículo: como se dice *el agua*, *el área* o *el ánfora* en vez de *la agua*, *la área* o *la ánfora*, y como no se tiene en cuenta que la cacofonía no la causa el hecho de que la última y la primera letra de las dos palabras sea la *a*, sino el que ambas tengan acento tónico, sea prosódico (sin tilde), sea ortográfico (con tilde), cada vez hay más profesionales de la palabra hablada o escrita que, creyendo hacerlo bien, incurren en incorrecciones como *este agua*, *ese área* o *aquel ánfora*, con el consiguiente efecto mimético en sus respectivos oyentes y lectores, que no tardan en confundir de paso el género de los sustantivos en cuestión para decir o escribir «Se ha bebido *todo* el agua», «El rival no sale de su *propio* área» o «Los buzos sacaron dos ánforas casi *nuevos*».

Y ¿qué me dicen de las muletillas y latiguillos innecesaria y multitudinariamente repetidos? Aunque casi siempre respondan a modas que, por suerte para el lenguaje, con el paso del tiempo cambian o desaparecen, algunas son tan molestas que resulta difícil, por no decir imposible, ignorarlas. Sirva como ejemplo la moda que yo he bautizado con el titulillo de "La verdad que… sobra". De unos años a esta parte, y cada vez con mayor asiduidad, se ha generalizado tanto responder a todas las preguntas comenzando con «La verdad…» que no hay día que me duerma sin haberla oído varias decenas de veces. Al principio se incluía también el verbo: «La verdad es que sí» o «La verdad es que no». En la actualidad, sin embargo, se ha quedado ya en una verdad elíptica, o, en el habla de mi infancia, "una *verdá pelá* y *mondá*". Así, «La verdad que sí» o «La verdad que no» son ahora las respuestas más repetidas en las entrevistas de radio o de televisión, y, a poco que nos descuidemos, pronto lo serán también en las de prensa. Pero, para mayor gloria aún del latiguillo, este no se emplea exclusivamente para responder, ni sólo en las entrevistas o en las tertulias periodísticas, sino que se cuela también en cualquier conversación y, lo que es peor aún, ha conseguido incluso introducirse en la ficción audiovisual, tanto cinematográfica como televisiva, sobre todo en los guiones de las series más populares, con lo cual su expansión es ya imparable. Y no me criticarán que a algunos nos chirríen los oídos cuando oímos decir en la tele o en el cine «La verdad que no» o «La verdad que sí» a personajes de siglos pasados. Con lo fácil que ha sido siempre contestar con un simple «No» o, si me apuran, con un más sofisticado «Pues sí». Pues, eso.

En cuanto a los laísmos, leísmos y loísmos, otro día saqué de mi archivo personal de citas un buen ramillete de la más variada procedencia y que, en mi opinión, deberían sonrojar a sus autores —odos ellos, escritores o traductores de reconocido prestigio— a poca sangre que corra (o corriese) por sus venas. Se trata sólo de algunos de los cientos de ejemplos recogidos durante mis lecturas, en las que, junto a frases o párrafos seleccionados por su enjundia o belleza literaria, suelo también anotar aquellos errores o fallos de bulto que ofenden a la gramática. Vayan aquí unos pocos para su propio juicio: «Los diecisiete estornudos consecutivos de don Bernardo en las primeras horas de la mañana eran proverbiales. Él *los* daba vía libre...» (Miguel Delibes: *El hereje*); «Se fijó en las cuartillas, *las* echó un vistazo...» (Juan José Millás: *Tonto, muerto, bastardo e invisible*); «La muerte de un perro me llevaba, por primera vez, a traicionar a mi mujer, *mintiéndola*...» (Félix Bayón: *Adosados*); «Marcelo *la* había besado el pelo» (Elvira Lindo: *El otro barrio*); «Sueño con ella, *la* veo los senos... y me hacen feliz» (Luis Mateo Díez: *Las horas completas*). Pero, ¿es que no le enseñaron a este excelente novelista y, para más inri, académico de la Lengua a diferenciar el complemento directo del indirecto? ¿Cómo puede, entonces, escribir —en la misma obra— «*la* noté un nerviosismo extraño»? Con lo fácil que le hubiera resultado acertar, teniendo dos formas correctas para elegir: «la noté nerviosa» o «le noté un nerviosismo extraño». Como la autora de *El otro barrio* podía haber elegido entre «le había besado el pelo» o «la había besado en el pelo». El propio García Hortelano, en su *Gramática parda*, cayó en ello por dos veces en una misma página, donde primero escribió «puedo *asegurarla* que...», para rematar más tarde con esta perla: «Pretendo que me devuelva la diadema que *la* regalé».

Pero peor es cuando el fallo se comete al traducir, haciendo quedar mal al autor extranjero sin que él mismo lo sepa. Aquí los ejemplos recogidos en mis notas son más abundantes, pero me limitaré sólo a tres de los más llamativos. El primero figura en una de las novelas más conocidas del japonés Haruki Murakami, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, y es el siguiente: «Como marido yo era tan desastroso que merecía

que me abandonaran. Y cuando me enfadaba, la maltrataba, incluso *la* pegaba». Y yo preguntaría a su traductora, Lourdes Porta, que dónde y cómo la pegaba: ¿en el suelo o en la pared?, ¿con cola o con chinchetas? El segundo pertenece al libro *La bruja de abril*, de la periodista y escritora sueca Majgull Axelsson, traducido en este caso por Jesús Pardo, quien no tiene reparo en hacer decir a uno de los personajes: «Bien que *la* pagan por cuidar niños ajenos», lo que podría interpretarse porque, en vez de *pagarle* por su trabajo, la *pagan* (o la toman) con ella por hacerlo. El tercero y último está sacado de la magnífica obra de Joseph Mitchell, *El secreto de Joe Gould*, narración llevada al cine con notable éxito y en cuya versión española Marcelo Cohen hace decir al protagonista, un magnífico y ambicioso escritor amigo de los principales poetas neoyorkinos de su época, pero hundido en el fracaso y la miseria, aunque sin perder por ello la dignidad: «A Pound *lo* entusiasmaba mi proyecto», traducción que, de haberla conocido en su día, habría hecho sonrojar al propio Joe Gould, cuanto más a su cronista Mitchell.

No me negarán que la cosa tiene bemoles, si bien en esta ocasión quizás habría que añadir también "bemolas" y "bemolos". Porque los laísmos, leísmos y loísmos extienden su dominio territorial a lo largo y ancho de nuestra geografía cada vez con mayor celeridad gracias a, o mejor dicho, por culpa de la prensa escrita, los medios audiovisuales, las redes sociales e, incluso, como acabo de exponer, la buena literatura. Y se trata, a mi entender, de un contagio tan peligroso para la salud gramatical como el del coronavirus para la salud corporal. Por eso apelo a perseverar en nuestras buenas letras y a poner nuestra humilde pero sabia institución, que no en vano tiene por lema el de *Humilis Sapientia*, al servicio de la búsqueda urgente de una vacuna eficaz que frene la enfermedad antes de que ésta se convierta en irremediable epidemia.

«Pobre lengua nuestra, ¿en qué quedará al cabo de unas cuantas generaciones?», escribí en otra ocasión para discrepar de mi buen amigo y mejor profesor Juan Alfredo Bellón, lingüista de pro que, dando la razón al Instituto Cervantes, no duda en poner en duda mi inquietud constante y mi cada vez mayor preocupación por el futuro de nuestra lengua. Un futuro que, por mi parte, sigo considerando más bien incierto. Al menos, el de la lengua que yo aprendí, la que nos legaron a mi generación. Otra cosa es que no desaparezca por completo la raíz romance del futuro idioma que aquí se hable, pero al paso que vamos será más bien una especie de *espanglish*, como el que hablan desde hace tiempo en Estados Unidos los mal llamados *hispanos*. Ejemplos tengo a espuertas, pero basta con atender a cualquier espacio publicitario en cualquier cadena de televisión para constatar que cada vez son menos los anuncios (*spots* en *espanglish)* que se salvan ya del inglés. ¡Pero si ya se emiten algunos en los que solo se habla ese idioma! Y lo peor, en mi opinión, no son las palabras foráneas empleadas en su idioma original, sino cuando éstas se castellanizan por las bravas sin buscar antes si existen otras autóctonas de igual significado. De hecho, el anuncio que más me disgustó aquella tarde fue uno que acababa con un rotundo «Testado por especialistas». *Testado*, ahí es nada, el participio de *testar*, un neologismo formado a partir de *test* y que figura en el diccionario con el significado de «someter algo o a alguien a un control o prueba», cuando los significados de sus dos anteriores entradas eran: «Hacer testamento», «Tachar, borrar», «Declarar como testigo» y «Atestar», respectivamente.

Quizá es que yo sea uno de esos «puristas irritables» a los que, según Gregorio Salvador, académico de número en la RAE y de honor en la nuestra de Buenas Letras, les da por «censurar desde la prensa las impropiedades idiomáticas que aparecen en los propios medios de comunicación». Aunque no creo que don Gregorio tuviera también por tal a su compañero y amigo Fernando Lázaro, que precisamente dedicó a ello buena parte de su vida. Porque ni él, en su momento, ni yo, ahora, nos hemos nunca referido al calvario de faltas de ortografía e incorrecciones gramaticales que los lectores de periódicos sufrimos desde que la figura del corrector de estilo pasó a mejor vida. Lo que Lázaro pidió en su día y yo reivindico ahora es unanimidad de criterio para incorporar y adaptar a nuestra lengua los neologismos, provengan de donde provengan, aunque en los últimos tiempos suelen tener siempre el mismo origen, es decir, el inglés. Como él ya indicó, a la hora de prohijar neologismos, «pugnan dos soluciones: la hispanización o el simple empleo del extranjerismo. La primera se ve favorecida cuando el término ajeno admite un fácil acomodo fónico o cuando se presta a calco. (…) Se conserva, en cambio el vocablo de origen cuando no es fácil su sumisión a la fonología y fonética

propias». Sean ejemplos de la primera solución *estándar* por *standard*, *eslogan* por *slogan*, *fin de semana* por *weekend* o *cuarto de estar* por *living room*, mientras que de la segunda destacaré sólo *best seller* y *marketing* para citar de nuevo a Lázaro, que con su recurrente ironía escribió: «Un libro de gran venta será *best-seller* si el *marketing* lo ha preparado para serlo; al verlo anunciado así, se abstendrán de adquirirlo, por principio, los lectores buenos, –que no siempre coinciden con los buenos lectores–, al menos en Europa. Sin embargo, el término inglés posee mucho prestigio entre las gentes de poco discernimiento literario, que comprarán un *bestseller*, seguros de que con ello cumplen con la cultura».

Porque una cosa son los neologismos que se adoptan por la necesidad de nombrar realidades nuevas y otra bien distinta los barbarismos que se incorporan por fardar (es decir, por *presumir*, *jactarse* o *alardear*, que es lo que *fardar* significa) aunque la realidad que nombran ni sea nueva ni ajena a nuestra lengua, y en ambos casos con independencia de su adaptación o no a nuestra lengua. Sirvan como ejemplo la adopción de *póster* (cartel), *bisté* o *bistec* (filete), *slip* (calzoncillo), *parking* (aparcamiento), *coach* (entrenador) o *backstage* (entre bastidores), voces todas incluidas en el Diccionario. Y supongo que, más pronto que tarde, y muy a mi pesar, también lo harán los actuales *cash flow*, *merchandising*, *planning*, *follower*, *influencer*, *pen drive*, *youtuber* o *WhatsApp*, por poner sólo algunos ejemplos tan de moda ahora. Pues, ya que parece inevitable la deriva hacia el *pichinglis* que denunciaba Amando de Miguel, ¿por qué no contribuir a *ralentizar*, perdón, a *lentificar* su expansión favoreciendo nuestros términos propios (*liquidez*, *comercialización*, *planificación, seguidor*, *influyente*) o propiciando su adaptación gráfica a nuestra pronunciación (*pendraiv*, *yutúber*, *guasap*)? Aunque, para serles sincero, cada vez estoy más convencido de que mi empeño está llamado a un rotundo fracaso, como acabo de demostrar con el desliz del *ralentí*. Mi consuelo es que el desliz ha sido, al menos, de raíz romance, pues nos llegó de nuestro anterior proveedor neologístico antes de que el francés fuese sustituido en tal tarea por el actual *influencer* de nuestra jerga cotidiana.

Una de las últimas incorporaciones llegadas desde la cara norte de los Pirineos, la *puesta en valor* antes citada, fue ya objeto de atención por mi parte en la sección "De Buenas Letras", pues no en vano se trata de uno de los sintagmas más repetidos por nuestros políticos y difundidos luego por los medios informativos que les sirven como correa de transmisión y altavoz multiplicador, con el consiguiente efecto contagioso sobre el resto de la ciudadanía. Pero, si se entiende como «hacer que algo o alguien sea más apreciado, resaltando sus cualidades», que es como define *poner en valor* el *Diccionario del español actual* de Seco, Andrés y Ramos, ¿por qué *poner* algo o a alguien *en valor*, cuando lo que queremos hacer es, simple y llanamente, destacar su importancia, o sea: realzar, resaltar, subrayar o valorar en su justa medida sus cualidades o sus logros? Aun sin llegar a encasillarla, como alguien ha hecho, entre los atropellos más horrísonos que padece nuestra lengua, la *puesta en valor* no es más que una traducción literal de la expresión francesa *mise en valeur*. Mas, según Álex Grijelmo, digno heredero de Lázaro Carreter en el diario *El País*, en el "corpus histórico" de la RAE, que incluye miles de libros y documentos desde el comienzo de nuestra lengua hasta 1975, sólo aparece tres veces entre los 250 millones de registros informatizados, y o bien se le atribuye a un francés o bien se añade la coletilla "como dicen los franceses". Tampoco es notable su presencia en el "corpus del español actual", donde aparece en 19 registros de un total de 160 millones. De esos 19 casos, 16 figuran en periódicos, otro es de internet y sólo dos están incluidos en sendos libros, curiosamente escritos ambos por periodistas. Doce de los 19 están registrados a partir del año 2000 y sólo cinco son de países americanos. Probablemente sea ésta la causa de que no figure aún en el Diccionario, al tratarse de una expresión francesa mal traducida, usada desde hace poco tiempo y puesta de moda por políticos y periodistas. Pero en cuanto lo incorporen a sus libros un par de autores de *best sellers*, la Academia no dudará en bendecirla. Tiempo al tiempo, una vez más.

En fin, no les canso más. Con algo más de tiempo y espacio me habría entretenido también en defender la riqueza léxica y las variedades orales de las distintas *hablas* de nuestra tierra, tan denostadas al norte de Despeñaperros, o en replicar a quienes ven un gran peligro en el bilingüismo porque, según Gregorio Salvador, «está provocando un deterioro del castellano en las Comunidades con dos lenguas oficiales»,

mientras restan importancia a «los tropiezos anecdóticos carentes de importancia» que tanto ayudan a propagar desde la literatura y los medios de comunicación incorrecciones idiomáticas tan inadmisibles como el laísmo. Pero dejémoslo para otro día. Regresaré ahora al principio para terminar como empecé. Es decir, con Amando de Miguel. Afirmaba el ahora catedrático emérito de la Complutense, en el colofón de *La perversión del lenguaje*, que su ensayo no daría origen a ninguna polémica: «Nadie se sentirá aludido. Cosechará una espesa gavilla de silencios punzantes, el género intelectual que entre nosotros medra», auguró en 1985, y bien que acertó. Como acertaré yo, 35 años después, al vaticinar que este discurso mío de hoy será igualmente contestado con una espesa cortina de olvido y silencios, no sé si punzantes o simplemente despectivos. A pesar de lo cual, haré también mía la lapidaria frase final del ilustre sociólogo: «Quede como testimonio de una época perversa, en la que se intentó asesinar a nuestra madre común: la vieja lengua castellana». Porque, si no le ponemos remedio, la salud de nuestra lengua pinta no sólo mal, sino "lo siguiente". Y perdónenme, por favor, mi *butade* al repetir en esta tribuna una de las muletillas de moda que antes critiqué. Una *butade*, eso sí, con grafía adaptada, y no en su original *boutade*, que es como figura en nuestro diccionario este barbarismo de origen francés con el significado de «intervención pretendidamente ingeniosa, destinada por lo común a impresionar».

No crean, por favor, que mi intención fuese la de impresionar a nadie. Tan solo he tratado de hacerles partícipes de mis fantasmas lingüísticos, porque hay noches que no me dejan conciliar el sueño. Al compartir hoy mis temores, mi único objetivo era sumar apoyos para conseguir vencerlos. Si tan siquiera una persona decidiese unirse a mi particular batalla lo daría ya por cumplido.

Muchas gracias.

EDUARDO CASTRO MALDONADO (Torrenueva, 1948)

Escritor y periodista, Eduardo Castro es autor de las siguientes obras: *Muerte en Granada. La tragedia de Federico García Lorca* (Madrid, 1975), *La mala conciencia* (Granada, 1979), *Versos para Federico. Lorca como tema poético* (Murcia, 1986; Granada, 1999), *Tú. A Tacuara* (Coín, Málaga, 1989), *Guía General de la Alpujarra* (Granada, 1992 y 1995), *Granada, pueblo a pueblo* (El Puerto de Santa María, Cádiz, 2002), *El burro del Cardenal* (Granada, 2003), *Sábados a contracorriente* (Granada, 2004), *Razón de vida* (Granada, 2008), *Tiempo de hablar. Ocho escritores a grabadora abierta* (Granada, 2010), *La Alpujarra en caballos de vapor* (Granada, 2017) y *El burro del Cardenal: todas las historias* (Granada, 2018). Es coautor, asimismo, de varios libros de relatos, poemas, ensayos y artículos periodísticos, habiendo sido incluido en antologías de diversos géneros y estilos. Relatos y poemas suyos han sido además traducidos y publicados en revistas literarias nacionales y extranjeras. Cuenta, entre otros, con los premios literarios Ángel Ganivet de narrativa y Arcipreste de Hita de poesía, y los de periodismo José María Bugella, Ciudad de Almuñécar y Luis Seco de Lucena a la trayectoria profesional.

Como periodista, ha trabajado y colaborado en numerosos medios de comunicación, entre los que destacan las revistas *Posible*, *Ciudadano*, *Cuadernos para el Diálogo*, *La Calle* y *Viajar*, los periódicos *El País*, *Diario de Granada e Ideal*, la *BBC* de Londres, de la que fue corresponsal de radio en Andalucía durante cinco años, y *TVE*, a cuya plantilla perteneció como redactor desde 1983 hasta 2005, habiendo sido además guionista y director de los programas *Pasaba por aquí* y *Por las rutas del vino*, así como delegado de la Unidad Informativa de Granada En octubre de 2005 fue elegido por el Parlamento autonómico como miembro del Consejo Audiovisual de Andalucía, donde ha presidido la Comisión de Pluralismo hasta el pasado mes de julio, fecha de la renovación del organismo regulador.

En abril de 2005 fue elegido miembro numerario de la Academia de Buenas Letras de Granada, donde hasta julio de 2018 ostentó la medalla con la letra H. Su discurso de recepción, pronunciado en el Paraninfo de la Universidad granadina el 8 de mayo de 2006, versó sobre *El vino en la literatura (Breve ensayo preliminar para una futura antología)*. En la actualidad figura en la nómina de Académicos Supernumerarios.

Ac. Esp. II-189

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

EL SENTIDO DEL PROGRESO DESDE MI OBRA

DISCURSO LEIDO EL DIA 25 DE MAYO DE 1975
EN EL ACTO DE SU RECEPCION POR EL
Excmo. Sr. Don MIGUEL DELIBES SETIEN

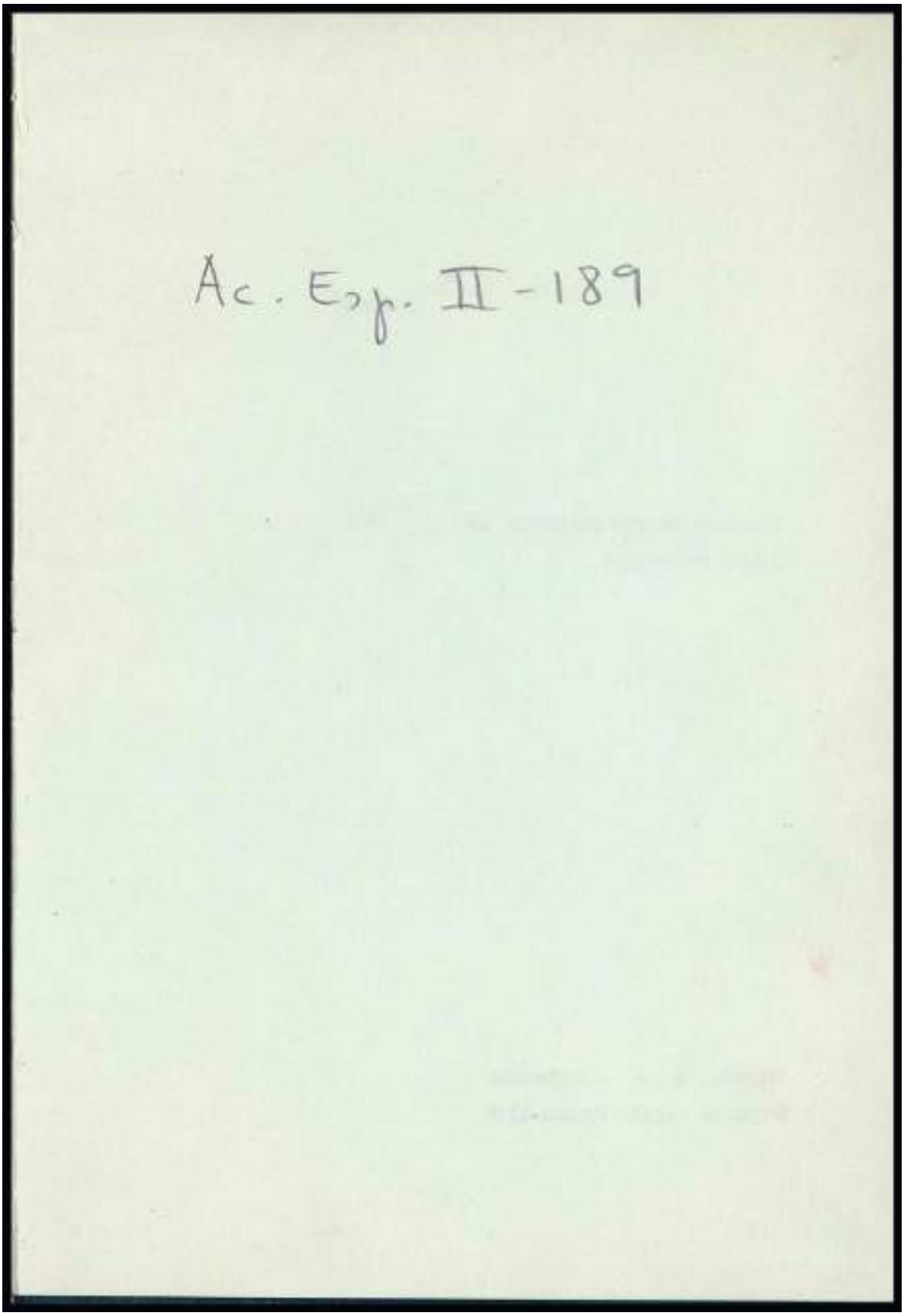
Y

CONTESTACION

DEL

Excmo. Sr. Don JULIAN MARIAS

MADRID
1975


Ac. Esp. II-189

MIÑON, S. A. - Valladolid

Depósito Legal: VA-291-1975

EL SENTIDO DEL PROGRESO
DESDE MI OBRA

R. 21.328

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

EL SENTIDO DEL PROGRESO DESDE MI OBRA

DISCURSO LEIDO EL DIA 25 DE MAYO DE 1975
EN EL ACTO DE SU RECEPCION POR EL
Excmo. Sr. Don MIGUEL DELIBES SETIEN

Y

CONTESTACION

DEL

Excmo. Sr. Don JULIAN MARIAS

BIBLIOTECA

MADRID
1975

DISCURSO

DEL

Excmo. Sr. Don MIGUEL DELIBES SETIEN

SRES. ACADEMICOS:

Quiero empezar advirtiendo que a pesar de este frac o, quizá sería mejor decir, dada mi escasa afición a estos atuendos, de este disfraz, yo me considero humana y literariamente muy poco académico, al menos en el sentido tradicional de este término. Mis literaturas, deficitarias en tantos aspectos, no son precisamente admirables por su rigor gramatical y me consta, pongo por caso, que mis laísmos y leísmos son tomados a menudo como ejemplo, en algunas universidades, de lo que no es correcto hacer. Trato de insinuar con esto que mis escarceos literarios desde su origen, han sido puramente intuitivos y si algo hay estimable en mis escritos, ello no se debe a mérito personal mío, sino a la circunstancia de haber nacido y vivido en Valladolid, ciudad y provincia que quizá no sean un modelo de buen decir castellano pero donde el idioma se manifiesta, en especial en los medios rurales, con una riqueza y vivacidad que todo el mundo reconoce. Una vez admitidas mis propias limitaciones, comprenderéis que mi gratitud hacia vosotros por el hecho de haberme acogido en esta institución, dista mucho de ser un gesto formulario o de mero protocolo.

Vengo a ocupar en esta Casa el sillón que dejó vacante D. Julio Guillén. Se da de esta manera la circunstancia insólita, de que un marinero de segunda —que ésta es mi

9

graduación militar— suceda a un Almirante, siquiera sea en una actividad tan ajena a la táctica y la estrategia navales como puede ser la literatura.

No tuve el gusto de conocer personalmente al señor Guillén, pero, aunque a distancia, siempre admiré en él dos cualidades fundamentales: su fidelidad al mar —o a la mar como él prefería y solemos decir quienes en ella hemos vivido— y su asombroso polifacetismo. El Almirante Guillén si no un navegante avezado —aunque también lo fue en ocasiones, e incluso llegó a pilotar un "hidro" en el famoso desembarco de Alhucemas— si nos ayudó a descubrir la otra cara del océano: su historia, su literatura, su iconografía y su idioma. El Almirante Guillén hizo de todo —escribió, montó un museo, organizó un archivo, perteneció a dos academias, decoró techos, modeló estatuas, pilotó globos y hasta, si hemos de creer a D. Amancio Landín, tejió alfombras con sus propias manos— y todo lo hizo movido por su sentido de la belleza y por su pasión marinera. Tal polifacetismo, unido a su sensibilidad y a su sentido del humor —evidentes en todos sus escritos, incluso en los más estrictamente lexicográficos— nos proporcionan una imagen del señor Guillén parecida a la de un esteta renacentista, un hombre exquisito que busca la perfección en todo, incluso en actividades aparentemente secundarias como la conversación y la cocina. Este culto a la exactitud y la belleza, que creo es la cualidad que mejor define a mi antecesor, se hace aún más reverente en su vasta obra literaria —desde "La Carabela Santa María" a "Nostramo Lourido"— y muy concretamente en su bellísimo discurso de ingreso en esta Academia, "El lenguaje marinero", pieza relevante y sabrosísima que tal vez únicamente estamos en condiciones de paladear en toda su rica gama de matices aquellos que hemos sido marineros antes que frailes. Este trabajo revela, por un lado, al gra-

mático y al erudito y, por otro, al purista del idioma y al escritor de talento, cualidades, todas ellas, que definen al académico nato y que yo ahora, "al seguir sus aguas" —como decimos en terminología marinera— me esforzaré en tener presentes.

Vais a permitirme un inciso sentimental e íntimo. Desde la fecha de mi elección a la de ingreso en esta Academia me ha ocurrido algo importante, seguramente lo más importante que podría haberme ocurrido en la vida: la muerte de Angeles, mi mujer, a la que un día, hace ya casi veinte años, califiqué de "mi equilibrio". He necesitado perderla para advertir que ella significaba para mí mucho más que eso: ella fue también, con nuestros hijos, el eje de mi vida y el estímulo de mi obra pero, sobre todas las demás cosas, el punto de referencia de mis pensamientos y actividades. Soy, pues, consciente de que con su desaparición ha muerto la mejor mitad de mí mismo. Objetaréis, tal vez, que al faltarme el punto de referencia mi presencia aquí esta tarde no pasa de ser un acto gratuito, carente de sentido, y así sería si yo no estuviera convencido de que al leer este discurso me estoy plegando a uno de sus más fervientes deseos y, en consecuencia, que ella ahora, en algún lugar y de alguna manera, aplaude esta decisión mía. Vengo, pues, así a rendir público homenaje, precisamente en el aniversario de su nacimiento, a la memoria de la que durante cerca de treinta años fue mi inseparable compañera.

11

EL SENTIDO DEL PROGRESO DESDE MI OBRA

Debo reconocer que la elección de tema para mi discurso de ingreso en esta institución no me ha sido fácil. El carácter literario de la misma, me empujaba, casi fatalmente, en este sentido. Pero, ¿cómo meterme en literaturas ante un auditorio tan competente en esta materia? Estaba, por otra parte, la actitud de mis compañeros periodistas, después de mi elección, poniendo el acento en mi vocación campestre; "Un cazador a la Academia", "Del campo a la Academia", "Un cazador que escribe", fueron titulares frecuentes en diarios y revistas en aquella efemérides. ¿No estarían ellos, al sentar estas afirmaciones verdaderas, abriéndome el cauce por donde mis palabras deberían discurrir? ¿Por qué no traer a la Academia una de las preocupaciones fundamentales, si no la principal, que ha inspirado desde hace cinco lustros mi carrera de escritor? ¿No es mi concepto del progreso algo que está en palmaria contradicción con lo que viene entendiéndose por progreso en el mundo de nuestros días? ¿Por qué no aprovechar este acceso a tan alto auditorio para unir mi voz a la protesta contra la brutal agresión a la Naturaleza que las sociedades llamadas civilizadas vienen perpetrando mediante una tecnología desbridada?

He aquí, en pocas palabras, la génesis de mi discurso de esta tarde. Cuando hace cinco lustros escribí mi novela "El camino", donde un muchachito, Daniel, el Mochuelo, se resiste a abandonar la vida comunitaria de la pequeña villa para integrarse en el rebaño de la gran ciudad, algunos me tacharon de reaccionario. No querían admitir que a lo que renunciaba Daniel, el Mochuelo, era a convertirse en cómplice de un progreso de dorada apariencia pero absolutamente irracional. Posteriormente mi oposición al sentido moderno del progreso y a las relaciones Hombre-

Naturaleza se ha ido haciendo más acre y radical hasta abocar a mi novela "Parábola del náufrago", donde el poder del dinero y la organización —quintaesencia de este progreso— termina por convertir en borrego a un hombre sensible, mientras la Naturaleza mancillada, harta de servir de campo de experiencias a la química y la mecánica, se alza contra el hombre en abierta hostilidad. En esta fábula venía a sintetizar mi más honda inquietud actual, inquietud que, humildemente, vengo a compartir con unos centenares —pocos— de naturalistas en el mundo entero. Para algunos de estos hombres la Humanidad no tiene sino una posibilidad de supervivencia, según declararon en el Manifiesto de Roma: frenar su desarrollo y organizar la vida comunitaria sobre bases diferentes a las que hasta hoy han prevalecido. De no hacerlo así, consumaremos el suicidio colectivo en un plazo relativamente breve. Su razonamiento es simple. La industria se nutre de la Naturaleza, y la envenena y, al propio tiempo, propende a desarrollarse en complejos cada vez más amplios, con lo que día llegará en que la Naturaleza sea sacrificada a la tecnología. Pero si el hombre precisa de aquélla, es obvio que se impone un replanteamiento. Nace así el Manifiesto para la supervivencia, un programa que, pese a sus ribetes utópicos, es a juicio de los firmantes la única alternativa que le queda al hombre contemporáneo. Según él, el hombre debe retornar a la vida en pequeñas comunidades autoadministradas y autosuficientes, los países evolucionados se impondrán el "desarrollo cero" y procurarán que los pueblos atrasados se desarrollen equilibradamente sin incurrir en sus errores de base. Esto no supondría renunciar a la técnica, sino embridarla, someterla a las necesidades del hombre y no imponerla como meta. De esta manera, la actividad industrial no vendría dictada por la sed de poder de un capitalismo de Estado ni por la codicia veleidosa de

13

una minoría de grandes capitalistas. Sería un servicio al hombre, con lo que automáticamente dejarían de existir países imperialistas y países explotados. Y, simultáneamente, se procuraría armonizar naturaleza y técnica de forma que ésta, aprovechando los desperdicios orgánicos, pudiera cerrar el ciclo de producción de manera racional y ordenada. Tales conquistas y tales frenos, de los cuales apenas se advierten atisbos en los países mejor organizados, imprimirían a la vida del hombre un sentido distinto y alumbrarían una sociedad estable, donde la economía no fuese el eje de nuestros desvelos y se diese preferencia a otros valores específicamente humanos.

Esto, señores académicos, es quizá, lo que yo intuía vagamente al escribir mi novela "El camino" en 1949 cuando Daniel, mi pequeño héroe, se resistía a integrarse en una sociedad despersonalizadora, pretendidamente progresista, pero, en el fondo, de una mezquindad irrisoria. Y esta intuición, señores académicos, cuyos principios, auténticamente revolucionarios, acaban de ser formulados por un plantel respetable de sabios humanistas, es lo que indujo a algunos comentaristas a tachar de reaccionaria mi postura. Han sido suficientes cinco lustros para demostrar lo contrario, esto es, que el verdadero progresismo no estriba en un desarrollo ilimitado y competitivo, ni en fabricar cada día más cosas, ni en inventar necesidades al hombre, ni en destruir la Naturaleza, ni en sostener a un tercio de la Humanidad en el delirio del despilfarro mientras los otros dos tercios se mueren de hambre, sino en racionalizar la utilización de la técnica, facilitar el acceso de toda la comunidad a lo necesario, revitalizar los valores humanos, hoy en crisis, y establecer las relaciones hombre-naturaleza en un plano de concordia.

He aquí mi credo y, por hacerlo comprender, vengo luchando desde hace veinticinco años. Pero, a la vista de

estos postulados, ¿es serio afirmar que la actual orientación del progreso es la congruente? Si progresar, de acuerdo con el diccionario, es hacer adelantamientos en una materia, lo procedente es analizar si estos adelantamientos en una materia implican un retroceso en otras y valorar en qué medida lo que se avanza justifica lo que se sacrifica. El hombre, ciertamente, ha llegado a la Luna pero en su organización político-social continúa anclado en una ardua disyuntiva: la explotación del hombre por el hombre o la anulación del individuo por el Estado. En este sentido no hemos avanzado un paso. Los esfuerzos inconexos de algunos idealistas —Dubcek 1968 y Allende 1973— no han servido prácticamente de nada. A pesar de nuestros avances de todo orden, en política, la experimentación constituye un privilegio más de los fuertes. Perfil semejante, aún más negativo, nos ofrece el tan cacareado progreso económico y tecnológico. El hombre, arrullado en su confortabilidad, apenas se preocupa del entorno. La actitud del hombre contemporáneo se asemeja a la de aquellos tripulantes de un navío que, cansados de la angostura e incomodidad de sus camarotes, decidieron utilizar las cuadernas de la nave para ampliar aquéllos y amueblarlos suntuosamente. Es incontestable que, mediante esta actitud, sus particulares condiciones de vida mejorarían, pero, ¿por cuánto tiempo? ¿Cuántas horas tardaría este buque en irse a pique —arrastrando a culpables e inocentes— una vez que esos tripulantes irresponsables hubieran destruido la arquitectura general de la nave para refinar sus propios compartimientos? He aquí la madre del cordero. Porque ahora que hemos visto suficientemente claro que nuestro barco se hunde —y a tratar de aclararlo un poco más aspiran mis palabras—, ¿no sería progresar el admitirlo y aprontar los oportunos remedios para evitarlo?

15

El hombre, obcecado por una pasión dominadora, persigue un beneficio personal, ilimitado e inmediato y se desentiende del futuro. Pero, ¿cuál puede ser, presumiblemente, ese futuro? Negar la posibilidad de mejorar y, por lo tanto, el progreso, sería por mi parte una ligereza; condenarlo, una necedad. Pero sí cabe denunciar la dirección torpe y egoísta que los rectores del mundo han impuesto a ese progreso. Así, quede bien claro que cuando a lo largo de mis palabras de esta noche yo me refiera al progreso para ponerlo en tela de juicio o recusarlo, no es al progreso estabilizador y humano —y, en consecuencia, deseable— al que me refiero sino al sentido que se obstinan en imprimir al progreso las sociedades llamadas civilizadas.

EL PROGRESO

Todos estamos acordes en que la Ciencia aplicada a la tecnología ha cambiado, o seguramente sería mejor decir revolucionado, la vida moderna. En pocos años se ha demostrado que el ingenio del hombre, como sus necesidades, no tienen límites. El espíritu de invención y el refinamiento de lo inventado arrumban objetos que hace apenas tres o cuatro años nos parecían insuperables. En la actualidad disponemos de cosas que no ya nuestros abuelos, sino nuestros padres hace apenas cinco lustros hubieran podido imaginar. El cerebro humano camina muy de prisa en el conocimiento de su entorno. El control de las leyes físicas ha hecho posible un viejo sueño de la Humanidad: someter a la Naturaleza. No obstante, todo progreso, todo impulso hacia adelante comporta un retroceso, un paso atrás, lo que en términos cinegéticos, jerga que a mí me es muy

cara, llamaríamos el culatazo. Y la física nos dice que este culatazo es tanto mayor cuanto más ambicioso sea el lanzamiento. Esto presupone que tanto la técnica como la química, como muchos remedios de botica, sabemos lo que quitan pero ignoramos lo que ponen, siquiera no se nos oculta que, en muchas ocasiones, el envés de aquéllas, sus aspectos negativos, se emparejan, cuando no superan, a los aspectos positivos. Pongamos por caso el DDT. Este descubrimiento alivió, como es sabido, a los soldados de la segunda guerra mundial de la plaga de los parásitos y, una vez firmada la paz, su aplicación en la lucha contra la malaria y otras enfermedades tropicales confirmó su eficacia. La Humanidad no ocultó su entusiasmo; al fin estaba en camino de encontrar la panacea, el remedio para sus males. Bastaron, sin embargo, unos pocos años para descubrir la contrapartida, esto es, los efectos del culatazo. Hoy, incluso los escolares de buena parte del mundo saben que este insecticida, en virtud de un proceso que ya nos resulta familiar, se ha incorporado a los organismos animales sin excluir al hombre hasta el punto de que análisis de la leche de jóvenes madres efectuados por biólogos compañeros de mis propios hijos han demostrado que nuestros lactantes son amamantados, en proporción no desdeñable, con DDT. Los suecos, gente amante de las estadísticas, nos dicen que la leche de algunas mujeres de aquel país contiene un 70% más de insecticida que el nivel tolerado por la Salubridad Pública para la leche de vaca.

Algo semejante cabría decir de algunas conquistas técnicas encaminadas a satisfacer los viejos anhelos de ubicuidad del hombre: automóviles, aviones, cohetes interplanetarios. Tales invenciones aportan, sin duda, ventajas al dotar al hombre de un tiempo y una capacidad de maniobra impensables en su condición de bípedo, pero, ¿desconocemos, acaso, que un aparato supersónico que se des-

17

plaza de París a Nueva York consume durante las seis horas de vuelo una cantidad de oxígeno aproximada a la que, durante el mismo tiempo, necesitarían 25.000 personas para respirar? A la Humanidad ya no le sobra el oxígeno, pero es que, además, estos reactores desprenden por sus escapes infinidad de partículas que interfieren las radiaciones solares, hasta el punto de que un equipo de naturalistas desplazado durante medio año a una pequeña isla del Pacífico para estudiar el fenómeno, informó en 1970 al Congreso de Londres, que en el tiempo que llevaban en funcionamiento estos aviones, la acción del Sol— luminosa y calorífica—había decrecido aproximadamente en un 30%, con lo que, de no adoptarse el oportuno correctivo, no se descartaba la posibilidad de una nueva glaciación.

Pero ¿y la Medicina?, argüirán los optimistas. ¿También tiene usted alguna objeción que hacer al desarrollo de la Medicina? ¿No se ha doblado, en un breve lapso, el promedio de la vida humana? ¿No nos anuncian cada día los periódicos, con grandes titulares, nuevos triunfos sobre el dolor y la muerte? Esto es incontestable. He aquí un punto en el que negar el progreso sería negar la evidencia. Las conquistas de la Medicina y la Higiene en el último período histórico no sólo son plausibles sino pasmosas. Las enfermedades infecciosas han sido prácticamente erradicadas y se han conseguido notables progresos en aquellas otras de origen genético. Todo esto, repito, es incuestionable. Empero la contrapartida de estos éxitos también se da, y aunque parezca paradójico, deriva de su misma eficacia. La Medicina en el último siglo ha funcionado muy bien, de tal forma que hoy nace mucha más gente de la que se muere. La demografía, entonces, ha estallado, se ha producido una explosión literalmente sensacional. A una población estancada hasta el siglo XVII en 600 ó 700 millones,

ha sucedido un crecimiento lento pero inexorable, hasta conseguir, tras el descubrimiento de los antibióticos, doblarla en los últimos treinta años. Esto supone que, prescindiendo de posibles nuevos avances en este campo, y ateniéndonos al ritmo alcanzado, la población mundial se duplicará cada seis lustros, lo que equivale a decir que los 3.500 millones de personas de 1970, se convertirán en 56.000 antes de finalizar el siglo XXI, esto es, si no yerro en la cuenta, la población actual, más o menos, multiplicada por 14. La pregunta irrumpe sin pedir paso: ¿va a dar para tantos la despensa? Si este progreso del que hoy nos jactamos no ha conseguido atenuar el hambre de dos tercios de nuestros semejantes, ¿qué se puede esperar el día, que muy bien pueden conocer nuestros nietos, en que por cada hombre actual haya catorce sobre la Tierra?

La Medicina ha cumplido con su deber, pero al posponer la hora de nuestra muerte, viene a agravar, sin quererlo, los problemas de nuestra vida. La Medicina, pese a sus esfuerzos, no ha conseguido cambiarnos por dentro; nos ha hecho más pero no mejores. Estamos más juntos —y aún lo estaremos más— pero no más próximos.

EL SIGNO DEL PROGRESO

Mas, para nuestra desgracia, no sólo el culatazo del progreso empaña la brillantez y eficacia de las conquistas de nuestra era. El progreso comporta —inevitablemente, a lo que se ve— una minimización del hombre. Errores de enfoque han venido a convertir al ser humano en una pieza más —e insignificante— de este ingente mecanismo que hemos montado. La tecnocracia no casa con eso de los principios éticos, los bienes de la cultura humanista y

19

la vida de los sentimientos. En el siglo de la tecnología, todo eso no es sino letra muerta. La idea de Dios, y aun toda aspiración espiritual, es borrada en las nuevas generaciones —seguramente porque la aceptación de estos principios no enalteció a las precedentes— mientras los estudios de Humanidades, por ceñirme a un punto concreto, sufren cada día, en todas partes, una nueva humillación. Es un hecho que las Facultades de Letras sobreviven en los países más adelantados con las migajas de un presupuesto que absorben casi íntegramente las Facultades y Escuelas técnicas. En este país se habla ahora de suprimir la literatura en los estudios básicos —olvidando que un pueblo sin literatura es un pueblo mudo— porque, al distraer unas horas al alumnado, distancia la consecución de unas cimas científicas que, conforme a los juicios de valor vigentes, resultan más rentables. Los carriles del progreso se montan, pues, sobre la idea del provecho, o lo que es lo mismo, del bienestar. Pero, ¿en qué consiste el bienestar? ¿Qué entiende el hombre contemporáneo por "estar bien"? En la respuesta a estas interrogantes no es fácil el acuerdo. Ello nos desplazaría, por otra parte, a ese otro complejo problema de la ocupación del ocio. Lo que no se presta a discusión es que el "estar bien" para los actuales rectores del mundo y para la mayor parte de los humanos, consiste, tanto a nivel comunitario como a niveles individuales, en disponer de dinero para cosas. Sin dinero no hay cosas y sin cosas no es posible "estar bien" en nuestros días. El dinero se erige así en símbolo e ídolo de una civilización. El dinero se antepone a todo; llegado el caso, incluso al hombre. Con dinero se montan grandes factorías que producen cosas y con dinero se adquieren las cosas que producen esas grandes factorías. El hecho de que esas cosas sean necesarias o superfluas es accesorio. El juego consiste en producir y consumir, de tal modo que en la mo-

derna civilización, no sólo se considera honesto sino inteligente, gastar uno en producir objetos superfluos y emplear noventa y nueve en persuadirnos de que nos son necesarios. Ante la oportunidad de multiplicar el dinero —insisto, a todos los niveles— los valores que algunos seres aún respetamos, son sacrificados sin vacilación. Entre la supervivencia de un bosque o una laguna y la erección de una industria poderosa, el hombre contemporáneo no se plantea problemas: optará por la segunda. Encarados a esta realidad, nada puede sorprendernos que la corrupción se enseñoree de las sociedades modernas. El viejo y deplorable aforismo de que cada hombre tiene su precio alcanza así un sentido literal, de plena y absoluta vigencia, en la sociedad de nuestros días.

Esta tendencia arrolladora del progreso se manifiesta en todos los terrenos. Yo recuerdo que allá por los años 50, un ridículo concepto de la moral llevó a este país a la proscripción de las playas mixtas y la imposición del albornoz en los baños públicos para preservar a los españoles del pecado. Se trataba de una moral pazguata y atormentada, de acuerdo, pero, era la moral que oficialmente prevalecía. Fue suficiente, empero, el descubrimiento de que el desnudismo aportaba divisas para que se diera paso franco a la promiscuidad soleada y al "bikini". El dinero triunfaba también sobre la moral.

Y ¿qué decir de los trabajos rutinarios, embrutecedores, sobre los que se organiza hoy la gran industria? La eficacia, la producción espectacular —o, lo que es lo mismo, el dinero— se antepone igualmente a la integridad y la dignidad humanas. Fabricar un hombre es una actividad infinitamente más sencilla y agradable que fabricar un automóvil, con lo que nunca ha de faltar el recambio para un hombre inutilizado. Sobre esta base, nace y se extiende la

21

fabricación en serie, en cadena, donde no cuentan más que los resultados. Las nobles advertencias de Charles Chaplin al respecto, en el primer tercio del siglo, es decir, cuando aún era tiempo de reflexión, quedaron como una obra de arte, sin ninguna trascendencia práctica. Así, paralelamente a la producción de cosas, se iban produciendo frustraciones también en cadena. La serie facilita una compensación pendular: si, por un lado, destruye al hombre al anular su amor por la obra bien hecha, por el otro, facilita la consecución de esa obra y esto, cerrar el ciclo, es lo que en definitiva interesa al orden económico de nuestro tiempo. El hecho de que la serie fabrique, de rechazo, hombres en serie y la cadena hombres encadenados, no nos desazona porque no interrumpe la marcha del progreso.

Simultáneamente, el desarrollo exige que la vida de estas cosas sea efímera, o sea, se fabriquen mal deliberadamente, supuesto que el desarrollo del siglo XX requiere una constante renovación para evitar que el monstruoso mecanismo se detenga. Yo recuerdo que antaño se nos incitaba a comprar con insinuaciones macabras cuando no aterradoramente escatológicas: "Este traje le enterrará a usted", "Tenga por seguro que esta tela no la gasta". Hoy no aspiramos a que ningún traje nos entierre, en primer lugar porque la sola idea de la muerte ya nos estremece y, en segundo, porque unas ropas vitalicias podrían provocar el gran colapso económico de nuestros días.

Con la superfluidad es, por tanto, la fungibilidad la nota característica de la moderna producción, porque, ¿qué sucedería el día que todos estuviéramos servidos de objetos perdurables? La gran crisis, primero y, después, el caos. Apremiados por esta exigencia, fabricamos, intencionadamente, telas para que se ajen, automóviles para que se

22

estropeen, cuchillos para que se mellen, bombillas para que se fundan. Es la civilización del consumo en estado puro, de la incesante renovación de los objetos —en buena parte, innecesarios— y, en consecuencia, del desperdicio. Y no se piense que este pecado —grave sin duda— es exclusivo del mundo occidental puesto que, si mal no recuerdo, Kruschev declaraba en sus horas altas de 1955 que la meta soviética era alcanzar cuanto antes el nivel de consumo americano. El primer ministro ruso venía a reconocer así que si el delirio consumista no había llegado a la URSS no era porque no quisiera sino porque no podía. Sus aspiraciones eran las mismas. En rigor, ambas sociedades, la oriental y la occidental, no son fundamentalmente diferentes, en este punto.

Aceptado lo antedicho, no parece gratuito afirmar que, salvo en unos millares de científicos y hombres sensibles repartidos por todo el mundo, el progreso se entiende hoy de manera análoga en todas partes. El desarrollo humano no es sino un proceso de decantación del materialismo sometido a una aceleración muy marcada en los últimos lustros. Al teocentrismo medieval y al antropocentrismo renacentista ha sucedido un objeto-centrismo que, al eliminar todo sentido de elevación en el hombre, le ha hecho caer en la abyección y la egolatría.

EL DESEO DE DOMINACION

Con el dinero —y, tal vez, incubada en él— hay, a mi entender, otra nota diferenciadora del progreso moderno: el deseo de sobresalir o, lo que viene a ser lo mismo, la ambición de poder. En este punto, la analogía del hombre con las aves en la llamada por los biólogos "jerarquía del

23

picoteo", es patente. La aspiración de todo hombre es elevar su rango, anteponerse, no tanto acrecentando su cultura y sus facultades como amedrentando a su adversario o debilitándolo. La técnica se convierte así, no ya en una posibilidad de dinero, sino —lo que es más grave— en una posibilidad de dominación. De este modo, mientras entre los hombres se acentúa el espíritu de competencia, en la esfera internacional se plantea una cuestión de hegemonía que no se resuelve, como antaño, fabricando más espadas o más fusiles, sino buscando un arma que, llegado el caso, sea suficiente para arrasar al adversario —y, con él, a la Humanidad entera— en unas décimas de segundo. La cuestión de la supremacía no se establece ya en términos de prevalencia sino de aniquilamiento. Tal anhelo de dominación se manifiesta en las relaciones de individuo a individuo, de Estado a individuo y de Estado a Estado. ¿Cómo? Me limitaré a señalar tres extremos que son, para mí, por graves, los más representativos: 1.º Enervando al hombre desde arriba, despojándole del deseo de participar en la organización de la comunidad, dando así paso a unas autocracias que la manifiesta inhibición del hombre favorece. 2.º A nivel internacional, procurando la hegemonía a costa de convertir el noble deseo de paz basado en la justicia y la libertad, en un equilibrio del terror. Y 3.º, encauzando la técnica hacia la fabricación de instrumentos que facilitan el allanamiento de la intimidad del hombre, o la esfera privada de las instituciones, con objeto de controlar a unos y otras.

La pedagogía universal consideró resuelto el problema de la infancia compaginando la instrucción y el deleite, aunándolos en una sola actividad. El juego instructivo o la instrucción amena hacían posible, armonizándolas, la formación y el entretenimiento de los niños, de manera que éstos "no diesen guerra", no alborotasen. Fue, quizá,

24

nuestro Carlos III quien descubrió, con el célebre motín de Esquilache, que los adultos eran "como niños pequeños que lloran y protestan cuando se les limpia y asea". Desde entonces, mayor preocupación que hacer justicia ha sido para los gobernantes buscar la manera de entretener al pueblo para que no la pida, esto es, para que no alborote, para que "no dé guerra". El "pan y toros" ha tenido a lo largo de las edades de la Historia múltiples versiones. Pero he aquí que la era supertécnica ha venido a descubrir que también existen juguetes para entretener a los adultos y borrar de sus mentes cualquier idea de participación y responsabilidad. Es más, el ingenio de la técnica moderna descubre "el juguete" por antonomasia, merced al cual el pueblo no sólo no piensa, sino que incluso nos facilita la posibilidad de conducir su pensamiento, de hacerle pensar lo que nosotros queremos que piense. Así el interés por su juguete acaba por enervar en el hombre otros intereses superiores. La alienación se produce entonces como fenómeno general y masivo. Mas si esto, hasta cierto punto, es comprensible, no lo es, en cambio, que admitamos que esta inhibición se fomente desde arriba, mediante el control de este juguete, único alimento espiritual de un elevadísimo porcentaje de seres humanos. La difusión de consignas, la eliminación de la crítica, la exposición triunfalista de logros parciales o insignificantes y la misma publicidad subliminal, van moldeando el cerebro de millones de televidentes que, persuadidos de la bondad de un sistema, o simplemente fatigados, pero, en todo caso, incapacitados para pensar por su cuenta, terminan por hacer dejación de sus deberes cívicos, encomendando al Estado-Padre hasta las más pequeñas responsabilidades comunitarias. En este mismo sentido actúa la organización del trabajo a que antes aludía. La rutina laboral genera el gregarismo en los ocios, de forma que todos los hombres se procuran análogas dis-

25

tracciones y unos mismos estímulos, por lo general, no fecundadores, ni liberadores, ni enaltecedores de los valores del espíritu. El hombre, de esta manera, se despersonaliza y las comunidades degeneran en unas masas amorfas, sumisas, fácilmente controlables desde el poder concentrado en unas pocas manos. Es obvio que no en todo el mundo las circunstancias mencionadas operan con la misma intensidad pero, a mi juicio, sirven como exponentes de los riesgos lamentables que comporta la malintencionada aplicación de la técnica a la política y la sociología.

La avidez de poder, a nivel internacional, desata aún mayores riesgos. La vieja carrera de armamentos ha cambiado de signo. Hoy, como he dicho, no es más fuerte quien más armas tiene sino quien las tiene mejores. El objetivo de los pueblos en competencia es acertar con un arma lo suficientemente eficaz como para resolver un conflicto en pocos minutos, aun poniendo en peligro la vida sobre el planeta. Tal arma está ya a disposición de seis o siete potencias y el resto de los países se limitan a procurar conseguirla o a observar, aterrados, los tira y afloja del juego político internacional, a conciencia de que un gesto mal interpretado o un simple error puede desencadenar la catástrofe. Se aducirá que la marcha hacia la paz es hoy más firme que hace diez años, pero como dice Marías no basta con que nadie quiera la guerra, si "se quiere poder hacerla". Porque, si bien se considera el problema, a la guerra fría de ayer ha sucedido una paz fría, casi más negativa que la situación anterior, ya que esta paz congelada demuestra nuestra incapacidad, o sea que, en vista de que una fraternidad cálida y universal parece fuera de nuestro alcance, nos resignamos a aceptar el miedo como garantía de supervivencia.

Pero los ingenios nucleares están ahí, fabricados por unos hombres y esperando ser utilizados contra otros hom-

bres. La suprema aspiración de los humanos estriba en que sigan ahí, quietos, en los arsenales, es decir, que no lleguen a emplearse. Pero en este caso y aun en el más positivo de que se llegase a un acuerdo de desarme general y completo, ¿qué hacer con ellos?; ¿qué hacer con este elemento devastador cuidadosamente embotellado a lo largo de un cuarto de siglo? ¿Lanzarlo al mar? ¿Enterrarlo? ¿Es que desconocemos, acaso, las propiedades letales de los isótopos radiactivos? ¿No sabemos que el aire, el agua y la tierra contaminados envuelven un riesgo inmediato para la vida? En Hanford, estado de Washington, en las proximidades del río Columbia, hay enterrados 124 tanques de acero y hormigón, los cuales contienen más de 200 millones de litros de desechos radiactivos; cantidad que, al ritmo de crecimiento actual, puede multiplicarse por ciento en el año 2000. Estos tanques y sus posibles filtraciones son celosamente vigilados, pero a juicio de geólogos norteamericanos, tal vez bastaría un terremoto de las modestas proporciones del de 1918, conocido como "el terremoto de Corfú", para agrietar estos recipientes y liberar la radiactividad que contienen. Los efectos de esta avería, en opinión de científicos competentes, serían tan desastrosos como los que podría ocasionar una guerra nuclear en la que se empleasen todas las reservas atómicas actuales, ya que la radiactividad que almacena uno solo de estos tanques equivale, según Sheldon Novice, "a la producida por todas las armas nucleares probadas desde 1945". Esta es nuestra situación en la paz atómica de nuestros días.

Mas con ser ésta la novedad más ruidosa, tampoco podemos olvidar la actividad de los pueblos por alcanzar la hegemonía en otros terrenos, como, por ejemplo, la guerra química y biológica. La bomba atómica, por más moderna,

27

parece resumir la mayor posibilidad catastrófica que somos capaces de imaginar, pero no hay que olvidar la evolución de las armas bacteriológicas, cuyo almacenaje no ocupa lugar y su producción es infinitamente más barata que aquélla y está, por tanto, al alcance de los pueblos pobres. Según Milton Leitenkey, la potencia destructiva de estas armas equivale a la de las atómicas y el agente portador de la enfermedad puede viajar tan concentrado que, en muchos casos, son suficientes unos pocos gramos, estratégicameste distribuidos, para acabar con la población del mundo. Tenemos el caso de la psitacosis, donde los virus necesarios para destruir hasta el último rastro de vida caben en una docena de huevos de gallina, o el de la brucelosis-letal, resistente a toda vacuna, que puede concentrarse en una pasta, a razón de 2.500 millones de bacterias por gramo, en la seguridad de que bastarían cincuenta gramos para borrar al hombre del planeta. La técnica de la dispersión ha alcanzado asimismo un alto nivel de perfección y variedad: fumigaciones aéreas, disolución en las aguas de los ríos, formación de nubes artificiales mediante generadores o producción de insectos en masa. A este respecto, los japoneses, maestros en la mecánica menuda, han llegado a producir diez litros de pulgas portadoras de microbios —alrededor de los treinta y cinco millones de individuos— en el breve plazo de un mes. Tampoco en este aspecto cabe descartar el accidente, ya que hace apenas seis años, al ser rociado con un organofosfato muy tóxico el campo de pruebas de Utah, por la aviación norteamericana, las partículas, arrastradas por un viento imprevisto, ocasionaros la muerte fulminante de los rebaños de ovejas que pastaban en las laderas de Skull y Rush, a cincuenta kilómetros de distancia.

Esto supone que el hombre se ha acomodado a vivir sobre un volcán. Pero "vivir sobre un volcán" era, hasta

28

el día, una situación accidental, esto es, que se le imponía, no buscada por él. Lo insensato es que el evolucionado hombre del siglo XX haya encendido el volcán para después, tranquilamente, instalarse a vivir en sus faldas.

Un último extremo interesante, dentro de esta fiebre de dominación y poder que nos invade, es el incesante perfeccionamiento de instrumentos audiovisuales, escrutadores de la intimidad, que han venido a destruir la confianza en el hombre y a deteriorar seriamente su sensibilidad. En esta dirección, bien podemos asegurar que la técnica se ha pasado, de tal modo que muchas de sus consecuencias resultan ya irreversibles. El ansia de poder de unos hombres sobre otros, la obsesión de control de las palabras de los súbditos por parte de los gobiernos, hace tiempo que desbordaron resortes tan primarios como la censura de correspondencia y la intervención telefónica. Estos medios sin duda alguna corresponden a la prehistoria de las técnicas de intromisión audiovisuales. Recientes escándalos han evidenciado a qué increíble grado de perfección han llegado los mecanismos de espionaje. La revista "El Correo de la Unesco" denunciaba, no hace muchos meses, estos hechos como atentatorios contra la intimidad del hombre. Pero, yo me pregunto: ¿dispone el hombre de algún recurso contra esta carrera desenfrenada de la técnica fuera del viejo y elemental recurso del pataleo? El hombre actual se sabe vigilado o, lo que quizá es peor, siente constantemente sobre sí la posibilidad de ser vigilado. En este punto, la técnica viene haciendo auténticas maravillas. La miniaturización de los ingenios, permite, por ejemplo, que un micrófono del tamaño de un grano de arroz colocado en la rendija de una puerta nos informe de lo que se habla detrás de ella. Mejor aún: un micrófono de contacto más chico que una nuez, adosado al exterior de una casa, puede registrar una conversación sostenida

29

en el interior por las vibraciones del muro. Un telescopio, no más largo que un lapicero, conectado a una cámara fotográfica, es capaz de reproducir lo que estamos escribiendo en una cuartilla a cien metros de distancia, es decir, dos o tres veces la anchura de una calle normal. Mediante una bombilla de apariencia inocua pero emisora de rayos infrarrojos, es posible obtener fotografías en la oscuridad. Y basta una linternita no mayor que un alfiler para inspeccionar el contenido de una carta sin necesidad de violar el sobre.

Esta técnica, enlazada a la de las computadoras, haría posible, según "El Correo de la Unesco", almacenar veinte folios de información sobre cada ser humano en apenas diez cintas de dos centímetros y medio de ancho por 1.500 metros de longitud. O sea, basta una caja de cerillas para archivar datos de computadora que, de estar impresos, no cabrían en una catedral. El mismo "Correo" nos informa de que una empresa americana en liquidación por quiebra puso en venta tres millones de expedientes relativos a otros tantos ciudadanos, y un consorcio de aquel mismo país ha preparado, mediante computadoras, datos referentes a la situación económica de cien millones de personas, exactamente la mitad de la población.

Si agregamos a estos progresos la creciente difusión de las grabadoras, la utilización de técnicas de detección de mentiras, el lavado de cerebro, la publicidad subliminal, el refinamiento de los métodos de tortura, y el uso, cada día más extendido, de las evaluaciones psicofisiológicas de la personalidad, concluiremos que los mundos de pesadilla imaginados un día por Huxley y Orwell han sido prácticamente alcanzados. El afán de dominación del hombre sobre el hombre y de la organización sobre el hombre no se para en barras. Por otro lado, el vacío, cada día más

profundo, entre la técnica y la ley, acrecienta nuestro desvalimiento al tiempo que aumentan el desasosiego y el miedo. La Unesco recomienda, es verdad, a los Estados, la asunción de unas normas base para la formulación de un código internacional que proteja el derecho a la vida privada. Pero uno se pregunta, lleno de zozobra y ansiedad: ¿no serán los Estados los primeros interesados en tolerar tales aberraciones si el uso de las técnicas mencionadas viene a consolidar su autoridad y su poder? Y ante esta posibilidad estremecedora se abre la gran interrogante: ¿no se nos habrán escapado de las manos las fuerzas que nosotros mismos desatamos y que creímos controlar un día?

LA NATURALEZA AGREDIDA

Esta sed insaciable de poder, de elevarse en la jerarquía del picoteo, que el hombre y las instituciones por él creadas manifiestan frente a otros hombres y otras instituciones, se hace especialmente ostensible en la Naturaleza. En la actualidad la abundancia de medios técnicos permite la transformación del mundo a nuestro gusto, posibilidad que ha despertado en el hombre una vehemente pasión dominadora. El hombre de hoy usa y abusa de la Naturaleza como si hubiera de ser el último inquilino de este desgraciado planeta, como si detrás de él no se anunciara un futuro. La Naturaleza se convierte así en el chivo expiatorio del progreso. El biólogo australiano Macfarlane Burnet, que con tanta atención observa y analiza la marcha del mundo, hace notar en uno de sus libros fundamentales que "siempre que utilicemos nuestros conocimientos para la satisfacción a corto plazo de nuestros deseos de confort,

31

seguridad o poder, encontraremos, a plazo algo más largo, que estamos creando una nueva trampa de la que tendremos que librarnos antes o después". He aquí, sabiamente sintetizado, el gran error de nuestro tiempo. El hombre se complace en montar su propia carrera de obstáculos. Encandilado por la idea de progreso técnico indefinido, no ha querido advertir que éste no puede lograrse sino a costa de algo. De ese modo hemos caído en la primera trampa: la inmolación de la Naturaleza a la Tecnología. Esto es de una obviedad concluyente. Un principio biológico elemental dice que la demanda interminable y progresiva de la industria no puede ser atendida sin detrimento por la Naturaleza, cuyos recursos son finitos. Toda idea de futuro basada en el crecimiento ilimitado conduce, pues, al desastre. Paralelamente, otro principio básico incuestionable es que todo complejo industrial de tipo capitalista sin expansión ininterrumpida termina por morir. Consecuentemente con este segundo postulado, observamos que todo país industrializado tiende a crecer, cifrando su desarrollo en un aumento anual que oscila entre el dos y el cuatro por ciento de su producto nacional bruto. Entonces, si la industria, que se nutre de la Naturaleza y envía los detritus de su digestión a la Naturaleza, no cesa de expansionarse, día llegará en que ésta no pueda atender las exigencias de aquélla ni asumir sus desechos; ese día quedará agotada. La novelista americana Mary Mc Carthy hace decir a Kant redivivo, en una de sus últimas novelas, que "la Naturaleza ha muerto". Evidentemente la novelista anticipa la defunción, pero, a juicio de notables naturalistas, no en mucho tiempo, ya que para los redactores del Manifiesto para la supervivencia, de no alterarse las tendencias del progreso "la destrucción de los sistemas de mantenimiento de la vida en este planeta será inevitable, posiblemente a finales de este siglo, y con toda seguridad,

32

antes de que desaparezca la generación de nuestros hijos". Robert Heilbroner, algo más optimista, aplaza este día terrible, que ya ha dado en llamarse "el Dia del Juicio Final", para dentro de unos siglos, en tanto Barry Commoner, lo reduce a cinco lustros: "Aún es tiempo —dice éste—, quizá una generación, dentro del cual podamos salvar al medio ambiente de la violenta agresión que le hemos causado". Para Commoner, la décaca que estamos viviendo, la década de los 70, "es un plazo de gracia para corregir las incompatibilidades fundamentales", ya que, de no hacerlo así, en los tres lustros siguientes la Humanidad sucumbirá. A mi juicio, no importa tanto la inminencia del drama como la certidumbre, que casi nadie cuestiona, de que caminamos hacia él. Michel Bosquet dice, en "Le Nouvel Observateur", que "a la Humanidad que ha necesitado treinta siglos para tomar impulso, apenas le quedan treinta años para frenar ante el precipicio".

Como se ve, el problema no es baladí. Lo expuesto no es un relato de ciencia-ficción, sino el punto de vista de unos científicos que han dedicado todo su esfuerzo al estudio de esta cuestión, la más compleja e importante, sin duda, que hoy aqueja a la Humanidad.

La Naturaleza ya está hecha, es así. Esto, en una era de constantes mutaciones, puede parecer una afirmación retrógrada. Mas, si bien se mira, únicamente es retrógrada en la apariencia. En mi obra "El libro de la caza menor", hago notar que toda pretensión de mudar la Naturaleza es asentar en ella el artificio, y por tanto, desnaturalizarla, hacerla regresar. En la Naturaleza, apenas cabe el progreso. Todo cuanto sea conservar el medio es progresar; todo lo que signifique alterarlo esencialmente, es retroceder. Empero, el hombre se obstina en mejorarla y se inmiscuye en el equilibrio ecológico, eliminando mosquitos,

ACADEMIA ESPAÑOLA BIBLIOTECA

desecando lagunas o talando el revestimiento vegetal. En puridad, las relaciones del hombre con la Naturaleza, como las relaciones con otros hombres, siempre se han establecido a palos. La Historia de la Humanidad no ha sido otra cosa hasta el día que una sucesión incesante de guerras y talas de bosques. Y ya que, inexcusablemente, los hombres tenemos que servirnos de la Naturaleza, a lo que debemos aspirar es a no dejar huella, a que se "nos note" lo menos posible. Tal aspiración, por el momento, se aproxima a la pura quimera. El hombre contemporáneo está ensoberbecido; obstinado en demostrarse a sí mismo su superioridad, ni aun en el aspecto demoledor renuncia a su papel de protagonista. En esta cuestión, el hombre-supertécnico, armado de todas las armas, espoleado por un afán creciente de dominación, irrumpe en la Naturaleza, y actúa sobre ella en los dos sentidos citados, a cual más deplorable y desolador; desvalijándola y envileciéndola.

a) LA NATURALEZA DESVALIJADA

La pueril idea de un mundo inmenso, inabarcable e inagotable, que acompaña al hombre desde su origen, se esfuma a mediados de este siglo con la aparición de aviones supersónicos que ciñen su cintura —la del mundo— en una horas y con el primer hombre que pone su pie en la Luna. Las fotografías tomadas desde los cohetes lunares muestran al planeta Tierra como un pequeño punto azul en el firmamento, lo que equivale a reconocer que 100.000 millones de otras galaxias pueden albergar, cada una, cientos de miles de sistemas solares semejantes al nuestro. La técnica, que puede mucho, evidencia que somos poco.

Esto supone para el orgullo del hombre, en cierto modo, una humillación, pero también una toma de conciencia: la de estar embarcado en una nave cuya despensa, por abastecida que quiera estar, siempre será limitada. Esta convicción destruye la idea peregrina de la infinitud de recursos y presenta, a cambio, de cara al futuro, el posible fantasma de la escasez. Merced al perfeccionamiento de las técnicas de prospección, el hombre empieza a tocar ya las tristes consecuencias del despilfarro iniciado con la era industrial. La advertencia de la Oficina de Minas de los Estados Unidos al respecto es sumamente precisa: las reservas mundiales de plomo, mercurio y platino durarán diez años; quince, las de estaño y cinc, veinticinco, más o menos, las de cobre, y las de hierro y petróleo apenas setenta. ¿Qué suponen estos plazos en la vida de la Humanidad? En rigor, algo tan insignificante que sobrecoge pensarlo. Pues bien, estos recursos, vitales para nuestra economía, se acaban y no son recuperables. ¿Qué hará nuestro flamante hombre industrial el día que los yacimientos de mercurio, plomo, cobre, cinc, estaño, hierro y petróleo se hayan agotado? Es difícil imaginarlo, pero por lo que atañe a este último —el oro negro— ya hemos podido vislumbrarlo en Europa durante la pequeña crisis de abastecimiento que estamos pasando. Una pregunta clave se impone, sin embargo: este consumo exagerado de recursos esenciales ¿es excesivo por exigencias normales de la industria o por una tendencia a la dilapidación que despierta el elevado nivel de vida de las sociedades evolucionadas? Por de pronto, hoy sabemos que Norteamérica, con sólo un 6% de la población mundial, consume un 40% del total del papel, un 36% de combustibles fósiles y un 25% del acero, mientras produce el 70% de los desperdicios sólidos del mundo. Entre Europa y Estados Unidos, con un 16% de la población mundial, devoran el 80%

35

de los recursos del globo limitados e irrecuperables. En lo atañedero a la agricultura ha llegado a afirmarse que los 200 millones de americanos causan al planeta una destrucción pareja a la que podrían provocar, si existiesen, cinco mil millones de indios. Como puede observarse, gasto y daño van en razón directa con el grado de evolución.

Por mi parte puedo decir que mi estancia en los Estados Unidos, hace unos años, me abrumó, entre otras cosas, por el dispendio que observaba a mi alrededor. Con los excesos americanos, pensaba yo entonces, podrían salir de pobres varios países subdesarrollados. Diariamente, en las primeras horas de la mañana, llamaban mi atención, los millares de poderosos automóviles de veinte o treinta caballos, desplazando cada uno a una sola persona a su lugar de trabajo. Daba la impresión de que los transportes colectivos, bien organizados y confortables, estaban allí de más. En otras palabras, cada americano malgastaba diariamente en acudir a su trabajo y en regresar de él treinta o cuarenta litros de gasolina. Tamaña frivolidad pude constatarla, hace apenas nueve años. Pues bien, en tan breve plazo, este alegre y despreocupado derroche, si que con una importante corrección respecto al número de caballos, se ha trasladado a Europa y, más concretamente, a España. Los pies ya no sirven, en ninguna parte, dentro de ese mundo que hemos dado en llamar civilizado, para desplazarnos, sino para acelerar y desembragar. Como diría González Ruano, el hombre del siglo XX ha perdido la alegría de andar. Malgasta así, no sólo las riquezas naturales comunes, sino su dinero y su salud. Mas, ¿qué importancia tiene esto —se argumentará— frente al tiempo que se gana? Y yo me pregunto: ¿de veras gana algo con tales apremios el hombre contemporáneo? ¿No será más exacto afirmar que la mecanización le ha desquiciado? ¿No resulta obvio que el hombre protegido por unos cristales y

una chapa de hierro, con un pedal en el pie derecho capaz de impulsarle a cien kilómetros a la hora, se torna duro, insolidario, hermético y agresivo? El gasto de combustibles fósiles, tiene, pues, sobre el gasto en sí, un elevado precio. La civilización, en sus últimas etapas, viene presidida por el signo de la prodigalidad. En treinta años hemos multiplicado por diez el consumo de petróleo. Damos la impresión de no querer enterarnos de que nuestra próspera industria y nuestra comodidad dependen de unas bolsas fósiles que antes de cien años se habrán agotado. El problema, en un próximo futuro, no radicará en hacer nuevas prospecciones y abrir nuevas calicatas. Un día no lejano, la Tierra dirá no a nuestras demandas. Eso sí, llegado el caso, el hombre podrá jactarse de una nueva proeza, en esta época de culto hacia las marcas: haberse bebido en un siglo una riqueza que tardó 600 millones de años en formarse.

Cabe una esperanza: la inseguridad de las previsiones en lo que se refiere a nuestras reservas. Pese a los modernos sistemas de prospección, son, en efecto, aleatorios los cálculos de nuestras disponibilidades de metales y combustibles. Amplias extensiones de Africa, Asia y Sudamérica están prácticamente inexploradas. Sin embargo, dado el ritmo de consumo, parece razonable pensar que nunca, por muchas sorpresas que la geología puede depararnos, los plazos señalados más arriba puedan aumentar más allá de cuatro veces. En cualquier caso, augurar para el plomo y el mercurio una duración de cuarenta años y de setenta para el estaño y el cinc, no es precisamente abrir para la Humanidad unas perspectivas halagüeñas.

Pero, quizá, más terminante que especular con el futuro sea analizar nuestro presente, esto es, los problemas que ya son problemas, es decir, que ya están aquí, cuales son

37

la pesca marina y el papel. En este punto, es justo situar, junto a la irresponsable voracidad del consumo, el contumaz envenenamiento del medio de que luego me ocuparé. La Humanidad se resiste a embridar la técnica por la biología y así asistimos, frecuentemente, a auténticos disparates ecológicos, provocados por desconocimiento e imprevisión. La presa de Assuam, en Egipto, es un ejemplo ya tópico. De niños nos enseñaron que el limo que depositaban las avenidas primaverales en el valle del Nilo, fertilizaba los campos, pero ignorábamos que, al mismo tiempo, fertilizaba las aguas del mar, en su estuario, hasta el punto de convertirlo en un sector privilegiado para la pesca de la sardina. Durante siglos, las sustancias nutricias que arrastraban las aguas hasta la desembocadura permitieron capturas espectaculares, de hasta 15 y 20.000 toneladas anuales de pescado. Hoy, tras la pérdida de nutrientes provocada por la represa del agua, apenas se consiguen 500 toneladas, o, lo que es lo mismo, el suculento banco de peces ha desaparecido. A estas torpezas, podemos añadir la rapacidad con que venimos actuando en medios que exigen, para pervivir, un tacto y una meticulosa reposición. Observemos lo que está sucediendo hoy, ahora mismo, en el famoso banco pesquero del Sahara. La riqueza y variedad de este retazo de mar, de más de 200.000 kilómetros cuadrados de extensión, ha atraído cerca de 4.000 embarcaciones de cien banderas distintas. El problema, salvo las dimensiones y el medio, es el mismo que el de la perdiz roja en Castilla la Vieja. Ni la perdiz castellana ni el besugo del banco sahariano pueden soportar esta presión. Así, las capturas en el mar del Sahara, según datos de Angel Luis de la Calle, superan, el último año, el millón y cuarto de toneladas, cifra abultada que monta, con mucho, cualquier aspiración de rentabilidad razonable. Es manifiesto, pues, empleando un viejo y gráfico dicho, que

38

estamos comiendo de lo vivo. A estas alturas, algunas especies —brecas, besugos— se han extinguido y otras muchas se encuentran en franca regresión. Para atajar este expolio insensato, únicamente cabe una ordenación internacional de la pesca, pero, ¿con qué autoridad contamos para este fin? Nuestros oceanógrafos consideran que la pesca mundial, no sólo en el banco del Sahara sino en todos los mares, ha desbordado con mucho la línea de recuperación o, como dice Lester Brown, dramáticamente, los "límites soportables".

Problema semejante es el del papel-prensa, tal vez el símbolo más expresivo de nuestra cultura. No hay papel. El papel se acaba. En estos días, los rotativos más importantes del globo, reducen drásticamente el número de páginas. Las fábricas, empero, trabajan a tope, pero la demanda desborda la producción. Mas la escasez no se resuelve en un día, ya que aun dando por buena una rápida adaptación de ciertas industrias similares a la elaboración de papel prensa, apenas conseguiremos aumentar la producción actual en 1 por 100, cantidad manifiestamente inferior al déficit que hoy se acusa. La cuestión, entonces, no estriba en montar más fábricas, sino en alimentarlas, en plantar más árboles. Emmanuelle de Lesseps nos dice que un periódico de gran tirada se come diariamente seis hectáreas de bosque. Julio Senador, por su parte, advertía a principios de siglo, refiriéndose a Castilla, que cada árbol sacrificado era un nuevo paso hacia la miseria y la tiranía. Tal vez para obviar éstas, los japoneses, gentes de mucho ingenio, han dado en fabricar árboles de plástico para decorar sus campos y carreteras. Pero los árboles de plástico no tienen savia, no prestan cobijo a los pájaros, no facilitan madera, no crecen; en una palabra, no viven. Sin embargo, el árbol de plástico es, al parecer, más elástico que el de madera y reduce, por tanto, la gravedad de los

39

accidentes de automóvil, hecho que indujo al gobierno francés en 1973 a considerar la oferta nipona para instalarlos en sus autopistas. He aquí un símbolo ostensible del positivismo que, como una niebla pertinaz, nos va envolviendo. El hombre de hoy, antepone a la cultura, en sentido estricto, el goce material y, sobre todo, la seguridad. Pero si aceptamos como bueno el aserto de Senador, convendremos que nuestro mundo camina a marchas forzadas hacia la miseria y la tiranía. Las manchas forestales, el revestimiento vegetal de la Tierra, desaparecen. La vegetación arbórea es un estorbo. De 1882 a nuestros días más de un tercio de los bosques existentes en el mundo han sido destruidos. Dilatadas extensiones de Indonesia, el Congo y Kazahstan, ayer selvas impenetrables, ofrecen hoy al contemplador su monda desnudez. La Humanidad requiere pistas y cultivos y, ante esta urgencia, elimina aquello —los bosques— que, momentáneamente, no le es necesario para sobrevivir. El Dr. Piquet Carneiro, Presidente de la Fundación para la Conservación de la Naturaleza en el Brasil, ha denunciado a su gobierno, que diariamente se derriban allí un millón de árboles con objeto de abrir las autopistas Perimetral Norte y Transamazónica al norte y sur, respectivamente, del río Amazonas. No es preciso decir que sus voces de alarma contra estos tremendos arboricidios no encuentran eco. El primero vivir y luego filosofar se impone de nuevo. Por otra parte, la afrenta que los países atrasados infligen a la Naturaleza, está justificada. Porque, ¿qué razones morales podrán aducir los países industrializados para vetar el noble afán de los países necesitados para salir de un hambre de siglos?

Nos encontramos, pues, con que el saqueo de la Naturaleza, basado incluso en argumentos éticos, resulta por el momento irremediable. Occidente ha montado su pros-

peridad sobre el abastecimiento de materias primas de sus colonias y, una vez que éstas consiguen la autonomía, el viejo equilibrio se descompensa y se rompe. De aquí que, más que el gasto de metales y recursos no recuperables, a mí, personalmente y en líneas generales, me alarma el despilfarro de aquellos que pueden recuperarse y, sin embargo, no se recuperan. Gastar lo que no puede reponerse puede obedecer a una exigencia de un estadio de civilización voraz, que a nosotros mismos, sus autores, nos ha sorprendido, pero terminar con aquello que nos es imprescindible y cuyo final pudo preverse, revela un índice de rapacidad y desidia que dicen muy poco en favor de la escala de valores que rige en el mundo contemporáneo.

b) LA NATURALEZA ENVILECIDA

Pero, sin duda, tan imprudente como el despilfarro progresivo de nuestros recursos, es la disposición humana para ensuciar los que nos quedan, hasta el punto, en muchos casos, de hacerlos inservibles. Por este camino accedemos a una situación crítica: la actual complejidad técnica ya no nos permite utilizar unas cosas sin manchar otras. Esta actitud encierra un peligro inmediato, supuesto que a cambio de un poco más de comodidad, hemos degradado el medio ambiente. Aparece así la contaminación, vocablo que está en todas las bocas y en las primeras planas de todos los diarios, pero que todavía no ha servido para modificar sustancialmente nuestra conducta. La conciencia de este riesgo inspiró, no obstante, las Conferencias de París de 1968 y Londres de 1970, y cristalizó en una serie de conclusiones bienintencionadas en el Congreso de Estocolmo de 1972. El hecho de que a esta última reunión

41

asistieran representantes de 110 países indica que la preocupación se ha generalizado, pero, al propio tiempo, el que únicamente siete de ellos se avinieran a satisfacer una cuota para la constitución de un fondo de protección del medio, demuestra que dicha preocupación ni es profunda ni se considera vital por la inmensa mayoría de los gobiernos. De la contaminación se habla mucho, como digo, pero la amenaza que comporta, salvo en casos aislados, no cala, no empuja a la acción. Por el contrario, cada país, por su cuenta y riesgo, sigue soñando con incrementar la renta nacional bruta y el nivel de vida de sus habitantes. El problema se estanca, pues, en la pura retórica. Las palabras no concuerdan con los hechos: digo que quiero limpiar pero en realidad lo que hago es seguir ensuciando. Empero, algo hay aprovechable en este Congreso de Estocolmo: por primera vez se acepta que las posibilidades de regeneración del aire, la tierra y el agua, aunque grandes, no son ilimitadas; por primera vez se acepta la posibilidad de que nuestro mundo se vuelva inhabitable por obra del hombre.

El hombre, desde su origen, guiado por unas miras que pretenden ser prácticas, ha ido enmendando la plana a la Naturaleza y convirtiéndola en campo. El hombre, paso a paso, ha hecho su paisaje, amoldándolo a sus exigencias. Con esto, el campo ha seguido siendo campo pero ha dejado de ser Naturaleza. Mas, al seleccionar las plantas y animales que le son útiles, ha empobrecido la Naturaleza original, lo que equivale a decir que ha tomado una resolución precipitada porque el hombre sabe lo que le es útil hoy pero ignora lo que le será útil mañana. Y el aceptar las especies actualmente útiles y desdeñar el resto supondría, según nos dice Faustino Cordón, sacrificar la friolera de un millón de especies animales y medio millón de es-

pecies vegetales, limitación inconcebible de un patrimonio que no podemos recrear y del que quizá dependieran los remedios para el hambre y la enfermedad de mañana. Así las cosas, y salvo muy contadas reservas, apenas queda en el mundo Naturaleza natural.

Pero podría parecer frivolidad dolernos de la desaparición de un paisaje —agravada últimamente por todo lo que una civilización primordialmente técnica trae consigo y por la burda inserción de lo urbano en lo rural— cuando ni siquiera somos capaces de mantener este paisaje domesticado en condiciones de habitabilidad aun a conciencia de que su degradación puede ser nuestra muerte. Durante los últimos años, el medio ambiente ha sido la víctima propiciatoria del progreso humano. Y, para mayor escarnio, la influencia del hombre se ha producido cuando menos trataba de influir en él, es decir, en la lucha frontal por producir ciertas alteraciones en el medio, el medio se ha resistido. Pongamos por caso, las tentativas rusas y americanas por modificar el clima, provocando la lluvia artificial, diluyendo la niebla o licuando el granizo. Estos proyectos, hasta el día, han tenido unos resultados muy cortos por no decir irrisorios; prácticamente han sido nulos. Los aviones siguen buscando un aeropuerto despejado para aterrizar cuando sobre el de destino se cierne la niebla, y las cosechas, periódicamente, se agostan por falta de agua o son arrasadas por la piedra sin que el hombre, pese a sus alardes técnicos, acierte a evitarlo. La influencia del hombre sobre el medio se ha producido, para mal, por vía indirecta, cuando ha pretendido forzar la producción de la tierra o multiplicar sus industrias o su velocidad en un nuevo intento por aumentar su confort y su nivel de vida. Es una vez más el culatazo del progreso. En este orden de cosas, el caso, ya citado, de los aviones a reacción es expresivo.

43

Otro tanto, aunque con un influjo más inmediato y palmario, podríamos decir de los gases de combustión expelidos por fábricas, calefacciones, automóviles, quemadores de basuras, etc., particularmente en las concentraciones industriales y las grandes ciudades. Esta contaminación, además de su nocividad sobre las vidas animal y vegetal, provoca serios trastornos en la salud humana, hecho especialmente patente en determinadas circunstancias meteorológicas. Lo ocurrido en el Valle del Mosa, Pensilvania y Londres, es sumamente ilustrativo a este respecto. Por su parte, Manuel Toharia, desde el diario "Informaciones", nos dice que el Madrid de 1973 ha estado más cargado de contaminantes que el Madrid de 1972 en un quince o veinte por ciento. Hoy, aunque a falta de datos concretos, podemos asegurar que el de 1974 lo ha estado más aún que el de 1973. Y yo me pregunto: ¿Hasta cuándo podrá soportar nuestra capital esta mefítica progresión?

Por otro lado, sin ningún título científico, sino como hombre de campo, como simple cazador, vengo observando en amplias zonas de la meseta castellana —riberas del Duero en las proximidades de Tordesillas, Benavente en Zamora, etc.— una regresión de la perdiz roja en aquellos puntos en que el secano va siendo sustituido por el regadío. ¿Es que son incompatibles la perdiz roja y el agua? Lo ignoro. Simplemente constato el fenómeno. Pero si se me ocurre pensar si este decrecimiento no estará relacionado con los distintos tratamientos de la tierra. Veamos. Las siembras de secano en Castilla no son fumigadas con pesticidas o lo son en muy escasa medida, en tanto la huerta —las patatas, por ejemplo— lo es hasta seis y siete veces por temporada, dosis que van en aumento ante la progresiva resistencia del escarabajo a todo tipo de fármacos. Llegados a este punto, la apelación a las teorías de la naturalista americana Rachel Carson se impone.

44

Esta señora relaciona la casi total desaparición del petirrojo y el pigargo de cabeza blanca o águila calva, en los Estados Unidos, con el abuso de pesticidas. En el mismo sentido discurren los informes de José Antonio Valverde, quien meses antes de la catástrofe ornitológica de Doñana, en setiembre del 73, observó que los nidos de aguiluchos lagunéros y zampullines albergaban huevos sin cascarón, apenas protegidos por una débil membrana. Estas sospechas nos llevan, aun sin quererlo, a las experiencias de los doctores De Witt, Rudd y Wallace, cuyos resultados coinciden. De Witt ha criado codornices, incluyendo dosis crecientes de DDT en su dieta; los pájaros así alimentados no murieron y su puesta fue normal, pero contados de esos huevos dieron pollo y, de los nacidos, menos de la mitad sobrevivieron al quinto día de la eclosión. El doctor Rudd efectuó la misma experiencia con faisanes y, aquí, la puesta disminuyó a la mitad y, de los faisancitos nacidos, sólo una mínima parte lo hicieron en condiciones de viabilidad. Por su parte, los doctores, Wallace y Bernard, que han experimentado con petirrojos, han llegado a conclusiones científicas dolorosas; elevadas concentraciones de pesticidas se almacenan en los testículos de los machos y los ovarios de las hembras, con lo que el veneno acumulado en la parte del huevo que alimenta el embrión, es causa inmediata de su frustración y su muerte.

Entiendo que aplicar a nuestros campos los resultados de estas experiencias no constituye ningún disparate. Los plaguicidas podrán no afectar directamente a la integridad de las aves adultas —aunque esto dependerá, imagino, del grado de concentración— pero sí afecta, por lo que parece, a su reproducción. Y esto, que explica la desaparición del águila calva en los Estados Unidos, puede también explicar la casi total ausencia de perdices jóvenes en los regadíos castellanos, siquiera esta causalidad esté todavía, en cierto

45

modo, por demostrar. Mas la sola sospecha ya es turbadora, con mayor motivo cuando sabemos que el futuro nos reclamará dosis de pesticidas cada vez más elevadas, ya que aunque los países desarrollados consigan fármacos menos persistentes pero más tóxicos que los actuales, los países pobres seguirán con los no degradables cuya fabricación es más barata. De este modo se calcula que si Asia, Africa y Sudamérica aspiran a doblar su producción agrícola, las 120.000 toneladas métricas de pesticidas que hoy utilizan se convertirán, dada la mayor resistencia progresiva de los insectos a estas fumigaciones, en 720.000. Venimos a caer así en otra de las trampas biológicas de que habla Burnet al enfrentarnos con una disyuntiva extrema: no comer o envenenarnos.

Este azote de la contaminación, que estoy tratando de concretar en unos ejemplos ilustrativos, asume tonalidades aún más sombrías en el mar, donde, por diversas vías —ríos, lluvias, barcos— confluyen todos los elementos contaminantes que el hombre ha puesto en circulación: residuos radiactivos, detergentes, petróleo, fosfatos, mercurio, plaguicidas, etc. Ciertamente las posibilidades de recuperación del mar son muy crecidas, pero a estas alturas del siglo XX, el hombre puede también vanagloriarse de haberlas rebasado. Se abre así una eventualidad patética: la de la posible muerte del mar, posibilidad no muy remota, puesto que algunos mares interiores bien puede afirmarse que han entrado en agonía. El Báltico, por ejemplo, donde desembocan doscientos ríos procedentes, casi todos, de países fuertemente industrializados, es un gigantesco pozo de infección. A estas alturas, infinidad de peces padecen tumores —el "tumor rojo" lo contraen un 75% de anguilas—, otros sufren repugnantes enfermedades de la piel y no pocos mueren tras una prolongada fase de ceguera, a causa de los residuos radiactivos de la central nuclear de Hmnö.

Y todos los pescados de estas aguas, sin excepción, almacenan tales dosis de mercurio, DDT y PCB, que su ingestión resulta gravemente peligrosa para el hombre (no olvidemos que basta una dosis de 1.200 microgramos de mercurio para matar a un ser humano y la mitad para trastornarle gravemente su sistema nervioso). Resultan, pues, muy discretas y justificadas las advertencias del profesor sueco Gunnel Westö, de que no se coma pescado costero más allá de una vez por semana, ni azul de altura, en raciones superiores a 150 gramos, y la circular del Ministerio Marítimo Polaco, en el sentido de que hay extensos sectores del mar Báltico donde la vida ha desaparecido, puesto que ni las bacterias, ni los microbios han podido soportar el grado de contaminación de aquellas aguas. Algo semejante podríamos decir de nuestro Mediterráneo, aunque los estudios verificados hasta el día no sean tan minuciosos.

Sería un error, sin embargo, imaginar que "la muerte del mar" es problema restringido a aguas interiores o a áreas altamente industrializadas. Con una mayor o menor incidencia de contaminantes, el riesgo es general. El oceanógrafo Vital Alsar, que realizó hace pocos años un periplo alrededor del mundo, manifestó que durante más de un tercio de su viaje, no navegó sobre agua sino sobre petróleo. El petróleo —cuya extinción en la Tierra pronto deploraremos— se pierde en el mar en proporciones tan notables que ocasiona su asfixia, ya que la película de aceite que se extiende sobre su superficie impide la oxigenación del agua y la fotosíntesis, provocando la muerte de fauna y flora. Empero, este hecho únicamente se hace noticia de periódico cuando la derrama se produce de una vez y por accidente como aconteció en 1967 con el petrolero "Torrey Canyon" originando la famosa "marea negra" que costó la vida a 100.000 aves acuáticas. Pero si tenemos en cuenta que el "Torrey Canyon" desplazaba 118.000 toneladas y que

47

hoy se construyen petroleros de 500.000 y se proyectan de 1.000.000, concluiremos que la vida en el mar pende de un hilo, supuesto que estas derramas accidentales serán cada vez mayores y a ellas habrá que añadir los vertimientos intencionados, procedentes de baldeos y limpieza de tanques, y otros ocasionales que, aunque sin tanta espectacularidad, vienen a representar anualmente lo que cuarenta o cincuenta "Torrey Canyon". Y ante este problema, la esperanza de que quien descubrió el mal descubrirá el remedio es muy vaga y remota. Por de pronto, el uso de disolventes que se aplicó ya a la "marea negra" en Inglaterra, fue peor que la enfermedad. El profesor Eric Smith describe así el espectáculo de la costa después del tratamiento: "En la superficie del mar grandes cantidades de diminutos flagelados habían muerto o estaban muriendo. Los huevos de las sardinas se desintegraban o se desarrollaban anormalmente. En las rocas nada quedaba, salvo espesas matas de algas, muertas o moribundas. La superficie de los escollos estaba totalmente vacía de animales, mientras en la base se apiñaba un verdadero cementerio de conchas". Todo esto confirma que hemos creado una técnica avanzadísima con objeto de perfeccionar el mundo y lo que estamos consiguiendo es destruirlo. El navegante Cousteau, después de un largo viaje por los océanos Atlántico, Pacífico e Indico, realizando frecuentes inmersiones, declaraba en el Congreso de Londres que la vida submarina había disminuido en un 30 por 100 en los últimos quince años.

Mas el daño de la contaminación no es sólo directo. Sus efectos son muy complejos. Del Cañizo subraya la relación de la contaminación del medio y el hacinamiento con el desarrollo de ciertas afecciones psíquicas como la ansiedad, la angustia, la tensión, el erotismo y la agresividad. "Estadísticamente, dice, se ha demostrado que en

una ciudad de 250.000 habitantes, se asesina el doble, se viola el triple y se roba siete veces más que en un conjunto de pueblos pequeños que sumen los mismos 250.000 habitantes". Esto ratifica la afirmación de Erich Fromm de que para conseguir una economía sana hemos producido millones de hombres enfermos. Y posiblemente, la cadena de males no se interrumpa aquí, puesto que del mismo modo que los contaminantes influyen en enfermedades degenerativas como el cáncer y la leucemia, según se ha demostrado, cabe que lo hagan también sobre ciertas enfermedades y malformaciones congénitas de las que se observa un incremento en nuestro tiempo. En cualquier caso, es obvio que las conquistas rutilantes de la técnica no bastan para ocultar sus miserias.

No desconozco, claro está, los esfuerzos recientes de algunos países para contrarrestar los efectos perniciosos de una mecanización desenfrenada. Los ejemplos de Londres al promulgar la Ley de Aire Puro de 1965 y la reunión de los países ribereños del Báltico en Gdansk el otoño de 1973 para intentar la recuperación biológica de este mar, son, sin duda, dignos de ser imitados. Pero las iniciativas aisladas significan poca cosa en este terreno. Los hombres debemos convencernos de que navegamos en un mismo barco y todo lo que no sea coordinar esfuerzos será perder el tiempo. ¿De qué vale, pongo por caso, que Norteamérica instale depuradoras en sus fábricas de cemento si luego estimula la producción de las españolas —que no las tienen— para comprárselo más barato? ¿Qué adelantamos regulando la pesca de la ballena en acuerdos internacionales, si Rusia y Japón eluden el compromiso para aprovecharse de la cordura y la inhibición ajenas? ¿Qué sentido tienen las precauciones suecas con los vertimientos de sus papeleras, si las rusas llenan el mar Báltico de mercurio? ¿Qué podemos sacar, en fin, en limpio de la dispo-

49

sición americana proscribiendo el empleo del DDT, si al mismo tiempo envía sus excedentes a los países subdesarrollados a precios de saldo? Mientras el respeto a los delicadísimos mecanismos ecológicos no sea una actitud desinteresada y general, apenas adelantaremos un paso. En este juego participamos todos, pero nadie debe reservarse el derecho de hacer trampas. Nuestro planeta se salvará entero o se hundirá entero. Unicamente empleando la inteligencia y la razón, podremos escapar de la amarga profecía de Roberto Rossellini cuando dice que "nuestra civilización morirá por apoplejía porque nuestra opulencia contiene en sí las semillas de la muerte".

MI OBRA Y EL SENTIDO DEL PROGRESO

A la vista de los papeles garrapateados por mí hasta el día no necesito decir que el actual sentido del progreso no me va, esto es, me desazona tanto que el desarrollo técnico se persiga a costa del hombre como que se plantee la ecuación Técnica-Naturaleza en régimen de competencia. El desarrollo, tal como se concibe en nuestro tiempo, responde, a todos los niveles, a un planteamiento competitivo. Bien mirado, el hombre del siglo XX no ha aprendido más que a competir y cada día parece más lejana la fecha en que seamos capaces de ir juntos a alguna parte. Se aducirá que soy pesimista, que el cuadro que presento es excesivamente tétrico y desolador, y que incluso ofrece unas tonalidades apocalípticas poco gratas. Tal vez sea así: es decir, puede que las cosas no sean tan hoscas como yo las pinto, pero yo no digo que las cosas sean así, sino que, desgraciadamente, yo las veo de esa manera. Por si fuera poco, el programa regenerador del Club de Roma con su fórmula

del "crecimiento cero" y el consiguiente retorno al artesanado y "a la mermelada de la abuelita", se me antoja, por el momento, utópico e inviable. Falta una autoridad universal para imponer estas normas. Y aunque la hubiera: ¿cómo aceptar que un gobierno planifique nuestra propia familia? ¿Sería justo decretar un alto en el desarrollo mundial cuando unos pueblos —los menos— lo tienen todo y otros pueblos —los más— viven en la miseria y la abyección más absolutas? Sin duda la puesta en marcha del programa restaurador del Club de Roma exigiría unos procesos de adaptación éticos, sociales, religiosos y políticos, que no pueden improvisarse. O sea, hoy por hoy, la Humanidad no está preparada para este salto. Algunas gentes, sin embargo, ante la repentina crisis de energía que padece el mundo, han hablado, con tanta desfachatez como ligereza, del fin de la era del consumismo. Esto, creo, es mucho predecir. El mundo se acopla a la nueva situación, acepta el paréntesis; eso es todo. Mas, mucho me temo que, salvadas las circunstancias que lo motivaron, la fiebre del consumo se despertará aún más voraz que antes de producirse. Cabe, claro está, que la crisis se prolongue, se haga enquemica, y el hombre del siglo XX se vea forzado a alterar sus supuestos. Mas esta alteración se soportará como una calamidad, sin el menor espíritu de regeneración y enmienda. En este caso, la tensión llegará a hacerse insoportable. A mi entender, únicamente un hombre nuevo —humano, imaginativo, generoso— sobre un entramado social nuevo, sería capaz de afrontar, con alguna probabilidad de éxito, un programa restaurador y de encauzar los conocimientos actuales hacia la consecución de una sociedad estable. Lo que es evidente, como dice Alain Hervé, es que a estas alturas, si queremos conservar la vida, hay que cambiarla.

51

Pero a lo que iba, mi actitud ante el problema —actitud pesimista, insisto— no es nueva. Desde que tuve la mala ocurrencia de ponerme a escribir, me ha movido una obsesión antiprogreso, no porque la máquina me parezca mala en sí, sino por el lugar en que la hemos colocado con respecto al hombre. Entonces, mis palabras de esta noche no son sino la coronación de un largo proceso que viene clamando contra la deshumanización progresiva de la Sociedad y la agresión a la Naturaleza, resultados, ambos, de una misma actitud: la entronización de las cosas. Pero el hombre, nos guste o no, tiene sus raíces en la Naturaleza y al desarraigarlo con el señuelo de la técnica, lo hemos despojado de su esencia. Esto es lo que se trasluce, imagino, de mis literaturas y lo que quizá indujo a Torrente Ballester a afirmar que para mí "el pecado estaba en la ciudad y la virtud en el campo". En rigor, antes que menosprecio de corte y alabanza de aldea, en mis libros hay un rechazo de un progreso que envenena la corte e incita a abandonar la aldea. Desde mi atalaya castellana, o sea, desde mi personal experiencia, es esta problemática la que he tratado de reflejar en mis libros. Hemos matado la cultura campesina pero no la hemos sustituido por nada, al menos, por nada noble. Y la destrucción de la Naturaleza no es solamente física, sino una destrucción de su significado para el hombre, una verdadera amputación espiritual y vital de éste. Al hombre, ciertamente, se le arrebata la pureza del aire y del agua, pero también se le amputa el lenguaje, y el paisaje en que transcurre su vida, lleno de referencias personales y de su comunidad, es convertido en un paisaje impersonalizado e insignificante.

En el primero de estos aspectos, ¿cuántos son los vocablos relacionados con la Naturaleza, que, ahora mismo, ya han caído en desuso y que, dentro de muy pocos años, no significarán nada para nadie y se transformarán en

puras palabras enterradas en los diccionarios e ininteligibles para el "homo tecnologicus"? Me temo que muchas de mis propias palabras, de las palabras que yo utilizo en mis novelas de ambiente rural, como por ejemplo aricar, agostero, escardar, celemín, soldada, helada negra, alcor, por no citar más que unas cuantas, van a necesitar muy pronto de notas aclaratorias como si estuviesen escritas en un idioma arcaico o esotérico, cuando simplemente han tratado de traslucir la vida de la Naturaleza y de los hombres que en ella viven y designar al paisaje, a los animales y a las plantas por sus nombres auténticos. Creo que el mero hecho de que nuestro diccionario omita muchos nombres de pájaros y plantas de uso común entre el pueblo es suficientemente expresivo en este aspecto.

Y, por otro lado, ¿qué será de un paisaje sin hombres que en él habiten de continuo y que son los que le confieren realidad y sentido? A este respecto, Frederic Ulhman, refiriéndose a la creación de la reserva de Cevennes, escribe en "Le Nouvel Observateur": "¿Qué interés tiene preservar la Naturaleza en un parque nacional si luego no se puede encontrar allí a los que, desde siempre, han vivido la intimidad de su país; si no se encuentra allí a los que saben dar su nombre a la montaña y que, al hacerlo, la dan vida? Cada vez que muere una palabra de "patois", que desaparece un caserío solitario en pleno campo o que no hay nadie para repetir el gesto de los humildes, su vida, sus historias de caza y el mito viviente, entonces es la Humanidad entera la que pierde un poco de su savia y un poco más de su sabor". "El chopo del Elicio", "El Pozal de la Culebra" o "Los almendros del Ponciano", a que me refiero en mi relato "Viejas historias de Castilla, la Vieja", son, en efecto, un trozo de paisaje y de vida, imbricados el uno en la otra, como los trigales de Van Gog o nuestra propia casa animada por la perso-

53

nalidad de cada uno de nosotros y enteramente distinta a todas las demás incluso en el más pequeño de los desconchones. Cada una de esas parcelas del paisaje alberga historias o mitos que son vida, han sido vivificados por el Elicio o el Ponciano y, a la vez, hablan a los demás; el día que pierdan su nombre, si es que subsisten todavía físicamente, no serán ya más que un chopo, unos almendros o un pozal reducidos al silencio, objetivados, muertos, no más significantes que cualquier otro árbol o rincón municipalmente establecido. Y este destino, como añade Ulhman, nos advierte inequívocamente que nos estamos aproximando a uno más, y no el menos pavoroso, de los resultados de nuestra incontrolada tecnología: la pasión y muerte de la Naturaleza.

El éxodo rural, por lo demás, es un fenómeno universal e irremediable. Hoy nadie quiere parar en los pueblos porque los pueblos son el símbolo de la estrechez, el abandono y la miseria. Julio Senador advertía que el hombre puede perderse lo mismo por necesidad que por saturación. Lo que no imaginaba Senador es que nuestros reiterados errores pudieran llevarle a perderse por ambas cosas a la vez, al hacer tan invivible la aldea como la megápolis. Los hombres de la segunda era industrial no hemos acertado a establecer la relación Técnica-Naturaleza en términos de concordia y a la atracción inicial de aquélla concentrada en las grandes urbes, sucederá un movimiento de repliegue en el que el hombre buscará de nuevo su propia personalidad, cuando ya tal vez sea tarde porque la Naturaleza como tal habrá dejado de existir.

En esta tesitura, mis personajes se resisten, rechazan la masificación. Al presentárseles la dualidad Técnica-Naturaleza como dilema, optan resueltamente por esta que es, quizá, la última oportunidad de optar por el humanismo.

Se trata de seres primarios, elementales, pero que no abdican de su humanidad; se niegan a cortar las raíces. A la sociedad gregaria que les incita, ellos oponen un terco individualismo. En eso, tal vez, resida la última diferencia entre mi novela y la novela objetiva o behaviorista. Ramón Buckley ha interpretado bien mi obstinada oposición al gregarismo cuando afirma que en mis novelas yo me ocupo "del hombre como individuo y busco aquellos rasgos que hacen de cada persona un ser único, irrepetible". Es esta, quizá, la última razón que me ha empujado a los medios rurales para escoger los protagonistas de mis libros. La ciudad uniforma cuanto toca; el hombre enajena en ella sus perfiles característicos. La gran ciudad es la excrecencia y, a la vez, el símbolo del actual progreso. De aquí que el Isidoro, protagonista de mi libro "Viejas historias de Castilla la Vieja", la rechace y exalte la aldea como último reducto del individualismo: "Pero lo curioso —dice— es que allá, en América, no me mortificaba tener un pueblo y hasta deseaba que cualquiera me preguntase algo para decirle: "Allá, en mi pueblo, al cerdo lo matan así o asao". O bien: "Allá en mi pueblo, la tierra y el agua son tan calcáreas que los pollos se asfixian dentro del huevo sin llegar a romper el cascarón"... Y empecé a darme cuenta entonces de que ser de pueblo era un don de Dios y que ser de ciudad era un poco como ser inclusero y que los tesos y el nido de la cigüeña y los chopos y el riachuelo y el soto eran siempre los mismos, mientras las pilas de ladrillos y los bloques de cemento y las montañas de piedra de la ciudad cambiaban cada día y, con los años, no quedaba allí un solo testigo del nacimiento de uno, porque mientras el pueblo permanecía, la ciudad se desintegraba por aquello del progreso y las perspectivas de futuro".

Esto ya expresa en mis personajes una actitud ante la vida y un desdén explícito por un desarrollo desintegrador

55

ACADEMIA ESPAÑOLA · BIBLIOTECA

y deshumanizador, el mismo que induce a Nini, el niño sabio de "Las Ratas", a decir a Rosalino, el Encargado, que le presenta el carburador de un tractor averiado, "de eso no sé, señor Rosalino, eso es inventado". Esta respuesta displicente no envuelve un rechazo de la máquina, sino un rechazo de la máquina en cuanto obstáculo que se interpone entre los corazones de los hombres y entre el hombre y la Naturaleza. Mis personajes son conscientes, como lo soy yo, su creador, de que la máquina, por un error de medida, ha venido a calentar el estómago del hombre pero ha enfriado su corazón. Así, cuando Juan Gualberto, el Barbas, protagonista de "La caza de la perdiz roja", se dirige a su interlocutor, el cazador, y le dice: "Desengáñese, Jefe, los hombres de hoy no tienen paciencia. Si quieren ir a América, agarran el avión y se plantan en América en menos tiempo del que yo tardo en aparejar el macho para ir a Villagina. Y yo digo, si van con estas prisas, ¿cómo c... van a tener paciencia para buscar la perdiz, levantarla, cansarla y matarla luego, después de comerse un taco tranquilamente a la abrigada charlando de esto y de lo otro?", cuando el Barbas dice esto, repito, con su filosofía directa y socarrona, está exaltando lo natural frente al artificio avasallador de la técnica, está condenando los apremios contemporáneos, el automatismo y la falta de comunicación. En una palabra, está rechazando una torpe idea de progreso que, para empezar, ha dejado su pueblo deshabitado. El Barbas, como el resto de mis personajes, buscan asideros estables y creen encontrarlos en la Naturaleza. El viejo Isidoro regresa de América con la ilusión obsesiva de encontrar su pueblo como lo dejó. A su modo, intuye que el verdadero progresismo ante la Naturaleza, como dice Aquilino Duque, es el conservadurismo. En rigor, una constante de mis personajes urbanos es el retorno al origen, a las raíces, particular-

56

mente en momentos de crisis: Pedro, protagonista de "La sombra del ciprés", refugia en el mar su misoginia; Sebastián, de "Aún es de día", escapa al campo para ordenar sus reflexiones; Sisi, el hijo de Cecilio Rubes, descubre en la Naturaleza el sentido de la vida; a la Desi, la criada analfabeta de "La Hoja Roja", la persigue su infancia rural como la propia sombra... Esta actitud se hace pasión en Lorenzo, cazador y emigrante, quien en un rapto de exaltación, ante el anuncio de una nueva primavera, escribe en su "Diario": "El campo estaba hermoso con los trigos apuntados. En la coquina de la ribera había ya chiribitas y matacandiles tempranos. Una ganga vino a tirarse a la salina y viró al guiparnos. Volaba tan reposada que la vi a la perfección el collarón rojo y las timoneras picudas... Era un espectáculo. Así, como nosotros, debió de sentirse Dios al terminar de crear el mundo".

Mis personajes hablan poco, es cierto, son más contemplativos que locuaces, pero antes que como recurso para conservar su individualismo, como dice Buckley, es por escepticismo, porque han comprendido que a fuerza de degradar el lenguaje lo hemos inutilizado para entendernos. De ahí que el Ratero se exprese por monosílabos; Menchu en un monólogo interminable, absolutamente vacío; y Jacinto San José trate de inventar un idioma que lo eleve sobre la mediocridad circundante y evite su aislamiento. Mis personajes no son, pues, asociales, insociables ni insolidarios, sino solitarios a su pesar. Ellos declinan un progreso mecanizado y frío, es cierto, pero, simultáneamente, este progreso los rechaza a ellos, porque un progreso competitivo, donde impera la ley del más fuerte, dejará ineluctablemente en la cuneta, a los viejos, los analfabetos, los tarados y los débiles. Y aunque un día llegue a ofrecerles un poco de piedad organizada, una ayuda —no ya en cuanto semejantes sino en cuanto perturba-

57

dores de su plácida digestión— siempre estará ausente de ella el calor. "El hombre es un ser vivo en equilibrio con los demás seres vivos", ha dicho Faustino Cordón. Y así debiera ser, pero nosotros, nuestro progreso despiadado, ha roto este equilibrio con otros seres y de unos hombres con otros hombres. De esta manera son muchas las criaturas y pueblos que, por expresa renuncia o porque no pudieron, han dejado pasar el tren de la abundancia y han quedado marginados. Son seres humillados y ofendidos —la Desi, el viejo Eloy, el Tío Ratero, el Barbas, Pacífico, Sebastián...— que inútilmente esperan, aquí en la Tierra, algo de un Dios eternamente mudo y de un prójimo cada día más remoto. Estas víctimas de un desarrollo tecnológico implacable, buscan en vano un hombro donde apoyarse, un corazón amigo, un calor, para constatar, a la postre, como el viejo Eloy de "La Hoja Roja", que "el hombre al meter el calor en un tubo creyó haber resuelto el problema pero, en realidad, no hizo sino crearlo porque era inconcebible un fuego sin humo y de esta manera la comunidad se había roto".

Seguramente esta estimación de la sociedad en que vivimos es lo que ha movido a Francisco Umbral y Eugenio de Nora a atribuir a mis escritos un sentido moral. Y, en verdad, es este sentido moral lo único que se me ocurre oponer, como medida de urgencia, a un progreso cifrado en el constante aumento del nivel de vida. A mi juicio, el primer paso para cambiar la actual tendencia del desarrollo, y, en consecuencia, de preservar la integridad del Hombre y de la Naturaleza, radica en ensanchar la conciencia moral universal. Esta conciencia moral Universal, fue, por encima del dinero y de los intereses políticos, la que detuvo la intervención americana en el Vietnam y la que viene exigiendo juego limpio en no pocos lugares de la Tierra. Esta conciencia, que encarno preferentemente en

un amplio sector de la juventud, que ha heredado un mundo sucio en no pocos aspectos, justifica mi esperanza. Muchos jóvenes del este y del oeste reclaman hoy un mundo más puro, seguramente, como dice Burnet, por ser ellos la primera generación con DDT en la sangre y estroncio 90 en sus huesos.

Porque si la aventura del progreso, tal como hasta el día la hemos entendido, ha de traducirse inexorablemente, en un aumento de la violencia y la incomunicación; de la autocracia y la desconfianza; de la injusticia y la prostitución de la Naturaleza; del sentimiento competitivo y del refinamiento de la tortura; de la explotación del hombre por el hombre y la exaltación del dinero, en ese caso, yo, gritaría ahora mismo, con el protagonista de una conocida canción americana: "¡Que paren la Tierra, quiero apearme!"

59

DISCURSO

DEL

Excmo. Sr. Don JULIAN MARIAS

SRES. ACADEMICOS:

Cada vez que un nuevo Académico va a ingresar en esta Casa, sentimos una alegría, una expectación y una esperanza. Contamos con un compañero más que se va a sentar entre nosotros alrededor de la gran mesa ovalada, tapizada de verde, bajo las lámparas discretas; que va a trabajar en las comisiones, inclinándose sobre papeletas y libros; que va a conversar en la mínima tertulia, tan sabrosa, que precede a las sesiones —lo que más añoraba Don Juan Valera desde sus Embajadas, que lo apartaban de la Academia tanto tiempo—.

Sentimos que la composición de nuestra Academia va a cambiar un poco; que va a entrar en ella alguien irreductible a todos los demás, que representará una manera nueva de ver las cosas, de vivir nuestra lengua, de hablarla y escribirla —y escucharla—, de interesarse por las palabras, ese irreal alimento de la vida humana; una voz distinta, un nuevo personaje. Y como la persona es una realidad viniente, que nunca está dada de una vez para todas, de la que nunca podemos decir: "Ya sé", nos preguntamos: "¿Quién es el que llega?" Y es lo que se pregunta también —con un interés, a veces con una zozobra que nunca agradeceremos bastante— el pueblo español; y hasta todos los pueblos que hablan la lengua española, para quienes esta Academia —con sorpresa y gratitud lo digo— existe.

63

Me habéis pedido que reciba en vuestro nombre a Miguel Delibes. Una vieja amistad nos une, cimentada sobre esa otra que se establece entre el autor y el lector, a lo largo de muchos cientos de páginas leídas en silencio, antes de que la voz bien conocida venga a resonar por debajo de la palabra escrita, envolviéndola e interpretándola de manera más honda y personal. Por esto, el gesto ritual que me habéis encomendado, abrirle las puertas de esta Casa, se convierte para mí involuntariamente en otro más sencillo, espontáneo y humano: abrirle los brazos.

Pero tengo que contestar a esa pregunta que nos hacemos, y que se hacen hoy todos los que sienten amor y preocupación por nuestra lengua, y acaso por esta Academia que pretende velar por ella: ¿Quién es el que llega? ¿Quién es Miguel Delibes?

Nació en Valladolid en 1920, y allí sigue viviendo. No sé qué pone en su documento de identidad. Podría poner muchas cosas: Licenciado en Derecho; Profesor Mercantil; Intendente Mercantil; Catedrático de la Escuela de Comercio de su ciudad natal; podría poner también: Ex-director de El Norte de Castilla; o —si se lo permitieran— "Inspirador"; por supuesto, podría poner: Escritor. Pero sospecho que lo que desearía, si se atreviera, es poner: Cazador. Y todavía temo que después de escribirlo se arrepintiera, pensara que era una frivolidad, y rectificara: Pescador.

Volvamos al principio. Miguel Delibes es castellano, de Valladolid, como otros grandes escritores, Zorrilla, Jorge Guillén, Rosa Chacel; como algunos de sus compañeros de Academia, José María de Cossío, Antonio Tovar, yo mismo. Pero es mucho más de Valladolid que todos los demás; no sólo nació allí, sino que en la misma ciudad ha vivido siempre; está hecho de ella y de su tierra. ¿Será entonces

un escritor "regional"? Es que Castilla apenas es una región, quiero decir que aunque lo sea, no lo es "profesionalmente"; no tiene vocación regional. En otro tiempo, hasta hace medio milenio, fue un Reino; pero desde entonces se dedicó, no a hacer España, sino más bien a hacerse España. No se olvide que, a pesar de ser el Reino de Castilla muchas veces mayor que los de Aragón y Navarra juntos, la Nación que se originó hace quinientos años no tomó su nombre, como Francia del Royaume de France, que era sólo una parte, ni insistió en llamar "castellana" a la lengua en ella originada, que iba a ser pronto "española", y así universal. Un escritor "castellanista" resultaría un poco afectado; y Delibes está en los antípodas de la afectación.

Al decir que nació en 1920 quiero decir que su entrada en la vida histórica coincidió con la ruptura de la concordia española, con el comienzo de la guerra civil, en la que tuvo tiempo de participar, apenas adolescente, como marinero en el crucero Canarias, antes de hacer sus estudios universitarios. Esa salida al mundo por la puerta ensangrentada de la guerra civil ha afectado, si no me engaño, a Miguel Delibes durante su vida entera, ha hecho de él uno de esos españoles que consideramos la lucha fratricida como el verdadero enemigo, mucho más que cualquiera de los dos contendientes.

Pero la fecha 1920 significa también la pertenencia a una generación histórica. Si mis cálculos no me engañan, pertenece Miguel Delibes a la mía, a la que tendría su centro en 1916 y comprendería a los nacidos entre 1909 y 1923. Curiosamente, el límite en que hasta hoy termina cronológicamente esta Academia, cuyos miembros más jóvenes nacieron este último año. La generación de Delibes es la de Luis Rosales y Miguel Hernández, la de José Fe-

65

rrater Mora y Salvador Espriu, la de Cela y Buero Vallejo y Gironella y Carmen Laforet y tantos otros. Y esto quiere decir que está a tres generaciones de distancia de la del 98, cuyos centenarios estamos celebrando.

Miguel Delibes, después de unos años de caricaturista y periodista, publica una novela en 1948 que le vale uno de los primeros Premios Nadal y con él la notoriedad: La sombra del ciprés es alargada. Al año siguiente, Aún es de día, y en 1950, El camino. Tres años después aparece una nueva novela bastante extensa, Mi idolatrado hijo Sisi. Luego, La partida, Diario de un cazador (Premio Nacional "Miguel de Cervantes"), Siestas con viento sur (Premio Fastenrath de esta Academia), Diario de un emigrante, La hoja roja, Por esos mundos, Las ratas (Premio de la Crítica), La caza de la perdiz roja, Europa: parada y fonda, El libro de la caza menor, Viejas historias de Castilla la Vieja, USA y yo, Cinco horas con Mario, Vivir al día, La Primavera de Praga, Parábola del náufrago, Con la escopeta al hombro, La mortaja, Un año de mi vida, La caza en España; finalmente, El príncipe destronado y Las guerras de nuestros antepasados.

Estos libros han sido leídos, editados y reimpresos; se publica la Obra Completa de Miguel Delibes en volúmenes colectivos; muchos de sus libros han sido traducidos a muy diversas lenguas; Delibes es uno de los autores españoles vivos más estudiado por los hispanistas extranjeros, y sobre él se han escrito y se siguen escribiendo tesis y tesinas; su obra es comentada en España, en libros y artículos. Este hombre modesto, residente en una ciudad de provincia, es lo contrario de un escritor provinciano; este obstinado residente en Valladolid, cuya propensión más fuerte es irse a cazar y pescar a Sedano, ha viajado por Europa y las Américas, ha dado conferencias, ha en-

66

señado en la Universidad de Maryland; pero siempre está deseando volverse a casa. Esperamos que ahora se sienta "en su casa" en esta Academia.

¿Qué significa Miguel Delibes, qué ha traído a la literatura española? Aunque ha escrito artículos y ensayos, aunque es hombre de muchas preocupaciones intelectuales, aquella dimensión de sí mismo a la que se encuentra más próximo, aquella desde la cual se interpreta, es la de narrador, si no me engaño. Hasta cuando se pregunta, opina o juzga, Delibes propende a contar historias; con ello se inscribe en una línea de la que podrían ser representantes Galdós o Baroja. Al leer a estos autores, yo propendo a atender, más que a lo que "dicen", a lo que cuentan; no es que sus opiniones o ideas no me interesen, es que tengo la impresión de que lo que verdaderamente opinan está en su narración y no en las tesis o "enunciados" presentes en sus escritos. Por eso me parece peligroso el método de extraer "ideas" o "afirmaciones" de sus textos; son, a lo sumo, materiales de construcción con los que se afirman ellos, los autores, en sus narraciones; su verdadera realidad está en la consistencia argumental, en la presentación de vidas humanas, en sus escritos.

Desde esta perspectiva creo que se debe entender a Miguel Delibes. Llegó al mundo de nuestras letras después de una gran generación que había desatendido la narración o había intentado "justificarla" con otros primores: el estilo, la calidad de página, la invención metafórica, la agudeza de la idea, el ingenio. En esa generación había grandes narradores, pero no se sentían enteramente seguros, o acaso les faltó esa dosis de inocencia que cada vez me parece más el clima en que florece la creación. Delibes es de la segunda promoción de su generación. En ella, la poesía y la filosofía fueron más tempranas que la

67

novela; pero también ésta había comenzado cuando Delibes entró en escena: aparte de algunas narraciones sobre la guerra, Cela, Carmen Laforet, Agustí —entre otros— habían novelado ya en el decenio de 1940. Delibes encontró una mínima "tradición" entre sus coetáneos un poco más viejos; se le presentaban algunas posibilidades ya realizadas a su nivel; no le era forzoso innovar; podía seguir. Pero aun este seguimiento, por ser una opción, sería innovador; además, seguir es seguir adelante.

La herencia de Baroja dominaba sobre todas, y ese predominio en alguna medida eclipsó a las otras figuras de grandes narradores de la generación del 98, precisamente los más innovadores, los que realmente habían llevado la novela más allá del siglo XIX: Unamuno, Valle-Inclán, Azorín. Delibes recibió la influencia barojiana directamente y a través de sus coetáneos mayores, de los seniores de su propia generación, con la sombra de Galdós al fondo. A diferencia de otros géneros, por ejemplo la filosofía, que se había movido en el horizonte total de la filosofía europea, para realizar su versión española, la novela española de estos años tiene muy poco presentes otras literaturas; creo que los narradores posteriores a la guerra civil, durante bastantes años, fueron poco lectores de lenguas extranjeras; no se olvide tampoco la incomunicación desde el comienzo de la guerra civil española hasta mucho después de terminada la Guerra Mundial; el conocimiento de las letras hispanoamericanas era también muy reducido, y por lo general no parecía estimulante. Creo que en este marco hay que entender la aparición de la figura de Delibes.

Tres son las direcciones principales en que se ha realizado su obra. La primera es una versión nueva de la novela estrictamente narrativa, minuciosa, de técnica rea-

lista. La segunda, que es la que asociamos sobre todo con el nombre de Delibes, tiene un acusado matiz costumbrista y una predilección por los tipos populares, elementales, toscos y a la vez entrañables, y un uso a fondo del lenguaje coloquial, sobre todo del habla rural. La tercera descubre una preocupación social, un fondo de inquietud por los problemas del mundo actual, un malestar ante lo que amenaza la libertad o la justicia o la posibilidad de una vida espontánea y con sentido.

Pudiera creerse que se trata de una evolución, de tres fases en la obra de Delibes, pero no es así. A la primera tendencia pertenecen sus dos primeras novelas, La sombra del ciprés es alargada (1948) y Aún es de día (1949), y también la cuarta, Mi idolatrado hijo Sisi; pero resulta que ya en 1950, en El camino, ha hecho su aparición plena la que llamo segunda tendencia, y Sisi es nada menos que tres años posterior. Y, si se mira bien, la preocupación social, la preferencia por los hombres sencillos y elementales, por los tímidos o huraños o desvalidos o maltratados por la vida, es visible desde su primera novela, y absolutamente domina la segunda. En Diario de un cazador (1955) y en su continuación Diario de un emigrante (1958), el "popularismo" de Delibes se enlaza con el tema subterráneo que cruza su obra entera —"como el hilo rojo en todos los cables de la Real Marina inglesa", hubiera dicho Ortega—: la caza; y, desde entonces, irá ocupando cada vez más espacio en la literatura, y creo que en la vida, de Miguel Delibes. Y no olvidemos que éste acaba de publicar más de treinta artículos seguidos, uno cada semana, sobre sus andanzas como pescador de truchas. Lo cuantitativo —Hegel lo sabía— al llegar a cierto grado adquiere significación cualitativa.

Esto quiere decir, si no me engaño, que esas diferentes

69

direcciones de la generación artística —es decir, esos varios géneros— pertenecen a la vez a nuestro autor. Cuando ha descubierto, en El camino, lo que parece el suyo, vuelve atrás y escribe Mi idolatrado hijo Sisi; pero, por otra parte, de ella ha dicho él mismo: "Deliberadamente traté de componer en él, lo más artísticamente posible, un alegato contra el malthusianismo". Es decir, que esta novela también corresponde a la tercera tendencia, a la preocupación social y moral. La predilección de Delibes por la línea que va de El camino a los dos Diarios de Lorenzo, el bedel cazador, emigrante en Chile después, a Las ratas y a las historias del campo de Castilla —que no es lo mismo que los campos de Castilla—, me parece evidente. Pero no puede renunciar a la anterior. ¿Por qué?

Esto nos llevaría a un tema delicado. Los autores avanzan y a la vez retroceden; ganan, pero acaso pierden —como las mujeres disminuyen e intensifican su belleza al avanzar en edad—. Delibes siente pasión por la autenticidad de la vida, horror por la convención, la falsedad, la compostura de fuera a dentro, la máscara social. Por eso se complace infinitamente en los hombres y mujeres sencillos, que viven en espontaneidad, que se dejan vivir a lo que salga, a la buena de Dios, que hablan dejando que las palabras broten de su boca, sin pensar demasiado en normas, sin conocer, por supuesto, las de la Real Academia Española —que, por lo demás, cada vez se va acercando más a ellos—. Y su preferencia última va, como era de esperar, a los niños, en que todo eso culmina. Miguel Delibes nos ha dado unas cuantas figuras imborrables, sobre todo de niños, pero nunca niños edulcorados, "aniñados", que son tan repelentes como las mujeres "afeminadas". De ellos huye Delibes como de la peste.

Pero ha tenido que pagar un precio por esto: la simpli-

ficación, la elementalidad. Su intención ha sido reducir la vida a sus esquemas mínimos, para verla funcionar en circunstancias sociales e intelectuales extremadamente limitadas: en un pequeño pueblo castellano, entre iletrados, tal vez cazadores de ratas. El talento de Delibes ha consistido en mostrar que la vida humana es siempre la vida humana, con su dramatismo, con su libertad oprimida por la presión de las cosas, con sus proyectos, sus opciones, su vacilación, sus amores y sus odios, su desconsuelo y su inmarcesible esperanza que siempre vuelve a encenderse. Pero he dicho que lo que hace es reducir la vida, y en esa reducción algo se pierde: la proyección articulada y a larga distancia, la memoria histórica, el mundo de la ficción en que el hombre puede vivir, los matices de la vida anímica, la complejidad argumental. Son estudios de primitivismo. En una fórmula clarividente, Delibes ha dicho de su personaje Lorenzo, el bedel cazador: "en definitiva, era yo, pero un "yo" rebajado". Ese rebajamiento, esa contracción a lo elemental, permite contemplar lo humano reducido, como en un espejo convexo, verlo en conjunto, aprehender su totalidad. Es una forma de estilización, bien distinta de la de los espejos cóncavos y, sobre todo, deformados del mítico Callejón del Gato, a que se refirió Valle-Inclán para explicar su esperpento —su esperpento, y no su obra posterior, más rica y compleja, mucho más refinada y matizada—.

¿No sería posible salvar ambas cosas, conciliar la autenticidad con la complejidad, la falta de artificio con los matices, la veracidad de la vida con la proyección a distancia, los problemas personales o colectivos, la finura psicológica o social, la riqueza y articulación superior del lenguaje? ¿No se puede encontrar un catedrático, un escritor, tan "de verdad" como un bedel? ¿No se puede elevar

71

a Lorenzo hasta ser Delibes, dilatar su vida sin hacerla hueca?

Miguel Delibes lo ha intentado, de varias maneras, en distintas direcciones, con varia fortuna. A veces, introduciendo una carga ideológica mayor, expresando ideas y opiniones más complejas que las de sus personajes elementales, pero deslizando la narración hacia el ensayo, disolviendo la novela o el cuento en argumentación o en relato simbólico, como la Parábola del náufrago (1968). Buena parte de la producción de Delibes en los últimos quince años muestra esa tendencia, que no es la que yo prefiero, porque me parece atenuar lo que es su mayor talento: la recreación narrativa de la vida auténtica. No estoy seguro de cómo hubiesen reaccionado Daniel el Mochuelo o el Nini o Lorenzo si hubiese caído en sus manos Parábola del náufrago. ¿La hubieran entendido? Yo creo que Delibes no debe escribir nada que no pueda entender Daniel el Mochuelo, nada que el Nini encontrara "inventado" —y que no son sólo las máquinas—.

Pero hay otra vía, bien distinta. La hoja roja (1959), Cinco horas con Mario (1966), su reciente relato, El príncipe destronado (1974) significan un intento en otra dirección. Una vez más, no se trata de fases; cronológicamente se mezclan ambos procedimientos, ambas tendencias. Ahora Delibes intensifica la narración, supera el costumbrismo en la medida en que es estático —meros cuadros de costumbres—; hay argumento, proyectos, colisión de ellos: son las más novelas de todos sus libros. Y el lenguaje sirve a la vez a la narración y a la presencia inmediata de los personajes, que hablan "con palabras de presente", en una admirable recreación de la lengua coloquial española en distintos niveles de elocución, en distintos registros, sin monotonía, sin caer en el artificio de la simplicidad, de la

tosquedad, que es tan artificioso como el culteranismo o los párrafos retóricos de Don Quijote: "Apenas había el rubicundo Apolo", y todo lo que sigue y sabemos —por algo será— de memoria.

Por supuesto, la lengua de Lorenzo, o de los niños de pueblo, no es "real"; por eso es verdadera. No es el resultado de usar un magnetófono. Está "reconstruida", estilizada, como corresponde al diálogo novelesco o al diario escrito; por lo pronto, está condensada, reducida a los elementos representativos, despojada de la ganga inerte y rutinaria que ocupa la mayor parte de lo que realmente se dice. Por eso tiene veracidad artística, frente a la falsa fidelidad de la reproducción automática. Y Delibes tiene una clara visión de la importancia que la palabra tiene en nuestro pueblo. Hace muchos años escribí: En España no se dice lo que pasa, sino que pasa lo que se dice. Y casi siempre pasa algo a causa de lo que se ha dicho. Para bien y para mal, ésta ha sido durante siglos nuestra condición, y una obra literaria que lo tiene en cuenta lleva mucho adelantado para perdurar, porque refleja fielmente, sólo con eso, una dimensión esencial de lo español. La obra novelesca de Delibes no es un "documento" —gracias a Dios—, pero por eso mismo descubre, hace brillar, desvela, pone en la verdad, profundos rasgos de la vida española de nuestro tiempo.

Aun esto habría que matizarlo. Delibes, con una fina sensibilidad, se ha detenido en aspectos delicados e importantes de la sociedad y de la convivencia. Y como estamos en tiempo de cambios muy rápidos, ha sabido ver con nostalgia formas de vida que se estaban yendo, que acaso ya han desaparecido; ha visto llegar, con esperanza o con inquietud —o con las dos juntamente— otras formas nuevas. Ha asistido aún a la inmovilidad del campo castellano;

73

ha visto las trayectorias limitadas, casi sin horizonte; las ha contemplado con ternura y afán de reforma a un tiempo, como el Azorín de La voluntad hace tres cuartos de siglo. En La hoja roja ha escrito una admirable historia que es el final de una profesión y, lo que es más, un tipo humano: la criada de servir, la muchacha rural que convive con el viejo jubilado Don Eloy, el modesto empleado municipal; la figura de la Desi enseña más sobre el servicio doméstico de la clase media española que un estudio sociológico lleno de estadísticas. La hoja roja tiene ya quince años —el espacio de una generación—; en él se ha liquidado, salvo residuos que son como "testigos" geológicos, una institución, una profesión, una relación bilateral humana que han sido decisivas durante siglos, sobre todo desde comienzos del XIX. En El príncipe destronado vuelve a aparecer el tema el año pasado, con un ligero arcaísmo que probablemente procede de que Delibes escribe desde Valladolid, donde las cosas han ido sin duda un poco más despacio que en las grandes ciudades; pero el cambio entre las dos novelas es evidente.

Cinco horas con Mario es probablemente la mejor novela de Delibes hasta ahora. Está escrita en un momento crítico, en 1966: después de iniciado el "desarrollo" español, ya en los comienzos de nuestra modesta prosperidad, después del Concilio Vaticano II —del que tanto se habló, por sugestión mía a Delibes, en El Norte de Castilla, que tanto ha influido sobre nuestro nuevo compañero—. Menchu, la mujer de Mario, habla interminablemente con su marido muerto, evoca la vida en común, reconstruye un período de la vida española a la vez que recompone a fragmentos, desde su vulgaridad, desde su incomprensión, la figura atractiva, insegura, generosa de Mario. Pero a la vez —y esto no se ha solido subrayar— hace su propio retrato, se

presenta como una de las criaturas de ficción más vivas de toda la novela española contemporánea. No comparto la hostilidad que los críticos suelen sentir por la pobre Menchu; es una figura de carne y hueso, de singular veracidad, y lo humano es siempre interesante; está llena de vida, de deseos, de reacciones inmediatas; refleja, ciertamente, los tópicos de que está hecha en buena proporción la vida humana, pero no menos los que desprecian su pobre humanidad vulgar; lo que pasa es que los tópicos pueden ser, como ciertos puestos administrativos, "de entrada, ascenso y término", y los de Menchu son de término, están a punto de liquidarse; pero los de entrada, los ascendentes, son más fuertes y no menos tópicos. Yo siento simpatía por Menchu, que realiza con tan singular plenitud una forma de vida, que apenas tiene afectación, que no siente desgana ante la realidad, que es capaz de haber entendido tanto a su marido —desde su incomprensión, desde sus reproches, desde su deseo de que hubiera sido de otra manera... él mismo—.

Y en esta novela, como en las de la vida rural, Miguel Delibes ha hecho una creación lingüística extremadamente interesante. Juraría que no es un libro "compuesto", hecho con papeletas, con paciencia y fichero; no creo que Delibes se haya dedicado a anotar palabras y giros, para trasladarlos luego minuciosamente al papel; más bien pienso que se ha instalado en la actitud, en el temple o tesitura de Menchu, y se ha puesto a hablar desde ella, a dejar fluir su charla incoherente y caprichosa. Por eso la ha recreado desde la lengua, por eso es un personaje vivo, que vive precisamente por la palabra y mediante ella se desnuda ante nosotros.

Quisiera hablar de tantas cosas. Al menos, referirme brevemente al discurso que acabáis de escuchar. A la hora

de decidir el tema de su primera disertación en la Academia que hoy lo acoge, Delibes ha preferido lo que he llamado la tercera tendencia de su obra, la preocupación social, la angustia ante los peligros que amenazan a la Naturaleza y a la espontaneidad de la vida en ella. Delibes reflexiona sobre el hecho de que casi todos sus escritos se han preocupado por el progreso; lo ha deseado y lo ha temido; sobre todo, no ha estado seguro de que sea progreso todo lo que se llama así, o de que forzosamente haya de ir acompañado de la destrucción de tantas cosas valiosas. Esta preocupación, nacida de su amor a la Naturaleza y a las formas sencillas de la vida, es nobilísima, y la comparto plenamente. En el capítulo inicial de mi Introducción a la Filosofía, que escribí en el otoño de 1945, hablé largamente de los cambios del mundo, de la alteración de función de la Naturaleza, de la creciente tecnificación, de las repercusiones de todo esto sobre las trayectorias biográficas. En 1950 escribí dos artículos sobre "El campesino y su mundo" y "La figura social del agricultor", que han resultado extrañamente proféticos —más de lo que hubiera deseado—.

Pero al tratar de estos temas del medio ambiente —yo preferiría decir "circunstancia"—, al enfrentarse con complejos problemas económicos, sociales, biológicos, demográficos, Delibes penetra, como un cazador arriesgado, en un tremedal. Los tecnócratas suelen ser irresponsables; los augures de fieros males, en nombre de la destrucción de la Naturaleza, también. Unos y otros se lanzan alegremente —o tristemente— por los campos ilimitados de la estadística, con la cual se puede probar casi todo. Es la versión actual de la sofística, en el sentido más literal del término: "sabiduría aparente, pero que no lo es" —así la definía formalmente Platón, que la había experimentado en su

76

propia carne—; y pretendía probar una cosa y su contraria, persuadir alternativamente de los opuestos. No es que careciera de valor el instrumento de la sofística, la retórica. Al contrario, es uno de los bienes más preciosos que nos dejó la cultura antigua; pero así como el lógos había de ser justificado desde la filosofía, para poner las cosas en la verdad, así la estadística ha de estar subordinada a un análisis completo y suficiente de la realidad. Sin él no es más que un instrumento mercenario al servicio de cualquier causa.

Delibes siente temor ante las desfiguraciones que está experimentando el mundo, ante la pérdida de tantas cosas bellas; siente el peligro que corren el paisaje, las especies animales y vegetales, las aguas, las formas urbanas. Pero él, que compuso una novela entera contra el malthusianismo, no va a ser cómplice del gigantesco "neomalthusianismo historico" que se oculta detrás de muchos partidarios de una visión idílica de la Naturaleza, capaces de estremecerse ante un cielo un poco empañado o unos peces muertos en un arroyo contaminado, pero que promueven eficaces campañas para que millones de niños, de personas humanas en camino, que vienen hacia nosotros, sean muertos antes de abrir sus ojos a esa Naturaleza.

Creo que no se puede entender la obra de Delibes sin tener en cuenta la realidad de su vida familiar: la compañía de tantos años de esa alegría serena que solíamos llamar Angeles, esa mujer, a la vez maternal y niña, sencilla y clara, que con su mera presencia aligeraba la pesadumbre de la vida; los siete hijos que les fueron naciendo. A todos ellos los encontramos en las páginas que Delibes ha escrito. Ahora nos llega incurablemente herido; convaleciente hacia el trabajo, la creación y la esperanza de que "no todo se lo ha tragado la tierra".

77

Yo viví en la calle de Colmenares, de Valladolid, desde que nací hasta los cinco años. Miguel Delibes nació un año después: no convivimos en la calle en que hubiéramos sido vecinos; el tiempo separó lo que afinidad hubiera unido, lo que vino a juntar después en amistad profunda. Yo sé lo mucho que espera la Academia de Miguel Delibes: su fino talento literario, su sensibilidad humana, su fabuloso dominio de la lengua rural y de las formas del habla coloquial de Castilla. Permitidme una esperanza más: la convivencia cercana, la amistad frecuente. Que la Real Academia Española sea nuestra calle de Colmenares.

II. HOMENAJES

GREGORIO SALVADOR: CRITERIO Y EXCELENCIA DE LA FILOLOGÍA

ANTONIO CHICHARRO
Academia de Buenas Letras de Granada

Con la muerte de Gregorio Salvador se ha hecho pedazos un gran espejo de fábrica granadina de criterio y excelencia en que podíamos mirarnos. Es una gran pérdida desde cualquier ángulo que se mire y aunque, con recia sabiduría, supo aceptar el haber sobrepasado la edad conveniente para morir, tal como afirmó en una entrevista de 2016, su desaparición hace mella en el dique de la autoridad pública que representa la Real Academia Española, institución que vela por el cuidado de nuestra lengua que es como cuidar que no se degrade ni rompa el hilo con el que tejemos la conciencia, la cultura y nuestro ser y estar en el mundo, sin concesiones en su caso a la ideología de lo políticamente correcto. En todo caso, aunque podría llenar estas líneas con recuerdos de diversa índole de quien fuera el primer director del departamento que tuve cuando me incorporé a la Universidad de Granada en 1977, prefiero anotar ahora algunos signos del criterio y excelencia del investigador y académico, lo que me sirve de paso para mostrar las razones que nos llevaron en la Academia de Buenas Letras de Granada a nombrarlo académico honorario en 2008.

Pues bien, por lo que respecta a sus investigaciones lingüísticas, la desarrollada en su tesis doctoral sobre el habla de Cúllar-Baza como una contribución al estudio de la frontera del andaluz, constituyó un estudio dialectológico de gran interés por lo que respecta a la metodología y aplicaciones fonológicas. Además, fue pionero en pasar del estudio de las dialectologías de las diferencias a las dialectologías de las coincidencias. Así y gracias a Manuel Alvar, director de su tesis, Gregorio Salvador orientó su interés sobre las hablas vivas y la investigación dialectológica de campo. De ahí que llegara a colaborar en el ambicioso proyecto de elaboración del 'Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía (ALEA)', una obra de excelencia de la Universidad de Granada. Sobresalen también, ya desde su primer destino como catedrático de la Universidad de La Laguna, sus aportaciones a los estudios de lexemática o semántica estructural. Sus trabajos sobre campos semánticos y lexicología del español son de referencia internacional. Tras su segunda etapa en la Universidad de Granada, entre 1975 y 1979, desarrolló en Madrid su vida profesional y, desde 1987, la académica en tanto que miembro de la Real Academia Española. Desde entonces incrementó sus contribuciones en favor del español y su labor en relación con las restantes Academias de la Lengua existentes en Hispanoamérica, de las que dan cuenta, además de sus cargos y responsabilidades en la RAE, las numerosas publicaciones sobre la lengua española y las lenguas de España, la política lingüística y la situación y futuro del español.

Mantuvo además una permanente vinculación —como lector, creador y experto conocedor— con el dominio de la literatura. En este sentido, fue el primer investigador en España que aplicó las teorías del Círculo Lingüístico de Copenhague a sus análisis de textos literarios, y dio luz a trabajos teóricos sobre estructuralismo y poesía y sobre el signo literario y la ordenación de la ciencia de la literatura.

No obstante, todo el conocimiento filológico de excelencia acumulado sólo es el envés del haz que representa su obra de creación que, desarrollada sobre todo en los años de madurez, ha dado el fruto de bien escritos cuentos y relatos donde Granada no deja de latir. Que latan su recuerdo y magisterio en Granada es ahora la cuestión.

PALABRAS DE RAFAEL GUILLÉN EN EL HOMENAJE QUE LA ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE GRANADA DEDICÓ A JOSÉ G. LADRÓN DE GUEVARA EL DÍA 6 DE MAYO DE 2019

Rafael Guillén

Más que un comentario o un análisis como poeta y periodista de nuestro compañero académico fallecido, José García Ladrón de Guevara, sobre lo que sin duda se extenderán hoy voces más autorizadas, no pretendo otra cosa que dar testimonio de nuestra amistad. Las nuestras fueron unas vidas paralelas que ya hubiera querido Plutarco para su obra.

A Ladrón de Guevara, la vida apenas le dio para conocer a su padre, que fue fusilado en la guerra civil por defender a los trabajadores como abogado laboralista, y el mío, fundador de la "Unión gremial" de pequeños comerciantes contra los grandes almacenistas, si no lo fue, como muchos de sus directivos, se debió a que murió el año antes de que comenzase la contienda. Nuestras madres, ambas viudas, y ambas con dos hijos pequeños, tuvieron que hacer frente a la penuria en que quedaron en medio de la tragedia.

Llegados a la adolescencia, Ladrón de Guevara y yo, aún sin conocernos, encontramos trabajo en sendas oficinas hasta la jubilación y coincidimos también en ser apasionados lectores, con la suerte de que cayeron en nuestras manos (de contrabando, claro, pues estaban prohibidos) libros de la corriente existencialista en su mayoría. Y así, Sartre, Albert Camus, Kafka, Hermann Hesse, etc., junto con Malraux o Graham Green, atiborraron nuestra esponjosa receptibilidad juvenil con su buen hacer y sus teorías. En poesía, nuestras preferencias se inclinaron por autores, también llegados en ediciones extranjeras, como Pablo Neruda, Juan Ramón Jiménez (exiliado) o César Vallejo.

Nos conocimos en la primera "Exposición de Poesía Ilustrada" organizada por el Liceo de Granada en la primavera de 1953. De este encuentro entre poetas y artistas surgió el grupo "Versos al Aire Libre" que, como es sabido, acabó con los veinte años de silencio que se abatieron sobre la poesía de nuestra ciudad tras el asesinato de Federico García Lorca. Sobre este grupo versó mi discurso de ingreso en esta Academia de Buenas Letras de Granada. Fueron tres años de constante actividad: reuniones, conferencias, lecturas, publicaciones… Disuelto el grupo, ambos, sin ayuda oficial alguna, acometimos la tarea de editar una colección de libros, "Veleta al Sur", para dar a conocer la poesía andaluza, que ya al final ampliamos a todos los poetas de habla hispana. Fueron diez años de gozoso trabajo y de sincera amistad (mis niños, pequeños, le llamaban "el tito Pepe"). Años no exentos de episodios, como el que nos hizo dormir a ambos en los calabozos de las fuerzas del orden de la dictadura. Extenderme en situaciones, problemas y anécdotas de todo este período haría interminables mis sentidas palabras.

Entró y salió de la política de la mano del profesor Tierno Galván, algo que a mí no me tentó, aunque siempre me mantuve fiel a mis ideas de libertad, justicia y, sobre todo, verdad. Él ejerció el periodismo, por el que yo pasé de manera esporádica, y durante muchos años fue reconocido y justamente valorado.

Y así fue superando etapas nuestra amistad. El domingo anterior a su fallecimiento, compartimos mesa, junto con otros amigos, bajo la cálida hospitalidad de Concha, ya su viuda.

Llegado aquí, he de pedir perdón por las continuas referencias a mí mismo, pero no he encontrado otra manera de describir un paralelismo en la vida de dos de los llamados "niños de la guerra". Al cabo, ¿qué llegamos a ser todos sino una destilación de recuerdos?

Lo que viene a continuación me temo que va a ser más un panegírico que una serena meditación o comentario sobre su personalidad y su obra.

Al margen de los datos biográficos, ¿cómo podría reflejar, en unas pocas palabras, algo de la arrolladora personalidad, por todos conocida, de tan gran amigo? Empezaría por decir que José García Ladrón de Guevara ha interpretado durante toda su vida el papel de "Pepe Guevara". Dentro de su gracia natural y su agudeza en las más inconcebibles ocasiones, se agazapaba un sentido trágico de la vida que puede rastrearse en toda su obra; incluso en libros menores y columnas periodísticas de tema político o abiertamente humorístico.

Ese sentido trágico de la vida se ve reflejado en casi toda su obra. Dice en uno de sus poemas en prosa:

> *Un muerto es el vértice del mundo. Es un punto donde el tiempo, al fin, se encuentra, de súbito, su otra cara.*

O esto otro:

> *Hay un reloj para llegar tarde a cualquier sitio.*

Pero no adelantemos opiniones. Dejemos que él mismo se defina:

Mi nombre, José. Mi edad
una vez antes que el mundo.
De profesión: vagabundo.
Mi tierra: la soledad.
Otros datos personales:
tengo los huesos cabales
y una cicatriz de pena.
Mi estado civil: cansado.
y aunque vivo de prestado
creo que la vida es buena.

Su estilo es contundente y de una gran riqueza expresiva. Su dominio del ritmo y de la estrofa, asombroso. Sin pretender invadir el terreno de la crítica literaria, no puedo sustraerme a llamar la atención sobre algún punto concreto.

Como dije en lo publicado con motivo de su fallecimiento, llevaba la infancia en los ojos. Tempranamente huérfano, se le veía como desvalido.

Perdón desde mi infancia. Desde un jueves lloviendo.
Desde un libro de historia. Desde aquella muchacha.

Y la soledad. Siempre huyendo de la soledad. Siempre buscando una mano, un corazón que lo acompañase. Un libro completo, *Solo de hombre*, dedicó a este tema. Esto me decía en el ejemplar que me dedicó: "Para Nina y Rafael, después de muchos años de amistad y soledades compartidas". Cito algunos versos:

Como quiera que, en fin, nadie me asiste,
vuelvo solo y tan solo me acomodo
que hasta dudo de ser el del espejo.

Veamos éste:

Quedarse solo es mucho dolor para una espalda.
Quedarse solo achica la alegría del mundo:
porque siempre se vuelve con un hijo de menos.

Aparentaba suficiencia, pero buscaba afecto. Sus amores no tuvieron nada de aventuras. En cada uno, su entrega era total. Dejó dicho:

El amor nos sorprende. Siempre llega
como suele la muerte: de improviso.
Y se marcha, también sin previo aviso,
de igual modo que el sino nos la juega.

O, en otro de sus poemas:

He viajado a lo largo de otras vidas,
kilómetros de noches, desde el niño
que a veces respondía por mi nombre
hasta alguna estación. Y tú no estabas.

¿Quién, conociéndolo, diría que era melancólico? Lean estos versos dedicados a su madre:

Te guardaré, dormida, y a resguardo del viento
que despeina el jardín de tus últimos años.
Al amparo, sedoso, de un olor a membrillos,
con la luz del otoño y la lluvia en tus ojos.

O estos otros:

El mundo es un recuerdo, muy lejos, de ventanas
que vuelcan en lo negro su tristeza encendida.

No puedo terminar sin destacar su gran faceta de humorista; como contertulio y como escritor. Yo creo que el humor era una manera de defenderse de la vida, de los desengaños, del paso del tiempo. Versos dedicados al Che Guevara, a Adolfo Suárez, "carocas" en el diario *Ideal*, celebérrima "Columna del Buho", o los artículos costumbristas o de actualidad recogidos en una mínima parte en la colección que edita esta Academia, tocados siempre con su humor y su gracia inigualables.

En esta sesión necrológica que hoy le dedicamos, ante la imposibilidad de superar el dolor por su pérdida, valgan estas deslavazadas palabras como muestra de cariño y admiración.

Muchas gracias.

ANTONIO GALLEGO MORELL. UNA VIDA PLENA.

Fernando de Villena

Doce años ya sin Antonio Gallego Morell, doce años en esta ciudad que cada día se va quedando más huérfana de sus hijos preclaros, sin una generación que sustituya al mismo nivel a los que han desaparecido. Yo conocía algo de sus estudios sobre los Siglos de Oro cuando me presenté por vez primera en su cómodo piso de la plaza de Gracia con un puñado de sonetos y de églogas bajo el brazo. Gracias a su gestión y a la de ese otro gran crítico que fue Nicolás Marín logré publicar mis "Soledades III y IV" en 1981. Después, don Antonio fue mi director de tesis y yo acudía al rectorado donde, con su traje celeste y su sonrisa limpia, acostumbraba a recibirme con la misma cordialidad que a un político notable, a un novelista famoso o a las autoridades académicas de cualquier punto de Europa. Yo entonces, y acaso también ahora, no era nadie: un estudiante recién licenciado y él parecía un príncipe renacentista en aquellas salas del Hospital Real decoradas bajo su criterio con un espléndido gusto con lienzos de Alonso Cano, Juan de Sevilla y unas aceptables copias de dos Tizianos que representaban al césar Carlos y a su esposa la emperatriz doña Isabel de Portugal.

Más tarde, con los años, fui leyendo una tras otra todas las obras salidas de su mano, porque aquel hombre extraordinario fue justamente eso: un humanista escapado de algún palacio del Renacimiento y traído a nuestra ciudad para ennoblecerla. Él transformó la Universidad de Granada, de estructura modesta aunque digna y llena de prestigio, en una institución abierta al mundo, moderna y bien dotada; él puso en marcha la de Málaga, donde se mantiene encendido su recuerdo y donde no faltan seguidores (como José Lara Garrido) de aquella escuela granadina de estudios sobre los Siglos de Oro en la que don Antonio, junto con Emilio Orozco, brilló de manera excepcional. A él se debe la transformación del Hospital Real para dar acogida a una de las más impresionantes bibliotecas de España…

En sus primeros años de investigación cultivó la alta filología con estudios extraordinarios y ediciones cuidadísimas de Pedro Soto de Rojas, Francisco y Juan de Trillo y Figueroa, Bernardim Ribeiro y Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Fueron los años en los que concurrió en Madrid a la tertulia de Rodríguez Moñino en la cafetería de Correos y a la de los filólogos en el Gijón, años en los que hace amistad con los principales estudiosos de la literatura española de aquel momento.

En alguna ocasión me comentó que si se hubiese quedado en Madrid habría gozado de mayor renombre, pero que Granada le tira mucho a los granadinos. Y por ello, claro está, le rinde homenaje a su padre, Antonio Gallego Burín, con un hermoso libro donde analiza las diversas facetas de ese otro gran hombre, el mejor alcalde que ha tenido nuestra ciudad.

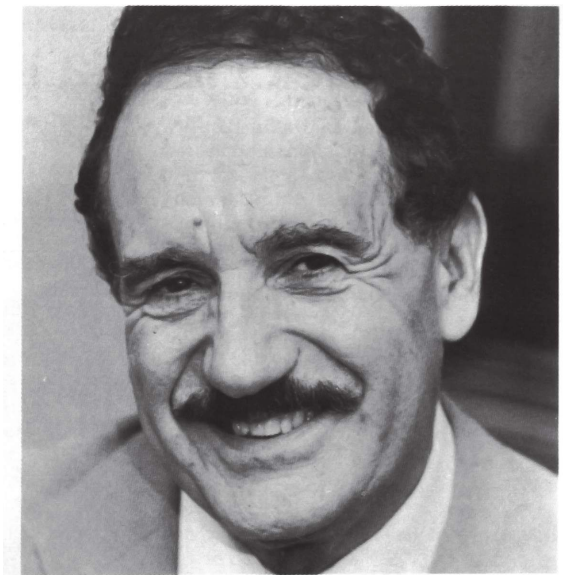
Posteriormente Gallego Morell continúa alternando su labor docente y la de gestión con los estudios filológicos, pero ahora cultiva unos ensayos, aunque llenos de erudición, mucho más impresionistas, de amenísima lectura, donde nos da cuenta de temas y autores muy diversos, desde las tertulias románticas en España hasta Unamuno, Ganivet, Lorca o la poesía de postguerra.

De estos últimos libros suyos hay uno, "Poetas y algo más", publicado por la Universidad de Sevilla, que ofrece un doble interés: por una parte analiza la obra poética de numerosos creadores que destacaron más como pintores, médicos, cineastas, filólogos, filósofos o novelistas, y por otra descubre bastantes anécdotas personales que nos permiten asomarnos a lo que fue su vida: una existencia interesantísma, cosmopolita y apasionada. En las páginas de este libro se nos cuenta como Picasso lio para él un cigarrillo una tarde en la Costa Azul; cómo visitaba a Gregorio Marañón a las 8´30 de la mañana; como anduvo del brazo de Guillermo de Torre en el cementerio el día que enterraron a Melchor Fernández Almagro; cómo al libro de Historia de la Literatura Española que usaban en sus años de estudiante en la Facultad lo llamaban "el Lentejas"

porque estaba impreso durante la guerra civil en papel oscuro del racionamiento, el mismo con el que se envolvían las lentejas; como Lola Flores nunca le pareció guapa ni tampoco le pareció de carácter difícil Manuel Alvar pese a lo que de él se comentaba; cómo descubrió la maravilla de Málaga en los cursos de invierno de Filología; cómo conoció a Ignacio Aldecoa y vio sus libros en los escaparates de Ginebra… ¡Muchas anécdotas, un gusto exquisito para la literatura, mucha sabiduría y una grandeza de espíritu inolvidables!

DON JOSÉ TAMAYO: 1920-2020

Antonio Castro



El 16 de agosto de 2020 se cumplirá el primer centenario del nacimiento de don José Tamayo, uno de los grandes hombres del teatro español en la segunda mitad del siglo XX. Falleció el 26 de marzo de 2003.

José, el hijo del panadero. En Granada, al pie de la Torre de la Vela, nació José Tamayo, primogénito de un popular panadero de la ciudad. Un año después nació Ramón, el hermano que le acompañaría en la mayor parte de sus aventuras teatrales. La primera vocación del niño Tamayo fue el seminario. Aunque estuvo allí durante seis años, el sacerdocio no acabó llamándolo, pero en ese tiempo descubrió que su auténtica vocación era el teatro. Y ya dedicó toda su vida a él como director y empresario.

Después del seminario le tocó ingresar en el servicio militar, en el arma de la Aviación. Para entonces ya había trabajado en el Teatro de Juventudes. Pero sería durante la mili -llegó a ser cabo- cuando empezaría a madurar un proyecto de compañía, que llegaría a ser profesional en 1946, cuando José tenía ya 26 años.

La Compañía Lope de Vega. Primero llevó el adjetivo de *universitaria* pero, el 10 de octubre de 1946 hizo su debut como profesional estrenando en el teatro Eslava de Valencia un montaje de *Romeo y Julieta*. Los protagonistas: Alfonso Muñoz, Asunción Balaguer y Enrique Guitart, entre otros. Para poder ponerla en pie tuvo que recurrir al auxilio de su padre, que le prestó 50.000 pesetas para que pudiera contratar a los actores. Antes de levantar el primer telón confesó que le quedaban ya solo 4.500. Se constituyó como una compañía de repertorio, representado *Don Juan Tenorio, La vida es sueño, María Estuardo, Nuestra ciudad* y, sobre todo, *Otelo*, que fue su primer gran éxito multitudinario con Carlos Lemos como protagonista. Se lanzaron a la carretera y consiguieron, en su primera temporada, el Premio Nacional a la mejor campaña en provincias.

Los grandes actores. Por la compañía pasaron grandes actores del momento. Además de los citados, estuvieron Mary Carrillo, Irene López Heredia, José Bruguera, Aurora Bautista… pero Tamayo siempre tuvo un gran olfato para descubrir talentos y, gracias a él, comenzaron a descollar algunas de las grandes figuras de los años posteriores: Francisco Rabal, José Rubio, Carlos Ballesteros, Berta Riaza, Fernando Guillen, Gemma Cuervo… La nómina de todas las temporadas produce mareos.

A Madrid llegaron el año 1947, debutando en el desaparecido teatro Fuencarral con *Cuento de cuentos*, de Dicenta hijo. Parece que la experiencia no fue especialmente buena en lo económico. Dos años más tarde entraron en el Calderón. Siendo ya una compañía consolidada, con solo ocho años de existencia, don José logró entrar en el teatro Español de Madrid donde podría llevar a escena algunos de los grandes títulos del teatro universal: *La alondra, Las brujas de Salem, Tiestes, Seis personajes en busca de autor, Enrique IV, La orestiada, Don Juan Tenorio*… En esa etapa le estrena a Buero Vallejo *Un soñador para el pueblo* y *Las Meninas*.

Artur Miller. De sus primeras andanzas con la compañía por tierras de América, Tamayo se trajo a un autor prácticamente desconocido hasta entonces en España: Arthur Miller. En 1952 estrenó en La Comedia *La muerte de un viajante,* con Lemos, Rabal y Josefina Díaz. Solamente se había visto fugazmente con anterioridad, *Todos eran mi hijos*. En los años siguientes volvería sobre Willy Loman en dos ocasiones. También montó *Las brujas de Salem* en 1956.

Don José estuvo en el Español -aunque no solo en él- hasta 1961. Para entonces ya se había adentrado en otros géneros que recordaremos en entregas posteriores: el auto sacramental, el musical americano, la zarzuela y los grandes montajes al aire libre.

Afianzada la compañía Lope de Vega, José Tamayo comenzó a desplegar una intensa actividad profesional y empresarial llevando a la escena grandes montajes que, también, los trasladó a espacios abiertos.

A Tamayo se debe la recuperación en el siglo XX de los autos sacramentales, un género que, estando en los inicios de nuestro teatro, habían desaparecido. Gran parte de culpa la tuvo la orden de Carlos III, en 1765, prohibiendo las representaciones de los autos sacramentales y las comedias *de santos*. Este fue el argumento principal:

Por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los Sagrados misterios de que tratan, se ha servido S.M. de mandar prohibir absolutamente la representación de los autos sacramentales y renovar la prohibición de comedias de santos y de asuntos sagrados bajo título alguno, mando igualmente que en todas las demás se observen puntualmente las prevenciones anteriormente ordenadas para evitar los inconvenientes que puedan resultar de semejantes representaciones.

Aunque Margarita Xirgu, en diciembre de 1930, había montado en el teatro Español *El gran teatro del mundo* (algunos días representaba por la tarde *La zapatera prodigiosa* y por la noche el auto sacramental) fue Tamayo el que devolvió el género a esta sala. En 1954 montó *La cena del rey Baltasar* y, un año más tarde, *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo*, ambos de Calderón de la Barca. En esos años dirigió también el Español, instalado con su propia compañía.

No debemos olvidar la espectacular puesta en escena de *El gran teatro del mundo,* ante la fachada del Palacio Real de Madrid durante las fiestas patronales de 1952.

EN EL VATICANO

El recorrido de sus grandiosos montajes sacramentales por atrios de catedrales, plazas y templos de toda España tuvo una parada singular. En dos ocasiones el director granadino llevó su compañía hasta el mismísimo Vaticano para representar sendos montajes de autos sacramentales.

En mayo de 1953, con el patrocinio del Ministerio de Información y Turismo, aterrizaron en Roma con *La cena del Rey Baltasar*, interpretada por Francisco Rabal, Asunción Balaguer, Manuel Dicenta y otros. El día 15, en el Auditorio del Palacio Pio, se congregaron miles de invitados, sobre todo del cuerpo diplomático acreditado ante el Vaticano y ante el Gobierno de Italia. Al día siguiente Pío XII concedió una audiencia a la representación española de políticos y artistas.

La segunda vez fue en junio de 2000 con *El gran teatro del Mundo*. La producción ya se había estrenado en la basílica de San Francisco el Grande y, más reducida, en el teatro Bellas Artes. Más de seis mil personas pudieron asistir el 24 de junio en Aula vaticana Pablo VI a la monumental representación, que encabezaban Paco Valladares, José Rubio, Julia Martínez… Juan Pablo II concedió audiencia a toda la compañía española mientras se montaba el decorado en la sala.

Calderón de la Barca sería uno de los autores recurrentes del director a lo largo de toda su carrera. Además de los autos sacramentales, llevó a escena *La vida es sueño* en media docena de ocasiones.

AL AIRE LIBRE

El director encontró en recintos teatrales milenarios los espacios idóneos para su megalomanía escénica. Las ruinas de Ampurias, el teatro griego de Montjuic y los teatros romanos de Mérida y Sagunto acogieron algunos de los montajes. En Mérida dirigió, por ejemplo, *Julio César*, 1955; *Numancia*, 1961 y *Calígula*, 1963. *La destrucción de Sagunto* no pudo tener mejor marco que el teatro de esa ciudad, que todavía no había sufrido la polémica restauración. Después vendrían los musicales, la ópera y la zarzuela representados al aire libre, que comentaremos en la siguiente entrega.

La carrera teatral del señor Tamayo no se entiende sin sus producciones musicales. Él trajo los primeros espectáculos al estilo Broadway y fue el principal impulsor de la resurrección de la zarzuela en la segunda mitad del siglo XX.

El 25 de enero de 1955 se estrenó en el teatro de La Zarzuela *Al sur del Pacífico*, con dirección de Tamayo y con Luis Sagi Vela y Marta Santaolalla al frente del reparto. La versión, como de otros musicales estadounidenses, fue de José López Rubio. También había hecho la versión de *La muerte de un viajante*. Entre las críticas, resaltamos este párrafo de Elías Gómez Picazo:

'La dignidad artística con que se ha revestido la presentación de esta obra, universalmente famosa, en España constituye una demostración de cuál es el camino que conviene seguir para que el teatro lírico adquiera nueva categoría y tenga merecido lugar en nuestros escenarios.'

Cinco años más tarde —1963— y en el Alcázar, Tamayo dirigió *Kiss me Kate*, con la explosiva Marujita Díaz al frente del elenco. Tendrían que pasar unos cuantos años para que el director volviera al musical extranjero. Cuando reabrió el antiguo teatro del Progreso -del que hablaremos en la siguiente entrega- se atrevió a presentar la versión castellana de uno de los grandes éxitos mundiales: *Los miserables*.

LA ZARZUELA

Aunque el acercamiento de don José al genuino teatro lírico español, la zarzuela, se produjo con un montaje de *La verbena de la Paloma* el año

1954, sería la gran producción de *Doña Francisquita* la que devolvió el esplendor y el favor del público al género. Se estrenó en 1956, con Odón Alonso al frente de la orquesta y con un esplendoroso Alfredo Kraus. La protagonista fue Ana María Olaria.

En los años siguientes Tamayo dirigiría en distintos teatros *La golondrinas* (1957), Bohemios (1959), *El caserío* (1963) o *Marina* (1963).

NACE LA ANTOLOGÍA

Una de las empresas artísticas más sorprendentes de las muchas emprendidas por Tamayo, fue la creación de la Antología de la Zarzuela. Se trataba de un espectáculo elaborado con una selección de los números musicales y coreográficos más populares de nuestro género lírico. Tamayo la concibió durante una de sus estancias reparadoras en una clínica suiza. Cuando regresó a España -corría el año 1966- ya la tenía perfectamente organizada en su cabeza. La primera antología tuvo tres escenarios espectaculares: el Parque de la Ciudadela de Barcelona, la Plaza Mayor de Madrid y la Plaza de España de Sevilla. Fue tal el éxito que la antología se fue extendiendo en el tiempo y en el espacio. Un enorme elenco de músicos, cantantes, bailarines y técnicos emprendió viajes por todo el mundo. La antología se vio en Nueva York, Tokio, Moscú, Londres, Buenos Aires… Al celebrar el veinticinco aniversario de su primer montaje, se estimaba que llevaba realizadas casi once mil representaciones y había sido vista por dieciséis millones de espectadores. Conociendo la megalomanía de don José, es muy probable que estas cifras estuvieran sensiblemente engordadas.

Y con la Antología comenzó una de las últimas aventuras de Tamayo: abrir el Nuevo Teatro Apolo. Pero eso pertenece ya a la siguiente entrega

Interior del teatro Nuevo Apolo (Foto: Antonio Castro)

Es evidente que en una corta serie de artículos sobre don José Tamayo, no se puede abarcar su enorme carrera como director y empresario. Nos hemos limitado a ofrecer una serie de apuntes sobre ella, ante un aniversario que nadie parece tener interés en celebrar.

No quiero cerrar esta recopilación sin reseñar los dos teatros que debemos los madrileños a Tamayo: el Bellas Artes y el Nuevo Apolo. El primero fue de nueva construcción. El segundo, la reconversión de un viejo cine en la plaza de Tirso de Molina.

TEATRO BELLAS ARTES

El 17 de noviembre de 1961, quince años después de fundar la compañía Lope de Vega, se inauguró el teatro Bellas Artes con un montaje de *Divinas palabras* protagonizado por Nati Mistral y dirigido por Tamayo. Fue un doble acontecimiento: la recuperación de un texto fundamental del teatro español y la apertura de una nueva sala localizada en los sótanos del Círculo de Bellas Artes.

No le fue fácil convencer a la directiva del Círculo para que le permitieran hacer el teatro, dos pisos por debajo de la rasante de la calle. Se trataba de reconvertir una bolera, unos vestuarios del personal y una piscina sepultada, en un teatro para unos 400 espectadores. Las negociaciones se iniciaron en agosto de 1957 y se prolongaron durante cuatro años. El entonces presidente del Círculo, Joaquín Calvo-Sotelo, fue de los que más pegas puso aunque, finalmente, en marzo de 1961 se firmó el contrato definitivo con Tamayo. En menos de ocho meses el teatro Bellas Artes estuvo listo para levantar el telón. Y comenzó una programación que hoy nos parece prodigiosa, con títulos como *La dama del alba, Calígula, Madre Coraje, Bodas de sangre, La vida es sueño, La detonación…* como reconocimiento a su trayectoria en 1978 fue elegido el teatro como primera sede del recién creado Centro Dramático Nacional. Allí se inauguró el 21 de noviembre de 1978 con *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga.* Estuvo bajo su dirección hasta 1981. Tras morir Tamayo, el teatro pasó a estar programado por la empresa Pentación.

Teatro Nuevo Apolo

En la calle Alcalá, junto a la iglesia de San José, existió entre 1873 y 1929 un gran teatro llamado Apolo y conocido como *la catedral del género chico.* Poco más de medio siglo estuvo en pie y cayó bajo la piqueta para que, en su solar, se levantara un banco. Ahí terminó la primera parte de la historia.

Entrando el siglo XX en la penúltima década, a don José se le encendió la bombilla una vez más y decidió resucitar el Apolo para que Madrid tuviera un teatro musical. Como siempre tuvo una gran capacidad de fabulación y un gran poder de convicción, exigió ver a don Pedro Toledo, a la sazón máximo responsable del BBV. Consiguió que el banquero lo recibiera y escuchara una tremenda diatriba haciendo responsable a su entidad financiera de la desaparición de un gran teatro madrileño medio siglo atrás. Tamayo quería que el banco reparara aquel agravio financiando la operación de abrir el Nuevo Apolo. ¿Qué le dijo Tamayo a Toledo o cómo lo convenció? El caso es que el entonces BBV fue el patrocinador de la empresa. El Apolo iba

a resucitar en la plaza de Tirso de Molina. Allí se había inaugurado en 1932 el teatro del Progreso con *La verbena de la Paloma*. Aclaro que el nombre era el que tenía entonces la plaza. Aquel teatro, en franca y peligrosa decadencia cuando le echó el ojo Tamayo, había sido levantado por los empresarios del primer Apolo y era propiedad de sus descendientes. Zarzuela y primeros empresarios: el círculo se cerraba. El 17 de diciembre de 1987, con el nuevo nombre y un remozado general, se levantó el telón con -¡no podía ser menos…!- la *Antología de la Zarzuela*. Haciendo honor al adjetivo de teatro musical, el flamante nuevo empresario no desdeñó presentar otros espectáculos que no fueran del género lírico español, como *¡Cóme-me el coco, negro!*, o *Los miserables*. Casi diez años le duró la aventura a don José que, en 1997, se retiró a su entrañable Bellas Artes, donde permanecería hasta su muerte ocurrida el 26 de marzo de 2003.

III. MUESTRA BIOBIBLIOGRÁFICA

Mi Rusia en Revolución.

Antonio Sánchez Trigueros y María José Montes

ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

MI RUSIA EN REVOLUCIÓN

Mirto Academia

MI RUSIA EN
REVOLUCIÓN

UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Pilar Aranda Ramírez
Rectora Magnífica de la Universidad de Granada

Mª José Ariza Rubio
Directora de la Biblioteca Universitaria

José Luis Sánchez-Lafuente
Subdirector de la Biblioteca Universitaria

Antonio Sánchez Trigueros
Comisario de la exposición

Biblioteca del Hospital Real
Inés del Álamo Fuentes
María Artés Rodríguez
Eulalia Valverde Pérez
Antonio Ruiz Martínez

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras
Olga Moreno Trujillo
Carolina Valverde Valverde
Apolonia Millán Castro

Patrocinado por
Centro Ruso de la Universidad de Granada (Fundación Russkiy mir)
Biblioteca Universitaria de Granada

MI RUSIA EN REVOLUCIÓN

Legado de los profesores:

Antonio Sánchez Trigueros y
Mª José Montes

2 0 2 0

UNIVERSIDAD DE GRANADA
Biblioteca Universitaria

РУССКИЙ ЦЕНТР
Университет Гранады
CENTRO RUSO

© *de la edición:* Universidad de Granada. Biblioteca Universitaria de Granada
© *de los textos y fotografías:* sus autores
Depósito legal: GR 973-2020
Realiza: Bodonia Artes Gráficas

Este libro está impreso en papel y cartulina reciclado, la producción de Cyclus Offset se basa en un concepto de reciclaje exhaustivo que garantiza el menor impacto medioambiental y propicia un desarrollo ecológico y sostenible.

Introducción a una muestra bibliográfica

Las bibliotecas privadas con personalidad suelen estar formadas por agrupaciones significativamente cuantiosas de libros que testifican algunos de los diversos centros de interés de sus propietarios. En el caso de nuestra biblioteca se podrían acotar distintos temas en varios conjuntos de volúmenes, como, por ejemplo, una presencia muy completa de la historia de la poesía española, una bibliografía amplísima sobre el modernismo hispánico y el fin de siglo, una buena selección de libros de teatro, e incluso una colección apreciable de libros de cine; pero el conjunto quizás con más larga historia, con mayor amplitud de horizonte, además de ser muy trascendente para mí y mi entorno académico (comprende más de cinco décadas de mi vida) es este que hoy se presenta con el título de *Mi Rusia en Revolución*, que felizmente se constituye en el primer fruto de nuestro legado bibliográfico donado a la Universidad de Granada. Este conjunto está formado por unos cuatrocientos volúmenes (un centenar seleccionados para esta exposición), cerca de un tercio editados en el extranjero, donde podemos encontrar de todo, siempre referido a algún aspecto de la historia o de la cultura rusa.

A muchos el título le sugerirá el diseño de un espacio y un tiempo concretos en el que un gran país en un momento determinado de su historia asombró al mundo por su prometedor ejercicio de libertad en todos los órdenes de la vida, con una repercusión que ha llegado hasta nuestros días en muchos de esos variados aspectos de la actividad humana; pero cuando en este caso yo hablo de revolución me refiero tanto a la Revolución de Octubre como a la otra gran revolución que desde el principio y en muchos momentos y casos entra en conflicto con la revolución social y política, así como en otros momentos y casos llegan a identificarse: me refiero a la revolución de las vanguardias artísticas en Rusia, que afectó a todo el espacio de la cultura y en la que se implicaron la literatura, el cine, la música, las artes plásticas, la arquitectura, la escena y la teoría literaria, aspectos todos ellos presentes por ese orden e itinerario en esta exposición bibliográfica.

Cuando llegué a interesarme por este mundo, ya había tenido lugar en Rusia la desestalinización oficial, pero perduraba la constante de la implacable represión tanto en el propio e inmenso país como en las repúblicas asociadas y en los países de su influencia, primero Hungría, después Checoslovaquia. Curado de espanto, pues, mi posición personal nacía tan distanciada de aquel cruel presente oficial como se mantenía interesada por todo lo ocurrido en las dos primeras décadas del siglo veinte y, claro es, por los

7

movimientos, personajes y actos posteriores de disidencia, que tienen importante presencia en esta exposición; precisamente uno de los primeros títulos que empezaron a formar esta biblioteca personal fue la significativa novela *El deshielo* (1954) de Iliá Ehrenburg, que en Rusia daría título a toda una época y que leí al poco de publicarse en España en 1961.

En más de una ocasión he recordado como en una nebulosa a mi padre leyéndome por la noche unos cuentos en verso, al modo de fábulas de animales, que después comprobé pertenecían al libro *Cuentos rusos. Ideas de Iván Kriloff* (Barcelona, Salvat, s. a.) cuyo autor fue José Carlos Bruna, periodista, escritor y cónsul de Italia en Málaga a comienzos del siglo pasado, y muy amigo de mi abuelo el poeta malagueño José Sánchez Rodríguez. Sería muy pintoresco comenzar así la historia de mi rusofilia, pero la verdad es que siempre he tenido claro cómo comenzó realmente este interés mío por la vida rusa y su cultura, que durante un largo periodo temporal impregnan y se confunden con su amplio espacio de influencia cultural y dominio político. En mi bachillerato malagueño tuve un gran profesor de literatura, Enrique Molina (cuarenta años después compañero en esta Universidad) que en sus explicaciones de literatura europea hablaba mucho de Feodor Dostoievski e insistía con frecuencia en que la obra de este maestro era la más importante de la literatura rusa de todos los tiempos, a la vez que se refería a su inmensa influencia universal. Y eso hizo mella en mí y me quedó ahí oculto en la mente como una semilla brillante e individualizada que justamente floreció, como tantas veces me ha ocurrido, con la influencia del cine; en este caso, lo que definitivamente me abrió las puertas del novelista ruso, y de todo lo que vino después, fue la adaptación al cine que Richard Brooks dirigió de *Los hermanos Karamazov* (1958), que me fascinó y me sigue fascinando, y la convertí pronto en una película de culto por sus actores, por su ambientación y por su banda sonora.

Claro es que la película, que tuvo tanto éxito como discusión, es una sombra en color de la novela, un esquema argumental, una síntesis, pero para mi fue una puerta abierta que me introdujo en un mundo inmenso, complejo, desarrollado en cientos de páginas, de un contar lento, minucioso y discursivo, en el que la lectura se benefició de que el cine, por su parte, había dado cuerpo a los personajes y a los escenarios y el discurso literario, por otra, le daba profundidad y desarrollo a la superficie plana de la pantalla. La vi varias veces, estaba realmente obsesionado e hice partícipe de mi obsesión a todo mi entorno, y mi padre, al que le encantaban mis obsesiones literarias, me encontró no sé dónde el tomo de las obras completas de Aguilar en que se albergaba la novela en versión de Cansinos Assens, y me dijo: "El traductor es una garantía". Y me la bebí a grandes sorbos compulsivos. Inmediatamente después vino un rosario de lecturas del autor y de otros muchos escritores rusos (*La madre*, de Máximo Gorki, cuentos de León Tolstoi, poemas de Maiakovski), pero esa primera devoción no desapareció ya nunca y enlazará al final de toda esta historia con la nueva valoración bajtiniana de Dostoievski ya avanzada la época más importante de mi vida académica. Al poco tiempo, en mi etapa de estudiante universitario, mi pasión por el cine descubriría a

los grandes directores rusos (Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, Vertov), pero como no podía ver sus filmes buscaba los guiones, las fotografías, y con mucha imaginación me montaba (nos montábamos) sesiones imposibles de esas películas: *El acorazado Potemkin, Octubre*, *La madre*, *La tierra*, *El hombre de la cámara*.

Pronto esa fascinación por Rusia desembocó en lecturas de libros de historia con los grandes protagonistas de siglos anteriores, la larga época zarista y el periodo revolucionario hasta la muerte de Vladimir Lenin, con un interés que progresivamente se centró en el periodo de la NEP (*Nueva Política Económica*); al mismo tiempo el interés creciente por todo lo ruso se fue alimentando de otros ámbitos en los que había despertado años antes y que ahora se catalizaban con fuerza, como, por ejemplo, el mundo de la música, en el que me introdujo, también en Málaga, un sacerdote vecino de casa, musicólogo (mi homenaje a don José Mª Millán Aurioles), en cuyo fantástico equipo de sonido oí por primera vez con sus explicaciones *El Cascanueces*, de Tchaikovski; así me introduje en esa fantástica dimensión, me obsesioné con Rimski-Korsakov (el verano de 1961en Galicia lo llené de *Capricho español* y *Sheherezade*), descubrí a Glinka y su experiencia española, así como el *Concierto de Violín* de Tchaikovski, la sorprendente colaboración entre Eisenstein y Prokofiev para el *Alexander Nevski*, y, finalmente, junto a otras muchas piezas, al gran Stravinski y su *Petrushka*, obras a las que vuelvo continuamente, y que me fueron llevando al estudio tan placentero de las grandes épocas de oro de la danza rusa y sus protagonistas el coreógrafo Petipa y el productor Diaghilev, este último tan devoto de la vanguardia como de la tradición. Y así todo iba confluyendo en mi biografía: el primer espectáculo del Festival de Música y Danza de Granada, al que asistí en junio de 1961, fue *El lago de los cisnes*, en el Generalife.

Paralelamente descubrí la espiritualidad de Kandinsky, el pródigo *jinete azul*, y los violinistas de Marc Chagall, judío y campesino, y su relación con las vanguardias y el poder, las confrontaciones ideológico-artísticas de la época: rayonismo, suprematismo, constructivismo (la gigantesca espiral del *Monumento a la III Internacional* de Tatlin, proyecto arquitectónico y definitiva escultura, siempre me ha fascinado hasta la exageración), las libertades que propicia Lunacharski, Comisario para la Educación y las Artes con Lenin, que nunca quiso imponer modelos en el campo artístico; y muy pronto descubriré también que la teoría literaria rusa estaba no ya relacionada sino directamente implicada en los movimientos de vanguardia; y eso mismo me ocurrió con el teatro, otra de mis pasiones desde joven, que confluyó con aquella pasión mía por el cine, y así me sumergí en su interesante historia, en su participación en los movimientos de vanguardia rusos y también en la creación del *Teatro del Arte* de Moscú con el saber escénico de Stanislavski y su decisiva y universal presencia en las enseñanzas del arte del actor, lo que culminó con nuestra visita en 1989 a la gran exposición *Le siècle Stanislavski* en el Centre Georges Pompidou.

9

Y ya llegamos al momento decisivo en mi trayectoria con definitivas repercusiones en mi vida académica, cuando con la marcha del profesor Llorente Maldonado, muy a comienzos de los setenta, me quedo como único responsable de la materia de *Crítica Literaria*, poco después denominada definitivamente *Teoría de la Literatura*; es entonces cuando con toda consciencia me planteo el futuro de la materia y tengo que tomar unas decisiones guiadas por mi voluntad de compromiso con mi Universidad: se trataba de colocar a la Universidad de Granada en el mapa español de la teoría y crítica literarias. A este propósito la primera decisión que adopté fue la de expandir y hacer visible la materia en todos los ámbitos académicos posibles más allá del espacio restringido que ocupaba, y la segunda dotar a su docencia del mayor aire contemporáneo, pues su programa oficial, magistralmente desarrollado durante cerca de veinte años por el profesor Llorente, no iba más allá del idealismo alemán.

No descubro nada si señalo que en este espacio de conocimiento, menos en lo referente a la crítica estilística, nuestra dependencia del extranjero era clara, por lo que, una vez que se nos habían abierto las vías de acceso editorial (en mi caso la italiana y la francesa, entonces más avanzadas en estas materias que el mundo anglosajón), indagué, busqué y me encontré con tres propuestas que, relacionadas con mi atracción personal por Rusia, centraron mi mayor interés: la antología de los teóricos formalistas rusos de Tzvetan Todorov (Paris, 1965), que me descubrió la existencia de los formalistas como grupo de acción así como sus textos más relevantes; el libro de Ignazio Ambrogio *Ideologie e tecniche letterarie* (Roma, 1971), que me contextualizó el movimiento y me identificó y valoró a algunas de sus individualidades (al poco lo traduje para la editorial Akal); y el número monográfico de la revista francesa *Europe* (nº 510, Octobre, 1971) dedicado a Dostoievski, que en una buena reseña daba primerísima noticia de las dos versiones francesas (Paris y Lausanne, 1970) que acababan de editarse del libro sobre el novelista ruso debido a Mijail Bajtín, un disidente tanto del formalismo como del marxismo, al que acababa de conocer en las páginas sugerentes del libro de Ambrogio. De entre la abundante bibliografía primaria que se podía manejar para trabajarla yo elegí la *Morfología del cuento*, de Vladimir Propp (Madrid, 1971), tempranamente bien traducida al español (claro es que del francés) y la versión italiana, directa del original, del libro de Bajtín sobre el maestro ruso (*Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino, 1968). A partir de ahí mi conocimiento del tema fue creciendo al mismo tiempo que iba incorporando a las enseñanzas de estas materias las propuestas generales del formalismo ruso, así como las controversias generadas desde la crítica marxista de la época, a cuyos clásicos dediqué más tarde unas páginas en nuestra *Sociología de la literatura* (Madrid, 1996), y finalmente también fui introduciendo en mis clases a Bajtín como crítico superador de las dos posiciones fundamentales y enfrentadas.

Explicar a Propp siempre me pareció importante porque ya empezaba a ser universalmente reconocido como una de las grandes figuras en la investigación del relato, creador o precursor inmediato de la narratología con un

método morfológico que iba a dar grandísimos frutos y no sólo en su estricta aplicación a los textos literarios, cosa que pronto captaban los alumnos, además era perfecto como introducción al estructuralismo. Explicar a Bajtín, dado el gran novelista que revalorizaba en su estudio, mi queridísimo Dostoievski, siempre me resultó apasionante y la gran tesis, desarrollada en su libro, de que la característica principal de sus novelas es la pluralidad de voces, la pluralidad de conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, pronto la relacioné con nuestro Ortega y Gasset, que por aquellos mismos años (mediados de los años veinte) defendía una tesis muy parecida sobre los personajes dostoievskianos que, liberándose de su autor a lo largo de la novela, se iban construyendo en libertad ante el lector (*Sobre la novela*, 1924-1925); y así lo planteé en un Congreso de Literatura Comparada (Barcelona, 1988) en una ponencia oral seguida con mucho interés, que nunca fue publicada pero que tuvo su eco en algunas aportaciones bibliográficas posteriores.

Y con los años estas enseñanzas fueron dando sus frutos, y en la Universidad de Granada, en el ámbito concreto de la teoría literaria, al que se fueron incorporando desde finales de los setenta un número importante de profesores vocacionales, el primero de ellos el profesor Chicharro Chamorro, aparte de que en muchos de sus trabajos se explicita, se trasluce o sencillamente se adivina la presencia de los formalistas u otros teóricos rusos, han sido más que notables sus aportaciones a estos saberes y estos estudios: memorias de licenciatura bibliográficas debidas a Capilla Navarro (*Bibliografía en español del formalismo ruso*, 1986) y Domingo Sánchez-Mesa (*Bajtín en España*. *Bibliografía comentada*, 1990), que con el tiempo se convertirá en un señalado bajtiniano más allá de nuestras fronteras; monografías brillantes sobre Bajtín únicas en España: la de Mª Ángeles Grande (*Proyección crítica de Bajtín*, 1994), que en la dedicatoria que me ofreció expresó muy bien la que fue mi función: "A Antonio Sánchez Trigueros, que nos presentó a Bajtín"; y la tesis de Domingo Sánchez-Mesa (*El Gran Tiempo de Mijail Bajtín*, 1995), muy pronto editada, así como su luminoso capítulo en nuestra *Sociología de la literatura* (1996) sobre Bajtín y su Círculo. Y no quiero olvidar la importantísima labor que significó entre nosotros el cultivo, por parte de nuestro colega el profesor Manuel Cáceres, del conocimiento de la obra de Iuri Lotman, del que se convirtió en un auténtico y riguroso propagandista. Lo mismo que tiene sentido aquí traer el nombre de José Valles Calatrava, profesor en Almería pero siempre muy ligado a Granada, que ha llevado a cabo el ingente esfuerzo de editar dos volúmenes de textos de los críticos social-realistas rusos del XIX (Almería, 2000). Quede constancia finalmente de las dos tesis, editadas en su momento, sobre cuestiones escénicas con protagonismo de directores y teóricos rusos: la de Antonio Velasco sobre *El Sistema de Stanislavski* (2001) y la de la profesora Sánchez Montes sobre *Las teorías fundacionales del cuerpo como signo* (2001), en la que dedicaba sendos capítulos al naturalismo de Stanislavski y a la biomecánica de Meyerhold.

11

Solo ahora, al final de estas páginas, tiene sentido que no olvide que también mi pasión por todo este mundo me ha llevado a publicar varios trabajos (a algunos ya me he referido) que a estas alturas me atrevo a no considerar desdeñables y que en su pequeña dimensión reflejan mi interés por estos temas y por este mundo. Planteada con seriedad y rigor filológico, solo quien desconozca mi interés por la escena podría considerar algo exótica mi colaboración en el Homenaje a la profesora polaca Urszula Aszyk sobre el ballet *Don Quijote* de Minkus y Petipa (Varsovia, 2014); pero ya sobre cuestiones de teoría relacionadas con el mundo ruso hay dos trabajos a tener en cuenta: el primero quiere ser una propuesta avanzada de investigación sobre "Las raíces ideológicas de Vladimir Propp" (1996), en el que incluso me atrevía a proponer unas primeras conclusiones, y reconozco que me sigue gustando mucho el planteamiento de este trabajo; y el segundo tiene que ver con la que yo considero fue la "Función política del libro de Bajtín sobre Dostoievski", que se me encargó para el Simposio de la Asociación de Teoría de la Literatura (Valencia, 2003), donde planteo, dicho en poquísimas palabras, que en la sólida investigación de Bajtín se proponía al novelista como modelo de discurso libre, lo que significaba en momentos de durísima lucha ideológica en Rusia una clara defensa de la polifonía ideológica frente a un sistema que acabó instalándose con tremenda crueldad en el pensamiento único. Escrito todo esto, no me gustaría dejar a un lado un divertimento que me permití en intervención oral en la Universidad Menéndez Pelayo (verano, 2001) y que después ha sido publicado, un par de veces, en la revista poética *Paraiso* (2015) y en mis *Epifenodias* (2016): "El primer vagido de la polifonía" fue y sigue siendo un secreto homenaje a mi querido amigo Mischa Bajtín.

Y al final he terminado donde empecé, con Feodor Dostoievski, y con el gozo que experimenté el día en que Mijail Bajtín me lo presentó como novelista innovador, como escritor polifónico más vanguardista que los propios vanguardistas, como maestro de la novela dialógica y modelo de discurso libre que introdujo en la novela la variedad objetiva del mundo.

Colofón: Ofrecemos nuestro homenaje y agradecimiento por su trabajo y entusiasmo a los bibliotecarios de la Biblioteca Hospital Real y de la Facultad de Filosofía y Letras.

Antonio Sánchez Trigueros
Profesor Emérito de la Universidad de Granada

En el principio fue la
literatura y el cine

YUL BRYNNER
MARIA SCHELL CLAIRE BLOOM
Los hermanos Karamazov
LEE J. COBB · ALBERT SALMI · RICHARD BASEHART · WILLIAM SHATNER
RICHARD BROOKS
METROCOLOR

Bulgakov, Mijail Afanas'evich, 1891-1940

Corazón de perro ;
La Isla Púrpura / Mijaíl Bulgákov ;
traducciones de Ricardo San Vicente
y Selma Ancira ;
prólogo de Vitali Shentalinski ;
epílogo de Sergio Pitol ;
[presentación de Bulat Okudzhava]. –
Barcelona : Galaxia Gutenberg :
Círculo de Lectores, 1999. –
299 p. ; 22 cm

Donación del profesor
Sánchez Trigueros.-
FLA

San Vicente Urondo, Ricardo, trad.

Ancira, Selma, 1956-, trad.

Šentalinskij, Vitalij Aleksandrovič, 1939-, prol.

Pitol, Sergio, 1933-2018, prol.

Okudzhava, Bulat Shalvovich, prol.

15

IV. POESÍA

Èrenburg, Il'ia Grigor'evich, 1891-1967

El deshielo : novela / Ilia Ehrenburg. – Barcelona: Mateu, 1961. – 320 p. ; 19 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-104

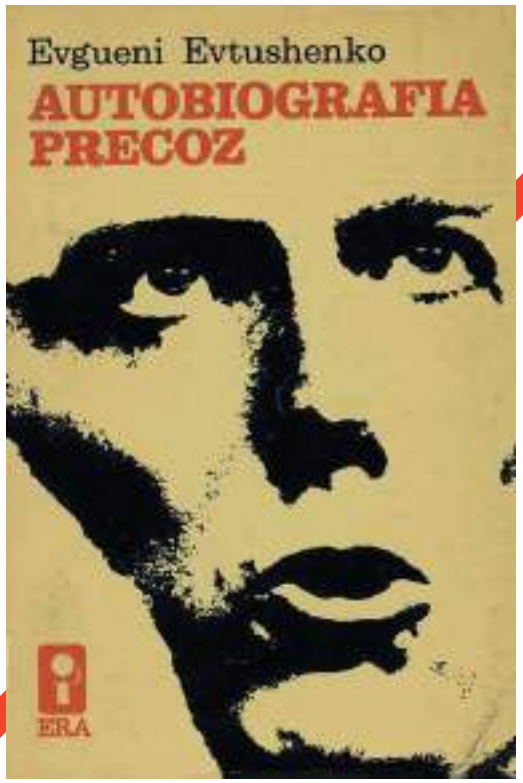
16

Yevtushenko, Yevgueny, 1933-2017

Autobiografía precoz ; seguida de ocho poemas / Evgueni Evtushenko. – 3ª ed. en español. – México: Era, 1969. – 180 p. ; 20 cm

Título original: Autobiographie précoce. –

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-92



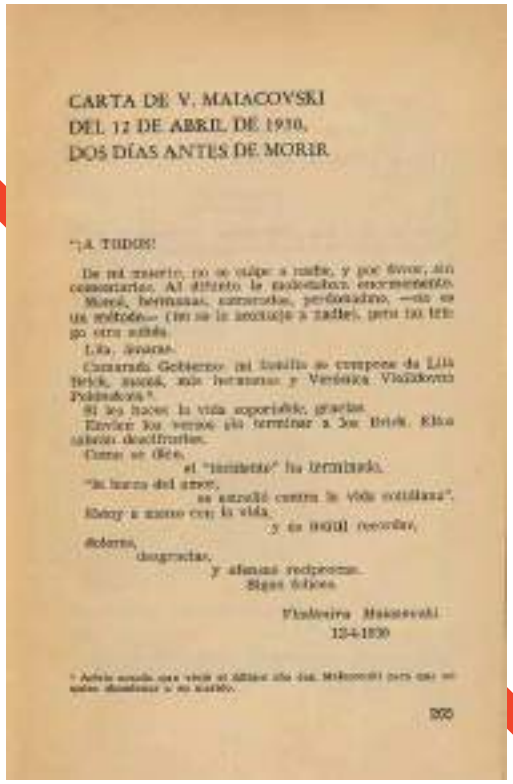
17

Maiakovskiï, Vladimir Vladimirovich, 1893-1930

Antología poética / Maiacovski ; preliminar, selección y traducción por la poeta argentina Lila Guerrero. – Buenos Aires: Losada, 1970. – 268 p. ; 18 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-115

Guerrero, Lila, ed. lit. y trad.



CARTA DE V. MAIACOVSKI
DEL 12 DE ABRIL DE 1930,
DOS DÍAS ANTES DE MORIR.

"¡A TODOS!

De mi muerte, no se culpe a nadie, y por favor, sin comentarios. Al difunto le desagradan enormemente.
Mamá, hermanas, camaradas, perdónadme, —no es un estilo— (no se lo recomiendo a nadie), pero no tengo otra salida.
Lila, amada.
Camarada Gobierno: mi familia se compone de Lila Brick, mamá, mis hermanas y Verónica Vladímirovna Polonskaya*.
Si les hacen la vida soportable, gracias.
Enviar los versos sin terminar a Sor Brick. Ellos saben descifrarlos.
Como se dice,
el "incidente" ha terminado.
"La barca del amor,
se estrelló contra la vida cotidiana".
Estoy a mano con la vida
y es inútil recordar,
dolores,
desgracias,
y afrentas recíprocas.
Signo felices.

Vladimiro Maiakovski
12-4-1930

* Adivino acaso que vivió el último año con Maiakovski (era con él quien discutía a su suicidio).

320

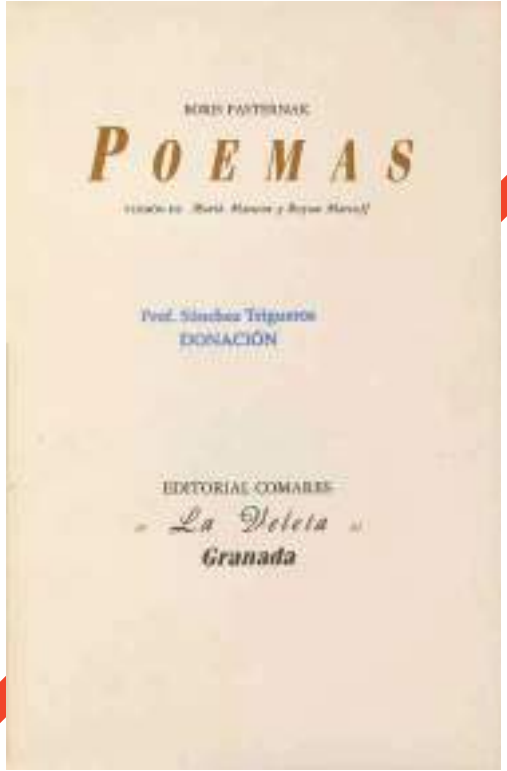
Pasternak, Boris Leonidovich, 1890-1960

Poemas / Boris Pasternak ;
versión de Marià Manent
y Boyan Marcoff. –
Granada: Editorial Comares, 1991. –
90 p. ; 21 cm

Donación del profesor
Sánchez Trigueros.-
FLA/385-93

Manent, Marià, 1898-1988, trad.

Marcoff, Boyan, trad.



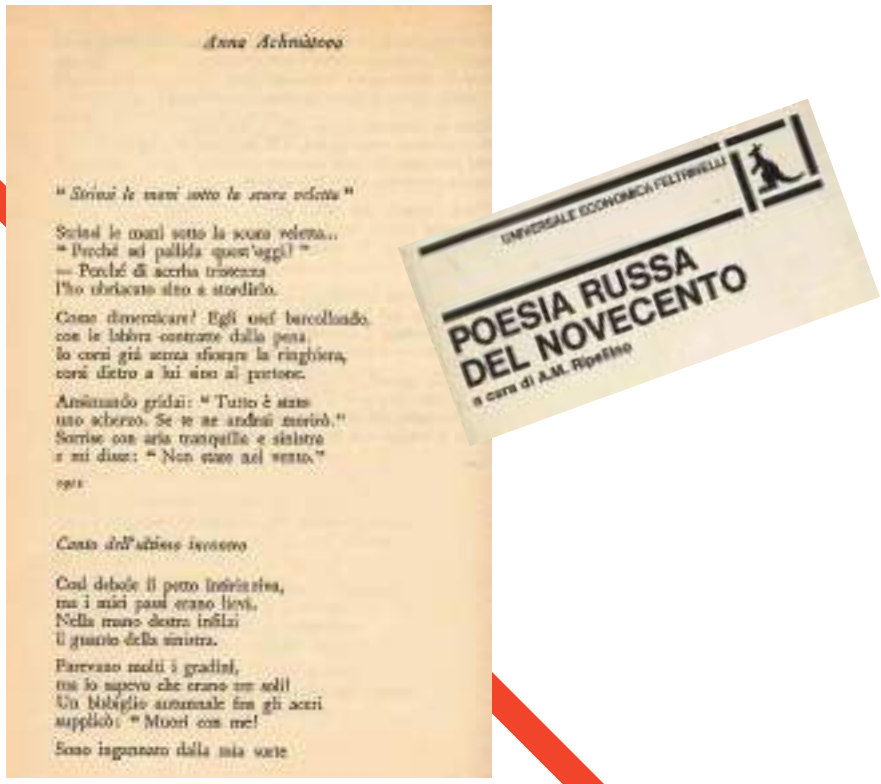
19

POESIA RUSSA del novecento / versioni, saggio introduttivo, profili bibliografici e note di Angelo Maria Ripellino. – 4. ed. - Milano: Feltrinelli, 1979. – 464 p. ; 18 cm

V. NARRATIVA

Ripellino, Angelo Maria, 1923-1978, ed. lit.

Donación del Profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-87



20

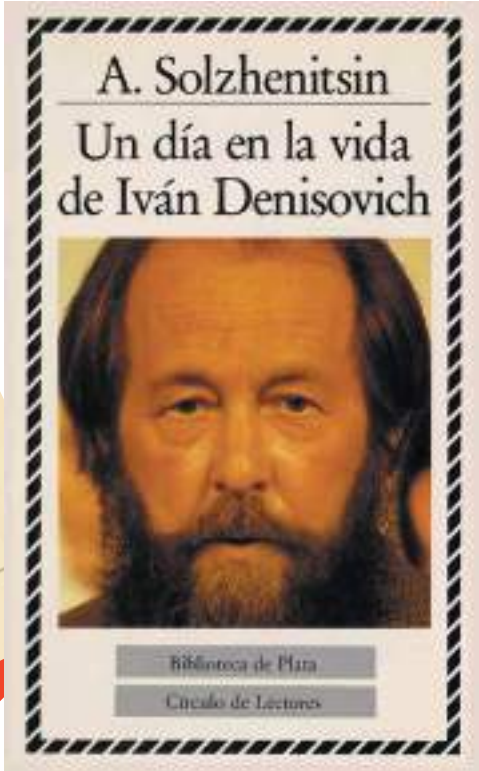
Solzhenitsyn, Aleksandr Isaevich, 1918-2008

Un día en la vida de Iván Denisovich / Alexandr Solzhenitsin ;
con prólogo de Mario Vargas Llosa
y semblanza biográfica de Jesús García Gabaldón.-
Barcelona: Círculo de Lectores, 1988.-
196 p. : il. ; 18 cm

Donación del Profesor Sánchez Trigueros .-
FLA/385-69

Vargas Llosa, Mario, 1936-, prol.

García Gabaldón, Jesús, ed. lit.



21

Eisenstein, Sergei M., 1898-1948

Teoría y técnica cinematográficas / Sergei Eisenstein. – 3ª ed. – Madrid: Rialp, 1959. – 293 p. ; 19 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-110.-

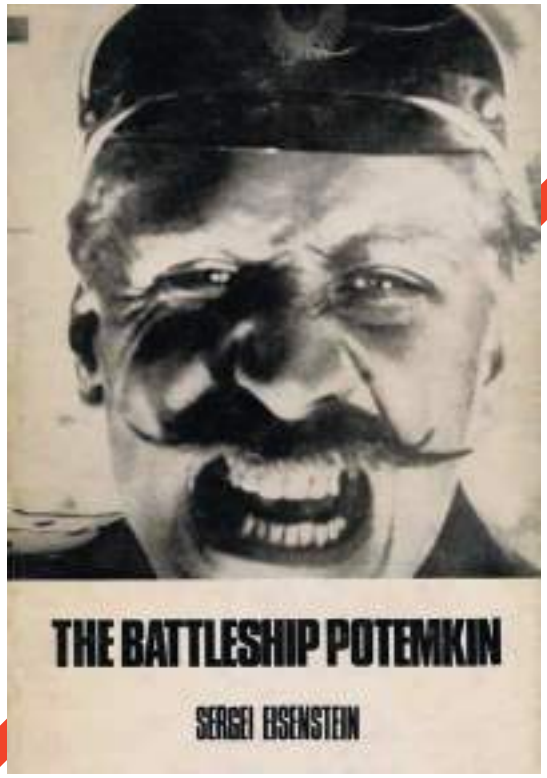
Este libro fue adquirido por el profesor Sánchez Trigueros en la Librería Don Quijote de Granada

22

Eisenstein, Sergei M., 1898-1948

The Battleship Potemkin / Sergei Eisenstein. – London: Lorrimer, 1968. - 100 p. : il. ; 21 cm.

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA



23

ГОРДОСТЬ
1905
БРОНЕНОСЕЦ

СОВЕТСКОГО
КИНО
ГОСКИН
ПОТЕМКИН

Eisenstein, Sergei M., 1898-1948

¡Qué viva México! / S. M. Eisenstein ; prólogo de José de la Colina. – 2ª ed. en español. – México: Era, 1971. – 101 p., [32] p. de lám. : il. ; 17 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/CINE GUI 55

Colina, José de la, 1934-, pr.

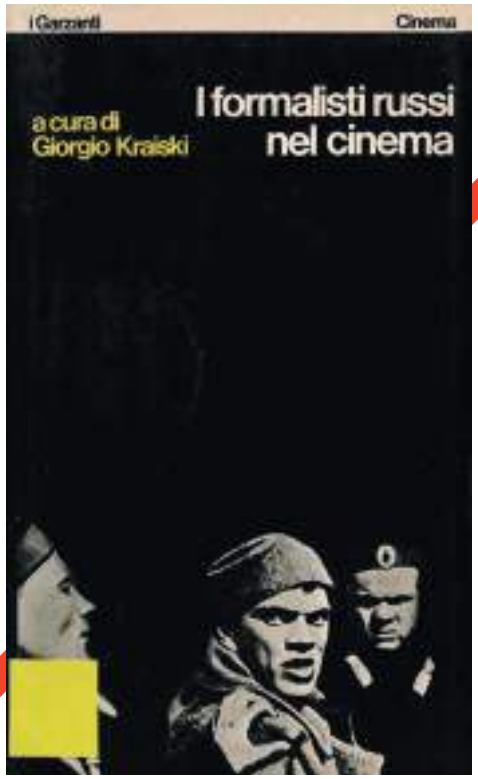
26

I FORMALISTI RUSSI

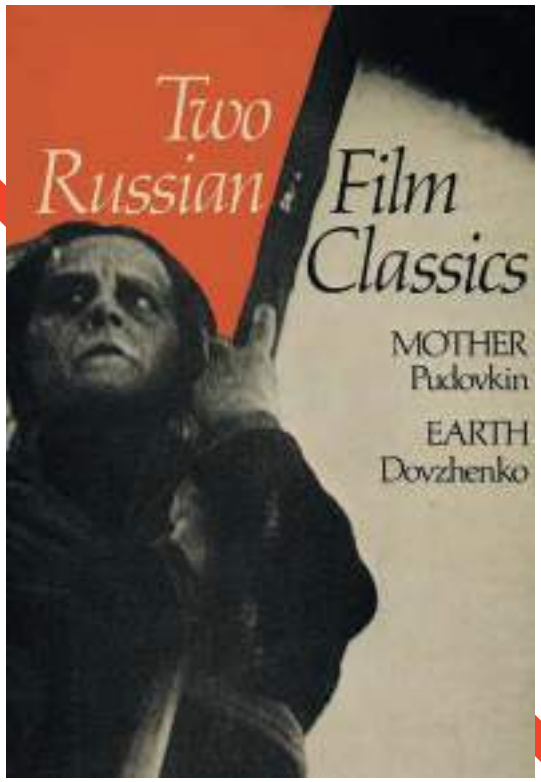
nel cinema / introduzione, scelta dei testi e traduzione di Giorgio Kraiski .-
Milano: Garzanti, 1971
1ª edizione

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/CINE HIS 375

Kraiski, Giorgio, prol.



27



Pudovkin, Vsevolod Illarionovich, 1893-1953

Mother / a film by V. I. Pudovkin. Earth / a film by Alexander Dovzhenko. – London: Lorrimer Publishing, 1973. – 102 p. : il. ; 21 cm

Título de la cubierta:
Two Russian film classics. –

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-89

Dovženko,
Oleksandr Petrovič,
1894-1956, aut.

28

Rapisarda, Giusi

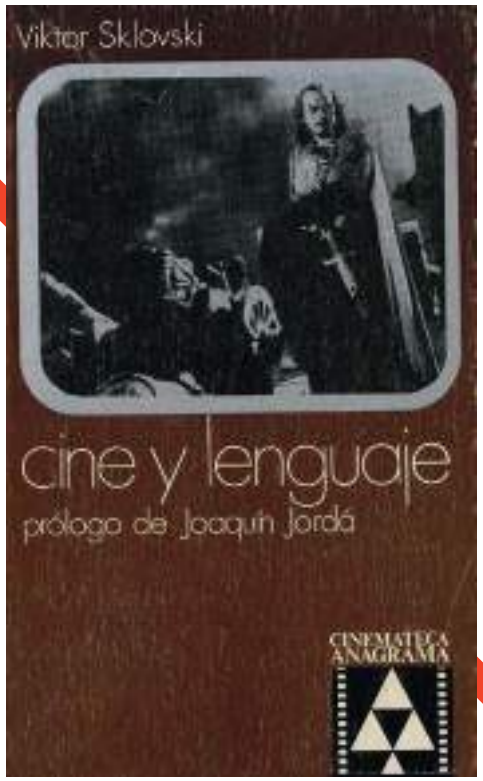
Cine y vanguardia en la Unión Soviética / Guisi Rapisarda (Ed.), La fábrica del actor excéntrico (FEKS).- Barcelona: Gustavo Gili, 1978. - 283 p.: il. ; 21 cm

Título original: "Cinema e avanguardia in Unione Sovietica".-

Donación del profesor Sánchez Trigueros.- FLA/385-88

La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)

29



Šklovskij, Viktor Borisovič, 1893-1984

Cine y lenguaje /
Viktor Sklovski ;
traducción Joaquín Jordá.-
Barcelona: Anagrama, 1971.-
173 p. ; 19 cm

Exlibris ms.:
"Antonio Sánchez Trigueros".-

Donación del Profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/CINE COM 64

Jordá, Joaquín, 1935-2006, trad.

30

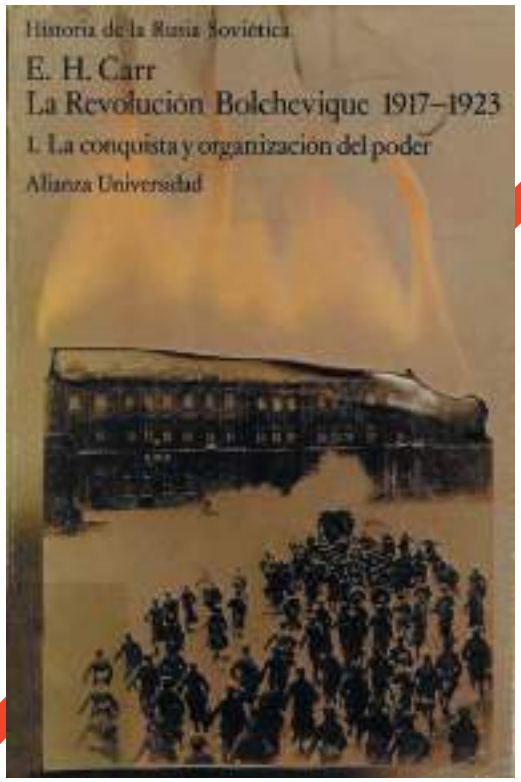
La historia y la música al compás

Carr, Edward Hallett, 1892-1982

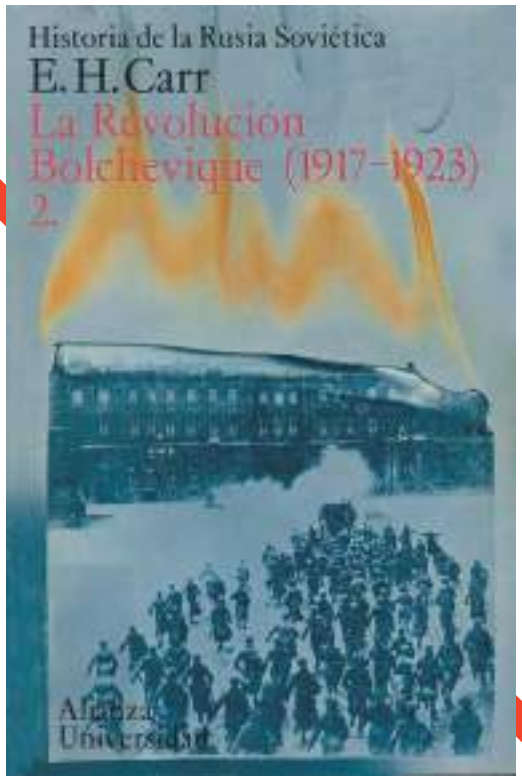
Historia de la Rusia Soviética : la Revolución Bolchevique (1917-1923). T. 1, La conquista y organización del poder / E. H. Carr ; versión española de Soledad Ortega. – 3ª ed. - Madrid: Alianza, 1977. – 470 p. ; 20 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA

Ortega, Soledad, 1914-2007, trad.



33



Carr, Edward Hallett, 1892-1982

Historia de la Rusia Soviética : la Revolución Bolchevique (1917-1923). T. 2, El orden económico / E. H. Carr ; versión española de Soledad Ortega. - Madrid: Alianza, 1973. – 429 p. ; 20 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA

Ortega, Soledad, 1914-2007, trad.

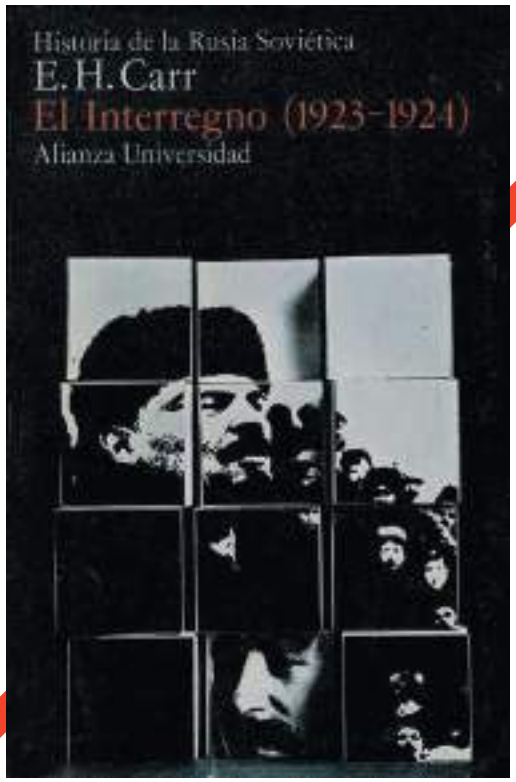
34

Carr, Edward Hallett, 1892-1982

Historia de la Rusia Soviética : El Interregno (1923-1924) / E. H. Carr ; versión española de Fernando de Diego de la Rosa. - Madrid: Alianza, 1977. – 390 p. ; 20 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/HCO-947"9"-CAR-rev.

Diego de la Rosa, Fernando de, trad.



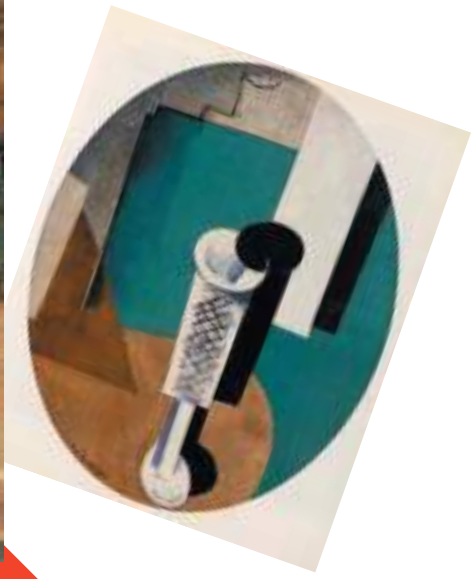
35

Moscou
1900-1930 :

vie quotidienne, arts plastiques, littérature, théâtre, Architecture, musique, cinéma / sous la direction de Serge Fauchereau .-
Fribourg: Office du livre, 1988.
278 p. : il. ; 27 cm.

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-95

Fauchereau, Serge, 1939-, ed. lit.



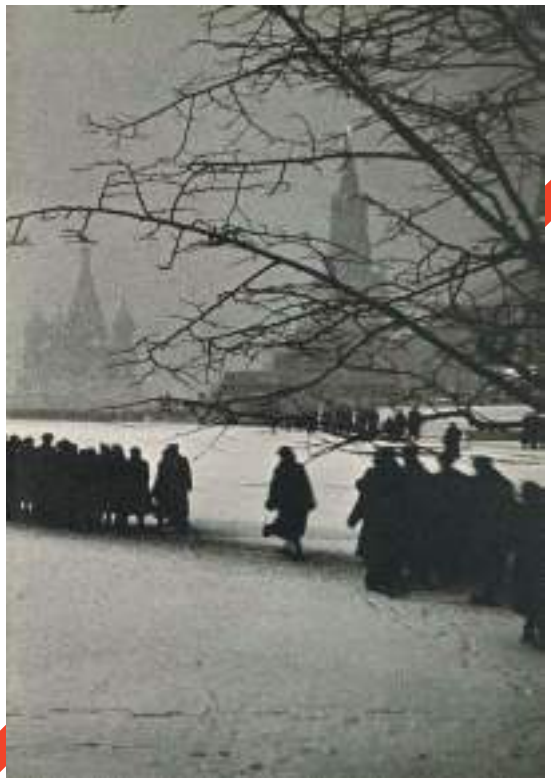
36

Halliday, E.M.

La Revolución Rusa /
por E.M. Halliday y traducción
de C.M. Sánchez –Rodrigo.-
Barcelona: Timun Mas, 1969
153 p. : il. ; 24 cm.

Donación del profesor
Sánchez Trigueros.-
FLA/385-100

Sánchez Rodrigo, Carlos, trad.



37

Milner-Gulland, Robin

Rusia : de los zares a los soviets / Robin Milner-Gulland. – Barcelona: Círculo de Lectores, 1990. – 239 p. : il., map. ; 31 cm

Título original:

Cultural atlas of Russia and the Soviet Union. –

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-94

38

RUSIA,

siglo XX : [catálogo de la exposición] : Madrid, Sala Julio González, Ministerio de Educación y Cultura. – Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 2000. – 229 p. : principalmente il. col. ; 30 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/AR-75(47)-RUS-rus

España. Ministerio de Educación y Cultura, ed.

39

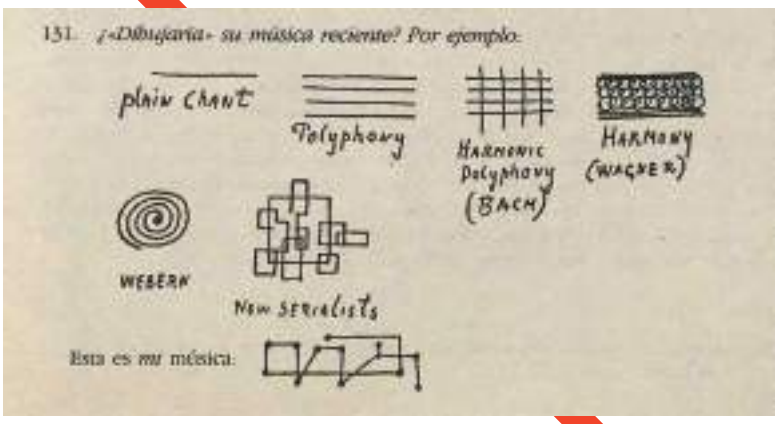
Craft, Robert

Conversaciones con
Igor Stravinsky / Robert Craft ;
version española del texto original inglés
de José María Martín Triana. –
Madrid: Alianza, 1991. –
209 p., [17] p. de lám. ; 21 cm

Título original: Strawinsky Gespräche
mit Robert Craft. -

Donación del profesor
Sánchez Trigueros.-
FLA/ML-STRAVINSKY-CRA-con

Martín Triana, José María, trad.



40

Matiúshin, Mijail, 1861-1934

La victoire sur le soleil : opéra / musique M. Matiouchine, livret A. Kroutchonykh ; prologue de V. Khlebnikov ; décors et costumes K. Malévitch ; traduction, notes et postface de V. et J.-C. Marcadé. – Ed. bilingüe. – Lausanne : La-Cité-L'Âge d'Homme, 1976. – 98 p. : il. ; 21 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.- FLA

Kručenych, Aleksej Eliseevič, 1886-1968, libreto

Jlebnikov, Velimir, 1885-1922, prol.

Malevich, Kazimir Severinovich, 1879-1935, col.

Marcadé, Valentine, trad.

Marcadé, Jean-Claude, trad.

41

Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909-1929 :

cuando el arte baila con la música
[catálogo de la exposición] /
[autores, John E. Bowlt … et al. ;
editora, Jane Pritchard]. – Barcelona ;
Madrid: Turner ; [Barcelona]:
Fundación "La Caixa", 2011. –
214 p. : il. col. y n. ; 30 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros .-
FLA/385-91

Bowlt, John E., coaut.

Pritchard, Jane, ed. lit.

Fundación "La Caixa", ed.

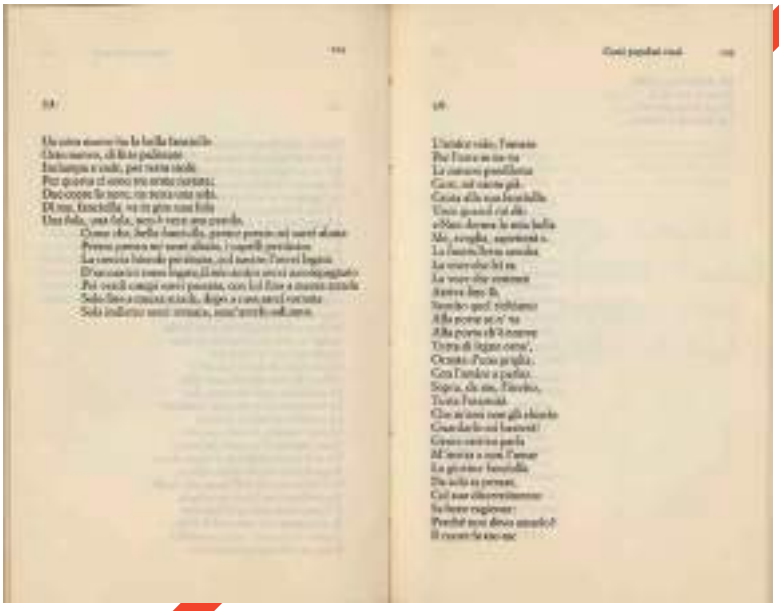
44

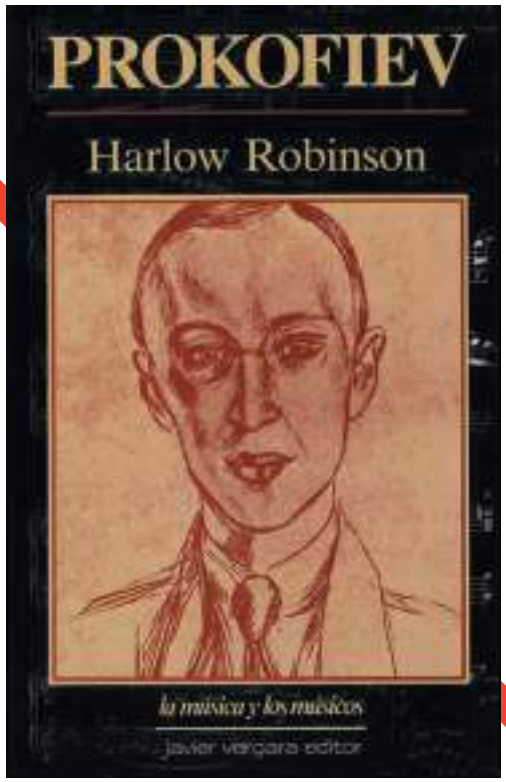
Propp, Vladimir Iakovlevich, 1895-1970

I canti popolari russi / Vladimir Ja. Propp;
con una scelta di cantoa cura di Gigliola Venturi .-
Torino: Einaudi, 1966. –
255 p. ; 21 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros .-
FLA/385-90

Venturi, Gigliola, Otros





Robinson, Harlow

Prokofiev / Harlow Robinson ; tradución Floreal Mazía. – Buenos Aires: Javier Vergara, 1988. – 530 p. ; 22 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA

Mazía, Floreal, 1920-1990, trad.

46

Strawinsky, Théodore, 1907-1989

El mensaje de Igor Strawinsky / Théodore Strawinsky ;
precedido de una carta de Igor Strawinsky ;
traducción, Joan Godo Costa. – Ed definitiva. –
Barcelona: Parsifal, 1989. –
103 p., [8] p. de lám. ; 22 cm

Donación del profesor
Sánchez Trigueros.-
FLA

Stravinsky, Igor, 1882-1971 , col.

Godo, Costa, Juan, trad.

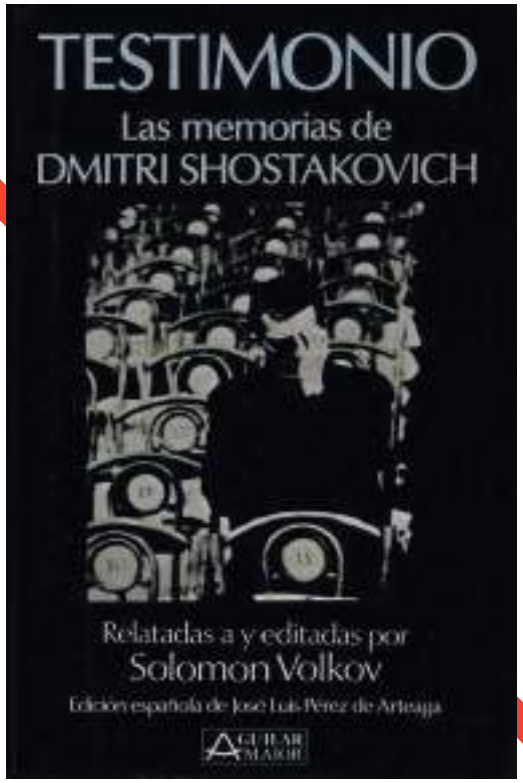
47

Volkov, Solomon

Testimonio : las memorias de Dmitri Shostakovich ; edición, española de José Lui s Pérez de Arteaga. – Madrid: Aguilar, 1991. – 542 p. : il. ; 19 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.- FLA

Pérez de Arteaga, José Luis, 1950-2017, ed. lit.



48

Colores de fantasía y trincheras de las vanguardias

Haftmann, Werner

Marc Chagall: gouaches, dibujos, acuarelas / Werner Haftmann .-
Barcelona: editorial Galaxis, 1977
1ª ed.
209 p. : il. ; 28 cm.

Donación del profesor Sánchez Trigueros .-
FLA/AR- Chagall-HAR

51

Kamenskiï, Aleksandr

Chagall : periode russe et sovietique 1907-1922 / Alexandre Kamenski ; traduit du russe par Joëlle Aubert-Yong ; iconographie établie par Isabelle d'Hauteville ; mise en oeuvre Hélène Larroche. – Paris: Éditions du Regard, 1988. – 374 p. : il. col. ; 30 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/AR-75-CHAGALL-KAM-cha

Aubert-Yong, Joëlle, trad.

Hauteville, Isabelle d', col.

Larroche, Hélène, col.

52

Kandinsky, Wassily, 1866-1944

De lo espiritual en el arte / Vasili Kandinsky .-
Barcelona: Barral, editores, 1982
3ª edición
122 p. ; 15 cm

Título original: Über das Geistige in der Kunst .-

Donación del profesor Sánchez Trigueros .-
FLA/385-105 .-

53

Lunacharskiĭ, Anatoliĭ Vasil'evich, 1875-1933

Las artes plásticas y la política artística de la Rusia revolucionaria / Anatoli V. Lunacharski.-
Barcelona: Seix Barral, 1969
188 p. ; 15 cm.

Donación del profesor Sánchez Trigueros .-
FLA/385-111

54

Malevich, Kazimir Severinovich, 1879-1935

Malevich : Colección del Museo Estatal Ruso,
San Petersburgo : 15 de enero – 4 de abril, 1993
[catálogo de la exposición]. –
Madrid: Fundación Juan March, 1993. -
108 p. : principalmente
il. ; 29 x 23 cm

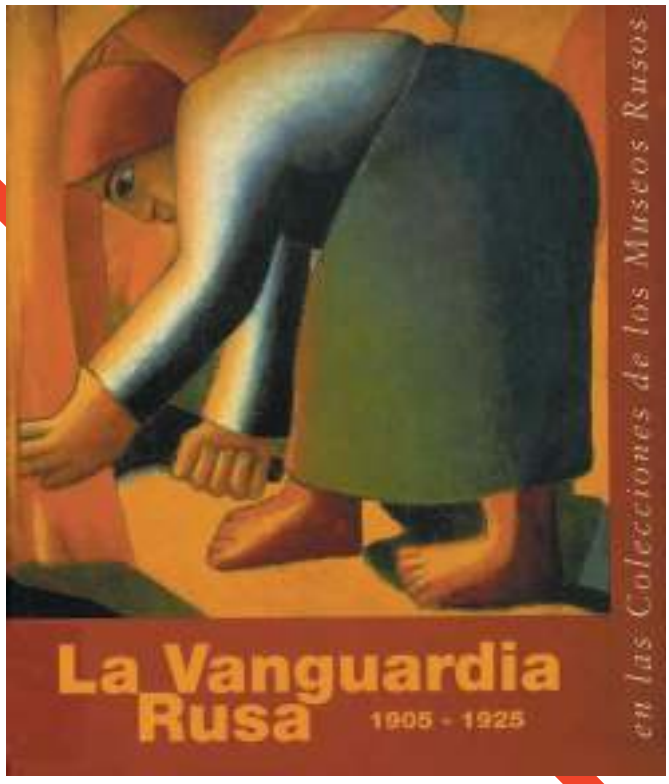
Donación del profesor
Sánchez Trigueros.-
FLA/AR-75-MALEVICH-mal

Fundación Juan March, ed.

55

La Vanguardia Rusa

en las colecciones de los Museos Rusos: 1905-1925 .-
Madrid: Fundación Central Hispano, 1993. –
289 p. : il. ; 28 cm. +1 tríptico plegado



Catálogo de la Exposición celebrada en Madrid del 30 de septiembre al 30 de noviembre de 1993.-

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/AR-75936-VAN

56

Anikst, Mikhail

Diseño gráfico soviético: años 20 /edición y diseño por Mikhail Aniskst ; introducción y textos de Elena Chernevich ; documentación de N. Baburina. - Barcelona: Gustavo Gili, 1987.- 144 p. : il. ; 29 cm

Título original: "Soviet Commercial Desing of the Twenties".

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/AR 76 (47) DIS dis

Chernevich, Elena, prol.

Baburina, Nina Ivanovna, selec.

57

Cohen, Jean L., 1946-

Le Corbusier et la mystique de l'URSS : Théories et projets pour Moscou, 1928-1936 / Jean-Louis Cohen .- Liège: Pierre Mardaga, 1987

325 p. : il. ; 26 cm.

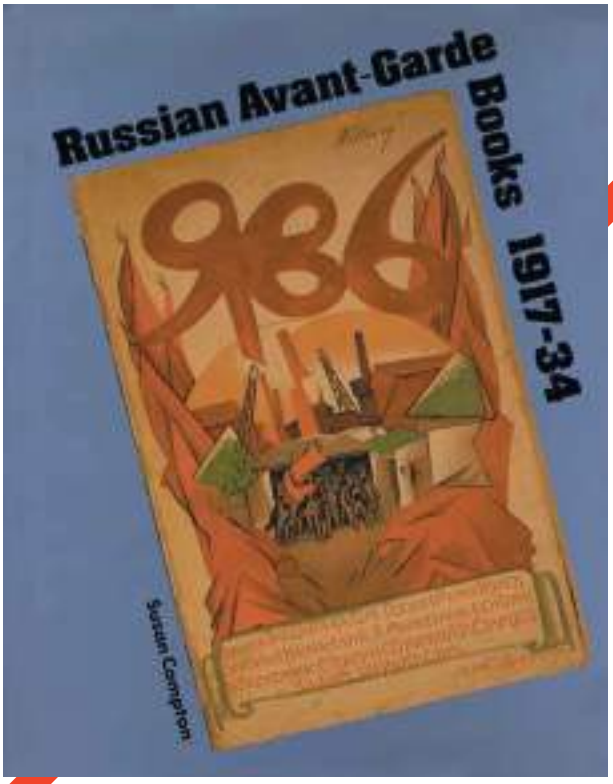
Donación del profesor Sánchez Trigueros .-
FLA/AR Le Corbusier-COH

58

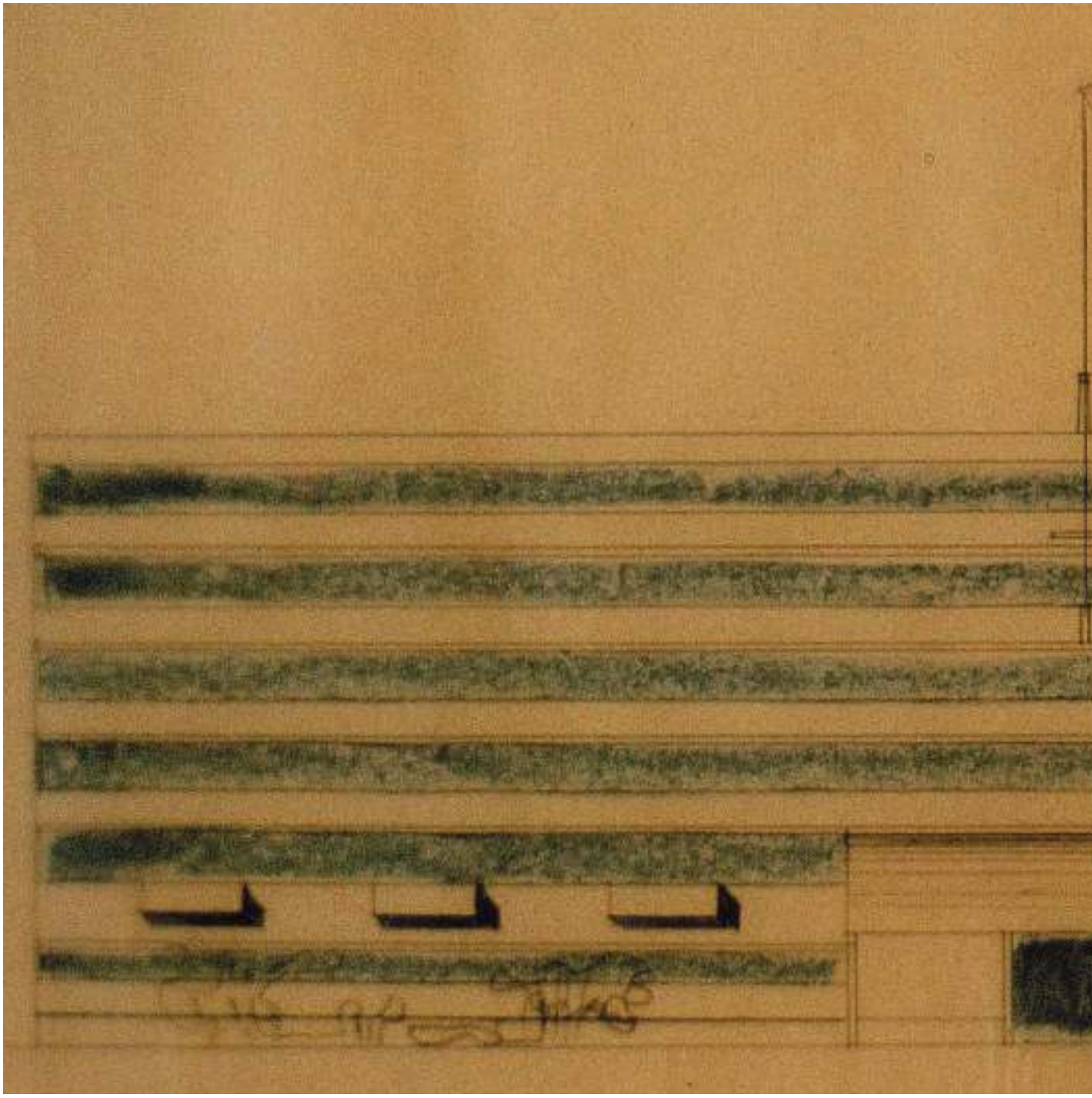
Compton, Susan P.

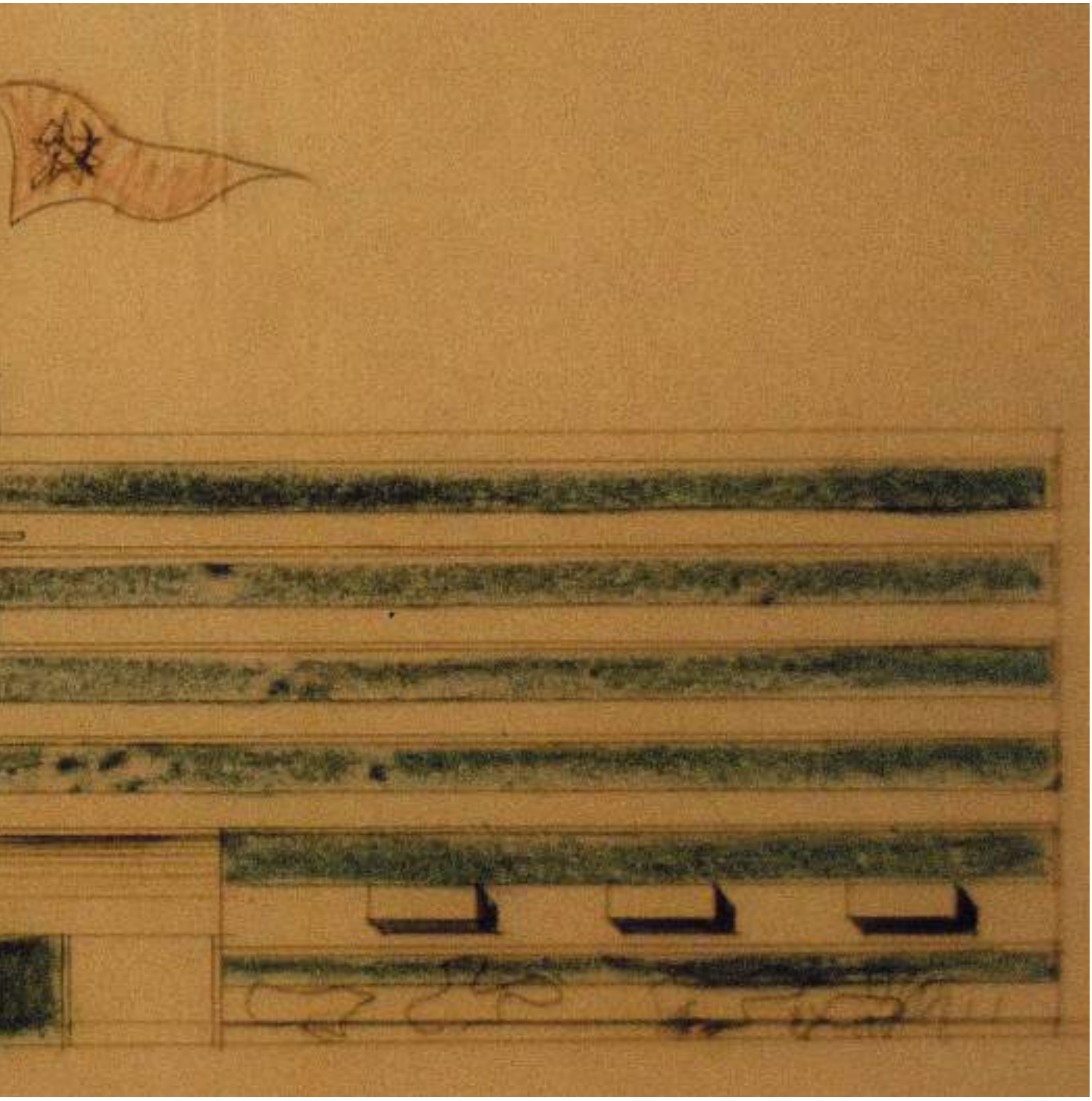
Russian Avant-Garde Books 1917-34 /
Susan Compton. –
London: The British Library, 1992. –
175 p. : il. ; 26 cm.

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA



59





Nakov, Andrei Boris, 1941-

L'avantgarde russe / Andrei Nakov. –
Paris: Fernand Hazan, 1984. – 119 p. :il. ; 18 cm.

Donación del profesor Sánchez Trigueros.- FLA

62

Noguez, Dominique

Lenin dadá / Dominique Noguez ; traducción de Malika Embarek López. – 1ª ed. – Barcelona: Península, 2009. – 180 p. : fot. ; 22 cm

Título original francés: Lénine Dada. –

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-65

Embarek López, Malika, trad.

SUSCRÍBANSE A DADÁ
¡EL ÚNICO EMPRÉSTITO QUE NO DA NADA (fig. 20)!

FIG. 20. Texto de Tzara en forma de octavilla.[100]

FIG. 21. Bono de empréstito ruso (fotografía Viollet).

63

Museum of Modern Art (Nueva York)

El libro ruso de vanguardia, 1910-1934 : a partir de la colección en The Museum of Modern Art, New York : [catálogo de la exposición] / [co-organizadores] Margit Rowell, Deborah Wye ; [editores, Raúl Rispa, Valeria Varas]. – Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003. -
303 p. : il. ; 28 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/AR-76(47)-MUS-lib

Rowell, Margit, col.

Wye, Deborah, col.

Rispa Márquez, Raúl, ed. lit.

Varas, Valeria, ed. lit.

64

Sola, Agnès

Le futurisme russe / Agnès Sola. – Paris: Presses Universitaires de France, 1989. – 248 p. ; 22 cm.

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA

65

Spendel, Giovanna

Gli intellettuali sovietici negli anni '20 / Giovanna Spendel ; con I testi principali del dibattito sulle riviste di cultura. – Roma: Editori Reuniti, 1979. – 351 p. ; 19 cm

Donación profesor Sánchez Trigueros. – FLA/385-81.-

Ex libris ms.: Antonio Sánchez Trigueros.- Este libro fue adquirido por el profesor Sánchez Trigueros en la Librería Don Quijote de Granada

66

Pasión por el teatro:
lecturas para
la escena

Chejov, Anton Pavlovich, 1860-1904

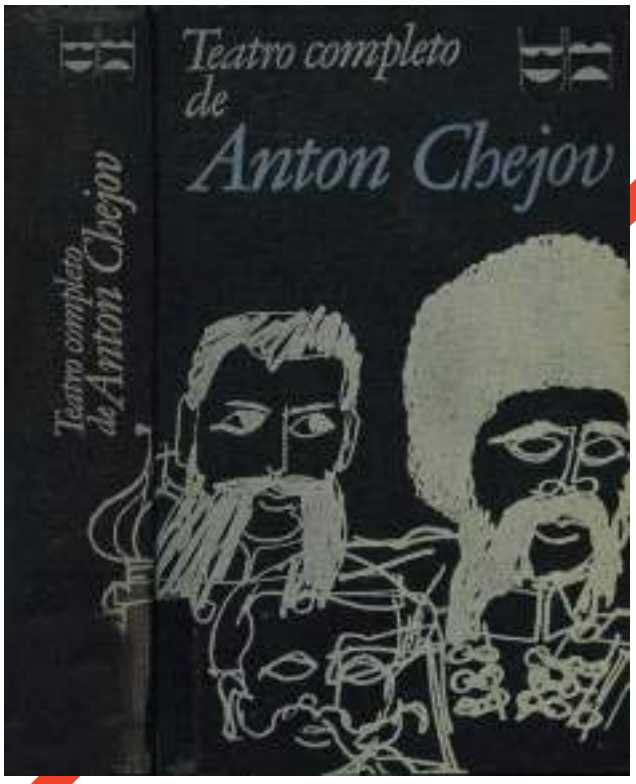
Teatro completo / Anton P. Chéjov ; traducción de Galina Tolmacheva y Mario Kaplún. – 3ª ed. – Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1961. – 585 p. ; 19 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.–
FLA/385-70

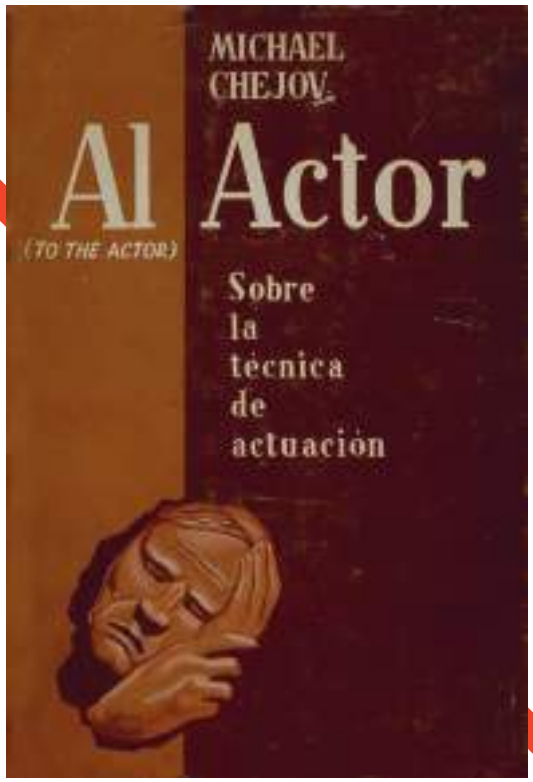
Ex libris ms.:
Antonio Sánchez Trigueros.-
Este libro fue adquirido por el profesor Sánchez Trigueros en la Librería Europa de Granada

Tolmacheva, Galina, trad.

Kaplún, Mario, trad.



69



Chejov, Mijail, 1891-1955

Al actor : sobre la técnica de actuación = (To the actor) / Michael Chejov ; [prólogo de Yul Brynner] ; dibujos de Nicolai Remisoff. – 6ª ed. – México: Constancia, 1966. – 238 p. : il. ; 23 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA

Brynner, Yul, 1915-1985, prol.

Remizov, Nikolaj Vladimirovich, il.

70

Centre National de la Recherche Scientifique (Francia). Equipe theatre moderne du GR 27

Le théâtre d'agip-prop de 1917 à 1932 /
Equipe "Théâtre moderne" du GR 27 du CNRS ;
collectif de travail, Claude Amey … [et al.] –
Lausanne: La Cité – L'Âge d'Homme, 1977
2 v. ; 23 cm

Contiene: T.I. L'URSS, Recherches –
T.II. L'URSS, Ecrits théoriques, pièces

Donación del Profesor Sánchez Trigueros.–
FLA/TEATRO-GEN-16

Amey, Claude, 1941-, col.

71

Gor'kiï, Maksim, 1868-1936

Los hijos del sol / Máximo Gorki ; textos de J. M. de Quinto, J. C. Jaubert y Antoine Vitez ; traducción directa del ruso de Victoriano Imbert. – Barcelona: Aymá, 1964. – 187 p., [8] p. de lám. : il. ; 19 cm

Donación del Profesor Sánchez Trigueros.- FLA

Quinto, José María de, col.

Jaubert, J. C., col.

Vitez, Antoine, 1930-1990, col.

Imbert, Victoriano, trad.

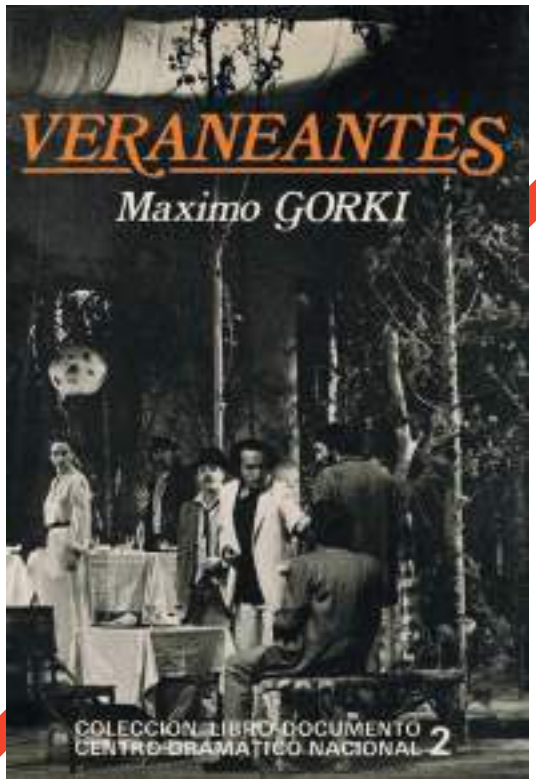
72

Gor'kiï, Maksim, 1868-1936

Veraneantes / Maximo Gorki ; volumen estructurado y dirigido por José Monleón.- Madrid: Centro Dramático Nacional, 1980. – 205 p. : il. ; 24 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/FES 882 GORKI ver

Monleón, José, 1927-2016, dir.



73

Gourfinkel, Nina,
1898-1984

Teatro ruso contemporáneo: teatri nella Russia Sovietica linee e fenomeni / Nina Gourfinkel ; introduzione di Franco Ruffini. - Roma: Bulzoni, 1979. - 192 p. ; 21 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-99

Ruffini, Franco, prol.

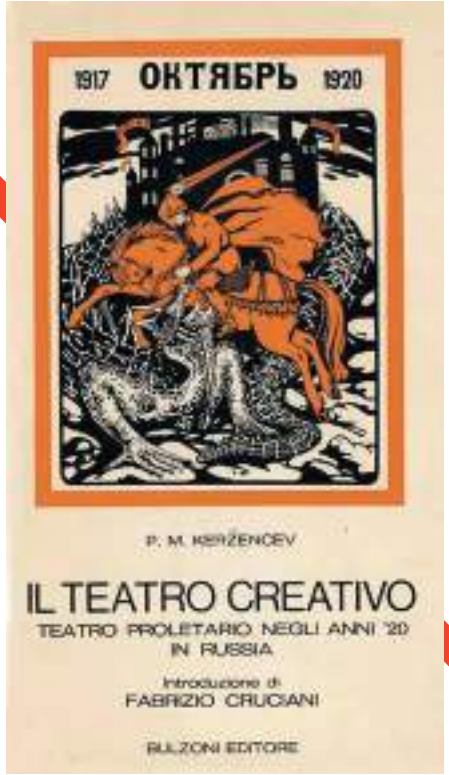
74

Hamon Siréjols, Christine

Le constructivisme au théâtre / Christine Hamon-Siréjols .- París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1992. – 368 p. ; 27 cm.

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-101

75



Keržencev, Platon Michajlovič, 1881-1940

Il teatro creativo: teatro proletario negli anni '20 in Russia / Platon Mihajlovic Kerz ; introduzione di Fabrizio Cruciani. Traduzione dall'edizioni tedesca: Eugenia Casini Ropa e Cleila Falletti - Roma: Bulzoni, 1979.-195 p. - 21 cm

Título oríginal en caracteres rusos.-

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/TEATRO GEN 23

Cruciani, Fabrizio, prol.

Casini-Ropa, Eugenia, trad.

Falletti, Cleila, trad.

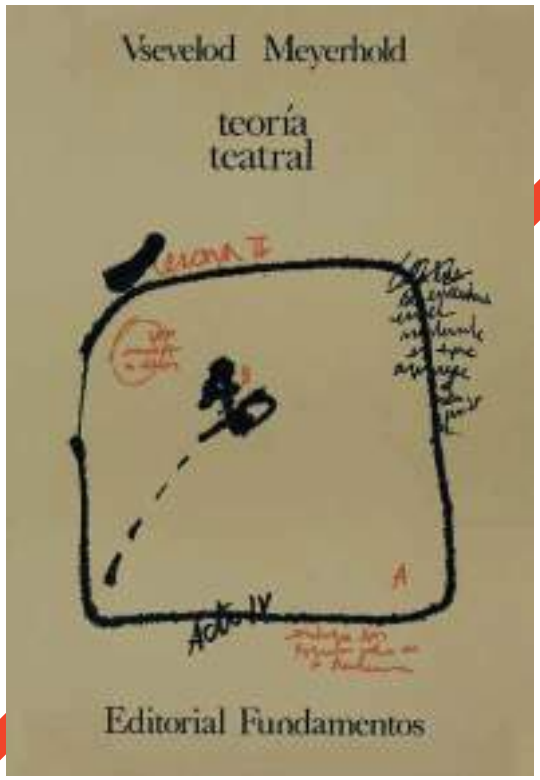
78

Meyerhold, V. E.

Teoría teatral / V. E. Meyerhold ; traducción, Agustín Barreno. – Madrid: Fundamentos, 1971. – 224 p. ; 20 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA

Barreno, Agustín



79

Picon-Vallin, Béatrice

Le théatre juif soviétique pendant les années vingt / Bétrice Picon-Vallin. -
Lausanne: La Cité-L'Âge d'Homme, 1973. –
203 p., [24] p. de lám. ; 23 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/TEATRO-GEN-15

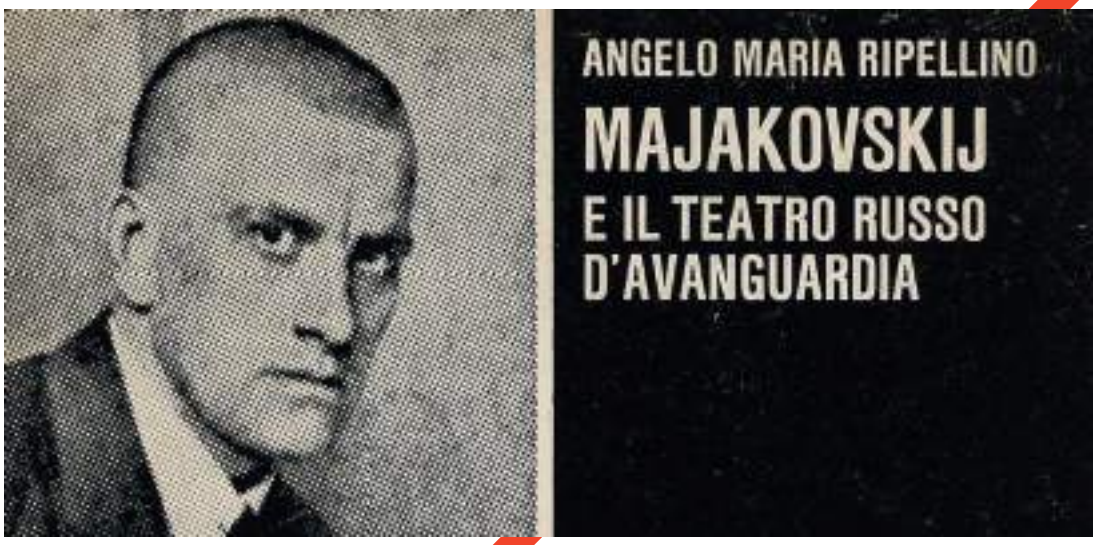
La Nuit sur le vieux marché (1925). Une des premières esquisses du décor de R. Falk

80

Ripellino, Angelo Maria, 1923-1978

Majakovskij e il teatro ruso d'avanguardia / Angelo Maria Ripellino. – 4. ed. – Torino: Giulio Einaudi Editore, 1976. – 279 p. ; 18 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.– FLA/385-116.– Marca de agua: Società Italiana degli Autori ed Editori



81

Slonim, Marc, 1894-1976

El teatro ruso : del Imperio a los Soviets / Marc Slonim ; traducción de Horacio Martínez. - Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965. – IX, 315 p., [16] p. de lám. ; 23 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA

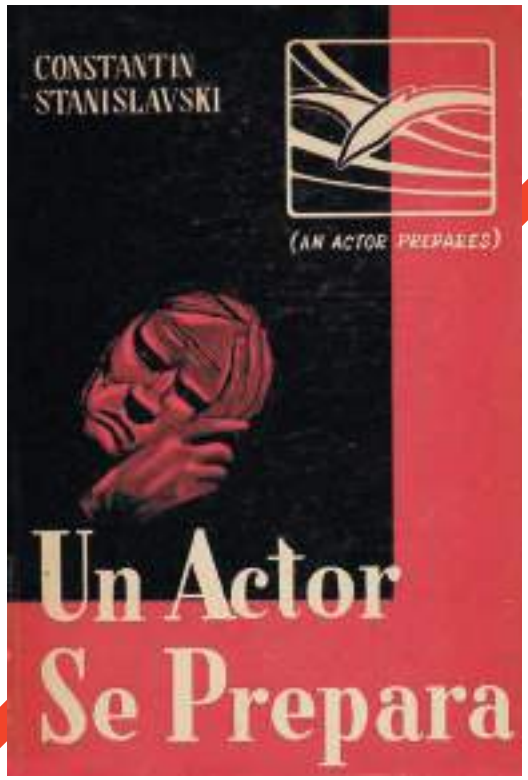
Martínez, Horacio, trad.

82

Stanislavskij, Konstantin Sergeevič, 1863-1938

Un actor se prepara = (An actor prepares) / Constantin Stanislavski. - 8ª ed. – Mexico: Editorial Constancia, 1966. – 267 p. ; 21 cm

Donación del Profesor Sánchez Trigueros .-
FLA/385-77



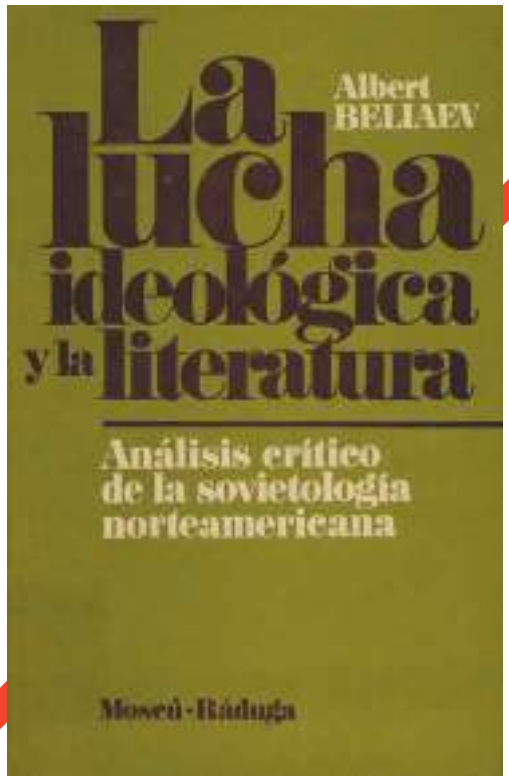
83

Nuevos aires para el estudio de la literatura: marxismo y formalismo

Belâev, Al'bert Andreevič, 1928-

La lucha ideológica y la literatura : análisis crítico de la sovietología norteamericana / Albert Beliaev. - Moscú: Raduga, 1986. - 423 p. ; 21 cm

Donación del Profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-75

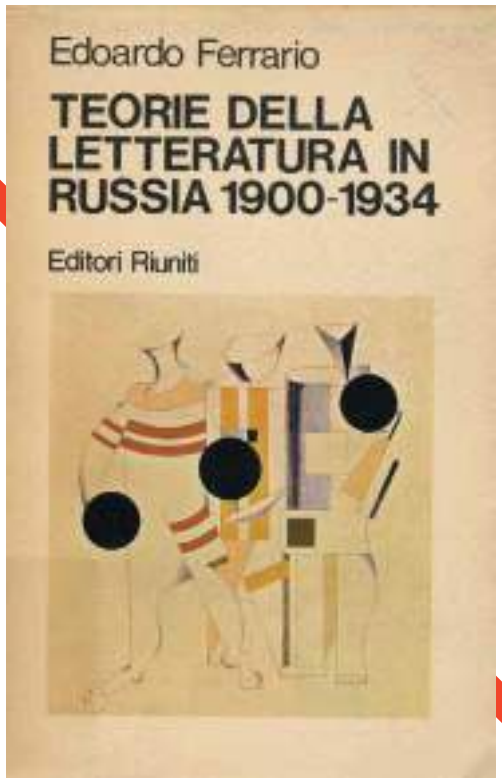


87

Ferrario, Edoardo, 1946-

Teorie della letteratura in Russia: 1900-1934 / Edoardo Ferrario. – Roma: Editori Riuniti, 1977. - 444 p. ; 19 cm.

Exlibris ms.: "Antonio Sánchez Trigueros".- Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-96



88

Rodríguez Pequeño, Mercedes

Teoría de la literatura eslava / Mercedes Rodríguez Pequeño. – Madrid: Síntesis, 1995. – 267 p. ; 18 cm

Donación del Profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-86

89

Erlich, Victor, 1914-2007

Il formalismo ruso / Victor Erlich. – 2. ed. – Milano: Bompiani, 1966. – 329 p. ; 19 cm

Título original: Russian formalism. –

Ex libris ms.: Antonio Sánchez Trigueros.- Donación profesor Sánchez Trigueros.– FLA/385-62.-

Este libro fue adquirido por el profesor Sánchez Trigueros en la Librería Don Quijote de Granada

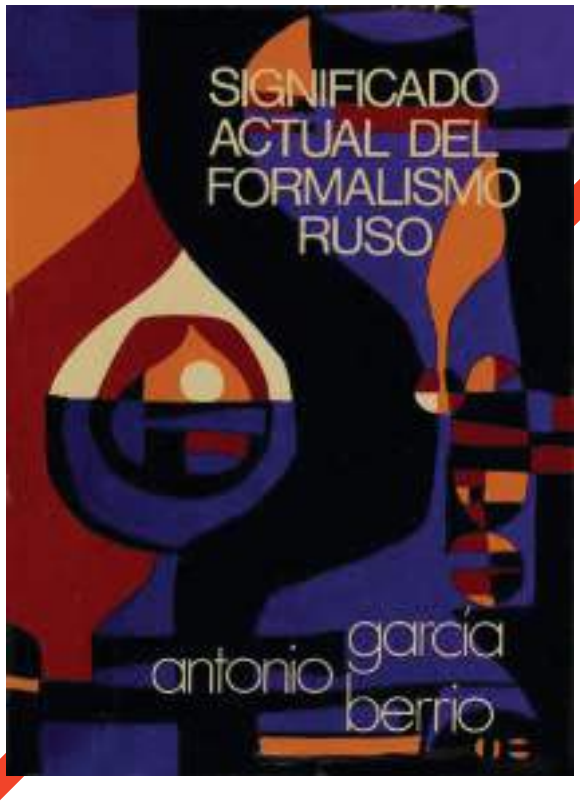
90

García Berrio, Antonio, 1940-

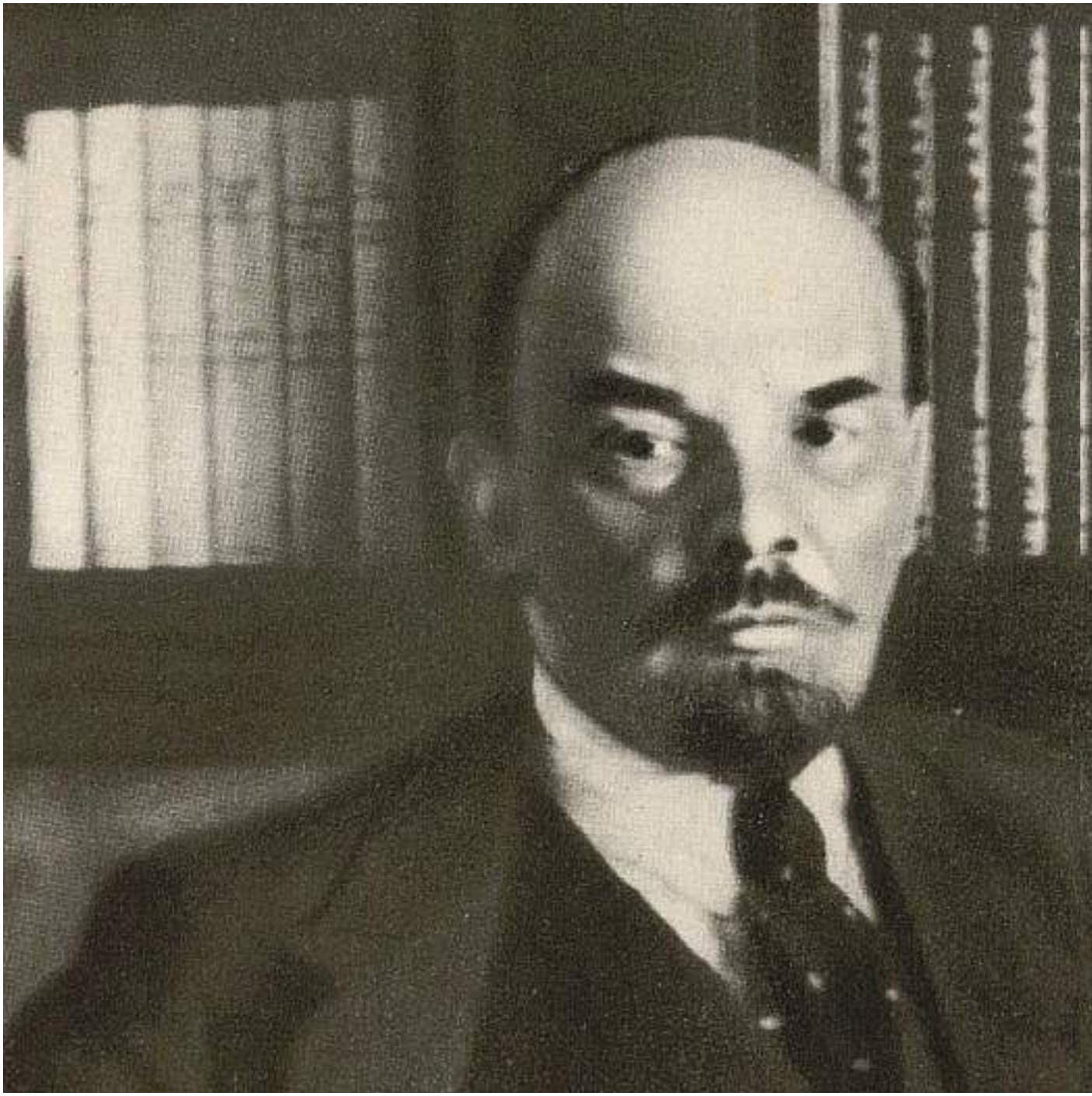
Significado actual del formalismo ruso : (la doctrina de la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas) / Antonio García Berrio. – Barcelona: Planeta, 1973. – 444 p. ; 22 cm

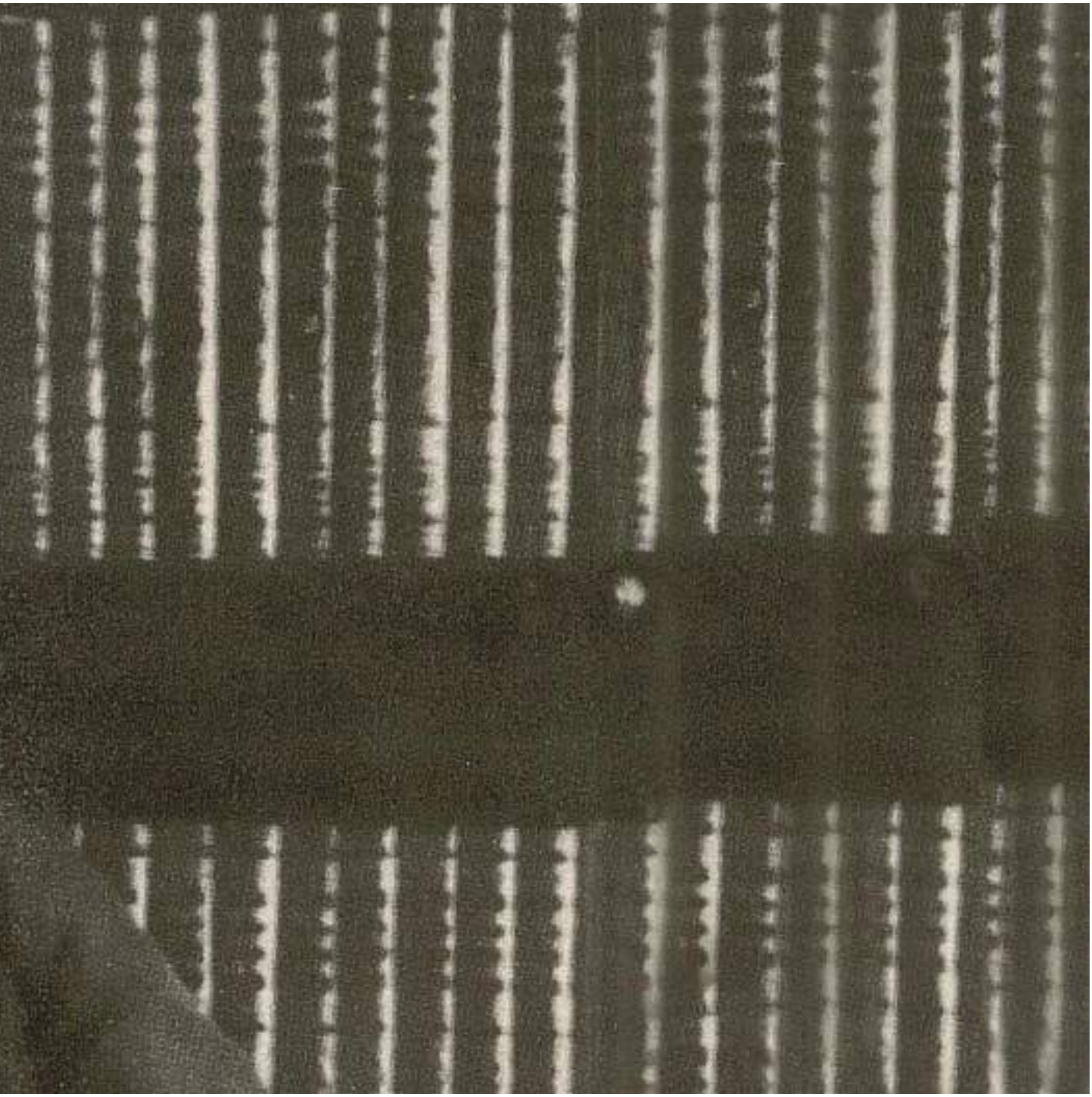
Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-98.-

Este libro fue adquirido por el profesor Sánchez Trigueros en la Librería Don Quijote de Granada



91



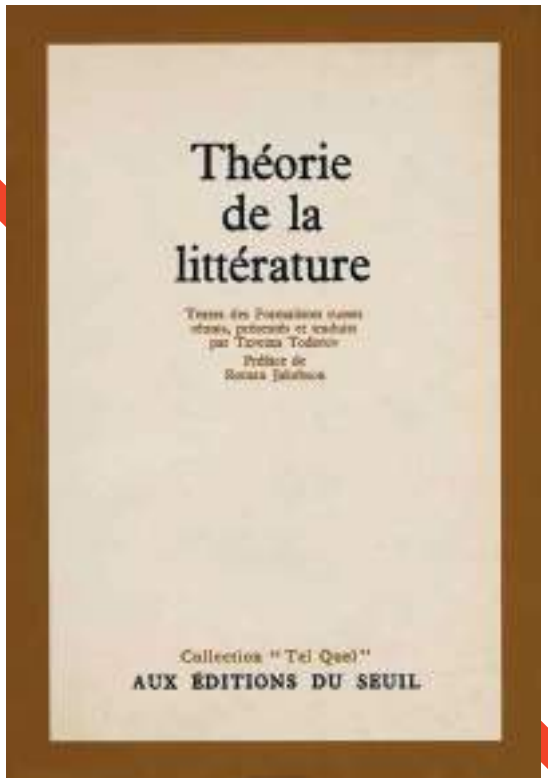


Todorov, Tzvetan, 1939-2017

Théorie de la Littérature /
textes des formalistes russes réunis,
présentés et traduits par Tzvetan Todorov ;
préface de Roman Jakobson .-
París: Éditions du Seuil, 1965. –
312 p. ; 22 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/ 385-76

Jakobson, Roman, 1896-1982, prol.



94

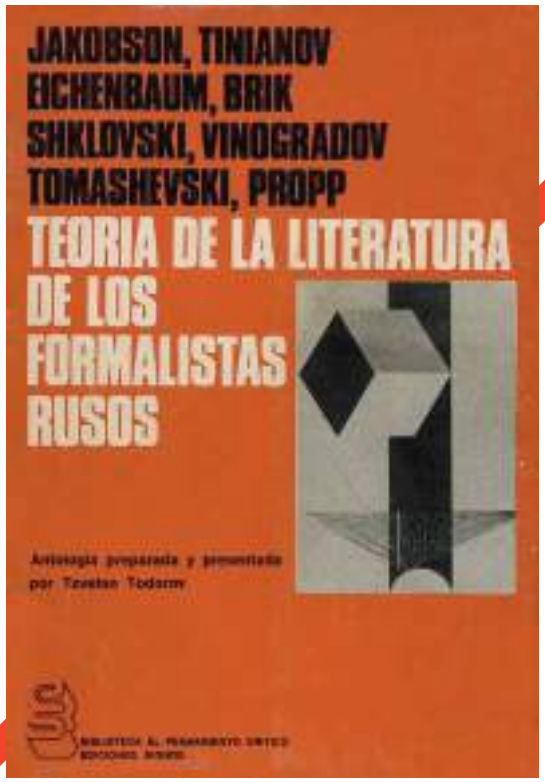
Teoría

de la literatura de los formalistas rusos / Jakobson … [et al.] ; antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. – 1ª ed. - Buenos Aires: Signos, 1970. - 235 p. ; 22 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/FG 82.01 TEO teo

Jakobson, Roman, 1896-1982

Todorov, Tzvetan, 1939-2017



95

Jakobson, Roman
1896-1982

Questions de poétique /
Roman Jakobson .-
Paris: Éditions du Seuil, 1973
505 p. ; 21 cm.

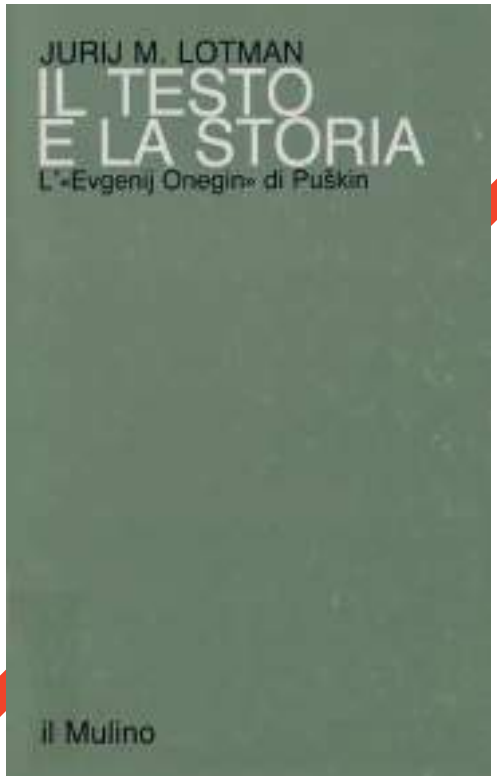
Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-103

96

Lotman, Iuriï Mijaïlovich

Il testo e la storia : l'"Evgenij Obegin" di Puškin / Jurij M. Lotman. – Bologna: Il Mulino, 1985. – 179 p. ; 21 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-113



97

Una teoria della prosa

Šklovskij, Viktor Borisovič, 1893-1984

Una teoría della prosa: l'arte come artificio . La costruzione del racconto e del romanzo / Viktor Sklovskij .- Bari: De Donato editore, 1966

242 p. ; 20 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.- FLA/385-85

98

Lenin, Vladimir Il'ich, 1870-1924

La literatura y el arte / V. I. Lenin. – Moscú: Progreso, 1976. – 303 p. ; 20 cm

Título original en caracteres rusos. -

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-64.-

Este libro fue adquirido por el profesor Sánchez Trigueros en la Librería Don Quijote de Granada

99

Lunacharskiĭ, Anatoliĭ Vasil'evich, 1875-1933

Sobre cultura, arte y literatura / Anatoli V. Lunacharski ; traducción de Porfirio Miranda, Desiderio Navarro y Justo Vasco. – La Habana: Arte y Literatura, 1985. – 594 p. ; 19 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA

Miranda, Porfirio, trad.

Navarro, Desiderio, trad.

Vasco, Justo E., 1943-2006, trad.

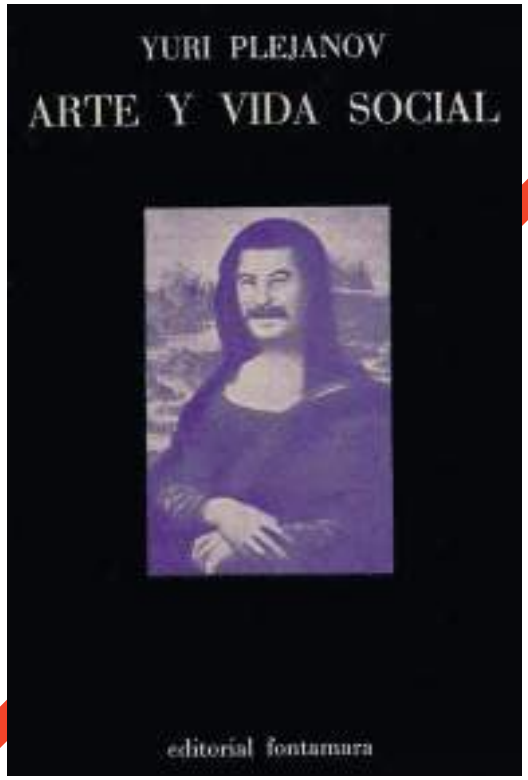
100

Plekhanov, Georgiĭ Valentinovich, 1856-1918

Arte y vida social / Yuri Plejanov. – Barcelona: Fontamara, 1974. – 147 p. ; 19 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/AR-7.01-PLE-art.-

Este libro fue adquirido por el profesor Sánchez Trigueros en la Librería Don Quijote de Granada



101

Trotsky, Leon, 1879-1940

Literatura y revolución: otros escritos sobre la literatura y el arte / Leon Trotski .- París : Ruedo Ibérico, 1969. – 2 v. ; 21 cm

Esta edición ha estado a cargo de Juan Andrade y José Martínez. Las traducciones han sido hechas por Sara Alonso, José Alvarez Junco, Fernando Claudín, Enrique Escobar y Nelson Zayas .- La editorial Ruedo Ibérico fue fundada en 1961 en París, por cinco intelectuales españoles que quisieron hacer frente a la Dictadura franquista publicando obras que exponían ideologías alternativas a las oficiales del régimen. Se editaron dos centenares de títulos entre 1966 y 1977.-

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/FG-82.01-TRO-lit

Andrade, Juan, 1897-1981, ed. lit.

Martínez Guerricabeitia, José, ed. lit.

Alonso, Sara, tr.

Álvarez Junco, José, tr.

Claudín, Fernando, tr

Escobar, Enrique, tr.

Zayas, Nelson, tr.

Dos maestros para el estudio de los textos y un clásico del realismo polifónico: Vladimir Propp, Mijail Bajtín, Feodor Dostoievski

Afanas'ev, Aleksandr Nikolaevich, 1826-1871

Cuentos populares rusos / A.N. Afanásiev ; introducción Vladimir Propp ; traducción Isabel Vicente ; ilustración Iván Y. Bilibin.- 1ª ed.- Madrid: Ediciones Generales Anaya, 1983. -
3 v. : il. 25 cm

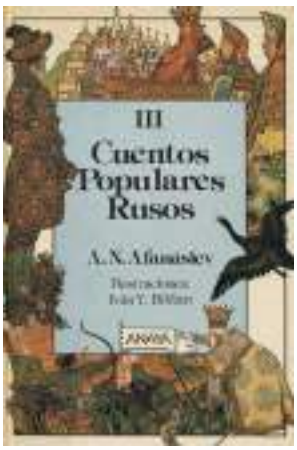
Título oríginal en caracteres rusos.-

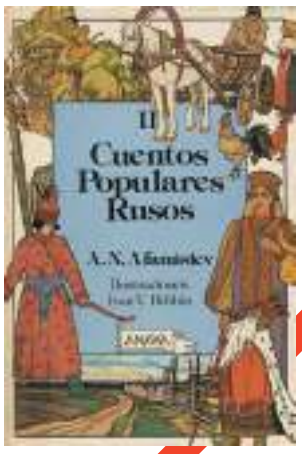
Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-72

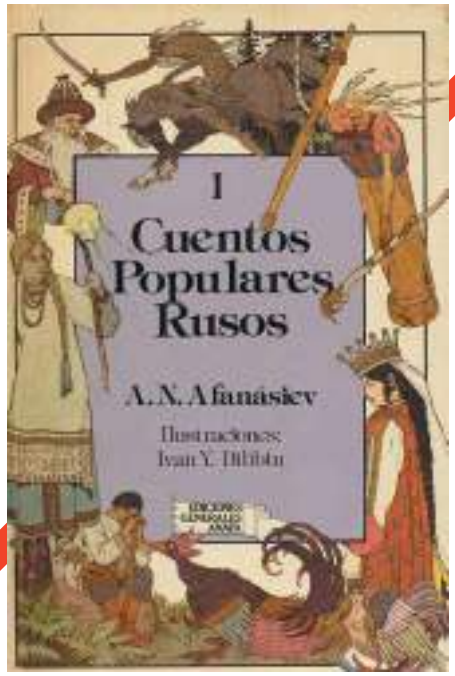
Propp, Vladimir Iakovlevich, 1895-1970, intr.

Bilibin, Ivan Iakovlevich, 1876-1942, il.

Vicente, Isabel, trad.







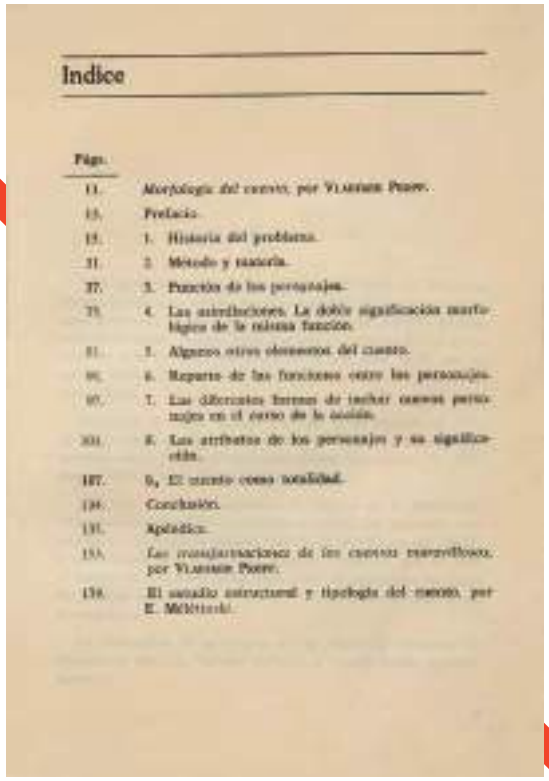
Propp, Vladimir Iakovlevich, 1895-1970

Morfología del cuento, seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos y de El estudio estructural y tipológico del cuento de E. Mélétinski .- Madrid: editorial Fundamentos, 1971. - 234 p. ; 18 cm

Título original: Morfologija skazky .- Este libro fue adquirido por el profesor Sánchez Trigueros en el año 1971 en la librería Don Quijote de Granada.-

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-91

Mélétinski, E., coaut.



Indice

Págs.

11. *Morfología del cuento*, por Vladimir Propp.
13. Prefacio.
15. 1. Historia del problema.
31. 2. Método y materia.
37. 3. Función de los personajes.
75. 4. Las asociaciones. La doble significación morfológica de la misma función.
81. 5. Algunos otros elementos del cuento.
95. 6. Reparto de las funciones entre los personajes.
97. 7. Las diferentes formas de incluir cuentos particulares en el curso de la acción.
101. 8. Los atributos de los personajes y su significación.
107. 9. El cuento como totalidad.
130. Conclusión.
131. Apéndice.
133. *Las transformaciones de los cuentos maravillosos*, por Vladimir Propp.
170. El estudio estructural y tipología del cuento, por E. Mélétinski.

106

Propp, Vladimir Iakovlevich, 1895-1970

Las raíces históricas del cuento / Vladimir J. Propp ; traductor, José Martín Arancibia, . – Madrid: Fundamentos, 1974. – 535 p. ; 19 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA

Martín Arancibia, José, trad.

107

Propp, Vladimir Iakovlevich, 1895-1970

Morfologia della fiaba / Vladimir Ja. Propp ; con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore ; a cura di Gian Luigi Bravo. – Torino: Giulio Einaudi, 1988. - 230 p. ; 22 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA

Lévi-Strauss, Claude, 1908-2009, col.

Bravo, Gian Luigi, ed. lit.

108

Propp, Vladimir Iakovlevich, 1895-1970

Comicità e riso : letteratura e vita quotidiana / Vladimir Ja. Propp ; a cura di Giampaolo Gandolfo. - Torino: Einaudi, 1976. – 213 p. ; 18 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-66

Gandolfo, Giampaolo, ed. lit.

109

Bachtin, Michaeil Michajlovic, 1895-1975

Dostoevskij : poética e stilistica / Michail Bachtin. –
Torino: Einaudi, 1968. -
355 p. ; 19 cm
Título original: Problemy poetiki Dostoevskogo. -

Donación del profesor Sánchez Trigueros.–
FLA/385-73

Ex libris ms.: Antonio Sánchez Trigueros.-
Este libro fue adquirido por el profesor Sánchez Trigueros en la Librería Don Quijote de Granada

110

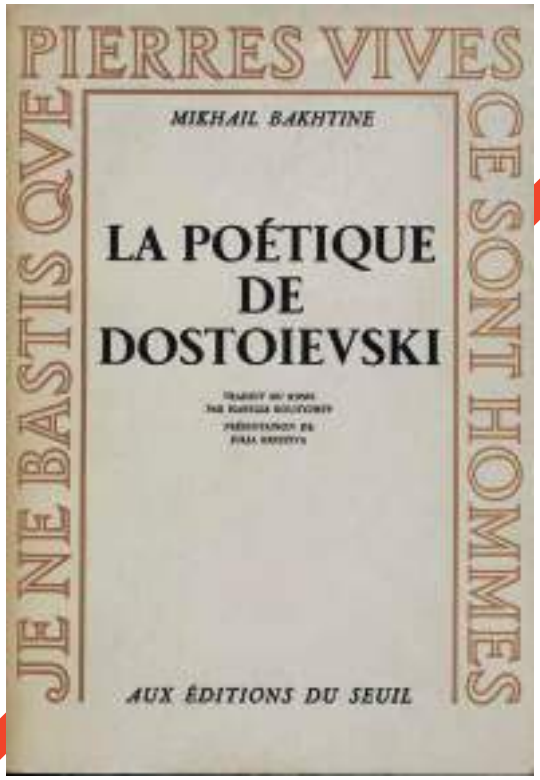
Bachtin, Michaeil Michajlovic, 1895-1975

La poétique de Dostoievski / M. Bakhtine ; présentation de Julia Kristeva ; traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. – Paris: Éditions du Seuil, 1970. – 366 p. ;

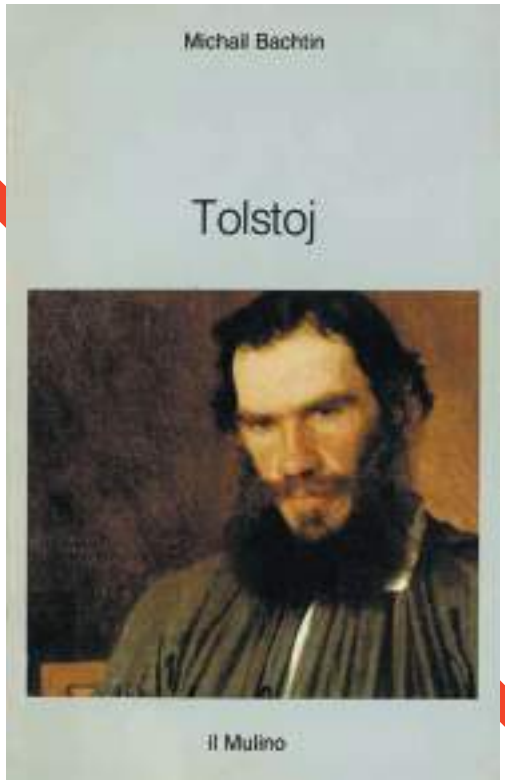
Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA

Kristeva, Julia, 1941-, pr.

Kolitcheff, Isabelle, trad.



111



Bachtin, Michaeil Michajlovic, 1895-1975

Tolstoj / Michail Bachtin ; a cura di Vittorio Strada. - Bologna: il Mulino, 1986. – 141 p. ; 21 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-74

Strada, Vittorio, ed. lit.

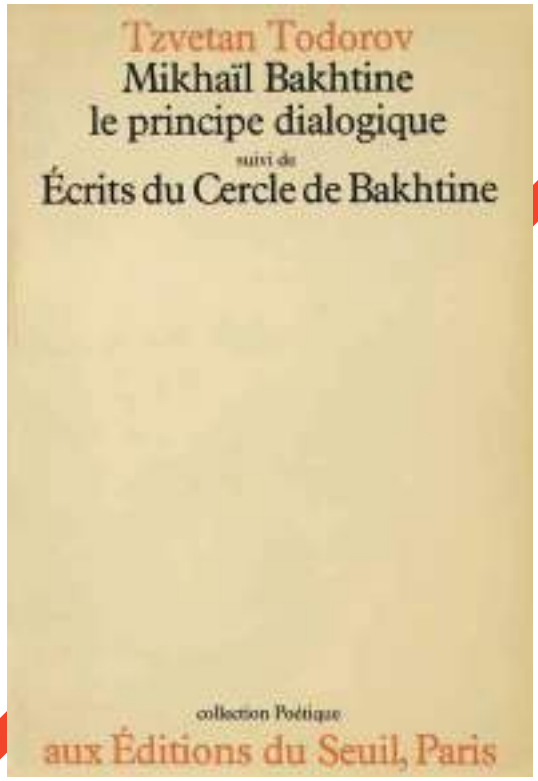
112

Todorov, Tzvetan, 1939-2017

Mikhaïl Bakhtine :
le principe dialogique ;
suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine. –
Paris: èditions du Seuil, 1981. –
315 p. ; 21 cm

Exlibris ms.:
"Antonio Sánchez Trigueros".-

Donación del profesor
Sánchez Trigueros.-
FLA/358-80

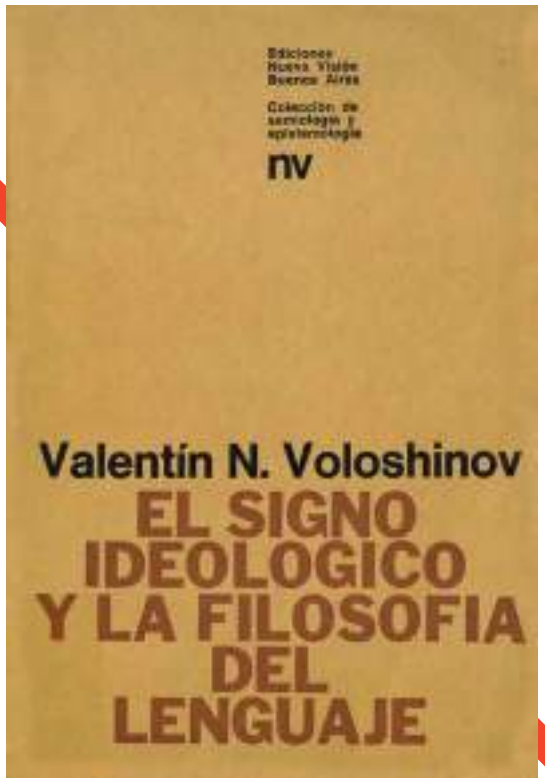


113

Voloshinov, Valentin Nikólaievich

El signo ideológico y la filosofía del lenguaje / Valentin N. Voloshinov .- Buenos Aires: Nueva Visión, 1976. – 242 p.; 22 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-79



116

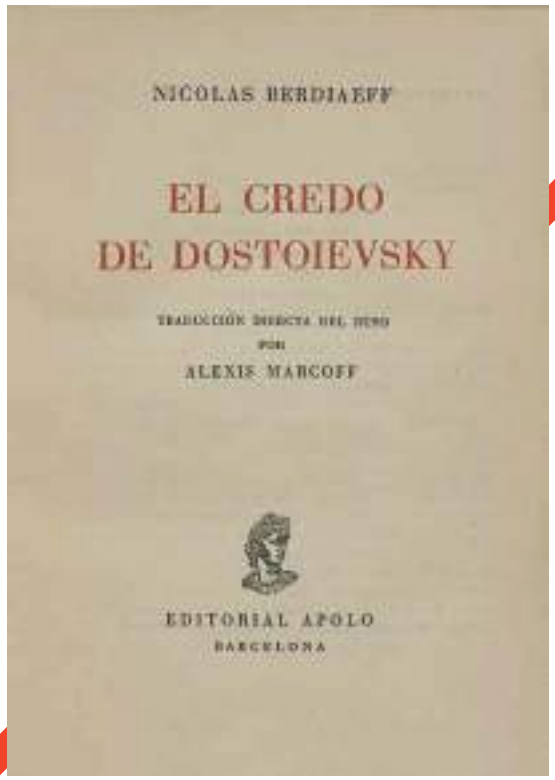
Berdiaev, Nikolai, 1874-1948

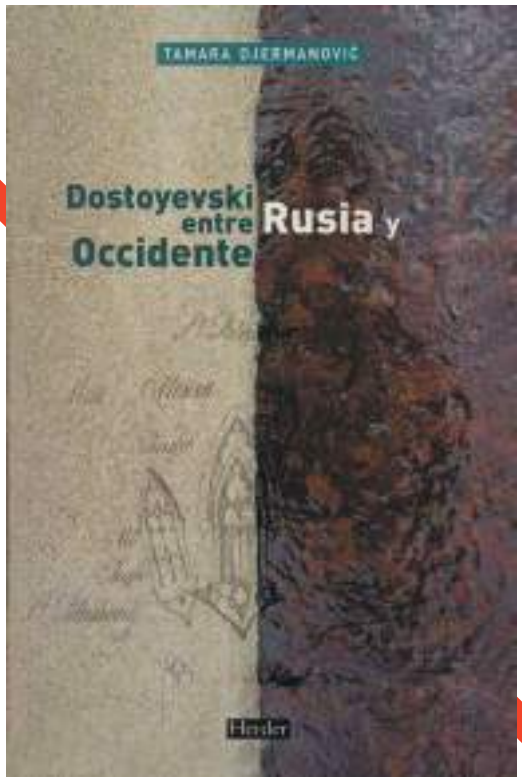
El credo de Dostoievsky / Nicolás Berdiaeff ; traducción directa del ruso por Alexis Marcoff. – Barcelona: Apolo, 1951. – 247 p. ; 15 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-79

Marcoff, Alexis, trad.

117





Djermanovic, Tamara, 1965-

Dostoievski entre Rusia y Occidente / Tamara Djermanovic. – Barcelona: Herder, 2006. – 373 p. ; 22 cm

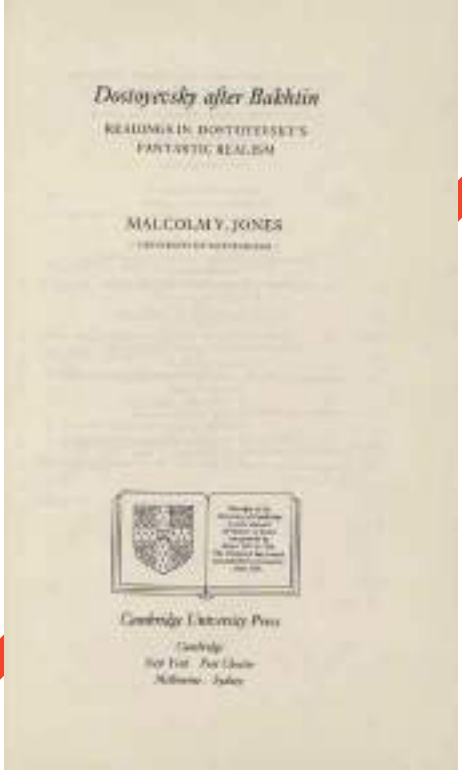
Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA

118

Jones, Malcolm V.

Dostoyeskhy after Bakhtin : readings in Dostoyevsky's fantastic realism / Malcolm V. Jones. – Cambridge: Cambridge University Press, 1990. – XVII, 221 p. ; 23 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/FES-882-DOSTOEVSKII-JON-dos

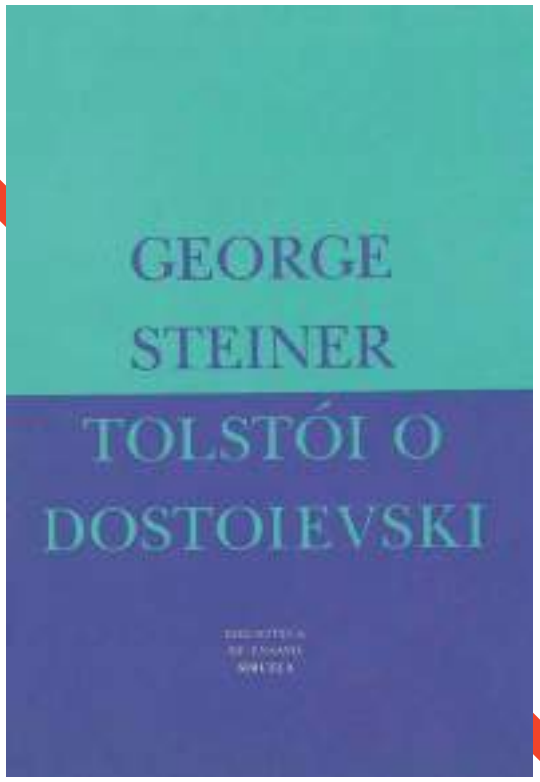

Dostoyevsky after Bakhtin

READINGS IN DOSTOYEVSKY'S FANTASTIC REALISM

MALCOLM V. JONES

Cambridge University Press

119



Steiner, Gerhard, 1905-1995

Tolstói o Dostoievski / George Steiner ; traducción de Agustí Barta.-
Madrid: Siruela, 2002.-
372 p. ; 24 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/FES 882"18" STE tol

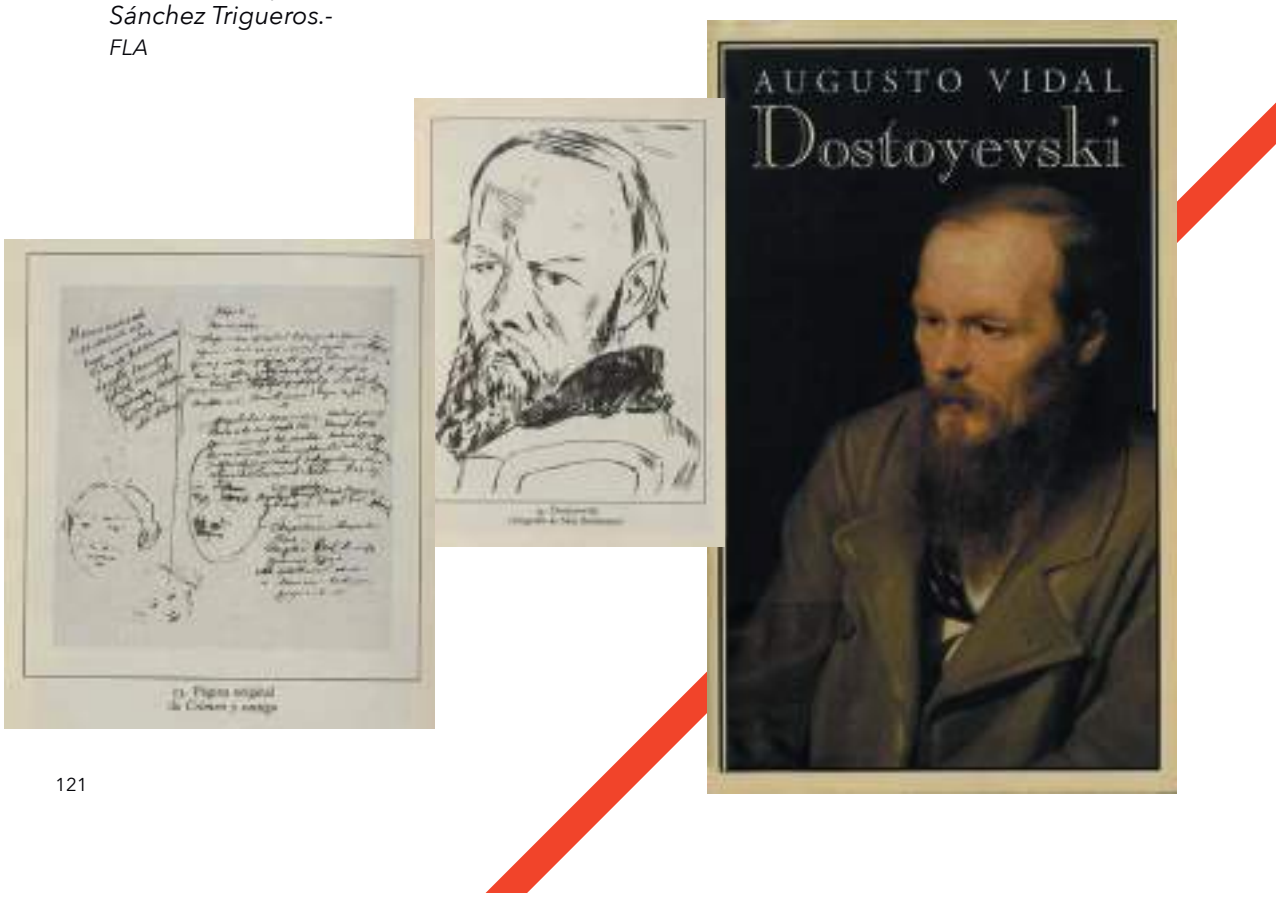
Barta, Agustí, trad.

120

Vidal Augusto,
1909-1976

Dostoyevski : el hombre y el artista /
Augusto Vidal. –
Barcelona: Círculo de Lectores, 1990. –
139 p. ; 22 cm

Donación del profesor
Sánchez Trigueros.-
FLA



121

Temas españoles

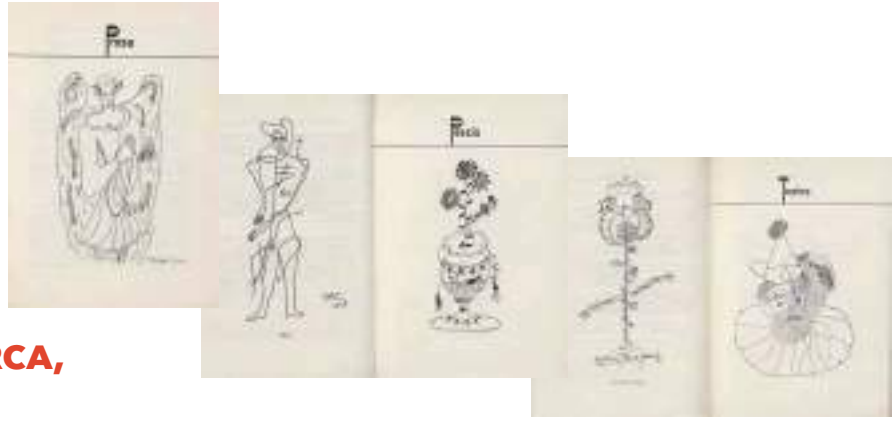
Alekseev, Mijail Pavlovich, 1896-1981

Rusia y España: una respuesta cultural / Mijail Alekséev ; versión directa del ruso y prólogo José Fernández Sánchez .- Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975. – 233 p. ; 14 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/HG-947-ALE

Fernández Sánchez, José, 1925-2011, prol.

122



García Lorca, Federico, 1898-1936

Prosa, poesía, teatro / Federico García Lorca.- Moscú: Progreso, 1979. – 757 p. : il. ; 15 cm

Esta editorial (Progreso) (Издательство Прогресс) fue fundada en Moscú en 1931, y se le llamó **Editorial de los Trabajadores Extranjeros en la URSS**, años después en 1939 cambió de nombre, llamándose **Ediciones en Lenguas Extranjeras** y, en 1963 volvió a cambiar su nombre por el de Editorial Progreso.

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-97

123

Bartenev, Igor' Aleksandrovich

Leningrado : aquitectura, museos, alrededores : guía ilustrada / [textos de Igor Barteñev y Valentina Batazhkova]. – Leningrado: Editorial de Artes Aurora, 1985. – 295 p. : principalmente il. ; 21 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-106

Batazhkova, Valentina Nikolaevna, coaut.

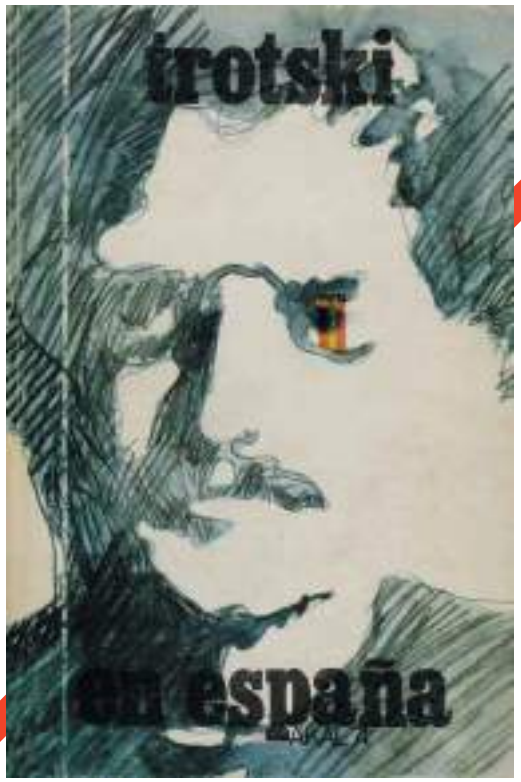
124

Trotsky, Leon, 1879-1940

En España / León Trotski ; traducción de Andrés Nin. – Madrid: Akal, 1975. – 145 p. ; 18 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA

Nin, Andreu, 1892-1937, trad.



125

Weiner, Jack

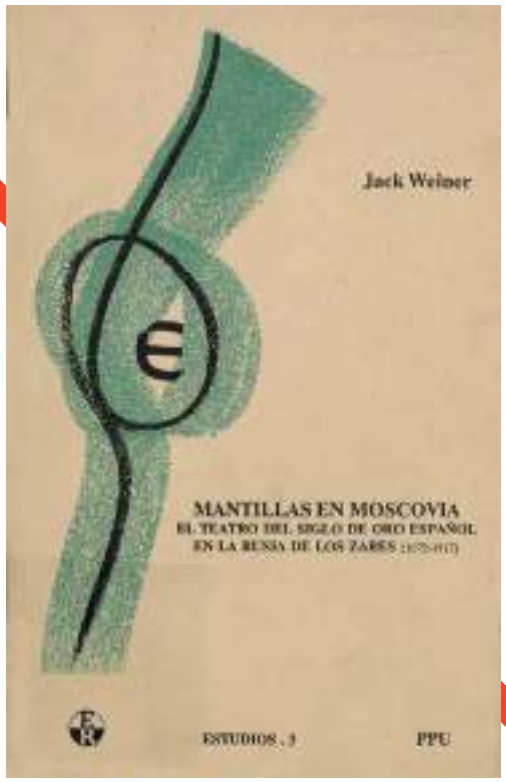
Mantillas en Moscovia: el teatro del Siglo de Oro español en la Rusia de los Zares (1672-1917) / Jack Weiner ; traducción del inglés por Sergio y Celia Pinero.- Barcelona: PPU, 1988

296 p. ; 15 cm

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/385-78

Pinero, Sergio, tr.

Pinero, Celia, tr.



126

Zavala, Iris M.

Unamuno y el pensamiento dialógico / Iris M. Zavala .- Barcelona : Anthropos, 1991
207 p. ; 21 cm

Título en cubierta: Unamuno y el pensamiento dialógico M. de Unamuno y M. Bajtin.-

Donación del profesor Sánchez Trigueros.-
FLA/FE- Unamuno-Zav

127

Índice

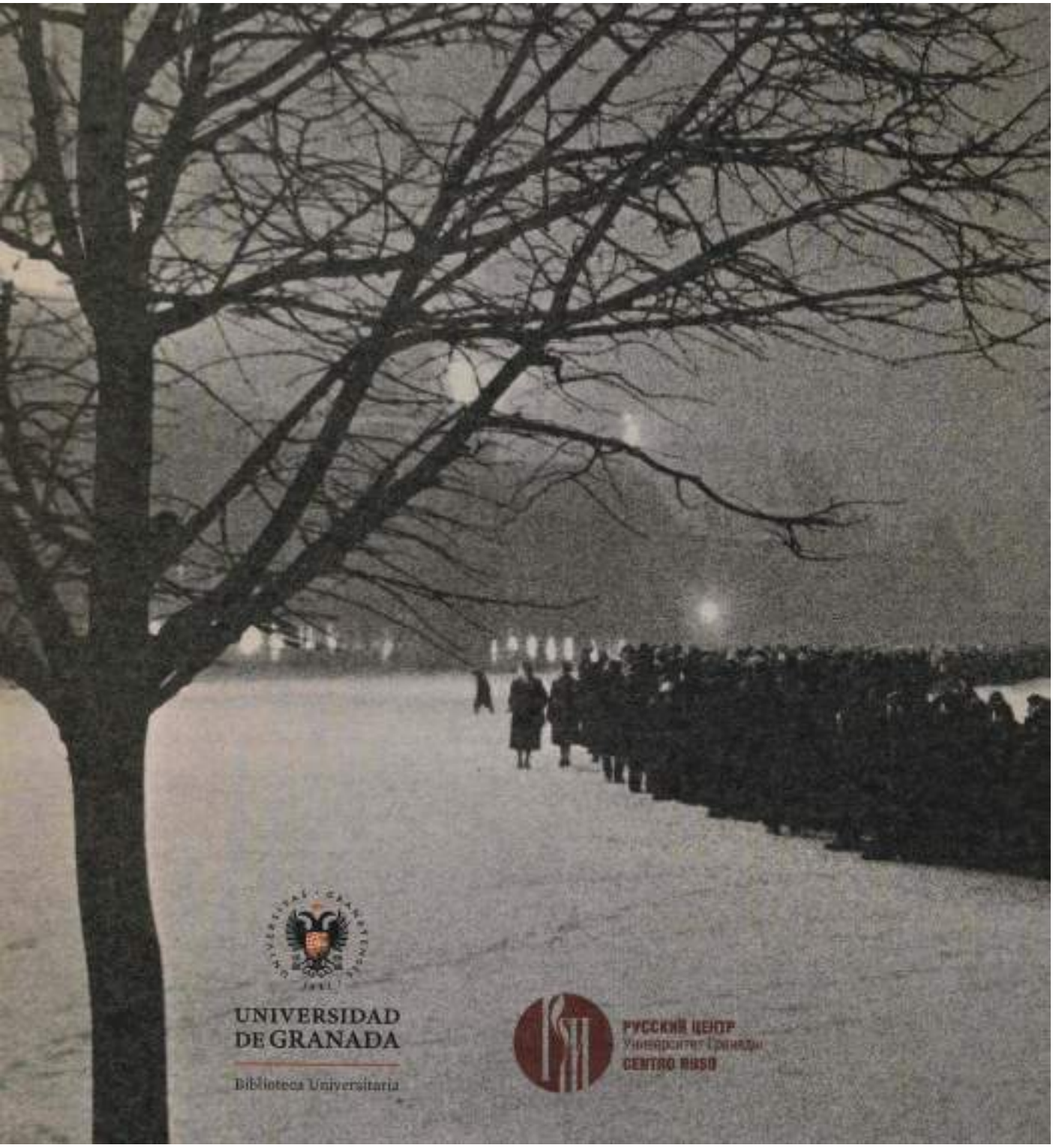
Afanas'ev, Aleksandr Nikolaevich, 1826-1871 105
Alekseev, Mijail Pavlovich, 1896-1981 122
Alonso, Sara
Álvarez Junco, José
Amey, Claude, 1941-
Andrade, Juan, 1897-1981
Anikst, Mikhail 57
Aubert-Yong, Joëlle
Baburina, Nina Ivanovna
Bachtin, Michaeil Michajlovic, 1895-1975 ..... 110, 111, 112
Barreno, Agustín
Barta, Agustí
Bartenev, Igor' Aleksandrovich 124
Batazhkova, Valentina Nikolaevna
Belâev, Al'bert Andreevič, 1928- 87
Berdiaev, Nikolai, 1874-1948 117
Bilibin, Ivan Iakovlevich, 1876-1942
Bowlt, John E.
Bravo, Gian Luigi, ed. lit.
Brynner, Yul, 1915-1985
Carr, Edward Hallett, 1892-1982 ..... 33, 34, 35
Casini Ropa, Eugenia
Centre National de la Recherche Scientifique
(Francia). Equipe theatre moderne du GR 27 71
Chejov, Anton Pavlovich, 1860-1904 69
Chejov, Mijail, 1891-1955 70
Chernevich, Elena
Claudín, Fernando
Cohen, Jean L., 1946- 58
Colina, José de la, 1934-
Compton, Susan P. 59
Craft, Robert 40
Cruciani, Fabrizio
Diego de la Rosa, Fernando de
Djermanovic, Tamara, 1965- 118
Dovženko, Oleksandr Petrovič, 1894-1956
Eisenstein, Sergei M., 1898-1948 ..... 22, 23, 26
Embarek López, Malika
Èrenburg, Il'ia Grigor'evich, 1891-1967 16
Erlich, Victor, 1914-2007 90
Escobar, Enrique
Falletti, Clelia
Fauchereau, Serge, 1939-
Fernández Sánchez, José, 1925-2011
Ferrario, Edoardo, 1946- 88
Fundación "La Caixa"
Fundación Juan March
Gandolfo, Giampaolo
García Berrio, Antonio, 1940- 91
García Gabaldón, Jesús
García Lorca, Federico, 1898-1936 123
Godo, Costa, Juan
Gor'kiï, Maksim, 1868-1936 ..... 72, 73
Gourfinkel, Nina, 1898-1984 74
Guerrero, Lila
Haftmann, Werner 51
Halliday, E.M. 37
Hamon Siréjols, Christine 75
Hauteville, Isabelle d'
Imbert, Victoriano
Jakobson, Roman, 1896-1982 96
Jaubert, J. C.
Jlebnikov, Velimir, 1885-1922
Jones, Malcolm Va. 119
Jordá, Joaquín, 1935-2006
Kamenskiï, Aleksandr 52
Kandinsky, Wassily, 1866-1944 53
Kaplún, Mario
Keržencev, Platon Michajlovič, 1881-1940 78
Kolitcheff, Isabelle
Kraiski, Giorgio
Kristeva, Julia, 1941-
Kručenych, Aleksej Eliseevič, 1886-1968
La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)
Larroche, Hélène
Lenin, Vladimir Il'ich, 1870-1924 99

Lévi-Strauss, Claude, 1908-2009
Lotman, Iuriï Mijaïlovich 97
Lunacharskiï, Anatoliï Vasil'evich, 1875-1933 ..... 54, 100
España. Ministerio de Educación y Cultura
Maiakovskiï, Vladimir Vladimirovich, 1893-1930 18
Malevich, Kazimir Severinovich, 1879-1935 55
Manent, Marià, 1898-1988
Marcadé, Jean-Claude
Marcadé, Valentine
Marcoff, Alexis
Marcoff, Boyan
Martín Arancibia, José
Martín Triana, José María
Martínez Guerricabeitía, José
Martínez, Horacio
Matiúshin, Mijail, 1861-1934 41
Mazía, Floreal, 1920-1990
Mélétinski, E.
Meyerhold, V. E. 79
Milner-Gulland, Robin 38
Miranda, Porfirio
Monleón, José, 1927-2016
Museum of Modern Art (Nueva York) 64
Nakov, Andrei Boris, 1941- 62
Navarro, Desiderio
Nin, Andreu, 1892-1937
Noguez, Dominique 63
Ortega, Soledad, 1914-2007
Pasternak, Boris Leonidovich, 1890-1960 19
Pérez de Arteaga, José Luis, 1950-2017
Picon-Vallin, Béatrice 80
Pinero, Celia
Pinero, Sergio
Plekhanov, Georgiï Valentinovich, 1856-1918 101
Pritchard, Jane
Propp, Vladimir Iakovlevich, 1895-1970 ..... 45, 106, 107, 108, 109
Pudovkin, Vsevolod Illarionovich, 1893-1953 28
Quinto, José María de
Rapisarda, Giusi 29
Remizov, Nikolaj Vladimirovich
Ripellino, Angelo Maria, 1923-1978 81
Rispa Márquez, Raúl
Robinson, Harlow 46
Rodríguez Pequeño, Mercedes 89
Rowell, Margit
Ruffini, Franco
Sánchez Rodrigo, Carlos
Šklovskij, Viktor Borisovič, 1893-1984 ..... 30, 98
Slonim, Marc, 1894-1976 82
Sola, Agnès 65
Solzhenitsyn, Aleksandr Isaevich, 1918-2008 21
Spendel, Giovanna 66
Stanislavskij, Konstantin Sergeevič, 1863-1938 83
Steiner, Gerhard, 1905-1995 120
Strada, Vittorio
Stravinsky, Igor, 1882-1971
Strawinsky, Théodore, 1907-1989 47
Todorov, Tzvetan, 1939-2017 ..... 94, 113
Tolmacheva, Galina
Trotsky, Leon, 1879-1940 ..... 102, 125
Varas, Valeria
Vargas Llosa, Mario, 1936-
Vasco, Justo E., 1943-2006
Venturi, Gigliola
Vicente, Isabel
Vidal Augusto, 1909-1976 121
Vitez, Antoine, 1930-1990
Volkov, Solomon 48
Voloshinov, Valentin Nikólaievich 116
Weiner, Jack 126
Wye, Deborah
Yevtushenko, Yevgueny, 1933-2017 17
Zavala, Iris M. 127
Zayas, Nelson

MI RUSIA EN REVOLUCIÓN

se acabó de imprimir el día 9 de septiembre de 2020, en los talleres de Bodonia Artes Gráficas S.L.

ГОРДОСТЬ


UNIVERSIDAD
DE GRANADA
Biblioteca Universitaria
РУССКИЙ ЦЕНТР
CENTRO RUSO

IV. PEQUEÑA ANTOLOGÍA
de Jorge Luis Borges

ARTE POÉTICA

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.

Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,
ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso.

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Itaca
verde y humilde. El arte es esa Itaca
de verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.

A UN GATO

No son más silenciosos los espejos
ni más furtiva el alba aventurera;
eres, bajo la luna, esa pantera
que nos es dado divisar de lejos.

Por obra indescifrable de un decreto
divino, te buscamos vanamente;
más remoto que el Ganges y el poniente,
tuya es la soledad, tuyo el secreto.

Tu lomo condesciende a la morosa
caricia de mi mano. Has admitido,
desde esa eternidad que ya es olvido,

el amor de la mano recelosa.
En otro tiempo estás. Eres el dueño
de un ámbito cerrado como un sueño.

PARA UNA VERSIÓN DEL I-CHING

El porvenir es tan irrevocable
como el rígido ayer. No hay una cosa
que no sea una letra silenciosa
de la eterna escritura indescifrable

cuyo libro es el tiempo.Quien se aleja
de su casa ya ha vuelto. Nuestra vida
es la senda futura y recorrida.
El rigor ha tejido la madeja.

No te arredres. La ergástula es oscura,
la firme trama es de incesante hierro,
pero en algún recodo de tu encierro

puede haber un descuido, una hendidura.
El camino es fatal como la flecha
pero en las grietas está Dios, que acecha.

DE QUE NADA SE SABE

La luna ignora que es tranquila y clara
y ni siquiera sabe que es la luna;
la arena, que es la arena. No habrá una
cosa que sepa que su forma es rara.

Las piezas de marfil son tan ajenas
al abstracto ajedrez como la mano
que las rige. Quizá el destino humano
de breves dichas y de largas penas

es instrumento de Otro. Lo ignoramos;
darle nombre de Dios no nos ayuda.
Vanos también son el temor, la duda

y la trunca plegaria que iniciamos.
¿Qué arco habrá arrojado esta saeta
que soy? ¿Qué cumbre puede ser la meta?

LA LLUVIA

Bruscamente la tarde se ha aclarado
Porque ya cae la lluvia minuciosa.
Cae o cayó. La lluvia es una cosa
Que sin duda sucede en el pasado.

Quien la oye caer ha recobrado
El tiempo en que la suerte venturosa
Le reveló una flor llamada rosa
Y el curioso color del colorado.

Esta lluvia que ciega los cristales
Alegrará en perdidos arrabales
Las negras uvas de una parra en cierto

Patio que ya no existe. La mojada
Tarde me trae la voz, la voz deseada,
De mi padre que vuelve y que no ha muerto.

EL ENAMORADO, (1899-1986)

Lunas, marfiles, instrumentos, rosas,
lámparas y la línea de Durero,
las nueve cifras y el cambiante cero,
debo fingir que existen esas cosas.

Debo fingir que en el pasado fueron
Persépolis y Roma y que una arena
sutil midió la suerte de la almena
que los siglos de hierro deshicieron.

Debo fingir las armas y la pira
de la epopeya y los pesados mares
que roen de la tierra los pilares.

Debo fingir que hay otros. Es mentira.
Sólo tú eres. Tú, mi desventura
y mi ventura, inagotable y pura.

REMORDIMIENTO

He cometido el peor de los pecados
que un hombre puede cometer. No he sido
feliz. Que los glaciares del olvido
me arrastren y me pierdan, despiadados.

Mis padres me engendraron para el juego
arriesgado y hermoso de la vida,
para la tierra, el agua, el aire, el fuego.
Los defraudé. No fui feliz. Cumplida

no fue su joven voluntad. Mi mente
se aplicó a las simétricas porfías
del arte, que entreteje naderías.

Me legaron valor. No fui valiente.
No me abandona. Siempre está a mi lado
La sombra de haber sido un desdichado.

LAS COSAS

El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,

un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde

una ilusoria aurora. ¡Cuántas cosas,
láminas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como tácitos esclavos,

ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido.

UNA ROSA

De las generaciones de las rosas
que en el fondo del tiempo se han perdido
quiero que una se salve del olvido,
una sin marca o signo entre las cosas

que fueron. El destino me depara
este don de nombrar por vez primera
esa flor silenciosa, la postrera
rosa que Milton acercó a su cara,

sin verla. Oh tú bermeja o amarilla
o blanca rosa de un jardín borrado,
deja mágicamente tu pasado

inmemorial y en este verso brilla,
oro, sangre o marfil o tenebrosa
como en sus manos, invisible rosa.

AJEDREZ
I

En su grave rincón, los jugadores
Rigen las lentas piezas. El tablero
Los demora hasta el alba en su severo
Ambito en que se odian dos colores.

Adentro irradian mágicos rigores
Las formas: torre homérica, ligero
Caballo, armada reina, rey postrero,
Oblicuo alfil y peones agresores.

Cuando los jugadores se hayan ido,
Cuando el tiempo los haya consumido,
Ciertamente no habrá cesado el rito.

En el Oriente se encendió esta guerra
Cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.
Como el otro, este juego es infinito.

AJEDREZ
II

Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada
reina, torre directa y peón ladino
sobre lo negro y blanco del camino
buscan y libran su batalla armada.
No saben que la mano señalada
del jugador gobierna su destino,
no saben que un rigor adamantino
sujeta su albedrío y su jornada.
También el jugador es prisionero
(la sentencia es de Omar) de otro tablero
de negras noches y de blancos días.
Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
de polvo y tiempo y sueño y agonía?

LOS ESPEJOS

Yo que sentí el horror de los espejos
no sólo ante el cristal impenetrable
donde acaba y empieza, inhabitable,
un imposible espacio de reflejos

sino ante el agua especular que imita
el otro azul en su profundo cielo
que a veces raya el ilusorio vuelo
del ave inversa o que un temblor agita

Y ante la superficie silenciosa
del ébano sutil cuya tersura
repite como un sueño la blancura
de un vago mármol o una vaga rosa,

Hoy, al cabo de tantos y perplejos
años de errar bajo la varia luna,
me pregunto qué azar de la fortuna
hizo que yo temiera los espejos.
Espejos de metal, enmascarado
espejo de caoba que en la bruma
de su rojo crepúsculo disfuma
ese rostro que mira y es mirado,

Infinitos los veo, elementales
ejecutores de un antiguo pacto,
multiplicar el mundo como el acto
generativo, insomnes y fatales.

Prolonga este vano mundo incierto
en su vertiginosa telaraña;
a veces en la tarde los empaña
el hálito de un hombre que no ha muerto.

Nos acecha el cristal. Si entre las cuatro
paredes de la alcoba hay un espejo,
ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo
que arma en el alba un sigiloso teatro.

Todo acontece y nada se recuerda
en esos gabinetes cristalinos
donde, como fantásticos rabinos,
leemos los libros de derecha a izquierda.

Claudio, rey de una tarde, rey soñado,
no sintió que era un sueño hasta aquel día
en que un actor mimó su felonía
con arte silencioso, en un tablado.

Que haya sueños es raro, que haya espejos,
que el usual y gastado repertorio
de cada día incluya el ilusorio
orbe profundo que urden los reflejos.

Dios (he dado en pensar) pone un empeño
en toda esa inasible arquitectura
que edifica la luz con la tersura
del cristal y la sombra con el sueño.

Dios ha creado las noches que se arman
de sueños y las formas del espejo
para que el hombre sienta que es reflejo
y vanidad. Por eso nos alarman.

ELEGÍA

Sin que nadie lo sepa, ni el espejo,
ha llorado unas lágrimas humanas.

No puede sospechar que conmemoran
todas las cosas que merecen lágrimas:
la hermosura de Helena, que no ha visto,
el río irreparable de los años,
la mano de Jesús en el madero
de Roma, la ceniza de Cartago,
el ruiseñor del húngaro y del persa,
la breve dicha y la ansiedad que aguarda,
de marfil y de música Virgilio,
que cantó los trabajos de la espada,

las configuraciones de las nubes
de cada nuevo y singular ocaso
y la mañana que será la tarde.

Del otro lado de la puerta un hombre
hecho de soledad, de amor, de tiempo,
acaba de llorar en Buenos Aires
todas las cosas.

EL GOLEM

Si (como afirma el griego en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa
en las letras de 'rosa' está la rosa
y todo el Nilo en la palabra 'Nilo'.

Y, hecho de consonantes y vocales,
habrá un terrible Nombre, que la esencia
cifre de Dios y que la Omnipotencia
guarde en letras y sílabas cabales.

Adán y las estrellas lo supieron
en el Jardín. La herrumbre del pecado
(dicen los cabalistas) lo ha borrado
y las generaciones lo perdieron.

Los artificios y el candor del hombre
no tienen fin. Sabemos que hubo un día
en que el pueblo de Dios buscaba el Nombre
en las vigilias de la judería.

No a la manera de otras que una vaga
sombra insinúan en la vaga historia,
aún está verde y viva la memoria
de Judá León, que era rabino en Praga.

Sediento de saber lo que Dios sabe,
Judá León se dio a permutaciones
de letras y a complejas variaciones
y al fin pronunció el Nombre que es la Clave,

la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio,
sobre un muñeco que con torpes manos
labró, para enseñarle los arcanos
de las Letras, del Tiempo y del Espacio.

El simulacro alzó los soñolientos
párpados y vio formas y colores
que no entendió, perdidos en rumores
y ensayó temerosos movimientos.

Gradualmente se vio (como nosotros)
aprisionado en esta red sonora
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros.

(El cabalista que ofició de numen
a la vasta criatura apodó Golem;
estas verdades las refiere Scholem
en un docto lugar de su volumen.)

El rabí le explicaba el universo
"esto es mi pie; esto el tuyo, esto la soga."
y logró, al cabo de años, que el perverso
barriera bien o mal la sinagoga.

Tal vez hubo un error en la grafía
o en la articulación del Sacro Nombre;
a pesar de tan alta hechicería,
no aprendió a hablar el aprendiz de hombre.

Sus ojos, menos de hombre que de perro
y harto menos de perro que de cosa,
seguían al rabí por la dudosa
penumbra de las piezas del encierro.

Algo anormal y tosco hubo en el Golem,
ya que a su paso el gato del rabino
se escondía. (Ese gato no está en Scholem
pero, a través del tiempo, lo adivino.)

Elevando a su Dios manos filiales,
las devociones de su Dios copiaba
o, estúpido y sonriente, se ahuecaba
en cóncavas zalemas orientales.

El rabí lo miraba con ternura
y con algún horror. '¿Cómo' (se dijo)
'pude engendrar este penoso hijo
y la inacción dejé, que es la cordura?'

'¿Por qué di en agregar a la infinita
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana
madeja que en lo eterno se devana,
di otra causa, otro efecto y otra cuita?'

En la hora de angustia y de luz vaga,
en su Golem los ojos detenía.
¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios, al mirar a su rabino en Praga?

"Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas la posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma".

Jorge L. Borges, FICCIONES

No se cuál es la cara que me mira cuando miro la cara del espejo; no sé qué anciano acecha en su reflejo con silenciosa y ya cansada ira....Repito que he perdido solamente la vana superficie de las cosas...pero pienso en las letras y las rosas...

Jorge L. Borges, UN CIEGO

Yo me acuerdo de los años 1920, 25, 30, desde luego eran épocas tan distintas... Nos reuníamos para conversar y hablábamos sobre tantos temas. Discutíamos si el hombre es mortal o no; discutíamos qué es el tiempo, qué es la poesía, qué es la metáfora, el verso libre, la rima. Hablábamos de temas no efímeros, que transcendían el momento. En cambio, ahora se entiende que al cuarto de hora de haber ocurrido un hecho, ya tiene que ser reemplazado por otro [...]. Noticias que se adquieren no para la memoria sino para el olvido.

Jorge Luis Borges, NO PARA LA MEMORIA, SINO PARA EL OLVIDO

"A menudo descubro que sólo estoy citando algo que leí hace tiempo, y entonces la lectura se convierte en un redescubrimiento. Quizá sea mejor que el poeta no tenga nombre."

Jorge Luis Borges, QUE EL POETA NO TENGA NOMBRE

DIÁLOGOS BORGES- SÁBATO SOBRE EL SUICIDIO

SÁBATO: Sí, fui muy propenso al suicidio… Sobre todo de muchacho.

BORGES: Yo, hace un tiempo, me había puesto un plazo. Me dije: bueno, vamos a esperar setenta días. Si mientras tanto no sucede nada y no cambia esta situación, voy a suicidarme. Y si sucede algo, mejor todavía. De todas maneras, el que va a suicidarse se siente un héroe, se siente fuerte.

SÁBATO: Claro, va a liquidar el Universo. (…)

BORGES: (…) Estábamos conversando con Macedonio Fernández, que explicaba que el alma es inmortal, mientras tocaban en la pieza de al lado una estupidez que me parece que se llama La Cumparsita. Entonces le dije a Macedonio, ¿qué te parece si nos suicidamos para librarnos de esa música tan pobre? (…) Y le conté esa escena a Xul Solar, que era muy escéptico, y me dijo, seriamente: Sí, pero no se suicidaron. Entonces le respondí, siguiendo la broma: No sé si nos suicidamos. No me acuerdo. Hay una historia que me contaron, parece que ocurrió en un café de la calle Bolívar, en el barrio de Monserrat. Allí iban todos los malevos. En el mostrador estaba un individuo que decía que tenía una mujer que lo engañaba, que él estaba muy solo y que pensaba matarse. Otro que lo escuchaba, dijo: Mirá, cuando uno habla tanto de suicidio no lo hace. Suicidarse es mucho más fácil. Entonces sacó su revólver y se pegó un tiro. No sé si es cierto, pero pienso que el hombre del revólver tenía realmente que suicidarse.

SÁBATO: Si no se mataba era un payaso. Desde el momento en que sacó el revólver sabía que no le quedaba otra alternativa que la muerte. (…) Siempre pensé que a un celoso le quedan dos recursos y solo dos: comprarse un revólver o ser Shakespeare. (…)

BORGES: Recuerdo el caso del escritor japonés que se hizo el harakiri delante de todo el mundo. Me pareció bien. Fue capaz de morir como el último samurái.

SÁBATO: Me parece demasiado espectacular para ser elogiable. Y también un acto de arrogancia. Le advierto, Borges, que no hablo por creerme mejor. Por el contrario, pensé en el suicidio muchas veces en mi vida.

BORGES: Yo también. Hace setenta y cinco años que vengo suicidándome. Tengo más experiencia que usted, Sábato.

BORGES: Sí, pero con mucha vocación, realmente.

V. POESÍA

CINCO POEMAS DE GUERRA, DE MAURICE BLANCHARD

Manuel Gómez Angulo

«Maurice Blanchard es un grandísimo poeta que, en lugar de pavonearse, guardó las distancias: loable, nervioso, temible en el fondo. (...) ¿Por qué Éluard, por qué Char y por qué no Blanchard? ¿Qué es lo que no funciona entre nosotros?» Eric Dussert, *Le Matricule des anges* (2006)

MAURICE BLANCHARD (Montdidier, Francia, 1890-1960) fue marino, aviador, inventor, ingeniero aeronáutico, resistente y poeta. En su caso, fue el abandono del hogar familiar por parte de su padre lo que condicionó su vida pues, desde los once años, se vio obligado a trabajar con dureza en el extrarradio industrial parisino. Al cumplir dieciocho, atraviesa todo el país a pie hasta Tolón con la idea de enrolarse en la armada. Esa atrevida decisión lo cambiará todo para él: a partir de ese instante, emprende un recorrido autodidacta que lo convierte en un experto en física y matemáticas, al tiempo que estudia filosofía y aprende griego, latín, italiano e inglés (tradujo unos cuantos sonetos de Shakespeare). Durante la Gran Guerra, participa como piloto de escuadrilla aérea, uno de los pocos en sobrevivir a esa experiencia. A su finalización, en plena ebullición de las vanguardias, fascinado por el surrealismo, adopta la poesía como medio de expresión artístico. Pero no será hasta la Segunda Guerra Mundial, a cuyo final es condecorado con la Cruz de guerra por su lucha en la Resistencia contra el invasor alemán, cuando empiece la redacción de su diario. Considerado por sus amigos (Char, Éluard o Michaux) como uno de los elegidos, su reducida obra, llena de nervio militante, circuló en oscuras ediciones y fanzines, casi en exclusiva, entre unos cuantos privilegiados entusiasmados con su escritura. En ella se observa especial énfasis no en el deseo de trascender, sino en el de cicatrizar esa cruel y profunda herida suya de orfandad y explotación. Leer a Blanchard es leer a un formidable poeta, a un diamante en bruto, infravalorado en su país y prácticamente inédito en nuestra lengua, que desde lo surreal o por encima o incluso al margen, consiguió ese punto de belleza transparente sólo al alcance de los grandes. Los poemas que siguen, recopilados posteriormente bajo el título *La altura de los muros*, pertenecen al paréntesis de la guerra (1941-1944). Todos ellos muestran con claridad el contexto en el que fueron armados y el vigor expresivo de una lírica irreductible, que no por ignorada es menos legítima.

ORFEO EN LOS INFIERNOS

He marchado toda la noche. Ejércitos de mí mismo han marchado. Columnas de basalto atravesaron soles moribundos. Los caminos de la noche se han vuelto a cerrar como libros.

El halcón llevó su presa a los agujeros azules. El halcón arrastró a Venus hasta lo profundo de nevados callejones sin salida, y Venus regresó a la tierra con los ojos arrancados.

Las preguntas marchaban cogidas de la mano, como ciegos. Las preguntas marchaban por los bordes estrechos de la noche. Mis dedos domadores de hierro candente, mis dedos liberados del pan de cada día, golpeaban los vidrios de las estaciones. Los trenes se paraban y volvían a partir al ritmo de mis dedos. Los trenes franqueaban los topes y se iban a labrar la tierra. Las tierras se paraban entre los abrevaderos.

Un pastor cruzó la ciudad con su rebaño. Un pastor con un manto de verdor y silencio.

EL VIENTRE DE LAS VIUDAS

Veo una ruta como una cuerda podrida tirada al azar en una vagoneta. Veo desgracias atadas al cuello de los caballos, como cascabeles. Cascabeles deslumbrantes azotados por el sol. Veo ríos de diamante en el cuello de los caballos.

No hablaré de esas aldeas perforadas con un agujero, de la corona de los países mineros, cuando el viento posaba su diadema en nuestra frente, no hablaré de las tormentas, ni de sus grandes bueyes desollados, ni de almiares en llamas en el llano.

Tras los conquistadores de cabellos grises, veo una ruta incendiada.

EL PASO DEL BEREZINA

Fui demasiado cruel. Los grandes ojos de los caballos consumían sus rencores; sus lenguas de apestados hurgaban en los bolsillos de los muertos, adormecidos por sueños de avena y de esmeralda.

Su gran amor es la nieve. El círculo polar es una jovencita, sus dientes tararean glaciares, sus manos tejen madreselvas en la frente de los mares. Sus manos le cierran los ojos al crepúsculo.

Los ojos de porcelana del gran invierno les han dado bruscamente la espalda. En mitad del barranco sonríe el retrato del granadero y veo su sombra que camina entre dos rodadas excavadas por fantasmas. Y veo sus manos de sufrimiento asomar por la chimenea.

¡Sangraron las manos de la bien amada!

BAILAR SOBRE LA CUERDA

El día despliega sus hojas de acero sobre canales y estuarios, el estruendo del pasado lanza su sombra sobre mis manos, un puente sangrante suspende su aliento sobre las ubres cantarinas del estrecho y las casas se mueven lentamente, las casas bajas, tortugas de la esclavitud. Las margaritas del Anticristo se balancean en la punta de un largo hilo negro y su profunda respiración se entrelaza con los silbidos del aeronauta; las cintas del olvido beben en la fuente; los cangrejos del cielo, agujereados, sollozantes, arrastran gavillas de heno reseco. Los ladridos y las maldiciones, que suben derechos hacia el cielo, acarician a su paso mi espinosa piel entre-dos-mundos.

EL TIEMPO ES UN PULPO

El Tiempo es un pulpo rosa y negro y sus mil lenguas de vaca maman de la Vía Láctea de mi presente. ¿Acaso soy un torrente que busca la sombra en cada fractura? ¿Acaso soy un témpano sobre la hoja inmóvil de un estanque?

El silencio de los grandes números es una habitación inhabitada. El fuego de mis recuerdos se ha apagado pero los ojos del pulpo resplandecen en la chimenea. Esos ojos devoran la noche y a su cordero rizoso.

Veo frutas a lo lejos, alargo hacia ellas mis brazos encadenados. El Tiempo respira de nuevo y sus caderas de granito se tragan mis palabras.

Rompo el visillo helado del Verbo y, a través de la fosa embobada de la gran orquesta de las aguas, los instrumentos emprenden el vuelo. Los tentáculos del pulpo se han roto.

PALABRA DE POETA: LA POESÍA DE ADRIÁN GONZÁLEZ DA COSTA (2002-2016)

Valentín Navarro Viguera

Puede suceder que al leer un poema nos quedemos con la sensación de que no ha pasado nada, que no haya ocurrido nada en nosotros como lectores, como *homo lector* que ha abierto el libro en cuestión para asistir al hecho poético. Obviamente, el lector de poesía toma una postura mental cómoda: aquella que le permite estar ante un conjunto de versos, de una prosa poética o poema en prosa, y no ante una noticia, una novela o un libro de recetas. Pero si no hay una alteración en la experiencia —el paso de la experiencia no estética a la experiencia artística— puede deberse a dos hechos: o bien el lector no tiene capacidad de asimilación de la realidad poética expresada y, por tanto, le falta bagaje, o bien el poema no invita a la emoción poética.

En la obra del poeta onubense Adrián González da Costa —*Rua dos douradores*, *Por el sue*ño *afuera*, *Blanco en lo blanco*[1]— el lector asiste a un ejercicio literario de vocación, de calidad y de emoción. La vocación se basa en las lecturas latentes en los poemas, en una intertextualidad que los vincula con la mejor tradición poética española y portuguesa; se trata, pues, de una llamada de la poesía, entendida de forma seria, como compañera de vida. Es González da Costa un poeta que, como Juan Ramón Jiménez —la comparación no es gratuita—, tiene en la poesía uno de sus puntos cardinales existenciales. Hablamos también de calidad, ya que rezuma dominio de la arquitectura formal que sustenta el texto. El manejo preciso del ritmo y de la musicalidad, así como las imágenes y las metáforas tradicionales enriquecidas a través de una visión personal que le sirve para reelaborar los viejos tópicos, representan dos de sus señas de identidad. Y la emoción. La emoción llega a través de la identificación del lector con lo expresado en el poema. Se trata de una poesía que parte de experiencias cotidianas elevadas a categoría universal o metafísica. Todo el mundo, por ejemplo, ha visto en el mercado o ha olido, mientras se preparaba ya en casa, el pescado; en esta poesía ese hecho sirve para rememorar su infancia y para lamentar la condición temporal y caduca del ser humano. Quede constancia, en suma, de que es una poesía que desprende belleza a borbotones a partir de una elaborada sencillez formal y un riguroso dominio del ritmo endecasilábico. El tono pesimista y, a veces, elegíaco termina de conformar el marco en el que se inserta esta obra.

DE LO COTIDIANO A LO TRASCENDENTAL

Los tres poemarios están relacionados entre sí al girar en torno a los dos grandes temas de la poesía: el amor y la muerte. Estos suponen una de las caras de la moneda, pues el envés de la misma son el desamor y el tiempo, también presentes. Muchos de los poemas están envueltos en una atmósfera becqueriana de imprecisión o vaguedad ("no sé", "lo otro", "algo") que conducen al sujeto poético a un doble desconocimiento de sí mismo y del mundo que le rodea. Esta abstracta nebulosa existencial es "la razón / de mi fracaso en esta vida y otras / futuras si de cierto las hubiera", dice en *Rua dos douradores*. La vida, como la poesía, es un continuo preguntarse y las respuestas que se va dando van apareciendo en cada uno de los poemas. Podría entenderse la poesía de González da Costa como una búsqueda o el hallazgo ante el sufrimiento, el dolor o la

1. *Rua dos douradores*, Rialp, Madrid, 2003 (Premio Adonáis 2002 y Premio de la Crítica andaluza 2003); *Por el sueño afuera*, Universidad de Sevilla-Secretariado de publicaciones, Sevilla, 2014 (Premio Internacional de Letras Hispánicas de Poesía de la Universidad de Sevilla 2011); *Blanco en lo blanco*, El desvelo, Santander, 2016 (Premio internacional de poesía Gerardo Diego de la Comunidad de Cantabria 2015).

tristeza que el destino le depara; de forma indirecta se muestra el poder redentor de la palabra poética, como desahogo, pero, a su vez, como una necesidad: la de dar forma a la angustia del sinsentido de la realidad. De ahí el continuo choque entre la realidad y el deseo y el posicionamiento del yo frente a los otros o, simplemente, frente a lo otro, es decir, frente al mundo.

El poeta escribe desde el dolor y va construyendo una poética del pesimismo, basada en la soledad inherente al ser humano —se nace y se muere solo, pero, además, se vive sintiéndose solo junto a los demás— y, por otro lado, en la inutilidad de la propia existencia, caracterizada esta continuamente por el estigma de la rutina, la monotonía o la repetición de costumbres absurdas. Como si de una condena mitológica se tratase, la voz poética se presenta, por ende, como un ser ridículo, como un actor arrojado al escenario de la vida y que actúa sobre las tablas de la vida sin saber muy bien por qué. Porque la vida puede ser el calderoniano teatro del mundo, pero también puede ser un sueño. Y lo que sueña nuestro personaje son los deseos nunca cumplidos de un animal siempre insatisfecho. Es condición humana.

Pero ante tanto desamparo el poeta nos brinda el amor en su doble vertiente. De un lado, solo este da sentido al mundo. Gracias a la amada, junto a ella, el sujeto poético se convierte de forma implícita en un dios que anula la temporalidad esencial del ser. El tiempo deja de existir ante la platónica mirada de los amantes (*Rua dos duradores*, 2, III). Entonces, los helados se derriten y chorrean hasta el suelo, porque la vida "es dulce, dulce, dulce" (2, VIII). En "El vuelo de las aves" (*Por el sue*ño *afuera*[2]), el amor, además de eliminar el absurdo, es el principio que rige la existencia. Como con Perséfone, la naturaleza germina al paso de la amada, hace que renazca la vida y que sobre ella giren los planetas; el poeta es otro mundo más que circunda su belleza. Pero, en el mito, la muerte, Hades, está presente: el amor también es desamor y, posteriormente, desengaño amoroso. El dolor que provoca se debe a la ausencia y, a su vez, al recuerdo de otros tiempos mejores, cuando juntos abolían el tiempo. La consecuencia inmediata es la desorientación existencial, la angustia por un pensamiento obsesivo y la evidencia de que la inutilidad del amor es un reflejo de la inutilidad de la vida.

La poética de Adrián González da Costa se sitúa, conscientemente, en el principio de los tiempos. Por el simple hecho de existir, el hombre ha sido expulsado del Edén y es condenado a vagar errante por la Tierra. La imagen del extranjero que no encuentra patria ni hogar es recurrente. Se sitúa, pues, en un contexto genesíaco. La mujer, símbolo del deseo y de la tentación, motiva la expulsión del paraíso; es la puerta para el dolor. El yo se posiciona frente al mundo y frente a los otros porque la soledad es condición humana, porque la felicidad se ha fugado con la amada y parece que, como un anillo que se encontrara por la calle, no le perteneciera, porque el deseo insatisfecho de ser otro o de vivir otra vida es irrealizable. Por tanto, el sujeto poético no solo es extraño para el otro o para el mundo, sino también para sí mismo. De este modo, esta poesía consiste en el desentrañamiento, en la exteriorización de la angustia, en la verbalización del dolor.

Del mismo modo, la infancia aparece, a partir de *Por el sue*ño *afuera*, como otro paraíso perdido y, al mismo tiempo, recuperado en forma de recuerdo. La memoria rompe la inevitable linealidad temporal y, a través de la palabra poética —creadora *per se*—, el poeta evoca a la madre, que se yergue como ámbito protector. La figura materna es el origen. La poesía bebe en las aguas de la memoria y supone un presente recordado, otro nuevo espacio temporal que tiene lugar en los límites del poema.

No obstante, el presente no se construye solo con el pasado, sino que necesita del futuro. La evocación de otros días más felices (la inocencia como niño o el amor correspondido) conviven con el deseo, con la voluntad de construirse a sí mismo como otro yo distinto al que es. Aunque con el pasado del tiempo, los sueños acaban convirtiéndose en pasado, en memoria. El presente en el que se instala la existencia tiene como escenario un mundo que continuamente va a insinuar la condición mortal del hombre: "sombra, ceniza,

2. La unidad entre los poemarios se puede observar en el título de su segundo libro, tomado de un verso del poema XVII de la primera parte de *Rua dos douradores*: "Se me eriza la piel con esa ráfaga / de almas por mi sueño afuera […]"-

nada", sentencia de forma barroca en el poema "En la noche sin sueño" (*Por el sueño…*). Así, una gota de sangre al afeitarse en el lavabo, los despojos de un perro atropellado, las aguas incesantes del río y el mar, las hojas de los árboles que caen, el otoño instalándose en el cuerpo, la noche, las puertas que al abrirse conducen al vacío… son imágenes que vuelven una y otra vez. La necesidad de expresar aquello que preocupa —*pre*-ocupa—, de lo que se ocupa el poeta porque está instalado en su interior, es la función de la poesía. La poesía de González da Costa permite al lector conocer mejor los nudos metafísicos que atan a cualquier ser humano por el cabo del tiempo. Y enseña una lección: hay que amar sabiendo que la muerte —el fin del amor o la muerte física, biológica, de todo ser vivo— nos pertenece. Porque el pesimismo, como consideraban Unamuno y Camus, no es incompatible con una actitud estoica e íntegra antes los embates del destino.

El amor como principio y fin que rige el mundo construye una especie de *panteísmo amoroso*. El amor es dador de vida, pero también sume al sujeto poético en el caos, según aparece en "Andábamos descalzos (*Blanco en lo blanco*):

> Pero siento que al fondo del desierto
> que es mi día, aquel tilo y sus raíces
> van comiendo de mí como de un muerto.

Ya en "La vuelta a casa" comenzaba a construir la imagen heracliteana de lo cíclico: "La vuelta a casa es el retorno al vientre / a la matriz materna, a la costilla". La madre es el origen, la mandorla protectora que acoge y cobija; la tierra, la Madre Tierra, también acoge al muerto de amor. Vicente Aleixandre hablaba del "nacimiento último" cuando volvemos, para morir, al vientre de la Madre Tierra, y el cuerpo se convierte en carne o alimento para la Naturaleza.

En relación con este pseudopanteísmo está otro de los motivos recurrentes, presente en los tres libros y que, por tanto, confiere unidad a su conjunto: la repetición, la vida caída en la monotonía o en la costumbre. Kierkegaard diferenciaba entre el yo y la especie, de forma que el yo empezaba y terminaba continuamente una y otra vez, mientras que la especie es un *continuum* que avanza ininterrumpidamente. En la vida individual de cada cual, lo rutinario crea la sensación de inautenticidad o de falseamiento, propia de una vida aletargada y no vivida en plenitud. Tomar conciencia de ello sume al poeta en la angustia, pero, existencialmente, esta es propia de aquel que no se deja llevar por el vaivén del tiempo, sino que tiene presente que vivir es morir y que la vida se hace junto a los otros (la madre, los amigos, la amada o una muchacha que entierra su futuro entre papeles). De ahí que la poesía sea un acto de autenticidad y de verdad.

LA HERENCIA RECIBIDA I

Un poeta es lo que lee. Cualquiera podría rebatirlo argumentando que es una manera reduccionista de entender el acto poético. Y así es. Consciente de que la poesía —no seré yo el que ose dictar sentencia sobre lo que es o deja de ser— es mucho más que una simple relación entre lo que lee y escribe el poeta, quiero, no obstante, mostrar cómo la obra de González da Costa tiene fuertes lazos intertextuales con la mejor poesía española y portuguesa, cuyos epicentros pueden ser Juan Ramón Jiménez y Fernando Pessoa.

El universo imaginario de estos libros se inunda de heracliteanos ríos que fluyen sin remedio hacia el mar. Esta metáfora, junto a la idea de que lo vivido es mejor que lo que se vive, parte de Jorge Manrique, si bien en esta poética esas aguas han arrastrado lo mejor de la tradición española: Garcilaso, Quevedo, Machado, Juan Ramón Jiménez… El paso del tiempo se construye, más allá de la experiencia personal del autor o del lector, a partir de las fuentes clásicas. Es lo mismo que sucede con la paráfrasis de las consabidas palabras de Santa Teresa sobre el "vivo sin vivir en mí", que en nuestro poeta se presenta junto a una reflexión machadia-

na sobre la fugacidad del presente y la revisión del pasado. El tiempo cae en un nihilismo que anega las tres coordenadas temporales. La incertidumbre sobre asideros que den sentido al proyecto individual arraiga en el poeta en forma de escepticismo. Así en *Rua dos douradores* (I, IV)[3]:

> Toda mi vida he esperado algo,
> he envejecido en una eterna víspera.
> Y ahora, mirando atrás, yo me pregunto
> cómo recuperar el tiempo perdido, tanta
> pérdida.
> […]
> Y me quedo pensando, sin pensar,
> como he vivido acaso sin vivir
> —sin vivir ni pensar ni creer—, en nada.

Al leer estos versos resuena el eco de la sentencia de Machado: "Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita / son las desesperantes posturas que tomamos / para aguardar... Mas ella no faltará a la cita". *El que espera, desespera*, dice el refranero popular, mientras que González da Costa, ya en la segunda parte de *Rua…*, se advierte a sí mismo: "Nos creemos que nunca ha de llegar / y nos desesperamos esperando". La esperanza es propia del que anhela algo mejor, por tanto, del que le falta algo. Ante el tiempo y la muerte, la angustia del poeta implica la conciencia del sinsentido. También es muy machadiana en esos versos de *Rua…* la imagen del poeta que —parafraseo— vuelve la vista atrás y ve solo lo que no se puede recuperar, así como las moscas "de esta segunda inocencia, / que da en no creer en nada", elevando Machado con estos versos lo cotidiano en símbolo metafísico. En un verso de *Blanco en lo blanco* volverán a volar esas moscas sobre el cadáver de un perro muerto que, dice, "hoy moscas y amapolas alimenta". Obsérvese, por lo demás, cómo nuevamente el panteísmo aleixandreano brota de esta intertextualidad con los versos de la elegía de Miguel Hernández. No será la única vez que la poética del de Orihuela resuene en *Blanco…*; más adelante, el hijo pródigo vuelve al pueblo y observa a sus paisanos como "herederos del yunque o del arado".

A modo de epílogo, el último soneto de *Blanco en lo blanco* ("Desde el fondo del folio") expresa la poética del autor y, al mismo tiempo, explica el título del libro. El poeta se presenta como un buscador de palabras en el fondo de su pensamiento, como un pescador. Cuando encuentra la palabra (el pez) exacta, pasa al folio, para vivir una nueva vida. Pero no todas sirven: unas son capturadas y otras son devueltas a las oscuras profundidades de las que fueron tomadas. La palabra, ya en el folio, se convierte en palabra creadora, porque con ella se construye una nueva realidad, que es la realidad poética. Además, la poesía supone un acto de libertad y autenticidad en un mundo capitalista en el que todo tiene que tener una finalidad práctica, como en el bullicio de la ciudad. La poesía no enriquece cuantitativamente los bienes materiales del hombre, pero sí cualitativamente su ética, pues escribiendo es libre, como ante la inmensidad del mar. La escritura necesita un elemento más: la soledad. Se escribe a solas, es decir, el poeta se encuentra consigo mismo en el poema.

En la escritura poética se produce el encuentro de dos espacios en blanco, de ahí el título del libro. Por un lado, está el vacío, la nada del pensamiento; por otro, la superficie prístina del papel. Las palabras brotan "preñadas de criaturas", ya que logran expresar el tiempo. Esta poesía es palabra en el tiempo porque es el quehacer del poeta. González da Costa se ocupa del tiempo "buscando palabras". El poeta como buscador de palabras para expresar su experiencia en el tiempo, más allá de Machado, permite pensar en la diferencia becqueriana entre poesía y poema, y la búsqueda infructuosa en la memoria para expresar lo inefable. Hay imágenes que no se sabe cuánto pueden marcar en la vida. Vuelven una y otra vez y suponen una pintura de

3. Volverá a aparecer en el poema undécimo de la segunda parte: "y vivo sin vivir en mí de angustia". La mística sanjuanista se ha convertido en metafísica del amor y de la muerte.

leves instantes decisivos. Entonces, la poesía es el acto de expresar lo recordado.

Pero dijimos que es Juan Ramón Jiménez el poeta español que más influye en su poética. Así es. Porque González da Costa es también un poeta de mar ("Eres hijo del mar, la mar te llama"), no solo por la simbología, recurrente en sus poemarios, sino por el ritmo juanramoniano de sus versos. He aquí el legado de la poesía moderna en un poeta del siglo XXI. Como el vaivén de las olas y el movimiento incesante de sus aguas, la poesía de González da Costa ha interiorizado la musicalidad entrecortada, las pausas, la repetición y la fuerza poética, trasunto del ritmo acompasado del mar, es decir, de la *obra en marcha* del Nobel.

En el poema "Octubre", de *Sonetos espirituales*, Juan Ramón Jiménez aporta una imagen de fuerte carga visual:

> Pensé arrancarme el corazón, y echarlo,
> pleno de su sentir alto y profundo,
> al ancho surco del terruño tierno,
> a ver si con partirlo y con sembrarlo,
> la primavera le mostraba al mundo
> el árbol puro del amor eterno.

El otro poeta onubense, en el soneto "Entra la luz del sol" (*Blanco…*), rehace la metáfora juanramoniana: "pensé arrancarme el corazón de cuero / y lanzárselo al mar, hacia los peces". Uno hace brotar de la tierra el amor; otro hace que la vida continúa cíclicamente en el mar. Tierra y mar son dos formas de expresar el eterno retorno, dos destinos. ¿Y por qué se quieren deshacer del corazón? Porque el amor, herido por el tiempo, por ser esencialmente tiempo, implica sufrimiento. El otro maestro del 98, Machado, cantaba ante la teresiana espina clavada en el corazón: "logré arrancármela un día: / ya no siento el corazón".

En el poema "Mar", en la entrada del 5 de febrero de *Diario de un poeta reciencasado*, las aguas luchan "por encontrarte o porque yo te encuentre" y simbolizan la "plenitud de plenitudes". Es este uno de los poemas en el que las pausas, los apóstrofes, las aposiopesis, las enumeraciones, las exclamaciones, los encabalgamientos… recrean el dinamismo del mar, como en el muy conocido "Soledad" donde explicita que "tus olas van, como mis pensamientos / y vienen, van y vienen,", añadiendo a continuación: "besándose, apartándose". Es este el ritmo que aprenderá el autor de *Por el sueño afuera*. Como ejemplo de esta asimilación puede leerse "Por vez primera", un hermoso poema dedicado a la madre, siendo la figura materna otra forma de alcanzar la plenitud en tanto que madre e hijo se dan sentido mutuamente. En esos versos, es descrita del siguiente modo: "Vine y va de sus años a mis días. / Viene, quiero decir, y va, / profusamente, / alimentándome así, acariciándome así, limpiándome / así […]". Además de los verbos, el uso del gerundio —fundamental en el caso de González da Costa, como veremos— alarga y construye sutilmente la armoniosa melodía del mar. Y si en el de Moguer se produce el encuentro entre hombre y mar —quizás se trate de anagnórisis—, en el de Lepe la madre encamina toda su vida "para encontrarse, / dicen. / Para encontrarme".

Puede que el título del segundo libro, *Por el sueño afuera*, se explique a partir de la cita inicial de Yorgos Seferis[4] ("Caía en el sueño a medida / que yo iba saliendo de él"). Pero en *Rua…* anticipaba ya el título: "Se me eriza la piel con esa ráfaga / de almas por mi sueño a fuera", en un poema en el que lo onírico viene a constatar la sensación de fracaso de la voz poética. No obstante, en el *Diario* de Juan Ramón Jiménez, un poema ("¿…?") recrea la incertidumbre de "un algo grande que está fuera" y las "pérdidas / que huyen, al sol y por el sueño / igual que almas en penas […] / de fuera a dentro a fuera".¿Qué está, entonces, "por el sueño afuera", a qué se refiere con tal expresión? Leído a partir de la poética de Juan Ramón Jiménez y teniendo en cuenta los versos de *Rua dos douradores*, es la vida, con toda su belleza y, sobre todo, con todo su dolor,

4. La importancia de la cultura helena en la poética de González da Costa es cada vez mayor.

lo que asoma "por el sueño afuera". Ahora bien, el sintagma "por el sueño afuera" funciona como antítesis de "por la muerte adentro", de "La mano en el arado" de Ruy Belo. La oposición entre *sue*ño y *muerte*, así como *afuera* y *adentro*, son dos formas de expresar la misma realidad, la de la vida como un ir hacia la muerte y la de la vida como un deseo nunca cumplido. Son dos rasgos esenciales de la existencia. El hombre es un animal que sueña y muere.

En un estudio sobre las relaciones intertextuales de la poesía de González da Costa debe mencionarse ineludiblemente a Blas de Otero, pero, como ha dicho él mismo en alguna ocasión, la influencia del autor de *Ancia* fue tan desbordante en sus orígenes como poeta que tuvo que hacer un ejercicio intencionado de abandono progresivo de aquella escritura, para, así, poder emprender el camino hacia una voz propia.

Entre los poetas hispanoamericanos, posiblemente sea César Vallejo el más leído por parte de González da Costa. El tono melancólico y sereno, así como las imágenes desbordantes del peruano, dejan su huella en la poética de los libros aquí analizados. El poema que cierra *Rua…* lo nombra explícitamente, reelaborando los versos del soneto "Piedra negra sobre una piedra blanca", aquellos en los que predecía su muerte en un jueves parisino de lluvia: "Ahora que no es jueves, ni llovizna, / pero es lunes con sol y estoy tan solo, / leo a Vallejo y digo: somos uno", escribe. La soledad es el sentimiento que une estas dos poéticas; la técnica depurada del universal César Vallejo es el otro nudo que ata a ambos poetas. Por otro lado, el sujeto poético de "La mesa del amigo" (*Por el sue*ño…) se sienta a la mesa de unos bíblicos amigos "Pablo", "Pedro" y "Judas", pero también —nuevo guiño al lector— junto a "César", que en el poema no puede ser otro que el César Vallejo del poema XXVIII de *Trilce*: "A la mesa de un buen amigo he almorzado"; y lo que come es "la miseria de amor", mientras que, en el poema de González da Costa, este banquete de tristeza y soledad se reelabora en los siguientes términos: "A la mesa sin fin de un buen amigo, me he / sentado a almorzar rumiando mis miserias". En otro lugar también habrá que estudiar la importancia de la poesía de Neruda en estos libros.

LA HERENCIA RECIBIDA II

Dijimos que, junto a Juan Ramón Jiménez, el otro poeta fundamental que está en la raíz de la escritura de González da Costa es Fernando Pessoa. Ahora hay que matizar dicha afirmación. La poesía portuguesa del siglo XX gira en torno a la obra de Pessoa. Parece que existe una era antes de Pessoa y otra después de Pessoa. El caso es que nuestro poeta recorre ese camino: el que conduce y el que se extiende más allá de Pessoa. Ahora bien, una vez que llega al final del sendero, cruza las lindes de la cultura portuguesa para emprender su propia aventura poética.

La calle en la que trabajaba Bernardo Soares da título al primer libro —*Rua dos douradores*—, mientras que el tercero rinde homenaje al poemario de Eugénio de Andrade *Blanco en lo blanco*, al que González da Costa le añade "(Sonetos)", para diferenciarlo del primero. Pero más allá de lo anecdótico, la obra del onubense recala en la esencia de la poesía portuguesa, basada en la idea de destino, siempre teñida de pesimismo y matizada por un leve tono irónico que le permite tomar distancias y apartarse de todo patetismo amanerado. También la melancolía de la saudade impregna estos versos: la angustia provocada por ser consciente de que aquello que se desea no se va a poder alcanzar o no volverá, como el tiempo perdido en el pasado o los compañeros que le acompañaron y le amaron, y ya no. Amor y muerte.

El pesimismo de la voz lírica de *Rua dos douradores* ha aprendido a entonar su canto en el pesimismo sereno de Fernando Pessoa[5]. Porque la tristeza es una cualidad inherente al ser humano —un *existenciario* del Ser, dirían los existencialistas—, como en el poema 1, VI, en el que una gitana, metáfora del destino, condena al poeta "al yugo / del pesimismo, de la risa triste". En la poesía española, Bécquer justifica su llanto por tener "alegre la tristeza y triste el vino" (rima LV), pero es el heterónimo Álvaro de Campos el que invoca el amanecer para mezclar también estos contrarios: "Ven a traerme la alegría de esta esperanza triste" ("In-

somnio"). Parece que una no existe sin la otra, siendo la clave para soportar la vida el equilibrio entre ambas. Lo decía Ruy Belo: "Feliz aquel que administra sabiamente / la tristeza y aprende a repartirla entre los días" ("La mano en el arado").

"Toda mi vida he esperado algo" (1, IV). Este verso puede ser el diagnóstico más exacto que ofrece el poeta de *Rua*[5]*…* para explicar su estado de ánimo. Tiempo, esperanza e incertidumbre son los tres conceptos que producen el ritmo semántico de todo el poemario. Lo impreciso es el futuro, lo incierto, lo que provoca saudade, es decir, soledad, nostalgia, añoranza. ¿Cuáles son las causas que provocan tal tristeza? La respuesta — desde la intertextualidad con Pessoa— nos la va desgranando el poeta a lo largo de *Rua dos douradores*. En primer lugar, la vida parece ser vivida como un dejarse vivir, como si el individuo no tuviera las riendas de su vida, como si sus decisiones no contaran ante la voluntad del destino. Hay cierto sentimiento de desidia y apatía en esta forma de concebir la vida, expresada en el poema XI de la primera parte:

> Yo, que jamás he planeado nada
> […]
> Yo, que no sé qué hacer con mi vivir,
> y vivo por cuestiones solo físicas,
> como una piedra rueda, abismo abajo.

Dejando a un lado las reminiscencias místicas de estos versos ("un no sé qué que quedan balbuciendo" y "vivo sin vivir en mí"), Soares, en el *Libro del desasosiego*, proponía como la mejor de las éticas posibles la de "dormir la vida", como si uno no fuera el protagonista sino el espectador que, impasible, se conforma con ver cuanto le rodea. Así ocurre en el poema 1,VIII: una muchacha se sienta a su lado en el tranvía y él no es capaz de decirle nada. Según Pessoa, "todo lo apetecible queda lejos y a lo lejos pasa". El sentimiento de fracaso es recurrente, agudizado por la actitud contemplativa, incluso cuando la mirada diviniza a la amada: "tú das sentido a esta vida inútil. / Se me pasan los días contemplándote. / Soy un ciego devoto de tu culto" (2, III). Pessoa será más rotundo y llegará a afirmar que "vivir no vale la pena. Sólo mirar vale la pena".

Otro de los motivos que provocan la desesperanza es —ya se dijo— la repetición de los días, la monotonía de la vida, en la que todo es igual y nada cambia, como en 1, XIV: "El resto nunca muda, sigue / dentro de mi cabeza, como antes". El idealismo de estos versos aboca al poeta a la imposibilidad de transformar su futuro, es decir, al escepticismo de lo rutinario, de lo negativo instalado en la conciencia. Así mismo, Pessoa veía "en el día triste, todos los días". El mundo depende de la mirada, de la percepción del observador. Por tanto, es necesario cambiar el modo de ver la realidad si queremos que sea otra. Nada es alegre o triste si no es el hombre quien lo hace alegre o triste.

Una de las formas posibles de construir la realidad es a través de los sueños. Se sueña con lo deseado, con lo que no se es: "Todas las noches sueño que soy otro. / Y todos los días amanezco igual" (1, X). Pero la materia de los sueños brota del campo fecundo de lo inalcanzado, de una realidad otra que espeja la infelicidad de la vida. Es el motivo por el que el poeta afirma categóricamente "ya no quiero soñar más", pues en los sueños se ve como le gustaría ser, y no como es. En *El libro del desasosiego*, Bernardo Soares despliega toda una poética del sueño que permite comprender el pensamiento del sujeto poético de *Rua dos douradores*. "Tu amor por las cosas soñadas era tu desprecio por las cosas vividas", sentencia Pessoa a través de Soares. Entonces, ¿por qué nuestro poeta rechaza el sueño? La explicación vuelve a estar en Soares, al que ya no abandonaremos para construir, a través de sus reflexiones, esta poética del sueño o poética de los deseos: "Porque soñar es negar la vida", dice. En cambio, también desplegará una teoría calderoniana en torno al sueño, por la que la vida

5. La huella de Pessoa es más acusada en *Rua…* que en los siguientes libros, pues en estos la lección poética ya está aprendida y superada.

queda envuelta en una nebulosa de irrealidad. En el último verso del poema X de *Rua…* concluye: "Rabia de no ser sueño, como todo". Todo, la vida, es sueño. El poeta portugués, por su parte, sostiene la identidad real de lo onírico: "Si me asomo a mis sueños es a alguna cosa real a lo que me asomo", si bien soñar encierra en sí el peligro de no poder escapar del efecto embelesador de lo soñado, pues, "el sueño es la peor de las cocaínas […] Aprendí en los sueños a coronar de imágenes las frentes de lo cotidiano". En definitiva, el rechazo a soñar, por parte de González da Costa, se debe a que lo soñado no se materializa o se actualiza en la realidad. Soares vuelve a arrojar luz en este punto:

> Al final de este día queda lo de que ayer quedó y lo que de mañana quedará: el ansia insaciable e infinita de ser siempre el mismo y otro.
>
> Por escalones de sueños y cansancios míos desciende de tu irrealidad, desciende y ven a sustituir el mundo.

Se trata del deseo expreso de convertir en real lo soñado, pues lo soñado, en Soares, goza de la misma entidad que lo propiamente vivido. Unas últimas divagaciones a cerca del sueño en "Fórmula de bien soñar" ("Con todo este soñar, todo en la vida hará que sufras más") y en "Marcha fúnebre para el rey Luis II de Baviera" ("Me mostró cómo el sueño no puede consolar, porque la vida duele más al despertarse") terminan de vincular la poética de Soares a la del poeta de *Rua dos douradores*.

La conciencia del paso del tiempo y el fracaso amoroso, correlatos del fracaso existencial, hacen que se pregunte por la posibilidad de ser feliz (2, X, XI). El escepticismo que lo caracteriza rechaza toda posibilidad de una respuesta afirmativa. En el poema XI ("Odio cuando te pones filosófica"), el poeta recrimina a la amada su cuestionamiento de todo, la entidad de la existencia ("Somos sombra de quien somos", decía Pessoa). La respuesta del sujeto poético (la vida hay que vivirla, más que pensar en ella) coincide con el pensamiento del heterónimo Alberto Caeiro, el poeta filósofo que huía de la filosofía. Estas son sus palabras al respecto:

> El mundo no se ha hecho para que pensemos en él
> (pensar es estar enfermo de los ojos),
> sino para que lo miremos y estemos de acuerdo…
> Yo no tengo filosofía: tengo sentidos…
> Si hablo de la Naturaleza no es porque sepa lo que es,
> sino porque la amo, y la amo por eso,
> porque quien ama nunca sabe lo que ama,
> ni sabe por qué ama, ni lo que es amar...
> Amar es la eterna inocencia,
> y la única inocencia es no pensar...

Pero si algo caracteriza a la poesía de González da Costa es la fuerza de sus imágenes a través de metáforas sutiles: "Mi corazón es una plaza pública / donde duermen de noche los mendigos" (1, XI). Álvaro de Campos fijaba su mirada en este símbolo de los sentimientos: "Mi corazón es una anciana que anda / pidiendo limosnas a la puerta de la Alegría" o "Mi corazón está cansado como un mendigo verdadero". En 1, XIII, poema que podría servir como descripción de la saudade, el último verso es una de estas imágenes poderosas que le sirve al poeta para expresar su deseo de "romper, como un jarrón, el mundo", cuyo símil recuerda al verso de Pessoa "mi alma se ha roto como un vaso vacío". Y, por último, una intertextualidad más con Alberto Caeiro. Da Costa juega con la antítesis de la lluvia y el silencio en un *locus amoenus* urbano, una plaza, un espacio idílico que le insta a tener fe. El alter ego pessoano —la otredad es también fundamental en el onubense— ya había reflexionado, en distintos textos, sobre estas ideas. Por un lado, escribía: "Llueve en silencio, que esta lluvia es muda / y no hace ruido sino con sosiego"; por otro, su panteísmo: "Pero si Dios es las flores y los árboles / y los montes y la luz de la luna, / entonces creo en él".

Adrián González da Costa es, en sus tres primeros libros, el punto de encuentro entre la poesía portuguesa y española. Y no solo por rescatar a Pessoa para la lírica hispánica, sino por hacer suyo lo mejor de otros poetas lusos.

Así, en *Rua…*, hasta en tres ocasiones (1, V, VII, IX) utiliza la repetición del mismo verso, con encabalgamiento o con esticomitia, una a continuación del otro, recurso este usado con frecuencia por António Nobre en *Só*. Aunque son Ruy Belo y Eugénio de Andrade los dos poetas que influyen, además de Pessoa, más decididamente en esta poesía.

De vueltas con el tema de la felicidad, Ruy Belo rechaza la suya propia "pues la felicidad para nosotros posible / es siempre la que soñamos que hay en los otros" ("Muriel"), del mismo modo que en *Rua…* (1, XV) la alegría siempre está en las voces oídas al otro lado del muro. De ahí que la tristeza sea siempre suya y esté en todo cuanto le rodea e incluso en aquello que no existe: "Es muy triste andar entre la ausencia de Dios" ("La mano en el arado"). Vuelve a coincidir González da Costa con esta tristeza omnipresente descrita por el portugués, así como en el agnosticismo profesado ("dan ganas de creer, sinceramente / en Dios, en alguien, en alguna cosa", 1, XVIII). Tristeza y desamparo son los dos elementos constituyentes de la anodina existencia de lo cotidiano. La única certeza posible es la del paso del tiempo y la del ser-para-la-muerte —*Sein zun Tode*— por la que cada día vamos muriendo un poco. Para el poeta el día huye, saltándose la tapia del huerto, pero es inútil intentar apresarlo; es inevitable. Con el día, el hombre, ser de tiempo, también muere: "Y cada tarde voy envejeciendo" (1, VII); "Esta manera de vivir muriendo" (1, XVI). Será uno de los motivos principales que oscurecen la existencia para Ruy Belo: "envejecer en la puerta", "la tarde va muriendo con los días" ("La mano en el arado"); "éstas u otras formas de morirnos cada día" ("Ácido y óxidos"); "en todo un poco nos morimos" ("La flor de la soledad").

Ante tanto desamparo, ¿qué puede el poeta? Nada, solo que en el amor encuentra sentido ante el absurdo, luz ante las sombras. Y la encarnación del amor es la amada y, su voz, quien pulsa el sentido (2, VI):

> Es por eso que yo reniego siempre
> de todo lo que dicen, si lo dicen
> y no es tu voz.
> Mi nombre es el de otro
> Si no es tu acento quien lo lanza al mundo.

Obsérvese que estamos ante el mito bíblico de la creación del mundo a través de la palabra, expresado en Ruy Belo en el poema "Encima de mis días", de *Boca bilingüe*: "Mucha gente me ha hablado sobre mí / como quien me llamara por el nombre y yo me volviese / y en ese nombre dicho en esa boca fuera toda mi vida / y yo muriese cuando entre pinares quien me llamaba la cerrase".

González da Costa se cuestiona continuamente las posibilidades de la felicidad (2, VII, X, XI). Pero la muerte, como fin del paso del tiempo y como fin de un amor, le deja un poso de soledad y angustia, impidiendo la alegría. Por su parte, también es explícita la ausencia de la dicha en Ruy Belo, quien apunta al lugar común de que el pasado siempre es mejor que el presente: "Aquí sólo está el hecho de yo saber que fui feliz / y hoy tan bien lo sé que sé que serlo no lo seré jamás" ("Madrid revisited").

En el poema "Un cuarto las cosas la cabeza", Ruy Belo plantea una estructura narrativa: una introducción que contextualiza al sujeto poético en su habitación ("Aunque mi vida fuera mucho más que este cuarto), un desarrollo que consiste en reflexionar sobre el sentido del mundo a partir de los hechos cotidianos que lo envuelven y, por último, el desenlace: el deseo de dormir para no seguir con "esta enfermedad de pensar". En un poema de González da Costa, "De su letra sin fondo" (*Por el sueño afuera*), el yo del poeta se sitúa en el mismo espacio y en la misma situación existencial ("el frío de estar solo en un cuarto pequeño de una ciudad

tan grande como el mundo")[6] y el desenlace también es similar ("Quiero dormir, quiero dormir, me digo"). Sin embargo, este último poema se cierra explicitando la voluntad de "despertar", en un verso encabalgado intencionadamente. Nuestro poeta quiere despertar porque lo onírico de los deseos no se corresponde con la realidad materializada de los deseos. Una cosa es soñar y otra, bien distinta, vivir.

Lo mismo sucede, aunque con matices importantes, con los poemas "Relación y cuentas", de *Boca bilingüe*, y "Mi hermana, la pequeña", de *Por el sueño afuera*, sin duda el libro en el que se siente más el peso de la poesía de Ruy Belo. En aquel poema, el portugués describe el mes de septiembre como señal del paso del tiempo, cuyos indicios —el viento, la lluvia, las hojas amarillentas— lo dejan absorto: "Te callas largo como un rostro y empujas la tarde entera". La imagen aparecerá en el poema del onubense, en el que el *tú* poético del poema de Ruy Belo se transforma en la hermana pequeña que "empuja el tiempo entero con las manos". Y si bien, en *Boca bilingüe*, aquellos versos comienzan asegurando que "aún no ha muerto nadie" para acabar dando su dirección de residencia tras la muerte, que no es otra que la tierra que acoge en su ser el cuerpo, en *Por el sueño afuera*, en cambio, se constata la muerte como consecuencia ineludible de ese tiempo que no para de empujar a sus seres queridos hacia el final de sus vidas. En este poema quien muere es el abuelo.

El último poema de *Por el sueño*… es "Bicho meticuloso", metáfora del ser humano, haciendo *tabula rasa* por el lado más crudo de los defectos, como en "Tú estás aquí" de Ruy Belo, donde la cotidianeidad es encarnada por "este bicho / de hábitos manías defectos casi todos deshechos".

Más tarde, en "Alzas la mano al sol" de *Blanco en lo blanco*, como en un bodegón, el poeta fija su mirada en las uvas que depositará "en la mesa, sobre el mantel de lino / —liso y con unas pocas gotas rojas—". Es el altar donde se celebra el goce de la vida, y las manchas, las huellas de esa fiesta sobre el mantel que parece haber sido prestado por el Ruy Belo de "Quiero sólo eso ni eso quiero"[7], quien abre el poema así: "Quiero una mesa y un pan sobre esa mesa / en el mantel de lino manchas de vino".

Pero si se trata de cantar la vida en su desnudez, de festejar el esplendor del presente como único tiempo posible y como asunto exclusivo de la existencia, entonces hay que leer a Da Costa a partir de la poética de Eugénio de Andrade, especialmente en *Blanco en lo blanco (Sonetos)*, donde tantos poemas son invadidos por la luz solar, por la blancura de la cal, por la transparencia del cristal, por la levedad del viento, por la musicalidad de la tarde… Ahora bien, desde *Rua…*, se puede observar cierta intertextualidad, pues allí se insiste en la inutilidad de la vida (1, XVI) o en la capacidad deficitaria de las palabras para expresar la experiencia del poeta (2, VI). Andrade es el poeta que afirmaba que "las palabras están gastadas" y que "el pasado es inútil como un trapo", mientras que el alter ego del poeta de *Por el sueño afuera* ve cómo "tira a la basura el trapo sucio que me siento" ("Por detrás de la mesa").

Quizá nada defina mejor esta poesía como la búsqueda, a través de la memoria y de los sueños, de la palabra exacta que fije el tiempo fugitivo. Quizá nada lo exprese mejor, como síntesis de su poética que la expresión "à *tua procura*" de *Rua dos douradores* o el terceto de *Blanco en lo blanco*:

> A veces tu memoria vuela, alta,
> por encima del tiempo a la procura
> de aquello que tuviste y que hoy te falta.

La poesía es búsqueda. La poesía es memoria. La poesía es la antitética dualidad de la realidad y el deseo y la palabra es un intento de captación. La poesía es el tiempo, el desamor, la muerte y los sueños, pero también es el instante, la plenitud, el goce, la vida. No es la de González da Costa poesía de la experiencia, sino una

6. En "Agua de noche" vuelve a aparecer la imagen metonímica de la habitación como síntesis del todo: "fueron llenando el cuarto que es mi vida".

7. El ritmo de este poema y, en general, de la poesía de Ruy Belo es decisivo en la poesía de Adrián Gonzalez.

obra meditativa, reflexiva sobre los temas metafísicos que han acaparado la atención de los pensadores de todos los tiempos. Esta poesía se sumerge en las aguas de ese río. Pero son la forma personal, la voz auténtica y la palabra exacta lo que impide que desemboque en el mar del olvido tras su lectura.

EL CINCEL EN LA PALABRA

La palabra poética aquí estudiada es pulida con una técnica depurada. Los versos son fruto del trabajo, de la revisión y de la búsqueda de la expresión insustituible. Lo dirá en el metapoema final de *Blanco en lo blanco*: "Y buscando palabras envejeces". No hay prosaísmo en estos versos, no hay imitación o reutilización de frases hechas o de expresiones coloquiales. Los recursos formales están puestos al servicio del ritmo, no solo como garantía de una musicalidad externa que cree el compás necesario de la poesía, sino que, además, este ritmo convive con otro tan importante como aquel: el ritmo interno de los conceptos. Las ideas se van hilvanando unas con otras en los poemas; los poemas son zurcidos por ideas que se siguen unos a otros, como si un hilo atravesara el poemario, para que nada quede suelto ni sujeto a la improvisación. Son versos bien escritos para expresar la esencia del ser humano, una suma abstracta de amor y desamor, de tiempo y muerte.

Quizá sea el rico uso del gerundio uno de los rasgos distintivos más definitorios de la poesía de González da Costa. Es raro el poema que no incluye una de estas formas verbales, en su valor temporal. Mediante el gerundio refuerza su preocupación por uno de los temas que se repiten en sus libros: el tiempo, el tiempo alargándose en la vida hacia el mañana, hacia la muerte: "Mi vida entera caminando adónde" (*Rua…*); "desplazando a mamá, que está delante" (*Por el sue*ño…); "Andando hacia tu casa y tu destino" (*Blanco…*). Y en pos de producir el efecto de la fugacidad del tiempo, otros recursos vendrán a corroborar el ritmo vertiginoso de los poemas. Es lo que sucede con las pausas o paréntesis aclaratorios ("Viene y va de sus años a mis días. / Viene, quiero decir, y va, / profusamente, / alimentándome así, acariciándome así, limpiándome / así, de esa manera suya, tan propia, tan fiel", *Por el sue*ño…). Los hipérbatos ("He cerrado la puerta y he, sin prisas, / bajado […]", *Rua…*) y los encabalgamientos ("En el pueblo las cosas han cambiado/ poco", *Blanco…*) son usados con el mismo fin, con maestría, una y otra vez. Y junto a estos últimos, la esticomitia ("Y los lirios murmuran marchitándose", *Rua…*) refuerza también la solemnidad de los temas tratados.

Junto a todos estos rasgos, destaca los giros lingüísticos —muy en la línea de Blas de Otero, Juan Ramón Jiménez, Pessoa y Ruy Belo—, a base de repeticiones y antítesis, mediante un amplio abanico de recursos, entre los que destacan, por su frecuencia, los paralelismos, las anáforas, la reduplicación, la derivación y la enumeración. Véase, a modo de ejemplo, el poema "Ella viene hacia mí" (*Por el sue*ño…). Pero si algo es relevante en la musicalidad de esta poesía es el manejo hábil de la aliteración ("Te levantas temprano. En la ventana, / un viento leve eleva la cortina", *Blanco…*) y de la rima interna ("tanto tacto sutil y susto súbito", *Rua…*).

Son recursos que van a ir también a la búsqueda de lo esencial. En este caso, la esencialidad de la palabra exacta, de la verdad eterna, es el verbo que indaga en lo universal humano, una materia, contemplada aquí, como carne que sufre en soledad las embestiduras del destino.

SEIS POEMAS GALEGOS (1935)

De Federico García Lorca - Traducción al español de Jacinto S. Martín

El libro ‹‹Seis Poemas Galegos›› de Federico García Lorca es un distinguido hito en la obra del poeta granadino. Es el libro más leído de la literatura gallega. Publicado por primera vez en 1935 por la editorial Nós (fundada por Ángel Casal), un año antes de la muerte de Federico, estos seis poemas son el resultado del acercamiento de Lorca a Galicia. Tres visitas: dos en 1916 y 1917 cuando acompañó a don Martín Domínguez Berrueta, catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes, por Andalucía, Castilla y Galicia como estudiante y una tercera en 1932 ya como literato reconocido, fraguaron en Lorca una particular fascinación por la idiosincrasia gallega y su idioma, que utilizó para ahondar en diversos aspectos de la realidad de aquella tierra: Compostela, Rosalía, la emigración gallega a Argentina, una romería, el suicidio de un adolescente, o la mortal premonición de la luna en la Quintana dos Mortos. Los Seis Poemas Galegos, según Francisco Umbral, son "la muestra de su maestría para extraer la médula lírica de cualquier idioma". Los poemas son muy eufónicos y fáciles de entender para cualquier lector en lengua española. La edición de Nós cuenta con una galería gráfica de ilustraciones, que firma Henrique Alvarellos. Los Seis Poemas Galegos son un documento único de uno de los más renombrados poetas españoles del siglo XX.

‹‹Seis poemas galegos›› es una colección-homenaje al paisaje y a la lengua de Galicia. Fueron escritos entre 1932 y 1934. En el prólogo realizado por Eduardo Blanco Amor, el escritor y periodista gallego formado en Argentina, nos da a conocer la carta que le mandó Federico:

> "La verdad es que, a pesar de haberme leído la obra de Curros y la de Rosalía, el gallego lo aprendí en los vocabularios 'precaucionales', que añades a tus libros de poemas. Debes ser tú, por lo tanto, quien ordene estos y quien los edite y quien los prologue. Y ya está. Y ya se acabó. Y no me hables más de esto hasta que me traigas el libro".

Hechos con cierto desgaire, Eduardo Blanco Amor tuvo que sacarlos del dorso de unos recibos, desenredarlos de entre las líneas de un telegrama o desentrañarlos del comunicado de una carta. Junto a los cinco poemas confusamente escritos, Lorca envió a Blanco Amor un recorte de prensa del 'Madrigal â cibdá de Santiago`, publicado por *El Pueblo Gallego* en 1932. Se veía que habían sido escritos en una serie de urgencias, en el momento caprichoso en que se le ocurrían al poeta granadino. No son, pues, versos eruditos, sino tan naturales, tan inspirados como los que salen en su idioma de siempre.

El librillo es un homenaje al paisaje y a la lengua de Galicia. Federico, admirador de Rosalía de Castro, de Eduardo Pondal, de Manuel Curros Enríquez y de Valle-Inclán, así como de los poetas medievales gallegos Meendiño y Martín Codax, y de los poetas portugueses Luís de Camões o Gil Vicente, escribió su obra a raíz de los viajes realizados por Lorca a Galicia desde 1932, aunque Galicia, su cultura y sus paisajes, entraron a formar parte de la vida y los recuerdos de Lorca desde su primera visita en 1916 con Domínguez Berrueta. En 1917 escribió en un artículo: "Se comprende, viendo el paisaje de Galicia, el carácter triste de sus habitantes y de su música, que dice de penas, de amores, de imposibles". Al repertorio de canciones que tocaba y cantaba en los conciertos íntimos que ofrecía a sus amigos se incorporaron cantigas, romances y canciones del folclore galaico-portugués.

En su conferencia sobre Góngora («La imagen poética de don Luis de Góngora», 1926) demostraba tener conocimiento de los tres cancioneros que recogen casi la totalidad de la producción lírica galaicoportuguesa entre los siglos XII y XIV: el *Cancioneiro da Vaticana*, el *Cancioneiro Colocci-Brancuti* y el *Cancioneiro de Ajuda*. En 1928, en su conferencia «Las nanas infantiles», aparece de nuevo su interés por las canciones populares de Galicia.

Lorca tenía en Madrid varios amigos gallegos: el musicólogo Jesús Bal y Gay, los poetas Eugenio Montes, Serafín Ferro y el joven Ernesto Pérez Guerra, quien ejerció una mayor influencia sobre Federico. Acendrado nacionalista gallego, Pérez Guerra fascinaba a Lorca por su prestancia física, por su vitalidad, por su inteligencia y por la pasión con la que hablaba de Galicia y cantaba canciones gallegas.

En 1932, de vuelta en Galicia, Lorca estaba preparado para el reencuentro con un país que, según su biógrafo Ian Gibson, no había 'dejado de subyugarle desde lejos'. Su entusiasmo durante su visita a Santiago de Compostela no conocía límites. Tres meses después, se montaba el tablado de la compañía 'La barraca' en la pequeña plaza de la Quintana, que él llamaba 'la plaza-butaca', el lugar donde hace danzar a la luna en su "Danza da lúa en Santiago":

¡Fita aquel branco galán,	¡Mira aquel blanco galán,
olla seu transido corpo!	Mira su transido cuerpo
É a lúa que baila	Es la luna que baila
na Quintana dos mortos.	En la Quintana de los muertos.

(Traducción de M. García Posada)

A finales de otoño de 1932 la revista *Yunque* publicó el 'Madrigal â cibdá de Santiago' en su número de diciembre, que salió a la venta el día 6 del mes. De allí lo tomaron ese mismo mes *El Pueblo Gallego* de Vigo, la revista *Resol* de Santiago y el diario *El Sol* de Madrid.

En 1933 Pérez Guerra presentó a Lorca a Eduardo Blanco Amor, quien dos años después se encargó de la publicación de los *Seis poemas galegos*, prologando la obra y entregando los poemas al editor Ánxel Casal.

Ernesto Guerra da Cal (Ferrol,1911 - Lisboa,1994) galleguista, catedrático de la Universidad de Nueva York, crítico literario y traductor en la ONU (el primero que tradujo la obra de Pessoa al inglés), fue el amigo indispensable para la elaboración de los 'Seis poemas galegos'. Guerra da Cal declaró a Eduardo Blanco-Amor, en una carta de 1949, haber actuado como diccionario viviente y poético para que Federico pudiera componer estas piezas magistrales. El poeta granadino le preguntaba continuamente cómo se escribían las palabras o cuál era su significado. Carlos Durão fue más allá y aseguró que la factura de los poemas gallegos de Lorca arranca de Guerra da Cal.

Fueron, pues, Pérez Guerra, Eduardo Blanco Amor y Ernesto Guerra da Cal, los principales ayudantes de Federico en la composición de su obra.

Pese a la gran admiración de Blanco Amor hacia el poeta granadino su relación no fue estrecha. A su vuelta de Argentina, Lorca reemprendió la composición de sus poemas gallegos con la colaboración de Pérez Guerra tarea que se vio interrumpida por la confección de su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, completado a finales de octubre de 1934.

La publicación de los poemas fue anunciada por la revista *Nós*, en su número correspondiente a mayo-junio de 1935, entre las nuevas obras publicadas de la editorial. El colofón del libro lleva, sin embargo, fecha del 27 de diciembre de 1935. Blanco Amor prologó la edición, en la que no se menciona la colaboración de Pérez Guerra, y suprimió la dedicatoria a este de la «Cantiga do neno da tenda».

ANÁLISIS

Lorca inicia y cierra la serie de poemas con dos homenajes a la ciudad de Santiago de Compostela. Escritos al mismo tiempo que las gacelas y casidas de su obra *Diván del Tamarit*, los *Seis poemas galegos* muestran una extensión media similar y estructuras métricas parecidas, aunque sin recurrir al verso libre de su época neoyorquina. Federico adoptó formas métricas tradicionales, como el romance o cuartetas asonantadas, teniendo en cuenta los elementos de la tradición literaria gallega. Miguel García Posada destaca la fascinante conexión entre el 'Noiturnio do adoescente morto' y la 'Casida del herido por el agua'. Los seis poemas son:

- «Madrigal â cidade de Santiago» («Madrigal a la ciudad de Santiago»), dedicado a Martínez Barbeito.
- «Romaxe de Nosa Señora da Barca» («Romería de Nuestra Señora de la Barca»).
- «Cantiga do neno da tenda» («Cantiga del niño de la tienda») dedicada a Ernesto Pérez Guerra, habla del sentimiento de los emigrantes.
- «Noiturnio do adoescente morto» («Nocturno del adolescente muerto»).
- «Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta» («Canción de cuna para Rosalía Castro, muerta»).
- «Danza da lúa en Santiago» («Danza de la luna en Santiago»).

ESTRUCTURA

García Posada dice que el orden de los poemas no es nada gratuito y los divide en tres parejas:

A) Los dos primeros señalan una cierta esperanza, pese a la hostil presencia de elementos oscuros.

B) «Cantiga do neno da tenda» y el «Noiturnio do adoescente morto» tratan del suicidio de dos jóvenes.

C) Los dos finales, «Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta» y «Danza da lúa en Santiago», están enlazados claramente por una común presencia femenina».

SEIS POEMAS GALEGOS (1935)

De Federico García Lorca - Traducción al español de Jacinto S. Martín

MADRIGAL Á CIBDÁ DE SANTIAGO

A Carlos Martínez Barbeito y Morás

Chove en Santiago
meu doce amor.
Camelia branca do ar
brila entebrecida ô sol.

Chove en Santiago
na noite escura
Herbas de prata e de sono
Cobren a valeira lúa.

MADRIGAL A LA CIUDAD DE SANTIAGO

A Carlos Martínez Barbeito y Morás

Llueve en Santiago
mi dulce amor.
Camelia blanca del aire
brilla oscurecida al sol.

Llueve en Santiago
en noche oscura.
Hierbas de plata y de sueño
cubren la vacía luna.

Olla a choiva pol-a rúa
laio de pedra e cristal.
Olla no vento esvaído
soma e cinza do teu mar

Soma e cinza do teu mar
Santiago, lonxe do sol.
Agoa da mañán anterga
Trema no meu corazón.

Mira la lluvia en la calle
llanto de piedra y cristal.
Mira en el viento huidizo
oscuro y gris de tu mar

Oscuro y gris de tu mar
Santiago, lejos del sol.
Agua de mañana antigua
me tiembla en mi corazón.

Madrigal. Composición poética breve, de tema amoroso, formada por un número indeterminado de verso s heptasílabos y endecasílabos distribuidos al arbitrio del poeta; la rima es consonante y puede quedar algún verso suelto. Es una poesía delicada, afectiva, que canta la gracia y el amor de una persona: es una galantería, un piropo a alguien o a algo personificado. Parece una invención del Renacimiento italiano. El madrigal más famoso es el de Gutierre de Cetina: *Ojos claros, serenos…* Federico la ha construido con cuartetas asonantadas en los versos pares. Los versos 1-2-5 y 6 son pentasílabos.

Soma. Tierra que deja el arado cuando va abriendo el surco. Lo he traducido como oscuro, pues no hay correspondencia en español.

Cinza. Ceniza. Referido al color puede traducirse por ´gris´.

2. ROMAXE DE NOSA SEÑORA DA BARCA

¡Ay ruada, ruada, ruada
da Virxen pequeña
e a súa barca!

A Virxen era pequena
e a súa coroa de prata.
Marelos os catro bois
que no seu carro a levaban.

Pombas de vidro traguían
A choiva pol-a montana
Mortas e mortos de néboa
Pol-as congostras chegaban.

¡Virxen, deixa a túa cariña
Nos doces ollos das vacas
e leva sobr'o teu manto
As frores da amortallada!

Pol-a testa de Galicia
xa ven salaiando a i-alba.
A Virxen mira para o mar
Dend'a porta da súa casa

ROMERÍA DE NUESTRA SEÑORA DE LA BARCA

¡Ay ruada, ruada, ruada
da Virxen pequena
e a súa barca!

La Virgen era pequeña
y su corona de plata.
Marelos los cuatro bueyes
que en su carro la llevaban.

Palomas de vidrio traían
la lluvia por la montaña.
Muertas y muertos de niebla
por los caminos llegaban.

¡Virgen, deja tu dulzura
en los ojos de las vacas
y lleva sobre tu manto
las flores de amortajada!

Por el frente de Galicia
vienen sollozando al alba.
La Virgen mira hacia el mar
desde el portal de su casa.

¡Ay ruada, ruada, ruada,
da Virxen pequeña
e a súa barca!

¡Ay ruada, ruada, ruada
da Virxen pequena
e a súa barca!

Ruada. Paseo por las calles en procesión. De **ruar.** Andar por las calles.

Marelo. Color amarillo. Llámase así al buey o a la vaca cuyo pelaje tiene ese color.

El **'Romaxe de nosa señora da barca'** es un poema encuadrado por el estribillo de apertura y cierre, construido con un primer verso heptasílabo y dos pentasílabos, más cuatro estrofas de versos octosílabos que riman en asonante los versos pares.

Congostra. Camino angosto de carro. Corredoira (sinónimo).

Doce. Dulce.

Testa. Cabeza, frente.

Estrofa tercera. El primer verso de la estrofa tercera hemos preferido cerrarlo con la palabra dulzura que aparece en el segundo verso para referirse a los 'dulces ojos de los bueyes'. Se produce así una hipálage por aplicar al sustantivo 'cariña' el adjetivo 'dulces' que corresponde a 'bueyes'.

Se facilita de este modo el verso de ocho y se incorpora el desaparecido adjetivo que rompería el segundo verso octosílabo al traducirlo al español.

3. CANTIGA DO NENO DA TENDA

A Ernesto Pérez Guerra

Bos Aires ten una gaita
sobre do Río da Prata
que a toca o vento do norde
coa súa gris boca mollada.
¡Triste Ramón de Sismundi!
Aló, na rúa Esmeralda,
basoira que te basoira
polvo d' estantes e caixas

Ao longo das rúas infindas
os galegos paseiaban
soñando un val imposible
na verde riba da pampa.
¡Triste Ramón de Sismundi!
Sinteu a muiñeira d'agoa
mentras sete bois de lúa
pacían na su lembranza.

Foise para veira do río,
veira do Río da Prata.
Sauces e cabalos mudos
creban o vidro das aguas

CANTIGA DEL NIÑO DE LA TIENDA

A Ernesto Pérez Guerra

Buenos Aires, una gaita
sobre el Río de la Plata,
que toca el viento del norte
con su gris boca mojada.
¡Triste Ramón de Sismundi!
Allá en la calle Esmeralda.
estaba limpia que limpia
polvo de estantes y cajas.

Por las calles infinitas
los gallegos paseaban
soñando un valle imposible
a la orilla de la pampa.
¡Triste Ramón de Sismundi!
Sintió muñeiras del agua
y siete bueyes de luna
pacían en su lembranza.

Se fue a la orilla del río,
orilla del Río de Plata.
Sauces y caballos mudos
quiebran el cristal del agua.

Non atopou o xemido
malencónico da gaita
non víu o inmenso gaiteiro
coa boca frolida d'alas;
triste Ramón de Sismundi,
veira do Río da Prata,
víu na tarde amortecida
bermello muro de lama.

No se halló con el gemido
nostálgico de la gaita,
no vio al inmenso gaitero
con florida boca de alas;
triste Ramón de Sismundi,
junto al Río de la Plata,
vio en la tarde amortecida
un rojo muro de lama.

Cantiga. Antigua composición poética destinada al canto. Federico la construye con 28 versos octosílabos con rima asonante en los versos pares, dejando los versos impares sueltos.

Triste Ramón de Sismundi actúa como ritornello, prestándole a la cantiga unidad.

Lembranza. Recuerdo, memoria. Aunque existe en español el término culto **remembranza**, como sinónimo de memoria, hemos preferido mantener la forma galega lembranza.

Lama. Cieno, barro, fango. Existe la forma española **lama**, definida como 'Cieno blando, de color oscuro, que se halla en el fondo del mar, de los ríos o de los estanques'.

Símbolos. La presencia de los sauces, el número siete y los caballos mudos hacen alusión a la muerte, confirmada con el rojo muro de lama y la tarde amortecida. **El sauce** en el mundo occidental representa la muerte. En la Rusia occidental se dice que 'quien planta un sauce prepara la azada para su tumba'**. El caballo,** asociado a las tinieblas, simboliza la muerte. Es un psicopompo (de psiche ´alma´ y pompós ´el que guía o conduce) que lleva el alma al más allá. En la Ilíada, Aquiles sacrifica cuatro yeguas sobre la hoguera funeraria para que lleven el alma de su amigo Patroclo al reino del Hades. Federico lo utiliza en varios poemas. Entre ellos en 'La canción de jinete': *Caballito negro donde llevas tu jinete muerto.*

En Beltir, pueblo de Siberia, se sacrifica el caballo del héroe cuando este muere para que lo conduzca al más allá. **El siete** es el número del acabamiento cíclico y de su renovación. A menudo se piensa que el alma de los muertos queda cerca de la tumba siete días. El siete es el número de los estados espirituales jerarquizado que permiten el paso de la tierra al cielo. Los caballos de la muerte o presagio de la muerte abundan desde la antigüedad griega a la Edad Media, y se extienden a todo el folklore europeo.

4. NOITURNO DO ADOESCENTE MORTO

Imos silandeiros orela do vado
pra ver ô adoescente afogado

Imos silandeiros veiriña do ar,
Antes que ise río o leve pro mar

Súa i-alma choraba, ferida e pequeña
embaixo os arumes de pinos e d'herbas

Agoa desperada baixaba da lúa
cobrindo de lirios a montana núa.

O vento deixaba camelias de soma
na lumieira murcha da súa triste boca.

NOCTURNO DEL ADOLESCENTE MUERTO

Vamos silenciosos orillando el vado
para ver al adolescente ahogado.

Vamos silenciosos por la orilla del aire
antes que ese río lo lleve hasta el mar.

Lloraba su alma, herida y pequeña
bajo los aromas de pinos y yerbas.

Desesperada bajaba el agua desde la luna
cubriendo de lirios montañas desnudas

El viento dejaba camelias de soma
en la mustia luz de su triste boca.

¡Vinde mozos loiros do monte e do prado
pra ver o adolesecente afogado!

¡Vinde xente oscura do cume e do val
antes que ise río o leve pro mar!

O leve pro mar de curtiñas brancas
onde van e vên vellos bois de agua.

¡Ay, cómo cantaban os albres do Sil
Sobre a verde lúa, como un tamboril!

¡Mozos, imos, vinde, aixiña, chegar
porque xa ise río m´o leva pra mar!

¡Venid mozos rubios del monte y del prado
para ver al adolescente ahogado!

¡Venid gente oscura de la cumbre y del valle
antes que ese río lo lleve hasta el mar!

Lo lleve hacia el mar de cortinas blancas
donde van y vienen los ( ) bueyes del agua.

¡Ay, cómo cantaban los árboles del Sil
sobre la verde luna, como un tamboril!

Mozos, vamos, venid, pronto, llegar
porque ya ese río me lo lleva al mar!

5. CANZON DE CUNA PRA ROSALÍA CASTRO, MORTA

¡Érguete, miña amiga,
que xa cantan os galos do día!
¡Érguete, miña amada,
porque o vento muxe, como una vaca!

Os arados van e vên
dende Santiago a Belén.

Dende Belén a Santiago
un anxo ven en un barco.
Un barco de prata fina
que trai door a Galicia.

Galicia deitada e queda
transida de triste herbas.
Herbas que cobren teu leito
e a negra fonte dos teus cabelos.
Cabelos que van ao mar
Onde as nubens teñen seu nidio pombal

¡Érguete, miña amiga,
que xa cantan os galos do día!
¡Érguete, miña amada,
porque o vento muxe, como una vaca!

CANCIÓN DE CUNA PARA ROSALÍA (DE) CASTRO, MUERTA

¡Levántate, mi amiga,
que ya cantan los gallos del día!
¡Levántate, mi amada,
porque el viento muge igual que una vaca!

Los arados van y vienen
desde Santiago a Belén.

Desde Belén a Santiago
un ángel viene en un barco.
Un barco de plata fina
que trae dolor a Galicia.

Galicia acostada y quieta
transida de tristes hierbas.
Hierbas que cubren tu lecho
Y la negra fuente de tus cabellos.
Cabellos que van al mar
donde las nubes tienen su palomar.

¡Levántate, mi amiga,
que ya cantan los gallos del día!
¡Levántate, mi amada,
porque el viento muge igual que una vaca!

6. DANZA DA LÚA EN SANTIAGO

¡Fita aquel branco galán,
olla seu transido corpo!

É a lúa que baila
na Quintana dos mortos.

Fita seu corpo transido,
negro de somas e lobos.

Nai: A lúa está bailando
na Quintana dos mortos.

¿Quién fire potro de piedra
na mesma porta do sono?

¡É a lúa! ¡É a lúa
na Quintana dos mortos!

¿Quién fita meus grises vidros
cheos de nubens seus ollos?

¡É a lúa! ¡É a lúa
na Quintana dos mortos!

Déixame morrer no leito
soñando con froles d´ouro.

Nai: A lúa está bailando
na Quintana dos mortos.

¡Ai filla, co ar do céo
vólvome branca de pronto!

Non é o ar, é a triste lúa
na Quintana dos mortos.

¿Quén brúa co-este xemido
d´imenso boi melancónico?

Nai: É a lúa, é a lúa
na Quintana dos mortos.

¡Sí, a lúa, a lúa
coronada de toxos
que baila, e baila, e baila
na Quintana dos mortos!

DANZA DE LA LUNA EN SANTIAGO

¡Mira aquel blanco galán
mira su transido cuerpo!

Es la luna que baila
En la Quintana de los muertos.

Mira su cuerpo transido,
negro de somas y lobos.

Madre: La luna está bailando
en la Quintana de los muertos.

¿Quién hiere potro de piedra
en la misma puerta del sueño?

¡Es la luna! ¡Es la luna
en la Quintana de los muertos!

¿Quién mira mis grises vidrios
llenos de nubes sus ojos?

¡Es la luna! ¡Es la luna
en la Quintana de los muertos!

Deja que muera en el lecho
soñando con flores de oro

Madre: La luna está bailando
en la Quintana de los muertos.

¡Ay hija, con el aire del cielo
me vuelvo blanca de pronto!

No es el aire, es una triste luna
en la Quintana de los muertos.

¿Quién grita con este gemido
de inmenso buey melancólico?

Madre: Es la luna, es la luna
en la Quintana de los muertos.

¡Sí, la luna, la luna
coronada de aulagas
que baila, y baila, y baila
en la Quintana de los muertos!

"Quintana" es el equivalente de "praça", y ambas palabras designaban en la terminología medieval a los espacios abiertos de uso público. La Quintana lo fue por excelencia, acotada por la cabecera de la Catedral, el monasterio fundacional, el cementerio de canónigos y la primera casa consistorial. La plaza aparece dividida en dos planos. La parte inferior, la Quintana dos Mortos, fue lugar de enterramiento hasta 1780, cuando por razones sanitarias y falta de espacio se optó por el cementerio de San Domingo de Bonaval, y más tarde, por el actual camposanto de Boisaca. La parte superior de la plaza es, por contraposición, la Quintana dos Vivos, donde estuvieron las antiguas casas consistoriales hasta su traslado a la Plaza de Cervantes.

García Lorca ha construido el sexto poema con un sistema de versificación en paralelo. La versificación en paralelo fue cultivada principalmente por el pueblo hebreo y revela tendencias siempre vigentes en los pueblos de Asia:

1. Repeticiones afectivas. La afectividad las marca el poeta en la referencia a la madre '**NAI',** las exclamaciones repetidas y marcadas ortográficamente con signos de admiración en los versos 1-2 / 11-12 / 15-16 / 30 a 32. También lo hace con tres interrogaciones retóricas, es decir, preguntas sin respuestas: versos 9-10 / 13-14 / 25-26.
2. Insistencias repetitivas sin prisas: É a lúa que baila, É a lúa, é a lúa na Quintana dos mortos, para marcar el referido paralelismo:
3. Preponderancias imaginativas.
4. La idea se somete a un desdoblamiento, casi a una repetición. Este desdoblamiento dio nombre de paralelismo a su sistema: *Paralelismo sinónimo* en el que se repite exactamente la idea primera con términos sinónimos; *Paralelismo antitético* en el que se repite el pensamiento de la primera idea en sentido contrario; *Paralelismo sintético o progresivo*, es el más amplio, pues la segunda parte continúa libremente la idea de la primera. Puede creerse que el ritmo del verso hebreo sonaba sencillo como un recital de melopea. Lorca hace dialogar a los personajes en un imaginado teatro de muerte en el escenario de la plaza de la Quintana dos mortos.
5. Las correlaciones poéticas,que utilizó con maestría Dámaso Alonso, y que han ido apareciendo a lo largo del poema Lorca las utiliza para enfatizar el mensaje poético y así darle mayor relevancia al poema en su cierre.

   Elemento A: palabra **lúa**

   Elemento B: palabra **baila**

   Elemento C: sintagma nominal **Quintana dos mortos.**

Estos correlatos cierran los cuatro versos finales.

Federico usa los elementos citados, los corona con el amarillo, superstición y muerte, de las aulagas y el cierre queda:

¡Sí, a lúa, a lúa
coronada de toxos
que baila, e baila, e baila
na Quintana dos mortos!

¡Sí, la luna, la luna
coronada de aulagas
que baila, y baila, y baila
en la Quintana de los muertos!

Granada, 14 de marzo del año 2020
Jacinto S. Martín

VI. TEATRO

EL CERTAMEN DE TEATRO "DRAMATURGO JOSÉ MORENO ARENAS", UN PREMIO MODÉLICO Y DE PRESTIGIO

INTRODUCCIÓN

UN PUEBLO EN EL QUE LA CULTURA SÍ IMPORTA: ALBOLOTE

Jacinto S. Martín
De la Academia de Buenas Letras de Granada

No es la primera vez que escribo una "Introducción" a unas páginas dedicadas a la vida y milagros de José Moreno Arenas, compañero de armas académicas y amigo en la guerra de guerrillas de las opiniones cruzadas, escaramuzas propias de la escritura cuya sangre vertida no es sino tinta del bolígrafo o de la pluma (aunque, en estos confusos y convulsos tiempos que nos han sido asignados por la Providencia, siempre con la anuencia del ordenador). Si la memoria no me juega una mala pasada, para el Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada es la tercera vez; las dos anteriores, "Los mejores aromas del teatro de José Moreno Arenas, en Estados Unidos", sobre las actividades que universidades de California e Indiana programaron con motivo de la visita del dramaturgo alboloteño, y "Demasiado pronto para hacer balance definitivo", porque los ecos de esa gira han dado y siguen dando fruto, siendo sobresaliente la edición de *Federico, en carne viva* en "Estreno. Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo" (Austin College, Texas), de cuya extraordinaria presentación en Albolote y primeras reseñas me ocupé.

Gracias a Pepe Moreno, que lleva el nombre y la historia de su pueblo allá por donde es reclamada su presencia, y gracias a sus personajes, que cobran vida en los lugares más insospechados, Albolote es hoy un referente teatral. Y lo es no solo en buen número de plazas del suelo ibérico, sino también en muchas otras al otro lado de las mareas *atlánticas*, incluidas las de sabor *caribeño*, y más aún: las *pacíficas* que hace siglos mecieron sueños de gloria hispana. Gracias a Pepe –a su teatro, claro está–; y gracias al Certamen, prestigiado por llevar el nombre del dramaturgo y prestigiado este con la dedicatoria de aquel. Y no quiero dejar en el olvido a una institución que ha creído en el talento de Pepe, convocando en su honor, año tras año –y ya van doce–, una actividad cultural que no ha dejado de crecer y que, a un tiempo, ha hecho crecer a quienes se han dejado tocar por la magia de la varita del premio. Por supuesto, me estoy refiriendo al Ayuntamiento de Albolote, consciente de que en la cultura se esconde la verdadera identidad de los pueblos (algo sabido por consistorios y entidades de todo signo, pero ignorado a sabiendas por la gran mayoría en favor de empeños más onerosos); y a su lado, la Fundación Francisco Carvajal, siempre dispuesta a que Albolote no quede huérfano del Certamen.

En Albolote sí importa la Cultura: su Ayuntamiento –que realmente apuesta por el bienestar integral de sus vecinos– se enorgullece en convocar cada doce meses un certamen de teatro que luce el nombre de uno de sus hijos ilustres, un premio modélico y de prestigio.

* * *

ARTÍCULO / CARTA

QUERIDO AMIGO PEPE

Adelardo Méndez Moya

Dramaturgo e investigador

Tras la ceremonia espectacular (a pesar de que yo resulte más parte que juez) del pasado 9 de octubre, creo que llega el momento de hacer balance, incluso de forma apresurada y mínima, como voy a hacer ahora.

Antes que nada, te quiero precisar que las líneas que seguirán, aun siendo de carácter privado entre nosotros, no me parece mal, incluso te agradeceré si lo haces, que las compartas con los implicados, pues afectan a personas e instituciones (en definitiva, ¿qué serían estas sin aquellas? Pero bueno, tú me entiendes).

El acto en sí y todo lo que lo rodeó es para quedar más que satisfecho. Satisfacción que, desde mi punto de vista, debe extenderse a todos y todas los implicados/implicadas.

La exhibición artística fue de primer nivel. No voy a detenerme demasiado en *ÑAQUE A NINGUNA PARTE*, puesto que lo dirigí e interpreté yo mismo (aunque, justo por ello, resulta, en buena lógica, el que más conozco y podría valorar con mayor acierto), pero sí quiero destacar la excelente contribución de Genís Campillo, no solo autor del texto (ganador de la modalidad de "Teatro mínimo" del Certamen, sino magnífico actor que me acompañó –o yo a él– sobre el escenario. También ha resultado esencial la aportación de Benito Casado, magnífico profesional, creativo y eficaz al máximo y al mismo tiempo. Una joya que merece valorarse en sus muchos y elevados términos. Sí quiero expresar mi agrado y complacencia por haber desempeñado mi labor AHÍ, en ese mismo escenario, el cual, en el año 2000, prácticamente inauguramos Pepe González Rubio y yo, con un espectáculo compuesto por dos textos tuyos –*EL ACCIDENTE* y *LAS MÁQUINAS*–, titulado *2 HISTORIAS DEL 2000*, último trabajo interpretativo profesional que decidí llevar a cabo, hasta este *ÑAQUE A NINGUNA PARTE* de 2020. Ya sé que no necesitas que te lo recuerde, pero quiero hacerlo. Por su parte, el grupo "La Paca" ofreció una buena sacudida a la sensibilidad y la conciencia de quienes estábamos allí. La "niña" nos dejó afectados, y tanto la directora como el resto de integrantes del reparto, y al igual que el bueno de Tomás Afán, pueden y deben estar más que contentos con el resultado obtenido, por su buen quehacer escénico, su profundidad y su efectividad. Por su parte, el siempre capaz, dignísimo y maravilloso grupo de teatro del Ilustre Colegio de Abogados de Granada, con mi querido José Manuel Motos al frente, desborda energía, versatilidad y talento. Me parece una gran suerte contar con personas como quienes lo conforman, y creo que se aproximan, cada vez más, a la calidad de montajes profesionales que a los de un grupo amateur, que, en definitiva, es lo que son. *EL ESPEJO* tuyo funcionó muy bien (y no me parece fácil), y derrocharon entusiasmo y amor al texto. Si todos actuaran así...

Las intervenciones estuvieron a la altura, empezando por el ínclito y espectacular Miguel Cegarra –cada vez lo hace mejor– y terminando con quien quieras poner al final de lo que resultaría una extensa lista. Todos aportaron, todos sumaron, y cada uno proporcionó reflexión, humor y, no menos importante, optimismo. El mencionado Cegarra nos compuso una panorámica muy cabal y exacta del Certamen, su repercusión y su relevancia, desde su convocatoria hasta el mismo acto en sí de entrega de premios y clausura. Mario Soria, siempre atento a la mínima necesidad, siempre flexible (y no es fácil, ¿verdad, Mario?), en funciones de maestro de ceremonias, con su cariño y simpatía habituales, guiando con mano amiga pero firme el desarrollo de la gala. Entrañables las palabras de Víctor Morales, siempre positivo y respaldando, desde la Fundación Francisco Carvajal, las actividades culturales y artísticas que se realizan en Albolote. Y dejo para el final a quienes, de forma ejemplar, representan –y nunca mejor empleada la expresión– al Ayuntamiento, institución que, en última instancia, respalda y posibilita la actividad; y no me refiero solo (je, je, je) al aspecto económico, sino a su compromiso e implicación personal. Nuestra querida Toñi Guerrero, siempre sensata… y escueta.

¡Mujer de pocas palabras y muchos actos! Pero jamás le he escuchado una consideración negativa, sino lo contrario. Una concejal de Cultura tan receptiva, tan positiva y con tanto criterio, Pepe, no es nada fácil de encontrar… Como lo fue, en su momento, Marta Nievas, otra persona cabal, sabia y afectuosa, que, de un modo más directo o más tangencial, apoya todas estas actividades. Y, cómo no, mi amigo Salustiano Ureña, vuestro (quizás debería emplear, por proximidad y sentimiento, NUESTRO) alcalde. Hombre inteligente, con las ideas muy claras, más allá de ideologías, y nada carente de sentido del humor –lo de que mejoro en pantalón corto se la guardo–, es un político convencido y que siempre busca el bien común, el beneficio colectivo general. Pero es que, además, su implicación resulta máxima. Creo que desde que ocupa la alcaldía (y cuando programas insoslayables de agenda no se lo han impedido) siempre participa en todas y cada una de las actividades culturales que se han celebrado y a las que yo he asistido. Y no se conforma con apostar por ellas. Va allí, interviene, suma… aunque se tenga que ir a toda prisa después. Esta actitud de Salustiano me parece más que notable, y habla muy bien de su forma de ser.

Este grupo destacado de personas se apoyan, como debe ser, para llevar a buen fin sus iniciativas, en mi opinión, no menos relevantes. José Antonio Medina, ejemplo de efectividad y de discreción (marca las pautas y deja trabajar, aunque, eso sí, está pendiente a las necesidades que puedas tener); Benito Casado –al que ya me referí antes–, Juan Carlos Rodríguez y Eduardo Muñoz (si algo hace falta a última hora, ya sabes a quien buscar). Es probable que haya más, pero no los conozco, aunque de igual manera agradezco su labor (para mí oculta). Todos y cada uno de ellos aportan, y no solo en el rendimiento de su trabajo, sino en la sensación de comodidad, de hacerte sentir bien, acompañado y cuyas sugerencias se orientan siempre al mejor resultado. A todos ellos, vosotros, mi agradecimiento, mi respeto y mi complicidad.

En definitiva, todo el acto funcionó de maravilla, como con engranajes. Y tanto encima como frente al escenario, y alrededor. Y esto es algo que me parece, habida cuenta de la situación por la que pasamos todos, necesario y conveniente resaltar: el modo ejemplar de gestionar esta pesadilla del coronavirus (mal rayo le parta). La circunstancia es terrible, sin duda, pero tampoco se puede caer en la paranoia. Tan peligrosa me parece la temeridad imprudente como el exceso de congoja. Y estos días, tanto durante los ensayos como en el acto en sí y sus postrimerías, y en lo relativo a mí mismo tanto como a todos aquellos que he podido observar, el ambiente ha sido de tranquilidad, de normalidad. Como se puede suponer, hay las imprescindibles supresiones, pero, una vez asumidas las lógicas medidas necesarias –distancia de seguridad, uso de mascarillas y geles, etc.–, el asunto no se puede llevar mejor. Tanto compañías, como quien intervino con discursos, como público… Todos mantuvimos el sentido y la sensación de seguridad absoluta. Ver qué bien estaba todo preparado, medido, calculado, previsto, desde las butacas que se ocupan (una de cada cuatro, con tres intermedias) hasta las limpiezas sistemáticas de micros y de todo aquello que hubiera recibido contacto, sin olvidar el uso de mascarillas todo el tiempo (en esto, quienes actuamos nos vimos exentos, como no puede ser de otra manera). De verdad, Pepe, todo ha ido mejor de lo que se podía esperar, en tanto se pensaba (al menos, yo) que podría haber fallos, inconvenientes, miedos… Y nada de eso. Todo lo contrario. Incluso me hacía gracia ver que, por inercia natural, íbamos a darnos abrazos, y nos quedábamos cortados. ¿Qué hacemos? Pues nada, choque de coditos y tan frescos. Pero el ambiente de complicidad y de sosiego fue muy importante, y algo muy apreciable, estando como estamos. Y han sido rigurosos, sí; pero no incómodos ni excesivos para nada. Y todos agradecemos estas molestias –para ellos lo son, incluso más, por tener que ir llamando la atención–, porque nos están ayudando a librarnos de algo nefasto.

Y más allá: lo que acabo de decirte del acto se aplica al general del pueblo. No tengo noticia de ningún caso reciente en Albolote. Y la población hace vida del todo normal; por supuesto, con la debida atención a las medidas aconsejadas por autoridades y por sentido común. Sabes que me gusta callejear, ir aquí y allí, meterme en un bar, dar vueltas… Y lo que he percibido a mi alrededor es exactamente eso que te acabo de decir: tranquilidad, normalidad. No ves miedo ni recelo. Las calles transitadas, los bares repletos, los comercios en perfecto funcionamiento… Como debe ser. Y esto se debe, se quiera o no, a dos causas principales: el buen sentido común de los ciudadanos y la excelente gestión de instituciones y autoridades –mira que me

gusta poco ese término–, tanto de previsión como de mantenimiento de la situación. Que no me vengan con alarmas exageradas desde el exterior. Granada es Granada, como Albolote, Albolote. Juntos pero distintos. Y no me lo han contado, lo he visto yo, como tú, como Genís, como Miguel, como José Manuel… Son testimonios de primera mano y sin mediar ningún interés. Es lo que hay, lo que hemos vivido y compartido.

No he mencionado –no me ha parecido oportuno en un lugar que no es el adecuado– a otras personas que nos acompañaron, como Vicente Ruiz Raigal, Nati Villar y Manuel Martínez, José Manuel Ferro, Ceferino Bustos, Emilio Ballesteros, y algunos que me olvido ahora, pero que estaban a nuestro lado, siempre apoyando, y es muy de agradecer, y lo hago ahora.

En fin, querido hermano… Te dejo, que me llaman a comer, y siempre me enrollo más de lo que pienso.

Nos vemos el jueves en ese estupendo pueblo que tenéis. Aunque, claro, antes hablaremos –imagino– por teléfono, y más de una vez.

Un abrazo muy grande y gracias por todo.

* * *

CRÍTICA

CUATRO CIFRAS, NINGUNA FLOR

Vicente Ruiz Raigal
Director de Teatro

Cuando los números dominan los sentimientos, y los cuentos de hadas se transforman en oscuras historias de miedo, la adolescencia escapa por el roto espejo del cariño, cuyas esquirlas de luz, apenas azogada, dejan un rescoldo de ilusión. Así nos lo hizo ver Teatro "La Paca" en Albolote; con una sobria y esquemática puesta en escena (cual si de un teatro-foro se tratara), la propuesta que Carmen Gámez hizo del texto ganador en la categoría de teatro breve del "José Moreno Arenas" 2019, *Pequeña historia de números y de palabras*, de Tomás Afán Muñoz, dejó patente todo el simbolismo de denuncia social que el mismo lleva, ante una realidad, cada vez más visible pero a la que no acaba de atajar la declaración mundial de los derechos de la infancia: el abuso sexual hacia menores.

Porque todo aquello que, desde nuestra cómoda posición de confort y tecnología, pensamos que "no puede ser verdad" es absolutamente cierto, y nos defendemos de todo el horror perdiendo la confianza en la realidad. Y así nos va. Vivimos en un mundo que se ha convertido en "teatro de operaciones". Tenemos un ordenador de última generación, disponemos del mejor móvil en nuestro bolsillo, llevamos en la mochila una tableta que lo registra todo con su cámara de "tropecientos" megapixeles, pero no nos creemos la realidad que nos rodea pues nosotros mismos nos hemos convertido en pantallas, y ¿quién puede pedir a una pantalla que crea lo que registra? "Ni espectadores, ni actores: somos unos mirones sin ilusión", que diría Baudrillard.

Por eso esta historia de explotación sexual (no por conocida, menos cruel) que, trazada por la poética sutileza que Tomás Afán pone en sus textos para la infancia y la juventud, nos devuelve (en apenas 15 minutos) la esperanza en que los sueños adolescentes tengan, como debe ser, las cuatro letras del AMOR y de una FLOR.

Obra: *Pequeña historia de números y de palabras*

Autor: Tomás Afán

Compañía: Teatro La Paca

Dirección: Carmen Gámez

Interpretación: Ana Martínez, Paco Romero, Santiago Molina, Paula Olavarría y Carlos Alcázar

Lugar: Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos (Albolote, Granada)

Fecha: 9 de octubre de 2020

* * *

CRÍTICA

MÁS QUIJOTE, POR FAVOR

Juan Carlos Rodríguez Torres
Narrador y poeta

La RAE establece dos definiciones para la palabra "Ñaque". La primera es "Compañía ambulante de teatro que estaba compuesta por dos cómicos". Y eso es precisamente lo que nos muestra esta obra de Genís Campillo (ganadora del XI Certamen de Teatro "Dramaturgo José Moreno Arenas", en su modalidad de Teatro Mínimo), una compañía de dos actores que deambulan siempre a una legua del pueblo, esperando a su público. Al menos eso cree uno de ellos, Donqui, pues el otro, Pancho, ve la realidad tal como es, aunque sigue compasivo la locura de su compañero.

Efectivamente nos encontramos ante un Quijote y un Sancho que pueden estar mostrándonos, con absoluta claridad, la situación actual del teatro, de la cultura y del mundo en general. ¡Y son tantas las cuestiones que nos plantean en tan pocas páginas!

La cultura, por ejemplo, deambulando en una frontera circular, en la periferia, apartada, sin formar parte de la esencia de la sociedad actual, a la que recurrimos únicamente en caso de necesidad iluminada o mero aburrimiento.

O la vida marginal de la inmensa mayoría de los que creen y viven para el teatro, para la cultura, sobreviviendo: «¡Que está usted de flaco, transparente! ¡Presente al límite de lo ausente!».

Nos hace una llamada a la necesidad de la cultura en el corazón mismo del ser humano, para ser más humano: «¡Echemos abajo las paredes para sentir a los que están fuera, a los que no saben ni que el teatro existe!».

Y a veces, como en estos tiempos difíciles, ni siquiera la frontera es segura, porque el teatro, la cultura, muestra una realidad incómoda que la gente no quiere ver y que se niega:

> DONQUI.–¡Es el público burgués que quiere teatro de casas y paisajes, figuras e historias, principio y fin!...
>
> PANCHO.–¡Pues déselo!...
>
> DONQUI.–¡No! ¡Fuera lujos! ¡Subversión fronteriza!

La segunda definición que la RAE establece para "Ñaque" dice lo siguiente: "Conjunto o montón de cosas inútiles y ridículas". Saquen ustedes sus propias conclusiones. Yo, por mi parte, quiero más Quijote, por favor.

La obra fue interpretada por Genís Campillo (también autor de la misma) y Adelardo Méndez Moya (que además dirigió la puesta en escena). Disfrutamos de una representación creíble, con la palpable locura de Donqui y la triste realidad conformista de Pancho, mostrando sus puntos álgidos a través de los monólogos

quijotescos a voz en grito y la compasiva resignación de su compañero. Todo ello en un escenario minimalista que centraba toda la atención en el sufrimiento de los personajes.

Obra: *Ñaque a ninguna parte*
Autor: Genís Campillo
Compañía: Karma Teatro
Dirección: Adelardo Méndez Moya
Interpretación: Genís Campillo y Adelardo Méndez Moya
Vestuario: Rafató Teatre y Manuel Vallejo
Sonido: Enrique Sierra
Cartelería: Adelardo Méndez Moya
Lugar: Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos (Albolote, Granada)
Fecha: 9 de octubre de 2020

* * *

CRÍTICA

ESPERPENTO, SURREALISMO Y FILOSOFÍA DE VIDA

Antonio Mansilla
Articulista

¡Tres minutos! Segundos arriba, segundos abajo: ¡tres minutos! Esa es la duración de la puesta en escena de *El espejo*; ese es el tiempo que le basta a José Moreno Arenas, en plena tiranía hegemónica del coronavirus, para liberar de la mascarilla a Sócrates, a Valle-Inclán y a Beckett. El dominio que el dramaturgo alboloteño exhibe sobre la síntesis dramática es tal que en ese visto y no visto del alzado y la caída del telón es capaz de mezclar en una coctelera dramática la máxima délfica que ornaba la entrada del Templo de Apolo, los reflejos cóncavos y convexos provenientes del Callejón del Gato y las novedosas formas de un dublinés de espíritu inquieto que no se cansó de "esperar" a un tal Godot. Como resultado, una deliciosa situación esperpéntica, con marchamo "pata negra" de aromas surrealistas y un broche vital de filosofía pura y dura que el mismísimo maestro de Platón no dudaría en firmar y rubricar.

Pero Pepe Moreno es Pepe Moreno: ecléctico donde los haya, no solo se deja influenciar por aquello que encumbró a lo más alto del Olimpo a tan insignes orfebres de la creatividad y el pensamiento, sino también por las antípodas de sus preferencias e intenciones. De ahí que si el de la Sorbona antepuso las formas a las ideas, *El espejo* las combina en perfecta unión; si el "hijo pródigo del 98" optó por poéticas que ofrecían una visión distorsionada de la realidad, nuestro amigo asume, amén de esas deformes "arrugas", una perspectiva nítida y clara del momento, del hoy; y si el gran pensador priorizó la palabra a la escritura, el ciclista de esta genial "pulga dramática" utiliza el silencio y una mirada al espejo como paso previo al uso de la palabra: «No hay duda alguna: soy yo mismo. Me reconozco en mi espejo, espejito mágico».

José Manuel Motos conoce como pocos el teatro de Moreno Arenas. Y a fe mía que se esforzó en demostrarlo, sabedor de que se encontraba –no era la primera vez– ante un patio de butacas que adora a "su" dramaturgo, ante un público que se había congregado en el Auditorio para rendirle homenaje y disfrutar de la Ceremonia de Entrega de Premios del XI Certamen de Teatro "Dramaturgo José Moreno Arenas". La dirección, así como la interpretación del trío de actores, de nota: austera, sencilla y precisa, según las exigencias del texto dramático. Veterano en estas lides, Motos sabe cómo obtener el máximo rendimiento del elenco, que, sin estridencias, acertó a imprimir la intensidad y el ritmo exigidos por la puesta en escena de este pequeño gran diamante "filosófico-esperpénpetico-surrealista" que es *El espejo*.

Obra: *El espejo*
Autor: José Moreno Arenas
Compañía: Grupo de Teatro del Ilustre Colegio de Abogados de Granada
Dirección: José Manuel Motos
Interpretación: Ángel Domínguez, Irene Rodríguez y Luis Gómez-Quesada
Escenografía: Luis Gómez-Quesada
Sonido: José Manuel Ferro
Iluminación: Paco González Pomares
Maquillaje: Cari Cabrera
Fotografía y Cartelería: José Manuel Ferro
Lugar: Auditorio del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos (Albolote, Granada)
Fecha: 9 de octubre de 2020

CONSTELACIONES DEL PODER POLÍTICO EN EL TEATRO HIPERTEXTUAL DE JOSÉ MORENO ARENAS[1]

Susana Báez Ayala[2]

El ser humano es corruptible; por tanto, un político puede ser corrupto.
José Moreno Arenas

RESUMEN

Walter Benjamin, en su *Libro de los pasajes*, se refiere a las constelaciones y las arcadas como intersecciones en donde coinciden diversos tiempos, dando la oportunidad de alcanzar el *ahora de la cognoscibilidad*; mientras que Vilariño y Abuín aluden a la interacción diversa que potenciamos cuando navegamos en el ciberespacio, en donde la multiformidad, la inmersión, la actuación y transformación son algunos rasgos de los entornos digitales. Por su parte, Michel Foucault alude a las estructuras del poder y del micropoder en un juego dialéctico. A partir de los planteamientos anteriores, me propongo explorar, desde una mirada crítica, cómo se configura una especie de constelación que devela los entresijos del poder político en las obras mínimas y breves de José Moreno Arenas.

LA TENTACIÓN DE LOS MICROPODERES

Uno de los temas que podemos destacar en la dramaturgia de Moreno Arenas corresponde al poder en el ámbito político, en el que se intersecan intereses diversos; uno de ellos suele marcar la pauta de las relaciones que las fuerzas en pugna establecen: el poder económico. Las leyes del mercado dibujan el sendero a través del cual los políticos van transitando. No obstante, Foucault argumenta que, a pesar de su relevancia, no es el único factor que determina las prácticas individuales y sociales respecto a este poder:

> «Sería necesario saber bien hasta dónde llega el ejercicio del poder, mediante qué conexiones opera, y a qué instancias ínfimas de jerarquía, de control, de vigilancia, de prohibiciones, y de sujeciones, moviliza. Por todas partes en donde existe el poder, el poder se ejerce. Hablando con propiedad nadie es el titular del poder; y, sin embargo, el poder se ejerce siempre en una determinada dirección, con los unos de una parte y los otros de la otra; no se sabe quién lo detenta exactamente; pero se sabe quién no lo tiene» (Foucault, 1999: p. 112).

De acuerdo con estas ideas, el poder pareciera un ente inasible; se halla en movimiento constante, se transforma, adquiere múltiples figuras e incorpora haberes distintos. Se ocupa de mantener mecanismos de

1. El presente trabajo es una versión de mi libro *Desenmascarando al poder en el teatro breve y mínimo de José Moreno Arenas*, Salobreña (Granada), Editorial Alhulia, Granada, 2015.

2. Susana Báez Ayala es Doctora en Teoría de la Literatura y las Artes y Literatura Comparada por la Universidad de Granada, profesora en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México) y coordinadora de la Maestría en Estudios Universitarios de Género, es integrante del colectivo Palabras de Arena, promotor de literatura infantojuvenil en Ciudad Juárez. Asimismo, es especialista tanto en estudios literarios con perspectiva de género, en especial de literatura de la frontera norte de México y de literatura hispanomexicana de los siglos XX y XXI, como del teatro breve español entre siglos, en particular del dramaturgo José Moreno Arenas, de cuya obra realizó la tesis doctoral: *Desenmascarando al poder en el teatro breve y mínimo de José Moreno Arenas*.

control y de vigilancia eficaces que eviten fisuras en estas dinámicas. Tal como lo expresa Foucault, se sabe quién no tiene el poder[3], aunque no es visible quién lo detenta y es en las esferas ínfimas en donde podrían ser tangibles las instancias que entran en movimiento cuando el poder se ejerce.

Su propuesta de análisis remite a visibilizar «qué instancias ínfimas de jerarquía, de control, de vigilancia, de prohibiciones, y de sujeciones, moviliza». Para ello propone ir a los extremos del poder y observar allí las fuerzas que entran en contacto.

Si nos referimos a las obras de Moreno Arenas en las que el poder político emerge, destacamos un grupo de textos en los que la figura del político se mueve en el escenario a manera de calco, en términos deleuzeanos; los personajes que representan esta silueta se hallan sujetos a los mecanismos de control, vigilancia y prohibiciones de las que habla Foucault. Poseen una mirada jerárquica, vertical en su vínculo con los otros. Hacen uso de esta estructura y procuran mantenerla inamovible en su deseo ejercer y acumular poder. No son figuras del núcleo hegemónico de la semiosfera del poder; pertenecen a los ámbitos periféricos; calcan los mecanismos del poder central, a pesar de que en relación a él se hallan en condición desventajosa; no obstante, evitan cuestionar este rasgo, en la medida en que poseen los privilegios de su micropoder.

La dramaturgia, como ese traductor bilingüe del que habla Lotman, incorpora la diversidad del ejercicio del poder político de los personajes de Moreno Arenas; focaliza la praxis de los representantes políticos del Estado, pero no incorpora a los sujetos de la historia con mayúscula; los individuos representados en este teatro corresponden a aquellos que por su actuar anodino, acomodaticio, a decir de Deleuze-Guattari, pertenecen a la esfera del calco.

Los personajes *morenienses*, a pesar de todo, se transforman; los políticos se distinguen por su capacidad camaleónica; para sobrevivir se adaptan a las circunstancias; son acomodaticios; estrategias que no son exclusivas de estas figuras públicas; la mayor parte de los personajes que pueblan este teatro hipertextual actúan de forma semejante ante el dilema humano que les toca enfrentar. Son individuos que van más allá de ser buenos o malos; a partir de las circunstancias que atraviesan, analizan el abanico de posibilidades que tienen a su alcance y eligen el que se acomoda a sus intereses. Tienen oportunidad de reflexionar acerca de su comportamiento y ética; pero al ser sujetos atravesados por el deseo de poder buscan la comodidad que les otorga el sistema cultural en el que se mueven.

Foucault señala que las relaciones de poder hegemónicas existen, pero también la posibilidad de resistencia a las mismas. ¿Cómo se da ello en estos textos? Las obras no parten de una propuesta maniquea; no le dan al receptor la respuesta digerida. Al incorporar los personajes una perspectiva múltiple, ofrecen la posibilidad de que el receptor se plantee, en términos cartesianos, la duda. La *verdad* no existe en estos materiales, no emerge como moraleja de un teatro dieciochesco. No; la respuesta, si es que existe, la buscará y quizá la encuentre cada persona por sí misma.

En estas obras, uno de los elementos centrales es que no se da por sentado nada; los personajes afrontan la dubitación, de acuerdo con sus intereses previos. La teoría de la relatividad de Einstein pareciera ser el subtexto que permite entender el relativismo o perspectivismo que atraviesan estos entes de papel ante el dilema humano que se les presenta. Los personajes se detienen, por segundos, a preguntarse: si el camino es *a*, qué sucede; si es *b*, qué opciones tengo; de ser *c*, qué consecuencias conlleva; si es… Se hallan marcados por este rasgo hipertextual; van de un probable rizoma al contiguo y saltan al siguiente, próximo o lejano, para valorar sus circunstancias. De ahí la capacidad de resistencia que ofrece este teatro al poder en su sentido negativo como sujeción, pero también en sus términos perversos: como deseo. Anota Foucault:

3. Entre los sujetos subordinados a toda clase de poder, estos detentan un micropoder; la fuerza que representa este puede o no resistir los embates de la hegemonía al interactuar como fuerzas o puede plegarse a las estructuras enajenantes que se instauran desde las tecnologías del poder.

> «A mi juicio el poder no se contenta con funcionar como un superego freudiano […] trabaja el cuerpo, penetra en el comportamiento, se mezcla con el deseo y el placer, y aquí, en este trabajo, es necesario sorprenderlo» (Foucault, 1999: p. 284).

Retomemos el concepto de poder de Foucault desde las fuerzas que convergen dialécticamente; los puntos o nodos que entran en contacto pueden ser múltiples; apuntan hacia la polifonía bajtiniana; no corresponden a un diálogo dramático entre dos o más personajes, sino a las estructuras discursivas que se interconectan a través de sus parlamentos; los sentidos semióticos manan de forma explícita o implícita, siendo el receptor quien establece las conexiones de sentido, dando ocasión a los procesos de la intertextualidad.

La dramaturgia de Moreno Arenas se distingue porque el receptor podría, desde el dialogismo textual, *leer* en los márgenes de las obras; si del poder político se habla, con mayor pertinencia se potencia la habilidad de interpretación del lector/espectador.

Los personajes que encarnan la figura del político no tienen el control absoluto respecto a las problemáticas en las que se ven inmersos; ellos representan un determinado micropoder, admitiendo este concepto de acuerdo con la interpretación de Deleuze: «no se entienda como una miniaturización de las formas visibles o enunciables, sino como otro dominio, un nuevo tipo de relaciones, una dimensión de pensamiento irreductible al saber: conexiones móviles y no localizables» (Deleuze, 1987: p. 103).

Las obras de Moreno Arenas: *La tentación* (2009), *El retrete* (2009), *El accidente* (2009), *La pena* (2009), *La hipoteca* (2009), *La china* (2003), *El tren* (2003), *La tabla* (2001), *El abrigo-chaleco* (2010b), *El clarinete* (1998), *La paloma* (2006), *El fantasma* (2010c), *El problema* (2010a), permiten estudiar los micropoderes como ese conjunto de fuerzas que se intersecan cuando el poder se actualiza.

Si del poder político hablamos, este no se estudiará en el discurso hegemónico del Estado, sino en sus microformas intercaladas en los textos que nos ocupan. Habrá que indagar en el subtexto, en los márgenes del discurso y la praxis; en lo extratextual. No hay una información nuclear, centrada; la propuesta es desplazarnos por el intratexto y el hipertexto.

LAS ARCADAS DEL PODER

Walter Benjamin, en su *Libro de los pasajes*, alude a las constelaciones y las arcadas como intersecciones en donde coinciden diversos tiempos, dando la oportunidad de alcanzar el *ahora de la cognoscibilidad* (Benjamin, 2005: p. 15); continúa su idea señalando que la historia no corresponde a un período vacío y homogéneo. Si se consideran las obras de Moreno Arenas que abordan la temática del poder político como una constelación desde la perspectiva de Benjamin, existe la posibilidad de insertarse en un conjunto de textos que, si bien poseen independencia semántica, convergen en la temática del poder político. Siguiendo con la idea de la hipertextualidad, estos materiales estarían no en un estado homogéneo. Aunque cada uno asienta su propia deixis, el receptor podría establecer los nexos oportunos entre dos o más y configurar así una constelación heterogénea.

Las obras en las que el tema del poder político se enuncia constituyen una constelación semiótica que refiere a una España diversa, múltiple, compleja. Lotman dirá: «La no homegeneidad estructural del espacio semiótico forma reservas de procesos dinámicos y es uno de los mecanismos de producción de nueva información dentro de la esfera» (Lotman, 1996: p. 30). En las obras *morenienses*, entendemos que las fronteras, en un sentido amplio, se distinguen por su permeabilidad, su capacidad de promover deslizamientos en los significados, por servir como instrumentos de contención al servicio del núcleo hegemónico de la semiosfera; pero, a la vez, pueden promover el rejuego en las fronteras externas e internas de lo que la cultura que representan procura mantener inamovible.

El lector/espectador se asoma al pasaje del poder político a través de estas mesetas teatrales e identifica ejercicios del poder convencionales y transgresores a la hegemonía; si bien, en los textos de Moreno Arenas encontramos con cierta frecuencia el uso de un lenguaje coloquial, regional, los dilemas humanos que se entretejen en ellos pueden ubicarse en cualquier lugar, dado que corresponden a problemáticas de individuos comunes. Véase este fragmento:

> POLÍTICO.–*[Dirigiéndose al DIABLO]* Te ha ido requetebién en este asqueroso mundo desde que el hombre te puso frente a Dios […] Y por supuesto te sientes como pez en el agua en tu papel tradicional de maligno *hijo de puta* [...] Es justo reconocer que has logrado, *tío*, una imagen personal […] *vaya chollo, colega*. (Moreno Arenas, 2009: p. 64; las cursivas son mías).

Los protagonistas de *La tentación*, el Político y el Diablo, a manera de un Don Juan Tenorio y Don Luis de Ulloa, expresan un recuento de fechorías en sus haberes; si en la convención judeocristiana triunfa Dios, aquí la figura alegórica, el Diablo –*hijo de puta, tío, colega*–, perderá la batalla, pero no por el arrepentimiento del Político ni porque al final triunfe el bien en términos judeocristianos.

El teatro hipertextual apunta a la interconexión de lo diverso, de lo múltiple, de lo fragmentario; por tanto, sus personajes no son piezas acabadas; adquieren identidad en cuanto forman parte de un entramado cultural. Jenaro Talens, citando a Marx, anota: «la esencia humana es la totalidad de las relaciones sociales» (2000: p. 27). Los protagonistas de *La tentación* responden a una prefiguración social que la hegemonía construye en torno a su identidad y la que ellos consideran como tal; sin embargo, cada uno realiza una relectura de sí mismo y del otro; se plantean la posibilidad de identidades cambiantes, polimorfas. Se colocan en la duda cartesiana (Mijares, 2011). En palabras de Talens: «instalarse en la precariedad de saber que lo que nos constituye como sujeto no es la plenitud sino un vacío es, por ello, una manera de descubrir el carácter político de lo que llamamos identidad» (Talens, 2000: p. 29).

¿Cómo indagar en la complejidad del ser humano si se parte de la contraposición entre lo bueno y lo malo de un modelo cultural occidental? La relación de fuerzas que emergen entre estos dos personajes no apunta hacia posturas binarias tan solo; ahonda en lo complejo del imaginario de estos individuos. La obra inicia con un diálogo entre estas figuras:

> DIABLO.–¿Pero sabes quién soy…?
>
> POLÍTICO.–¡Vaya un acertijo tonto!
> *(Sonriendo y mirándolo de pies a cabeza:)*
> Salvo que te hayas escapado de una fiesta de disfraces la cosa está clara, ¿no…?
>
> DIABLO.–¿…Y no te causo temor?
>
> *(El POLÍTICO, tranquilo, niega con la cabeza.)* (Moreno Arenas, 2009: p. 57).

La pregunta del Diablo presupone que ambos se hallen apostados en la semiosis hegemónica instaurada por la visión judeocristiana; que actúen a partir de preconcepciones dicotómicas: el bien, el mal; el pecado, la salvación; el paraíso, el infierno; la vida eterna, el alma en condena perpetua. Sin embargo, estos interlocutores representan a sujetos proteicos cuya decisión frente al dilema que se les presenta responde a la revisión de sus códigos culturales, «dilema en la acepción plural de duda filosófica, de pregunta auténtica que supone y admite diversidad de opciones» (Mijares, 2011).

El Diablo posee la visión religiosa desde la que procura intimidar al Político; este, en cambio, tiene en sus manos el saber (en los términos de Foucault), conoce las reglas del derecho político y de las leyes urbanas. Ese conocimiento le permite lograr su objetivo: apropiarse de tierras agrícolas para convertirlas en fraccionamientos privados. Además, es diestro maestro en el manejo del discurso argumentativo, mediante el cual ha

convencido a un grupo amplio de personas para que se sumen a su proyecto personal: incrementar su cuenta bancaria.

Al considerar esta situación en términos ideológicos, se distingue la divergencia; en cuanto al concepto de poder hegemónico, se aprecia la coincidencia. Ambos están interesados en conservar y consolidar su poder. Para esto no dudan en dejar atrás la identidad asignada, desplazando su yo para obtener el fin que buscan: el Diablo, quedarse con el alma del Político; este, beneficiarse de la posición que le otorga el puesto social que ha adquirido. Claro está que no requiere de apoyos sobrenaturales para obtener los beneficios económicos que lo mueven.

Los papeles se trastocan, estamos en el mundo de Lewis Carroll; la figura alegórica del Diablo se define por dominar la palabra y penetrar en el alma de los hombres para tentarlos en contra de la moral judeocristiana. Al inicio de la obra ejerce su papel convencional; le dice a su escucha:

> DIABLO.–Dichoso quien logre escriturar ante notario tan extensos y ricos vergeles. Es como ser dueño del mundo.
>
> (*…Y señalando con la mano hacia los campos que se dominan desde allí, sentencia con solemnidad*;)
>
> Todo esto te daré, si postrado me adoras.
>
> (*Silencio. Perplejo por las palabras que acaba de escuchar, el POLÍTICO mira al DIABLO con sonrisa irónica y casi con desprecio.)* (Moreno Arenas, 2009: p. 59).

El rey de los infiernos denota el objeto de deseo del Político; la praxis cultural exige que en ese momento el hombre se rinda ante la *tentación* que provoca el deseo de poseer mayores riquezas. Estamos ante uno de los muñones del poder; como plantea Foucault, «se trata de coger al poder en sus extremidades, en sus confines últimos» (Foucault, 1980: p. 142).

El dilema humano emerge ante el lector/receptor. Existe un código moral que establece relaciones de poder a partir de un sujeto que domina y el otro que se somete a la voluntad del primero. Emerge la frontera entre dos actos semióticos que convergen ante la proposición del Diablo. Asoma lo que Lotman denomina «la división en núcleo y periferia [como] una ley de la organización interna de la semisofera» (Lotman, 1996: p. 30).

El Diablo se ubica en el núcleo, mientras que el Político se halla en la periferia. Este orden, aceptado milenariamente, será trastocado ante la relectura que el Político realiza de esta praxis:

> POLÍTICO.–Tú sólo tienes influencia en el cerrado círculo de quienes están preocupados por hacer el bien y huir del mal. Pero no tienes poder alguno sobre los que pasan olímpicamente de ti, porque ellos son capaces de desarrollar una mente sin escrúpulos (Moreno Arenas, 2009: p. 66).

Vemos facetas múltiples, diversas de los personajes: el alcalde, puesto alcanzado por la mentalidad que lo guía, deja de ser binario; estamos ante la relativización de la condición humana; por más que el discurso hegemónico insista en que los individuos respondan a un patrón preestablecido, las personas actúan desde la diversidad. El mundo en el que se mueven ambos personajes responde a intereses complejos; cada uno construye su identidad desde los paradigmas aprendidos, ya sea por imposición o por decisión propia.

La lectura de *La tentación* aparenta una respuesta simple: se reprueba la falta de escrúpulos del alcalde para beneficiarse de su puesto; si la interpretación se realiza tan solo desde el marco de la visión católica, así es; pero, al focalizar la problemática desde otros códigos, se devela que no existe una verdad única e inamo-

vible. Las sociedades pueden mantener, cambiar, trastocar, intercalar y dejar atrás una visión o más visiones del mundo.

La obra enfrenta al receptor ante la posibilidad del deslizamiento de los valores morales de los individuos; no sanciona *per se* al Político; anuncia otra manera de allegarse el poder económico y político; lo pone ante la posibilidad de otras realidades. Si no existe solo A y puede existir B, entonces pueden aparecer N opciones. La pregunta que tal vez el lector/receptor se haga: «Si estuviera en el caso de alguno de estos individuos, en concreto del político, ¿qué decisiones tomaría yo?».

Bonifacio Valdivia anota: «en el teatro de José Moreno Arenas los temas, los asuntos o las anécdotas se eligen de entre los problemas sociales más en uso, pero los conflictos son esencialmente humanos» (Valdivia, 2009: p. 12). ¿Qué más humano que el deseo del poder político?, ¿qué más cotidiano que el actuar de los políticos guiados por intereses individuales?, ¿qué más urgente que exponer esta visión de la política y sus ejecutores en un escenario, para que desde el juego de espejos que se crea entre lo representado y el público se propicie un proceso que favorezca la reflexión?

Michel Foucault, cuando habla del biopoder como uno de los mecanismos de los que se valen las sociedades modernas, plantea:

> «Habría que tratar de estudiar el poder no a partir de los términos primitivos de la relación, sino a partir de la relación misma, por cuanto esta relación es precisamente la que determina los elementos entre los cuales se mueve. En vez de preguntar a sujetos ideales qué es lo que han podido ceder de sí mismos o de sus poderes para dejarse sojuzgar, se debe analizar en qué modo las relaciones de sujeción pueden fabricar sujetos» (1998: 215).

La dramaturgia que nos ocupa, al dejar de lado a las figuras de la denominada historia con mayúsculas, permite adentrarnos en la metodología propuesta por Foucault: estudiar las relaciones mismas y analizar cómo, en el caso de las relaciones de sujeción, se pueden fabricar sujetos. Ampliando las ideas foucaultianas:

> «En lugar de buscar la forma única, el punto central del cual puedan provenir, como su consecuencia o desarrollo, todas las formas de poder, se debería ante todo dejar valer a éstas en su multiplicidad, en sus diferencias, en su especificidad, en su reversibilidad. Es decir, se trata de estudiarlas como relaciones de fuerza que se entrecruzan, remiten unas a otras, convergen o por el contrario se oponen y tienden a anularse» (Foucault, 1998: 215).

La dramaturgia de Moreno Arenas, por su carácter hipertextual, descentra el discurso y los espacios de las prácticas del poder; no renuncia al diálogo con lo significante de la hegemonía política (al igual que en otras esferas), pero, de forma transversal, ofrece el paisaje de las mil mesetas deleuzeanas. El receptor transita entre «relaciones de fuerza que se entrecruzan, remiten unas a otras, convergen o por el contrario se oponen y tienden a anularse». Cuando el Diablo amenaza al Político con recurrir a «la armada invencible de ángeles caídos», este le responde:

> POLÍTICO.–No te canses, caricaturita de Lucifer. Si cometes ese grave e imperdonable error, yo invocaré a mi mujer, a mi hermano, a mi cuñado, a mi padre político, a mi novia, al amigo íntimo de un pariente lejano y a la prima hermana de la mujer de Angustias, que –todo hay que decirlo– no sé quién es, pero que es muy nombrada en las comisiones informativas que informan de las comisiones (Moreno Arenas, 2009: p. 67).

Pareciera que presenciaremos el enfrentamiento bélico entre dos ejércitos: las huestes del Diablo y las del Político; pero más que la confrontación interesa destacar el campo semiótico al que pertenece el Polí-

tico, quien ha sido elegido por la ciudadanía para representarlos ante el Estado y velar por sus intereses. Al mencionar el listado de personas a quienes puede recurrir para enfrentar a esta "caricaturita de Lucifer", se sobreentiende que no solo el Político abraza esta filosofía pragmática de vida, en donde los valores morales que representa el ángel caído no tienen pertinencia ya, sino alude a una comunidad que crea una semiosis alterna, ante la cual el Diablo se da por vencido, en tanto no es capaz de adaptarse a las nuevas circunstancias, quedando obsoleto su discurso y su praxis.

El entrecruzamiento sugerido se asemeja a las formas en que navegamos en el ciberespacio, en donde la multiformidad, la inmersión, la actuación y transformación son algunos rasgos de los entornos digitales (Vilariño y Abuín, 2006: p. 16). La hipertextualidad (posibilidad de acceso interactivo) y la conectividad (enlace mental, asociación entre entidades sin conexión aparente) permiten trasladarse entre lo que denominamos aquí "arcadas del poder". Siguiendo esta imagen visual de las arcadas de Benjamin, en la obra de Moreno Arenas llegamos a un archipiélago que se distingue por el tratamiento del ejercicio del poder político.

EL HIPERESPACIO DEL PODER

Consideremos que, al enfrentarnos al ciberespacio, la información que se despliega en la pantalla no obliga a una lectura a priori; el receptor se halla ante la posibilidad de ejercer una práctica que le es propia desde todos los tiempos: recibir la información, detenerse en ella o saltar a otra ventana. Solo que, en otros ambientes, no tendría esa misma libertad; considérese la censura en una biblioteca si tan solo *hojease* los libros. Otro caso: nos hallamos en la presentación de un libro; alguien lee sus opiniones respecto al texto, le sucede otro participante; el escucha, ante el desinterés que podría tener respecto a estos discursos, se levanta del recinto y sale. La mirada censora del público recaería en sus espaldas.

Ante las posibilidades del internet, el usuario decide sin temor a la crítica; abre y cierra ventanas a placer. La estructura hipertextual le permite navegar con libertad. Esto mismo acontece cuando del poder político hablamos en el caso de Moreno Arenas. Las obras del autor, al ser textos de estructura abierta que exigen la coparticipación constante del receptor, se ofrecen como un hiperespacio; el horizonte sin límite de sus micro-constelaciones textuales, facilita el desplazamiento entre una obra a otra, si la senda del poder político queremos recorrer. Allí los *links* se entrelazarán. Asoma la polifonía.

El recorrido no existe a priori; se va desplegando ante los enlaces potenciales que el receptor elige, de acuerdo a sus conocimientos e intereses o incertidumbres. El azar, el caos, predominan en esta otra forma en la que el caminante crea su sendero. Jean Clément define el hipertexto como «una colección de fragmentos textuales semiorganizados […] toda lectura es un recorrido y todo lector avanza en el texto abriéndose un camino […] puede adoptar líneas transversales o seguir la dirección marcada por la sucesión de páginas» (Clément, 2006: p. 82). El teatro rizomático de Moreno Arenas corresponde a fragmentos textuales que el receptor puede o no enlazar. Y cuando hablamos de vinculación, aludimos no solo a la intratextualidad, sino también a la intertextualidad; por ello interesa abordar el hiperespacio del poder en sus obras. Cada conjunto creado por el autor (trilogías dramáticas) o por los directores teatrales (espectáculos en donde reúnen más de una obra del autor) o por los lectores (leen más de una obra, no necesariamente en el orden que marca el índice de un volumen) configura una arcada en los términos de Walter; el pasaje que entre una y otra meseta constituyen será el hiperespacio en el que el tema del poder político tenga lugar.

Las obras de Moreno Arenas suelen inscribirse en la vía láctea literaria occidental; retoman los aportes de escritores y obras múltiples. El autor lo refiere en entrevistas: Gabriele (2009), Bueno (2010), Báez Ayala (2011a). Las referencias a la tradición de la comedia griega resultan obligadas; aquella en la que el público, la masa, podía reírse de las figuras públicas, acto que en la vida cotidiana le estaba vedado. Las fiestas dedicadas a Baco creaban un espacio de distensión a la norma social. El acto de la lectura o de la representación teatral

se inscribe en esta línea. Moreno Arenas se nutre de la capacidad crítica de autores como Aristófanes, quienes, desde el humor, aportaban una visión crítica a la problemática de su época.

EL PERSONAJE POLÍTICO: SUS MICROPODERES

> POLÍTICO.–¡Tentaciones a mí…! ¡Vamos…!
>
> *La tentación*, José Moreno Arenas

Las obras que forman la constelación de los micropoderes en el ámbito de la política son distintas, como queda anotado arriba; cada una puede ser tratada de forma individual o/ y en conjunto; ahora el *link* lo creamos a partir del tema: lo político. Si a esta telaraña nos acercamos, distinguimos la figura del personaje elegido por el pueblo para que represente sus intereses frente a las instancias del gobierno en turno. Este personaje no posee rasgos extraordinarios. Estos seres de papel se ofrecen en sus rasgos tipo. El contexto en el que se mueven y sus acciones parecen calcos de un texto a otro; poco se diferencia el político de *El retrete* (1981) o el de *La paloma* (2006) o el de *La tentación* (2009) o el de *El problema* (2010a); aparece una alusión en *Los ángeles* (2010e). Sus acciones podrían llevarse cabo en cualquier lugar del orbe. Se caracterizan por mostrar el deseo de poder y los intereses materiales que mueven a dicha figura. El personaje del Político creado por Moreno Arenas dista de ser un connotado estratega. Su figura se multiplica de un texto a otro mediante los recursos del humor, la ironía, el sarcasmo, lo grotesco-esperpéntico.

El personaje del Político carece de un nombre específico; aquí importa mirar por el ojo de la cerradura cibernética; cada texto despliega ante el receptor una cara valle-inclanesca. Los intereses económicos y el deseo de micropoder definen sus acciones y filosofías. El protagonista de *El retrete* (2009) muestra a un personaje alejado de la ciudadanía, de la problemática económica y ecológica que padece el pueblo; sus motivaciones surgen del deseo de poder que lo mueve; lo grotesco de sus acciones se evidencia desde el inicio de la obra:

> Al lado del mar, en un peñón que se adentra en el mismo. En primer término, un retrete. Ante él, una cortina, que permanece descorrida. Más al centro, pero cerca del inodoro una cortina.
>
> *(Frente al inodoro se halla un POLÍTICO, que dirige un discurso a una concentración de personas.)*
>
> POLÍTICO.–No me cansaré de repetir que las dos obras más maravillosas que Dios ha podido crear son la naturaleza y la inteligencia humana.
>
> *(Aplausos, vivas, etc.)*
>
> […]
>
> Y ahora, sin más preámbulo, pasaremos al acto de la inauguración.
>
> *(Se baja de la tarima, se acerca al retrete y corre la cortina. Unos segundos más tarde descorre la misma.)*
>
> CORO.–¡Qué meada! ¡Qué meada! (Moreno Arenas, 2009: p. 25).

El Coro da seguimiento al discurso y a las acciones del Político; lo escatológico emerge como el ámbito en el que se desenvuelve la acción. El personaje ejerce su micropoder: inaugura el retrete y, tiempo después, otros más, a pesar de que otro personaje, el Hombre, le hace notar lo arbitrario y absurdo de la medida. Ante el apremio de hallar en dónde depositar la basura (real y metafórica) que produce el ser humano, se les ocurre usar el mar como un gran contenedor. Asistimos a la *gran meada* del personaje. Este, de nueva cuenta, no

es una figura singular del entramado gubernamental en el ámbito de la ficción en la que aparece. Su figura goyesca, burda, se acentúa.

En *El retrete* participa además el Coro[4]. Pavis señala que este personaje colectivo emerge en la dramaturgia en las épocas en que no se cree en el gran individuo, pero a la vez se está lejos de hallar al hombre libre en una sociedad sin contradicciones (Pavis, 1998: p. 98). El discurso del Coro ostenta un doble matiz: en apariencia, avala lo dicho y hecho por el Político; a la vez, corresponde a una voz crítica que, desde la ironía, contribuye a explicitar lo obvio: los desatinos del Estado que ejecuta el Político. Podemos ver cierta semejanza entre el posicionamiento de estos textos y los postulados de Foucault respecto al funcionamiento del poder político. Leemos:

> «Cuando me refiero al funcionamiento del poder no me refiero únicamente al problema de aparato de Estado, o a la clase dirigente, a las castas hegemónicas…, sino a toda una serie de poderes cada vez más sólidos, microscópicos, que se ejercen sobre los individuos en sus comportamientos cotidianos, y hasta en sus propios cuerpos. Vivimos inmersos en las redes políticas del poder, y este poder está en cuestión» (1999: p. 283).

Las normas hegemónicas que rigen a los individuos en sus comportamientos cotidianos suelen ser imperceptibles, a menos que exista una conciencia crítica que les permita estar atentos a los acontecimientos que les rodean. Desarticular las redes políticas del poder no es una tarea simple. La complejidad de discursos y praxis, que las sociedades e individuos incorporan desde muy tempranas edades, se ratifican desde los modelos del pensamiento lineal y hegemónico. Entre los mecanismos de resistencia con los que podrían contar los individuos se halla el humor; el poder crítico de la ironía, el sarcasmo, lo esperpéntico, apela a la inteligencia del receptor. Sánchez Trigueros ha escrito:

> «Un tipo de textos teatrales utiliza las formas y estructuras del lenguaje cotidiano y las despliega en situaciones donde transparentan su absurdo, su ambigüedad, su inconsistencia, su vaciedad, su peligrosidad o agresividad […] en esas coordenadas del teatro inconformista, provocador y sorprendente se sitúa José Moreno Arenas, [con] sus piezas breves, llenas de humor, inteligencia, sutileza crítica y agudeza de observación del mundo contemporáneo» (Sánchez Trigueros, 2008b: p. 238).

La dramaturgia de Moreno Arenas responde a ese movimiento teatral inconformista, provocador y sorprendente. Desde escenas de la vida cotidiana enfrenta al receptor con su propia realidad; este puede reír en el proceso de lectura o durante la representación dramática, pero ese humor, al que Sánchez Trigueros ha denominado inteligente, no lo dejará incólume. Agrega el investigador:

> «No hay duda: su teatro posee el humor corrosivo del Aristófanes sarcástico; sus escenas están dominadas por situaciones creadas desde la inteligencia para un público exigente e inteligente, mundos del surrealismo que recuerdan a Samuel Beckett; sus diálogos destilan una sutileza crítica digna de Mihura o Jardiel Poncela; y, en fin, su agudeza de observación de la sociedad contemporánea la encontramos en la dramaturgia de Darío Fo» (Sánchez Trigueros, 2008a).

El receptor agudo, sensible, crítico, al cerrar el telón o llegar al final de alguna de estas obras, habrá reído, pero quizá más tarde regrese a los textos, literal o virtualmente, para reconsiderar la crítica a los micropoderes que percibe en ellos. Las palabras de Foucault en este proceso cobran relevancia:

4. En *La tentación*, el autor recurre a una figura semejante, que denomina "Coro de criaturas angelicales".

> «A mi juicio el poder no se contenta con funcionar como un superego freudiano, no se limita a reprimir, a acotar el acceso a la realidad, a impedir la formulación de un discurso: el poder trabaja el cuerpo, penetra en el comportamiento, se mezcla con el deseo y el placer, y aquí, en este trabajo, es necesario sorprenderlo y es preciso elaborar este análisis, un análisis que requiere esfuerzo» (1999: p. 284).

Las tecnologías del poder –la disciplina y la bio-política– se incrustan no solo en la vida de las figuras públicas de la vida política; extienden sus tentáculos hacia lo cotidiano, lo microsocial; allí se afianzan y crean las condiciones necesarias para que a nivel macrosocial rindan los dividendos esperados. La figura del Político que aparece de un texto a otro se dibuja lejana a la autocrítica y a la responsabilidad de procurar el bien común. Entre las microhistorias de esta constelación teatral figura *El accidente*; la escena entre el Accidentado y el Caminante (cuando interpreta al Político) demuestra el discurso de Sánchez Trigueros y la capacidad de resistencia al fingimiento de la política que el teatro ofrece. Mientras que la persona accidentada pide auxilio, el Político ve en ella un voto a su favor. El diálogo entre ellos corresponde al monologismo bajtiniano: el Político es incapaz de escuchar al otro; su narcisismo se denota sin tapujos ni disimulos; la escena posee tintes canavalescos, cómicos, si no fuese porque la vida del accidentado está de por medio, podría pasar como un cruel chiste:

> *(Regresa el CAMINANTE. Viene disfrazado de Político.)*
>
> CAMINANTE.–¡Un voto herido!
>
> […]
>
> Es importante que usted sepa que la tendencia de irrefutable trascendencia que seguirá no sólo nuestro pueblo, sino la humanidad entera…
>
> […]
>
> Decía… griterío ensordecedor de masas de ideas políticas antediluvianas que se infiltran soterradamente en el aún inocente cerebro político de nuestros conciudadanos, precursores de la ingenuidad, cuyas gargantas cantan…
>
> ACCIDENTADO.–¡Aaah…! (Moreno Arenas, 2009: p. 49).

El Político decide marcharse, dado que no encuentra en el Accidentado la recepción que espera. Las obras de Moreno Arenas focalizan más al sujeto medio. No estamos frente a un teatro histórico o de realismo social, pero sí ante un trabajo que realiza una ácida crítica social.

Sería fácil argüir que este teatro cuestiona la figura del Político deshonesto, corrupto, insensible, arribista; sin embargo, la interrogante va dirigida a los espectadores, en tanto que si ellos se pusieran en los zapatos del representante del gobierno, ¿qué harían?, ¿qué fibras despierta en su conciencia o inconsciente este drama hipertextual?, ¿qué imaginarios desestabilizan de forma inmediata o posterior al hecho literario o escénico?

En el caso de los personajes de Moreno Arenas, podemos analizar los micropoderes que enarbolan o construyen, ya que en la vida cotidiana no se enfrentan solo al poder del Estado, sino a las circunstancias en que se ejercen y reconfiguran los micropoderes de su entorno. Al crearse el silencio como norma, el poder de decisión y control del otro se impone sobre el sujeto. Tal como sucede en *El retrete* cuando el Hombre intenta persuadirlo del equívoco de contaminar el mar. La respuesta del Político es repetir los *argumentos* de la inauguración: colocar más retretes y mear.

Los mecanismos de control que explicita Foucault son pertinentes en este caso, ya que no solo quienes detentan un micropoder (el Político) lo ejercen; también quienes se asumen en condición de subordinación

entran al juego a través de una serie de nexos. *La tentación* dibuja con precisión al Político, quien compra voluntades a diestra y siniestra con el objetivo de llevar a cabo su proyecto de bienes inmobiliarios. El poder que el dinero le otorga vence al poder moral, espiritual, de la ideología judeocristiana.

> POLÍTICO.–¡Roma a mis pies! ¡Mi cuenta corriente y un servidor, más que rebonitos! ¡Olé!
>
> […]
>
> Lo que hoy no es más que una simple huerta de pimientos, lechugas, pepinos y tomates, mañana será una lujosísima urbanización de viviendas unifamiliares. …Y mi cuenta corriente suma y sigue. ¡Esto es el progreso! (Moreno Arenas, 2009: p. 68).

A la vez previene a cualquiera de nosotros que creyentes o laicos igual podríamos seguir los pasos de este Político, como lo hace la gente del pueblo a la que refiere en la obra. Por tanto, al igual que en *El tren* (2003, p. 73), pareciera que nadie se salva de ser víctima y victimario en el juego de fuerzas que el poder dinamiza. Ante ello, el Estado se mantiene expectante, dado que en los modelos hegemónicos conviene esta estructura de infinita impunidad.

REJUEGO DE FUERZAS ANTE PODER HEGEMÓNICO

Las antípodas

El escenario carece de decoración.

> *(Aparece un Actor andando con las manos. Así, con los pies hacia arriba, recorre el escenario con soltura. Se detiene en el centro. Mira fijamente al público. Contrariado se pone de pie. Se encoge de hombros con gesto de desaprobación y de no entender el comportamiento de los espectadores. Mueca de desprecio. Apoyándose de nuevo tan sólo en sus manos, inicia el mutis. Cae el telón. ¡Perdón…! Sube el telón.)* (Moreno Arenas, 2003: p. 55).

Esta obra, igual que *La china*, destaca por su estructura hipertextual; los espacios de indeterminación se hallan potenciados a su máxima expresión; por tanto, los enlaces que el receptor puede entablar son casi infinitos. Hemos señalado como característica identitaria de esta dramaturgia sus rasgos rizomáticos, fragmentarios, no-lineales. En ambos textos se puede destacar el perspectivismo como rasgo central; si de poder hablamos, depende desde qué ángulo se mire la problemática: si se está en el núcleo de la hegemonía o si se pertenece, en palabras de Lotman, a los espacios subalternos, fronterizos o alosemióticos. La falta de comprensión, de diálogo, emerge ante la ausencia de comunicación cuando la palabra se silencia, cuando la polifonía aparca su capacidad dialéctica; son los casos del Político de *El accidente* o de *El retrete*, que se muestran incapaces o reacios a escuchar al otro; en estas dos obras-rizoma la interpretación o traducción del receptor dependerá de en qué momento se rompe con los paradigmas convencionales y se está dispuesto a mirar la realidad, su realidad, a sí mismo, al otro, desde una perspectiva no explorada. Las polarizaciones, dicotomías que no consideran la posibilidad de otras voces, que se asientan en el monologismo, no promueven los cambios desde una mirada transversal, multivectorial. Aquí la opinión de John P. Gabriele, citada por Moreno Arenas:

> «Seguramente tu teatro perdure mucho tiempo porque hablas o tratas en tu teatro del comportamiento humano; y, por suerte o por desgracia, el comportamiento humano permanece a través de los siglos; no varía apenas; es decir, el comportamiento es el mismo y eso va a hacer que tu teatro

> perdure». *[Agrega Moreno Arenas]* «El tema está en lo siguiente: yo realmente no me meto con los políticos, con la política, yo no me meto con la religión, lo de meterme es un decir; yo lo que hago es llevar a mi teatro al ser humano, y el ser humano es a veces con el disfraz de político ser corrupto, y con el disfraz de clérigo ser corrupto, y con el disfraz de fontanero ser corrupto y con el disfraz de… ser corrupto. Es decir, no son las profesiones las que hacen corrupto al hombre. El mismo hombre parece ser que lleva algo innato, que cuando tiene un poder sobrehumano, un gran poder, perece ante el aguijón de la corrupción, ¿no? Esa es la impresión que tengo; francamente me parece que la política es un arte noble; la religión no lo sé si será arte, pero también será noble; y muchas cosas también serán nobles…, lo que ya no tengo yo tan seguro es si los seres humanos somos tan nobles» (Báez Ayala, 2011b).

Desde la perspectiva del autor, no interesa crucificar al Político, ni así aparece en sus textos. El autor ofrece un teatro que rompe con el canon; que incorpora no solo la tradición literaria, sino que constituye parte del teatro hipertextual actual; y que respeta a su receptor, al considerarlo autónomo, crítico y autocrítico. Lo que el receptor incorpore a su visión del mundo, posterior al encuentro con las obras, depende tan solo de él y no del texto ni mucho menos del autor. Es, pues, un teatro que se abre a posibilidades críticas. Otros textos del autor, como *La sugerencia,* aunque no refieren de forma precisa al tema del poder político, por sus rasgos hipertextuales dan la oportunidad de esta interpretación. Cuando al Concursante se le solicita interpretar al hombre, aquel se coloca un sombrero cordobés, se sienta en una silla de anea, toma la guitarra, toca y canta: «¡Ay…! ¡Ay…! ¡Ay…!». Este acto nos inserta en el cante hondo [definido por la RAE como el «cante más genuino andaluz, de profundo sentimiento»]. No son los políticos ni el Estado los únicos responsables de la falta de equidad, respeto, honestidad, ética; la sociedad, tanto en lo individual como en su conjunto, debiera implementar en su mundo cotidiano. No; el hombre, las personas, con independencia de raza, clase, etnia, género, escolaridad, diferencia generacional, etc., somos corresponsables de los males sociales que nos aquejan. Es pertinente mencionar que esos mismos factores determinan que unos ostenten mayor poder y otros, menor; siendo el caso que cuando entran en relación las fuerzas que cada uno representa, no se hallan en condición de igualdad. Así pues, las estrategias de resistencia al poder hegemónico desde una postura crítica se tornan creativas, cambiantes, novedosas, en cada contexto en el que se actualizan.

Aquí, algunas opiniones de expertos del teatro de José Moreno Arenas en relación con esa capacidad de rejuego ante el embate del poder hegemónico-nuclear, vertidas en la mesa redonda «La indigestión del poder en el teatro de José Moreno Arenas». A decir de Carmen Dólera, *La tentación* es una obra emblemática:

> «¡No, no, la estrategia somos nosotros mismos, la propia corrupción de cada uno! Yo creo que, en ese sentido, a mí me hace reflexionar; con una sonrisa, pero me hace reflexionar. Ahí queda. Me importa mucho este texto en concreto […] cómo coge a este personaje, que es el más miserable, es el último eslabón de la cadena y es el que defiende con más pasión lo que le han vendido; y le pueden vender la Virgen de la Aguijón[5], en este caso.
>
> ¿Realmente de qué estamos hablando, de qué estamos hechos lo seres humanos? ¿Hacia dónde vamos? ¿Cuál es nuestro objetivo final? ¿Qué es lo malo? ¿La religión? No. Según la lectura que yo hago –por favor, siempre respetuosa–, lo malo no es la religión; lo malo son las iglesias, lo malo son los feligreses, y los voceros. En ese sentido, a mí me dan pena los personajes porque me identifico; me identifico con los voceros. En cualquier momento, todos hemos dicho: ¡Todos los políticos son corruptos! ¡Hombre, todos no! ¡Todos no! ¡No, no todos! No, no, yo no lo creo absolutamente porque…, no lo creo; pero sí creo que los hay, en este caso…» (Báez Ayala, 2011b).

5. Personaje que aparece además en otras obras: *La playa, Las vírgenes, El cuchitril, La residencia.*

La directora de teatro argumenta la corresponsabilidad de la gente común con el poder que se ejerce de forma arbitraria, autoritaria, jerárquica. Interesa destacar la opinión que le merece el Diablo: «este personaje, que es el más miserable, es el último eslabón de la cadena y es el que defiende con más pasión lo que le han vendido». Puede hallarse la convergencia con la propuesta de Foucault: el ángel caído no se cuestiona *su deber ser*; lo asume para la eternidad. Ya decíamos que la mentalidad de los individuos ha cambiado en concordancia con las reglas del mercado y las relaciones políticas que el centro cultural semiótico ha validado. Los hombres, los políticos, se suben al tren sin conflicto alguno entre sus intereses y la ética de los derechos que rigen la vida de los pueblos.

Uno de los problemas que atañen al mundo de la política y la economía es el que aqueja a la península desde hace unos años: el desempleo. En las obras de Moreno Arenas se halla el tratamiento de este asunto. *La oposición* (1985) preludia lo kafkiano del asunto. A pesar de ello, hay una visión esperanzadora en los personajes. Sin embargo, unos años después la perspectiva cambia, tal como lo hacen las circunstancias socioeconómicas en España.

El clarinete destaca el dilema de las personas sin trabajo (Parado 1.º y Parado 2.º) por ganarse la vida y cumplir las leyes que rigen a la sociedad. Esta obra temprana en la dramaturgia de Moreno Arenas permite su actualización, dado que, al no indicarse el lugar y la época en que se mueven los personajes, estos y su problema se universalizan; dependen de la relativización y perspectivismo desde el que sean interpretados. Sus rasgos rizomáticos e hipertextuales los tornan atemporales. Los personajes antagónicos –la Gran Autoridad y la Autoridad–, en su doble discurso democrático e impositivo, satirizan a los representantes de los Estados por su falta de interés real en la resolución de las necesidades de la ciudadanía. Respecto al volumen en el que se compila este texto, Sánchez Trigueros señala dos tendencias contrapuestas en el teatro occidental: una avala la convención en todos sentidos y no pugna por la renovación; la otra, en la que sus hacedores «revelan la idea de comunicación como sujeción, como sometimiento, como dominación, como atadura» (1998: p. 12).

El hombre del clarinete recibe el peso de la ley, mientras que la Gran Autoridad y la Autoridad se respaldan tras los privilegios que les otorga su puesto político para transgredir la ley y quedar impunes. En unas cuantas líneas, el receptor puede establecer el vínculo con uno de los problemas de todos los tiempos: la corrupción, el abuso de autoridad. El dilema de los marginados por hallar el sustento diario se ahonda, mientras los responsables de crear las condiciones para el bien común se desentienden de su responsabilidad. Los dos personajes que representan a los Parados dibujan las circunstancias de vida de quienes margina el sistema sin darles oportunidad de replicar.

La hipoteca discurre por ese mismo camino, ahonda en el gran problema del desempleo, uno de los mayores conflictos sociales en la península. Los personajes centrales, el Mendigo y el Banquero, despliegan las contrapartes del poder, las que se repelen y se buscan, acordes a las necesidades de cada una:

> *(A un tiempo aparecen en escena el Mendigo y el Banquero, cada uno por un lateral distinto. Se encuentran en el centro. Aquél, andrajoso a no poder más; éste, vistiendo elegante frac y chistera, y fumando un enorme habano. Aquél, paso corto, cansado; éste, diligente y avispado.)* (Moreno Arenas, 2009: p. 125).

Se evidencia en la descripción, tanto de la vestimenta como de la actitud de los personajes, su pertenencia a esferas socioeconómicas excluyentes. Los círculos de lo semiótico y lo alosemiótico, signados por las relaciones que el poder económico impone, se materializan. El Banquero se constituye rizoma, signo cultural; su *performance* y discurso devienen de un sistema económico consciente de los procesos de exclusión que provocan en beneficio de la plusvalía:

> BANQUERO.–Estos insignificantes milloncejos de beneficios nos obligarán, con casi total seguridad a corto o mediano plazo, a reducir, en un porcentaje poco deseado desde la gran cúpula

> de la banca –que todo hay que decirlo–, el personal de plantilla de algunas oficinas, con lo que la castigada lista de desempleo engordará de manera alarmante (Moreno Arenas, 2009: p. 128).

El tono del Banquero denota la falsedad en su aparente preocupación por los trabajadores (Tartufo se materializa en él). El *leit motiv* que mueve los engranajes es el interés monetario. Esto lo lleva a ceder a la solicitud de préstamo bancario que le hace el Mendigo. El absurdo, lo grotesco se imponen en la obra. El Banquero "lee" de forma equivocada la realidad del hombre pobre: supone que detrás de los andrajos se halla un sujeto que coincide con los valores monetarios que definen al elegante de *frac y chistera.* El pordiosero despliega sus dotes picarescas para obtener lo que desea: dinero.

El sistema pareciera inamovible. Foucault anota: «vivimos inmersos en las redes políticas del poder, y este poder está en cuestión» (Foucault, 1999, p. 283). El Mendigo, desde la esfera alosemiótica en la que se inscribe, resiste y burla el sistema; no lo modifica, pero halla una fractura en su coraza. La obra se inserta, de esta forma, en un discurso crítico, ofreciendo al receptor dos figuras extremas del poder: al individuo inscrito en la marginalidad y al hombre que encarna al poder hegemónico, central, de la semiosfera. Como en otros textos, los personajes-rizomas enuncian, en su fragmentalidad, los rasgos identitarios del grupo al que pertenecen. Por tanto, son sujetos intercambiables, que mantienen un rol perenne en el interior de las estructuras del poder económico occidental (que bien puede ser de cualquier otro lugar). La intertextualidad se abre paso en el texto mediante los *links* que incorporan los personajes. El mendicante pregunta:

> MENDIGO.–¿…Y a todo esto qué dice el gobierno?
>
> BANQUERO.–¡Qué va a decir…! ¡Le preocupa la inflación! ¡…Y mucho! ¡Hombre, comprenda que todos estos problemas no son más que piezas de un mismo engranaje!
>
> […]
>
> De todas formas, el titular del Ministerio de Economía y Hacienda respira tranquilo, pues aún queda tiempo para enderezar el rumbo antes de que sean convocadas las próximas elecciones.
>
> MENDIGO.–¡Uf…! ¡Qué peso me quita de encima…! (Moreno Arenas, 2009, pp. 128-129).

El Banquero, ante la referencia a los políticos, sin pudor alguno –dada la normalización de las estructuras de clase y económicas dichas–, lanza el asunto de la corrupción, simulación del Estado ante sus gobernados: solo interesa al Ministro obtener los votos necesarios para mantenerse en el lugar privilegiado que se construye la clase política.

El Mendigo consigue minar los obstáculos del sistema, hipoteca *su miseria* y, por supuesto, evade el pago de lo recibido. Su actuar picaresco halla una fisura en el sistema y la aprovecha con ingenio. En apariencia, la situación deja incólume al poder económico. No obstante, el personaje subalterno se empodera desde el discurso; las palabras le permiten expresar el descontento y enojo social hacia el sistema bancario, que tan favorecido se ha visto en las últimas décadas. La enunciación de la insatisfacción social ya es un acto de resistencia frente al poder hegemónico.

En *El abrigo-chaleco*, Doña Socorro, en la misma línea de lo grotesco, de lo esperpéntico del texto anterior, expresa un modelo socioeconómico sin tapujos ni resquemores ante su hija, Ascensión. La madre aboga por una estructura clasista:

> DOÑA SOCORRO.–Hay que dar a cada uno lo suyo. Esa es la razón por la que los pobres deben permanecer bien acomodados en la pobreza, han de construir su futuro perfectamente colocados en su penuria, tienen que vivir felizmente instalados en su indigencia…

> ASCENSIÓN.–¡Menuda declaración de intenciones acabas de proclamar…! Crucemos los dedos y confiemos en que nadie se empecine jamás en elevarla a declaración formal de principios (Moreno Arenas, 2010b: p. 62).

La protagonista, en el aparente diálogo con la hija, refiere a la conveniencia para el Estado de mantener estas condiciones sociales: «¡Vamos a ver…! ¿Qué credibilidad tendría la dirección de un ministerio que comunicara algo así como que la mendicidad ha desaparecido totalmente de las calles…? ¡Ninguna! ¿Verdad…?» (Moreno Arenas, 2010b: p. 64).

La mención al mundo de la política destaca por su crudeza. Las políticas públicas, en comunidades que se rigen por el interés económico sobre el bien social, se hallan preocupadas por la oscilación de la bolsa de valores, mientras que las condiciones de vida de los indigentes los tienen sin cuidado.

El Estado –los políticos– se alía con el poder eclesiástico para, desde la supuesta caridad judeocristiana, paliar los requerimientos de la población marginal. Doña Socorro expresa que la existencia de los pobres se debe a la voluntad de Dios. «¿…Y tú quieres que yo me convierta en estandarte contra la voluntad divina…?» (Moreno Arenas, 2010b: p. 69), le aclara a su hija, cuando esta le reclama la pretensión de mantener a la población marginal subordinada eternamente. El juego de poder entre un modelo de pensamiento y social representado por la madre y su contraparte, por la hija, recuerdan el género de los debates medievales. No se trata de que haya una solución, sino una exposición de problemas, con sus pros y sus contras. Las opciones se despliegan ante el receptor. El teatro, desde su realidad discursiva textual o espectacular, se entrelaza con las palabras de Foucault: «Debemos desenmascarar nuestros rituales y hacerlos aparecer como lo que son: realidades meramente arbitrarias ligadas a nuestro modo de vida burgués» (Simon, 1999, p. 39).

Los nombres de las protagonistas –Doña Socorro y Ascensión– integran el mundo judeocristiano en esta obra. Permiten entrever los vínculos entre la Iglesia y el Estado. El poder eclesiástico se entrelaza con el político y el económico para beneficio de los grupos pudientes. La resolución de las necesidades sociales se mantiene en un continuo discurso de promesas incumplidas. El lector de *El abrigo-chaleco*, al observar la farsa de estas instituciones, podría indagar caminos de resolución de lo que en apariencia es inamovible. Desde el concepto de dispositivo foucaultiano, esta obra permite analizar la red de elementos que interactúan para que el panoptismo, como tecnología del poder, se asiente en la estructura social. El aparente absurdo del posicionamiento de Doña Socorro se torna claro, nítido, *coherente*, desde estos marcos del ejercicio del poder.

Como parte de esta arcada, resulta pertinente la referencia a *La tabla* (2001), una de las piezas mínimas en donde el personaje central, el Monitor de un gimnasio, se encarga de *entrenar* a un grupo de personas. El proceso de extrañamiento se inserta cuando estas se ven expuestas al sometimiento de su libre albedrío, al reproducir un *efecto borreguil*, sin opción a modificarlo:

> MONITOR.–¡No…! ¡No…! ¡No…! ¡…Y mil veces no! Hay que hacerlo con más interés, con más entusiasmo… Con este ritmo lento y sin reflejos jamás lograréis el título de consumidores mayores del reino. Juntaos un poco más para que el "efecto borreguil" sea más auténtico (Moreno Arenas, 2001: p. 99).

El texto refiere a los dispositivos del poder. Los sujetos sociales se adscriben *voluntariamente* a la norma que impone el sistema económico-político-social-cultural, con la finalidad de gozar de los privilegios de ser parte de la hegemonía. El precio de pertenencia a la cultura válida se trastoca al perder la autonomía como ciudadanos activos. Los aprendices de *La tabla* se ven sujetos a una voluntad ajena a ellos, contra la que poco pueden hacer.

Dos textos más resultan significativos en esta revisión del poder político: *El fantasma* (2010c) y *El ménage à trois* (2010d) se integran a la arcada del poder político en Moreno Arenas. En la primera aparece un Polí-

tico como personaje principal; se halla hospedado en un hotel. Allí se le aparece un Fantasma, que al final sabremos que es el de la crisis. Este personaje mantiene un breve diálogo con el Empleado que le lleva agua, quien pasa esa misma noche a ser desempleado.

El protagonista se autodenomina *Servidor público*, considerando que el concepto anterior ha sido vilipendiado por la sociedad. Ante el asombro del Empleado (Ex-empleado) de atender a un Político, este le suelta un monólogo acerca del "paro" o desempleo. Enuncia una absurda propuesta para que la gente pierda el trabajo de forma calificada: a través de una especie de certificación universitaria.

El Estado se otorga el derecho ya no tanto a normar conductas y pensamiento. El discurso de los políticos se sintetiza a través del protagonista de *El fantasma*: se hallan preocupados por mantener el voto ciudadano, pero sin interesarse por las necesidades de los votantes. Esta obra la publicó Moreno Arenas en 2010; para entonces, en el gobierno de Rodríguez Zapatero se hablaba ya del impacto de la crisis en las políticas públicas y se anunciaban recortes tales como la disminución del sueldo a los Funcionarios del Estado; la situación económica se agravaba en la península; considérese el impacto de este fenómeno social durante los primeros meses del gobierno de Mariano Rajoy, quien decretó la bajada del importe de las pensiones y la subida del IVA en actividades culturales, como el teatro.

El protagonista, al igual que en las obras anteriores, se distancia de la problemática de los hombres y mujeres comunes que padecen los efectos de la crisis económica a la que alude el texto; el Empleado se asombra al ver que el hombre que está frente a él no es muy distinto; aprecia cómo sus rasgos físicos no son diferentes a los de él; el Empleado observa al hombre desde la preconcepción que del mito ha construido. Ello habla de la falta de cercanía entre los representantes del pueblo y sus representados. Por otra parte, el Político se enfrasca en un monólogo, en el discurso que pronunciará al día siguiente en una asamblea ciudadana. El tema será el desempleo y la cuota de género. Su preocupación no se centra en cómo evitar la falta de trabajo o cómo apoyar a los *parados* o cómo resolver la violencia de género, entre otras cuestiones; su inquietud se ubica en cómo normar, disciplinar, reglamentar el enliste en las filas de la gente que se quedará sin trabajo.

El drama del Empleado que ha sido despedido esa misma noche no le impacta en lo más mínimo; le preocupa en cuanto a que no se ha aprobado la reglamentación que él propone para pertenecer a las huestes del ejército de reserva, en la terminología de Marx. El Fantasma de la crisis se *empalma* con el Político (no sabemos si este lo goza o lo sufre). El Ex-empleado no sale de su asombro; hace un aparte crítico a la caricatura que le va pareciendo el *Servidor público*, en el que pone en entredicho los argumentos de este. De manera deliberada, Moreno Arenas evita que las dos fuerzas entren en relación; a fin de que sea el receptor el responsable de echarlas a andar. Si se considera a las masas como el conjunto que podría mantener una actitud de resistencia hacia la imposición del autoritarismo de parte de quienes detentan el poder hegemónico, ¿qué sucede en este caso?, ¿en dónde se halla su actitud de respuesta?

> «No es conveniente sin duda concebir a "la plebe" como el fondo permanente de la historia […] La plebe no existe sin duda alguna, pero hay de la plebe. Hay de la plebe en los cuerpos y en las almas, en los individuos, en el proletariado, y en la burguesía, pero con una extensión, unas formas, unas energías, unas irreductibilidades distintas» (Foucault, 1980: p. 166).

¿En *El fantasma*, dónde se halla esa plebe crítica? No se muestra de forma explícita; no obstante, pareciera cobrar materialidad en los personajes participantes. El texto dramático podría hacer *click* con la habilidad de resistencia de sus receptores para enfrentar la abrumadora fuerza de los convencionalismos sociales y de Estado. Foucault lanza como hipótesis por qué el poder se mantiene, en apariencia, inamovible:

> «El poder es coextensivo al cuerpo social, no existe entre las mallas de su red de libertades elementales […] Las relaciones de poder están imbricadas en otros tipos de relación (de producción,

> de alianza, de familia, de sexualidad) donde juegan un papel a la vez condicionante y condicionado […] Las relaciones no obedecen a la sola forma de la prohibición y el castigo, sino que son multiformes […] No existen relaciones de poder sin resistencia […] existe allí donde el poder está: es pues como él. Múltiple e integrable en estrategias globales» (Foucault, 1980: p. 170).

La resistencia al poder en esta obra, así como en *El ménage à trois*, respecto a las leyes que legislan la edad para poder fumar y la "Ley de salud sexual y reproductiva y de la interrupción voluntaria del embarazo" (2010) no emergen de una perorata en contra de lo decretado por el Estado, mediante el consenso de los políticos. Como dice Foucault, la resistencia es múltiple e integrable en estrategias globales. El teatro escrito o representado se suma a un cúmulo de actos de resistencia desde los micropoderes; en este caso, de la palabra mediante el humor, no solo para resistir las imposiciones del macropoder, sino para hallar la forma de desestructurarlo, revertirlo y contribuir a formas de pensamiento equitativas, diversas, polífónicas, dialécticas, hipertextuales. El final abierto de *El ménage à trois* podría ser parte de esas tácticas múltiples. A decir de Carmen Ruiz-Mingorance, directora del grupo Teatre´ves Teatro:

> «Ahora, en *El ménage à trois,* el Policía, que representa la ley, ¿participa de la Ley paritaria?, ¿se quita la chaqueta?, ¿me pongo la chaqueta?, ¿qué se quiere expresar con ese quita y pon de la chaqueta? O sea, que son muchísimas ramas, vertientes las que se nos abren, que precisamente creo son las interesantes para que el público se dé cuenta de qué es lo que nos está vendiendo el poder, qué nos están vendiendo las instituciones, qué nos está vendiendo la incultura. Porque yo no pienso que haya cultura en este país. Y ahí es en donde tenemos nosotros, como directores, que hacer especialmente ahínco con nuestro trabajo, en desvelar eso» (Baéz Ayala, 2011b).

Se aprecia que los mecanismos de resistencia que la dramaturgia de Moreno Arenas podría poner en movimiento no dependen tan solo de las ocurrencias afortunadas del autor en la función estética, ética y social de su literatura. El *link* se activa con otros hacedores de discursos: en este caso, del teatro como espectáculo; de editores y/o investigadores interesados en difundir estas obras; pero, sobre todo, de lectores/espectadores comprometidos con un teatro inteligente. De tal forma que, al arribar a *La paloma*, los receptores entramos al mundo de lo grotesco, lo abyecto, escatológico, goyesco, burdo:

> VAREADORES.–Entre pinos y olivares
> de comarcas andaluzas
> nacen algunas historias
> por influencias de la luna.
>
> *(Breve pausa.)*
>
> *Mareas del esperpento*,
> olas de España profunda,
> brisas de tiempos lejanos
> que a la inteligencia insultan (Moreno Arenas, 2006: p. 53; el énfasis en nuestro).

La intertextualidad con Valle-Inclán nos traslada a una de las arcadas más valiosas de la dramaturgia española. Al leer (o escuchar) *Mareas del esperpento* en el fragmento anterior, la posición crítica que se desprende del texto es inevitable de percibir. Otro *link* posible es Samuel Beckett, que emerge ante el absurdo de la situación que se desarrolla en el texto. El Concejal y el Alcalde convencen a Palomo el Santo de que ha sido elegido por el Espíritu Santo al recibir la señal divina:

PALOMO EL SANTO.–¡La madre que la parió! ¡La hija de la gran puta me ha cagado en un ojo!

(Arrepentido de sus palabras, implorando clemencia y se santigua.)

¡Perdón, Señor!

(Siente molestias en el ojo e intenta limpiarlo bien. Se acercan el ALCALDE y el CONCEJAL.)

ALCALDE.–¡Detén tu mano, Palomo! (Moreno Arenas, 2006: p. 54).

Los servidores públicos recurrirán a la memoria cultural de este personaje para llevarlo hacia al discurso y praxis de la visión judeocristiana. La paloma que defeca en el ojo del protagonista no será un impertinente animal tan solo. Desde el conocimiento que poseen del discurso judeocristiano, asocian al ave con la tercera persona de la santa Trinidad: el Espíritu Santo. Aprovechan las creencias populares que perviven en la mentalidad de este personaje para convencerlo de que la *mierda* que ha caído en su ojo es señal de que Dios lo ha elegido para ser el *Santo* de la comarca.

Ante la falta de visión crítica del personaje y el entramado de relaciones de poder que entran en juego a partir de la ficción que construyen estos dos personajes, Palomo el Santo se convertirá en el medio a través del cual el Concejal y el Alcalde obtendrán sus intereses:

VAREADORES.– (...) Por un *demonio de alcalde*
el labrador fue tentado,
que vio llegar su ceguera
de arriba, de lo más alto (Moreno Arenas, 2006: p. 60; las cursivas son nuestras).

A diferencia de *La tentación*, los papeles se invierten. El Alcalde asume la función del Diablo; utiliza su capacidad discursiva, desde los marcos culturales, para embaucar a Palomo el Santo. Como bien lo aclara Foucault, si se analiza el poder solo desde la perspectiva de la represión, la lectura simple que se deduce de esta situación correspondería a cómo engañan a este hombre sencillo. No obstante, el poder instaura el deseo en los sujetos que se hallan insertos en culturas que lo dinamizan acríticamente. Palomo el Santo se enfrenta a un dilema: ser un hombre que pase sin de dejar huella en su comunidad o convertirse en una figura pública. Ante la disyuntiva, decide lo segundo, a pesar de que en ello se le vaya la vida.

l protagonista tendrá a su disposición la perspectiva del médico y el párroco del pueblo, quienes le dan a conocer los riesgos que para su salud y para su alma conlleva aceptar la propuesta del Alcalde; Palomo el Santo hará un balance de lo que implica escuchar uno u otro razonamiento:

(PALOMO EL SANTO, que, en un principio, borracho de protagonismo (…) se lleva la mano al parche negro y le increpa a la autoridad en voz baja:)

PALOMO EL SANTO.–No veo nada con este ojo.

ALCALDE.–Es normal. Con ese parche oscuro…

PALOMO EL SANTO.–No es eso. El médico tenía razón.

ALCALDE.–¿Qué sabe el médico de las intenciones de Dios?

PALOMO EL SANTO.– …Y el cura me dijo que…

ALCALDE.–¿…Y qué sabe el cura de medicina? (Moreno Arenas, 2006: p. 62).

El protagonista se dejará seducir por los vítores del pueblo, por su deseo de trascendencia, por las campanadas de la fama. Tomará su decisión. Retornamos aquí la duda cartesiana. ¿Qué haría cada sujeto en esta situación? Los individuos se hallan expuestos a ser utilizados por el otro para su beneficio personal; sin embargo, cada persona cuenta con mayores o menores herramientas para analizar la decisión que tomará. A diario, las personas se ven en condiciones parecidas, con mayor o menor relevancia para su existencia, pero emerge: «Si hago esto, puede suceder tal…; y si hago esto otro, tal vez pase tal…».

La paloma ofrece una estructura en abismo; nos hallamos ante la ficción dentro de la ficción. Los personajes *diablos* recuerdan la estancia de Sancho Panza con los Duques, quienes, para entretenerse con el escudero de don Quijote, crean situaciones que son reales para el escudero, pero que el lector sabe que son tan solo ficción. Cierto. Sancho, a pesar del interés que lo mueve por mejorar su condición económica, cuando ejerce de Gobernador en la supuesta Ínsula, desiste de ejercer el poder político, a pesar de los beneficios económicos que le reporta, porque no acepta aguantar el maltrato al que se ve sometido. Palomo el Santo, en cambio, a pesar de ver en riesgo su vida, acepta la ficción sin mayores reparos.

La memoria colectiva acrítica cumple su papel ante esta ficción. Lotman define la cultura como la «memoria no hereditaria de una colectividad que se expresa en un determinado sistema de prohibiciones y prescripciones (…) ante todo es un fenómeno social (al ser memoria) que está ligada inevitablemente a la experiencia histórica pasada» (Lotman, 2000: p. 172). El pueblo como personaje colectivo en *La paloma* es embaucado por esta farsa de Palomo el Santo, dado que pareciera que la memoria no se activa ante el engaño que traman estos dos personajes.

La enajenación es colectiva, el discurso de *sanación del supuesto Santo* corrobora lo grotesco de la situación: «Por la santa conjunción de los planetas Júpiter y Marte, y por las irradiaciones telúricas de los planetas Júpiter y Marte…» (Moreno Arenas, 2006: p. 65). En relación a este texto comenta Manuel Delgado:

> «(…) *La paloma*, en donde se combina magistralmente el esperpento y la picaresca para fabricar santos, milagros y supersticiones populares. Como Carmen [Dólera] decía muy bien, la religión también; los mitos que nos creamos son una forma de poder a los que nos sometemos o a los que nos someten quienes los usan» (Báez Ayala, 2011b).

Estos mitos religiosos –santos y milagros–, vistos como un dispositivo del poder hegemónico en términos foucaultianos, les permite al Alcalde y al Concejal construir *la verdad* en torno a Palomo el Santo. El pago por los servicios del Vecino poseso y el Vecino enfermo, que fingen la sanación gracias a la mediación del protagonista, serán un costo mínimo para los intereses que persiguen sus contratistas:

> CONCEJAL.–No, Palomo.
>
> […]
>
> El cura no te guarda rencor.
>
> […]
>
> A él le importan dos leches que nosotros vayamos a construir aquí una urbanización de viviendas unifamiliares, unos grandes almacenes, dos hoteles, un balneario, un casino, un supermercado, dos discotecas, tres restaurantes, cinco cafeterías, diez bares y no sé cuántas cosas más.
>
> *(Con falsa preocupación:)*
>
> Si acaso, pondrá algún impedimento cuando intentemos levantar la ermita. Sí: la ermita en la que tú vas a descansar para siempre (Moreno Arenas, 2006: pp. 71-72).

No es necesario que la obra informe de la realización o no de estos proyectos del Alcalde y el Concejal; la muerte del protagonista no determina una estructura cerrada del texto; el personaje principal, los dos secundarios y el ambiental corresponden a una vereda del camino; el receptor decide por dónde enfila sus pasos o por dónde crea otra opción. En esta autonomía se encuentra la posibilidad de que los mecanismos de resistencia al poder de la semiosis hegemónica no se impongan. Cada persona indaga sus posibles acciones. Esto permite aludir a *La china* (2003):

ACTO ÚNICO

El escenario carece de decoración.

> *(Dos ACTORES forcejean; otros dos, atónitos, observan la pelea. El ACTOR 1.º apuñala al ACTOR 2.º, que muere. El agresor, aturdido, no sabe qué hacer. Coge en brazos a una mujer de rasgos orientales que en ese momento acertaba a pasar por el lugar del crimen, la pone entre los brazos del ACTOR 3.º y huye. Éste, aterrado y antes de salir corriendo, se la coloca al ACTOR 4.º, que, a su vez, baja del escenario, la echa sobre un ESPECTADOR y pone tierra de por medio. Aparece un POLICÍA, que, tras descubrir el cadáver, sigue la huella del crimen. Detiene al ESPECTADOR, que, como le ha tocado la china, se la lleva a cuestas. Cae el telón.)* (Moreno Arenas, 2003: p. 65).

Texto que bien puede aplicarse a la situación de Palomo o de cualquiera de nosotros: ¿cómo enfrentar la imposición del otro, ¿cómo resistir, oponerse, crear condiciones de equidad, de legalidad, cuando el poder político hegemónico se manifiesta? El poder político posee múltiples aristas, aquí algunas de las que los textos hipertextuales permiten visibilizar desde una dramaturgia crítica.

REFERENCIAS

BÁEZ AYALA, S. (2011a): «El poder crítico del teatro hipertextual de José Moreno Arenas», entrevista para *TV Albolote*, Albolote (Granada). http://tvalbolote.blogspot.mx/2012/02/entrevistadesusanabaezjosemoreno.html

— (2011b): «La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas», Mesa redonda organizada por el *Ayuntamiento de Albolote* en Acto de entrega de Premios del II Certamen de Teatro «Dramaturgo José Moreno Arenas», Albolote (Granada), 26 de marzo.

— (2015). *Desenmascarando al poder en el teatro breve y mínimo de José Moreno Arenas*, Salobreña (Granada), Editorial Alhulia.

BENJAMIN, W. (2005): *Libro de los pasajes* (Luis Fernando Castañeda, trad.), Madrid, Akal.

BUENO, Lourdes (2010): «Entrevista a José Moreno Arenas», en *En sentido figurado. Revista literaria*, 3 (8), pp. 11-18. http://ensentidofigurado.com

CLÉMENT, J. (2006): «Hipertexto de ficción, ¿nacimiento de un nuevo género?», en Aarseth, E. et al.: *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica* (María Teresa Vilariño Picos y Anxo Abuín González, intr. y compls.), Madrid, Arco/Libros, pp. 75-91.

DELEUZE, G. (1987): *Foucault* (José Vázquez Pérez, trad. y Miguel Morey, pról.), México, Paidós.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2006): «Introducción: rizoma», en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (José Vázquez Pérez, trad., con la colaboración de Umbelina Larraceleta), Valencia, Pretextos, pp. 9-32.

DELGADO, M. (2011). Intervención en la Mesa redonda sobre «La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas», organizada por el *Ayuntamiento de Albolote* en Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, Albolote (Granada), 26 de marzo.

DÓLERA, C. (2011). Intervención en la Mesa redonda sobre «La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas», organizada por el *Ayuntamiento de Albolote* en Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, Albolote (Granada), 26 de marzo.

FOUCAULT, M. (1998): *Genealogía del racismo* (Tomás Abraham, pról. y Alfredo Tzveibely, trad.), Argentina, Altamira.

— (1980): «Las relaciones de poder penetran en los cuerpos» y «Poderes y estrategias», en *Microfísica del poder* (Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, intr., trad. y ed.), Madrid, La Piqueta, pp. 153-162 y 163-174.

— (1999): *Estrategias del poder* (Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, intr., trad. y ed.), Barcelona, Paidós Ibérica.

GABRIELE, J. P. (2009). «Teatro para digerir y reflexionar: entrevista con José Moreno Arenas», en *Los dramaturgos hablan: entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*, Oviedo, KRK Ediciones [A Escena, 4], pp. 264-281.

LOTMAN, I. (1996). «Acerca de la semiosfera», en *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto* (D. Navarro, selec. y trad.), Madrid, Cátedra, pp. 21-42.

— (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Cátedra.

MIJARES VERDÍN, E. (2011, ponencia): «Pulgas y Monólogos, el universo hipertextual de José Moreno Arenas», en *Anatomía del teatro indigesto de José Moreno Arenas* (José Antonio Sedeño, coord.), Barcelona, Carena.

MORENO ARENAS, J. (1985). *La oposición*, en *La mano/La oposición* (Carlos J. Sánchez Soto, pról.), Utrera (Sevilla), Ateneo Utrerano, pp. 41-62.

— (2001). *La tabla*, en *13 Minipiezas* (Adelardo Méndez Moya, pról.), Valencia, Ediciones Art Teatral [Colección Autores de Hoy, 4], pp. 95-102.

— (2003). *Las antípodas*, *La china*, *El tren*, en *Teatro mínimo (Pulgas dramáticas)* (Marie-Claire Romero, pról.), Granada, Ediciones Dauro [Colección El Público, 3], p. 55, p. 65 y p. 73.

— (2006). *La paloma*, en *Trilogías indigestas [II]* (Adelardo Méndez Moya, pról.), Salobreña/Madrid, Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 57], pp. 51-74.

— (2010a). *El problema* (Trilogía mínima de las pulgas de hotel)», en *En sentido figurado*, 3 (8), pp. 84-88. http://ensentidofigurado.com

— (2010b). *El abrigo-chaleco*, en *Trilogías indigestas [III]* (Adelardo Méndez Moya, pról.), Salobreña/Madrid, Editoriales Alhulia y La Avispa [Colección Crisálida, 89], pp. 37-72.

— (2010c). *El fantasma* (Trilogía mínima de las pulgas de hotel), en *En sentido figurado*, 3 (10), pp. 105-111. http://ensentidofigurado.com

— (2010d). *El ménage à trois* (Trilogía mínima de las pulgas de hotel, en *En sentido figurado*, 3 (9), pp. 89-94. http://ensentidofigurado.com

— (2010e). *Los ángeles*, en *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (José Romera Castillo, ed.), Madrid, Visor Libros, pp. 82-94.

— (2009). *El retrete*, *El accidente*, *La tentación*, *La hipoteca*, en *Diálogos* (Bonifacio Valdivia, pról.), Salobreña (Granada), Editorial Alhulia [Mirto Academia, 37], pp. 21-34, 35-52, 53-70, 123-146.

PAVIS, P. (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Jaumes Melendre, trad. y Anne Ubersfeld, pref.), Barcelona, Paidós.

RUIZ-MINGORANCE, C. (2011). Intervención en la Mesa redonda sobre «La indigestión del poder en la dramaturgia de José Moreno Arenas», organizada por el *Ayuntamiento de Albolote* en la Sala Octogonal del Centro Sociocultural Fernando de los Ríos, Albolote (Granada), 26 de marzo.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1998): «Un granadino para la escena», en *Escenas antropofágicas*, Albolote (Granada), Fundación Francisco Carvajal, pp. 11-13.

— (2008a): «El teatro de José Moreno Arenas, humor inteligente», *Ideal*, Granada, 9 de mayo. http://teatro-granada.es/elteatrodejosemorenoarenashumorinteligente

— (2008b): «José Moreno Arenas: un granadino para la escena» y «El teatro de Moreno Arenas traspasa el Atlántico», en *La pluma en el dintel*, Granada, Editorial Universidad de Granada [Biblioteca de Bolsillo Divulgativa Collectanea Limitanea, 64], pp. 237-238 y 239-241.

SIMON, J. K. (1999): «Conversación con Michel Foucault», en *Estrategias del poder* (Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, intr., trad. y ed.), Barcelona, Paidós Ibérica, pp. 27-41.

TALENS, J. (2000): «Vicisitudes de la identidad de la lectura como diálogo o el sujeto vacío» e «Imagen y tecnología», en *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Madrid, Cátedra/Universidad de Valencia, pp. 11-29 y 368-393.

VALDIVIA, B. (2009): «Prólogo», en *Diálogos*, Salobreña (Granada), Editorial Alhulia [Mirto Academia, 37], pp. 9-19.

VILARIÑO PICOS, M. T. y ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2006): «Historias multiformes en el ciberespacio. Literatura e hipertextualidad», en *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica* (María Teresa Vilariño Picos y Anxo Abuín González, intr. y compls.), Madrid, Arco/Libros, pp. 13-33.

VII. ENSAYO

SEVERO SARDUY EL BARROCO POLIFACÉTICO O EL TRAVESTISMO LITERARIO

Miguel Arnas Coronado

Se ha hablado mucho del barroco caribeño, y Sarduy, es cierto, pertenece a él, pero en la literatura latinoamericana no solo estuvo Cuba, aunque ella se situara en primera línea en el barroquismo, sino que otros escritores de ese continente y en nuestra lengua, o en la hermana portuguesa, fueron también barrocos. Está el Carlos Fuentes de *Terra Nostra* y *Cristóbal Nonato*, José Donoso con su *El lugar sin límites*, o *Zama* de Antonio di Benedetto. O el poeta venezolano Rafael José Muñoz. Incluso al brasileño Haroldo de Campos se le adscribe de costumbre al movimiento. Y el también brasileño Joao Guimaraes Rosa tiene un cierto barroquismo en el retorcimiento del lenguaje, al menos en *Gran Sertón. Veredas*. Al propiamente caribeño se vinculan Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima o Severo Sarduy y, de alguna manera, Reinaldo Arenas o Julieta Campos. Tal vez haya más, pero los ignoro. Estos son los consagrados. Con todo, debo decir que Sarduy descalifica a Carpentier como barroco y lo inscribe en el neogoticismo. Es asunto discutible, claro está. Lo que ocurre es que nuestro Severo es severo al respecto y tanta es su adoración por Lezama que le cuesta alinearlo con nadie. Al menos, alinearlo con alegría y superficialidad.

Freddy Castillo Castellanos dice en una intervención en la IV Bienal de Literatura Mariano Picón Salas de Mérida, Venezuela (1999): "…el neobarroco (término acuñado por Haroldo Campos y Severo Sarduy) posible no se limita al rescate del hipérbaton o de otras figuras más o menos gongorinas. Es algo más que una tendencia literaria o que unas audaces torceduras de las formas verbales. Es una arriesgada travesía de la palabra por el laberinto de las eras imaginarias, tanto más subversiva cuanto menos correspondencia mantiene con el entorno, con el «tiempo nublado» de este fin de siglo". Aunque Gustavo Guerrero da a entender en su artículo titulado *Lezama Lima, una posteridad disputada*, publicado en Letras Libres España (de ahora en adelante Ll.) nº 113, que el término neobarroco y su filiación de Lezama Lima por parte de Sarduy fue una manera de darse a sí mismo un cimiento sólido, al considerarse heredero del gran escritor habanero, no creo que le hiciera falta a Sarduy darse autobombo con tal atribución, opino que más bien es reconocer una paternidad, un antecedente que no justifica, sino avanza lo que él luego, modificándolo como buen heredero, ampliará y profundizará.

Eugenio Trías definió el barroco, en *Lo bello y lo siniestro*, como: "…la escenificación teatral del infinito… todo el arte barroco es una prueba epistemológica de gran estilo acerca de la no fiabilidad del sentido de la vista, así como de la absoluta capacidad de metamorfosis de todo el mundo sensible".

Doy estas observaciones, más que definiciones del barroco, y no otras más al uso o más académicas, por acercarse mucho al arte de Sarduy.

Sarduy fue novelista, poeta, periodista, ensayista, pintor y autor de teatro. Hay una actividad que me gustaría destacar aunque poco se conoce de ella: locutor de radio en Francia; para él la voz era importantísima

como luego se especificará analizando sus obras teatrales. Nació en Camagüey en el 37 y falleció en París por SIDA en el 93. Es, como Cabrera Infante, exiliado exterior de la dictadura cubana, en tanto Lezama lo fue también pero interior, como lo fue nuestro Gil-Albert. "Ya se sabe que nadie puede encontrarse a sí mismo si antes no abandona lo que lo rodea, lengua y país natal, el universo estorboso de lo conocido", asegura nuestro autor en su artículo *En un florero encantado se desmaya una flor*, homenaje a Rubén Darío.

Si no volvió a Cuba fue porque tras resultarle inhabitable el Madrid de la época (1960) a donde llegó becado por el gobierno cubano, y era su primer destino, se trasladó a París y fue allí donde estudió pintura: estaba a gusto, se sentía libre, pero había, digamos, desperdiciado la beca pues se había ido a otro país. Luego prolongó el exilio por vergüenza al no haber vuelto a tiempo, y posteriormente al enterarse de la represión a la que fueron sometidos los homosexuales por el régimen castrista. Mejor que exiliado, a él le gustaba apodarse "quedado". De hecho, Cabrera Infante y él fueron borrados, ninguneados de los manuales de literatura nacional cubana.

Su homosexualidad, a la que en apariencia da gran importancia pues sus novelas son muchas travestidas o transexuales, tema del que hablaré más tarde, es intrascendente. Digamos que es cosa suya y él no hace un mundo de ello: ni siquiera la reivindica. Aseguró que la homosexualidad es "como ser diabético o filatélico"; indudablemente, utilizó la palabra diabético por eufonía, no porque pensara que la homofilia es una enfermedad; quiso decir con ello que "contra gustos no hay nada escrito". La única trascendencia, desgraciadamente, estuvo en su vida privada: murió a causa de la pandemia, como la llamó Juan Goytisolo, de quien era amigo y que habló de él lo mismo que hizo otro grande, y gran compañero también: Julio Cortázar. Sí aparece esa homosexualidad en la mayoría de sus novelas, pero no olvidemos que la narrativa es ficción, es un mundo no existente. Comprender la narrativa como autobiografía es un error colosal, aunque sí puede traslucir algunos aspectos de la personalidad del autor, aspectos que, por otra parte, no deben tener importancia alguna por cuanto de un autor lo trascendente es su obra, no su vida que, como la de cualquier hijo de vecino, no le concierne a nadie.

Respecto a sus influencias, es evidente la de Lezama, para él, el más grande: "no me siento próximo a Lezama sino en Lezama", declara en la entrevista con Ernesto Parra, Viejo Topo, (en adelante, VT.), nº 19; también asegura que todos sus escritos son "notas a pie de página a Lezama". Y por supuesto, la de Carpentier, pero no hay que olvidar la de Octavio Paz, pues sin él su obsesión novelesca por la India, el budismo y los dioses hindúes no existiría. Fue en los libros de este donde se le creó la curiosidad por aquel país, y los causantes de sus múltiples viajes allí, a Sri Lanka e Indonesia. En él y en la atracción islámica de su amigo Juan Goytisolo o en los escritos del sinólogo francés François Cheng fue donde se coció la sugestión sarduyana por Oriente.

Hay otra un tanto oculta: la de Valle Inclán. Sus novelas en especial son esperpénticas, aunque al revés del gran gallego él no pretende denunciar nada. Es deformante pero carece de voluntad crítica hacia la sociedad, ni siquiera a favor de la marginación de los travestís u homosexuales. No le apetece señalar el sentido trágico de la vida sino solo disfrutar, jugar, obtener placer de lo deformante, de la simulación, que le parece mucho más divertida que la realidad. Si Valle usa la animalización o fusión de formas humanas y animales, Sarduy directamente nombra a sus personajes con nombres animales.

Volviendo a José Lezama Lima, en el principio de la colaboración de Severo con la revista *Ciclos*, se enfrentó con el gran pope de la literatura cubana, que dirigía la revista *Orígenes.*. Ambas eran opuestas en planteamientos, aunque esas oposiciones literarias no fueron guerreras sino, con el tiempo, divertidas y dignas de motivar estudios y tesis. Al parecer, de ese enfrentamiento surgió el inevitable "choteo" cubano pues, como el mismo Sarduy cuenta años después de ese hecho y con la ternura del tiempo y el afecto por su admirado Lezama, en la revista de este, y por un error tipográfico, se habló de la famosa y romana *Fontana* de *Travers*, en lugar de *Trevi*.

ENSAYOS

Lo primero a aclarar es que sus ensayos no lo son al uso. Para él, el conocimiento no procede de las respuestas sino de añadir más preguntas. "La contradicción es la base de toda significación", escribió Julia Kristeva, la estructuralista, y Sarduy se lo apuntó a conciencia para su obra toda. De hecho, también él aseguró que no era necesario escribir sobre algo, sino solo escribir algo.

En sus ensayos hay varios temas que lo obsesionan: el barroco, el cuerpo y la simulación, que también podría traducirse como travestismo o carnaval.

Es tal el amor por el barroco, pues amor es, que lo justifica y teoriza. Dice, basándose en un sinfín de fuentes que manifiesta en citas al pie, citas que no cito pues sería eterno, de las que resume y saca sus propias deducciones, que el barroco procede de la demostración matemática kepleriana de las rotaciones elípticas de los planetas alrededor del sol. La elipse tiene dos centros, o dos focos, al revés del círculo o la esfera que tienen uno solo, y esa dualidad central o focal se aplica también en el barroco: en la pintura está en la contraposición entre luz y sombra (De la Tour), entre blanco y negro (Zurbarán), entre fondo oscuro y figura o figuras, en la sustitución de la centralidad gótica y renacentista por el descentramiento (en Caravaggio); en la literatura, barroco es el hecho de que significado y significante no estén directamente relacionados sino indirectamente gracias a la metáfora, o mejor dicho, al exceso de metáforas, que Sarduy eleva al cuadrado en el barroco (aunque mejor que a las metáforas, le gusta referirse a las isomorfosis), pues nada se llama por su nombre sino por alusión, por similitud, por analogía; si acudimos a la poesía, sobre todo en Góngora y su insistencia en las mitologías griegas y romanas, es para distanciar el significado, la referencia: al fin y al cabo, asegura, barroco y culteranismo no se diferencian en casi nada; asimismo, insiste en el valor que para el cordobés tiene la elipsis (palabra tan parecida a elipse; tienen el mismo origen griego: ἐλλείπειν, faltar, pues a la elipse le falta algo para tener la perfección del círculo) donde se consigue dar luz a algo en detrimento de lo oculto que queda en la sombra, dualidad que sigue coincidiendo con la bifocalidad de la curva cónica; ahí las citas de Dámaso Alonso son esclarecedoras. En música, gracias al desarrollo y preferencia por el contrapunto y la fuga: dos melodías armónicas al unísono. En arquitectura, con la extravagancia de la línea curva, en tanto en urbanismo se da la descentralización respecto al edificio máximo: la catedral, y se potencia la repetición, la línea recta en inmensas avenidas.

Para ilustrar esa dualidad, esa bifocalidad del barroco, Sarduy escribe aludiendo a Cervantes y a Velázquez: "*El Quijote* se encuentra en *El Quijote* -como *Las Meninas* en *Las meninas*- vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, su reverso: los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los castellanos, son su imagen especular; el Islam y sus «embelecadores y quimeristas» son también el reverso, el Otro del cristianismo, el bastidor de España". Y piénsese que al hablar de caracteres arábigos hace alusión a la autoría de Cide Hamete Benengeli, que Cervantes enarbola como juego metaficcional.

Por último, destaca cuatro conceptos que, si no definen totalmente el barroco, sí lo rodean, lo constituyen, lo retratan: economía, erotismo, espejo, revolución. La economía barroca que describe Sarduy es lo contrario de lo que entendemos por economía actual: "…ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo -de los bienes que les interesa, añado yo, porque de los bienes naturales, explotables, bien que se abusa-: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer, y no como en el uso doméstico, en función de información, es un atentado al buen sentido, moralista… en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación". De erotismo: "…determina el barroco en tanto que juego, en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que trabajo". Por el espejo argumenta: "Si en cuanto a su utilidad el juego barroco es nulo, no sucede así en cuanto a su estructura. Esta es… un reflejo

reductor de lo que la envuelve y trasciende; reflejo que repite su intento… pero que no logra, como el espejo que centra y resume el retrato de los esposos Arnolfini, de Van Eyck, o como el espejo gongorino «aunque cóncavo fiel», capta la vastedad del lenguaje que lo circunscribe, la organización del universo: algo en ella lo resiste, le opone su opacidad, le niega su imagen". Y por último, de la revolución afirma: "Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje pinturero, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica… barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución". Como remate, dice del neobarroco: "…reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión". Leyó, por supuesto, y sacó conclusiones de él, el libro tocante al tema de Eugenio d'Ors.

El barroco latinoamericano, que tan próximo le es, también es motivo de su reflexión. Él escribió, junto a Ángel Kalenberg, la introducción al catálogo de la Décima Bienal de París, en el 77, dedicada ese año a América Latina. Afirmó en él que "…aquellas obras nos son accesibles por un mecanismo característico del barroco: el de la condensación". En este ámbito del barroco latinoamericano, sus alusiones recurrentes son al pintor y escultor colombiano Fernando Botero y al imaginero y arquitecto brasileño llamado el Aleijadinho.

Respecto al cuerpo y la simulación, parece que los trata como un solo tema. Lo que le interesa de verdad, y en ello profundiza, es la simulación, el uso del cuerpo para simular otra cosa u otra persona. Los tatuajes, las pinturas corporales o las inscripciones sánscritas en el cuerpo de los *sadús* védicos, la escultura hiperrealista (y nombra aquí al escultor Holger Holgerson entre otros), el travestismo, son sus temas así como el teatro donde se figura siempre algo, y la pintura, especialmente el *trompe l'oeil* o efecto, engañifa o trampantojo. Parece que el engaño que se sabe tal lo seduce hasta el extremo de reflexionarlo o buscar a aquellos que lo han pensado o practicado.

Sobre el travestismo, se niega a verlo como algo sexual o pervertido, sino como la simulación donde el simulador supera con creces lo simulado. Le interesa más como disfraz, como acto carnavalesco, como locura (en el sentido benigno que se le da a esta palabra, nunca como patología) que como inmoralidad. Le gusta el desenfreno, el cambio por el cambio, o el descaro, la crápula, el exceso, lo espectacular o lo burlesco. No le interesa provocar sino ser, ni siquiera ser uno mismo sino la mutación que se da por pura diversión, relajación de costumbres. Le interesa el arte como libertad, no como fustigación de nada ni de nadie. Le interesa más que nada el derroche, eso tan antiburgués. Es, dijo, la última transgresión que le queda al hombre: la de su propio cuerpo.

Como ilustración de esa teoría sobre el travestismo utiliza ejemplos extraídos de la naturaleza: el camuflaje o disfraz para pasar inadvertido, con la diferencia de que el travestí desea pasar advertido, precisamente. Pero en la naturaleza, sobre todo en algunos insectos, el disfraz es tal que remeda hasta detalles nimios e intrascendentes, acabando por exagerar en ellos, como si lo importante no fuera ese disimulo en defensa propia sino el disfraz en sí. Habla de unas larvas de mariposa que tan en verdad imitan a las hojas que acaban devoradas por sus propias congéneres. A esa técnica o truco natural lo denomina con una palabra que usó y consagró Lezama: hipertélica.

En sus novelas, así, los travestídos no lo son solo sexualmente, aunque también eso influya, sino carnavalescamente: son disfraces, son sus otro-yoes, lo que le permite un juego barroco, rabelesiano, bajtiniano. Solo alguien contemporáneo se ha acercado a esas máscaras en su ciclo de novelas: el español Julián Ríos en *Larva. Babel de una noche de San Juan* y en *Poundemonium*.

Por citar algo suyo que repite lo dicho, demostrándolo, adjunto aquí unas palabras del ensayo *Los travestís*, de *Pintado sobre un cuerpo*: "Así sucede con los travestís: sería cómodo -o cándido- reducir su performance al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer. Su búsqueda, su compulsión de ornamento, su exigencia de lujo, va más lejos. La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertélicos: van más allá de su fin, hacia el abso-

luto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal. Las mujeres -vengan a verlo al Carrousel de París- los imitan… Relacionar el trabajo corporal de los travestís a la simple manía cosmética, al afeminamiento o a la homosexualidad es simplemente ingenuo: esas no son más que las fronteras aparentes de una metamorfosis sin límites, su pantalla «natural»".

El transexual, afirma, "…se sitúa al final de la parábola de los sexos", en tanto el travestí "…remite a la arqueología, a otro mito complementario y reconfortante, el del andrógino… en el tiempo antes del tiempo y de la separación física de los sexos". En el tema del transexual recuerda a la pasión, tanto en su acepción psicológica como en la religiosa, sacrificando su cuerpo a su ambición o deseo. Tanto en él como en el tatuado, su transformación implica dolor. Y puede extrañar o escandalizar esta "pasión", pero pensemos por un momento en el martirio que para el cuerpo tiene nuestra sociedad: reprimido, usado, aprovechado para el trabajo, explotado tanto como cuerpo como en la totalidad de la persona. La ventaja que tendría, según Sarduy, la transexualidad o el tatuaje es que nadie obliga a ello, es gratuito, no produce beneficio social extenso, si no es al médico que la practica o medica, o al tatuador que trabaja en su taller. Además, resalta en el tatuaje la propiedad: en tiempos de objetos efímeros, que se gastan y desechan, el tatuaje es algo que pertenece de por vida a su poseedor, forma parte de su cuerpo (en tiempos de Sarduy era así, ahora hay técnicas para eliminarlos casi por completo).

En la entrevista concedida a Ernesto Parra (VT. nº 19) aventura: "…para que el simulacro literario funcione, como el mimetismo o el travestismo, tiene que partir de la fascinación de la imagen real llevada al rango de modelo: el personaje, el soporte o el otro sexo se convierten en una superficie que hay que parodiar, que imitar, que entronizar y destronar al mismo tiempo, exaltar y burlar. Si no sigue este proceso… la literatura, el mimetismo o el travestismo se reducen al pintarrajeo piadoso de la simulación, a la pura domesticidad del disfraz, a la impostura burlona".

Sus críticas de arte las dedica, sobre todo, a los artistas modernos que centran su interés en lo barroco o en los simulacros o distorsiones del cuerpo, en los cuerpos exhaustos. Ya he hablado de Botero, pero también se interesa por Enrique Broglia, Martha Kuhn-Weber, Tápies, Molinier, Hockney, Bacon, etc. Dedica mucha atención a Mark Rothko, de quien opinaba que era "El último dios vivo". Son los rojos-naranja de este lo que más le seduce y lo asimila al mal, idea que debió sugerirle Georges Bataille por su obra *La literatura y el mal*. Le atraen las esculturas y pinturas donde las imitaciones de cuerpos son maltratadas, desfiguradas, yéndose a lo contrario de aquel arte contenido y halagador con el retratado propio del clasicismo o el romanticismo, y ahí la observación de los cuadros de Antonio Saura tiene una repercusión enorme para el cubano: "Pero esta iconoclastia, más que al Cristo, o a cualquier figura, se dirige a la Pintura misma. La pintura es adoración de la superficie, fetichización de lo liso, de lo continuo, exaltación del borde sin fallas. Con Saura… más allá de la figura, del icono, del soporte, destruir el fundamento mismo de la Representación", dice. Le cautivan los fondos que asimismo seducen a la vista, las pinturas donde el ojo se recrea en detalles escabrosos cuando no sádicos, aquello que dinamita la perspectiva y la planitud del lienzo. Por descontado, cita con gusto a Giacometti.

Recordemos que, en realidad Sarduy también era pintor, arte del que hablaré más tarde. Y es destacable que sus críticas plásticas no son las habituales de algunos comentaristas, usuarios de un lenguaje críptico, sino que son descriptivas hasta tal extremo que uno podría imaginarse los cuadros o las tallas de los que habla. El estructuralismo caló en él pero no le deformó el cerebro para reconvertirlo en su jerga indescifrable, en un jeroglífico lingüístico en el cual perderse.

El último asunto que toca en sus ensayos (*Nueva inestabilidad* titula al último) es el de la cosmología y astronomía. Sus lecturas en esta especialidad fueron amplias, y por tanto también sus conocimientos (aunque cuando evalúa la edad del universo desde el big-bang habla de billones de años, sin duda traduciendo literalmente *a billion*, en inglés, mil millones, como billón español, un millón de millones). Le interesan, principalmente, las implicaciones que esa ciencia, así como la física, tanto cuántica como de nanopartículas,

tiene en la literatura y en el arte plástico. Leerlo es, en ese ámbito, ilustrador al máximo de la misma manera que lo fue en su teoría sobre las consecuencias que para el arte barroco tuvo el descubrimiento kepleriano de las trayectorias elípticas de los planetas. Supongo que los partidarios de la estética cuántica debieron leerlo y sumarlo a sus predecesores.

Todos estos "resúmenes" de las últimas investigaciones y conocimientos en cosmología física que nos hace le sirven para corroborar sus propias teorías artísticas. "El hombre del primer barroco", nos dice, "es el testigo de un mundo que vacila: el modelo kepleriano del universo le parece dibujar una escena aberrante, inestable, inútilmente descentrada. Lo mismo ocurre con el hombre de hoy. A la creencia newtoniana y kantiana en un universo estable… sucede hoy la imagen de un universo en expansión violenta, «creado» a partir de una explosión y sin límites ni forma posible: una fuga de galaxias hacia ninguna parte, a menos que no sea hacia su propia extinción «fuera» del tiempo y del espacio". Citando a Derrida, afirma que, pues nada sabemos sobre lo que ocurrió en los primeros nanosegundos tras el big-bang, nos quedamos en un mundo cuyo origen está "borrado, tachado".

Por extraño que parezca, relaciona esa afición por la cosmología y las investigaciones últimas de la astrofísica con el mito. Añora la presencia de los mitos, de los que dice: "El mito es eso en que a la vez se cree y no se cree". Y aventura algo sorprendente: que también en la ciencia moderna se utiliza el mito y la metáfora, aludiendo a esas estrellas que colapsan bajo su propia gravedad, las enanas blancas, afirmando con cierto "choteo" que llamarlas así es imaginativo y casi barroco; o bien relaciona las estrellas rojas con los travestís, acicalados y decorados de forma excesiva.

PINTURA

Hora es ya de hablar de su obra creativa, suponiendo que sus ensayos no lo sean, que lo son. Empezaré por la pintura. Dijo Lydia Cabrera, la antropóloga y etnóloga de lo afrocubano, que descubrió Cuba en la orilla del Sena. Quizá a Sarduy le pasó lo mismo. En entrevista concedida a Leopoldo Alas (suplemento del periódico El País) en el parisimo café de Flore aseguró: "…soy un escritor cubano, es evidente; hablo como un cubano, bailo como un cubano, hago el amor como un cubano". Su serie de cuadros llamados *El lago de la Reina Blanca* son lienzos divididos por una línea horizontal separadora de un aparente cielo y una aparente agua, es decir que tal línea hace de horizonte, ese horizonte marino (lo de lacustre pudo ser una simulación, de esas que tanto lo motivaban) desde la isla que nunca ya podrá contemplar, ni de hecho volvió a ver. Es una añoranza convencida: el convencimiento de haber agotado hasta las heces la isla, haberse visto obligado a salir por pies de allí y seguir viéndola con los ojos del espíritu desde su lugar de destino o destierro, conocerla a fondo en todos sus recovecos, con todos sus defectos y virtudes, seguir recreándola, sobre todo ese horizonte marino, desde la tierra donde casi siempre llueve y pocas veces hace sol por mucho que se la llame la ciudad luz. Tampoco es una añoranza triste sino pletórica, festiva, de juerga.

Otra serie extraña y repetida de pinturas es la de las llamadas *Manuscrito*, *Escritura*, o incluso *El artesonado de la sinagoga*. Se da en ellas una especie de caligrafía repetitiva de un signo o símbolo de nada, de un módulo que ocupa compulsivamente todo el cuadro, con ese *horror vacui*, horror al vacío, tan propio del barroco (¿influencia de la caligrafía china o de la islámica?: todas a la vez; en el estructuralismo al que él tan cercano estuvo por su amistad con Barthes, Sollers, Lacan, etc., el signo y el significante tienen un valor supremo). La superabundancia y el desperdicio. ¿Qué son esos signos, muy a menudo formas más o menos geométricas que se repiten y repiten?: una escritura ininteligible, un texto sin sentido directo, sin significante ni significado, una angustia ante el más mínimo resquicio del lienzo abandonado en blanco, a su suerte. "Creo que el soporte de todo lo que se repite es la religión, que toda repetición es plegaria", asegura en el capítulo *Severo, ¿por qué pintas?*, de *El Cristo de la rue Jacob*. Se diferencia de Pollock en que este monta un caos de señales o garabatos en el espacio ocupado, en tanto Sarduy ordena esos caracteres horizontal o verticalmente.

Empezó a pintar ya en Francia, aseguró en entrevista hecha por Mihaly Dés (Q. núm. 102, pags 33-38). Pintar y escribir es lo mismo, asegura, para luego afirmar: "Repito hasta lo compulsivo un mismo trazo sobre la tela, milimétrico y rojo. Termina formando un tejido antiguo, una escritura, un manuscrito, algo que se superpone a la tela misma. La gente toca mis cuadros porque creen que me he limitado a pegar una tela india. Otros -y esta observación me mata- piensan que he utilizado algún calco o *pochoir*. Odiosos." En la antes citada entrevista con Leopoldo Alas aseguró, refiriéndose a su novela *Gestos*, que en él, en Sarduy, todo es pintura: "Para mí la pintura es lo único que cuenta: el motivo preciso para vivir".

Tiene, es cierto, pintura figurativa, con algún monigote o efigie humana muy simplificada. Su *Autorretrato* es un sinfín de círculos concéntricos y lo que parecen ojos distribuidos en el lienzo, en apariencia al azar, y todo sobre fondo gris, siena o azulado. Recuerda, acaso, a las colocaciones de elementos en Miró, aunque sin colores vivos ni primarios como los prodigados por el catalán. Solo en la parte superior izquierda del cuadro puede distinguirse el esquema de una cara sobre fondo blanco. Ese fondo blanco, como sugiere Jaime Moreno Villarreal, está lleno, pletórico. La influencia de lo chino en el camagüeyano es grande, y en la pintura china el vacío es dinámico, potenciador de cambios. El fondo blanco de este *Autorretrato*, así como los espacios vacíos por encima de esos horizontes que parecen marinos (no olvidemos que la serie se llama *El lago de la Reina Blanca*, y el significado de lo blanco en Sarduy es enorme, y desde luego, no solo vacío en el sentido occidental, como luego se verá), están llenos de posibilidades, de mutaciones, de ampliaciones de lo pintado y significativo.

POESÍA

En su primer poemario, según la edición de su *Obra completa* a cargo de Gustavo Guerrero, titulado *Poemas Bizantinos*, mezcla poesía en prosa con versos blancos. En mitad de una abundancia de gerundios que sorprende, habla de destrucción, ciudad tomada y guerra perdida. Pero introduce la cultura popular, la música cubana y la danza como contrapunto a esa devastación. El responsable de esa *Obra completa* asegura que Sarduy nunca salió de Cuba, aunque viviera a miles de kilómetros de distancia. Posiblemente sea esa la clave de mucha de su poesía y también de su prosa, pues antes se ha visto de su pintura. Mienta a la reina Isabel I de España y escribe unos versos que repite en algún momento más: "Te comiste un Zohar/ te comiste un Corán", aludiendo a la expulsión de judíos y moriscos de la península y, por tanto, de las tierras que se iban a conquistar, y añade "Que ardas per secula (sic) seculorum/ con tus biblias y tus brújulas".

Hay algo ya en este primer libro de poemas que alude de forma constante: la pasión, tanto en el sentido psicológico: "Sentimiento vehemente, capaz de dominar la voluntad y perturbar la razón", dice el DRAE, como en el sentido de sufrimiento, en el sentido cristiano. En sus sonetos eróticos lo repite a menudo: es identificación, o casi, entre dolor y placer, entre el éxtasis y el ardor, al igual que en la poesía mística. Y lo curioso es que en sus últimos poemas entra de lleno en el tema e incluso imita a San Juan de la Cruz o a Santa Teresa de Ávila, poetas a los que admiró de forma muy intensa. De hecho murió con un tomo de la poesía de Juan de Yepes en su mesita de noche.

En el poemario *Big bang*, habla de esa teoría cosmológica o fenómeno del que ya no parece haber dudas. Lo hace desde una poesía más experimental: poesía visual unos poemas, y repetitiva en otros, como si solo le interesara la musicalidad. Y tanto es así que dedica varios poemas en verso libre, y aun en disposiciones de los versos no alineadas, a diferentes palos del flamenco español, y otros a la música negra, al jazz, mezclando ideas sobre ella y la atracción sexual por esos negros que la interpretan y componen. Al final, vuelve al tema del Big bang y convierte en poesía (poemas en prosa) los conocimientos cosmológicos a los que llegaba la ciencia en el tiempo en que fueron escritos estos poemas. Retorna en ellos a esa obsesión que ya mostró en sus ensayos sobre el barroco. En efecto, también él cree que los avances científicos alteran y modifican las tendencias artísticas. Pero hay otra obsesión, aunque la niegue en artículos y entrevistas: la homosexualidad,

y establece un extraño parangón entre ella y la cosmología pues sugiere paralelismo entre el semen y el polvo de estrellas o fluido estelar, así como insinúa correlaciones entre el choque de galaxias y la zona sotádica en Marruecos (según la teoría de Richard Francis Burton), país que recorrió con su compañero (además del mismo Roland Barthes, que también fue amante, según dicen) François Wahl.

La crítica al poder es soterrada. Habla del poderoso que huye de la revolución, pero puede fácilmente entenderse que no solo lo es el que huye sino también el que se queda, pues el poder, por muchas caras gratas que adopte, siempre es el poder, y escudado tras la coartada del orden y la eficacia, reprime cuanto le molesta o se le antoja: "Perdido, El Poderoso se va huyendo/ de la revolución y de la quema./ Dos noches sobre el mar vela y blasfema/ y contempla las cúpulas ardiendo". Y subraya esta crítica hablando de los travestís, locas, transexuales y bailarinas: "Cayeron ya la Dalia,/ la Rufeta,/ la Bonita-de-un-lado y la China./ Los inquisidores,/ hogueras heráldicas,/ violan las puertas todas y los signos./… ¿Quién dirige la caza,/ quién tiró la primera metralla,/ qué dioses las han abandonado?"

En *Un testigo fugaz y disfrazado* los sonetos eróticos son impecables y de una finura que parece imposible al tratar de tema escabroso y según algunos, en mi opinión equivocados, pervertido. Copiaré uno de esos sonetos que me parece maravilloso: "Omítemela más, que lo omitido/ cuando alcanza y define su aporía,/ enciende en el reverso de su día/ un planeta en la noche del sentido.// A pulso no, que no disfruta herido,/ por flecha berniniana o por manía/ de brusquedad, el templo humedecido/ (de Venus, el segundo). Ya algún día// lubricantes o medios naturales/ pondrás entre los bordes con taimada/prudencia, o con cautela ensalivada// que atenúen la quema de tu entrada/ pues de amor y de ardor en los anales/ de la historia la nupcia está cifrada." Recitó estos poemas en Caracas y, según Gustavo Guerrero, los leyó como tanta solemnidad y fervor que los convirtió en plegarias.

Escribió sonetos en endecasílabos, en alejandrinos y alguno en octosílabos. La disciplina del soneto le gusta por una frase que repite en varias ocasiones, también en entrevistas: "El régimen del sentido es el de la libertad vigilada. Si la libertad es total o nula, el sentido no existe". Es de su amigo Roland Barthes y podría haber sido suscrita por los miembros del OuLiPo, aquel grupo de artistas y matemáticos que crearon la traba como norma de sus productos artísticos.

Aún otra obsesión se repite: la muerte. Y nada tiene que ver con la enfermedad que lo mató. Es una fijación barroca. Los barrocos hablaban tanto de la muerte justo porque la temían, y Sarduy hace lo propio: la exorciza incluso cuando está en plena salud. Un ejemplo de este gran poemario: "No es la muerte/ lo que derrumba con su hachazo -fuerte/ así es el hombre-, sino el espejo// que nos tiende." La muerte ajena (la propia se puede ver venir pero no se presencia) nos indica, con su frialdad característica, que también a nosotros nos tocará. En las décimas que componen este mismo libro, décimas de gran belleza en su sencillez, tan barroca como la de los sonetos, repite la angustia y la enlaza con el sexo, cosa que realmente le ocurrió más tarde: "Divierte/ el placer así obtenido/ por el sendero invertido:/ más vida cuanto más muerte". Sarduy convierte la literatura, la poesía, en carne, y la carne duele y goza. En estas décimas describe por enésima vez el homoerotismo que lo llevó, al igual que a Roland Barthes quien, según reconoce Juan Goytisolo de sí mismo, se iba con él a los urinarios públicos del barrio parisino del Barbés a encontrarse con magrebíes, lo llevó, digo, a concurrencias sexuales con los argelinos que en aquel *quartier* viven y otras en el mismo Marruecos. De ahí, quizá, esa mezcla de placer y dolor (por la penetración) que describe en la siguiente décima: "Tanto arder, tanto valor,/ tanto ataque y retirada/ ante ese umbral en que nada/ alivia más el dolor/ que su incremento. O mejor:/ hay un punto en que exceso/ -y que mediten en eso/ los mesurados -bascula/ en su contrario. Calcula:/ ir más allá en su regreso." Como puede comprobarse, los paréntesis y los encabalgamientos son muy usados por Severo Sarduy, en imitación de sus modelos barrocos, sobre todo Góngora.

En *Un testigo perenne y delatado*, y nótese la semejanza en los títulos de ambos poemarios, dedica sonetos a sus místicos españoles del Siglo de Oro: Teresa y Juan, más algunos a amigos o pintores a quienes admira, y décimas con dos temas: las frutas cubanas, que titula *Corona de las frutas* y los dioses y mitos de la santería is-

leña, titulados *Orishas* (de los poemas dedicados a las frutas: caimito, guayaba, mango, etc., obsequió 10 a la revista Quimera en su número 100, quizá en agradecimiento porque 2 números más tarde le dedicó un dossier con artículos propios y de varios escritores e intelectuales). Un soneto consagra al árbol de "La recoleta" donde el símbolo arbóreo como enlace entre el mundo de arriba y el mundo de abajo es glosado y convertido en belleza. Es de destacar el soneto en acróstico donde las primeras letras de cada verso forman las palabras "Aurelio y Severo". Aurelio Asiaín narra su encuentro con Sarduy en Francfurt; se puede leer en https://aurelioasiain.com/tag/sarduy/. Y en el antepenúltimo soneto se encuentran estos dos versos que muestran esa nostalgia cuya realización se sabe imposible: "Por las tardes me vienen de repente/ bruscos deseos de volver a casa". Por último, en este poemario hay una décima que insiste en la idea barroca de la máscara, del engaño del cual tanto habló en sus ensayos: el *trompe l'oeil* o trampantojo en la pintura: "Convenzo más cuando engaño,/ soy más creíble si miento/… Más fingiría si no fuera/ que aparentar aparento.", con esas paradojas y ese ser no siendo que tanto le agradaban.

Sus *Últimos poemas* tienen mucho de juego y de "choteo", como dice el recopilador de su *Obra Completa*, Gustavo Guerrero. Desde un soneto cuyos versos todos acaban en z, y otro en x, pasando por aquel en los que acaban todos los versos en cuenta o en tiempo, a imitación de un soneto de Miguel de Guevara (¿1585-1646?), hasta un acróstico alfabético, es decir un poema de 27 versos donde cada uno empieza y acaba, el primero por la letra a, el segundo por la b, el tercero por la c, etc., incluyendo las letras ll, k q y w, pero no la ñ, pues él mismo reconoció en conferencia pronunciada en Canarias invitado por su amigo, el poeta español Andrés Sánchez Robayna, que podría haber empezado ese verso con ñáñigo, pero ¿con qué diablos lo acababa?

Siguen esos postreros poemas con unos dedicados de nuevo a los místicos, con liras a la manera de San Juan de la Cruz, junto a los que incluye comentarios semejantes a los que hizo el carmelita a sus "versillos", comentarios místico-eróticos demostrando y demostrándose la vieja teoría tan hermosa de que amor divino y amor profano se acercan tanto, se tangencian de tal manera que a veces, como piensan y practican los cabalistas hebreos, son la misma cosa.

Pero el humor, el cachondeo, el "choteo", como ya dije, que tanto ejerció en su vida, están en sus *Epitafios*. Escribió seis y consigno aquí el primero para que se vea esa broma, ese sarcasmo que utiliza con la muerte propia, que ya, al escribirlo, se veía venir por estar afectado de la pandemia, como la llamaba Juan Goytisolo: "Yace aquí, sordo y severo/ quien suelas tantas usó/ y de cadera abusó/ por delantero y postrero./ Parco adagio -y agorero-/ para inscribir en su tumba/ -la osamenta se derrumba,/ oro de joyas deshechas-:/ su nombre, y entre dos fechas,/ «el muerto se fue de rumba»."

UN LIBRO FUERA DE GÉNERO

Antes de hablar de sus novelas, lo haré de un libro que es, en apariencia, especie de autobiografía. Él las odiaba. Se trata de *El Cristo de la rue Jacob*. En la escasa página que hace de prólogo, nos habla de esta obra suya como conjunto de epifanías, en tiempos privados "…de religiosidad donde todo se bautiza con un nombre que lo ligue a lo absoluto". Y dice que en él se tratará de huellas, de marcas físicas, sobre todo cicatrices, "…una arqueología de la piel". Es decir que continúa con su obsesión con el dolor y los tatuajes, lo que queda escrito en la piel. Parece un álbum de fotos, un recorrido por algunas cosas que le han resultado importantes, y donde, aun retratando un conjunto, se va a lo de veras importante, al *punctum* del que hablaba Roland Barthes en *La chambre claire* como lo único resaltable de una fotografía.

El título es significativo: utiliza Sarduy el nombre de Cristo por la expresión tan manida de "ir hecho un Cristo": maltratado, apaleado, harapiento, percudido, abofeteado, en contraposición a otra frase hecha: "más bonito que un San Luis" o "ir hecho un San Luis", por elegante, limpio, acicalado, como suelen estarlo las

estatuas de tal santo, patrono jesuita de la juventud. Vuelta a esa manía con las cicatrices o marcas de guerra, las de la vida. Y de hecho empieza así, con una herida en la cabeza, siendo un niño, que se hizo con la espina de un naranjo. Y lo que aún es más sugerente: el recuerdo que la estancia en un hammam marroquí, con más que probables encuentros sexuales, le inspira sobre su operación de apendicitis siendo un adolescente. Para acto seguido referirse a un juego con un joven karateka que le rompió el labio sin querer. Y acabar en la *rue* Jacob esquina Napoleón, en París, donde ve pasar un camión transportista de un gran cuadro que representa un Santo Cristo, posiblemente un Crucificado. ¡Pero es que en la *rue* Jacob estaba el local de la *Éditions du Seuil*, donde trabajó algunos años como lector, y donde fueron publicados sus libros!, por tanto ¡fue calle que frecuentó, naturalmente!

El resto del libro lo componen descripciones de lugares donde estuvo, reflexiones sobre los asuntos que lo inquietan: el budismo, los dioses hindúes, la muerte y su "tránsito", la pesadilla de la guerra, recuerdos de los amigos fallecidos relacionados con el *Libro Tibetano de los Muertos*, experiencias, y aun paisajes, que lo impresionaron.

Termina este pequeño volumen con una carta que le dirigió Lezama Lima en 1969 para reusar un viaje a París que Sarduy le ofreció. Mas lo curioso no es la carta en sí, que ya es curiosa, sino el texto que le sigue, consistente en una exégesis de dicha carta, una interpretación bajo el signo del cubanismo y sus léxicos, de la manera de pensar de Lezama, tan católico viviendo en sus últimos años en un mundo negado, no ya a la religiosidad interna, sino lo que más le dolía a él, al parecer, a las formas externas de religiosidad: los cultos, las ceremonias, los ritos.

NOVELAS

"Escribo para construir una imagen, palabra que, ante todo, debe interpretarse en el sentido visual y plástico del término y, a continuación, en otro sentido que a mí me resulta más difícil definir: algo en lo que uno mismo se reconoce, que en cierto modo nos refleja, que al mismo tiempo se nos escapa y nos mira desde una oscura afinidad", explica en *¿Por qué la novela?*

Sus novelas carecen de argumento o solo tienen de él un hilo de seda, algo que las une sutil pero firmemente. Es el lenguaje sobre todo lo que está en cuestión. Y las metamorfosis, que cualquiera podría llamar o considerar transformismo sexual, más el orientalismo y Cuba. En este último sentido, Sarduy no salió de Cuba pero se alejó de ella, como si la viera desde un helicóptero u, hoy en día, desde un dron, y esa visión "drónica", aérea, es una de sus formas preferidas de visión, y digo "drónica" porque esos aparatos hacen poco ruido, en comparación con los helicópteros, y permiten también escuchar el sonido de fondo y las músicas. Con todo, no está de más recordar que cuando él las escribió el dron no se había inventado aún.

Piénsese que *De donde son los cantantes* es contemporánea de las mayores obras del *Boom* latinoamericano y sus planteamientos revolucionarios respecto a la narrativa convencional. Pero Sarduy llega aún más lejos. No solo sus novelas carecen de argumento sino que sus personajes no tienen psicología. Morelli, el personaje de la *Rayuela* cortazariana, proponía la eliminación de esa psicología y el autor, Julio Cortázar, no logró ese objetivo ni siquiera en su última novela como tal: *El libro de Manuel*. Sarduy sí lo hace: sus personajes parecen nacidos tal cual son en el instante en el que sucede la acción (acción sí la hay, lo que apenas hay es trascurso o, cuanto menos, es un trascurso dislocado, radicalmente ficcional o fantasioso); no tienen infancia ni adolescencia ni recuerdos; no hay familia ni vínculos familiares anteriores ni en expectativa; sus amores son apasionados: están dispuestos a convertirse en esclavos-esclavas de sus amados, y por tanto son amores sin futuro. Estos personajes suelen carecer incluso de nombre real, y se les conoce por un mote, a menudo propio de burdel o de corrillo de gente "baja". El mote quita gravedad y grandilocuencia. Solo hay dos personajes con nombre propio normal, es decir, propio de "bautizados": Isidro y Ada, en *Cocuyo*, y Sonia, en *Pájaros de*

la playa, y aun a esta última se la conoce también por su mote, Siempreviva, que es el más utilizado en la narración. Ni siquiera en su primera novela, *Gestos*, existe esa trama necesaria (¿necesaria?: ¿qué sabemos de los padres de Alonso Quijano, de su infancia, de su adolescencia?: nada; del escudero sí conocemos a su esposa y a sus hijos, al menos a una; aunque sí es cierto que tanto Don Quijote como Sancho tienen una psicología o una idiosincrasia; no así los personajes de Sarduy), por no decir en todas las demás. En cambio, en su vida personal sí se desvivió por su madre y hermana en Cuba; no fue alguien que al abandonar la isla se desgajara de sus querencias. Es en su mundo ficcional donde aplica ese, no distanciamiento, porque distanciarse significa que hubo antes cercanía, sino simplemente vacío.

Es curioso que se le relacione con el nouveau roman francés cuando este elimina la comparación, la metáfora, yendo a la referencia literal, dice las cosas por su nombre, en tanto él admiraba tanto el barroco y la retórica lezamiana y carpentieriana, que la practicó hasta la extenuación. La negativa de aquellos escritores franceses encabezados por Robbe-Grillet a describir a los personajes la cumple Sarduy a rajatabla, es cierto, solo que la lleva, como decía anteriormente, hasta un extremo. De todas formas, la relación más evidente, pues participó en ello con sus amigos Barthes, Lacan, Kristeva y Sollers, es con el estructuralismo. Íntimo de los dos primeros, se permitió en algún texto novelístico parodiar, si no ridiculizar, al famoso psiquiatra. De su estilo se ha dicho que es lezamesco. Y es cierto, las adjetivaciones, no ya sorprendentes, sino extravagantes, las comparaciones, los atributos de ciertas naciones o territorios que son pasmosos por desviados. Pero también hay mucho de Carpentier. Sin embargo, en las inquietudes orientalistas está Octavio Paz, como ya se dijo, a quien cita en sus créditos y en los ensayos. Y Lezama, claro. Pero al revés que él y Carpentier, Sarduy se recrea en la frase corta, contundente: "parecen haikus", aseguró Julián Ríos en su entrevista (Q. nº 20). Y Sarduy le recordó que también Carlo Emilio Gadda le influyó mucho en esa frase corta. Nada dijo de los escritores norteamericanos, especialistas en esa parquedad.

Según Susan Sontag en su ensayo *Notas sobre lo camp*, Sarduy es absolutamente camp: exagerado, es la suya una manera de mirar el mundo como fenómeno estético, los sexos están indefinidos o son intercambiables. En el punto 14 de dicho artículo reconoce al barroco (finales del XVII, inicios del XVIII, dice ella) como antecesor de lo camp: artificio, superficie, simetría, lo pintoresco, lo emocionante, lo apasionado, lo ingenuo. Lo camp es arte que quiere ser serio pero que sin embargo no puede ser tomado enteramente en serio porque es "demasiado", excesivo. No confundir con lo seudocamp, que es meramente decorativo o acomodaticio. Asegura que Genet no es camp porque quiere ser serio, elevado; Sarduy no tiene nada de serio en sus novelas, su elevación es la de los bajos fondos de mariquitas y "travestílas". El mismo Sarduy recordó, y puede constatarse en su novelística, el exceso de luces de neón, luz artificial tan usada en su tiempo en cabarés y salas de espectáculo: es de nuevo la imitación, el oropel, la falsificación.

Otro aspecto muy destacable en su novelística es el sentido del humor. Hay momentos de veras hilarantes en los que el lector algo avezado alcanza la carcajada. En ese humor un tanto chusco en ocasiones, que se regodea en la ridiculización, aunque sus amigos aseguran que fue escrupulosamente respetuoso con todos, recuerda al cine de su compatriota Tomás Gutiérrez Alea; y hay una conexión entre ambos que más tarde detallaré.

De la misma manera que en su pintura ya hablé de esa serie hecha con un tema común: los horizontes, que al ser tan rectos y horizontales no pueden ser otra cosa que marinos, y que pueden llevarnos a pensar en la nostalgia de su isla (si alguna cosa tienen las islas es horizontes marinos), también en sus novelas las referencias a Cuba son constantes, y sobre todo musicales, que entre lo popular, que prolifera, es quizá lo más interesante; su fijación con la música es común a los barrocos caribeños. Carpentier escribió un libro llamado *La música en Cuba* (y cómo olvidar su *Concierto barroco*; aunque este habla de música culta y no popular como la que le obsesiona a Sarduy) y Cabrera Infante también hace constantes alusiones a la música isleña, llegando a asegurar en *Mi música extremada* que toda la música latinoamericana procede de la cubana.

En la novelística de Sarduy, lo barroco implica lo kitsch, o mejor expresado, lo kitsch es su obsesión lo mismo que lo es el barroco. Sus descripciones, sobre todo de los adornos que rodean a sus "locas", a sus travestís, son algo cursis, pretenciosas, o por decirlo de forma castiza, horteras. ¿O lo son sus personajes y no él? En su vida privada, al parecer, no era nada amanerado, incluso como se verá después, su voz era armoniosa y viril, sin rasgos teatrales.

Pero algo importantísimo: la opinión de González Echevarría en el prólogo a *De donde son los cantantes* en la edición de Cátedra, que afirma la calidad de históricas de las novelas de Severo Sarduy, pues representan un mundo nuevo donde las drogas, la libertad sexual y por ende la aceptación de las sexualidades fuera de lo corriente, y la preocupación por religiones, espiritualidades y misticismos aparte del cristianismo (que sigue siendo la religión general, que no obligatoria ni total, en occidente) se han convertido en lo cotidiano y ordinario.

Leyendo estas novelas sorprenden las transformaciones inesperadas, los traslados sorpresivos e imposibles, los renacimientos, los poderes extraordinarios de los personajes. No es que cueste creerlos porque más o menos, todos tenemos clara la diferencia entre ficción y realidad, pero a algunos lectores pasivos o tradicionales puede molestarles estos fenómenos fantasiosos. Sin embargo, vemos con agrado esos saltos inverosímiles en las películas orientales de luchadores, o aún más, de luchadoras: se encaraman por las paredes lisas y marmóreas, brincan hacia arriba y adelante como si fueran saltamontes descomunales, aparecen detrás del enemigo cuando hace una décima de segundo estaban delante. En resumen, nos creemos o cuanto menos disfrutamos con las inverosimilitudes del cine pero nos molestan en la literatura.

Y no solo transformaciones. Acontecimientos que, en cuanto quedan narrados, son contradichos poco más adelante por el acontecimiento contrario. Por ejemplo: alguien muere o es encarcelado y después, aparece vivo o libre, quizá porque lo primero fue un sueño, un trampantojo, y lo segundo es lo que sucede de veras, o a la inversa, es lo segundo la alucinación de un muerto o de un prisionero. Es otro aspecto de ese travestismo, de esa simulación que tanto se da en la narrativa sarduyana.

Gestos: Esta primera novela se publicó en 1963. Como otras de su producción, primero en francés y luego en la versión original española. Fue Seix Barral la encargada de tal publicación.

Ese tema sutil, característico de las novelas de Sarduy, es en esta primera novela el seguimiento de una cantante nocturna de cabaré y lavandera matinal. Se trata de una negra zumbona, con constantes dolores de cabeza que palía, o cuanto menos amaina, con obsesivas aspirinas, y quejumbrosa hasta la extenuación: pelos y uñas nunca están en condiciones, por su oficio de jabón y lejía, para que una artista actúe en el escenario. Además de cantar, en algún momento debe ensayar un papel en la clásica *Antígona*, pero la adjudicación de ese papel no se aclara. Tal vez el autor quiso relacionar a aquella tebana que, por cumplir con los sentimientos, contraviene la ley, pues nuestra Ella, que así la llama en una repetición tenaz del pronombre como sujeto, siguiendo a su amante coloca una bomba en la estación transformadora que proporciona electricidad a La Habana, en los preámbulos de la revolución castrista, al parecer, si bien, como de hábito en Sarduy, no hace alusión ni a Batista ni a los barbudos, sino remacha la frase habanera de "están viniendo", y digo habanera porque pone en boca de niños y gente del pueblo ese miedo mezclado con fatalismo que la gente de a pie tiene a cualquier altercado, revolución o disturbio que altere su vida cotidiana, o ponga en peligro su vida o la de sus allegados, con esa morbosidad que provoca en la multitud todo incidente sangriento. La presencia de esas bombas sucede en la segunda mitad de la narración, así como la aparición de la policía, que llega a ponerle una pistola en la mano a un muerto como consecuencia de la deflagración para adjudicarle la autoría de esta y publicar que la bomba le explotó mientras la manipulaba. Los registros recuerdan a los que efectuaba la policía española en el franquismo: severos, hoscos y bruscos, aunque cualquier cosa los puede distraer y abandonar su misión, de modo que se les escapan las mejores. De hecho, en un registro la policía está a punto de descubrir la bomba que Ella lleva en la *jaba* (bolsa), pero un borracho desde la otra punta de la cola los distrae y la negra puede escapar con su carga destructiva encima.

El caos producido por las bombas es descrito con un tipo de belleza, sobre todo popular, con el marasmo de gritos, histeria, y alegría de los niños que siempre juegan aunque sea a la misma muerte. Esos juegos de niños aparecen de continuo, y no solo con motivo del caos terrorista. Son juegos serios, imitadores del comportamiento adulto y con un lenguaje popular que a nosotros nos resulta exótico y hermoso.

El título, a mi entender, hace referencia a dos aspectos: por una parte el terrorismo que antecede a la revolución y que no es otra cosa que gestos, inútiles posturas cuya sola utilidad es alterar la vida cotidiana y crear ese estado de inquietud que favorece la revolución aunque solo sea por cansancio: llega un punto en el cual el personal desea que se alcance el cambio radical para poner fin a tanto desmán y pejiguera. En nuestros días hemos visto tal cosa con el Brexit, y en nuestro país con el afán independentista, que si alguna vez tiene éxito será más por fatiga que por convencimiento del interés y beneficio de tal meta. El otro aspecto es más popular: los gestos exagerados de los malos actores y los cantantes en los cabarés, que Sarduy repite tanto sobre los dolores de cabeza de Ella entre otras muchas representaciones. A fin de cuentas esos gestos no son sino las simulaciones que tanto proliferan luego en su obra.

Esa Ella es Ella mientras no se demuestre lo contrario. En esta primera novela no hay travestismo ni ambigüedad respecto al sexo. El único transformismo es aquel que hace transfigurarse a la lavandera matinal en cantante vestida de lentejuelas o en actriz con clámide.

Ya se nota aquí la influencia de Lezama y de Cabrera Infante. Especialmente de este último, de quien con gran probabilidad conocía sus primeros escritos y los bocetos y primigenios capítulos de su más famosa novela, publicada cuatro años después de *Gestos*. Claro que también es posible que todo naciera de un *totum revolutum* producto de las tertulias y discusiones en la redacción del suplemento literario *Lunes de revolución*, en el que trabajaron ambos. La musicalidad de la prosa es característica general de estos escritores cubanos, y Sarduy la consigue, no solo con alusiones a la música popular, tal y como hace también Cabrera, sino con repeticiones de palabras o frases cortas, y con una elección de léxico que casi es erección por lo sensual. Esas frases cortas, contundentes, muy adjetivadas, ricas y barrocas, ya se ha dicho que son marca de la casa sarduyana, con una cantidad grande, en ocasiones, de cubanismos. Tal vez en *Colibrí, Cocuyo* y en *De donde son los cantantes* es en las que más cubanismos aparecen.

Cita numerosas letras de canciones populares: boleros, guajiras, chachachás. Pero lo curioso es que no las cita completas, sino solo unos versos, de forma que esas letrillas no interrumpen la acción sino que la acompañan, le sirven de música de fondo. Es un recurso que también utilizó Cabrera Infante.

De donde son los cantantes: (Un análisis mucho más extenso y en profundidad podrá hallarse en el prólogo a esta novela en la edición de Cátedra, firmado por el cubano-estadounidense, profesor de la universidad de Yale, Roberto González Echevarría) Ya el título es ambiguo. Ese donde no lleva acento, luego no es una pregunta, pero cualquier lector desprevenido puede tomárselo como tal, de modo que es a la vez pregunta y afirmación. La ambigüedad se mantiene a lo largo de todos los capítulos que parecen narraciones independientes, aunque no lo son. Este título procede de una canción del Trío Matamoros, que cantan "mamá yo quiero saber/ de dónde son los cantantes", aunque se titulara originalmente *Son de la loma*. Pero ahí sí, el dónde lleva acento. Fue publicada en 1967 por la editorial mexicana de Joaquín Mortiz.

La novela se compone de cuatro capítulos, que según Roberto González Echevarría, responde a la estructura cuaternaria de la cosmogonía yoruba, y nombra al dios Elegguá, dios de las encrucijadas, y por tanto de los cuatro caminos. Se titulan estos, y por orden, *Curriculum cubense, Junto al río de cenizas de rosa, La Dolores Rondón y La entrada de Cristo en La Habana*. Esas cuatro partes también hacen referencia a Heidegger, al que llama "lechosito de la Selva Negra", partes que, según el filósofo alemán, componen el ser, aunque Sarduy lo parodia.

Ya el comienzo es ilustrativo. La primera palabra es "Plumas". Tener pluma en España es ser homosexual, incluso indicativo de ser un tanto amanerado. En Cuba se les llama "pájaros". Ese primer sustantivo

ya está diciendo que no serán mujeres todas las que lo parezcan. Y en la misma página, sin necesidad de pasar a la siguiente, Auxilio, una de las (o los) protagonistas o hilos de conducción a lo largo de toda la obra, exclama: "Seré ceniza, mas tendré sentido", parafraseando el soneto quevediano, lo cual también da pista del barroco que marcará el estilo del libro. Un barroco muy propio de Quevedo (aunque también Góngora entra a saco) por la mezcla de alta cultura y cultura popular que ya remarqué en las generalidades sobre las novelas sarduyanas. Recuérdense los *Sonetos al ojo del culo*, poemas que no solo son satíricos sino muy populares, pues la cultura popular acostumbra el abuso de la escatología no teleológica; o piénsese en los *Romances* gongorinos.

Tal vez esta novela sea en la que más se da la mezcla de culturas cubana: la española, la negra y la china. Este mestizaje fue una obsesión para Sarduy. Como en *Gestos*, la lotería china, tan llena de símbolos zoológicos, está presente; también el teatro chino, como espectáculo medio serio, medio cabaretero, seguramente inspirado en el Teatro Shanghai que estaba en el barrio chino de La Habana. La santería negra y mulata, como se ha dicho referente a la estructura de esta narración, también destaca; y la música, el choteo y la parranda cubana, son por excelencia africanos. Por último, lo blanco, lo europeo, lo español está como raza dominante a lo largo de toda la historia cubana. Incluso ahora: ¿cuántos altos cargos del gobierno revolucionario mulatos o negros ha habido?

Socorro y Auxilio son dos mujeres-travestís que mantienen el hilo durante toda la obra, aunque en el segundo capítulo cambien sus nombres en chinos. Especie de Quijote y Sancho respectivamente, son espejos deformantes la una de la otra, más culta o redicha Socorro, más asentada en el suelo Auxilio, aunque a veces parecen transmutarse los papeles.

Desde el principio, ambas van detrás de cierto General (también nombrado Gene o G.), rubio y español, del que están enamoradas. Su búsqueda es el tema. Pero el General está enamorado de cierta Flor de Loto, a la que no consigue ni siquiera ver y de quien ignora que es, a su vez, un travestí. Muy en concordia con el empeño del cubano en relacionar dolor o muerte con el erotismo, El General regala a Flor una pulsera con un dispositivo que, al ponérsela, le cortará las venas (¿alusión o inspirado en el regalo que Picasso le hizo a Dora Maar: un anillo con un pincho en la cara interna?), y compra un negocio frente al local donde ella actúa para verla pasar pálida y yerta. "Quien posee por la mirada, posee por la daga", asegura el militarote.

Este General también sufre permutaciones a lo largo de la novela, pues aunque aparentemente sean personajes diferentes, puede entenderse como el mismo por la persecución a la que lo someten Auxilio y Socorro. En la segunda mitad del texto se convierte en cierto Mortal Pérez, candidato municipal que llega a ser electo senador de la Nación, se supone, aunque nunca lo especifique Sarduy, en el tiempo republicano, es decir previo a la revolución castrista, y si bien sus promesas de agua corriente y potable coincidan con las promesas del general Machado en las elecciones de 1924, donde ofrecía "agua, carreteras y escuelas". En el último capítulo, después de un arrebato místico-erótico por parte de las dos protagonistas, acompañadas en algún momento por una tal Clemencia, místico por las alusiones a la mística castellana y erótico por la sensualidad de unas cuantas citas de poesía arábigo-andalusí, las dos Divinas, Sedientas, Floridas, Majas… o también llamadas Parcas (ver mitología griega al respecto), encuentran un Cristo de madera deteriorado que reparan y transportan desde Camagüey, más o menos en el centro de la isla aunque más hacia el oriente, hasta La Habana. En el trayecto, las llagas del Cristo cobran vida y supuran y sangran, e incluso el mismo Cristo sufre y se queja. Vitoreado en algunos pueblos y repudiado en otros, cuando llega a La Habana, entre una gran nevada (nunca ha nevado en La Habana ni tampoco ha habido ferrocarril metropolitano, y Sarduy habla de una boca de metro), toda la comitiva del Cristo es tiroteada desde unos helicópteros que hasta ese momento no habían intervenido sino solo intimidado. ¿Es Castro ese Cristo? Sí y no. Es una parodia dolorosa de ese viaje que Castro y los barbudos hicieron desde Sierra Madre hasta La Habana y provocaron la huida de Batista. Aunque no hay sentido del humor ni ridiculización: solo parodia. En Cuba todo lo importante, bueno o malo, ha venido del oriente: los conquistadores españoles (España está al oriente de Cuba, o sea al

este), los refugiados europeos tras la revolución en Haití en el XVIII, Castro. Ese es uno de los motivos de la fijación de Severo Sarduy por lo oriental. El otro puede ser que en su familia hubo un tal Cantón, chino de aquella localidad, se supone.

¿Por qué esa inusitada nieve de la capital? En la santería, el blanco es color de muerte. Y esos amores de Auxilio y Socorro devienen en dolor y muerte. En el tercer capítulo, Dolores Rondón es una mulata que está enterrada en Camagüey y cuyo epitafio es una décima, estrofa usada para la guajira cantada. Los parágrafos de ese capítulo van titulados con cada uno de los versos de ese epitafio. Dolores seduce y se casa con Mortal Pérez, el político. Lo acompaña en su destino a La Habana y vive entre lujos. A Mortal le encarga el Presidente de la nación (¿Batista?) una bailarina hawaiana, y él le proporciona una que resulta ser una mulatona de Camagüey. Tal "traición" le cuesta el puesto y a Dolores la pobreza. Dolores Rondón es trasunto de Cecilia Valdés, personaje de la novela romántica del mismo nombre escrita por Cirilo Valverde, zarzuela compuesta por Gonzalo Roig, y emblema de esa mujer que, por su belleza, escala posición social. En España tenemos un mito parecido: la gitana que también, por su hermosura, se casa con un marqués. En Dolores Rondón no hay duda, al parecer, sobre su sexo, pero ¿esa bailarina mulata que le proporciona Mortal al Presidente, ¿no será un travestí, y es por tal cosa repudiada y castigado el proveedor? A lo mejor es buscarle tres pies al gato, pero es coherente con la novela.

El argumento es enrevesado porque lo que de veras le interesaba a Sarduy era el juego, un experimentalismo más allá de lo logrado por otros autores del *boom*, y el lenguaje. Por eso resumir o dar una idea de él, tan desquiciado, es bastante difícil. Estoy convencido de que escribiéndola disfrutó muchísimo aunque también creo que le costó sudores. "Un poco de desorden en el orden, ¿no?", pide en uno de los capítulos, y continúa: "Todo está permitido. Todo, Pero con orden. Con apariencia de orden. Con orden en el desorden".

El humor tiene un papel grande, independientemente de la parodia. Citaré algunas frases que hacen aflorar la sonrisa o, incluso, la carcajada. Hablando del General dice: "… ¿qué general soporta la vista de la sangre?", frase que hace recordar la de Louis Ferdinand Céline en *Viaje al fin de la noche*: "Nadie como los generales para amar las rosas". Cuando Mortal pronuncia un discurso para prometer lo que luego no piensa cumplir, tiene problemas con el micrófono que da interferencias, y la mezcla de palabras, ruidos, e incluso mensajes publicitarios de una emisora de radio (Sarduy, como Cabrera Infante, había trabajado en una agencia de publicidad), recuerdan de forma hilarante a la técnica del *cut-up* de William Borroughs. Las intervenciones en diálogo teatral de un Yo, el mismo autor, o del Narrador 1º y el Narrador 2º, y las contestaciones de las personajes son de veras ingeniosas y jocosas, pero también componen una metaliteratura en la que se reflexiona, muy en la línea estructuralista (ya hablé de su amistad con Lacan o con Barthes), sobre el sentido de las palabras, e incluso se plantea un acertijo sobre ese tema y la imposibilidad de alcanzar el verdadero sentido de todo, adivinanza que no se resuelve y queda en el aire como una inmensa pregunta llena de zoofagia y socarronería. El "choteo" cubano es el tipo de humor que gasta Sarduy y que recuerda al de Lezama y el de Cabrera Infante.

Otra frase chusca es: "La vida es una jabonera, el que no se cae, resbala". O hablando de Mortal, o acaso del General, gallegos ambos, es decir, españoles, lo definen como alguien que pronuncia las eses finales.

Pero lo que más hizo reír a este lector que escribe, o intenta, este ensayo, fue el recuerdo de una de las dos Parcas citando a José Martí: "La patria es un ara, no un pedestal", criticando la garrulería demagógica de los oradores políticos. Y se me vino a la cabeza, claro, el final de la película *Guantanamera*, de Gutiérrez Alea, con el burócrata perorando en el cementerio, sobre un pedestal vacío, que quizá había soportado un ángel o una Virgen María, cuando se pone a llover y todo el mundo sale corriendo para protegerse del aguacero, y Adolfo, el burócrata, sigue hablando, cubriéndose como puede con los brazos, a grito pelado y sin que, ni se le oigan las palabras porque el agua cae con fuerza y ruido, ni quede nadie para escucharlo. Y no se olvide que Martí fue el poeta de la revolución, aquel a quien Castro llamó el inspirador intelectual de la revolución.

Un texto, en fin, muy barroco y juguetón, en el que lo inesperado le salta a la cara del lector como un gato cariñoso, con una ambigüedad enorme que ni siquiera la *Nota* final, capítulo diminuto y aparte, a guisa de epílogo elucidador, aclara porque no es ni deseo del autor ni falta que hace. Y divertido, muy divertido.

Cobra: Otro título con clave: puede hacer referencia al verbo cobrar, quizá porque se habla de prostitución, de dinero, aludir a la serpiente, a un grupo de pintores, ser un anagrama de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam, o ser un eco de Barroco y de Córdoba (por Góngora, claro). O cuanto menos, eso explica la contraportada de la edición que dispongo: la de Editorial Sudamericana de 1974, posiblemente redactada por el mismo Sarduy. Por esta novela se le concedió el premio Médicis Extranjero en 1970 y fue publicada en español en 1972 por la editorial antedicha.

Cobra, travestí que trabaja en un burdel propiedad de la Señora, participa, también bajo sus órdenes y dirección en un Teatro Lírico de Muñecas (el *bunraku* japonés, teatro de marionetas de tamaño considerable: en él se inspira) para deleite de los clientes. Tiene varias compañeras, entre ellas la Cadillac, especie de antípoda de ella. Obsesionada, al parecer, la Señora con la pequeñez de los pies de las mujeres chinas, estudia la manera de los jíbaros de reducir cabezas y la aplica a Cobra para conseguir la perfección de la belleza. Fracasa, evidentemente. Entre sufrimientos, Cobra descubre bajo la cama, surgida de la nada a Pup, su doble a escala pequeña. De hecho, Sarduy asegura que Pup es la raíz cuadrada de Cobra. Luego Coba no es 1, pues la raíz cuadrada de 1 es 1: Cobra tiene que ser mayor que 1.

Esta Pup es una enana, una niña, una muñeca rabiosa y traviesa, de muy mal carácter, de modo que es también, al mismo tiempo que la doble de Cobra, su contrapunto, pues la protagonista es el paradigma mismo de la dulzura y la sumisión. De momento.

El afán reduccionista de la Señora las convierte a ambas, Cobra y ella, en tan pequeñas que, en una escena onírica y casi surrealista, las hace enredarse entre las hilachas de las sábanas, como si hubiesen adquirido el tamaño de liendres o pulgas. La solución aplicada por Sarduy es metaliteraria, como es hábito en él: asegura de inmediato que "Eran enanas, pero no para tanto. El relato que precede, como todos los de la infundiosa Señora, adolece de la hipérbole *tapageuse* (escandalosa: nota mía), el rococó abracadabrante y la exageración sin coto. Eran enanas, sí, pero como cualquier enano". Y a continuación nos las compara con la enana de *Las meninas* velazqueña o con la niña que contempla *La ronda nocturna* de Rembrandt. De nuevo la fijación sarduyana con la pintura, sobre todo la barroca y la contemporánea. En esa misma línea, compara a estos personajes, en ese momento alucinado de la narración, con las mujeres "piernilargas" de Wilfredo Lam, pintor cubano de quien conocía a fondo la obra.

Siguiendo en esa terquedad de la Señora con las transformaciones, terquedad de la que no se sabe si Cobra es solo víctima o partícipe contenta, se le mete en la cabeza hacer operar a esta para eliminarle el "pingajo sobrante", es decir, emascularlo para cambiarle el sexo. Intentan localizar al doctor Ktazob, al que llega a nombrar Sarduy como "Instructor de Cobra", que hace intervenciones de cirugía estética en Marruecos. En la búsqueda pasan por el monasterio de Guadalupe, donde un fraile intenta teológicamente convencerlas de que desistan del proyecto y cuyos razonamientos contradicen ambas de forma muy escolástica. Se tropiezan también en Cádiz (ya sabemos que "La Habana es Cádiz con más negritos", como cantaba Carlos Cano) con las protagonistas de la anterior novela: Auxilio y Socorro. Y ya en Marruecos, entre pistas verdaderas y falsas dadas por algunos: entre otros, William Borroughs, el escritor americano que vivió largo tiempo en el Maghreb, así como Paul Bowles, y este último les da razón del doctor, asegurándoles que también se dedica a desfigurar a huidos gerifaltes nazis.

Para la operación, el doctor le dice que intervendrá sin anestesia, y la entrena para que transmita su dolor a alguien. ¿Y quién mejor que Pup, la enana?, de quien dice: "…ella es diabólica, menesterosa y fea, ¿qué más da lo que pueda sucederle? No es más que tu desperdicio, tu residuo grosero, lo que de ti se desprende

informe, la mirada o la voz. Tu excremento, tus senos falsos…". Se puede entender que Pup es como su pene: algo de lo que prescindir. Para entrenarla en esa transferencia del dolor, el medicucho le muestra, y lo dibuja el autor, un esquema hexagonal y diamantino, que no es sino parodia de esos esquemas, o quizá mapas conceptuales, que elaboraban los estructuralistas.

Como puede verse, todo es muy teatral y muy paródico.

Poco después, Cobra se encuentra con la Cadillac, que se ha hecho la operación contraria, de modo que ahora es un machote desenvuelto y algo violento.

El inicio de la segunda parte es desconcertante porque parece no tener que ver con lo anterior. ¿Quiénes son esos Tundra, Escorpión, Tigre y Totem?, ¿moteros como los de la película de Marlon Brando (de hecho, alude al título en inglés del film)?, ¿monjes tibetanos? Quizá las dos cosas a la vez, porque someten a Cobra a un proceso de iniciación, siempre doloroso como es esperable en Sarduy, en el que la rebautizan, llamándola justo Cobra, "…para que envenene… Para que hipnotice con el aliento y sus ojos brillen en la noche, enormes, de oro… Para que repte y se confunda con las piedras. Y muerda en el tobillo. Y de un zarpazo, escamas afiladas, hiera". ¿No suena a Jesucristo: "por tanto, sed astutos como serpientes"?, ¿no era la serpiente uno de los animales emblemáticos de Zaratustra?

El grupo, ya de cinco con la integrada Cobra, llega a un monasterio, ahora sí, tibetano. Y en esta segunda parte, se sustituye la narración en tercera persona por una primera persona que, indudablemente, pertenece a Cobra (¡aunque utiliza el masculino!), si bien usa el autor un nosotros cuando se refiere a todo el grupo de moteros-monjes. Pero, tratándose de Sarduy, no se van a quedar ahí: aparecen en un *coffee-shop* decorado con pósters variopintos en la plaza Rembrandtsplein, de Ámsterdam. Sin solución de continuidad, Totem recoge de la morgue, tras haber asesinado al guardián de la institución, el cadáver de Cobra.

Sin embargo, tras un ceremonial, se supone que basado en el Bardo Thodol o Libro Tibetano de los Muertos, y quizá también en la imaginación del autor, elaborado con solemnidad por los cuatro moteros-monjes y por un lama-gurú, que aparece en el *coffee-shop*, y que más tiene de aprovechado de las tonterías ajenas además de drogadicto, como todos los que frecuentan el bar, y con un amante rubio, Cobra vuelve a la vida. Aunque quizá no, porque en el inicio del último capítulo, titulado *Diario indio*, se asegura que "La muerte -la pausa que refresca- forma parte de la vida". En el hinduismo y el budismo quien muere, renace: la perpetua cadena de reencarnaciones solo cesa para quien alcanza el nirvana, de modo que esas resucitaciones o nuevas existencias no deben extrañarnos. La muerte no es paso para el autor, sino episodio integrado en la vida, y por tanto, la vida sigue en esa ficción, en ese mundo irreal que representa la novela. Irreal pero que al mismo tiempo es decididamente real, y recordemos la observación de González Echeverría sobre la historicidad de las obras sarduyanas.

Este *Diario indio*, precedido de una extensa cita de Octavio Paz, también alusiva a la India donde el mexicano fue embajador de su país, se inicia con una escena de cremación y continúa con fragmentos descriptivos de la vida cotidiana en una ciudad, que puede ser Benarés, Calcuta, Madrás o Delhi, aunque en alguna entrevista afirmó que él estuvo en Colombo y quizá fuera en esa ciudad de Sri Lanka donde ambientó este *Diario*. No describe nada más gentes, calles o mercados, también las hay de los dioses, que decorados con colores chillones, debieron ser muy del gusto de Sarduy, un tanto kitsch, como dijo Sontag de él. Mas no solo está el hinduismo, sino también el Islam o el sijismo.

Y, por supuesto, las músicas. La sorpresa, siempre esperable en el cubano, viene de la inclusión de fragmentos del diario de Colón, que creyó haber llegado a las Indias cuando ancló sus barcos en el Caribe. ¿Nos estará diciendo el camagüeyano que si el descubridor erró geográficamente, no se equivocó en lo exótico, que consiste siempre en lo extraño y ajeno para el que llega o para el que está en su casa y ve venir extranjeros?, ¿serán Guanahaní, Cuba o La Española ese oriente exótico para nosotros aunque estén al occidente? En un artículo suyo (Q. nº 102) en el que reflexiona sobre el porqué de esa obsesión con oriente, aventura que el

primer motivo es sexual: "En *Cobra*, la oposición de los sexos no podía terminar más que en un sitio donde, por definición quedan abolidas todas las oposiciones: el budismo".

Nos describe también las escenas eróticas de los templos hindúes cercanos a Khayurajo, pero en lugar de referirse a estatuas, lo hace sobre seres vivos, y más atribuidos a un Yo y en un tono que recuerda sospechosamente al *Shir ha-Shirim*, el Cantar de los Cantares.

La escena cambia al Nepal. Se mezcla la actividad espiritual con las más cotidianas actividades como comer, fornicar, orinar o defecar, como en la vida misma. Las preguntas de los moteros-monjes, que ya hicieron al lama-gurú embustero de Ámsterdam y luego a un santón hindú, se repiten aquí al Gran Lama, y son contestadas con mantras y sabiduría que a veces roza lo popular, y otras lo interesado y económico, con la venta de amuletos y mandalas.

Finalmente, narrado en segunda persona, quien se supone es Cobra en su postrer metamorfosis, se ha convertido en dios o, quizá en diosa, para quien los fieles hacen ofrendas.

De esta segunda parte no puede hablarse como novela sino como serie de fragmentos de prosa poética, o mejor, de poesía en prosa. Hay descripciones, sí, pero más desde el punto de vista lírico que desde el épico o narrativo. En la primera predomina lo barroco, y de hecho utiliza el adjetivo lezamesco en una ocasión para definir un color morado y episcopal; pero no es alusión vacía. En la segunda es Octavio Paz quien prevalece: es su espiritualidad poética hindú, su sabiduría budista, pero mezclada con cierta crueldad iniciática.

En lo erótico, el propio Sarduy reconoció en la mencionada entrevista a Ernesto Parra (VT. nº 19) lo siguiente: "… lo que se produce en *Cobra* es eso: el deseo sube, la energía sexual sube, irrumpe en el cuerpo, en la mano, conduce los dedos para que vayan armando la trama de las palabras y eso hasta en el nivel más anecdótico y «figurativo»: me excito a veces describiendo un personaje, sus ademanes, su cuerpo, su sexo, que en definitiva no es más que la concreción de la energía irradiada por el mío, lo seminal transmutado en verbo. Hay algo parecido pero, creo, de signo contrario, en la noción lezamiana de *logos spermatikos*". María Zambrano también utiliza ese concepto neoplatónico.

El sentido del humor está más difuso que en *De donde son los cantantes*, es más generalizado, aunque se concreta cuando señala, más que denuncia, esas falsas espiritualidades exóticas y orientales de los gurús para uso y abuso de tontorrones occidentales. Eso sí, la pintura como expresión artística tiene presencia: los bodegones y los cuadros de Velázquez y Rembrandt ya mencionados en la primera parte, la pintura y colorido de los dioses hindúes o de los Budas en la segunda.

Solo voy a copiar aquí un fragmento para que se compruebe la poesía y el barroquismo que trasluce la prosa de esta novela: "Rauda, enredándose en sus propios trapos, arrancándose con el tacón mostacillas, rosetones de perlas y lacerías flordelisadas, soltando llameantes carros de coños, la Señora desapareció en la sucesión de salas -no es un espejo: a partir de un punto medio y sin falacias, de un lado y otro del corredor, con inclemente simetría se repiten garras egipcias, molduras, cifras entrelazadas y ramajes corintios-. Volvió un rato después resoplante y desrizada; traía un cofre de plata abombado y liso que mostraba con igual sorpresa que un santo bizantino un osario".

Maitreya: En la literatura budista, Maitreya es el próximo Buda que reemplazará a Siddharta Gautama (hacia el siglo V o IV a. de C.), el inspirador actual del budismo, y vendrá para alcanzar la completa iluminación. Aparecerá dentro de unos cuantos años, que se cifran, como mínimo, en 30000. También los judíos aguardan la llegada del Mesías, los cristianos el nuevo advenimiento de Cristo, y los islámicos suníes la llegada del Mahdí. De eso trata esta novela de Severo Sarduy. Salió al mercado en 1978 en la editorial Seix Barral. Si el magisterio de Lezama es indudable en Sarduy, en esta novela le es infiel porque el fundador de la revista *Orígenes* se inspiraba en el barroco hispano, la tradición y los mitos europeos, en tanto Severo aquí se centró en lo oriental.

Tanto de estructura como de prosa, es de más fácil lectura que las anteriores segunda y tercera, acercándose en el estilo, siempre barroco y pletórico de imágenes, a *Gestos*. Al parecer, la influencia de Octavio Paz y su fijación con la India, el budismo y todo el panteón de dioses hindúes, fue calando progresivamente en Sarduy y ya *Cobra*, como se ha visto, tenía mucho de oriental, aunque la dirección geográfica de ambas novelas, *Cobra* y *Maitreya*, es contraria. Sarduy nunca se apartó desde aquí de esa mezcla, amalgama o mestizaje entre lo exótico oriental y el cubanismo, con todos sus orishas, su santería y sus dichos, gracejos y peculiaridades en el lenguaje. Andrés Sánchez Robayna dijo de esta obra (revista Quimera nº 8; en adelante será Q.): "Un regreso gozoso, reconciliado, de Oriente: *para demostrar la impermanencia y vacuidad de todo*". Coincide este regreso o interés, en los inicios de su obra, con el hipismo y las revueltas del 68, pero su fascinación no es una moda sino que es afinidad propia por sus ancestros chinos (presuntos, aunque seguramente ciertos) en su isla natal, de modo que es independiente de aquellos movimientos revolucionarios en los cuales del cansancio de la civilización "judeo-cristiana" derivaba la sugestión hacia un Oriente utópico y espiritual.

Asistimos, al principio, a la agonía reposada, al progresivo apagamiento de un monje tibetano del que podemos suponer es un Lama. Sus acólitos lo incineran y se preparan para huir del monasterio disfrazados, llevándose escondidos los escritos, estatuillas y reliquias más importantes, ante la inminencia de la invasión china. Sin solución de continuidad, dando los saltos a los que nos tiene acostumbrado el autor, nos encontramos a unas viejas lavando en una jofaina a un niño. Los monjes que veneraban al Lama fallecido, buscan por aquí y por allá su reencarnación, hasta que encuentran a ese niño aseado por las ancianas. Elige adecuadamente, de cada par de objetos ofrecidos, el que fue usado o preferido por el anterior Lama y contesta a las preguntas, no solo con una sabiduría sorprendente, sino con un choteo, e incluso a veces displicencia, más cubano que tibetano. Sin lugar a dudas, este niño es la reencarnación esperada. Pero las viejas que lo han cuidado, temiéndose una servidumbre para ellas no deseada, huyen con él. Se aposentan en una isla (¿Cuba?, con características tibetanas pero detalles caribeños) y se rodean de devotos del niño, ya adolescente, del que exigen consejos, bendiciones, interpretación de los textos sagrados, milagros. A todo esto, y como detalle significativo, las viejas se apellidan Leng, que es el mismo apellido del cocinero chino que aparece brevemente en el inicio de *Paradiso*, de Lezama Lima. Finalmente, en esta primera parte del libro, harto el muchacho de que todos le exijan vulgaridades y muy poca espiritualidad, decide adentrarse por su cuenta en el nirvana. Fallece, en apariencia, y sus restos se convierten en reliquias, fragmentos de huesos, pelos, extremidades, con las que trafican, no solo las viejas sino todo bicho viviente que ha tenido algo que ver con ellas y puede agenciarse alguno de los trozos. Es el espiritualismo que practican unos pocos, convertido con facilidad en tráfico y especulación económica.

En el último párrafo de esta primera parte, esos pedazos de cuerpo escapan hacia el Tibet, su lugar de origen, y en un abismo, bajo dos monasterios abandonados y ocupados ahora por tropas chinas, se juntan formando un nuevo cuerpo.

Esa "nadificación", tan budista, enlaza con uno de los intereses de Sarduy: Yukio MIshima y su *sepuku* ante el fracaso de su quijotesco intento de golpe estado. Y digo quijotesco porque él mismo así lo calificó en un artículo titulado *El hidalgo y el samurái* (Q. nº 5).

La segunda parte, que va titulada *El doble*, empieza con el nacimiento de dos gemelas. Nótese cómo, si la primera comenzó con una defunción, la segunda empieza con un parto. Las atiende comadrona china pero las asperja con jaculatorias afrocubanas. Luego, el nacimiento se produce en Cuba, concretamente en Sagua la Grande, pueblo contiguo a Camagüey.

Las gemelas resultan ser sanadoras. Pierden su poder al bajarles la menstruación, pero a cambio, descubren que sus voces, "asopranadas", son prodigiosas para el canto. Gracias a ese don representan una ópera china, a raíz de la cual son apodadas La Divina y La Tremenda.

Acaban en Miami (o tal vez en California), como tantos isleños, y allí, un enano que las acompaña (mira que le gustaban a Sarduy los enanos; eran alusión a *Las Meninas* de Velázquez, el cuadro que tanto le ins-

piraba) recoge de la playa a un semiahogado que resulta ser Luis Leng, el cocinero del *Paradiso* lezamiano y pariente, se supone, de las viejas que cuidaron al joven Lama, o reencarnación de él, en la primera parte. Las gemelas, a todo esto, han engordado hasta extremos inauditos: son "monstruas".

A partir de ahí, todo se centra en la Tremenda y la Divina desaparece de escena. Se pone a trabajar en un local con espectáculo tropical, llamado *¡Sí, cómo no!*, en el que canta con arte y lirismo disminuidos por la grasa y el alcohol. Luis Leng se encarga de la cocina y satisface a algunas chicas y a la Tremenda, pues asegura el autor que tiene "tremendo troyón". Todo se desquicia un tanto. Mientras la dueña del local la insta a que cante, una enigmática enfermera le fabrica una doble exacta a ella y le da a comer un guiso. La Tremenda, también llamada la Obesa, la Delirium o la Toda-masa, escupe porque en el estofado se encuentra a su hermana Divina reducida. Escapa y de la fuente de Washington Square, surge un iranio grande y viril que emerge del agua recitando un sura coránico.

A pesar de todo, la Tremenda triunfa. Pero se oponen a ella las Tétricas, devotas de la Callas y que ya hundieron la carrera de Florence Foster Jenkins (se recomienda escuchar en youtube la desafinadísima grabación suya del aria de La Reina de la Noche, de *La flauta mágica* mozartiana). También aquí se trata de dobles, de "herederos": a la Callas no hay quien la sustituya, quien la "herede", o sea su Maitreya. Para hurtarse de las tretas tecnológicas de las Tétricas, la Tremenda contrata a John de Andrea (ver sus esculturas hiperrealistas) para que le haga una doble exacta a ella y automatizada de forma que repita sus gestos. Las Tétricas fracasan y ella triunfa con Wagner y su Tetralogía. Al entrar en su camerino cae en un gratísimo baño de agua caliente: "Así la pintó Botero, para citar a Bonnard y para la historia del bel canto. Tersa y expandida, reflejos de agua sobre la piel rosada. Boca rojo coral. Los pies pequeños. El pelo rojo en ondas laqueadas. El bollo: rajadura de alcancía en un triangulillo negro. Fondo blanco".

Se hace en esta 2ª parte una cantidad enorme de alusiones a personajes de las décadas 5ª, 6ª y 7ª del siglo XX y aun anteriores: Jackie Kennedy, la ya nombrada Foster Jenkins, Nitza Villapol, Mao Tze Dong, Shirley Temple, Uri Geller o Brigitte Bardot.

El siguiente salto geográfico es a un país árabe y petrolero. La Tremenda tiene allí una casa de baños con masajistas y servicios especiales. Y tales servicios consisten, o al menos el narrador se centra en ellos en el *fist-fucking*. Hasta que un potentando omaní se siente ofendido por el tratamiento que, profesionalmente, le da el enano, que es el encargado de tal tratamiento especial, y manda prenderlo. No lo consiguen, o todo es una farsa teatrera como le gustaban al autor.

La novela carece de resolución: la Tremenda expulsa (que no da a luz) a un ser palmípedo que va exhibiendo por ahí. Acaban todos en el desierto. El texto parece decirnos finalmente que las religiones, sean cuales sean, se desvirtúan cuando caen en manos de fanáticos que trascendentalizan el ritual dejando a un lado la espiritualidad porque nos muestra a un gentío que sigue a la protagonista y al enano ya entre dunas y ruinas asaltadas por la arena, igual que en la primera parte, en la que el muchacho entra en el nirvana (extinción) harto de pamplinas populacheras con las reliquias, y ni muriéndose logra evitarlas, aunque bien es verdad que él sí se quita de en medio.

El argumento, de nuevo, tiene poca importancia. Sarduy prescindió de planteamiento, nudo y desenlace. Tal vez de ahí, acostumbrados a ello, proceda su dificultad. ¿Cuál es, entonces, el tema de sus textos? El lenguaje, por supuesto, el juego, el erotismo (que no el amor), esa espiritualidad tan budista, y recuérdese que el budismo no es una religión y es compatible con cualquiera de ellas. El doble puede ser también un asunto que toque esta narración, aunque solo sea por el título mismo, esa esperanza de vuelta del gran representante de Dios o de la espiritualidad y la filosofía (en el caso del budismo), y también por el título de la segunda parte. Sin embargo, si en la primera mitad la reencarnación del Lama sí es un doble o heredero, en la segunda solo lo toca de pasada al nacer las dos niñas, Divina y Tremenda, tomadas de la mano. Pero ¿qué sucede después con Divina? Nada. Podríamos comprender que en ese guiso que le es servido a la Tremenda está incluida su hermana y ella la ingiere, la deglute, la asimila, y de ahí su enorme tamaño corporal al ser dos en

una. Pero quizá eso es buscarle tres pies al gato. ¿Es la Tremenda doble o heredera de la Callas o de Kirsten Flagstad, la gran soprano wagneriana? Queda en el aire, como tantas cosas en Sarduy.

También en esta novela se recae en la improcedencia de sus personajes: el muchacho reencarnación del Lama aparece cuando lo están bañando; nada se habla de su madre, y las dos viejas que lo asean y que luego escapan con él a una isla son especie de servidoras más que tías o tutoras. El nacimiento de las dos gemelas es de una madre, claro, pero esta no aparece, es un telón de fondo tan difuso como el también fondo de un cuadro abstracto. No hay antecedentes de los personajes, nacen por generación espontánea o casi, como ese iranio que hace de chófer a Tremenda, viril y bien armado, que surge de las aguas de una fuente pública en su forma definitiva, cuando aquella tira en ella una tableta u oblea para la indigestión.

Y de nuevo, por descontado, la implicación del lector en el texto, así como la del autor, esa metaliteratura que tan grata le era. Dice en la primera parte: "Ahora, lo que ella, enmarcado en un paisaje raído y por el espejo de la coqueta, vislumbró, era mucho menos verosímil y -peor para mí- descriptible: un gato bellaco y gordo, ocupando el lugar del pasante y de su tamaño, bailaba en un solo pie, mostrando ufano la planta del otro". Dos aspectos en esta breve muestra: el barroquismo y la inverosimilitud de lo que se describe, y la dificultad de dicha descripción que hace "sufrir" al autor: "peor para mí".

Las novelas de Sarduy, se ha dicho, tienen mucho de pictóricas, pero no se espere un paisaje inglés o escenas de taberna holandesas con borrachos y meseras(que las hay), sino pinturas abstractas: Wilfredo Lam, Franz Kline, Antonio Saura, y también Fernando Botero, Velázquez y Zurbarán. De estos últimos toma los temas tratándolos como Picasso hizo con *Las Meninas*: deformándolos, referenciando los colores, las estructuras o detalles en apariencia intrascendentes. El espejo en la obra velazquiana nombrada tiene para Sarduy una gran importancia, y el blanco de las pinturas de frailes en Zurbarán. Y en esta, afirmó, usó como fondo-base las obras de Richard Dadd, pintor victoriano inglés muy onírico y con enigmáticas escenas y detalles obsesivos en lo minúsculo (se recomienda ver sus obras en internet). Otra influencia: Rothko y sus tonos naranja que coinciden con el color de las túnicas de los monjes budistas, además de las fascinaciones del rojo, como anteriormente dije.

De *Maitreya* aseguró él mismo (entrevista concedida a Julián Ríos) que nació como oposición a *Cobra*. Sus palabras en la antedicha entrevista fueron: "De modo que hice sistemáticamente lo contrario. *Maitreya* empieza exactamente dónde y cómo terminó *Cobra*: en un monasterio tibetano durante la plegaria y va exactamente en el sentido contrario. Es decir, comienza en Oriente y termina en Occidente. Al revés de *Cobra*, que comenzaba casi aquí mismo, donde estamos en este momento, en el *Drugstore* de Saint Germain des Prés, con uno de esos grupos de *black-jackets*, de gamberros, me gustaría decir, ¿no? Y terminaba en un monasterio tibetano, en anulación de las contradicciones, incluso de la contradicción sexual, puesto que se trataba de un travestí. En el caso de *Maitreya* ocurre lo contrario, comienza en ese lugar de anulaciones, durante una ceremonia en un monasterio, cuando muere el Maestro, y termina al contrario en pleno Occidente, entre esas sectas bastante recalcitrantes de practicantes eróticos californianos, una de las cuales, por ejemplo, el «*Fist-Fucking of America*», está muy presente y bastante practicada en el libro. De modo que invierte el trayecto y la palabra de *Cobra*".

En esta misma entrevista, muy clarificadora del laberinto de *Maitreya*, a una pregunta muy capciosa por parte del escritor español, Sarduy contestó que en efecto, esta novela tenía mucho de policíaca, donde lo buscado no es el asesino ni la bolsa con dinero o droga, sino lo buscado era Dios. Y podría añadirse, o la Divinidad: y no debemos olvidar que la gemela Divina desaparece en la segunda parte. Pudo ser un "choteo" del cubano, o pudo ser el reconocimiento de su búsqueda personal, más bien, en el budismo, de una espiritualidad que ya alcanzó en su misma literatura.

Colibrí: Como se sabe, el colibrí es un pájaro diminuto que liba el néctar de las flores tropicales de su entorno, como abejorro o mariposa. Existen más de 300 especies de estos pájaros. A Sarduy le regaló su padre

uno, o al menos eso dice en la dedicatoria de esta novela, que no vivió porque estos animales, en cautividad, dejan de comer. Fue publicada en 1984 por Argos Vergara.

Sarduy retorna aquí al tema de los burdeles de homosexuales. Ballenas o cetáceos llama a los clientes, y cazadores a los muchachos. La Casona, que así llama al prostíbulo, está dirigido por La Regente o La Canosa, viejo homo que se lleva las ganancias de los porcentajes, las bebidas y monta espectáculos de lucha libidinosa, ligeramente sangrienta y simulada con descaro para goce de los cachalotes que van allí a gastarse los dineros del caucho, entre otras explotaciones. Porque la casona está junto a un río selvático de no se especifica qué país latinoamericano (lo que integra Sud y Centroamérica). A la dueña la ayuda un enano que recoge las apuestas en los pugilatos.

Colibrí, rubio, de negras cejas, musculoso y bien dotado, aparece como llovido de la selva desde el estuario de ese gran río. Lleva la intención de ser tatuado y participar en los combates. Del interés de Severo por los tatuajes como decoración del propio cuerpo, como adorno y trasmutación, ya se ha hablado respecto a sus Ensayos. Es inocente de lo que allí se cuece. Nada más llegar le organizan una pelea con el japonesón, especie de luchador de sumo oriental si bien la técnica que practica es el karate, enorme y lubricado, a quien vence solo con su agilidad: Sarduy, tan irreal siempre, asegura que cuando el ciclópeo salta sobre él para machacarlo, Colibrí desaparece y el otro se estrella contra el mural que hace de fondo al recinto.

A raíz de la subasta en la cual el objeto por el que se puja es él mismo, Colibrí se escapa acompañado por el Japonesote, que lo sigue como un perrillo. Se adentran en la selva. Consiguen escapar. En todas las películas pasa: el bueno siempre escapa.

Reaparece decorando pulgas. Es un negocio circense con exportación de sifonápteros y exposición en las fiestas nacionales. De pronto aparecen tres enviados (o enviadas) de La Regente. Entre ellos está el enano. Colibrí se ha tatuado y las figuras espantan a sus captores. Además, parece que hay un grano de jade que lo protege si lo tiene en la boca. Ante el fracaso le envían a una monja gigantona, en realidad la doble o anamorfosis de la Enana, que le inyecta un sedante y consigue raptarlo.

De nuevo se escapa, pero el tema, ya en esta segunda mitad de la novela, aunque sigue siendo Colibrí, se enrarece. No se complica, pues esta es de las más simples y lineales del autor. Hay un capítulo llamado *El robo del relato* donde hay un yo narrador. Un yo que, puede ser asimilable a la Regente o puede que sea el mismo Sarduy. Un yo que se queja de que "…me han robado, esas bandoleras, el relato, para llenármelo de pompones, arcaísmos y mariconerías de novelas pastorales, adjetivos inútiles, sinónimos y antónimos, complicaciones gratuitas y palabras repetidas", y poco antes se ha quejado también de que para eso podría "… haber escrito *El derecho de nacer*", y recuérdese que esta era telenovela mexicana lacrimosa y moralizante. Ese yo entona un *mea culpa* estilístico, pero todo es impostado, como siempre. De hecho, otro capítulo anterior a este se titulaba *Dios es simulación*. Y sí anticipaba o denunciaba novelas pastorales, pues ahí introduce una: al escapar de nuevo, Colibrí se encumbra hasta la cima de una montaña "alpestre" que domina un lago y se encuentra con un pastor que lo guía, y con gentes que viven humildemente en bohíos. La simulación consiste en que tanto ha subido que descendió a La Casona, pues aunque parezca mentira y de ella se evada, ha vuelto aunque haya cambiado la decoración. De nuevo las ballenas y los cazadores, pero todos más ajados, más impresentables y apestosos.

Entre instigaciones de no se sabe quién al narrador para que detalle, La Regente consigue al fin castigar a Colibrí. Hay una intrusión del propio padre de Sarduy recriminándole que, no solo pierde el tiempo escribiendo, sino que además quema lo que escribe. Y le dice que hasta ahora no ha habido ningún pájaro en la familia y no quiere ser señalado por la calle. Antes ya había hecho ese padre una aparición un tanto enigmática.

Si hasta ahora la geografía ha sido misteriosa y hasta tergiversadora, alguien paga unos bolívares, lo que nos hace pensar que la Casona puede estar en Venezuela. ¿Se le escapó al autor? La respuesta es no. Porque al encontrarse Colibrí en la selva con una cabeza olmeca, Sarduy nos está diciendo que la cosa ocurre en México. El caso es despistar.

Se escapa Colibrí, liberado poco antes de que La Regente lo asesine por la monja gigantona, travestí en realidad, que lo hace sin que haya un motivo lógico. Desaparece. Esos entes que le roban el relato, desfigurándolo, recomiendan a Severo que duerma porque ya es tarde. Y Severo Sarduy es muy probable que se vaya a dormir porque aquí empieza la tercera y última parte de la novela.

Colibrí se encuentra de nuevo en la selva con la cabeza olmeca que ya el Japonesón y él se tropezaron en su huida. Esa cabeza gigantesca lo protege, como si fuera el origen de algo sin saberse de qué. Hay a continuación un detalle hilarante en el que mezcla a una persona real que, quizá, fue su amigo en París: se ha hablado de un enano que coordina apuestas y bebidas, y es secuaz de La Gerente; también él se aparta de la Casona y acaba en Hollywood siendo actor de fama, cierto Hervé de Villechaize. ¿Recuerdan a aquel actor enano que Javier Gurruchaga sacó en su programa televisivo *Viaje con nosotros* y que tanto se parecía al presidente Felipe González?: ese era Hervé de Villechaize. Y digo que debió ser amigo suyo porque de lo contrario jamás se habría atrevido a adjudicar a persona pública y extraña semejantes antecedentes delictivos o, cuanto menos, depravados. Si es como supongo, quiero imaginar las carcajadas estentóreas del francés revejido al leer esta novela, personaje que tuvo éxito en Hollywood, se divorció y lo perdió todo, se convirtió en alcohólico y se pegó un tiro a los 50 años.

Vuelvo al argumento, que es uno de los menos enrevesados de la obra sarduyana. En su enésima huída, el Japonesón y Colibrí van a parar a una casa colonial invadida por la selva. La descripción de esta mansión es soberbia: "Se enredaban en la fachada, vástagos de las distintas semillas algodonosas que seguían remolineando en el aire como una nevada, herencia de las sucesivas lluvias, los flagelos de varias trepadoras, asidos a una costra lechosa, líquenes de cristalillos azucarados, que manchaba con su archipiélago de texturas de calcio, como un reguero de tiza o de morfina, el óvalo dilatado de un ventanal". En esa villa arruinada aparecen los cazadores y los rodean. Pero no vienen a capturarlos sino a ofrecer a Colibrí la sustitución de La Regente, pues esta se ha vuelto loca soñando en él, de modo que solo el mozallón será capaz de penetrar en el burdel y tomar posesión. Vuelven en un barco traficante de monos selváticos en el que el capitán se ha obsesionado con una mona blanca que lo mordió y dejó rengo. Nuevo Ahab tropical y de tierra adentro.

A la Casona consiguen llegar el Japonesón y Colibrí, acompañados de un botánico mulato y un catalogador de hojas devoradas por las hormigas. De los cazadores, ni rastro, como suele ocurrir en Sarduy con los personajes secundarios. Todo está en decadencia, según observan por un agujero en el tabique. Colibrí, que ha asumido del todo el papel de jefe, y casi de tirano, prende fuego al techo de palma. Toma posesión de las paredes calcinadas, y le espeta rabioso al autor: "Tu papel es el más fácil: partir, contar y no jugar". Ignoro qué cara puso Sarduy ante las palabras de su propio personaje. No sería la misma que la de un enérgico don Miguel soportando los ruegos sin esperanza de Augusto Pérez.

Queda, como se ha dicho, Colibrí dueño y señor de la Casona. El japonés halla entre los escombros una botellita de gin. Se emborracha y se pone a bailar y adornarse. Colibrí, a aquel compañero que le salvó la vida, le da un bofetón y le dice: "Además, déjate de mariconerías. El poder es cosa de machos". Y en un eterno retorno, como si todo volviese a empezar, acaba la narración diciendo: "A ver si traen dos o tres muchachones del estuario, que bailen un poco, para que animen esto". ¿Es un dejar caer que el humano es siempre el mismo, pozo negro de tiranías y corruptelas?, ¿es un recuerdo de aquel dicho tan hispano que dice "Si quieres saber cómo es fulanito, dale un carguito"?, ¿es una alusión política, pues a la postre Castro sustituyó la dictadura de Batista por la suya? Cada una y todo a la vez.

De nuevo en esta obra hay que destacar el sentido del humor. Si en la segunda mitad nos encontramos con esas denuncias de incongruencias al autor por parte de esos entes que recuerdan a las brujas (o hadas) macbethianas, que por ejemplo le exigen: "Pero, por favor, vamos a lo esencial -suplican, mientras añaden unos floripondios en fuschia y mueven, con el cabo de un pincel, el hielo de unos coctelitos anisados, los veteranos de la cacerola-: ¿cómo iban vestidas?", en sugerencia pajarera muy en la línea de revista fotografiada por paparazzis. Más las citas socarronas: "Todo volvió a su lugar. Volvieron las chillonas golondrinas". O,

de forma muy gay: "como un mártir que ofrece su cuerpo blanco a las flecas de los blasfemadores". Si en esa segunda mitad el sarcasmo es ese, en la primera lo consigue con citas al pie: define *parametrados* como: "Argot laboral neo-cubano. Los que, aún aptos para ocupar los cargos más encumbrados, caen en el «diversionismo ideológico», o en su variante más perversa, el uranismo, se ven *parametrados* de la noche a la mañana a la limpieza de letrinas y cloacas, o a la suplencia de zacatecas integrados, cuando azota, obra del anófeles apapipio, el dengue viral", lo que confirma el sutil interés de denuncia política o, cuanto menos, de banderilla guasona a gerifaltes a quienes se les llena la boca de palabras y "usan la patria como pedestal y no como ara". O en la que acota una descripción de un local: "…frutas, neón, orquestas, teatrillos", y anota a fin de página: "Según la expresión de Andrés Sánchez Robayna, para dar el *marco* de mis infundios narrativos", ridiculizándose a sí mismo en base a críticas y reseñas del poeta canario. Y alguna otra aún más jocosa.

Cocuyo: El cocuyo es un insecto de la familia de las luciérnagas. Son típicos de zonas cálidas de América, abundando principalmente en las zonas intertropicales y subtropicales. Cuerpo negro, entre 3 y 5 cm., parecido a una cucaracha pero con dos manchas amarillas en los élitros y cercanas a la cabeza que son las que emiten luz por la noche. La novela fue publicada por Tusquets en 1990.

¡Qué difícil es resumir el argumento de una novela de Sarduy!, porque resulta que en ellas son más importantes los detalles que el fondo. Y sin embargo, esta novela se contradice con las anteriores en varios frentes: la ausencia de argumento tradicional, la norma de hacer que los personajes principales aparezcan como por ensalmo, sin progenitores ni antecedentes de ningún tipo y el sempiterno protagonismo de homosexuales, que solo contravino en *Gestos*.

El niño Cocuyo está haciendo caca en un bacín y lo miran sus tres tías. Cuando se tira desde lo alto del bacín, que se apoya en un tinajón, lo abraza y limpia su madre. ¡Traición! Mas no hay que apurarse: pronto el protagonista se va a zafar de madre, padre y tías. Tiempo después (¿mucho, poco?, aquí el tiempo va al ritmo que le conviene al autor y da brincos como un saltamontes; anuncia en varias ocasiones, no solo en esta novela, que "…en el conteo aritmético y ramplón que los hombres hacen del tiempo habían pasado"… x, para «fulano», días o segundos) hay un huracán en la isla (porque es una isla, ¿no?), Cocuyo se asoma, trepando a una escalera de mano, a un ventanuco y ve volar una cubierta metálica que decapita a un negro que atraviesa la calle defendiéndose del viento. Eso lo impresiona tanto que llora y tiembla. Su padre y sus tías se burlan de él: "…un machito no llora". Decide envenenar con matarratas a toda la familia. La venganza, parece pensar el personaje, que no el autor, es placer de dioses. Descubren el intento (que en tal se queda, aunque haya motivos para creer que pudo tener éxito y matarlos a todos) dos individuos, un radiestesista y un herborista, Caimán e Isidro (tal vez sea, hasta aquí, el primer personaje con nombre, y no mote, de su obra). Lo acusan de criminal. Se refugia bajo la ceiba y el estanque del patio pero la persecución de los tipejos lo atosiga, de modo que huye despavorido.

Acaba en la calle donde una negra lo lleva a casa de la Bondadosa, mujer que lo acoge, le da de comer y le da trabajo en un archivo para uso de leguleyos y notarios. En esa misma casa, la Bondadosa tiene varias becadas o pupilas, jovencitas que viven allí. Entre ellas, Cocuyo repara en Ada, de quien se enamora por el olor a lavanda y naftalina. Esos olores van cambiando en la narración, aunque siempre está presente la naftalina. Intenta hablar con ella y ante la altivez de la muchacha, fracasa. O así lo cree él.

Un buen día descubre en las dependencias a los dos tipejos, Caimán e Isidro, hablando con la Bondadosa y en presencia de Ada. Sospecha algo inconcebible, pero le teme a la realidad. Lo descubren, de nuevo, los dos esperpentos y lo obligan a fumar un Pertegas. Eso forma parte de su formación, en esta novela de eso, de formación.

Se ha hecho un hombre, sin que el tiempo pasado lo haya manifestado el autor de forma alguna, como si le hubiera nacido el bigote y las erecciones de la noche a la mañana. Se masturba a menudo y acaba en brazos de una prostituta bastante repulsiva. Presenciamos una escena terrorífica: dos viejucas (lo mismo que Sarduy

saca enanos, también aparecen esas viejas que recuerdan a las brujas macbethianas) llevan a Ada al despacho de la Bondadosa y el lector se teme la mayor fechoría, puesto en antecedentes por esos encuentros en los que Cocuyo quiere pensar que todo es un sueño. Las ancianas solo quieren perforarle los lóbulos de las orejas para ponerle los zarcillos. Pero ese acto sangriento presagia los sufrimientos de ser mujer (así se lo recalca la Bondadosa): o puta o virgen.

Cocuyo empieza a beber. Colándose en la casona por la parte de atrás, ve lo que él mismo no quiere creer, pero es evidente: la subasta de Ada que, como otras jóvenes que están en la casa, ha alcanzado la madurez. Ese será su destino: no virgen.

Un personaje que quedó en algo anecdótico y aparentemente sin consecuencia, una vieja-niña, una raquítica arrugada que tiene al mismo tiempo las características de vieja y de jovencita, es expulsada de la casa por la Bondadosa. Los encuentros de Cocuyo con esta persona hacen de agüeros de lo que le va a suceder. Se emborracha en una taberna con un extrañísimo mural de azulejo donde unos esqueletos tocan instrumentos, bailan y juegan (¿dónde pudo ver Sarduy ese mural, si es que existió?). Por fin, la raquítica le insinúa que debe ir a una villa sita en el lodazal, la ciénaga, la marisma cercana a la ciudad. Acercándose a ella resbala y cae en una poza de fango donde cree morir. Lo rescatan, precisamente, ¿y quién no?, Caimán e Isidro, que lo llevan a la casa donde hay espectáculo de peep-show con Ada como protagonista, a quien se mira pero no se toca. Después de intentar el destrozo del escenario y ser amenazado por un negrazo, huye y decide volver para envenenarlos con matarratas. Acaba como empezó: mierda y veneno. En su espantada se ve herido y decide no curarse: "Estas heridas -dijo en voz alta-, no voy a curarlas. Son las marcas de la mentira, las firmas en mi cuerpo de la indignidad".

Son necesarias varias observaciones: si bien es cierto que es novela de formación, nadie ayuda a Cocuyo, todo debe aprenderlo solo, incluso a leer, pues empieza a interpretar las letras cuando, bajo los cogotazos de picapleitos y notarios ante los legajos, estos le indican por sadismo las letras silabeando las palabras (dice cuando está ahogándose en el cenagal: "…entonces se dio cuenta de que estaba solo"). La única persona que le señala dónde ir, lo hace aterrizar, o mejor dicho, despeñarse en la realidad, que es la raquítica vieja-niña. Salir huyendo de su casa parece la condena a una realidad sucia y "gusarapienta", palabra que, como "cucarachienta", usa a menudo. La ceiba y la alberca de su casa son refugio de pureza y bondad, por eso siempre las añora, así como a su hermana, personaje que no aparece sino en ese primer capítulo que desencadena la huída y luego como nostalgia. Los padres y las tías no lo buscan, sino que él queda en la casona de La Bondadosa como si no tuviera familia; es eso lo que lleva a creer que quizá sí los mató, incluida su hermana, y es castigo por ese crimen, que la realidad se le presenta como al despeñado el suelo. Con lo que Sarduy adoraba la simulación, el aparentar ser otro, aquí lo denuesta, pero no es una simulación teatral, cabaretera, sino interesada, económica, con la utilización del otro como si fuera una cosa vendible o subastable. Pensando en Ada, se dice: "…lo habían manipulado, fácil presa de los cabecillas, para sus juegos venenosos, para el minucioso trabajo de la simulación". Tal vez sea esa misma odiosa simulación, la que anima al narrador a montar ese circo temporal: circo con el tiempo, con la época; repetidas veces llegan barcos esclavistas al puerto de la ciudad (¿La Habana?) donde descargan su mercancía, maltratada, enferma y apestosa; pero ese esclavismo que desapareció, teóricamente, en el siglo XIX, se mezcla con televisores y asesores soviéticos, y estos últimos a pesar de que, al parecer, todo ocurre en la época republicana de Cuba, es decir en la dictadura de Batista o durante el gobierno del general Machado.

La última observación afecta a la forma. Esta *Cocuyo* tiene una sencillez en el argumento, como ya se dijo, de la cual carecen las anteriores, incluso *Colibrí*. Tal vez con los años Sarduy fue afilando su estilete, al mismo tiempo que refrenándolo, conteniéndolo de sus propias locuras. En sus apariciones públicas no fue una loca, en cambio sus personajes sí lo son. Excepto en esta recién comentada, que fue la última que publicó en vida y penúltima que escribió, y en la primera, *Gestos*, como ya se ha dicho. El lenguaje cultiva el cubanismo, quizá más que en otras, como si también en ese sentido hubiera querido profundizar, compensando la sencillez

de la nueva forma con un lenguaje cada vez más localista. Acaso las aventuras cortazarianas en ese aspecto, así como las de otros escritores latinoamericanos que se atrevieron a apartarse del español peninsular (Julio Cortázar aseguraba que los escritores españoles siempre escribían con el diccionario bajo el brazo, lo que les limitaba la soltura), lo animaran en el uso de ese léxico. Ni Carpentier ni Cabrera Infante, por no hablar de Lezama, abusaron de los modismos cubanos. Tampoco Reinaldo Arenas. En Sarduy, creo, es más una añoranza propia que una voluntad de dinamitar el lenguaje o hacerlo popular. En las descripciones del puerto y las acumulaciones de objetos en habitaciones y almacenes, hay mucho del Carpentier de *El siglo de las luces*.

Pájaros de la playa: Ya sabemos lo que en el argot cubano significa pájaro. Aquí hay una asamblea de ellos. Fue publicada por Tusquets, de nuevo, en 1993, un mes después de su muerte, que fue el 8 de junio.

La técnica narrativa es idéntica a la de *Cocuyo*: capítulos cortos, con títulos muy explicativos, como resumen de lo que se va a narrar y parágrafos, a veces de una sola línea, que facilitan la lectura y la reflexión. Porque si en *Cocuyo* había más acción que reflexión, aquí es al revés: *Cocuyo* era novela de formación; *Pájaros de la playa* es novela de desformación, de consunción. Aquella era paso de la ingenuidad a la sabiduría a palos; esta es paso de la sabiduría de la vida a la sabiduría de la muerte.

Hay, esencialmente, dos puntos de vista, aunque parece predominar un yo: el Cosmólogo, trasunto, quizá, del propio Sarduy. Pero también está Siempreviva, que es de la única persona de quien se detalla el pasado.

El tema de *Pájaros de la playa* es el SIDA, la pandemia, los desahuciados, aquellos a los que "la energía abandonó". Hay una isla, siempre la hay, y una autopista que la divide, por decirlo así. A un lado de ella, unos jóvenes naturistas corren, como atletas griegos en olimpiada, desnudos, felices y fuertes. Del otro lado, una casona en la que se refugian esos apestados, especie de hospital-hotel cuyo jardín es "por supuesto un pentágono". ¿Alusión a la vieja leyenda o teoría confabulatoria de que fueron los americanos quienes crearon el virus del SIDA para cargarse a drogadictos y homosexuales?, ¿cuándo Sarduy ha dejado algo claro y prístino?: siempre ambigüedades.

Uno de los internos infectados, el Cosmólogo al parecer, pierde la paciencia y exclama lo siguiente: "Que otros acepten con resignación; yo no. A pesar de estos andamiajes, me queda una última libertad: la de insurgirme contra el desorden divino, contra el simulacro de la armonía universal. Ante la indiferencia de Dios caen fulminados hombres y pájaros. Las víctimas se escogen al azar, como en una galaxia el astro que va a consumirse".

Llega Siempreviva, una anciana (parece que esta vez va de veras: mujer y de edad avanzada), que opta, siempre sofisticada y elegante, por quedarse en la casona colonial entre los apestados "…porque eran jóvenes y porque no hay nada peor que la soledad". Cuando empieza a deprimirse llega un médico que tiene el físico de un caballo. Esos son los motes que adoptan, él, el Caballo, ella Siempreviva por haber sobrevivido a un accidente de coche.

Y ahora ¡sorpresa! Son tan habituales en Sarduy que cuando lo son, uno sonríe, pero no las toma como sorpresas porque las esperaba: no esa, sino una cualquiera. Aparece Caimán, el yerbero de *Cocuyo*, y Auxilio y Socorro, las dos locas de *De donde son los cantantes*. "Somos del sur de España -declaró la ambulanciera que iba al volante (Auxilio o Socorro, tanto monta, monta tanto: nota mía)-. Recorrimos Cuba por motivos procesionales y ahora, sin saber a ciencia por qué, nos encontramos aquí". Sin comentarios. Caimán, Auxilio y Socorro han coincidido con el Caballo para llevar a un bebé al hospital, no a la casona colonial.

Caimán trae un propósito a esta historia de Siempreviva: rejuvenecerla con sus hierbas y cocimientos. Él y el Caballo se presentan con el bebé como regalo a la señora. Entre preocupaciones por su bienestar, de pronto se les ocurre a los cuatro (Auxilio, Socorro, Caimán y Caballo): "Dios mío… ¿y si se tratara de un muñeco de cuerda minuciosamente armado, de una pura simulación": la simulación, si no la hay, hay que inventársela. Este bebé, posiblemente no más que un invento, una muñeca, un adorno, carece de continui-

dad en la historia, lo que confirma la importancia que tienen los detalles en la obra sarduyana, incluso más que el transcurso de la anécdota en sí.

Inevitablemente, las terapias de Caimán y de Caballo se enfrentan: la una de herbolario, la otra de farmacopea. Acaban peleados y huidos de la casona. Aunque el motivo no es la competencia en los tratamientos, sino que Caballo descubre a Caimán dándole un masaje a Siempreviva que si empieza siendo propio de fisioterapeuta y acaba siendo erótico para gran gusto de ambos. Siempre llega más allá el deseo que la potencia, aseguran que decía Quevedo. Y eso es así, aun en las más graves dolencias: el deseo no desaparece porque con él desaparecería la vida.

Curiosamente, los vegetales de Caimán han tenido éxito con Siempreviva y esta ha rejuvenecido. ¿O todo es un sueño de ella, por el deseo que no muere? Y aquí se produce una intrusión: se retrocede 40 años en varios capítulos que cuentan la historia de Siempreviva, que entonces tenía por verdadero nombre Sonia. Esta Sonia era dama de alcurnia, dada a fiestas y jolgorios de la alta sociedad. Hace amistad y hasta amor con un arquitecto, que a todas luces es César Manrique, lo que confirma en la sensación isleña del lector de que la novela se ambienta en alguna de las islas Canarias, tal vez Lanzarote o la misma Tenerife. En el desmadre posterior a una de esas fiestas, Sonia tiene un accidente con su Bugatti (esa era la marca del coche de carreras en el que murió Isadora Duncan al enredársele el fular en una rueda y estrangularla; es un símbolo de *glamour*). Sale ilesa y el coche, siniestro total. De ahí el mote de Siempreviva. Ya en la casona, hospital o sanatorio, se entera la anciana rejuvenecida de la muerte del arquitecto. Manrique murió 9 meses antes que Sarduy. Debieron conocerse por el intermedio del poeta Andrés Sánchez Robayna que sí fue su amigo y crítico. Algunos de los capítulos dedicados a Siempreviva están redactados en primera persona, siendo ella misma la narradora.

Hay otro punto de vista: el del Cosmólogo. Es aquel mismo que recriminaba a Dios su indiferencia. Sus reflexiones sobre el cosmos, sus enigmas y los volcanes, que en las Canarias todos tienen tan cerca, tanto en presencia como teniendo enfrente sus efectos, son verdaderamente interesantes, pues, claro está, son las del propio Sarduy. Puede parecer que este segundo narrador o punto de vista está de más; sin embargo, si lo leemos bien nos percatamos, primero de que tiene que ver con el arquitecto: también él quiso integrar su obra en la naturaleza, en la tierra viva producto de los volcanes; y segundo, el sentido de la vida o el origen y final de ella que plantea el Cosmólogo enlaza con esa pandemia que puso fin a la vida de quienes le dieron un sentido: el suyo, que indudablemente no es el mismo que el de otros, e incluso en algunos casos y en algunos países era y es un sentido ilegal o, cuanto menos, mal visto, pero, y estoy seguro de que Sarduy me daría la razón en esta máxima: todos somos raros. "El verdadero infierno consistiría en que hubiera algo -cualquier cosa que fuera- después de la muerte, en que esta no fuera una cesación, un reposo total", dice en uno de los capítulos titulados *Diario del cosmólogo*. Y continúa "Habría que escribir un breviario: *De la dificultad de morir*".

El capítulo 16 comienza con una metaliteraria propuesta: "¿Y si cambiáramos de fondo? ¿Y si este enrevesado relato se desarrollara en un lugar distinto al desinfectado hospital, fuera de esos muros de gaviotas compulsivas sobre las olas? Se ahoga uno en ese mundo de anemia, de fetidez y encierro, en que cada personaje sigue un declive irreversible hacia su caquexia, hacia su desencarnamiento final…" Todos quienes, por una causa o por otra, han estado internados, encarcelados, condenados, sueñan con mundos fuera de esa situación. No hace mucho, buena parte del mundo se vio confinada a causa del virus Covid-19: la pandemia era el principal tema de conversación, hasta que alguien interrumpía proponiendo cambiarlo para evitar la angustia y la hipocondría. A esto se añade la argucia metaliteraria para quitar hierro a una tragedia que el autor, víctima, como en este caso, transmite al inocente lector. Mas llevar la literatura a la reflexión sobre ella también es testarudez, como ya he dicho, en el autor cubano: "Economicemos los pormenores, que solo sirven para entorpecer la narración, derivando hacia lo anecdótico y secundario la mariposeante atención del lector": ¡pero vamos a ver!, ¡si los pormenores han sido siempre la gran afición de Sarduy!, ¿será que nos está

diciendo que ya no le quedaba tiempo, tiempo de vida, para ahondar en su afición? Así empieza el capítulo *Terrorismo botánico*, y por cierto, es necesario aclarar que los títulos son ya resumen de lo que contendrán, y no al estilo de las novelas del Siglo de Oro, sino resumidos, con pocas palabras.

He hablado de que, con toda probabilidad la acción se sitúa en Canarias. En Sarduy, ya lo hemos visto, hablar de ubicación geográfica y época histórica es difícil porque la ambigüedad era, no solo uno de sus recursos literarios, sino una voluntad muy acorde con la ambigüedad sexual de sus personajes. Hay una alusión directa a algo absolutamente canario: habla de que el patio de la mansión de Sonia había podido albergar al cabildo para acto seguido afirmar "…y aun antes resguardo del menceyato", y esa palabra es exclusivamente canaria, pues viene del idioma guanche: mencey era el jefe o rey de una demarcación territorial.

"El tiempo todo lo pudre", "…la meticulosa erosión del tiempo", son frases que proliferan, y no es la maravilla ante la pudrición por el calor y la humedad caribeña, sino que es la vida la que se pudre y erosiona. *Pájaros de la playa* es un canto del cisne, y no solo porque murió poco después de acabarla, como luego demostraré. También hay una reiteración a citar la famosa frase del diario de Colón "toda la noche oyeron pasar pájaros".

Pájaros los hay, pero están demediados, caídos, agónicos. El título habla de pájaros "de" la playa, y la playa es lugar de disfrute del sol, del relajo, del mar, de la desnudez, del ligue, de ese juego de miradas que, tanto en el caso de héteros como de homos, es forma de acercamiento, de insinuación. De eso ya no queda nada en la casona u hospital-hotel. Todo se ha acabado: el sol y el mar, el relajo y el ligue por el temor a contagiar al ser al que se ama, aunque ese amor sea momentáneo y efímero, ya no hay desnudez porque la ha sustituido un cuerpo demacrado, tempranamente envejecido, afeado en muchos casos por las enormes manchas del sarcoma de Kaposi, por una delgadez moribunda. Ya no hay relajo, solo muerte.

Las descripciones de la enfermedad son arrasadoras como lo fue la misma pandemia para quienes murieron como consecuencia de ella. No las cito por extensas, pero solo una diminuta mención: "Asumir la fatiga hasta el máximo: hasta dejar de escribir, de respirar. Abandonarse. Dar paso libre al dejar de ser". "Aquí escribo, en esta ausencia de tiempo y de lugar, para que esa negación sea dicha y cada uno sienta en sí mismo esa inmóvil privación de ser". La vejez, asegura en otro párrafo, se asemeja a la enfermedad en que cada día se pierde una capacidad, una potencia: atarse los zapatos, comer la sopa sin derramarla, orinar sin ponerse perdido.

El doble o los gemelos también se repite aquí: de Auxilio y Socorro se dice que quieren aprender a diferenciarse, como si fueran idénticas. Y Sonia, la que luego será Siempreviva, tiene como amigas de sarao para ricachones a dos gemelas. El gemelo es nuestro otro de tan semejante, pero no el mismo. Se ha dicho mucho que a un hermano le duele la muela al mismo tiempo que a su gemelo, pero es falso. Y Sarduy sabía eso, de la misma manera que sus personajes quieren ser otros, tener un doble.

Y bien, dije que demostraría cómo esta novela es su canto del cisne, su despedida. Pero no es la despedida de sus lectores sino de sus personajes, como si fueran sus amigos invisibles, seres a quienes de puro tratarlos, ha tomado afecto. Eso nos pasa a todos los escritores. Y la muestra está en un párrafo que, al principio del texto, dice: "Luego lo imaginó envuelto en un círculo de amistades que se devoraban unos a otros. Un caimán verdoso y voraz que se atragantaba con una cobra, que ondulaba en las manos de un dios indio, esta se tragaba a un colibrí ingrávido en el aire sobre un terrón de azúcar, y el pájaro a su vez, atraído por la fosforescencia, ingurgitaba de un solo bocado a un cocuyo. El Caballo centraba la deglución en cadena de los animales emblemas: un círculo de ojos saltones, garras, plumas y escamas". Caimán, Cobra, Maitreya (el dios indio), Colibrí, Cocuyo (recuérdese lo dicho sobre la animalización de las personas, lo valleinclanesco, lo esperpéntico). Agitaba un pañuelo en despedida: él en el tren del SIDA, ellos en el andén de lo inexistente.

A ese final se le añaden unos poemas, ¿escritos por el Cosmólogo, por el propio Sarduy?, es irrelevante o quizá, como de costumbre, es lo ambiguo. Poemas que no constan en la edición de Fonde de Cultura Econó-

mica de su *Poesía Completa*. Y para rematar, como epílogo, como un crédito de los que se ponen al principio de los libros, citando a autores que gustan o frases o versos que se relacionan con el contenido de ellos, pero en este caso Sarduy lo sitúa al final, unos versos de la poeta rusa Marina Tsvietáieva estremecedores.

Tal vez esta última sea su mejor novela. A pesar de que todas son buenas. O quizá sería mejor puntualizar: esta, para mi gusto, es su mejor novela para un lector "normal", es decir para un lector habituado a formas casi tradicionales, en tanto *De donde son los cantantes*, es, acaso, su mejor novela para un lector que busca sorpresas, estructuras extravagantes que no responden al planteamiento, nudo y desenlace, mezclas posmodernas de cultura popular y alta cultura, puestas en solfa de lo tradicional pero considerando lo tradicional, siguiendo aquel viejo dicho dorsiano: "todo lo que no es tradición, es plagio". Dicho de otro modo: *Pájaros de la playa* satisface a un lector aficionado en tanto *De donde son los cantantes* parece una novela para novelistas. Lo que no empece que ambas novelas puedan ser del gusto de todo lector activo. Pues, como dice Eduardo Moga (Ll. nº 72), "…su literatura no se lee, se amasa, se mastica, nos envuelve en aromas y en fragor; embute plantas, flores, frutos, árboles, piedras, y nos los refriega por el paladar de las pupilas".

CUENTOS

Los primeros cuentos, *El seguro* y *El torturador*, son de una narrativa naturalista y de protesta, directa, carecen de la fantasía lingüística de sus novelas, incluso de la primera. Son cuentos publicados en las revistas que nacieron con la Revolución cubana. El primero fue publicado en la revista *Carteles* y el segundo en *Diario libre*. Eso sí, sus recursos literarios y la anécdota que cuentan es totalmente moderna en la Cuba republicana, es decir la anterior al castrismo. Sarduy está al tanto de lo que ocurre en la calle y lo refleja. *El seguro* cuenta la historia de un campesino obsesionado con que su hijo pueda estudiar. El muchacho enferma y el padre, desesperado, se corta los dedos de una mano, alegando que ha sido con la hoz, para poder cobrar el seguro y salvar la vida del niño. Comete el error de cercenarse los de la mano derecha y el médico descubre el engaño pues el hombre es diestro. Cuando llega a su casa, el niño ha muerto. *El torturador* es una escalofriante narración en primera persona en el que un torturador de la policía explica sus métodos.

El cuento *Las bombas*, que apareció en *Nueva Generación. Revolución* en 1959, no es sino un fragmento de *Gestos*. Otros cuentos aparecidos en esa época habanera, como *El general* y *El cuento cubano*, aparecieron en esa misma revista.

El manuscrito es un cuento aparecido en la revista mexicana *Vuelta* en junio de 1992, y luego en *Ll.* nº 107. Es el más interesante de entre los anteriores, a los que he tenido acceso de una forma u otra. Recuerda su contenido a la aversión que tenía Milan Kundera por firmar manifiestos a los que se veía obligado por su posición intelectual. El protagonista, un poeta que dormita en su sillón, tiene un sueño, o mejor, una pesadilla. No se aclara si esa alucinación es cierta o solo eso, un mal sueño. Una banda de desarrapados jovencitos se dedica a devastar la ciudad, rompiendo solo por romper. Tres trajeados se presentan en casa del poeta y lo instan a firmar un poema-manifiesto contra los desmanes, o mejor, a favor de las propuestas del poder del cual son emisarios. Tras dudarlo mucho, lo hace. Su poema se convierte en himno, en enseña. Se malinterpreta, se tergiversa siempre a favor del poder. El hombre muere. Le ponen una placa conmemorativa en la que fue puerta de su casa. El final es demoledor: "…nunca nadie se detuvo a descifrar el nombre, la fecha y el texto, porque ¿quién se para a leer una placa pública?". ¿Alusión a Martí, el "inspirador intelectual de la Revolución"?, ¿o simplemente alusión a sí mismo que será olvidado en su tierra y en el resto del mundo? Esperemos que no.

TEATRO

Como ya se ha dicho, uno de los trabajos que más satisfacciones le produjo, aparte de los de traductor, lector y selector de obras publicables en Seuil y Gallimard, fue el de locutor de radio, dirigiendo un programa de divulgación científica pues, como se recordará cuando hablé de su poesía, le apasionaba la cosmología. Tenía una voz profunda, muy bien modulada, con el inevitable acento cubano pero no cerrado, inteligible para cualquier hablante peninsular o sudamericano. ¿Le vino su afición a escribir obras de teatro de ahí? Seguramente, porque sus obras son cortas y más hablables que representables, es decir que es teatro radiofónico, para ser leído ante los micrófonos. Es más, el título impuesto al libro con el texto de sus cuatro trabajos teatrales fue *Para la voz*, con prólogo de Guy Scarpetta y un pequeño comentario de Roland Barthes que ya fue publicado anteriormente en el diario *Le Monde* el 24-3-77. Siempre admiró la profunda y contundente voz de José Lezama Lima, su gran influencia. Solo se vieron, al parecer, una vez, en un teatro habanero en el que actuaron los solistas del ballet del Bolshoi de Moscú, pero luego mantuvieron una correspondencia rica e interesante.

Su representación en escenario puede coincidir con un tipo de teatro que se fue imponiendo en las últimas décadas del siglo XX, en el cual se interpreta danza contemporánea, sin actuación correspondiente al texto sobre un escenario. Incluso tiene párrafos recitados simultáneamente, lo que, como él mismo reconoce en la introducción a *Relato*, puede dificultar la inteligibilidad de lo dicho. Es posible que no importe, que lo de veras trascendente sea el sonido y, como luego indicaré, la decoración. A la música acompañante, o también a los ruidos, les da Sarduy gran valor, y están tan regidos, la una o los otros, que su intrusión forma parte de la obra tanto como pueda formar parte de ella el texto. Por supuesto, en una función teatral el espectador ve y oye lo que ocurre en el escenario, en tanto en una representación radiofónica el oyente debe imaginarse los sucesos relatados o las ambientaciones descritas. Es por ello por lo que el autor tiene la habilidad de dar las pistas suficientes para esta figuración pero sin fatigar con excesivas descripciones, le bastan cuatro pinceladas (en el pleno sentido de la palabra pues en esos indicios se nota la calidad de Sarduy como pintor: colores, luces, distribución de masas).

No existen, en estos cuatro textos, cubanismos, ni parece que se interese mucho por travestís, transexuales u homosexuales. Los papeles son casi intercambiables y lo mismo puede decir el texto un hombre que una mujer.

Todas ellas fueron radioemitidas a principios de la década de los setenta del pasado siglo. Solo la primera, *La playa*, fue representada en teatro y se rodó completa para el cine en México, y algunas secuencias de ella para la cadena de televisión *Antenne Deux* de París.

Estas obras son: *La playa*, *La caída*, *Relato* y *Los matadores de hormigas*.

La playa, como anuncian tanto Barthes como Scarpetta, es un canto al deseo. Pero también al buen vivir. La acción, si es que la hay, ocurre en una playa no mediterránea, pues sube la marea. Los actores o las voces corresponden a tres hombres y tres mujeres, aunque sus papeles son intercambiables, restándole todo el protagonismo al sexo de unas voces u otras, aunque sí es cierto que se emplean modismos de género; eso sin insistir en que el mismo autor avisa en la introducción que dos voces distintas pueden ser interpretadas por la misma persona, es decir, que ese número de seis actores también es discutible: pueden ser menos.

En esa misma introducción dice lo siguiente: "He tratado de significar este universo (el de la playa, nota mía) con el mínimo de elementos: un vocabulario reducido, repetitivo, «vaciado». El barroco es la tendencia natural del español. Vaciar la frase es postular, otra vez, la literatura como artificio".

Hay una serie de hechos que se repiten: personas que corren, conversaciones con fines eróticos, alguien se hinca fragmentos de vidrio en el pie (en una escena es una voz masculina o se hace referencia a ella y en otra cambia el sexo de la persona herida; el texto, siempre narrado por alguien, se entretiene leve pero efi-

cazmente en esa sangre goteando del pie herido, manchando la estera y la arena, en la cojera de la persona lesionada, tan parecida a la de la borrachera), el tropiezo con una persona desnuda en la playa (hombre, mujer o en una de las secuencias es una pareja) que puede estar dormida, borracha o ahogada, también se repite la presencia de un árabe que pone mesas y sombrillas, estas, coloreadas, le dan una tonalidad que el oyente fantasea como muy teñida. Tampoco se puede aquí rastrear, como en sus novelas, un argumento claro. Quizá en estas obras teatrales menos aún. En *La playa* sí puede adivinarse un verano de sol, bebidas, conversaciones, risas (muchas risas: el verbo "reíamos" se repite y aun se corea) y sexo. Se habla de un yate, o sea que los protagonistas son gente adinerada, y más a principios de los años setenta, cuando el veraneo playero no se había popularizado ni masificado. Los cuerpos, desde luego, se adivinan hermosos excepto en algún caso que se especifica: un seboso millonario o una familia sobrealimentada. Quizá puede intuirse el prolegómeno de la separación de una pareja (si homo o heterosexual, es irrelevante), divorcio del que no se sabe si tendrá lugar, si se arreglará con sesiones intensivas de sexo, borrachera y charla, o bien si interfieren otras relaciones. Las descripciones de la luz en la arena y en el mar, así como de los arrecifes o de las olas, son soberbias, precisamente por escuetas, como si se condensaran. El oyente o, en cualquier caso el lector si no escucha ni presencia la obra sino que la lee, puede recordar de su propia experiencia momentos de relajo absoluto en la arena que se amolda al cuerpo, el sonido repetitivo del mar, los cuerpos que desfilan ante la mirada, el contraste entre el calor del sol y la frescura del agua. Alude a lo largo de todas las secuencias, que son 18, a anuncios y publicidad en francés, o alguna en inglés, procedentes de carteles, aparatos de radio o aviones que pasean letreros anunciadores sobre la playa y el mar, publicidad que se refiere a locales o cremas solares. Estos anuncios son como insertos, voces de fondo molestas como moscardones que ronronean de continuo sobre los bañistas.

La caída no hace referencia a tropezón ni desastre alguno sino a esos fragmentos que en las grabaciones radiofónicas se desechan, se caen de la grabación definitiva. También aquí hay seis voces, mitad masculinas y mitad femeninas. Pero hay un sonido que cumple función, en apariencia, de telón o de acompañamiento o subrayado ("de repetición, de obsesión: vida mecánica frente a lo inanimado", dice el autor en la introducción): el que producen esas bolas unidas por un cordón que los niños hacen girar para que choquen entre ellas y hagan un "clic-clac" (taka taka o bolas tronadoras, se las llama), que es justo lo que indica el texto para hacer que algún utillero las haga sonar. Tal vez es una manera de marcar el tiempo o recordar que existe, porque reitera en que al girar marcan las doce en la parte superior y las seis en la inferior.

En las primeras secuencias se describe una galería, pero en el sentido que puede serlo una de exposiciones o un pasillo en el que varias puertas lo comunican con habitaciones. Podría ser, como dice también el autor, una cita o sugerencia de las catacumbas palermitanas, llamadas de los Capuchinos. De hecho, en la tercera se describen esas catacumbas llenas de momias y se alude a la niña Rosalia Lombardo que falleció a los dos años y fue embalsamada, a causa de lo cual su cadáver se conserva incorrupto en dichas catacumbas. Si *La playa* era el deseo y la juventud, *La caída* es la decrepitud o la muerte, y ese "clic-clac" constante es la marca del tiempo que pasa, el tiempo que indefectiblemente nos empuja hacia la muerte.

Se habla de continuo de flores. Esas voces se encargan de repetirnos su belleza y fragancia, pero todos sabemos lo efímeras que son, y verlas marchitarse es imagen de la precariedad de la existencia. También, como contraste, acaso, de lo anterior, se menciona obras de arte modernas, pictóricas o escultóricas, como si estas, no ya decoraran las paredes sino estuvieran incrustadas en ellas. ¿O no es tal contraste?: el arte moderno es efímero, incluso hay obras artísticas actuales destinadas a no durar. Aunque también describe tarecos, es decir, cachivaches, trastos viejos de los que se encuentran, polvorientos, en ciertas tiendas de antigüedades o en los rastros y mercadillos. Y eso sí es duradero. Pero por definición, los cacharros están deteriorados. Ya por último, como si hubiera ido el espectador u oyente asomándose a las diferentes estancias de esa galería, se encuentra la Kumara Devi, la niña que, en la religión hindú, es princesa y tratada como tal hasta que tiene su primera regla, momento en el que vuelve a su casa natal y los astrólogos se dedican a buscar una nueva

Kumara Devi. Nuevamente lo efímero, lo caduco, y esta vez en una niña impúber que pasa a púber, o sea nada deteriorado ni avejentado, sino todo lo contrario, pero pasajero por la misma tradición.

No debemos esperar en esta obra caracteres ni personajes. No los hay. La protagonista misma es esa "galería", ese lugar desde el cual el espectador u oyente presencia el paso del tiempo y el deterioro y caducidad de todo. También lo demuestra Sarduy con un truco textual: en algún momento las voces protagonistas repiten frases de anteriores secuencias, repetición que puede hacerse o no, a voluntad de los intérpretes o actores, y frases que pueden cambiarse por otras citas del texto según el albedrío de aquellos.

Imaginemos una obra teatral donde lo importante no fuera el texto ni la acción de los actores sino el decorado: la intriga está en él. Así es *La caída*.

Relato es quizá la más imaginativa de todas. Nos encontramos en ella a viejos conocidos: Cobra, Tundra, Escorpión, Totem y Tigre, es decir los personajes de la novela *Cobra*. Aquí la introducción o el texto que Sarduy hace preceder a la obra como especie de instrucciones de uso, es mínima. Se especifican en ella los personajes que son, además de los anteriores, cuatro más: un camarero, un monje tibetano (cuya voz puede ser la misma que la del camarero) y dos congresistas, uno de ellos un orador y la otra una asistente a dicho congreso. Especifica también las músicas que deberán sonar y dice de determinados textos que habrán de ser pronunciados simultáneamente por dos o más voces. Las músicas, tan importantes como en las anteriores obras, son música tibetana y temas de la cantante de *soul* Dionne Warwick, más un fragmento de Ray Charles.

De nuevo la ambientación, el decorado que se describe, es más importante que la acción o los personajes, quizá porque el decorado es la acción. El asunto empieza en un bar un tanto psicodélico en el que hay un gran acuario poblado de seres que se deslizan de una forma sinuosa y sugerente. En el bar están Cobra y sus amigos moteros. Hay una lectura simultánea de Cobra y de Escorpión, el primero hablando en español en tanto el segundo lee en inglés anuncios por palabras de hombres ofreciéndose a relaciones, se supone que con otros hombres. El camarero los echa después de que uno de ellos dé por accidente un manotazo en la mampara vítrea del acuario. Pasan a una selva que puede ser tropical, aunque a partir de un momento y por los seres que se les acercan ellos parecen estar dentro del acuario, rodeados de esos peces con flagelos que nadan resbalando. El orador congresista habla de un sistema de control mental de toda la población a base de insertos en los cuerpos de los recién nacidos y emisiones por radio de sensaciones o ideas, aunque finalmente se aclara que tal control absoluto se dará por ¡las drogas! Puesto que las descripciones son tan lisérgicas, esa alusión del control por las drogas hace pensar en aquella conspiración de la que habla Thomas Pynchon en alguna de sus novelas sobre la sustitución de los alucinógenos como el hachís o la LSD, por otras excitantes y violentas como la cocaína y la heroína, complot que, según ese autor se inició a principios de los años 70 del pasado siglo, en concreto en determinado concierto donde participaron los Rolling Stones. El final enlaza con el principio y se describe la misma escena, quedando en el aire esa sospecha de que ahora todo ocurre dentro del acuario. De nuevo alguien los expulsa del bar tras el ruido de un manotazo contra el vidrio de aquel, pero esta vez no es el camarero sino el monje tibetano, lo que hace pensar que estamos en un periplo semejante al de la novela *Cobra*, desde el occidente hasta el oriente.

Con los monólogos, porque lo son, más que diálogos, que describen estas escenas, se mezclan las músicas ya enumeradas y ruidos: un vaso que se rompe, el murmullo del gentío, aplausos cuando habla el orador, el recitado de un texto anterior. El final es muy sugestivo: Cobra y sus amigos se preguntan cuánto tiempo han permanecido en el bar, como si el tiempo, que no coincide con el de la representación o lectura, o sí, quién sabe, fuese lo de veras vital, tiempo marcado por ese desplazamiento desde el occidente hasta el oriente, desplazamiento que se produce en la imaginación del espectador u oyente y, por tanto, es tan rápido o lento como se desee.

Copiaré un fragmento ilustrativo de esas descripciones psicodélicas, concretamente la del acuario, descripción que se repite palabra por palabra al final, y que Sarduy pone en boca de Cobra: "Entramos en el bar. Uno de los muros estaba totalmente ocupado por un acuarium. Adentro había lámparas de neón sumergidas entre las piedras y las madréporas de poliestireno, entre inmóviles hipocampos de vidrio fluorescente y flores inoxidables blanquísimas, siempre abiertas. Del fondo del acuarium, filtrada por las algas, emanaba una claridad que iluminaba los estantes de botellas, las mamparas, los taburetes turcos. Sombras lentas, vibraciones de aletas, atravesaban esa claridad, como mariposas negras".

Los matadores de hormigas es una obra sobre la descolonización. Se escribió mientras se producía la liberación de las antiguas colonias portuguesas: Angola, Guinea-Bisáu y Mozambique después de la llamada guerra de Ultramar entre 1961 y 1974. Pero también habla de la descolonización del cuerpo, es decir de la progresiva libertad sexual que tuvo su punto álgido en el año 68 y se prolongó hasta ya iniciados los 70 (en España, gracias al nacionalcatolicismo fue más tardío). Tenemos seis voces: cuatro hombres y dos mujeres, que en unas secuencias son turistas alemanes en Portugal, en otras son también alemanes fotógrafos en Angola, o soldados portugueses. La música es la que se componía e interpretaba en esas antiguas colonias, más algunos ruidos, una canción de Billy Holliday, canto de pájaros, música brasileña y de Goa y una canción de Michel Delpech que Sarduy titula *Ça ira*, como la vieja canción revolucionaria francesa pero que parece ser la titulada *Que Marianne était jolie,* y este título auténtico hace que lo nombre uno de los personajes.

¿Es la primera vez que el cubano se mete en temas políticos? No, recordemos lo dicho por Roberto González: las novelas de Sarduy son puramente históricas. En esta obra de teatro radiofónico no hace sino recordar esas situaciones de liberación, que él resume en dos: política y erótica.

Hay un accidente de coche en el sur de Portugal: el automóvil queda volcado y al borde de un acantilado. Exceso de velocidad. Pero no ha habido víctimas. Los alemanes que lo ocupaban atraviesan un bosquecillo espinoso (aunque se han reducido desde los seis ocupantes turistas a dos fotógrafos) y se encuentran con una tienda de campaña: dentro hay un muchacho que hace el mismo gesto que en una de las secuencias de *La playa*: lleva una camisa que abre mostrando el torso desnudo, aunque en algún otro momento no es solo el torso. Los dos alemanes hacen el amor con el muchacho. La abertura de la camisa es una señal: los moradores de esa tienda luchan contra las hormigas que les devoran las escasísimas provisiones que les quedan. Luchan contra ellas en tres círculos concéntricos y conforme más se aproximan a la tienda, más violenta es la lucha contra las hormigas. Más allá hay un claro en el bosquecillo espinoso donde se han instalado en varias tiendas unos jóvenes: son anarquistas. La escena se traslada a Angola: unos soldados vigilan un puesto de avanzadilla en zona despoblada. Han establecido tres círculos de vigilancia, centinela que se ha ido relajando al no notarse hostilidad alguna. Por radio reciben la orden de abandonar el puesto. Lo recogen todo y las escasas provisiones que tienen coinciden con las de los muchachos en la tienda de campaña. Entre las moscas, el calor y una bebida fermentada que les dan unos negros, están atontados.

Son estos soldados, al parecer, quienes recogen a los turistas alemanes y los llevan a Lisboa. Estos desean hacer fotos. No encuentran por ningún lado el morbo necesario para las revistas con noticias de guerra, ni en el Portugal recién rebelado contra la dictadura de Caetano, ni en la Angola que aún está en armas: solo fotos turísticas. Los muchachos que ocupaban las tiendas de campaña del claro del bosque quieren rebautizar el puente Salazar lisboeta y ponerle Bakunin, Borroughs, Brecht, Reich o el Che, Mao o Lenin. Un gesto revolucionario, como los del amigo de Ella en *Gestos*.

Las narraciones de los locutores-actores se ven continuamente interrumpidas por las músicas previstas y por noticias radiofónicas que dan parte del avance de las negociaciones de descolonización, y aun del naufragio de un buque español llamado Franco.

Toda la obra es una alegoría, por una parte de ese proceso descolonizador, como ya se ha dicho, pero también del morbo y la curiosidad de las democracias occidentales, representadas por esos turistas o fotó-

grafos alemanes, por esas aventuras revolucionarias a las que no se atreven en sus países, o que se atrevieron, fracasaron y se les olvidó, o por esas instantáneas llenas de sangre y vísceras, hambre y moscas, que satisfacen la morbosidad del cómodo lector burgués sentado en su sillón muelle. La comparación entre los soldados que protegen la avanzadilla en Angola y los muchachos que luchan contra las hormigas recuerda el asunto ecológico de que esa batalla es injusta, pues los jóvenes han ocupado el terreno, digamos salvaje, de ellas. ¿O es al revés y las hormigas representan a los colonizadores que quieren arrebatar lo que pertenece legítimamente a los colonizados? ¿Cuándo algo ha estado meridianamente claro en Sarduy?

ALGUNAS CONSIDERACIONES PROPIAS Y AJENAS

¿Puede hablarse de Sarduy como un artista de vanguardia, un dinamitero de tradiciones? Él mismo aclara esta pregunta en la ya citada entrevista concedida a Julián Ríos: "Los llamados movimientos de vanguardia, en consecuencia, son siempre tradicionales cuando realmente son de vanguardia. En ninguna vanguardia estética, tradición y originalidad están reñidas, porque lo tradicional, sustancialmente entendido, es el anhelo que incita a buscar la originalidad".

El tiempo era una obsesión para Sarduy. Lo fue, desde luego, en su primera novela, donde Ella, la cantante-lavandera, no solo mide el tiempo para acudir al cabaré, sino sobre todo, para lograr poner la bomba en la estación transformadora. De sus otras obsesiones: el barroco, la simulación, etc., ya se ha hablado.

Esa simulación, el travestismo, el afán de ser otro sin quedarse en el otro sino seguir siendo el de siempre ha sido obsesión humana desde muchísimo antes del nacimiento de Sarduy. En ese sentido, el cubano no inventa nada, solo lo reflexiona. No hay sino pensar en Pessoa y sus heterónimos, o en Soren Kierkegaard y sus seudónimos, en todos los personajes en la historia que, siendo mujeres, se han disfrazado de hombres para conseguir esto o aquello o para no conseguir nada sino por ser otros durante breve tiempo o para siempre: George Elliot, George Sand, el *chevalier* Eon de Beaumont, la monja alférez, llamada Catalina de Erauso, el cantante de jazz Billi Tipton, que se llamaba en realidad Dorothy Lucille Tipton, se casó con una bailarina e incluso llegó en su matrimonio a adoptar niños, el cirujano James Barry que cambió su aspecto sexual para poder ejercer la medicina. Y desde luego, el carnaval: siendo profesor de enseñanza media he presenciado muchísimos carnavales en los institutos, y en todos ha habido algún alumno o grupo de ellos que se han disfrazado de mujeres y viceversa, lo que en absoluto ponía en duda su género o su atractivo sexual desde el punto de vista de su propio sexo, cuya heterosexualidad nadie ponía en duda. Todos somos muchos, no solo uno ni tampoco dos. El dios Jano miraba al pasado y al futuro, y para ello tenía dos caras, pero esas dos caras han sido abrazadas por muchos. Hay todo un mito novelístico, cinematográfico, y desde luego real, sobre las dobles vidas de algunas personas: serio/a de día, desmadrado/a de noche.

"Fabricamos maquetas del universo para poder proyectar una idea del espacio y de nosotros en él", apuntaba Severo Sarduy para sostener esa idea del simulacro, idea que bien pudo proceder, ser inspirada o confirmada por las concepciones sociales del Situacionismo y sus popes: Castoriadis y Débord, cuyos textos debió conocer, si no directamente, que es lo más probable, a través de Foucault, Barthes o Lacan.

"Al llegar a Europa no me bastaban las iglesias, los museos, los castillos y quesos de ese vasto museo que es el continente, quería además y con ellos su doble en las palabras, su analogía en los sonidos, su otra verdad", y habría que añadir: en los colores. Un museo no es sino la sustitución de la realidad, y en ese sentido, creo, hablaba Sarduy: él quería, o mejor exigía, una simulación, una farsa, un disfraz y una impostura sinceras, sin falsas ocultaciones, que son lo que caracteriza a la sociedad burguesa. Sus novelas, que a fin de cuentas es de su obra lo que más se conoce, son patrañas veraces, como toda novela que se precie, pero él las reivindica tales, mentiras verídicas, sin trampa ni cartón, sin ápice de hipocresía, como sus personajes. "Falso frívolo" lo definió Juan Goytisolo.

Este último, además de amigo y uno de sus principales comentaristas, no se contentó con asegurar que no era, como otros del *boom*, autor preocupado por el público y las ventas, sino que también afirmó que Sarduy consideraba al lenguaje no como algo que se hereda, sino como algo que se conquista músculo a músculo.

Juan Cruz, que lo entrevistó (Q. nº 102) en su casa de París a finales de los 80 o en los primerísimos años 90, cuenta: "Severo es hombre que se ríe como una catarata. Llena la habitación con su risa", aparte de afirmar que cantaba boleros muy bien, con buena voz y gracia, solo que, igual que bailar, lo hacía en la calle. La risa nunca ha sido signo de superficialidad sino, muy al contrario, de alegría de vivir. Él la tenía. Fue íntimo de Barthes, como ya se ha dicho, y amigo de Lacan, y se tomó en serio el estructuralismo, pero nunca pudo ni quiso evitar un cierto "choteo" (de nuevo la palabra tan cubana), la parodia de esa seriedad que tanto fatiga en las novelas del *nouveau roman*, en las de Robbe-Grillet, por ejemplo. No se piense que ese "choteo" es puro fuego de artificio, pura superficialidad. Se apartó de los protagonistas de la revista *Tel Quel*: "Hice bien en no seguir sus virajes intelectuales, que llegaron a convertirse en una burda expresión de la moda y que ha llevado a muchos de ellos a la práctica de una literatura del chisme, la anécdota fácil, cuando no la calumnia o la denuncia", a pesar de lo cual mantuvo amistad con algunos de esos protagonistas. Esto último se lo confesó a Julio Ortega en la entrevista que este le hizo en 1985 y que fue publicada con el título de *Severo Sarduy: escribir con colores* en el suplemento *Culturas* de *Diario 16*.

Su relación con el mayo del 68 parisino fue ambigua. Por una parte, su condición de exiliado cubano y de hipercrítico con el castrismo era un obstáculo en un mundillo plagado de maoístas (Mao se puso de moda, como criticaba en la entrevista antes citada), pero por otra vio que, al menos una parte de sus protagonistas se implicaron en una revolución que no era, como las hasta entonces vistas, solo económica y política. Pero su lucidez le hacía ver que, justo por eso, por no ser solo económica y política, esa utopía tendría escaso futuro. Su soneto acabado en x, de sus *Últimos poemas*, es clarísima denuncia muy "choteica" de que aquello se convirtió luego en moda: "El óleo abandonó por Liquitex,/ Lacan y Lévi-Strauss por Asterix;/ vendió el Max Ernst y compró Otto Dix;/ el amor renegó por "sea-sun-sex".// Botó el «Heno de Pravia» y usó Ajax;/ dejó la Leica por la Relleiflex./ No se arriesgaba sino con Durex/ y en ciudades remotas -Aix o Dax-.// Su alimento era el whisky. Y el Viandox./ Se burló de Pierre Dax y de Pierre Dux/ y sobre el sexo se tatuó «DE LUX».// Hoy su *furbizzia* en Wall Street es vox/ populi y sus arreglos con el tax./ De aquellos tiempos conservó el Mandrax." Como lo más destacable por aclarar, diré que el Mandrax fue una de las llamadas drogas recreativas y el Viandox es lo que aquí llegó como Bovril, es decir, extracto de carne. Metió con este soneto el dedo en la llaga (o en el ojo, visual o fecal) de esa simulación falsa, hipócrita, de esa conversión en *fashion* y modernuras que se dio tras aquella explosión de libertad que significó mayo del 68 para algunos, aunque para otros fuera su forma de promocionarse o de intentar imponer sus consignas maoístas, soviéticas, castristas, descolonialistas, etc.

Algo que explica muy bien la manera de ser de Sarduy, tan fiestero y a la vez tan divino (es decir religioso, pero no en el sentido que se le suele dar a la palabra: su fijación por el budismo puede dar idea del significado que en él tenía la palabra religioso), es lo que explica en *El Cristo de la rue Jacob*: estando en Benarés, en la India, alquiló una de esas "…canoas contrahechas y ahuecadas" junto con su amigo (no especifica quién) y tiró a las aguas del Ganges, el río sagrado, el manuscrito de una de sus novelas. No hubo manera de que el condenado manuscrito se sumergiera: "…las aguas no aceptan la «ofrenda»", así que hubo que emprenderla a "remazos encarnizados". Y es que allí se entera de que quien muere del lado equivocado del río va derechito al infierno o se reencarna, que es peor, en tanto si se muere en el buen lado, goza uno de buena rebaja o exoneración de penas, de modo que, como veían que el perverso mamotreto de folios se iba hacia el lado malo, se vieron obligados a intervenir. Y añade: "Hasta que se lo lleva la corriente. Hacia el delta, hacia dios". Y podría añadirse muy búdicamente, hacia el Océano, hacia la Nada, hacia el Todo.

Dada su condición de exiliado de la Cuba castrista, puede pensarse que pasó de colaborador de *Lunes de Revolución*, y por tanto izquierdoso y revolucionario, a conservador y, no ya crítico con el castrismo, sino

contrarrevolucionario. Nada más falso: Sarduy era un libertario, alguien que ponía muy por encima de esa revolución que consistió, a fin de cuentas, en una nueva dictadura, como ya se ha visto y asimilado por buena parte de la izquierda, ponía por encima la libertad, incluso la personal, y sobre todo las de creación y erótica. La revolución pasaba, desde su punto de vista, por un cambio de paradigmas sexuales. Para Sarduy era imposible pasar por revolucionario y ser conservador en cuanto a costumbres, en cuanto al respeto que se debe a cualquier alternativa personal que no haga daño a los demás. La revolución, pues, no era un asunto puramente económico y político sino algo que trascendiera esos asuntos que, a fin de cuentas, son superficiales, y deberían ser justo la economía y la política revolucionaria quienes favorecieran esos otros aspectos sociales más importantes, quedando aquellas en un plano, si no secundario, sí al menos subsidiario, vicario.

En este sentido, no debemos olvidar que Castro se abstuvo de criticar los crímenes de la plaza de Tlatelolco, en Ciudad de México, no entró en consideraciones sobre el mayo parisino y entabló amistades con la España de Franco (o con el Franco de España).

Sobre la teoría sarduyana del barroco y esa descentralización, esa reflexión en torno a Kepler y las órbitas elípticas de los planetas, con los dos focos de la elipse, pienso que esa obsesión que le condujo a cavilar tanto en el tema está íntimamente relacionada con el simulacro y el travestismo, el adorno del cuerpo que tanto le desveló. El travestí o el disfrazado son lo que son y con su acto desean ser momentáneamente otros: son dos centros, una duplicidad en el ser personal que lleva de la mano a ese fenómeno. Pues ese querer ser otro no empuja por obligación al cambio: no todo travestí, y mucho menos quien se disfraza con trapos femeninos en un carnaval, por ejemplo, quiere convertirse en mujer, quiere alcanzar la condición de transexual: de serlo, dejaría de tener dos centros, de tener dos personas en una. Esta dualidad me evoca a dos filósofos o pensadores españoles: María Zambrano y Eugenio Trías, ambos estudiosos, aunque desde luego de forma diferente, de esa dualidad. Zambrano dice en texto redactado el 28 de mayo de 1974 como uno de los apuntes a su obra *Notas de un método*: "Y entonces el centro será doble: El aparente aún para mí misma. Y el centro recóndito inspirador que arde e inspira". Y más tarde, el 25 de abril del mismo año apunta también como esbozos de aquel libro: "Se trata -a mi sentir y pensar- de unir, unificar los dos árboles: el de la Vida y el de la Ciencia del Bien y del Mal". Zambrano pretendía que para elaborar un verdadero pensamiento totalizador era preciso combinar la razón aristotélica con la pitagórica, un logos, o razón, razonable, valga la repetición, con una razón poética, es decir, con una razón intuitiva, compasiva (la llamaba ella), discursiva (que así llamaba a la mística), o también expresado de otra forma, la razón occidental y la razón oriental, asunto geográfico que interesó muchísimo al cubano como ya he dicho. También Xavier Zubiri habla de la inteligencia sintiente: una inteligencia que, además de ser pensada, es sentida. Respecto a Eugenio Trías, esa dualidad nos la representa con su filosofía del límite: Trías exige al filósofo seguidor de su método que se sitúe en el límite o *limes*, en la tierra de nadie de los fenómenos para poder analizarlos y conocerlos, de modo que pueda verse de ellos ambas caras y no una sola. Pedía emplazarse en esa zona neutra, digamos, entre el Ser y la Nada, entre el Yo y el Otro, entre lo Bueno y lo Malo. La dualidad, así, nos permite conocer mejor, profundizar, aprehender, igual que en Zambrano y, opino yo, igual que en Sarduy, quien confía en sus ensayos en algo muy cercano a la razón razonable, en tanto en sus novelas, sobre todo, y también, por supuesto, en sus poesías, se acerca a una razón, por expresarlo de alguna forma, musical.

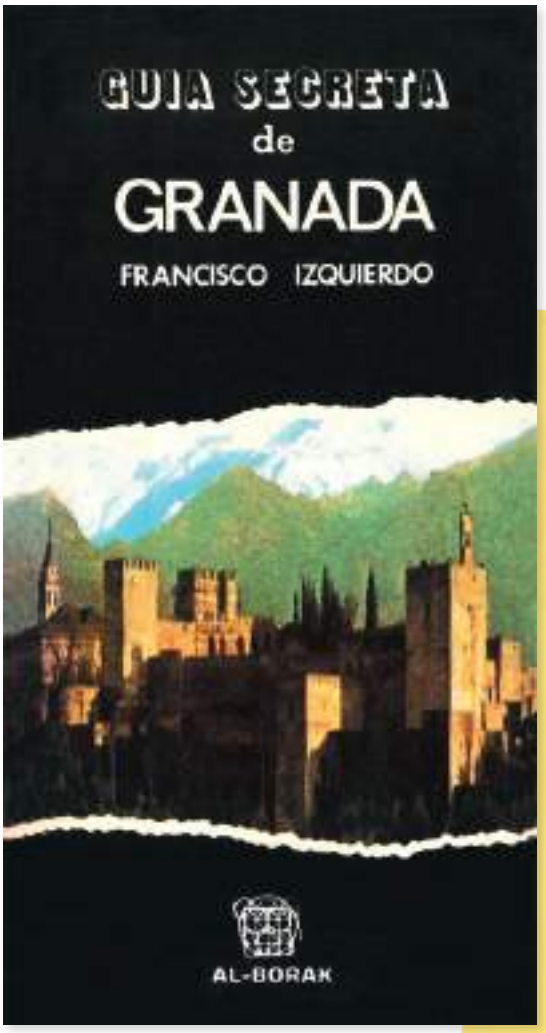
Tal vez en este largo intento de análisis de la obra de Sarduy me haya quedado corto en la apreciación de su poesía, acaso porque esta no es mi especialidad. Pero hay un video en *youtube* que recoge la ponencia del profesor de la universidad de Córdoba Joaquín Roses sobre la obra poética de Sarduy, haciendo una comparación oportunísima entre esos versos del camagüeyano y Góngora. Esta es la dirección donde se puede escuchar tal conferencia, referencia que me proporcionó mi querido amigo Fernando de Villena, cosa que le agradezco: https://www.youtube.com/watch?v=JwvNyHDdwYw&t=2611s

La entrevista que le hizo en el año 78 Joaquín Soler Serrano, dentro del programa (maravilloso programa irrepetible hoy, tiempo de vulgaridades televisivas) *A fondo* es muy, muy recomendable. Y afirmo que es muy

recomendable porque Severo era tan oral como escrito, era tan digno de ser escuchado como de ser leído. En esa entrevista confiesa datos autobiográficos, da detalle de sus obras y de su manera de pensar. Es curioso porque a un entrevistador tan excelente y veterano como el mencionado, no es que lo supere porque Sarduy era demasiado educado y cortés para llegar a tal barbaridad, pero sí que está a la altura del periodista, sabiendo, no solo contestar a las preguntas sino extenderse sin abusar y diciendo lo que quiere decir, sin balbuceos ni contradicciones, con un lenguaje hablado envidiable, rico y colorido, hablando de su pintura, sus novelas y su poesía, además, claro, de sus ensayos y, sobre todo, de su gran obsesión: el barroco y algo del travestismo. El enlace es el siguiente: https://www.youtube.com/watch?v=VAHiWbjf3Vk&t=175s. Leerlo es deseable, pero esta entrevista puede perfectamente ser acicate de esa lectura, puede seducir, pues a fin de cuentas es lo que Severo hace, para ser leído. En un momento dado asegura que con su literatura, con sus palabras, él intenta hacer el amor con el lector: es el derroche barroco que se hace por placer y no por economía.

Hay un poema de Haroldo de Campos que resume con más eficacia de lo que yo haya podido hacer en este ensayo la vida y obra de Severo Sarduy. El poema se llama Para un tombeau de Severo Sarduy. No lo incluyo porque no debo reproducirlo sin permiso, pero se puede encontrar en la antología *Crisantemo*, publicada en portugués. Traducido, fue publicado en Ll. nº 24 de septiembre de 2003.

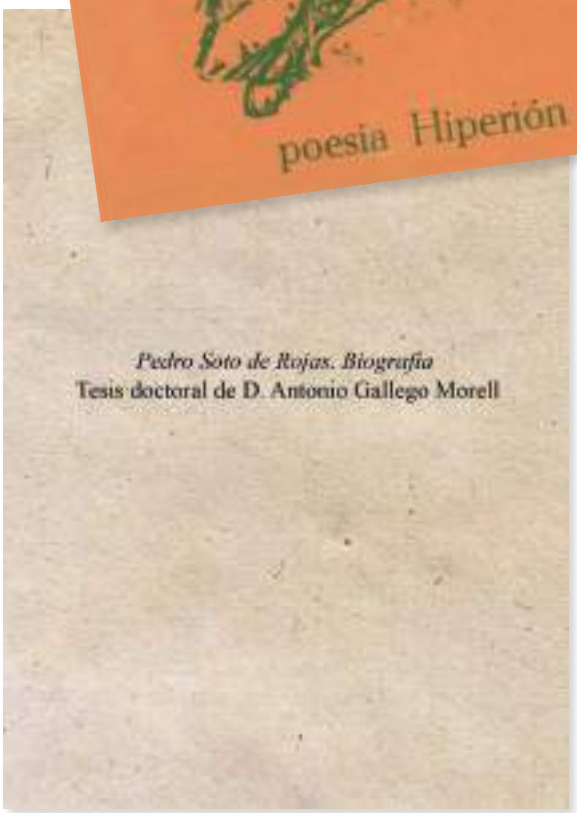
VIII. LIBROS DIGITALIZADOS POR LA ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE GRANADA

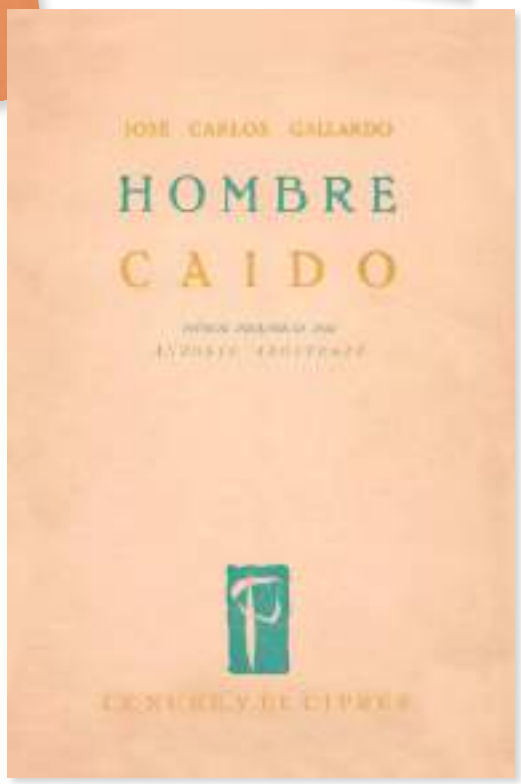

GUIA SECRETA
de
GRANADA
FRANCISCO IZQUIERDO
AL-BORAK

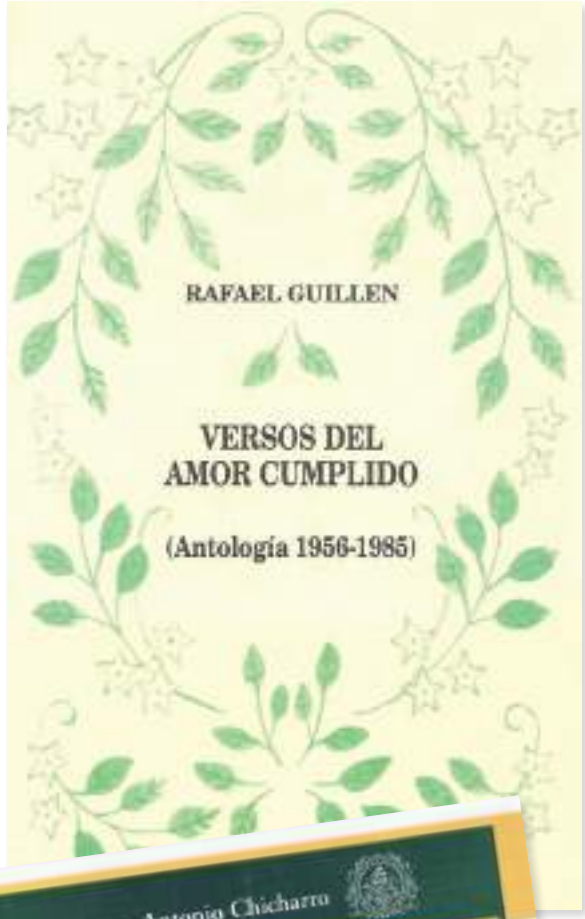
ROSAURA ÁLVAREZ
EL VINO
DE LAS HORAS

Antonio Carvajal
Extravagante jerarquía
(Poesía 1968-1981)
Epílogo de Ignacio Prat
poesía Hiperión

ANTONIO SANCHEZ TRIGUEROS
FRANCISCO VILLAESPESA
Y SU PRIMERA OBRA POÉTICA
(1897-1900)
UNIVERSIDAD DE GRANADA


Pedro Soto de Rojas. Biografía
Tesis doctoral de D. Antonio Gallego Morell

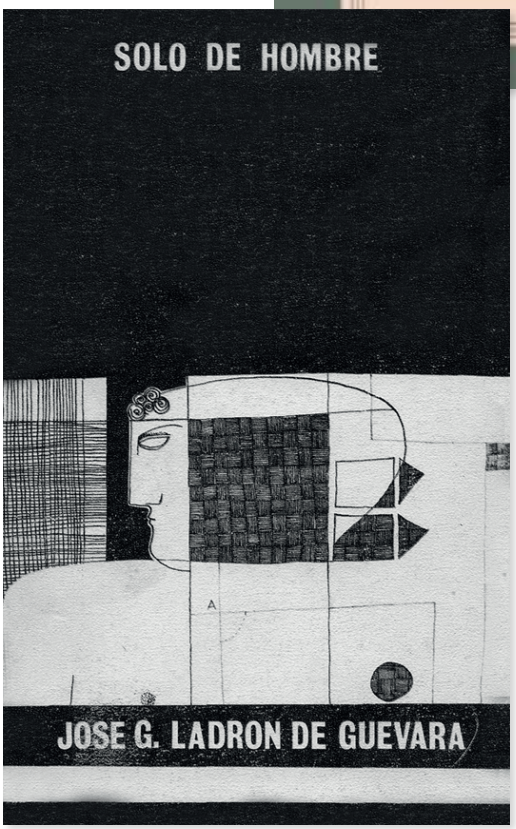

JOSÉ CARLOS GALLARDO
HOMBRE
CAIDO


RAFAEL GUILLEN
VERSOS DEL
AMOR CUMPLIDO
(Antología 1956-1985)

Antonio Chicharro
La aguja
del navegante
(Crítica y Literatura del Sur)

Mariano Castro
Muerte en Granada
La tragedia de
Federico García Lorca

MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO
Viaje al siglo XX
SOCIEDAD DE ESTUDIOS Y PUBLICACIONES
1962


SOLO DE HOMBRE
JOSE G. LADRON DE GUEVARA

PREMIO «ALMERÍA» DE NOVELA 1978
DE LA CAJA DE AHORROS DE ALMERÍA
Viento del Sur
Arcadio Ortega Muñoz

IX. LIBROS PUBLICADOS POR LA ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE GRANADA EN LA COLECCIÓN MIRTO ACADEMIA

ANTONIO CHICHARRO
EDMOND CROS
Y LOS ESTUDIOS SOCIOCRÍTICOS
Mirto Academia

JOSÉ CARLOS ROSALES
LIBRO DE FAROS
Mirto Academia

ROSAURA ÁLVAREZ
LUMBRES APAGADAS
Mirto Academia

RAFAEL GUILLÉN
TIEMPOS DE VINO Y POESÍA
[PROSAS GRANADINAS]
Mirto Academia

ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS
MI RUSIA EN REVOLUCIÓN
Mirto Academia

CONCEPCIÓN ARGENTE DEL CASTILLO
APROXIMACIONES AL TEATRO
DE MIRA DE AMESCUA
Mirto Academia

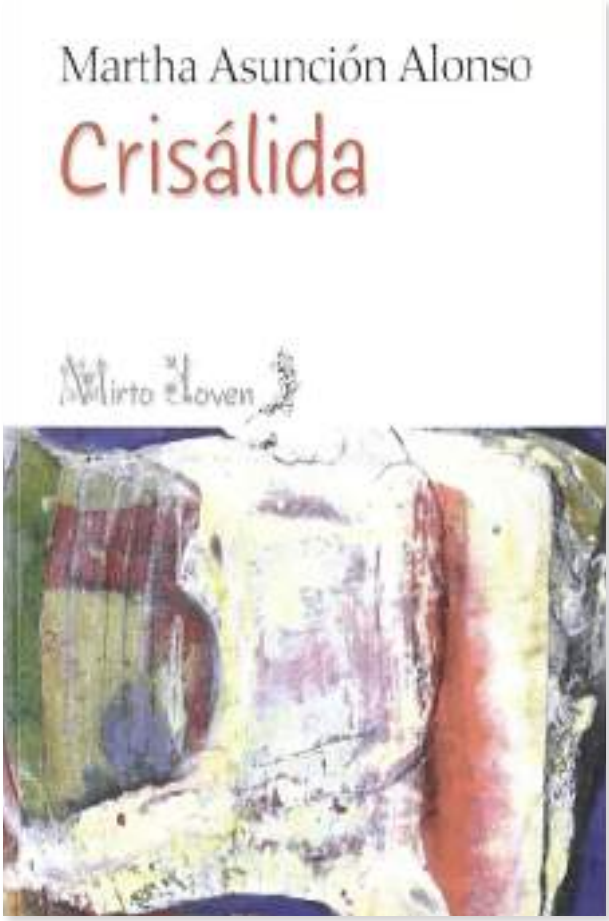
JOSÉ ROMERA CASTILLO
CALAS EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XXI
Mirto Academia

FRANCISCO GIL CRAVIOTTO
ORILLAS DEL SENA
Mirto Academia

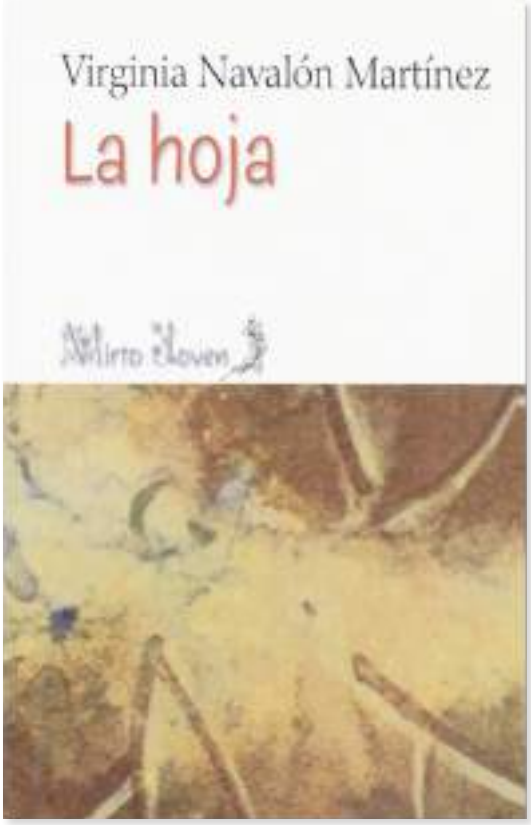
ANTONIO MUÑOZ MOLINA
LA INVENCIÓN Y EL AZAR
Mirto Academia

X. LIBROS PUBLICADOS POR LA ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE GRANADA EN LA COLECCIÓN MIRTO JOVEN

Eva Díaz Riobello
Susurros en el tejado
Mirto Eloven


Martha Asunción Alonso
Crisálida
Mirto Eloven

Roberto Guijarro Cano
Imperficciones
Mirto Joven


Virginia Navalón Martínez
La hoja
Mirto Joven

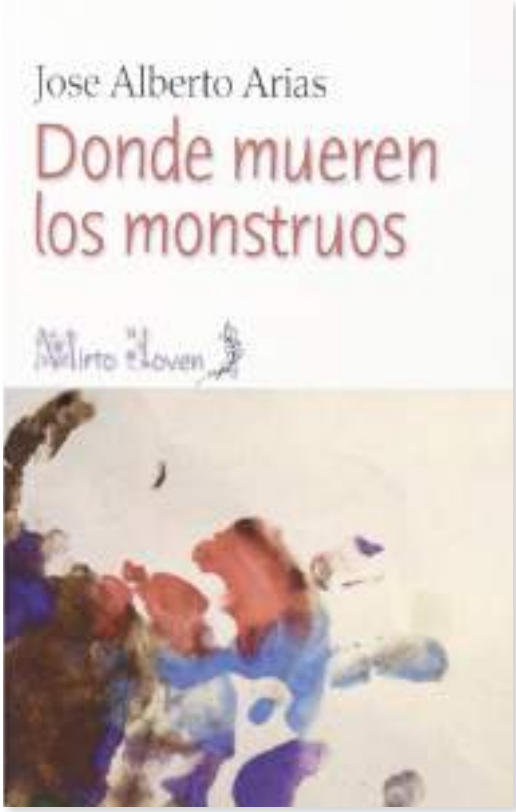
Daniel Barredo
La rebelión
de las tortugas
Mirto Joven

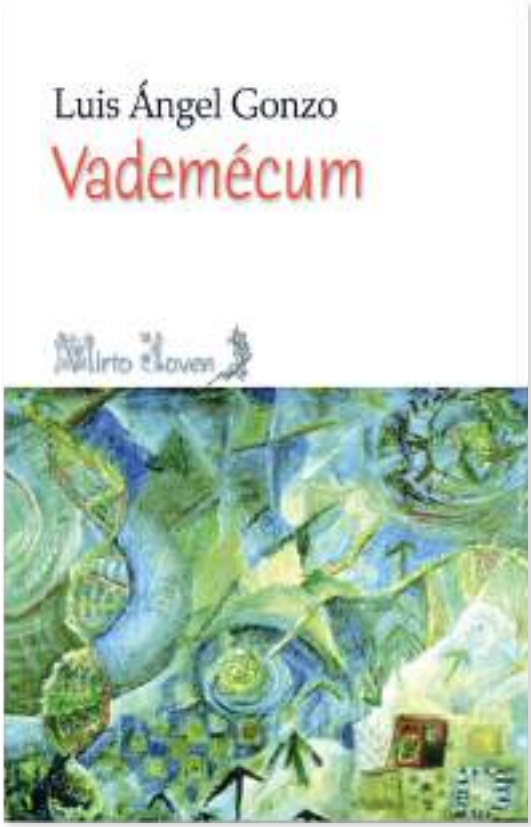
Elena Rodríguez
Como todas
las cosas
Mirto Joven

Felipe Reyes Guindo
Cazador
en el bosque
Mirto Noven

Jerónimo Marín
Museo
de los Instantes
Mirto Noven

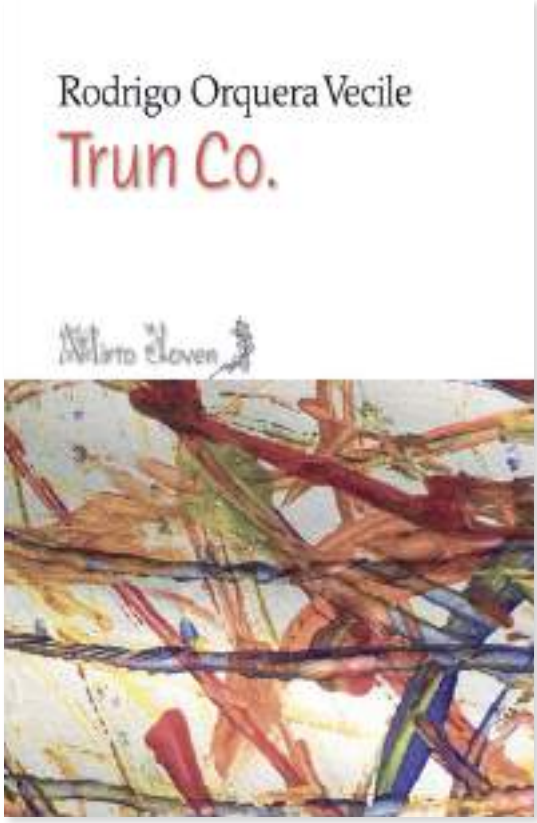
Raquel Vázquez
Lied de lluvia
para una piel ausente
Mirto Noven


Jose Alberto Arias
Donde mueren
los monstruos
Mirto Noven


Luis Ángel Gonzo
Vademécum
Mirto Joven

F. David Ruiz
Escalera de incendios
Mirto Joven

Adriano Ferrer López
De sus ojos llueven noches
Mirto Joven


Rodrigo Orquera Vecile
Trun Co.
Mirto Joven

Daniel Montoya
El libro
de los errores
Nirto Ilaven

Jorge Moratal
Hemingway no
coge el autobús
Nirto Ilaven

Iago Ferraces
Abismos
y costumbres
Nirto Ilaven

XI. DE BUENAS LETRAS

LOS ADIOSES

Rosaura Álvarez
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Aunque pudiera parecerlo, no me refiero a la sonata para piano de Beethoven, sino a los adioses a la vida, a una forma de vida, los adioses definitivos a las personas amadas. En 1986, en 'Hablo y anochece', escribí: «La vida se me va, se va, lo sé/ porque tanta memoria tengo, tanto/ beso quieto en la sangre o la nostalgia/…» De nuevo los recito con amarga realidad. La semana pasada recibió cristiana sepultura Carmen Ortega Lupiáñez, amiga querida, licenciada en Románicas y última de un grupo al que yo llegué tardíamente, pero me acompañó durante décadas como acompaña el rumor del agua o el trino de los pájaros.

Regentaba, junto a su hermano Ernesto, la Librería Continental situada en Puerta Real. Negocio que creó su padre y más tarde heredaron sus sobrinos. Hoy desaparecida, como tantas otras. Quizá fuese el vestigio último de una Granada hecha a medida del corazón, la Granada culta e íntima. Porque la librería era centro de cultura y convivencia humana de primer orden, esa Granada perdida a favor del visitante, cuyos espacios ocupan hoy bares de tapas o tiendas de souvenirs. Por Continental desfilaron figuras eminentes de las Letras y Ciencias que no solo compraban libros sino que eran tertulianos habituales con los amigos allí citados y los propios libreros. Recuerdo la banqueta que Carmelina tenía preparada para el descanso de Elena Martín Vivaldi cuando a diario iba para comprar sus periódicos.

Figuras habituales eran Orozco, Andrés Soria, Nicolás Marín, Gutiérrez Padial, Rafael Guillén, Ladrón de Guevara, Gerardo Rosales, Lolita Ibarra, Ricardo Villa-Real, Miguel Sánchez, Juan-Alfonso, José Espada, Asunción Linares, el cardiólogo Antonio Azpitarte, el oftalmólogo Julio Moreno…, de este sé por su hijo Luis –amigo recientemente fallecido y a veces compañero de visitas a Carmelina en la Residencia– que D. Julio y sus doce hijos frecuentaban la Continental como casa propia, pues vivían junto a esta. Contaban Carmelina y Luis que siendo éste niño, terminado el colegio, se iba a la librería y sin decir nada seleccionaba un tebeo que leía luego sentado en su rincón.

La venta de la librería fue traumática para la familia, de forma singular para esta licenciada que había dedicado toda su vida a vender libros y, en prolongada etapa, excelentes discos de música clásica –vinilos de los que yo solía hacer acopio–. Hoy hago duelo no solo por el adiós a la amiga querida, también por esa Granada donde el granadino era lo más importante de su ciudad.

LA RADIO

Miguel Arnas Coronado
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Inevitablemente, los viejos tendemos a la nostalgia. No quisiera caer en ella y menos aún en la total subjetividad, pero no puedo evitarlo: no soy objetivo porque, como D. Miguel de Unamuno, no soy un objeto.

En mi casa, durante mi infancia, se escuchaba la radio. En ella, un hogar humilde, no hubo televisión hasta que cumplí los veintitantos años. Ni falta que hacía. Se me viene a la cabeza, y esa evocación es el origen de este artículo, aquello que se cantaba: «Yo quiero un tebeo,/ yo quiero un tebeo,/ si no me lo compras,/ lloro y pataleo». En la radio de entonces se hablaba poco aparte del noticiero o, como se le llamaba de forma tan militar, 'el parte'. Sobre todo era música: copla, pasodobles, boleros hasta que a finales de los cincuenta llegó el pop y el rock.

La ventaja de la música es que, excepto en los conciertos, siempre es de fondo. Hoy se habla demasiado en las radios. Tanta palabra interfiere en casi cualquier trabajo a no ser que este sea muy repetitivo, muy aburrido. Las tertulias, a menudo políticas, o se escuchan o no se escuchan, no cabe ese término medio que ocurre con la música, sea del tipo que sea, buena o mala, clásica o popular, con la cual es posible dividir el cerebro entre lo consciente, lo que se trabaja, y lo inconsciente, ese fondo musical que acompaña sin llegar a adormecer. Las palabras emitidas requieren mucha más atención, a no ser que en realidad no se escuchen y ni siquiera se oigan, pero en tal caso, ¿para qué queremos la radio?

Por no hablar de la televisión. Esta requiere, además, mirar, ver. La tele nos deja libres solo tres sentidos: tacto, olfato y gusto. Es cierto que se puede cocinar con ella en funcionamiento, pero corremos el riesgo de que se nos pegue el guiso y cuando el olfato nos avise, y el gusto nos lo confirme, sea demasiado tarde. La televisión es absorbente. Y luego nos quejamos de esas personas que siempre deben tenernos controlados, siempre a su vera, siempre sabiendo qué hacemos.

Se escuchaba mucho a Manolo Escobar. Recuerdo que a mi padre y a mí no nos gustaba nada. Debilidades. Lo que nunca calibramos es que podía ser peor. Y hoy es peor, francamente, pero ¿qué le vamos a hacer? La radio de entonces, con sus músicas dedicadas, «para mi papá, que me estará escuchando».

También hablaban, claro, y no solo en el 'parte'. Había seriales, como 'Tres hombres buenos' o 'Ama Rosa', pero el goce máximo estaba por la noche. La serie humorística de 'Matilde, Perico y Periquín', con Pedro Pablo Ayuso, Matilde Conesa y Matilde Vilariño, el serial detectivesco 'Taxi Keyo' el insoportable Padre Venancio Marcos. Si bien, lo que contenía un verdadero éxtasis eran las sesiones de teatro radiofónico sobre las diez y media de la noche, en las que escuché casi todo Shakespeare, los hermanos Álvarez Quintero y Arniches. Mi padre entraba a trabajar a las seis de la mañana y para las diez de la noche estaba acostado, y con él, todos, ¡pero yo no podía dormir! Conseguí una radio portátil que acostaba conmigo en la almohada y, depende de cómo fuera la obra de teatro, aguantaba hasta el final o me quedaba dormido, a veces sin apagarla.

Y luego estaban los partidos de fútbol: no vistos sino imaginados según eran descritos. Aquella radio acompañaba. El mundo puede ser peor o mejor, todo depende de sus habitantes. Hoy estamos satisfechísimos, tanto que siempre exigimos más opinando que esto no puede hacer otra cosa que mejorar. Tal vez nos equivoquemos. La televisión es estupenda, pero ¿es mejor, peor o indiferente? Respóndase cada uno.

LA EDAD MEDIA NO TAN OSCURA

Miguel Arnas Coronado
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Que el Medievo no fue tan oscuro como se nos pintó en el XIX está ya muy demostrado. La religión, que dominó entonces, también puede y debe ser luminosa, los místicos nos lo demostraron. Hubo tres mujeres (fueron más pero me voy a centrar en ellas) en esa época que abundaron en la idea de luz, de repulsa de la oscuridad: Santa Hildegard von Bingen, Hadewijch de Amberes y Juliana de Norwich: alemana, holandesa e inglesa respectivamente.

Hildegard (1098-1179) es muy conocida por sus composiciones musicales. Sus visiones, editadas en español por Siruela, son apocalípticas, muy simbólicas y visuales. Van acompañadas de dibujos ilustrativos que no hizo ella sino un monje que la ayudaba en eso. El color y las alegorías caracterizan tanto las imágenes como los textos. Por descontado que su teología es escolástica, pero de forma imaginativa, onírica. Es una de las cuatro Doctoras de la Iglesia. Hadewijch (finales del XIIc.1248) fue beguina. Las beguinas no eran monjas sino mujeres que vivían en comunidad, viudas o solteras. Se comprometían, no solo a una vida común y religiosa, sino a servir a los demás. Ni siquiera hay certeza absoluta de que sus visiones, poemas y cartas sean de ella y no de toda una comunidad. Nada o muy poco se sabe de su vida, solo que al final tuvo que huir de la represión eclesial que significó el ataque a una espiritualidad libre. Sus poemas, cartas y visiones son tan eróticos como pueda serlo el Cantar de los Cantares, donde el amor profano se confunde y se imbrica con el sagrado. Es lo que se llama 'mística nupcial'.

Juliana de Norwich (1342-1416), fue anacoreta en una celda construida junto a la iglesia de San Julián, en Norwich. De sus experiencias se trasluce un optimismo supremo, pues repite innúmeras veces las palabras que le dijo Dios: «todo acabará bien». Para ella, incluso el pecado es bueno y positivo pues el dolor por haberlo cometido hace reconciliarse al hombre con Dios. Rayaba esto en la herejía y llevó buen cuidado de matizar sus palabras, de ajustarlas a la ortodoxia y adherirse fielmente a la Iglesia, a pesar de lo cual lo suyo sigue sonando a sacrilegio.

Siempre me ha llamado la atención el desapego actual hacia nuestra historia religiosa, digamos hacia nuestra mitología, cuando nos despendolamos por saber y gozar con las mitologías antiguas, sean griegas, hindúes, nórdicas o celtas. Todas tienen el pecado como límite. No el mismo, pero…

¿QUÉ FUERON LAS ACADEMIAS?

Miguel Arnas Coronado
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

La palabra Academia procede de cierto bosquecillo que albergó la tumba de Academo o de un rico que cedió su propiedad a la ciudad de Atenas. En él se daba una tertulia donde se opinaba, se criticaba y se recibían críticas. Véanse los diálogos platónicos. En Roma se las llamó 'universitas'. En el Renacimiento comenzaron las tertulias, a las que se llamó academias, donde se discutía de todo. La palabra tertulia, según Corominas y Von Schack, viene de lo que hoy llamamos gallinero en los teatros: allí se juntaban los señores y clérigos para estar separados del populacho que llenaba la platea, y se discutía. Se puso de moda hablar sobre Tertuliano, y de ahí el nombre. En el siglo XVII proliferan las Academias, que siguen siendo tertulias. Ya hablé en esta columna de las integradas por los sefardíes de Ámsterdam. Luego nacieron los salones, donde una señora, normalmente, convocaba a artistas y hombres de ciencias para amenizar charlando, y no de banalidades, las tardes y noches. La literatura está llena de muestras de ellas.

En 1582 apareció la primera Academia de la Lengua, en Italia y para regular el toscano en oposición al latín universitario. Luego, las Academias oficiales se propagaron. Las hubo de Ciencias, de Arte, etc. En Francia se fundaron varias como oposición a la rigidez universitaria. Lo curioso es que los universitarios fueron copándolas y se produjo un fenómeno extraño: la inversión; las Academias fueron aún más conservadoras, en el XIX, que las Universidades. De hecho, la palabra francesa 'academisme' quiere decir falta de originalidad, y la inglesa 'academic', significa poco práctico. Las Academias, que empezaron como simples tertulias pero de las que surgieron ideas nuevas que modificaron el arte y las ciencias, no estaban reguladas, no dependían de subvenciones ni de gobiernos, eran libres dentro de la libertad que permitían estos, aunque siempre tuvieron mayor independencia las clases poderosas y cultas que los pobres. Cuando se institucionalizaron no solo perdieron autonomía por las monarquías o repúblicas que las pagaban, sino que la perdieron porque así lo desearon, apartándose con cerrilismo de las nuevas tendencias que calificaron de escandalosas. No solo lo que toca el poder lo corrompe, sino que el poder, según parece, es apetitoso aunque sea mínimo. Sería deseable recuperar aquella independencia y la compensación, que no oposición, a la rigidez universitaria, además de ser foros de debate.

Extraigo los datos históricos de tres artículos magistrales del mexicano Gabriel Zaid en la revista Letras Libres de España.

DE UTILIDADES Y CONVENIENCIAS

Miguel Arnas Coronado
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

En los meses de confinamiento, y lo que nos queda por pasar, ha sido muy útil tener un entretenimiento concreto, una forma de pasar el tiempo que no sea aplatanarse frente al televisor ni salir a correr por calles o caminos, actividad vetada. Leer sirve tanto como hacer maquetas. Solo que lo primero acostumbra tener mala fama en este país de todos los diablos donde he sido insultado alguna vez con la palabra intelectual.

Por la entidad a la que pertenezco, se me supone afición a leer y escribir. En estos meses me ha dado por leer historia, además de mis habituales temas: novela o cuento, ensayo, preferentemente literario y filosófico. Mas, durante unos meses, historia: la biografía de Hernán Cortés, de Tamames, la de Shakespeare, de Greenblatt, las del emperador Carlos y de su hijo Felipe, ambas de Parker. Leer historia tiene como ventaja-inconveniente que te enteras de las cosas. ¿Por qué inconveniente?, porque dinamita el prejuicio. Los prejuicios son como los zapatos viejos, muy cómodos aunque atenten contra la industria y el buen gusto. Calzarse unos nuevos puede producir ampollas, pero es absolutamente necesario porque el apoltronamiento prejuicioso es nefasto para la inteligencia. Muchos creen que la conquista americana por los españoles fue nefasta. Seguramente con razón, pero no tanta. Tamames no es sospechoso de conservadurismo, ni económico ni político. Los reinados del emperador Carlos y su hijo Felipe tuvieron sombras y luces. Muchos ven solo las sombras. Parker pone luz, no para eliminar las negruras sino para darla a todo, lo bueno y lo malo. La biografía de Shakespeare no es una mera enumeración de acontecimientos y éxitos teatrales o fracasos amorosos, sino un retrato profundo de una sociedad.

A veces temo que la formación histórica de nuestra juventud, tan dada a juzgar con patrones actuales los hechos antiguos (y es antiguo todo lo de 20 años atrás) alcance el nivel de preguntarse por qué Carlos V no les ponía un whatsapp a sus conquistadores en América para enterarse de cómo iba el asunto, o cómo es que estos no hacían una transferencia bancaria a los Felipes Habsburgo con el oro capturado en lugar de enviarlo por barco, con la de piratas que había. Lo peor no es eso: los jóvenes suelen ser ingenuos respecto a lo que ignoran. Lo peor es la gente madura que se aferra a lo que cree saber sin ponerlo jamás en duda leyendo o enterándose de la verdad.

UNA CONSIGNA

Miguel Arnas Coronado
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

En 1934, durante la II República, un grupo de partidos conservadores ganaron las elecciones. Entre esos partidos se contó la CEDA, Confederación Española de Derechas Autónomas, con un presidente, José María Gil-Robles, que reunía las características de algunos líderes fascistas de Europa, al menos en sus intenciones primeras, a pesar de lo cual, en el 36 se fue de España y no pudo volver hasta 1953, con una actitud clara de oposición al régimen del general Franco y a favor de la monarquía.

En los tiempos de la fundación y triunfo de la CEDA, así como otros partidos no democráticos europeos también los tenían, se impuso un eslogan que caracterizaba a su jefatura e ideología: Todo para el Jefe. Como buena frase política, se repetía hasta la saciedad. La CEDA no era Falange, aunque algunos de sus postulados se aproximaban peligrosamente. Mi padre, barcelonés, me contaba que entró en una ocasión en los servicios de una cervecería famosa de la ciudad y vio una pintada que decía así: «¡No tirar de la cadena!, ¡todo para el Jefe!». Admirable la capacidad del pueblo español de traducir a broma las barbaridades que siempre han hecho y dicho sus dirigentes (podría decirse de nosotros aquello de «qué gran vasallo si hubiera buen señor»). La chirigota siempre ha hecho daño a esos mismos dirigentes cuando se toman demasiado en serio a sí mismos. Y esto se da no solo en casos de clarísima dictadura, sino también en ciertos dirigentes democráticos que se creen imprescindibles e insustituibles.

Muchos opositores a esos dirigentes que se toman a pechos a sí mismos consideran que la cuchufleta va en contra de la seriedad que exige la Historia, la Política, el Pueblo y el País, magnificación de lo que ellos consideran trascendente. Están en un error, y aunque no lo estén, los españoles nos seguiremos tomando a chufla lo que hagan. Si nos reímos del dictador a pesar del peligro, seguiremos riéndonos de los políticos democráticos porque es la manera de darle salida de espita a la impotencia que el pueblo tiene ante quien está arriba. La pregunta, para mí importante, que no trascendente, es: ¿seguirán pensando algunos seguidores de ciertos mandamases de hoy, que todo se debe al Jefe, que todo debe darse en función de los deseos, oníricos a veces, del Jefe? Cada partidario verá la paja en el ajeno y no la viga en el propio. Tendremos que seguir riéndonos. Además, la chanza, la mojiganga son dignas de estudio lingüístico, que los hay.

LEER A JULIO CAMBA

Miguel Arnas Coronado
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Existió un periodismo de reportaje que no era políticamente correcto, que no era turístico, que no era complaciente. Un periodismo en el cual el periodista trataba de divertir a sus lectores haciéndole reflexionar de forma indirecta, sin dogmas ni moralinas. Claro que en el tiempo del cual hablo había lectores, de forma que podía haber periodistas. Ahora continúa habiendo alguno, en estas páginas, por ejemplo, pero por desgracia son poco leídos.

A Julio Camba, que siendo casi un crío había sido expulsado de Argentina por coquetear con el anarquismo, le encargaron una serie de reportajes en los años diez, veinte y treinta del pasado siglo, sobre Londres, París, Berlín y Nueva York. Aprendió, pues no le quedó más remedio, las lenguas de esos países, y desde sus artículos narró, de forma irónica y aun exagerada, la forma de vida de esos países, pues no se ciñó solo a las capitales. El lector disfrutaba de sus descripciones de caracteres, de idiosincrasias, y lo hacía de forma satírica y a veces con sarcasmo un tanto cruel. No halagaba la mentalidad española sin más, pero tampoco se derretía de admiración si no es por lo de veras admirable de tales naciones, que eran pocas cosas.

Le salía del alma, en fin, su acracia, que no su anarquismo, que quedó en la cuneta al volver de Sudamérica. Acracia porque no intentaba convencer a nadie de la necesidad social de tal forma, o mejor dicho, ausencia de forma, política. Simple y personalmente, no creía en el poder y sancionaba, como digo, de manera cruel, algunas formas de vida que hoy se han hecho generales, como el maquinismo, la normalización, el eclipse de la inteligencia, la falta de tiempo para uno mismo, la obsesión dineraria, la obligación de divertirse como una forma más de ser máquina, de cumplir con una exigencia social, el menoscabo, en fin, de personalidad en una sociedad alienante donde el alienado se siente tan a gusto, según se dice en Granada, como un marrano en un charco. Le molestaba el mecanicismo de la forma de vida alemana, sobre todo en Berlín, aunque no así en Munich, ciudad y ciudadanos que adoraba. Le incomodaba esa apariencia de no tener tiempo para nada que manifiestan los americanos.

Hoy, cien años después, es necesario leerlo porque nos habla de nuestro propio mundo que, en vez de mejorar, ha empeorado en aquello que él sancionaba. Aún se pueden encontrar sus libros, aún es tiempo.

SIN AZUL, SIN INFANCIA

Antonio Carvajal
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Entregado con fervor a la lectura de 'Métrica española' (Cátedra, 2020) que me ha regalado su autor, mi admirado Pablo Jauralde Pou, compruebo que mantiene sus viejas dudas sobre la autoría del verso «Estos días azules y este sol de la infancia», durante más de medio siglo atribuido a don Antonio Machado y generalmente aceptado por suyo, como es mi caso. Tanto si es cierto como si es una leyenda más entre «las leyendas que viven a pesar del olvido» (que dijo el olvidado Francisco Villaespesa en la olvidada casida de su olvidado drama 'El alcázar de las perlas'), es verso delicado y luminoso, como Jauralde señala, y para dudar de la autoría se basa en una cuestión mecánica, el tipo de acentuación, poco frecuente en don Antonio, pero magistralmente usada cuando la emplea, al menos en una ocasión y según Jauralde asimilando el modelo de Rubén Darío como homenaje al poeta recién muerto. Bien puede ser. Pero me atrevo a opinar de otra manera. En plena guerra incivil, el poeta recibe «otra vez el ayer: tras la persiana, música y sol; en el jardín cercano, la fruta de oro; al levantar la mano, el puro azul dormido en la fontana. Mi Sevilla infantil, tan sevillana…» Ahí están el azul y la infancia, de ahí pudo brotar esa mágica línea. Y ¿a qué dudar? «También la verdad se inventa», dijo el poeta, y el verso nos emociona porque nos parece suyo «y el que dijere lo contrario miente». Y sé que muchas veces nos negamos a escribir una palabra o un tipo de verso porque cada quien es cada cual y tiene sus razones. Evité la palabra alma en mis tres primeros libros.

Acostumbramos a explicar la historia de la poesía como si fuera un río de fuente remota al que afluyen otros ríos y riveras, del que bebe la poetambre fecunda, pues el que no aflora como un Guadiana para reunirse a la gran corriente, alaga navas y nutre, al convertir rastrojos en estrume, el pan de nuevos poetas. Tuvo don Antonio, dicen, antecedentes más fértiles que él: Zorrilla, Darío, Rueda. Pero la vida poética bulle de otra manera, sé por experiencia cómo nos influimos los coetáneos y cómo los jóvenes renuevan a los mayores. Me llegó al corazón ese verso en 1962, por manos de Agnes Fuertes y Francisco Carvajal Narváez; por gracia de Aurora de Albornoz, su editora, Machado me produjo el deslumbramiento.

EL RESCATE DE DIEGO RUIZ Y 'LAS ANDALUZAS' DE ABEL GUDRÁ

Eduardo Castro
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

La memoria de uno de los intelectuales más destacados del andalucismo histórico, el médico, poeta y filósofo malagueño Diego Ruiz Rodríguez (que en su tiempo gozó de enorme prestigio, pero en la actualidad es prácticamente desconocido en nuestra tierra, aunque no así en Cataluña), acaba de ser rescatada por la editorial granadina Hojas Monfíes de la mano de Antonio Godoy Romero y su flamante título 'Diego Ruiz, Abel Gudrá y el enigmático diván 'Las Andaluzas'.

Graduado por la universidad de Granada y licenciado por la UNED, Godoy se interesó por las figuras de Abel Gudrá y su traductor Diego Ruiz a través de la obra de Blas Infante, quien en varios de sus libros se refiere a ellos en términos siempre elogiosos: «maravilloso poeta andaluz de pura estirpe», «supremo artífice de nuestro estilo» o «autor de esa maravillosa colección 'Las Andaluzas', que tiene vertidas Diego Ruiz al italiano», son algunas de las referencias que el padre de la patria andaluza hace de Abel Gudrá, mientras de Ruiz afirma que se trata de «un súper andaluz que peregrina por Italia y a quien los andaluces debemos reintegrar a nuestro solar, con máximos honores, para la fecundidad de nuestra causa», no en balde Andalucía seguía «debilitada aún por el martirio secular hasta no llegar a conocer a sus hijos más preclaros».

Pues bien, tras una intensa búsqueda de la edición original de 'Las Andaluzas' hecha en Italia en 1925, y una exhaustiva investigación sobre Diego Ruiz, el investigador sevillano, cuyo trabajo incluye el citado diván en edición bilingüe y por primera vez traducido al castellano, llega a la conclusión de que el poeta y el traductor son la misma persona, es decir, que Abel Gudrá es el 'alter ego' de Diego Ruiz, cuya vida y obra lo hacen de sobra acreedor al reconocimiento que reclamaba Blas Infante.

De padre gaditano y madre granadina, Diego Ruiz nació en Málaga en 1881; estudió medicina en Barcelona y Bolonia; su vida discurrió entre Andalucía, Cataluña, Italia y Francia; publicó multitud de artículos de prensa y una cincuentena de libros, principalmente de filosofía, medicina y política, así como varias obras literarias; escribió tanto en castellano como en catalán, además de italiano, francés o alemán; fue militante anarquista y candidato al Parlamento de Cataluña por Extrema Izquierda Republicana, y está considerado como una de las figuras históricas del independentismo catalán. Desde 1939 vivió exiliado en Francia, donde murió en 1959, protagonista de una apasionante biografía que, gracias a Antonio Godoy y Hojas Monfíes, tenemos ahora ocasión de conocer.

GRANADA EN UNA VIDA

Antonio Chicharro
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Cuando desde muy pequeño, en mi Baeza natal, me llevaban a uno de los paseos más hermosos de cuantos he visto nunca, en la zona de las derruidas murallas que da al valle del Guadalquivir, y no siempre, pero sí muchas veces, acertaba a divisar los montes nevados de Granada que alguien me señaló una vez, sentía al tiempo que una gran satisfacción interior una atracción poderosa que comenzó a crear en mí una Granada mítica alimentada a su vez por algunas imágenes que empezaba a conocer de la ciudad y de la Alhambra. Como se comprende, mi primera Granada fue de sueños. Unos pocos años después y gracias a un viaje de estudios pude subir desde el Paseo del Salón por la Carrera de la Virgen hacia el centro de la ciudad y Cuesta de Gomérez en busca de la Alhambra y el Generalife en un abril inmenso lleno de árboles florecientes, pájaros, tranvías e impecables guardias urbanos de tráfico. Granada hervía de la vida y la luz de los primeros años sesenta. Luego, mi hermano mayor se ocuparía durante años en su condición de universitario granadino de alimentar esa Granada interior mía, tan deseada. Por fin, en el verano de 1970, comencé la apasionante tarea de convertir la Granada de mis sueños en una Granada real. Aquí me encontré una cultura y sociedad en ebullición, me licencié, doctoré, aprendí las lecciones de mis profesores y maestro; me convertí en profesor, me eligieron académico y, el verdadero milagro de la vida, Granada se encarnó en mis dos hijos. Mi Granada no podía ser ya más real e inmensa.

Comprenderá el lector, aunque nada o poco sepa de mí, que haya vivido, además de por mi Baeza originaria, por Granada, la ciudad que, habiéndomelo dado todo, apenas si podía resarcirla con lo que mejor pudiera hacer con mi trabajo ya desde la Universidad ya desde la Academia de Buenas Letras. Y no otra cosa he hecho al trabajar por y para la mejor cultura literaria de una ciudad que es literaria como pocas en el mundo y condición de posibilidad de la literatura ella misma.

En estos días en que cumplo un aniversario íntimo, cincuenta años de mi llegada a Granada, no tengo rubor en compartir estas palabras que, por primera vez en mis artículos, no hablan de literatura, sino de mí y de mi gratitud a Granada, la mítica, la de mis sueños y la real, mías y en mí para siempre.

DE EPIDEMIAS Y MÉDICOS: EL ABUELO DE FRANCISCO AYALA

Amelina Correa Ramón
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

En la iluminadora obra autobiográfica de Francisco Ayala 'Recuerdos y olvidos' llama sin duda la atención la impresionante figura de su abuelo materno, Eduardo García Duarte, médico y destacado intelectual que llegaría a ser Rector de la Universidad de Granada. Casi recién llegado a la ciudad de la Alhambra desde su Madrid natal, García Duarte se verá enfrentado a una difícil situación que pondrá a prueba su temple personal y una acrisolada y altruista vocación sanitaria que lo caracterizaría durante su vida entera. En efecto, entre 1854 y 1855 se desarrolló una mortífera epidemia de cólera morbo que asoló el país, causando más de doscientas treinta mil víctimas. Las autoridades granadinas decidirán establecer un hospital provisional, que había de instalarse en el antiguo convento de la Victoria, que fue desamortizado y se encontraba en esas fechas casi en ruinas. Para ello, se encomendó la tarea de organizar y poner en marcha dicha institución benéfico-sanitaria a Eduardo García Duarte, que la desempeñó con auténtica vocación y notable eficacia. Al término de su misión el profesor universitario escribió una detalladísima memoria, que sirve hoy en día como precioso testimonio de cuanto aconteció aquellos días y de cuál fue su comportamiento ante una crisis de tal magnitud. Haciendo gala de una admirable capacidad de organización, García Duarte pondrá en marcha, partiendo de la nada y en un edificio que presentaba de entrada serias dificultades, un hospital que funcionará a la perfección y que salvará a un elevado porcentaje de enfermos.

Con sorprendente rigor y minuciosidad, García Duarte va relatando todas las etapas y detalles del establecimiento del hospital, que debió enfrentarse inicialmente a importantes carencias de material, así como los datos concretos de cada paciente, tratamiento, evolución, etc. Consciente de los enormes riesgos que corría, el entonces joven doctor escribe una impresionante carta de despedida a su madre, asumiendo que «al aceptar el título de mi profesión sabía ya que ofrecía mi vida en holocausto de mis hermanos, y lo acepté con abnegación y gustoso».

Afortunadamente, Eduardo García Duarte no sólo sobreviviría a este difícil reto, sino que un año después, sería condecorado oficialmente con la Cruz de Epidemias, por su impagable servicio a la sociedad, desempeñado con «abnegación, celo y desinterés». Modelo de coherencia intelectual y personal en el conflictivo panorama histórico de las últimas décadas del siglo XIX en un país en crisis, no resulta de extrañar que la figura de Eduardo García Duarte funcionara siempre como una suerte de faro-guía para su nieto Francisco Ayala.

TESOROS EN LOS DESVANES

Amelina Correa Ramón
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Desde el más temprano romanticismo (o el romanticismo llevado a su más radical extremo, según lo definiría Nietzsche), Friedrich Schiller afirmaría decidido que «no existe la casualidad, y lo que se nos presenta como azar surge de las fuentes más profundas».

Pues de esos manantiales en que el azar pareciera casi devenir destino romántico, han llegado en los últimos tiempos a mis manos dos preciosos documentos de un tiempo pasado, que nos recuerdan una arraigada costumbre decimonónica, como es el álbum, muy popular sobre todo entre las mujeres –aunque no sólo– vinculadas con el mundo de la cultura durante el siglo XIX. Se trataba de unos libros con páginas en blanco, encuadernados más o menos suntuosamente, que se presentaban a las visitas ilustres, a los conocidos afamados, a los huéspedes que destacaban en algún campo, con el objeto de que dejaran plasmada en sus páginas una suerte de dedicatoria, en forma de versos, sentencia, epigrama, elogio prosificado, partitura musical o dibujo con más o menos fortuna. En los últimos años ha comenzado a ponerse de relieve su valor e interés, y se han llevado a cabo estudios e incluso ediciones, que reivindican una consideración de estos álbumes mucho más allá de mero objeto curioso con valor para los coleccionistas, e incluso del interesante 'documento de época'.

Pues bien, como decía, esa casualidad que quizás sea más bien causalidad, ha motivado el que los herederos de dos escritoras granadinas del XIX, como son Carmen Espejo Valverde y Dolores Arráez de Lledó –vinculadas con el Liceo granadino, y compañeras en las tertulias literarias que se celebraban en casa de la segunda–, tras haber leído en los dos casos trabajos míos sobre la todavía tan desconocida literatura femenina de la época, contacten conmigo. Y sorprendentemente, en ambos casos la familia había conservado –¡sin saberlo!–, los valiosos álbumes de estas dos poetas, que muestran colaboraciones de autores, artistas y músicos de la época, en algún caso, de primera fila.

Reflexionando con Jorge Fernández, representante de la familia que hoy en día custodia el álbum de Dolores Arráez, pensábamos en cuántos casos habrá todavía en que los descendientes hayan heredado álbumes, documentos, epistolarios…, que permanezcan ignotos en algún rincón de casa. Retales del pasado que permitirían reescribir pasajes olvidados de nuestra historia literaria. Más que el azar, la ventura, ha propiciado ahora que los desvanes y trasteros permitan aflorar estos dos tesoros, ocultos durante siglo y medio. Pero quizás no estaría de más hacer un llamamiento en este sentido a nuestros lectores… Para que el destino romántico continúe imponiéndose al azar.

QUEREMOS TANTO A BRENDA

José Ignacio Fernández Dougnac
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

A Brenda López Soler, in memoriam.

En un invierno muy lejano, fray Luis de León escribía a su amigo el licenciado Juan de Grial que el «tiempo nos convida / a los estudios nobles». Hablaba así el agustino desde una Salamanca embargada por el silencio, en una época en la que la ronda de las estaciones solo brindaba la armonía del buen tiempo, del tiempo bueno, de ese en el que llueve porque tiene que llover, nieva porque tiene que nevar o hace calor para disfrutar el apacible don de la sombra.

La penumbra de una tarde fría y nublada invita al recogimiento, a la agitada inmovilidad de los libros. Busco un título muy concreto por los anaqueles de mi biblioteca. Se trata de una mera consulta ocasional. El azar, en cambio, hace que me encuentre con otro bien distinto: el poemario 'La carne en sombra' de Brenda López Soler (Entorno Gráfico, Granada, 2012). No sé si es mi mano la que lo coge o es el libro quien me tiende la suya. Lo abro. Me encuentro con la dedicatoria, escrita con unos trazos azules y delgados que guardan todavía el temblor del agua «en un bello día de diciembre». Lo hojeo con morosidad y me detengo en la obligada fotografía de la autora que ilustra la solapa de la contraportada: una imagen imprecisa, un rostro oculto en una bruma oscura, del que apenas destacan rasgos apreciables. Se vislumbra, muy levemente, algo de aquella mirada clara y aguda con la que nos solía hablar Brenda cuando no llevaba puestas las gafas de sol.

«Solo tengo la palabra para que te quedes. / En este sagrado territorio sin espacio», dice Brenda desde uno de los muchos escaparates de la red, en unos versos que, también por azar, me encuentran fuera de este libro. Y comienzo a leerlo, a disfrutarlo. Surge, entonces, el diálogo insondable que va más allá de las palabras, en el cual la mirada estimula en secreto un singular idioma, compartido exclusivamente por el lector y la poeta. Las pisadas del pensamiento recorren ese «sagrado territorio sin espacio», delimitado por unos versos que transmiten la desazón y los anhelos del amor, la fruición salvaje de los cuerpos anegados en el «orden perfecto / del tiempo detenido». Hay muchos recuerdos detrás de esta voz. Pero tan solo por la sosegada emoción del reencuentro en una tarde de invierno, por la presencia de su verdad, seguimos queriendo tanto a Brenda.

MIENTRAS DURE LA GUERRA

José Ignacio Fernández Dougnac
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Dentro de poco conoceremos la acogida que tendrá, en la próxima gala de los Goya, la película de Alejandro Amenábar, 'Mientras dure la guerra'. Como es sabido, narra los últimos días de Miguel de Unamuno, centrándose en la famosa intervención que tuvo el escritor en el paraninfo de la Universidad de Salamanca el 12 de octubre de 1936. En el acto se encontraban, entre otros, Millán Astray, Carmen Polo, la esposa del dictador, el obispo Plá y Deniel y el poeta José María Pemán.

No existen testimonios precisos y fehacientes de lo que allí ocurrió. La famosa frase de Unamuno («venceréis, pero no convenceréis»), con la que, se supone, culminaba su oposición a las alucinadas proclamas del Millán Astray, la que encendió la cólera fascista y la que ha pasado a la posteridad como una hermosa proclama, parece que no se corresponde con la realidad. Esta expresión fue dada a conocer por Luis Portillo en la revista inglesa 'Horizon' (1941). Portillo no estuvo presente en el acto. Gracias a las documentadas aportaciones de Colette y Jean-Claude Rabaté y las recientes de Delgado Cruz, todo apunta a una máxima más generalista: «vencer no es convencer», pero, al fin y al cabo, lo mismo de lúcida. A raíz de aquello, Unamuno fue condenado a arresto domiciliario hasta su muerte, acaecida en diciembre del mismo año.

El suceso ya ha sido llevado al cine por Manuel Menchón ('La isla del viento', 2015), con José Luis Gómez en el papel de don Miguel, quien también ha paseado tan valiosa interpretación por las tablas. Desde un punto de vista estrictamente cinematográfico, a mi juicio, 'Mientras dure la guerra' no sobrepasa una esmerada corrección. Acusa ese tono docente, ese exceso de tesis y subrayados que lastra algunas obras de Amenábar. Su atractivo descansa en un buen diseño de producción, pero sobre todo en la magnífica labor de los actores. Destaco a Eduard Fernández (Millán Astray) y Santi Prego (Franco), al crear unos personajes con perfil y entidad antes que inclinarse por la caricatura, que habría sido lo fácil, lo más plano. Gracias a ello, se logra uno de los mejores momentos: la secuencia en la que Millán Astray, de una forma asombrosamente ingenua, enarbolando el argumento de la 'baraka', convence a la Junta Militar para que Franco dirija la contienda. El épico discurso del legionario choca con lo que vemos en la pantalla: un militar encogido como un 'cuquito', ensimismado, cabizbajo y pusilánime, agarrando sus guantes de general con unas manos seguramente sudorosas; un Franco que ni por asomo representa al héroe invicto y casi divino que pregona el legionario. Las imágenes van más allá de las palabras. Esto es el cine.

Evidentemente el filme no es una lección de Historia, de la misma manera que cualquier novela histórica no ha de concebirse como el discurso científico de un investigador. Amenábar elabora, ante todo, una ficción a través de la cual nos expone su peculiar imagen de Unamuno, el papel del intelectual con todas sus contradicciones en tiempos recios, a la vez que se aleja de los clichés más manidos de muchas cintas que han abordado nuestra Guerra Civil. Pero lo más atractivo de la película acaso sea que pone sobre el tapete algo que se echa en falta en esta sociedad hipócrita y anestesiada, entumecida por la rigidez y el gremialismo, apabullada por la simplificación de los edictos digitales y los discursos huecos. Me refiero a la figura del librepensador, al activismo del heterodoxo que escucha para comprender y aprender, aquel que ejerce el maravilloso peligro de pensar con libertad y es crítico siempre con el poder, asumiendo incluso el derecho a equivocarse. El que admite lo que dijo Machado a través de Juan de Mairena, que «la verdad del hombre empieza donde acaba su propia tontería», pero aceptando que «la tontería del hombre es inagotable».

CIEN AÑOS CON FELLINI

José Ignacio Fernández Dougnac
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

De toda la filmografía de Federico Fellini (1920-1993), existe un momento muy concreto que siempre me ha fascinado, por su aparente sencillez y por la manera con que una deliberada artificialidad se transforma en extraña y agridulce explosión de vida. Me refiero a la secuencia final de 'Ocho y medio'. Una pequeña banda de música formada por unos payasos enanos, a los sones cirquenses de 'La pasarella di addio', del inolvidable Nino Rota, marca el ritmo de un largo desfile de los más variopintos tipos sociales. Cogidos de la mano, andan rítmicamente, como dando suaves saltitos. La comitiva recuerda las antiguas danzas medievales de la Muerte. Entre ellos Mastroianni (trasunto del propio director) se mueve nervioso de aquí para allá, asombrado por lo que se va desarrollando a su alrededor.

La secuencia es netamente 'felliniana', por su atmósfera coral y su sentido episódico, por la perfecta fusión entre imagen y música, por su aparatosa teatralidad, por los parlamentos que se entrecruzan o se superponen, por el espléndido vestuario del indispensable Piero Gherardi, por los figurantes maravillosamente estrafalarios que conforman el 'casting', y, sobre todo, porque cada plano discurre ante nuestros ojos de la misma manera que si fuera un sueño ondulante que se funde en negro. La cámara es un espejo cóncavo que se pasea a lo largo del camino.

La evolución del autor de 'La Strada' no deja de ser llamativa. Comenzó en los años cuarenta dentro del neorrealismo italiano, acaso la más decisiva y moderna de las vanguardias cinematográficas. Pero su mirada fue siempre tan libérrima que pronto dejó la espontaneidad de las calles y se encerró, a partir de 'La dolce vita', en los estudios de Cinecittà, ese castillo encantado del que nunca más saldría. Desde allí empezó a cimentar su enorme artilugio, a montar el afectado andamiaje donde todo es pura gestualidad, deliberado y visible simulacro, excentricidad, histrionismo y delirio. Sin embargo, igual que el mago que aún nos asombra con la paloma y la chistera, ese mismo simulacro deviene en entrañable prodigio, en ácida o cordial caricatura. Tal es el caso de 'Amarcord'. Porque también la memoria no es más que un sueño, un mero artificio que se diluye en la nada, de la misma manera que, en la película 'Roma', aquellos hermosos frescos subterráneos desaparecían de inmediato al contacto con el aire, sin que los operarios de las obras del metro pudieran evitarlo.

CLINT EASTWOOD

José Ignacio Fernández Dougnac
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

En estas semanas Clint Eastwood ha engrosado la muy provecta categoría de los nonagenarios. Y quién diría que sigue con las botas puestas, como si estuviera todavía cabalgando con aquella manta cuartelera, a manera de poncho, por alguna sesión de cine de barrio. Como se ha destacado en repetidas ocasiones, Eastwood es uno de los escasísimos clásicos en activo. Más aún, es el único director que actualmente filma igual que los clásicos. No solo por la celeridad de sus rodajes sino por la sobriedad y eficacia con que aborda cualquier historia. De Sergio Leone y Don Siegel, sus dos maestros reconocidos, ha recogido lo mejor, pero siempre se ha decantado por la precisión de éste último, a quien homenajea en su primer filme, 'Escalofrío en la noche' (1971), mediante un divertido cameo de barra de bar y ligue desaforado.

Un concepto que podría compendiar la carrera de Eastwood sería la paradoja, esa permanente contradicción que termina encerrando una absoluta coherencia. La misma paradoja que define el cine de clásicos como Griffith, Stroheim, Walsh, Ford o Hakws. En su papel de productor ha alternado cintas descaradamente comerciales con otras de una solvencia indiscutible. Del mismo modo, ha sabido transformar un guion anodino en algo sencillamente magistral. Tal es el caso del impecable melodrama 'Los puentes de Madison', ¿Se lo imaginan en manos de otro cineasta?

Pese a su nunca disimulada ideología conservadora, Eastwood nos ha dejado una galería de perdedores desgarrados y sórdidos que reflejan una imagen nada complaciente de la Norteamérica más triunfal. Para ello se ha valido de las rígidas normas de los géneros cinematográficos, recurriendo incluso a los más acartonados. Sin subvertir nunca sus más preciadas características populares, sin querer modernizarlos o cuestionarlos, innova con notables resultados el western ('Sin perdón'), el cine bélico ('Cartas desde Iwo Jima'), el de boxeo ('Million Dolar Baby') o el 'biopic' ('Bird').

Pero la astucia de Eastwood llega más lejos. Suple sus limitados registros interpretativos con lo que en Hollywood muy pocos alcanzaron. Algo que solo Marilyn Monroe, Bogart, James Dean o John Wayne lograron. Ha creado un tipo, un personaje reconocible y único, que además llena la pantalla. Lo incorpora inteligentemente a su propia filmografía y lo carga de matices sin excluir las asperezas de la edad. Y ahí permanece el viejo Kowalski de 'Gran Torino', en uno de esos planos que se salen de la película, apuntándonos con el dedo índice desde el porche de su casa para seguir alegrándonos el día.

MAESTRO MORRICONE

José Ignacio Fernández Dougnac
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Cuando Sergio Leone preparaba la película 'Por un puñado de dólares' (1964), con la que pretendía renovar el 'western', no dudó en llamar a su amigo del colegio, Ennio Morricone. Este ya se había estrenado en el género con 'Gringo' (1963), de Ricardo Blasco, una partitura que incluía la típica canción viril tan propia de la época. Lo que le brindaba Leone era algo muy diferente. Se trataba de fusionar música e imágenes, de tal manera que un elemento no pudiera prescindir del otro. Así surgieron las largas escenas de duelos, con esas morosas coreografías de pasos lentos, miradas y planos-detalle, al son de guitarra española, coros y trompeta. Morricone se alejaba del clásico sinfonismo hollywoodiense, establecido por Steiner, Tiomkin o Newman, creando un sonido tan insólito como popular. La gimbarda, la armónica, las percusiones o el célebre silbido de Alessandro Alenssandroni de 'La muerte tenía un precio' (1965), se elevaban a calidad de instrumentos solistas y sus melodías hoy están en la mente de todos nosotros.

A Morricone siempre le ha gustado innovar, sorprender. En 'Pajaritos y pajarracos', de Pasolini, (1966) crea una composición maravillosamente bufa en la que se cantan todos los títulos de crédito al comienzo de la película; o combina, en el 'western' 'Dos mulas y una mujer' (1970), la cadencia onomatopéyica de un rebuzno con unos coros angelicales que nos hablan de la tentación. Adelantándose al éxito de 'La misión' (1986), una sola palabra, 'Abolisson' ('Queimada', 1969), sirve para crear un himno sobrio y contundente a favor de la negritud, conformado principalmente por coros, teclado eléctrico y congas.

En tan prolija carrera hay de todo, piezas maravillosas y otras descaradamente comerciales, vanguardia y clasicismo, ruptura y continuidad. Con la partitura del 'Hamlet' (1990) de Zeffirelli compite, sin complejos, con las anteriores propuestas para el cine, las de Shostakovich y Walton; y para la serie televisiva 'Marco Polo' recrea, en uno de sus mejores trabajos, la música antigua veneciana.

El día de este mes de julio en el que leí la noticia de su fallecimiento sentí que se había averiado el viejo tocadiscos de las bandas sonoras de mi vida. Dejé a un lado la pantalla cinematográfica y busqué en el ordenador la 'Missa Papae Francisci' (2014). El 'Gloria' y el 'Sanctus' poseen un conmovedor aire triste, de réquiem. ¿A quién iban dirigidos realmente? Parece que por entonces se entreveía lo que el maestro, a manera de epitafio, dejó escrito en su carta de despedida: «Soy Ennio Morricone, he muerto». Y sin embargo la música, su música, pervive sin silencios ni olvido.

SEAN CONNERY, EL GRAN RAISULI

José Ignacio Fernández Dougnac
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Desde el momento en que Sean Connery colgó, en 1971, el 'smoking' del agente 007 (me imagino que en la percha del despacho de Monneypenny), se desprendió de un sofisticado icono cinematográfico que ya le cansaba. Sin embargo, mientras proseguía con la célebre serie, Connery iba consolidando, 'sotto voce', su carrera de actor dramático. Y no empezó mal. Por un lado, Hichcock ya le había dado protagonismo en 'Marnie, la ladrona' (1964) y, por otro, Sidney Lumet desde 1965 lo incluía en cuatro cintas estimables. En una de ellas, formando parte del típico elenco de grandes estrellas ('Asesinato en el Orient Express'). Con los años, en 'Nunca digas nunca jamás' (1983), volvió a tomar el papel de Bond, James Bond, para brindarnos un guiño socarrón y agradecido.

Sean Connery ha sabido estar siempre impecable allá donde aparecía, desde las películas más solventes hasta las más comerciales. Tan solo resalto dos títulos que me parecen inolvidables. Uno es 'Robin y Marian', donde Richard Lester muestra a un Robin Hood, viejo y achacoso, que encuentra a la mujer que siempre amó. Un agonizante Connery tuvo la enorme suerte de recibir una de las declaraciones de amor más hermosas de la historia del cine, la que le dirige Audrey Hepburn, bellísima y serena: «Te amo más que al amor, o la alegría o la vida entera. Te amo más que a Dios».

Por la otra película siento una especial predilección: 'El viento y el león', escrita y dirigida por John Milius, ese 'vikingo' perdido en Hollywood, al cual tanto debe Spielberg en 'Tiburón' como Coppola en 'Apocalipsis Now'. Basándose en unos hechos reales acaecidos en 1911, Milius prefiere imaginar libremente una ficción, una leyenda, antes que narrar la Historia. Y lo hace con el mismo desparpajo del antiguo cine de aventuras, es decir, concibiendo la aventura como parte de la vida y la vida como una aventura. Connery, interpretando al jerife bereber Muley Admeh Mohammed, al-Raisuli el Magnífico (para unos, el enviado del Profeta; para otros, un bandido), no solo llena la pantalla sino que logra que los espectadores lo veamos con los mismos ojos, sorprendidos y fascinados, del pequeño protagonista. Connery nos deja un héroe fabuloso y ambiguo, como extraído de las páginas de un libro de Stevenson, un perdedor capaz de urdir con Candice Bergen una delicada historia de amor, solo a través de miradas y silencios. La secuencia final se cierra con una carcajada precedida por una frase lapidaria: «¿No hay en tu vida una sola cosa por la que valga la pena perderlo todo?».

HITCHCOCK

José Ignacio Fernández Dougnac
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Basta solo escribir su apellido para saber que nos estamos refiriendo al célebre «mago o maestro del suspense». Siempre me ha parecido que esta etiqueta comercial confina la obra de Hitchcock (1899-1980) en una vulgar caja de zapatos, mermando su auténtica dimensión en la historia del arte y la cultura contemporánea. Él mismo definió el suspense en la célebre entrevista con Truffaut. Allí expresaba con claridad lo que ya sabíamos, que es un mero recurso dramático tan antiguo como utilizado, un truco de guion por medio del cual el espectador tiene una información que el personaje ignora. Ello motiva en el público un evidente desasosiego que lo fusiona aún más con aquello que contempla. Muchísimos cineastas lo han utilizado de forma ejemplar.

La maestría y la magia de Hitchcock van más allá de esto. Guardando siempre una lógica narrativa impecable, lo que realmente le satisface es manipular las emociones del espectador (así lo ha manifestado él mismo), bien filmando los besos más irreales ('Vértigo') o dirigiendo los sentimientos a su gusto, hasta remover inesperadas zonas de nuestra conciencia. Este es su permanente 'McGuffin'. En 'Psicosis' nos atemoriza el policía que interroga a Janet Leighen la carretera o, lo que es peor, podemos empatizar asombrosamente con el asesino, mientras limpia el escenario del crimen con un escrúpulo que espanta. Lo mismo que nos inquieta que el coche que oculta a la víctima no se hunda en el pantano con la celeridad.

Hitchcock quería siempre sorprender e innovar, desde el punto de vista estilístico o argumental. Utilizaba la puesta en escena con la misma libertad que si fuera una estilográfica que rellena esa gran página en blanco que es la pantalla. Fue un creador de imágenes insuperable. Un solo plano de 'Los pájaros' equipara, acaso por su educación católica, la mirada del cineasta con la de Dios. Se trata de una angulación imposible, una vista aérea. La cámara pende inmóvil para que contemplemos, desde el cielo, el infierno en que se ha convertido Bahía Bodega, a la vez que entran en campo unas amenazantes gaviotas. La absoluta voluntad creadora de Hitchcock es capaz de concebir dos de los finales más inquietantes y abruptos de la historia del cine: el de 'Vértigo' y el de 'Los pájaros'. «¿Y ahora qué…?», se pregunta el espectador que ha permanecido ante la cinta sin parpadear. Al salir de la sala, ignora que esas imágenes ya forman parte de él, inoculándole un extraño virus o reposando en su interior igual que un sacramento.

GALDÓS Y COMMELERÁN

Francisco Gil Craviotto
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Este año 2020 se cumple el primer centenario de la muerte de Galdós, ocurrida el 4 de enero de 1920. Este centenario ha actualizado la figura del gran escritor canario y también los roces, choques y sinsabores que tuvo con sus adversarios. El más conocido de todos fue el 'affaire' del premio Nobel. La Academia de Suecia propuso para el premio Nobel de Literatura a don Benito, pero inmediatamente surgió en España un grupo de católicos conservadores, que se opuso a tal honor. Gracias a la ayuda de la Iglesia y a los poderes fácticos de la época consiguieron que el primer premio Nobel español fuese Echegaray y no Galdós. Era una manera de responder al enorme éxito que había tenido el escritor canario con su obra teatral 'Electra', (1901), de marcado aire anticlerical.

Esta coz de la derecha conservadora no fue la única que recibió Galdós. En 1890, cuando su prestigio literario era ya una evidencia, sufrió otra menos conocida, que merece la pena recordar: en la Real Academia Española había quedado vacante el sillón de la letra M y, cuando todo el mundo esperaba que lo ocuparía Galdós, gracias a las artimañas de Cánovas del Castillo el sillón fue a parar a Francisco Commelerán Gómez, un personaje que nadie conocía. En seguida, en las tertulias y mentideros, comenzó la pregunta: ¿Quién es Commelerán? Tanto se abusó de la pregunta que, según cuenta Carmen de Burgos, durante varios años quedó como la expresión más usada para aludir al personaje caído del cielo y desconocido por todos.

Esta cacicada de Cánovas indignó a 'Clarín', y a otros muchos escritores de la época, pero, por más que arreciaron las protestas, no lograron que Commelerán renunciara a su sillón. El acceso a la Real Academia no le valió para conseguir cierto prestigio, pero sí para aumentar la antipatía que siempre gozó. Baste, como ejemplo, esta cita de Ricardo Palma: «Es el hombre más pretencioso y vulgarote que he conocido en España».

Commelerán murió en Madrid en 1919, un año antes que Galdós. Sólo publicó seis libros. A esta escasez de publicaciones se une la poca solidez de sus investigaciones, muy discutidas por el gran latinista Antonio de Valbuena, en Los Lunes del Imparcial.

Averiguado ya quién era el personaje que le usurpó el sillón de la Real Academia a Benito Pérez Galdós, termino estas líneas con otra pregunta: ¿Existe, en la hora actual, alguien que lea a Commelerán?

JEAN-PAUL DUBOIS, ÚLTIMO PREMIO GONCOURT

Francisco Gil Craviotto
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

El escritor francés Jean-Paul Dubois, (Toulouse, 1950), último premio Goncourt, aunque ya tiene publicadas más de veinte obras, varias de ellas premiadas, es bastante desconocido en España. Prueba de ello es que, de esa veintena de obras, tan solo tres se han traducido al español. El Goncourt, lo más parecido a nuestro Planeta, sin duda habrá contribuido a que, al menos las personas más interesadas en la literatura francesa, comiencen a leerlo.

La obra premiada tiene un título extraño y excesivamente largo: 'Tous les hommes n´habitent pas le monde de la même façon' (Todos los hombres no viven en el mundo de la misma manera) y, sólo cuando se ha leído algo más de la mitad de la novela, se comprende la razón de este título.

A mí me ha gustado la novela de Jean Paul Dubois por varias razones: está escrita en un francés impecable y a la vez muy actual, refleja muy bien las complejidades del mundo en que vivimos y la trama, siempre narrada desde un doble plano, el de los recuerdos del protagonista y la acuciante realidad que vive en el presente, jamás aburre al lector. La acción de la novela transcurre en tres escenarios muy distintos y lejanos –la ciudad de Toulouse, Dinamarca y Canadá– y en los tres casos Jean-Paul Dubois, al tiempo que evidencia un destacado cosmopolitismo, nos descubre un mundo inédito y lleno de interés. Otro de los aciertos de la novela es el desfile de personajes, cada uno con su mundo y sus problemas. Destacan, por la penetración psicológica de que hace gala el autor, los padres del protagonista, él pastor protestante, que ha perdido la fe, y ella dueña de un cine especializado en películas porno, y Winona, su amante, una mujer singular, que lleva en sus venas sangre india y también irlandesa.

Desde el comienzo de la novela sabe el lector que el protagonista está en la cárcel, en la famosa prisión de la Rivière de Montreal, donde malvive en una celda con otro preso, un tal Patrick Horton, pero hasta el final no sabemos las razones por las que está allí. Novela a la vez psicológica y de crítica social, con escasas escenas eróticas, mantiene su interés desde el comienzo al final. Sólo le he encontrado un defecto: el exceso de anglicismos que salpica sus páginas, unas veces traducidos al francés y otras no.

PAPA NOEL, DELINCUENTE

Wenceslao-Carlos Lozano
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Los franceses no se andan por las ramas a la hora de señalar con dedo acusador a los presuntos culpables de delitos contra la legislación republicana, aunque para ello tengan que derribar los mitos más asentados, como el propio Papá Noel, figura de culto casi universal tanto para adultos como para la límpida mirada infantil.

Un articulista de 'Le Monde' ha publicado hace poco una relación de fechorías imputables al venerable anciano sin siquiera considerar la inmunidad inherente a su dimensión histórica. Para este sedicente periodista, nuestro dilecto personaje es un malhechor contumaz que viola año tras año la legalidad vigente con total impunidad. Veamos sus tropelías más dolosas:

Uno: Para colocar sus regalos junto al árbol, el Viejito Pascuero se cuela en los domicilios por la chimenea o por donde sea sin permiso expreso; una acción penada en el país con un año de cárcel y quince mil euros de multa.

Dos: Importación fraudulenta de toneladas de mercancías sin declaración aduanera ni pago de los correspondientes aranceles. Y, por descontado, sin licencia de transporte aéreo. Para este acto de contrabando masivo, la pena de prisión se elevaría a once años y la sanción a diez veces el valor de los artículos incautados.

Tres: Es archiconocido que, a efectos de fabricación en serie, este sujeto explota a un sinnúmero de duendecillos no adscritos oficialmente a la seguridad social; una actividad por lo demás realizada sin las respectivas licencias de las prestigiosas firmas comerciales que ostenta. Todo ello incurriría en medidas privativas de libertad por unos siete años y en un gravamen de, como poco, un millón de euros, a lo que habría que añadir los daños y perjuicios y el cierre definitivo de los talleres clandestinos.

Cuatro: Si, según estimaciones de Unicef sobre el número de familias con niños en el mundo, Papá Noel podría visitar virtualmente unos ochocientos millones de hogares en una sola noche, el hecho de imponer a latigazo limpio ese ritmo y esa carga a sus renos, ¡por mágicos que sean!, es un delito flagrante de maltrato animal –algo tan mal visto hoy–, sin contar el desquiciante tintineo de las esquilas del trineo. Esto se pondría fácilmente en un par de anualidades en Residencia las Rejas por cuenta del contribuyente, más el pertinente correctivo pecuniario.

Cinco: Un año más en el trullo y medio kilo a tocateja por sobrevolar sin el permiso correspondiente determinadas zonas del país, como prisiones, espacios militares o centrales nucleares. Esto, por si fuera poco, sin plan de vuelo, cruzando alegremente las fronteras sin conectar con los aeropuertos nacionales y sin los oportunos equipamientos de seguridad, pues mantiene secreto el funcionamiento de su ingenio aéreo.

Seis: Para más inri, el mentado sujeto incumple gravemente el Reglamento General para la Protección de Datos (RGPD) que necesita recopilar para el desempeño de su tarea; ya no solo el nombre y la dirección sino también las preferencias lúdicas de todas esas criaturas y su mismísima conducta –¿ha sacado buenas notas, se lava los dientes sin rechistar, se porta como Dios manda?–, una intolerable intromisión en la intimidad de los menores, altamente punible en años de reclusión amén de las consiguientes reparaciones morales.

En definitiva, de ser declarado culpable de tanto desafuero, hagan ustedes mismos la cuenta de lo que le caería a nuestro bendito San Nicolás, ahora en el punto de mira de estos inquisidores de generación espontánea, legalistas ad náuseam en nombre del sacrosanto progresismo, inmisericordes con los mitos y rituales más entrañables. Como clamaba mi abuela cuando la liábamos parda en casa: «¡Esto es el disloque con campanillas!».

LA TERTULIA. 40 AÑOS

Wenceslao-Carlos Lozano
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Tato Rébora inauguró La Tertulia el 19 de abril de 1980 –40 años clavados este próximo domingo–, tras haber salido por piernas de Argentina tres años atrás para salvar su pellejo rebelde, hasta recalar en Granada apenas un mes antes de abrir su local en esta ciudad cuya belleza y magnetismo lo han retenido aquí para gozo y provecho de tantos adeptos locales y personalidades foráneas que acudieron para compartir en aquel emblemático espacio lo mejor de sí mismos. Hoy es impensable entender nuestra intrahistoria sin la impronta que ha dejado en todos los que, desde entonces hasta hoy, «son quienes son» en el ámbito del arte, la literatura, la música, la universidad y hasta la política, especialmente asiduos durante los 80, años en que se sentaron las bases de todo lo que vendría después, siendo por lo demás La Tertulia cuna oficial de aquella corriente poética granadina de trascendencia nacional llamada «La otra sentimentalidad».

Tato no tardó en diversificar sus actividades intelectuales y producciones artísticas –así el Festival Internacional de Tango de Granada y las bienales bonaerenses de flamenco, por poner solo dos ejemplos– con las que fue profusamente galardonado por su ingente y prolongada labor, acá y allá, con ese afán cultural y ese espíritu progresista y solidario que mantiene apiñadas a varias generaciones de tertulianos inquietos. Incontables son los actos y los libros colectivos, artículos y materiales gráficos que acreditan la vitalidad de esta fantástica empresa sociocultural que ha sido y sigue siendo La Tertulia.

A ella se acaba de incorporar Luis Espínola para encaminarse con brío renovado hacia el medio siglo. Por desgracia, el coronavirus ha dictaminado que toda la programación de este año se vaya al garete: el Festival de Tango en su trigésimo segunda edición, dedicada a Cortázar –ya programado, presentado y con media entrada vendida–, aplazado hasta septiembre. En cuanto a los fastos conmemorativos del 40 aniversario, dio tiempo a realizar un homenaje a Javier Egea y un acto protagonizado por el poeta Javier Moreno y el cantautor Fran Fernández como estupendos exponentes de los tiempos primeros y del actual, dentro de una ambiciosa programación de producciones propias asimismo aplazadas para después del verano, con homenajes a Enrique Morente y a Juan Carlos Rodríguez, mesas redondas, representaciones teatrales, actuación de Paco Ibáñez, etc. En fin, feliz cumpleaños pese a todo, querida Tertulia, ya vendrán tiempos mejores.

LOS TRADUCTORES

Wenceslao-Carlos Lozano
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

El cineasta Régis Roinsard ha dado una vuelta de tuerca al ingente trajín traductor contemporáneo con el thriller psicológico: 'Les traducteurs' (2019), adentrándose en él desde un enfoque novedoso, inspirado en la realidad que supuso, en 2013, la traducción simultánea a seis idiomas de la novela 'Inferno', de Dan Brown, que requirió el encierro y aislamiento total, en la sede milanesa de la editorial Mondadori, de doce traductores durante casi dos meses para evitar toda filtración de una novela que iba a venderse por millones de ejemplares, en un búnker de doscientos metros cuadrados y con horario de 9:00 a 21:00 los siete días de la semana. La vigilancia electrónica más puntera para controlar hasta el menor movimiento de los componentes del equipo, incluyendo guardias armados fuera del recinto sellado… Total, una peripecia traductiva inédita luego divulgada por algunos de sus actores.

Este thriller a puerta cerrada está protagonizado por nueve traductores confinados por contrato en el sótano de un lujoso castillo sito en una campiña francesa para traducir la tercera parte de una exitosa trilogía novelística, con vistas a su próxima publicación simultánea a nivel mundial, pese a lo cual se produce un escape en internet al cabo de las diez primeras páginas, con la consiguiente amenaza de seguir dándose a menos que se pague una suma exorbitante a lo que resulta ser una malvada organización criminal.

A partir de ahí se desata –con un suspense a lo Agatha Christie, donde el culpable no es el que parece y el móvil oscila entre el robo y la venganza– una acción repleta de vuelcos e imprevistos donde el dramatismo combina con el humorismo y se producen reflexiones de calado sobre la ciberseguridad, los modos actuales de consumo audiovisual, la sobrevaloración de algunos productos culturales, las formas habituales de diversión y de manipulación del consumidor de historias, la tiránica ubicuidad del 'spoiler'…

Y, desde luego, el intramundo de ese autor en la sombra que es el traductor, su metodología, su ritmo productivo y sus fantaseos inventivos, sus sistemas de protección, su relación amor-odio con la obra y su autor, la porosidad fronteriza entre autoría y traducción.

Una actividad (trans)creativa de amplio espectro socio-cultural y una función semántico-publicitaria y económica mucho más diversa, compleja y generalizada en nuestros hábitos de consumo y quehaceres mentales cotidianos de lo que imaginamos. Nada que ver con nuestro actual confinamiento, pero bueno…

'ESTANTERÍAS VACÍAS', DE RICARDO BELLVESER

José Lupiáñez
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Los libros nos dejan emociones muy diferentes cuando los terminamos de leer y ponderamos hasta qué punto ha calado en nosotros su mensaje escondido. Yo acabo de leer el último libro de Ricardo Bellveser, 'Estanterías vacías', y estoy sobrecogido, porque se trata de un libro perturbador por su dolorosa lucidez, su valentía y su serena y desoladora manera de ensayar una despedida. El poeta se desprende de su biblioteca de miles de volúmenes que habían sido su guía y su razón de ser a lo largo de la vida y lo hace por amor. Ahí comienza esta alegoría de la ausencia y el vacío; esta descarnada alegoría de la oquedad que inmediatamente apresa la voluntad del lector, con el que se establece una inquietante complicidad a través de la sucesión de confidencias y de reflexiones sobre el paso del tiempo y la fragilidad, la indefensión y el destino y, en último extremo, sobre la escritura como una forma difusa de salvación y de permanencia.

Este es, sin duda, el libro más verdadero y hondo de toda su trayectoria, el más desgarrador y desolado, porque nos hace ver que somos, por encima de todo, vulnerables, terriblemente vulnerables. El efecto es demoledor. Estos versos aturden, nos hacen enmudecer cuando nos enfrentamos a esa lúcida manera de encarar la pérdida, la muerte, el vacío, la nada. No hay patetismo, hay clarividencia, sabiduría en la desesperanza y en la decepción; y mucha zozobra al asumir con heroicidad, sin fatalismos ni impostaciones, la trascendencia del final.

Claro que sobrevienen recuerdos y momentos felices que se perfilan con nostalgia, incluso evocaciones en las que el libro, Borges o las bibliotecas, cobran una dimensión literaria y sentimental fundamentales: 'Asurbanipal', 'Pérgamo', 'Alejandría', pero lo que prevalece es esta fulgurante conciencia que nos abduce y nos advierte. Por eso este momento aciago de la escritura es tan contundente y tan arrebatador, porque es el momento en el que todo parece haber perdido su sentido y no queda esperanza, ni redención, ni valores, ni fe que prevalezcan: «no hay huida posible/si hemos sido amenazados/por el dedo del destino». Acaso sólo resta, para espantar ese miedo sordo que se esconde detrás de tantos versos, la ilusión de perpetuarse en el lector, en ese posible 'Lector desconocido' que avive, por encima del tiempo y del espacio, una vida que ahora, en esta encrucijada amarga y sombría, es una vida acosada por la amenaza que no puede burlarse.

ERRI DE LUCA

Enrique Martín Pardo
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

El gastrónomo francés Brillat-Savarín afirma en su manual de finales del siglo XVIII 'La fisiología del gusto' que «el placer de la mesa (…) es el último que nos queda, para consolarnos de la pérdida de los demás».

No seré yo quien discrepe de tan ilustre gourmet, pero me complace sobremanera resaltar la existencia de otro que, a diferencia de todos los demás, nos acompaña silencioso, discreto y siempre dispuesto a complacernos a la hora que lo requiramos y hasta el último día de nuestra existencia. Me estoy refiriendo a uno que está al alcance de todas las personas, que nos transporta desde cualquier lugar hacia las más intrépidas aventuras y nos convierte en protagonistas de ellas, si así lo deseamos. Hablo del inefable placer de la lectura.

Reconozco que soy un lector anárquico, y aunque nunca dejo de leer a mis escritores preferidos, en otras muchas ocasiones compro libros por el irrefrenable impulso de un sugestivo título, por el resumen que viene en la contraportada, o por la impresión que me produce la biografía del autor. Y esto último es lo que me ha sucedido con el escritor napolitano Erri de Luca. Desde que leí un resumen de su vida en la solapa de su primer libro 'Aquí no, ahora no' se ha convertido en uno de mis escritores preferidos.

Su biografía es apasionante: ha sido albañil, obrero en una fábrica y en un aeropuerto y conductor de un camión cargado de medicamentos, como ayuda humanitaria a los heridos de la zona bombardeada de Belgrado, durante la guerra de la ex Yugoslavia. Ha aprendido de forma autodidacta varias lenguas, como el hebreo y el yidish que hablan once millones de judíos de Europa oriental, y ha traducido a Israel Yehosúa Singer y a su hermano menor y premio Nobel de literatura Ysaac Bashevis Singer. A los setenta años sigue practicando su deporte preferido, escalar montañas. Dice que es donde se siente más libre, a pesar del riesgo que corre.

Sus libros rezuman, a través de una prosa poética, fluida y muy bella, generosidad, solidaridad y compromiso con sus semejantes. Demuestra también una habilidad especial para captar las frustraciones, los sueños y las ilusiones de los adolescentes, y describe con gran maestría el entorno –casi siempre hostil– en el que conviven. Recomiendo algunos de los que más me han gustado: 'El día antes de la felicidad'. 'Los peces no cierran los ojos'. 'El crimen del soldado'. 'Montedidio', entre otros muchos que ha escrito.

Les sugiero que vean la excelente entrevista que Eugenia Zicavo le hace en 'La Televisión del Canal de la Ciudad' de Buenos Aires. No estamos acostumbrados a ver en la mayoría de las que se realizan en las televisiones de nuestro p aís un diálogo tan veraz, profundo y ameno, gracias a lo bien que conoce la obra del autor, a la exactitud de las preguntas, y con la atención que escucha al entrevistado para que hable con toda libertad y exponga sus argumentos sin prisa y sin que le pase por la cabeza lucirse ella con interrupciones innecesarias. Todo un ejemplo de buen periodismo.

Entre las muchas opiniones interesantes que Erri de Luca expresa en la citada entrevista, acerca de su obra y de su apasionante vida, se me ha quedado grabada una declaración tan certera y actual como injusta y conmovedora: «La guerra moderna es íntimamente, materialmente criminal: golpea mayormente a personas indefensas, y es el acto de terrorismo por excelencia: bombardea ciudades y mata más civiles que soldados».

TROGLODITAS POSMODERNOS

José Luis Martínez-Dueñas
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Pues con los tiempos que corren, y lo que andan, hemos llegado a unos nuevos estilos, usos y costumbres, o mejor dicho, a la ampliación y extensión de los mismos, y en ello tendremos que proseguir hasta nueva orden. Se me ocurre que, por una parte, rememoramos a nuestros antepasados del neolítico o del paleolítico, resguardados en sus cavernas, sentados frente al fuego, desollando lo que han cazado, mirando ocasionalmente a las pinturas de las rocas que representan animales o a ellos mismos y evitando el exterior, sólo hollado para proveerse de víveres evitando cualquier presencia del enemigo, rapaz vecino. Ahora, en nuestros domicilios particulares, nos sentamos, quizás frente a un fuego más o menos decorativo, de la chimenea, o más simbólico e imaginativo, como es el televisor proveedor de imágenes, y salimos muy ocasionalmente a proveernos de víveres; aunque en tales ocasiones, en vez de llevar arco y flechas o lanza, llevamos mascarilla y guantes en la cola de la pescadería o en la caja del supermercado, y vamos provistos del talismán monetario de plástico, en vez del hacha de sílex. Al vecino, amigo o pariente saludamos de lejos, con un vago gesto de reconocimiento, para evitar el peligro y regresamos a la caverna, por calles solitarias, avenidas fantasmales, recoletas plazas con los bancos vacíos. Seguimos siendo pueblos cazadores y recolectores, de otra guisa, pero continuamos en la brecha.

Y por otra parte, también se me ocurre que algunos pueden buscar entretenimiento con los juegos de mesa, el solitario, el ajedrez o sus versiones telemáticas. Pero yo pienso en el viaje al alcance de la mano, sin tener que desafiar las vigentes normas de movilidad. No he ido hacia el este, a oriente, más allá de Estambul, pero ahora voy a hacerlo. Tomo un atlas y veo un mapa; atravieso el Bósforo, dejando atrás la orilla europea repleta de suntuosos palacios, y el mar de Mármara. Paso la antigua Frigia, Galatia, Capadocia hasta llegar a Mesopotamia, de riquísimas civilizaciones, para internarme en la antigua Persia y su paso hasta Baluchistán y el Indostán. Esos territorios que hace más de dos mil año conquistara Alejandro Magno están esperando que los visitemos y reconozcamos los auténticos lugares de donde se han extraído esas riquezas arqueológicas que admiramos en el Museo de Bellas Artes de Boston, por ejemplo. Mañana, Escocia, tierras altas. Pero aquí me detengo y me quedo en casa.

LA NEO-GRAMÁTICA Y SUS CONSECUENCIAS

José Luis Martínez-Dueñas
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Como los tiempos que corren nos asaltan con continuas sorpresas de toda clase, uso de la lengua no podía quedarse atrás. Así, los gurúes de la palabra, que no sé de qué docta casa proceden, han determinado el apócope verbal. El verbo 'emigrar', o el también verbo 'inmigrar', se han reducido a 'migrar' y de tal guisa ya no hay ni emigrantes ni inmigrantes, sólo migrantes. Pues como la gramática se rige por el principio de analogía, entre otros, y aunque éste no sea infalible, modestamente propongo el siguiente ejercicio lingüístico: tomemos los verbos 'regresar', 'ingresar' y 'egresar'; aplicando la navaja anti-prefijo ya no tendremos ni ingresados en un hospital, ni regresados de las vacaciones, ni egresados de centros educativos. Sólo tendremos 'gresados'. Hágase idéntica operación con los verbos 'comprimir', 'reprimir' y 'deprimir' y obtendremos idéntico y brillante resultado pues dejaremos de ingerir comprimidos para la acidez de estómago, no nos sentiremos reprimidos y ni tan siquiera deprimidos; únicamente podremos tomar y estar 'primidos'. Finalmente, ofrezco una ilustración de tan singular y simple procedimiento con los verbos 'absolver' y 'resolver'. El resultado será que ya no habrá acusados absueltos ni problemas resueltos; todos quedarán sueltos.

Y así sucesivamente, si se permite la broma. En cualquier caso, algunas imposiciones permanecerán y otras desaparecerán. Hemos de considerar cuidadosamente qué ocurrirá con la 'desescalada', sobre todo en el ámbito montañero y alpinista. Hasta ahora se escalaba el Everest y luego se iniciaba el descenso. Tendremos que observar si se va a 'desescalar' el Veleta o el Cerro de Los Machos (con perdón). De todas formas, con la consideración de la lengua ocurre igual que con los medicamentos: no deben dejarse al alcance de los niños, aunque su uso les resulte necesario e imprescindible. Ortega y Gasset escribió que sólo los habituados a la ciencia gramatical están capacitados para hablar sobre el lenguaje, lo cual entendemos con claridad; el hecho de tener sangre en las venas, pongo por caso, no hace que se opine de hemodinámica, a no ser que se trate de un bioquímico o similar.

Ahora que se proclama tanto la necesidad de inversiones en investigación científica, algo fuera de toda discusión, conviene recordar que otras ramas del conocimiento también requieren inversión y sobre todo difusión en los sistemas educativos: preterir el estudio del latín y del griego, la filosofía y la historia no propician nada bueno. A estas materias también hay que empoderarlas.

ALFONSO GÁMIR SANDOVAL

José Luis Martínez-Dueñas
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Cuando entré en la Facultad de Filosofía y Letras, don Alfonso, catedrático numerario de Historia General de España, ya había muerto, aunque algunos profesores lo mencionaban en clase. Incluso un antiguo alumno suyo, y amigo mío, recuerda acompañarlo en el hospital donde decía que «estaba con un pie en el estribo». Su extensa obra sobre historia de los moriscos, de las fortificaciones del reino de Granada, de los viajeros extranjeros en el siglo XIX y otros asuntos es materia de estudio para los especialistas y hay recientes reediciones de algunos de sus libros.

La razón que me mueve a escribir estas líneas es que su nombre, asociado a su carmen en la Alhambra, Villa Paulina, aparece en un capítulo de la magistral 'Historia de una tertulia' de Antonio Díaz-Cañabate, libro publicado en 1952 y recientemente reeditado (Renacimiento, 2019). Cuenta el original escritor que en compañía de un tertuliano casi granadino, Emilio García Gómez, catedrático de árabe en nuestra Facultad por aquel entonces, y de Federico Sopeña, fueron huéspedes de don Alfonso en su casa granadina en el verano de 1940. El capítulo recorre el Generalife, el Bar Sevilla y la tertulia de los 'gordos', otra de los 'monstruos' en el café Suizo, y por último la de los 'mastodontes', representantes de distintos estratos sociales: profesionales, burgueses acomodados y ricos propietarios; en la tertulia del Bar Sevilla destaca Díaz-Cañabate a don José Navarro Pardo y su teoría del cateto. Díaz-Cañabate hace uso de toda la información que recibe en Granada y menciona a don Antonio Marín Ocete: «Un hombre tan serio que nos bizcochea irremediablemente. ¿Qué qué es bizcochear? ¡Ah! Tampoco lo sé». Para él «Granada es un pueblo lleno de duendes y de trasgos». El capítulo en cuestión es un brevísimo esbozo de la Granada de esa época.

Personalmente he de resaltar que don Alfonso dominaba la lengua inglesa y fue uno de los primeros profesores de «lengua y literatura inglesas» en la Universidad de Granada, si no el primero.

Conservo unos cuantos ejemplares de su librito 'Elementos de sintaxis inglesa' (1929), y publicó también 'Lecturas inglesas' (1944, 1949 y 1951), aparte de espléndidas traducciones y ediciones, como la de 'Granada' de Richard Ford (1955) o su 'Recuerdos de España árabe' (1928), publicado en Oxford.

Escribo esto no por señalar algo del estudio del inglés, sino para explicar el colofón a ese capítulo que menciono: Díaz-Cañabate relata que don Alfonso, «caballero granadino», «hombre correctísimo, afable y tímido», corrigió a don Eugenio D'Ors su pronunciación inglesa y éste sonrió mientras García Gómez quedó consternado. Así acabo yo este recuerdo.

LA CONDICIÓN HUMANA

F. Morales Lomas
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Ha bastado un coronavirus con nombre de mascota de una Olimpiada, Covid-19, para despertar la condición humana en 2020.

Todos aquellos que hasta ahora habían sido nuestros socios luchan para conseguir 'sus' respiradores, 'sus' mascarillas, 'sus' medios para salir de la pesadilla y nos convertimos en competidores, antagonistas o émulos unos de otros porque los que se mueren son 'sus' muertos o 'los nuestros'. Y ya se sabe que los muertos de otras geografías no son 'los mismos'. Son 'otros' muertos.

¿No éramos una Unión Europea? ¿O hemos vuelto al estado-nación? Parece que sí. Cuando el miedo es ecuménico, el sálvese quien pueda se convierte en el subterfugio ante la muerte y el temor dispone a los seres humanos, en muchas ocasiones, a desertar de la defensa pública. La palabra solidaridad se convierte en un ensalmo. En unos meses veremos que los 'hombres de negro' estarán echándonos el aliento en el cogote como resultas del 'plan de solidaridad' exigiendo intereses y pago de deudas. ¿Seremos Grecia?

Al mismo tiempo el poder sigue ejerciendo un control omnímodo sobre la ciudadanía que ve mermados sus derechos y libertades en aras del orden y la seguridad. En el siempre socorrido binomio entre libertad y seguridad que determina la base conceptual del derecho natural ha triunfado claramente la seguridad. Y, como pretexto de ella, renace con fuerza el gran Leviatán que ya anunció Hobbes y la conformación de un ser humano 'artificial' del que se sabrán todos sus pasos, todos sus gustos, todos sus deseos y el derecho a la intimidad será una definición vacía en un papel.

El pacto de soberanía que tiene el ciudadano con el Estado nacerá del miedo. Y, en consecuencia, surge una especie de 'kingdom of darkness', un reino de las tinieblas en las que germina una confederación de impostores para obtener el dominio sobre los seres humanos de este mundo, recurriendo a doctrinas oscuras o erróneas para condenarnos de nuevo a la caverna de Platón. Estamos en este escenario.

No podemos ceder y debemos seguir leyendo en los seres humanos para alcanzar la sabiduría y no solo en los libros.

Léete a ti mismo. Leámonos, porque lo que cualquier ser piense, opine, razone, espere, tema… es lo mismo que leerá y conocerá en los pensamientos y pasiones de todos los otros seres humanos porque se encontrarán en circunstancias muy parecidas.

EL ARTE DE COMER LENTEJAS

José Vicente Pascual
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Sabido es que para escuchar dislates y juicios infundados, la televisión es medio idóneo. Según el principio de Goll, cuanto más supuestamente experto el opinador, mayor la majadería. Sin ir más lejos y por no cansarnos: pocos días antes de escribir este artículo, en un programa matinal de TVE presentado por formidables del mundejo cultural (uno de ellos exministro, no digo más), se trató el asunto de los escritores y novelistas y sus posibilidades reales de subsistir con dedicación exclusiva a este negocio. Según los oradores, la situación parece lamentable: sólo el uno por ciento de los autores literarios puede permitirse el lujo de pagar la factura de la luz con los beneficios de su industria. El criterio de otro notable, de prestigioso apellido en la escena, ahondaba en el drama: el colectivo de escritores 'y escritoras' (cuando oigo la palabra 'colectivo' junto al visibilizador de género me salta la alerta anticuñados) es uno de los más débiles en nuestro panorama cultural y, por tanto, «el más necesitado de ayudas públicas». Servidor de ustedes, que es viejo por imperativos del calendario pero aún no chochea (creo), sufrió un espasmo neuronal que a punto estuvo de adelantarle once meses la edad de jubilación. Desolación, lo que se dice desolación, no es comprobar que hay gente que se ahoga por meterse en la piscina sin saber nadar; desolador, propiamente, es que aquellas víctimas de su imprudencia no conocían el agua por lo mojado.

A ver, centremos: todo el mundo tiene derecho a intentar ser novelista, poeta, jugador profesional de bolos, torero, cantante de tangos o concursante en 'Ahora caigo'. Unos conseguirán su propósito, vivir de esas mañas, y otros quedarán en el camino. Un plan B siempre conviene para subsanar la contingencia; por ejemplo: opositar a notarías o meterse a asentador de frutas. A lo que no tiene derecho todo el mundo (ni medio mundo ni nadie) es a que las ayudas públicas cubran aquellos riesgos libremente asumidos y, de paso, mantengan económicamente la aventura, vía ayudas, subvenciones y otros apaños, aunque el viaje a Ítaca nunca tome buen rumbo y no consiga el escritor salir de Albacete. La cultura de la ayuda en estos ámbitos de los que hablo es religión para quienes aspiran a un modo de vida, no a hacer algo que merezca la pena. Alguno me dirá que grandes autores consumaron excelentes obras inadvertidas por sus contemporáneos, y que el Estado podía haber remediado sus penurias. No lo niego, aunque también considero que, por lo general, los escritores de obras notables suelen ocuparse con devoción de eso mismo, su obra y nada más, no de sacar avíos de lo público o merecer la sonrisa condescendiente del poder. Su estar en la vida coincide con el consejo que diese Diógenes a Aristipo, quien le había recomendado aprender el arte del halago para librarse de comer lentejas a diario: «Por el contrario, si aprendieses a comer lentejas cada día, no tendrías que vivir halagando a los poderosos».

Las ayudas públicas en el arte y la literatura son afanes de Aristipo: la creación instrumental al servicio de quien paga el viaje al sitio de siempre, el lugar donde el arte muere y su espíritu reencarna en camarero de festines a los que nunca fue invitado. Para esos beneficios tan miserables, mejor lentejas, que según los mitos antiguos hacían inmortal a quien las tomaba en desayuno, comida y cena. Y no es que tenga yo mucho interés en no morirme, pero sí me gustaría ir al otro barrio con el Ocaso pagado de mi bolsillo, no por subvención urgente, de las que se dan de mala gana y con el único fin de que el muerto no vaya a echarse a perder.

AL BURRO GRANDE TODOS LOS PALOS

José Vicente Pascual
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Cierta señora de Barcelona, muy admiradora de Gabriel García Márquez y las vivezas que se le ocurrían cuando abandonaba su domicilio en Macondo, porfiaba por cambiar la ortografía castellana para que el idioma escrito y el hablado quedasen en justo empate: suprimir la H, la Ll, la Q, el sonido zeta de la C y cosas así. Aduje que siendo como es el castellano lengua franca en el territorio nacional y en cantidad de países iberoamericanos, la segunda más usada en EE UU, etc., sería conveniente iniciar los experimentos en ámbitos más reducidos, donde los efectos secundarios produjeran menos colisión con la necesidad de entenderse las personas; y sugerí como medida a probatura empezar por la lengua catalana. Nunca lo hiciera, pues sufrió tanta turbación la buena mujer que los vecinos, visto el pampurrio, estuvieron a punto de avisar al 112. La lengua de Pla, por mínima y delicada, intocable como la Biblia. Faltaría más.

Igual para las demás lenguas que se hablan en España. Los idiomas minoritarios son sagrados. A nadie con sensibilidad hacia lo pequeño y valioso se le ocurriría desmontar la casita del bosque. Nadie en Cataluña ha cuestionado ese genérico plural de 'tothom' ('todo el mundo', 'todos', apocopado 'todo hombre') por expresión más inclusiva: 'tot hom y tota dona'. Nadie utiliza el espantoso buen tuntún del idioma 'de género' en catalán, ni en gallego ni en euskera. Los 'todos y todas' son exclusivos para el castellano, burro grande que admite todos los palos que le quieran dar. Igual vale para los barbarismos, igual para expresiones coloquiales, neologismos y conceptualizaciones tecnológicas. El tabú pervive, la doctrina se estanca y la dignidad cultural se arrisca: pocas bromas con el idioma venerable de los ancestros aborígenes. Queden los inventos para el español, esa lengua que en España y porque la Constitución lo dice se llama castellano.

Cierto es que el castellano fue destilado por la historia como lengua común para preservar dos derechos de la gente: conservar su lengua materna y entenderse con el vecino. No aprenderá catalán el gallego para hablar con la familia política de Barcelona, ni euskera el barcelonés para sus negocios en Bilbao. Para eso está el castellano. Nuestra apaleada lengua común sigue siendo capaz de cargar en el saco de su paciencia todas las ingenierías políticas, ocurrencias ideológicas y salidas de tiesto. Burradas al burro grande 'et beati omnes'.

CUARENTENA, DÍA 1001

José Vicente Pascual
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Toda existencia contemplada de cerca es un drama aunque vista de lejos es un sainete. Lo vamos aprendiendo a base de letra de esa que con sangre entra, confinados, aburridos y desconfiando de los demás porque no sabemos si nos van a alegrar el día con un par de memes ingeniosos o nos van a poner la cabeza gorda a base de conspiraciones, mensajes apocalípticos sobre terribles escabechinas hospitalarias y vídeos en los que la policía persigue a insurrectos paseantes como si fuesen zombis de 'The Walking Dead'.

Servidor nunca aprendió a obedecer a ningún gobierno pero se mantiene precavido hacia todos y, por tanto, guarda escrupulosamente el encierro y las recomendaciones para amenizarlo impartidas por nuestro presidente Sánchez: oír música, leer y estar en familia. (De escribir y ver series en Netflix-Movistar-HBO no dijo nada, pero lo añado de mi cuenta). Y precisamente de lecturas quería hablarles, esa posibilidad de acercarse a los libros para llenar cualquier jornada tediosa con algo de más chicha y un poco más de sustancia que el zascandileo por las redes sociales y las llamadas telefónicas al amigo de siempre que nos va a contar lo de siempre: que está solo y aburrido como nosotros.

No vienen mal unos cuántos títulos a propósito y muy a propósito de la situación de enclaustramiento que ordena nuestros días. Por ejemplo: 'Robinson Crusoe', de Daniel de Foe; y ya puestos a mares y soledades, las mismas 'Soledades' de Góngora (por si se les pone cuerpo de Góngora), publicadas, poniéndolo fácil, en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; 'Relato de un náufrago', de Gabriel García Márquez (Planeta); 'El Robinson urbano', de Antonio Muñoz Molina (id.); 'Bajamares', de Antonio Tocornal (Ed. Insólitas); incluso 'Isla de Lobos' (Ed. Versátil), con todo impudor. ¿Más intensidad? Como manden: 'La peste', de Albert Camus; o la insuperable historia de Jonás (Biblia Vulgata) que fue a Tarsis y sobrevivió tres días con sus noches en el vientre del monstruo antes de ser regurgitado (náufrago) en una playa más desierta que las terrazas de los bares. No olviden 'La muerte en Venecia'.

La calle está fuera y nosotros dentro. Y dentro de nosotros está lo que más importa: nosotros mismos. Cuídenlos. Cuando pase la pandemia y bajemos a la calle son las primeras personas que vamos a encontrar. Ya lo dijo quien lo dijo: un confinado sin libros está en mala compañía. Rebélense.

EL BUEN NAUFRAGIO

José Vicente Pascual
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Siempre me han gustado las novelas de náufragos. Las que más. Si encima el perjudicado llega a la costa con memoria extraviada, qué belleza. Qué pureza, dice Gimferrer de los amnésicos. La memoria, tan de invocación en los últimos tiempos, desde cierto punto de vista está sobrevalorada. Si sirve para recordarnos quiénes somos, nada que objetarle. Si nos encadena al convencimiento de que no podemos ser cosa distinta a lo que fuimos y seremos, se parece un abuso del destino tramado por nosotros mismos. Aunque para eso están el azar y la aventura, para que siempre quepa la posibilidad del cataclismo en nuestras vidas, la crisis y la catástrofe, palabra esta última que, como todo el mundo sabe, en sus originales griegos tiene un sublime significado: desenlace. Para eso sirven los naufragios: fin de ruta y a empezar de nuevo; eso o morir, aunque sea de aburrimiento.

Son tiempos de naufragio, mas no teman, no voy a hablarles ahora de virus ni encierros obligatorios sino de una reclusión voluntaria, la del náufrago vocacional que protagoniza la novela 'Bajamares' (Antonio Tocornal), última lectura sobre la que he balseado estos últimos días. Claro que el dicho náufrago no es náufrago del todo sino farero, un hombre solo en una isla minúscula, próxima a la costa, desde la que contempla el mundo justo al contrario de como anhelan mirarlo y poseerlo los hombres de tierra firme. Por supuesto, se revela «extraño tanto mar», voraz en la conciencia de quien otea el horizonte de «los otros» igual que Robinson Crusoe vigilaba a los caníbales habitantes de ambas orillas en la desembocadura del Orinoco, donde su isla por civilizar le prestaba refugio aunque no indemnidad. Para el farero de 'Bajamares' el mar es todo y la soledad su única vida posible; y un diccionario enciclopédico es el cofre del tesoro que nunca acabará de desenterrar, las monedas que no podría contar por siete vidas que viviese y que, naturalmente, nunca podrá disfrutar.

Siempre me han gustado las novelas de náufragos. Quizás por eso he acabado viviendo en un pueblito minúsculo, en una isla insignificante en mitad de un océano inmenso, en época de confinamiento y leyendo la novela de un farero solitario como el recuerdo de las olas que se marcharon para siempre. La vida siempre te devuelve la novela que buscas, digo yo. Y el karma es como es, digo yo.

EL TORTUGA

José Vicente Pascual
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Mi amigo Oleg, que en paz descanse, cultivó a lo largo de su existencia dos cualidades discutibles: ser una de las personas más insoportables con las que podía topar el incauto, seducido por su impostada mundanidad tangerina, y ejercer de propósito aunque no de hecho como plagiador genial de obras literarias. Allá por principios de los años noventa concibió la idea de traducir al francés la reciente 'Juegos de la edad tardía', novela de Luis Landero que arrasaba en ventas, y presentarla como manuscrito inédito a alguna editorial parisina. «Total, a los escritores españoles no les hacen ningún caso en Francia: nunca van a enterarse de que Landero existe». Arruiné su sueño al informarle de que la obra ya había sido publicada por Gallimard, con el título un poco rebuscado de 'Les jeux tardis de l'âge mûr'.

No tardó en recuperarse de la decepción, no crean. A los pocos meses me comentó su pretensión de plagiar una novela rumana, de escasísimo éxito y de la que desgraciadamente no recuerdo el autor, sobre un joven que se encierra en el cuarto de baño y convierte la bañera en perpetuo caparazón que lo protege del mundo. Tenía hasta pensado título en español: 'El Tortuga'. No llegó a prosperar la iniciativa porque la naturaleza ambulante de Oleg lo condujo a otros afanes menos literarios, como casarse, amargar la vida a esposa y nueva familia, divorciarse y cultivar con esmero la cirrosis. Fue en esa época cuando perdí definitivamente contacto con él, gracias al destino.

Hace poco volví a recordarlo. Motivo: la película 'La biblioteca de los manuscritos rechazados', basada en la obra 'Le mystère Henri Pick' de David Foenkinos. El protagonista secundario, prometedor escritor, acaba de publicar una novela sin pena ni gloria cuyo argumento se centra en un joven que se encierra en el cuarto de baño y convierte la bañera en perpetuo caparazón que lo protege del mundo. Caramba, ¿quién plagia a quién? Oleg falleció hace mucho, de manera que esta vez no es culpable. He buscado hasta aburrirme por Internet, en busca de aquella novela original rumana sobre El Tortuga. Nada. Me habría gustado rastrear más a fondo el enigma, pero de Oleg y su entorno no quedan huellas en este mundo. Ya saben: «Las estirpes condenadas a cien años de soledad no tienen una segunda oportunidad sobre la faz de la tierra». Sólo el silencio, para siempre.

GRANADINOS POR EL MUNDO

José Vicente Pascual
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Sesentón mondo amargado, de inalterable semblante estreñido, el dueño de la cafetería San Pedro de Güímar es testimonio con dientes de cómo la virtud granadina y el sacrificio de la mala follá, siglos mediantes, se extendieron por las cuatro esquinas del mundo hispano.

Según 'Google Maps', entre Tenerife y Granada hay 1528 kilómetros en línea recta, pero entre ese paisano isleño y el entrecejo en alerta de los grandes expertos que señorean su 'Kilómetro Cero', de Trinidad a la Fuente de las Batallas y de Plaza Nueva al Camino de Ronda, hay la misma distancia que entre Al Pacino y Robert de Niro: profesionales que deslumbran allá donde aparecen. Almas gemelas.

No exagero. Tampoco es cuestión de animar para que se acerquen y comprueben el fenómeno in situ porque queda a trasmano, pero si hubiesen presenciado el portento igual que yo, serían creyentes igual que yo. Incondicionales. Granada es grande y la sombra de sus cipreses muy alargada. ¡Y qué perfecto granadino se perdió con el aborigen insular del café San Pedro! ¡No le arrancas una sonrisa ni dejando veinte euros de propina!

Tanto me ha seducido este esplendor petrificado de la desgana y la displicencia, como si los clientes mañaneros fastidiásemos la dedicación filosófica y en verdad importante del hostelero (lamentar que los demás hayamos nacido, supongo), que hace unos meses emprendí tareas de rastreo antropológico en la isla, en busca de la inmortal huella granadina. Tengo descubiertos unos cuántos locativos interesantes: Hoya Fría, Moriscos, Cueva Bermeja y Punta de Antequera (esto último por lo nazarí y por el viejo reino). Y un hallazgo gastronómico revelador: los suspiros de merengue, dulce capital muy propio de este rincón océano. Los dichos suspiros son réplica exacta de los soplillos alpujarreños, receta sin duda importada por antepasados del espécimen canario sujeto de mi investigación; conquistadores hirsutos y sin duda muy valientes que tras vencer a los guanches en La Matanza y asistir a acción de gracias en La Victoria, se dijeron: «Esto hay que celebrarlo». Y se pusieron a cocinar.

De momento es todo lo que he averiguado. En cuanto reúna más datos los participaré gustosamente. De conclusión provisional, sepan que los soplillos están mucho mejor acabados que los suspiros. Como los de Granada, ningunos. El tiempo afloja y desvanece los esmeros culinarios. A la mala follá, gracias a Dios, no hay quien la borre de este mundo.

CLÁSICOS

José Vicente Pascual
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

«¿Los clásicos van a ser clásicos eternamente?», preguntaba el otro día un tertuliano radiofónico. Tenía mucha razón al plantear su duda. Los clásicos son modelo no por admirables sino porque interpretan el mundo desde el saber y el genio florecidos en épocas pasadas. Había una rancia definición de lo clásico, muy dieciochesca: «Lo que merece ser imitado». Naturalmente, la oficialidad ilustrada española en el siglo de las luces o imitaba o aprendía francés para exiliarse a gusto en Burdeos. Mas la persona sensata sólo imita fórmulas de éxito. A los clásicos, más que imitarlos conviene aprenderlos. Y hacerles caso. Cuando Sócrates afirmaba saber sólo que nada sabía, no estaba haciendo un juego de palabras; más bien lanzaba una advertencia a las generaciones de los hombres (y de las mujeres): «No te las des de listo, chaval, porque tarde o temprano vas a estrellarte contra el misterio».

Tampoco es descabellado pensar que los clásicos tengan que serlo para siempre, hasta el infinito y más allá. Lo razonable es suponer que en tiempo futuro surgirán ideas nuevas acordadas con nuevas realidades que ni siquiera imaginamos por muy 'ci-fi' que sea nuestro corazón, y que esas cosmogonías del futuro serán la base clásica de civilizaciones remotas. Lo que no parece razonable es propugnar el cambio de paradigma cuando no hay con qué cubrir el hueco. Si algún Fernández contemporáneo está en condiciones de refutar a Aristóteles y demostrar su vetustez, por mí encantado. Pero renegar de los clásicos porque son muy antiguos es como sublevarse contra la ley de la gravedad porque lleva milenios incordiando y matando a todo el que cae de un quinto piso.

El rapero Muchai dice en una de sus letras que «lo malo del subidón de ayer fue el bajón de hoy»; o sea, no dice nada, ni nada nuevo. Lo de siempre y ningún problema, cada músico es muy dueño de poner a sus canciones las letras que le vengan en gana. Lo malo es que el tertuliano radiofónico proponga, como propuso, el modelo neoclásico a partir de las letras de los raperos y los 'poetas populares en redes sociales'. Afirmó: «serán clásicos para millones de jóvenes». Cáspita, pensé: me he quedado en el prejuicio pequeñoburgués sobre la ley de la gravedad y el sorites socrático, que en lenguaje contemporáneo se traduciría, más o menos: qué hostia os vais a meter.

ENVEJECER

José Vicente Pascual
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Hace unos días asumí el compromiso de explicar a un joven amigo dos asuntos de cierta trascendencia: por qué la Real Academia de la Lengua no tiene entre sus cometidos imponer el uso de vocablos y por qué el Consejo General del Poder Judicial no es poder judicial.

La tarea resultó agotadora. Exigió un acopio de paciencia extraordinario y un minucioso despliegue pedagógico. Cual explorador que avanza por rumbos selváticos a golpes de machete, desbrocé la tupidísima enredadera de ideas mal imbuidas, conceptos malinterpretados, nociones confusas, prejuicios absurdos y falsas certezas que obnubilaban el entendimiento de mi interlocutor. Creo que salí con bien del empeño, y que el sano muchacho preocupado por la necesidad de un «poder judicial elegido democráticamente por el parlamento» y de una academia de la Lengua «paritaria, inclusiva y democrática» despejó bastante sus inquietudes y asesó en la conveniencia de analizar lo importante antes que arremeter contra la apariencia de las cosas, anteponer la razón a la emoción y la verdad a la representación de algunos sofismas que andan por ahí muy extendidos y bastante compartidos.

No sé si sirvió para algo el ejercicio, pero a un servidor le fue útil en un aspecto fundamental: darme cuenta de que me hago viejo.

En otros tiempos, tan inalcanzables como siempre queda el pasado, no habría resistido diez minutos de aquella conversación. A la segunda asnería escuchada habría levantado la sesión y mandado a freír monas a mi interlocutor. Ahora no, pues parece ser que con el invierno de la vida llegan las nieves de la 'temperanza'; los cero grados donde las ideas propias y ajenas no dan frío ni calor. No es que los asuntos de mis semejantes me importen menos, sino que me doy cuenta de que se ocupan de asuntos que no importan tanto como casi todo el mundo cree, y ni por lo remoto importan lo que yo creía que importaban.

Decía mi buen Felipe Romero que le encantaba ser viejo porque puede uno no hacer lo que no le apetece, y nadie te pide cuentas. Gran verdad. Mas empiezo a convencerme de que el gran lujo de la senescencia es no preocuparte por lo que no tiene importancia, que es casi todo. Mi maravilloso y tardío descubrimiento: los viejos no es que sean pacientes, es que nuestras tonterías les importan un pito. Casi por experiencia lo digo.

UN OTOÑO SIN GRILLOS

José Vicente Pascual
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Tras largo encierro, desde marzo sin salir de Tenerife y apenas transgredidos los límites de lugar minúsculo donde habito —en su collejura a escala íntima, por no llegar a puerto se llama Puertito—, hace unos días conseguí burlar reclusiones sanitarias y tomar vuelo a Barcelona, donde me instalo hasta que la curva contagiosa mortal acate órdenes de la autoridad sanitaria y el mundo vuelva a ser parecido al que era, aunque salga del desastre averiado y con bozal. Laus Deo.

Insomne estoy, sin embargo. No hallo paz nocturna en el silencio absoluto de estas noches peninsulares, bajo toque de queda, sin el arrullo lejano del canto de los grillos. Cierto, los climas tropicales tienen perfiles pintorescos, como la perpetuidad estridulante del grillo. Desde el 1 de enero al 31 de diciembre, cada anochecer nos acompaña como el urgente crascitar de las pardelas y el ronquido atlántico de la marea que se viene arriba. Esa es la música de mis sueños.

A todo se hace uno. Recuerdo cuando siete años atrás, recién llegado a la isla, me atribulaba la necesidad de convivir adaptado a esa banda sonora repetida en bucle infinito: los pájaros nocturnos, las olas sin receso, el viento en cada esquina y los grillos en aria de solistas meritorios, infatigables. No aderezo la nómina de mis inquietudes de aquel tiempo con la evidencia, un tanto molesta, del medrar sigiloso y en mi propio domicilio de diez o doce especies animales, entre las que destacan por lo llamativo de su «aquí estoy yo porque he venido» los gatos de la calle, que entran cuando les da la gana, se tumban en el sofá y discuten con el telediario; los perros de los vecinos que idem de idem, las salamandras zampamoscas y mosquitos, los topillos, las avispas africanas llamadas alfareras —incordiosas pero inofensivas, no se alarmen—, las tórtolas que usan mi patio como lugar de recreo y descanso, las gaviotas que me revuelan cuando llevo la basura al contenedor y, en fin… Cualquier día sale un mono del armario, le pongo Amedio de nombre familiar y me lo llevo a lucir mascarilla por el paseo marítimo.

A todo se hace uno. ¿Lo dije antes? Dicho queda. Pero acostumbrarme a noches de otoño sin grillos… ¡Qué civilización tan inhóspita han inventado aquí lejos mientras yo dormía en el ingenuo, oceánico letargo de los grillos!

'HABLAR' SIN PALABRAS

José Romera Castillo
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

El Comunicar es transmitir informaciones a través de unos medios –unos signos– más o menos simbólicos de representación, en los que son muchos y muy variados los códigos empleados, ya sea por los humanos –el ámbito de mayor empleo–, los animales o distintas otras manifestaciones (vestuario, comida, arquitectura, etc.). To do en ellos, metafórica mente, 'habla', nos dice algo.

Si nos centramos en la comunicación humana, siempre hay una necesidad de 'contarse' a los demás, por lo que queda lejos el aserto de Hamlet: «Oh Dios, podría estar encerrado en una nuez y considerarme rey del infinito espacio». Nos comunicamos por lo verbal (las palabras de una lengua) y también por lo no verbal (siempre imbricadamente). Saliendo del ámbito verbal, conocemos algunos otros lenguajes creados por el ser humano, como, por ejemplo, los del pañuelo y el abanico –con los que las ardorosas, pero recatadas, damas expresaban a sus admiradores sus sentimientos–, el silbo gomero, la lengua de signos, el Morse, el Braille, hasta llegar, entre otros, a los emoticonos, tan empleados hoy en lo digital.

En el lenguaje usual humano, se producen una serie de manifestaciones extraverbales, como, por ejemplo, las actividades paralingüísticas (constituidas por las modificaciones que sufre la palabra y que refuerzan o contradicen el mensaje lingüístico bien simultáneamente o alternando con ella), como la risa o la tos, que no son verbales, sino vocales. Los gestos son otra herramienta para comunicarse. Lo gestual sir ve unas veces para reforzar el lenguaje verbal y otras, para proporcionar claves relacionadas con el significado global y básico de un 'decir'. Pero atención a la polisemia gestual, porque no siempre los gestos tienen el mismo significado (el cabeceo, de arriba hacia abajo, en la mayoría de los países significa sí, mientras que en Grecia y Bulgaria quiere decir no).

Aunque sea el lenguaje verbal el más usado en la interacción humana, sin embargo, además del 'verbum', existe el cuerpo. La tiranía del logos, por influencias griegas y cristianas, comparte espacios con otros elementos. Por ejemplo, si alguien no caradura dice una mentira, el rostro se sonroja; el canal ocular tiene una importancia capital para transmitir actitudes y sentimientos; la quiromancia, usa las manos como adivinación y tantas otras manifestaciones. Hasta el silencio 'habla', y mucho... Por ello, el aserto 'In principio erat verbum', si lo despojamos del aura religiosa, semióticamente no es muy acertado, porque podemos 'hablar' sin palabras (o acompañándolas) para comunicarnos.

LITERATURA Y COMUNICACIÓN NO VERBAL

José Romera Castillo
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Si en la lengua usual se utilizan recursos verbales y no verbales, en la literatura, una reproducción ficticia –una mímesis–, epistemológica, lógica y estilística de los actos lingüísticos normales, también tiene cabida lo no verbal. A través de los repertorios extraverbales de los personajes se manifiestan patrones culturales universales. Las literaturas de las distintas culturas, antes de que existiese el cine y otros medios técnicos de reproducción, no solo describen, sino que muestran muchos comportamientos e ideas típicos de esas culturas.

En efecto, la literatura ha usado como materia narrativa diversas modalidades no verbales. Leopoldo Alas 'Clarín' usó uno de los recursos paralingüísticos en uno de sus cuentos más evocadores, 'El dúo de la tos' (en 'Treinta relatos', publicado por Espasa-Calpe), cuya acción se desarrolla en un balneario del norte de España, en la que dos seres –«dos bultos»–, un hombre de treinta años y una mujer –extranjera, para mayor inri– de veinticinco, enfermos de tuberculosis, con perspectivas de muerte, van al balneario para mejorar su estado, saliendo de su soledad por medio de la ilusoria comunicación a través de la tos enfermiza y lastimera. Nada de palabras, solo toses, lo que ha permitido a 'Clarín' plasmar un realismo psicológico altamente significativo.

Sobre el uso polisémico de los gestos, tenemos un ejemplo muy ilustrativo en la 'Disputación que los griegos e los romanos en uno ovieron', de 'El libro de buen amor', del Arcipreste de Hita, donde los romanos se las piden a los griegos, pero al tener lenguas distintas la comunicación, en esta 'disputatio' (parodiando el lenguaje usado en ciertos monasterios), se hace por señas, entre un griego («doctor muy esmerado») y un romano (un «vellaco»), siendo interpretados los gestos por cada uno de forma distinta.

Dentro de los lenguajes del cuerpo, el de los ojos, lo plasma Valle-Inclán en 'Sonata de primavera': Bradomín y la joven María Rosario, se miran: uno seductoramente y otra, seducida, lo hace y no con malos ojos. O en 'Ulises', de James Joyce, en la escena de la playa, entre Gerty MacDowell y Leopold Bloom, donde sus miradas son intensas y libidinosas. Julio Cortázar utiliza el lenguaje de las manos para establecer claves psicológicas de sí mismo en 'Estación de la mano'.

Lo extraverbal tiene gran importancia técnica y estilísticamente: fija realismos diversos, destaca rasgos psicológicos, proporciona claves significativas y demuestra la agilidad de pluma del escritor y la del receptor en su recreación.

TEATRO Y CORONAVIRUS

José Romera Castillo
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Pandemias ha habido muchas y variadas a lo largo de la historia de la humanidad y, en consecuencia, han tenido reflejo en el quehacer artístico. Además de los terribles daños que han ocasionado, también de ellas han surgido creaciones muy destacadas. Por ejemplo, en el ámbito literario, desde su presencia en Homero, sabemos que de la peste negra que asoló Florencia en 1348, surgió 'El Decamerón', de Boccaccio; al igual que otros autores trataron el tema como Defoe, en el 'Diario del año de la peste'; Samuel Pepys, en su 'Diario'; Manzoni, en 'I Promessi Sposi' o Albert Camus, en 'La peste' (1947) –llevada también a la escena–. Algo parecido ocurriría en el ámbito teatral, que plasmaría también las pandemias: Sófocles, en 'Edipo rey'; Eurípides, en 'Hipólito'; Shakespeare, en 'Romeo y Julieta'; o, por poner un ejemplo más, Mario Vargas Llosa, en 'Los cuentos de la peste', basados en 'El Decamerón', que llevaría a escena, interpretada por él mismo, en el Teatro Español de Madrid (2015), y que pareciera una premonición de lo que iba a venir.

Lo que iba a venir no era otra cosa que una inesperada y terrible pandemia, la del coronavirus (Covid-19), con una intensa propagación mundial. En efecto, en España, se decretaba el estado de alarma el 14 de marzo de 2020, en el que se establecía el confinamiento de los ciudadanos. Como consecuencia de ello, se cierra, como en otros ámbitos culturales, la actividad teatral. Las consecuencias de esta situación han sido terribles para el teatro, tanto desde un punto económico como artístico y personal. Una ruina para empresarios, actores y todas las personas que intervienen en el proceso teatral, que han recibido muy escasas ayudas (y tardías) por parte de las entidades oficiales, teniendo que acudir a los ERTE o la mayoría al paro. Para una débil supervivencia, el teatro recurrió a varios procedimientos: el del teatro en casa, al poder recurrir los ciudadanos a plataformas en vídeos y redes sociales ('Estudio 1', 'Teatroteca', etc.); el del establecimiento de las salas virtuales, a través del 'streaming', al retransmitir en directo un espectáculo teatral y el de incrustarse como materia narrativa en la creación escénica, en autores como Juan Mayora, entre otros. Hechos que han llegado para quedarse.

Una nueva crisis azota al teatro, pero como en otras ocasiones, resucitará con fuerza y con nuevas facturas dramatúrgicas. Así, al menos, lo esperamos quienes nos 'alimentamos' y gozamos de él.

TEATRO, PANDEMIA Y SALAS VIRTUALES

José Romera Castillo
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

El estado de alarma sanitaria por el coronavirus se decretaba en España el 14 de marzo, terminado oficialmente el 21 de junio de 2020. En este periodo, como consigné en un artículo anterior y ahora amplío, las artes escénicas sufrieron un contundente mazazo. Los aficionados al teatro no pudieron asistir a puestas en escena presenciales, teniendo que recurrir a algunos recursos como a las plataformas en vídeos y redes sociales (el mítico 'Estudio 1', 'Teatroteca', etc.). Para mantener encendida la llama teatral, aunque fuese con escasa viveza, al cerrar los teatros públicos y privados (como hicieron los granadinos), algo se hizo al respecto. Veamos.

Me referiré a dos hechos enlazados. La pandemia ha proporcionado materia argumental a algunas obras y espectáculos teatrales; así como ha generado el establecimiento de salas virtuales, a través del 'streaming', sustituyendo las representaciones presenciales por las transmisiones en directo de las mismas. Pondré un caso muy significativo de ambos aspectos: el proyecto, 'La pira', realizado en el Centro Dramático Nacional, en los teatros María Guerrero y Valle-Inclán. El director del organismo, Alfredo Sanzol, indicaba que, como el fuego, en la noche de San Juan, «nos ayuda a purgar lo malo que nos ha pasado haciéndolo visible», el resultado de esta propuesta «tiene algo de catártico», a través de tres espectáculos, compuestos cada uno de ellos por tres piezas cortas, que versan sobre la pandemia y que podían verse por 'streaming', gratuitamente, hasta el 16 de julio, en la web del centro ('La ventana del CDN') y en sus redes sociales: 'La conmoción', de Sanzol, Victoria Szpunberg y Eva Mir (el 26 de junio), sobre lo inesperado del confinamiento; 'La distancia', de Pau Miró, Juan Mayorga y Andrea Jiménez / Noemí Rodríguez (el 3 de julio), sobre la separación 'literal y figurada' y sus consecuencias y 'La incertidumbre', de Pablo Remón, Denise Despeyroux y Lucía Carballal (el 10 de julio), sobre el futuro incierto que nos espera.

Otros teatros recurrieron a actuaciones similares. Los Teatros del Canal, en 'La cuarta sala del Canal', con 'See Wall', de Simon Stephens y 'Actrees 2020', de Sleepwalk Colective. Existen ya en España, al igual que en otros países, plataformas de teatro en casa como Alternativa teatral: Teatrix, Platea Live y muy especialmente la barcelonesa Play Theater o la madrileña 'AllTheater.com', en la que se pueden ver las obras emitidas cada día en 'streaming'. Formato que, sin duda, ha llegado para quedarse.

CAUSAS ÚNICAS

José Carlos Rosales
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Los pensamientos únicos cabalgan con más fuerza que nunca. Entre otras razones, porque ahora hay una audiencia garantizada, todos queremos saber lo que nadie sabe, el futuro es incierto y las afirmaciones más rotundas corren como la pólvora, destruyendo a su paso la lentitud o la calma que los pensamientos veraces necesitan, esos que siempre están dudando de sí mismos. El pensamiento rápido jamás tiene una duda: las dudas son un estorbo cuando sólo se busca seguridad, firmeza.

Desde hace ya varias semanas, circula entre nosotros un repertorio amplio de pensamientos únicos. Cada cual podría escoger el suyo: hay respuestas tajantes para todos los gustos. Así, sin afán de exhaustividad, oímos y leemos, por ejemplo, que esta pandemia es el fruto fatal de la guerra biológica encubierta que las grandes potencias mantienen entre sí, ya sean China, Rusia o EE UU; que todo lo que está ocurriendo se debe a la voracidad de ese capitalismo global que está llegando a su término; que nuestro desprecio por la naturaleza y el medio ambiente nos ha llevado hasta aquí; que encerrar animales para comérnoslos después sin el menor remordimiento no podía traer nada bueno; o que Dios, o los dioses, se han cansado de nuestra rebeldía y que, mientras no se deroguen ciertas leyes humanas, esta plaga no desaparecerá. Y, bueno, también están los que hablan de una invasión extraterrestre. Los pensamientos únicos no sólo defienden una causa única para explicar las desgracias humanas. Lo más letal de su proceder es que también ofrecen una solución única para remediar todas nuestras tribulaciones: derrocar gobiernos y fundar nuevos y revolucionarios modos de convivencia política que arrasen con todo lo conocido; volver con humildad a las iglesias y aumentar el número de ceremonias religiosas; derribar toda la economía monetaria y que el dinero y los bancos desaparezcan para siempre; negociar con los extraterrestres; o besarnos y abrazarnos en manifestaciones multitudinarias que desvelen la falsedad de esta pandemia imaginaria.

Pienso que no sería muy recomendable escoger alguno de estos pensamientos únicos en el mercado torpe de la fabulación quimérica. No hay soluciones únicas como tampoco hay causas únicas. No sabemos lo que pasará como tampoco sabemos lo que pasa. Pero, sea como sea, sólo la lentitud y la calma, el pensamiento prolongado y veraz o el conocimiento dinámico podrán traernos explicaciones fiables, soluciones múltiples, esperanza o sosiego. Todo lo demás serán patrañas, bulos, sopa boba.

EL TRICORNIO MALTRATADO

Antonio Sánchez Trigueros
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Pelo muy rizado, voz algo atiplada, mirada miope con gafas tipo Max Aub, traje y corbata sí, pero descuidados, Adolfo Mejía (Alta Gracia, Argentina, 1958), aventajado discípulo de uno de mis grandes amigos, es un sujeto de lo más original entre los muchos que se pasean por Granada; músico enloquecido, tiene la costumbre de adornar (o agredir) con melodías ad hoc los discursos y parlamentos que va lanzando a diestro y siniestro en su discurrir diario, y la verdad, hay que reconocerlo, imita bastante bien los instrumentos de viento, sobre todo los metales, pero con la cuerda su habilidad no es aceptable, por eso la emplea poco.

El pasado septiembre me lo encontré de pronto, a la vuelta de una esquina (realmente me lo tropecé) y como sé que es un personaje al que le encanta la polémica, me esperaba lo peor, sobre todo porque ese día introdujo lo que iba a ser su monólogo agresivo tarareando la fanfarria (timbales, trompetas y trompas) que sirve de introducción a 'El sombrero de tres picos'; así que, como suele, me agarró del brazo con un punto de desagradable violencia, y dando inmediata entrada a las imitaciones del rasgueado de guitarra del fandango de la Molinera, me empujó a una cafetería y me dio una tabarra del diablo con lo que él calificó de gran disparate sobrevenido a Granada en el último año. Todavía no nos habíamos sentado cuando atacó con la farruca del Molinero (corno inglés, tema del oboe con el olé gaditano y arpegios de arpa) al tiempo que despotricaba contra los responsables del Festival de Música de Granada a propósito de la programación de 'El sombrero de tres picos' en la última edición.

Empezó por afirmar con rotundidad que se había consumado el sacrilegio, y mientras subía el tono de la farruca añadía que precisamente el año del centenario se habían atrevido a disociar la pieza maestra en dos versiones vergonzantes, por un lado la versión escénica una vez más con la música grabada, apelmazada y reproducida por un equipo de sonido chirriante, abominable e indigno de cualquier escenario musical, y por el otro la versión de concierto (y aquí hizo una pausa en la que subió el tono de la farruca ante el pasmo de la concurrencia de la cafetería), que era la consumación ante la que don Manuel de Falla, desde allá donde se encontrara, no pudo resistirse y, fervoroso creyente, pidió ayuda a San Pedro para que la desluciera, y la deslució, vaya si la deslució: bendita lluvia, sí, bendita lluvia limpiadora, y así siguió hasta acabar casi gritando al ritmo de las trompetas y timbales con que termina el prólogo del 'Sombrero'. Yo me sentía incómodo, cada vez más incómodo, mientras que mi interlocutor justiciero seguía apurando el café y la media tostada y adornaba los sorbos y bocados alternando la melodía del flautín del Petimetre con el fagot del Corregidor, y de pronto me lanzó la pregunta: –¿A quién manteamos por ello, amigo? –Pues al pelele, le contesté, y tranquilízate, no me agobies y tómate el café y la tostada sin atragantarte.

Y continuó su monólogo torrencial con un montón de historias que yo no alcanzaba a entender: que si llovía sobre mojado, que si en el Festival de 2018 se evaporó el tenor Becsala, que si ese mismo año se vetó la entrega de la Medalla de Honor de la Fundación Rodríguez Acosta a Blanca Li, que si se desprogramó de mala manera la parisina Sinfonía 83 de Haydn, mención que aprovecha nuestro sujeto para agredirme con los compases iniciales de su primer movimiento, el Allegro spiritoso, y yo acepto el envite, y a propósito de la mencionada 'gallina' sinfónica ahueco el ala y me voy tarareando, feliz hallazgo, los últimos compases de la 'Sinfonía de los Adioses' del maestro austriaco. Puf, qué respiro.

LAS DIEZ MEJORES PELÍCULAS

Antonio Sánchez Trigueros
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

A finales del pasado siglo mi buen amigo 'El Hechizado' me invitó a cenar en Madrid con el novelista cubano Guillermo Cabrera Infante, el Caín crítico de cine, con el que mantenía una buena amistad. La velada fue muy divertida y, claro es, muy literaria, pero sobre todo muy cinéfila, porque nuestro anfitrión andaba entonces obsesionado con establecer el listado de las diez mejores películas de la centuria. Al hilo de la cuestión recuerdo un par de intervenciones del cubano en la sobremesa.

Hablábamos de 'Perdición' de Wilder y comentó la escena en que la protagonista baja las escaleras: «Vi las piernas, una a una, de Barbara Stanwick, y en una de ellas llevaba una esclava en el tobillo. En ese momento descubrí, no el sexo, que ya conocía, sino la ideología del sexo, el erotismo». Y no menos interesante fue su obser vación sobre 'Ciudadano Kane': «Como soy coleccionista de rompecabezas, considero que en ese gran film de Welles es más importante el rompecabezas que Susan, la esposa cantante frustrada, trata de armar en el salón de la chimenea de Xanadu que la palabra-objeto 'Rosebud', el pobre enigma infantil del trineo». Pero la parte más interesante del coloquio fue cuando nos descubrió que un médico español, apasionado cinéfilo, había elaborado el listado de las cien mejores películas del siglo veinte (su autor lo convertiría en libro después). Lo bueno del trabajo, nos decía Cabrera, es que el resultado estaba basado en el recuento y confrontación de más de trescientas listas de los últimos treinta años del siglo veinte elaboradas por instituciones, revistas, diarios y libros de encuestas entre críticos, profesionales, artistas, intelectuales y público en general de todos los países del mundo.

He aquí los diez primeros films por riguroso orden de menciones en ese cúmulo de encuestas: 'Ciudadano Kane' de Welles, 'El Gatopardo' de Visconti, 'La palabra' de Dreyer, 'Vértigo' de Hitchcock, 'El Padrino' de Coppola, 'Centauros del desierto' de Ford, 'Amanecer' de Murnau, 'Gertrud' de Dreyer, 'Cuentos de Tokio' de Ozu y '2001' de Kubrick. Recuerdo que los tres reconocíamos que el resultado era discutible y que ningún film se salvaba de haber sido acusado de sobrevaloración por algún crítico solvente, pero decidimos aceptar el resultado, porque aunque todo espectador está dispuesto a proponer una lista propia cada día e incluso cada hora, la del Dr. Castedo sería la fabricada ciegamente por la mayoría, la de todos, la de nadie en particular y que podíamos defenderla como nuestra.

LABORATORIO VERBAL PARA LOS DÍAS DEL JINETE CORONADO

Antonio Sánchez Trigueros
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Fiel a mi compromiso anual con la Biblioteca Universitaria y su concurso de relatos, me sitúo en mi escritorio dispuesto a hablar de algo que tenga que ver con la narrativa breve, pero cierro los ojos, hago un primer esfuerzo mental y solo me fluye escribir de la ciudad muerta, fantasmal, calles desiertas, silencio frío, vidas ocultas, terrores enanos, miedos invisibles, luces moribundas, postergación infinita, angustia y desconcierto, ansiada solución del suicidio… Ay, el suicidio, la eutanasia, tiro en la nuca, aguja en el corazón, cuerno en la femoral, clavo en el centro del cráneo…

Y digo: basta ya; tiro el lápiz y trato de buscar inspiración en otros rincones no de la mente sino del escritorio, y acuden a mí un cúmulo de historias: los delfines que hablan, o el terror alojado en la garganta, o un amor con espinas, o la presión del sombrero en la nuca, o las ojeras negras y el paisaje, o la joven de ojos violeta, o la balada del rico comerciante de té. Pero qué son todas estas historias, en las que el sentido de cada una de ellas, cuando colisionan entre sí, se transforman en sinsentidos, los cuales, si queremos, pueden ir perfilando un nuevo sentido, que revertirá sobre los sinsentidos dejados en la cuneta, que vuelven a recuperarse en una operación de convertir el caos en una historia con un final feliz o un terremoto.

Y advierto que he construido un discurso sobre fragmentos ajenos, en realidad sobre escombros aunque muy dignos, desechos aunque muy limpios, pero que al fondo de la escombrera se ve un punto luminoso, algo con lo que guiarse cuando asalta el desorden de la escritura en su forma más distorsionada, y entonces llego a entender que estoy produciendo una escritura cuyo principio constructivo se constituye en el caos, en el más absoluto caos, que todo lo disuelve, lo estruja, lo destruye, lo descoyunta, lo asesina, lo entierra en cal viva, pero al mismo tiempo lo resucita, lo recompone, lo acaricia, lo amamanta, lo adora, lo abraza, en suma, sin perder nunca el horizonte del caos. Y así al final surge una esperanza, una luminaria que no significa nada, un gran mensaje vacío, donde podemos escribir lo que queramos, aunque esa escritura solo dure en el muro unos segundos de vida volcados al azar… Y este, Rocío, es mi único discurso posible… ahora; si acaso algo más extenso.

ENTONCES

Arcadio Ortega
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Entonces, a veces, pocas veces, quizás más ahora que nunca, cuando el silencio sosegado y silente, acaso sólo escucha el gemido entreabierto de los leños que arden; en este sinvivir de la llama rojiza que se expande y contrae, y se crece anhelante ante el mundo esparcido de pavesas perdidas, que fueron fuego ignoto de un pasado cercano que tuvo su turgencia, su esplendor consumado, aunque quedan rescoldos que son fuente de vida, se acercan los recuerdos que fueron ilusiones, que quedaron presentes al cabo de los años, estadios incipientes de nirvanas enormes, donde el hombre creía alcanzar con un gesto aquellos verdes prados del edén prometido, y fueron muy tan sólo espejismo y desastre, pese a que a esta hora del recuerdo tangible, buscado y de improviso, parece se acercaran con esa luz penumbra que ofrece la certeza del tacto y la palabra, para que sea asequible revivir lo vivido, poder vivir en ello de nuevo en esplendores, y morir si es preciso consciente y entregado, como nueva aventura que ofrece la quimera de volver al abrazo, al sueño de tenerse, mientras suena Chopin en un verso nocturno, se acuchilla la entraña en persuasión certera y un líquido acuoso se acrisola en corintios, regalando un sabor que casi sabe a Ella.

Entonces se pregunta, si el gesto del teléfono despertará la dicha de mirar eso ojos que fulgen y transmiten un resplandor hermoso, un instante furtivo que repite momentos que fueron tan gloriosos, aquellos que alcanzaban en apenas un gesto, la cúspide de amor más excelsa y profunda, hermanaba la dicha de dos cuerpos ansiosos, y no era necesario mancillar con palabras el instante preciso de comunión solemne, cuando todo era virgen y el futuro se asía en las pulpas de sueños que marcaban los lasos para unirse en la vida, antes de despejar el futuro y su lastre, para formar un sueño, sin pensar otra cosa que compartir la noche abrigando los cuerpos con el manto de estrellas en las noches perfecta del verano incipiente que recuerda la escena.

Entonces, ya consciente de que es posible verse, de que llega el encuentro real y propiciado, sin apenas esfuerzo, después de tantos años de esperanza acunada, de sueños transitados viviendo los recuerdos de estampas repetidas que llevaban la estigma de poder diluirse, pero que mantuvieron lozanía y frescura, y en instantes buscados reverdecieron siempre con la luz luminosa que surge en la penumbra de un momento transido para iniciar el rumbo del amor presentido, del amor implorante, del amor de otro tiempo que es amor de futuro, y que atisba en latidos.

Entonces, cuando eso acaece fortuito, cuando vívese nítida la pasión de otro tiempo con los gestos abiertos, la sonrisa ofrecida, el brillo de los ojos y el semblante propicio para un encuentro afable, pese al temblor del alma; cuando falta tan sólo un toque de teléfono, un buscar sin esfuerzo el encuentro esperado; cuando todo es tan fácil, sin que urjan palabras ni exista cortapisa, entonces se acumula un borbotón de duda, un pensar que a esta hora, después de tantos años, puede que la persona no responda en su estampa al recuerdo abrigado, esté ajada su frente, mustio acaso el semblante, el brillo de los ojos mortecino o cansado, y una mueca amigable transmita sólo el labio.

Entonces, me retraigo sincero y consternado sin aducir palabras, me refugio en la duda y surge la esperanza de volver a soñarla tal como aquella etapa que tanto representa en recuerdos tan dulces, y me vuelvo al silencio, al contemplar el fuego, y a escanciarme otra copa mientras Chopin insiste, y vuelvo a verla a Ella en los oros del vaso, con la sonrisa presta, la mirada ofrecida y un gesto de nostalgia feliz y compartido.

EN MEMORIA DE MANUEL ARROYO

Andrés Soria Olmedo
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

El llanto debe terminar en elogio, «para luego», como dijo el poeta. Esta vez es por Manuel Arroyo-Stephens, escritor y editor (1945-16 de agosto de 2020). De él puedo decir tranquilamente que fue una figura decisiva para mí muchos años antes de conocerlo. Terminé Filología Románica el año en que murió Franco, y de estudiante me conté –nos contamos– entre los primeros en recibir en nuestra periferia ansiosa los libros de su editorial, Turner. Por ejemplo: 'Cruz y Raya. Antología'. Selección y prólogo de José Bergamín (1974), Constancio Bernaldo de Quirós 'El espartaquismo agrario andaluz', con prólogo de Luis Jiménez de Asúa (1974), Rafael Alberti: 'Imagen primera de…' (1975), José Bergamín, 'La música callada del toreo', (1981), Arturo Soria y Espinosa 'Labrador del aire' (1983). Y en paralelo, los facsímiles de revistas: 'Octubre. Escritores y artistas revolucionarios'. Madrid, junio-julio 1933 abril 1934, Madrid/ Vaduz, 1977, 'La Gaceta literari' Madrid/Vaduz, 1980. En el estupendo volumen de narraciones 'Pisando ceniza' (2015) Arroyo-Stephens cuenta los avatares de novela picaresca que justifican la presencia de la capital de Lichtenstein en el registro bibliográfico de estos facsímiles, y las vidas sombrías y extraordinarias de un puñado de tipos del mundo de los libros. Volvamos un momento al lector de veinte años, hace cuarenta y cinco: podría extenderme sobre cada uno de esos títulos, cada uno de esos facsímiles de la biblioteca del 36 –y sobre decenas de otros que no cabe nombrar aquí– porque eran tesoros, retornos de un mundo que la dictadura franquista nos había vedado, que necesitábamos conocer y administrar para nuestro futuro y que iban llegando en el momento justo. Dios sabe si hemos conseguido transmitir aquel futuro al de los jóvenes. Aun deformado profesionalmente por haberme dedicado a ese mundo, quiero –estoy seguro– hablar en plural: fuimos muchas las personas que se alimentaron de aquellos libros, de aquellas prosas, de la España que traían, hurtada, escamoteada por el franquismo, las que por tanto le debemos una gratitud que me atrevería a calificar (me hago yo solo responsable del vocablo para que nadie se moleste) de patriótica.

Mucho después llegué a conocerlo y a experimentar su generosidad extrema. Viejo amigo de mi mujer, nos acogió en su casa de la costa mexicana del Pacífico, y después de la tragedia que tuvo lugar allí, en el DF y en otros lugares, como la tumba de José Alfredo Jiménez que visitamos en su pueblo, Dolores Hidalgo. Arroyo era apasionado. Con todas sus consecuencias. Entre otras cosas: de los ingleses (era medio inglés), de sus hijas Trilce y Elisa, de los jóvenes (mis hijos incluidos, con atención inolvidable para ellos), de Bergamín, del toreo –Rafael de Paula–, de México y su música (él fue quien redescubrió y rescató para el arte a Chavela Vargas), del flamenco (llevó a México a Rancapino padre), de la música contemporánea (amicísimo, cuate, de Mauricio Sotelo). De la música y de la literatura. No hace ni dos meses fuimos a oír a Igor Levit e Ian Bostridge invitados por él. Un mes antes se sentía con fuerzas para acompañarnos en Granada. Ya lo ha invitado el tilo de 'Viaje de invierno' a descansar a su sombra. Pero nosotros lo echamos de menos.

SOLEDAD EN PRADO NEGRO

Andrés Soria Olmedo
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

Me imagino a un lado las torres grises de Sierra Harana, al otro, las cumbres del Picón de Jérez, blancas en invierno y azules y moradas en verano, encima del altiplano. Cerca los cerros ásperos, punteados de tomillo, de romero con su flor azul en su momento, de gayombas amarillas en primavera. Ahora en otoño debe haber regueros dorados de chopos atravesando la masa oscura de la vegetación. El paisaje de Prado Negro es a la vez ascético e intenso.

Con atino se titula 'Prado Negro' el disco y la formación con que Soleá Morente se afilia a la mejor tradición de los autores que han puesto música a poemas. En ella está su padre, Enrique Morente, y Paco Ibáñez, el clásico por antonomasia en cuanto a musicar poemas de la tradición hispánica. Soleá, graduada con honores en Filología Hispánica (primera de su familia, para orgullo de su padre) al seleccionar los textos revela un gusto seguro y refinado. Los arreglos musicales, con sintetizadores, percusión –las palmas siempre acuden cuando se necesita–, son discretos, encaminados a arropar a una voz que canta diciendo, un poco como Charlotte Gainsbourg.

La elegancia contenida de esos temas merece que uno se detenga en los textos memorables: «No decía palabras / acercaba tan sólo un cuerpo interrogante / porque el ignoraba que el deseo es una pregunta cuya respuesta no existe» (Cernuda); «Se tú mi límite / y yo la imagen de ti» y «Canción para franquear la sombra» (José Ángel Valente); la amada llega por el mar atlántico, y con ella el desencuentro: «sobre la espuma / en el amanecer de un día blanco.[…] Pero el alto balcón de tu silencio / olvidó la señal para mi barco» (Josefina de la Torre): «Escúchame / y hablemos de nosotros […] avivemos la hoguera que se apaga […] y decretemos la expulsión del odio», (Luis García Montero). El tema se oye con un fondo electrónico que recuerda a Kraftwerk, el grupo clásico de la música electrónica de los setenta.

Sigue la rendición a lo popular y tradicional, siempre grata: «Como lenguas de fuego son las palabras». Una estremecida descripción de la nada, entre Alberti y Juan de la Cruz: «Bajo la flor, la rama; / sobre la flor, la estrella; / bajo la estrella, el viento. […] Más allá, ¿no recuerdas?, sólo la nada» (María Zambrano).

Son palabras mayores, envueltas en música sobria e intensa como el paisaje de Prado Negro.

ROSAS EN OTOÑO PARA FRANCISCO BRINES

Andrés Soria Olmedo
(De la Academia de Buenas Letras de Granada)

El poeta valenciano Francisco Brines (1932), ganador del Premio García Lorca en 2007, acaba de obtener el Cervantes. ¡Enhorabuena!

Se ha puesto de relieve lo acertado del título de uno de sus libros, 'Ensayo para una despedida', para nombrar el conjunto de su obra, de la que él mismo ha dicho: «aun en los momentos en que aparece el cántico, no es otra cosa que una extensa elegía». Una elegía hecha de variaciones sobre una base de autobiografía sentimental. Ángel Rupérez atina al compararla con la maravillosa restricción de la pintura de Giorgio Morandi, quizá con un plus de sensualidad mediterránea. El 'desvelamiento' que para él es la poesía, desvelamiento no inmediato del tiempo y de la vida, se plasma con vigor y matices específicos en 'La última costa': «El tiempo es mi cuerpo y mi enigma, y también el fracaso definitivo; el amor es mi inserción en el tiempo con la intensidad máxima […] y es también un fracaso […] Yo diría que, en mi obra, la vida, entendida de modo nada estricto, es el origen del poema, pero que, a su vez, es vida, tal como se presenta al lector, es el resultado del poema».

Si se acerca el final del viaje desde la pérdida de la infancia, donde «no hay tiempo, sólo espacios», la «energía meditativa» de que habló el fino, el gran José Olivio Jiménez a propósito de Brines se orienta hacia el autodescubrimiento y apura la contradicción entre vitalismo y aceptación lúcida del destino. Así se oponen pasado y presente en 'La despedida de la carne' (y se impone el verso dantesco: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice /nella miseria[…]):

«Se gastaron mis manos y mis ojos en numerosos cuerpos, / y solo sé / que el mirar complacido y las lentas caricias / anulaban el mundo /que no era el territorio precioso de la carne. / Ni el humo de los sueños que ardieron / puede ya retornar. / Adoré lo que el tacto adoró. Lo sé como me sé. / Y me es ajeno y débil como si fuese imaginado. / Sigo siervo del dios que me otorgó una vida / por la que la desdicha pudo ser aceptada.

«Hoy ven los ojos, en la presencia de la carne, / igual lo diferente, / y el tacto del que oficia no halla nada / que le otorgue el temblor: / mi cuerpo ya es la llaga de una sombra. / El dios que tanto dio para quitármelo, / y al que nunca recé, ni fui blasfemo, / también se desvanece como si fuese un cuerpo.

«Misericordia extraña, / esta de recordar cuanto he perdido, / y amar aún su inexistencia».

POETIZAR EUROPA

Rosario Trovato
(Correspondiente en Catania (Italia) de la Academia de Buenas Letras de Granada)

Durante los siglos XI y XII, poetas andalusíes escribían refinados poemas amorosos (gacelas) caracterizados por un lírico apasionamiento y por metáforas atrevidas y delicadas, y otros tipos de composiciones (qasidas) que rememoraban melancólicamente el país nativo (real o convencionalmente literario) e incluso el suelo donde habitó la mujer amada, describiendo con vívidas imágenes las dunas del desierto o los jardines impregnados con aroma del azahar, un perfume que podía provenir de Sicilia, quizá traído por Ibn Hamdis, el mayor poeta en árabe de Sicilia, que emigró a al-Andalus tras la invasión normanda de la isla (a pesar de la política abierta y moderna de los reyes normandos); nacido en Noto (1056), abandona la isla (1078) y se establece en Sevilla, donde murió (1133).

Durante la dominación muslímica, en Sicilia –como en al-Andalus– hubo un florecimiento intelectual, un gran desarrollo del arte (por ejemplo, la Capilla Palatina en Palermo) y sobre todo de la poesía. Según Adolf Friedrich von Schack ('Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia'), «cuando en el resto de Europa, entre las densas tinieblas de la ignorancia, apenas se columbraban los primeros rayos del saber, en España se aprendía, se enseñaba y se investigaba por todas partes celosamente».

Con respecto a la poesía cabe decir que partir del siglo IX, había estado formándose en la cultura islámica un tipo de poesía religiosa que solía expresarse con metáforas y alegorías eróticas, y que ese lenguaje erótico-místico, penetrando en Europa a través de al-Andalus y de Sicilia, influyó en la poesía de los trovadores, en Dante, en los grandes místicos españoles y en autores cercanos como Villaespesa ('El alcázar de las perlas') y García Lorca ('Diván del Tamarit').

Dante fue el primero que habló de una Escuela poética siciliana, de donde arranca el futuro histórico de la literatura italiana, escuela nacida en la tierra de Teócrito, enriquecida con musas que invocó Virgilio, vigorizada por la refinada cultura árabe durante más de dos siglos. El adjetivo 'siciliano' –según leemos en 'De vulgari eloquentia'– no designaba un origen geográfico sino una cualidad «porque cada cosa que poetizaban los itálicos se nombraba siciliano». Fue el propio Dante quien atribuyó la primacía a Jacobo de Lentini, inventor del soneto en aquella corte de Federico II –'stupor mundi'– adonde acudían de todas partes rimadores, trovadores y músicos.

XII. RESEÑA

SONETARIO

Fernando de Villena.

El amor, la naturaleza de su alpujarra natal, la melancolía por el paso del tiempo, el misterio de la creación poética, la denuncia contra el neocapitalismo y la importancia de la amistad constituyen los pilares de toda la obra de Enrique Morón y también de este último libro suyo, "Sonetario", recién publicado en la Editorial "Nazarí", obra de madurez, rotunda como fruta en sazón.

Sobre esos temas tan suyos el poeta ha estructurado este extenso poemario en cinco partes. No es este su primer libro compuesto enteramente por sonetos. Ahí están otros títulos como: "Sereno manantial" o "Sonetos al silencio".

Al principio, Enrique Morón realiza diversos experimentos métricos y construye sonetos de nueve, diez, doce, trece, catorce, quince y dieciséis sílabas, aunque por lo general en el libro emplea los más habituales, de once.

En la primera parte, "Por siempre amor", el poeta canta su sentimiento amoroso de madurez, pero con una pasión juvenil muy en línea con los sonetos de Lorca o de Miguel Hernández, aunque también con el uso de frecuentes antítesis y paralelismos que nos hacen evocar a Garcilaso.

Como en casi todas sus obras anteriores, el poeta gusta aquí de la creación de hermosos neologismos: "penumbrear", "enlunecida"…

En la segunda parte, "Por tierras montaraces", el autor vuelve la vista una vez más, pero con una mirada melancólica y nostálgica, a su terruño y también a su infancia y juventud. A esos temas de siempre que en el poeta suelen aparecer entrelazados, Morón intenta prestarles savia nueva y lo consigue gracias a su maestría con la creación de brillantes sinestesias: "sabor a enero", "sabor de oro", "gestos de color morado"; mediante la adjetivación de sustantivos: "tiempos diciembres", los atrevidos hipérbatos: "Estos días diversos del estío/ mi juventud recuerdan más dichosa", y los hermosos símiles y metáforas: "Estos días que pasan lentamente/ lo mismo que un velero que lejano/ parece no luchar contra corriente".

Encontramos en esta sección algunos poemas rotundos (como el titulado "Salutación al verano") y en todos, el poeta sabe atrapar la emoción del paisaje.

En la tercera parte, "Austeridad", la melancolía da paso abiertamente a la tristeza ante el paso del tiempo. Hallamos ahora un conjunto de poemas introspectivos, de autoanálisis, y, como no podía ser menos en un vitalista de la talla de Enrique Morón, al final queda abierta una puerta a la esperanza tal como vemos en el excelente soneto "Entre gozo y dolor".

El fino oído del poeta le hace manejar con habilidad las paranomasias y las derivaciones, como en el texto "La confianza", y podemos calificar este conjunto de poesía filosófica.

La cuarta parte de "Sonetario" también es marcadamente reflexiva, pero ahora aparecen otros temas como el acto de la creación poética (metapoesía) o la denuncia del capitalismo que lleva a tantas criaturas a naufragar en el Mediterráneo. El poeta s duele de la edad; teme a la muerte; se ha convertido en un espectador del mundo que lo rodea y de la historia con su eterno retorno, pero a veces se rebela y clama: "¡Tenemos que luchar!"

Y en la quinta parte de este gran libro, titulada "Homenajes", Enrique Morón ha reunido los sonetos necrológicos o celebraticios escritos en diversos momentos de su trayectoria, cargados los unos de nostalgia y los otros de emoción. Y estos poemas constituyen todo un retablo de las letras granadinas de las últimas décadas.

En conclusión: un título de plena madurez que viene a sumar en la ya amplia obra de uno de los mejores poetas españoles contemporáneos.