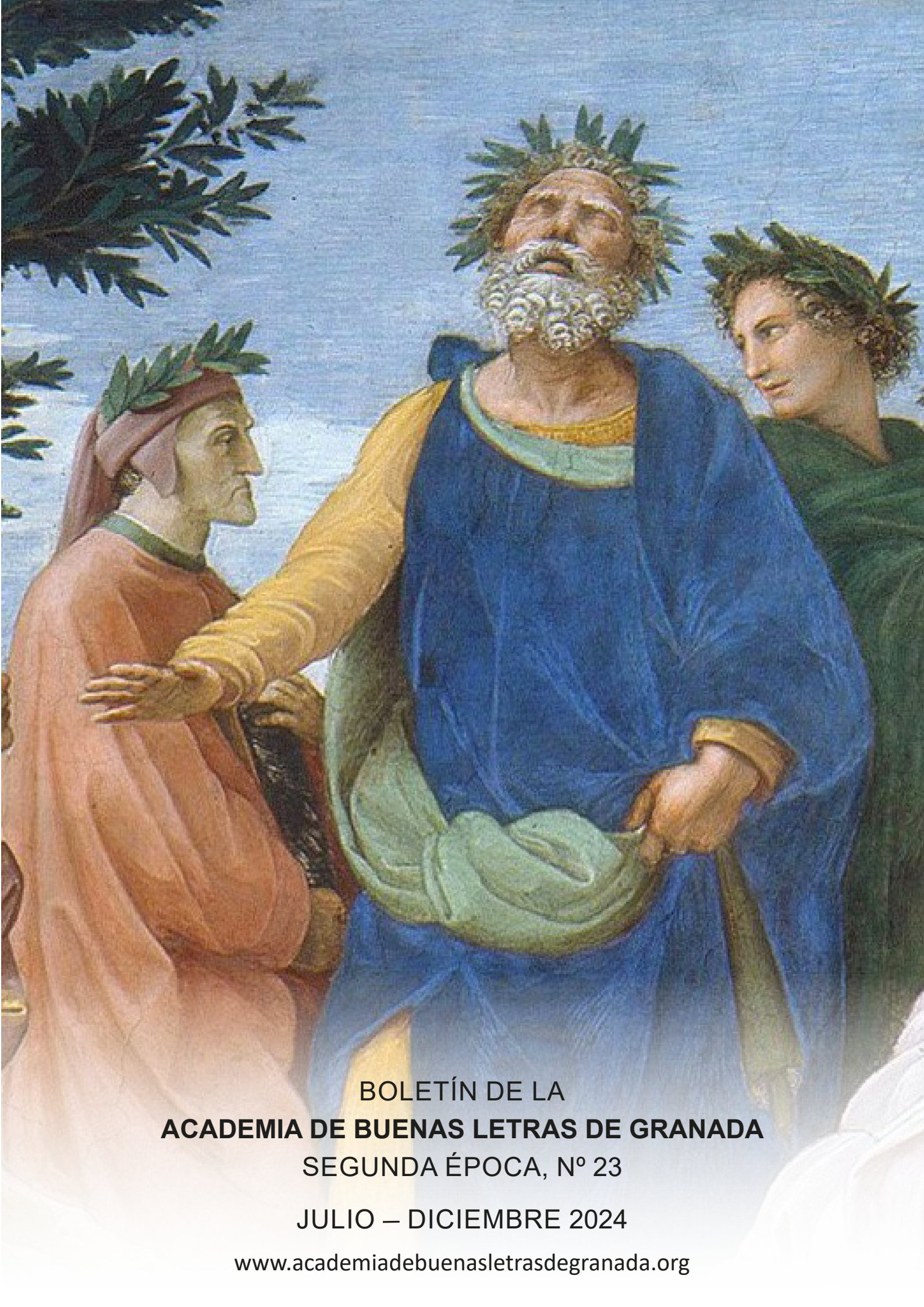




BOLETÍN DE LA
ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE GRANADA
SEGUNDA ÉPOCA, Nº 23

JULIO – DICIEMBRE 2024

www.academiadebuenasletrasdegranada.org

BOLETÍN DE LA ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE GRANADA

SEGUNDA ÉPOCA, N° 23

JULIO – DICIEMBRE 2024

Director:
Eduardo Castro

Secretario:
José Rienda

Consejo de Redacción:
Fernando de Villena, Pedro Enríquez, José Moreno Arenas, José Gutiérrez,
Wenceslao-Carlos Lozano, Miguel Arnas Coronado

Consejo Asesor:
Arcadio Ortega, Antonio Sánchez Trigueros, Antonio Chicharro, José Luis Martínez-Dueñas

Edita: Academia de Buenas Letras de Granada

© *Academia de Buenas Letras de Granada*

© Del texto: los autores

Maquetación y diseño: Raquel L. Serrano / atticusediciones@gmail.com

Ilustración de portada:
Detalle de *El Parnaso*, obra de Rafael Sanzio ubicada en el Palacio Apostólico de la Ciudad del Vaticano.
Los personajes representados son, de izquierda a derecha: Dante, Homero y Virgilio.

ISSN 2952-2420

ÍNDICE

I. VIDA ACADÉMICA	
a. DISCURSOS	
1. Discurso de Gracia Morales: “Por una dramaturgia de la in-quietud”	10
2. Discurso de Guillermo Orozco: “Discurso para una Academia”	21
b. NOTICIAS Y OTRAS ACTIVIDADES DE LA ACADEMIA	
1. Las siete Academias de Granada firman el manifiesto de adhesión al proyecto “Granada, capital europea de la Cultura 2031” (Nota de prensa del Ayuntamiento de Granada)	33
2. José Antonio López Nevot:	
1. “Presentación del recital de Guillermo E. Pilá”	35
2. “Presentación del libro Mágico poder, de Manuel Ángel Vázquez Medel”	38
3. Manuel Ángel Vázquez Medel: “Presentación de la antología La exacta quietud del ahora, de Pedro Enríquez”	40
II. HOMENAJE A DOMINGO SÁNCHEZ-MESA	
a. Antonio Sánchez Trigueros: “La emoción del sentimiento”	44
III. COLABORACIONES ORIGINALES	
a. Juan Carlos Friebe: “Los Sonetos de la cárcel de Moabit, una triste maravilla”	47
b. Alana Gómez Gray: “Presentación de Romances en el teatro de Federico García Lorca”	58
c. José Luis Martínez-Dueñas: “Preliminares para un Abecedario de influencias (nuevas entradas)” ..	61
d. Salvador Perán Mesa: “Spiritus Temporis”	64
e. Antonio Rodríguez Jiménez: “La influencia del Quijote en Cien años de soledad”	67
IV. FONDO DE ARMARIO	
a. Antonio Sánchez Trigueros:	
1. “William Layton y la Compañía Lope de Vega”.	78
2. “Los Machado en un libro de González Ruano”	80
b. Eduardo Castro: “Intercambio poético gastronómico entre Rafael Alberti y Nicolás Guillén” ...	82
V. SECCIÓN DE POESÍA	
a. Rosaura Álvarez: “Tres poemas navideños”	85
b. Antonio Sánchez Trigueros: “XXV Aniversario del Premio de Poesía Joven Antonio Carvajal” ..	87
c. Ocho poemas de Andrés Morales: “Escenas del derrumbe de Occidente (fragmentos)”	88
1. Bajo el cielo de la noche	88
2. Todos recuerdan a sus muertos	89

3. Descubren su deseo por las noches.....	89
4. Arropados, enjutos, abiertos en sus ojos los huesos de la pena	90
5. Abarrotado el tren de los insomnes	90
6. Sin odio, indiferencia ni pecado.....	91
7. En la niebla o en el sol, desprejuiciados.....	92
8. Entre el ritmo y el demonio del reloj.....	92
VI. SECCIÓN DE TRADUCCIÓN	
a. Un poema de Rosaura Álvarez traducido al italiano: “Virgen de Belén / Madonna del Late”...	95
b. José Luis Martínez-Dueñas: “Traducción de un poema de George Herbert”	96
c. Carmen Montes:	
1. “La alegría llega” (poema de Harry Martinson traducido del sueco).....	97
2. Dos cuentos suecos navideños:	
2..1 “Navidad, de Victoria Benedictsson”	98
2.2. “Un libro por Navidad, de Selma Lagerlöf”	103
c. Joseba Ossa Altziber: “Dos poemas de Eduardo Castro traducidos al euskera”	
1. “Patria”	106
2. “Otra alternativa: la creación de la mujer en África”	107
VII. SECCIÓN DE NARRATIVA	
a. Miguel Arnas:	
1. “Ecos reflejados en un lago”	110
2. “Kafkiana”	114
b. Gerardo Piña-Rosales: “Caperucita roja, el lobo feroz y la necesidad de...”	116
c. Juan Ignacio Siles del Valle: “La Paz, después del Cerco, 1781”	118
VIII. SECCIÓN DE TEATRO	
a. Francisco Vicente Gómez y Francisco Linares Alés: “El teatro antropofágico de Martínez Mediero e indigesto de Moreno Arenas: dos formas dramáticas de encarar la realidad”. Ensayo. Incluye las obras “El convidado” y “La boñiga”, de los autores citados, respectivamente	121
IX. SECCIÓN DE ENSAYO Y CRÍTICA LITERARIA	
a. Araceli Abras Daneri: “Cortázar y el jazz: sincretismo americano”	150
b. Wenceslao-Carlos Lozano: “Del Tohu-Bohu a los entremeses iconoclastas”	158
c. José Romera Castillo: “Literatura y teatro en la <i>aldea global</i> con la inteligencia artificial al fondo”	165
c. Manuel Ángel Vázquez Medel: “Poesía para la vida desde el poderoso clamor de las mujeres (Sobre el <i>Libro de los papeles perdidos de Tamar de Córdoba</i> , de Rosana de Aza)”	181

X. ARTÍCULOS DE PRENSA

a. DE BUENAS LETRAS

1. José Abad:	
1.1. “Cine y mundo antiguo”	186
1.2. “Palabras, palabras, palabras”	187
2. Miguel Arnas Coronado:	
2.1. “Herir sensibilidades”	188
2.2. “A vueltas con Mircea Cartarescu”	189
3. Antonio Carvajal:	
3.1. Humuvia”	190
3.2. “Manos de santas”	190
3.3. “Cultura y memoria”	191
4. Eduardo Castro:	
4.1. “El laberinto del patriarcado”	192
4.2. “Juan Vida a ritmo de jazz”	193
5. Antonio Chicharro: “Nana, la flor del madroño, de Juan Vellido”	194
6. José Ignacio Fernández Dougnac:	
6.1. “El spaghetti-western, de Japón a Almería”	195
6.2. “Blanco y negro”	195
6.3. “La Alhambra y el Albaicín de Andrés Ureña”	196
7. Juan Carlos Friebe: “Sonetos de la cárcel de Moabit: Poesía escrita en el infierno”	197
8. Francisco López Barrios: “Antonio Hernández”	198
9. Wenceslao-Carlos Lozano:	
9.1. “Un siglo de surrealismo”	199
9.2. “De libros”	199
9.3. “De bibliotecas”	200
10. José Vicente Pascual: “Cuando la procesión va por fuera”	201
11. Guillermo E Pilía: “Otra carta de Aleixandre”	202
12. Antonio Praena: “Granada-Valencia en tren Sorolla”	203
13. Antonio Sánchez Trigueros: “Un gran periodista con personajes a fondo”	204
14. Fernando de Villena:	
14.1. “El gabinete mágico”	205
14.2. “Enrique Larreta”	206
14.3. “De nuevo Andrés Mirón”	207

b. OTROS ARTÍCULOS FIRMADOS POR MIEMBROS DE LA ACADEMIA

1. José Abad:	
1.1. “La luna en el arroyo”	209
1.2. “Un verano con Joseph Conrad”	210
1.3. “Silva de varia lección” (<i>Quimera</i> , octubre)	211
1.4. “Memorial del convento”	212
2. Antonio Carvajal: “En la gloria”	213
3. Eduardo Castro:	
3.1. Amancio Prada y su “fuente de inspiración”	214
3.2. “El caoboe del humor gráfico (dibujo satírico). In memoriam de Andrés Vázquez de Sola.....	215
3.3. “Hurgando en el racismo de nuestro lenguaje”	216
4. Jesús Lens:	
4.1. “Vean y lean La casa”	217
4.2. “Estación Damasco, adictiva novela de espías”	218
4.3. “Presas fáciles, doble cómic de lectura obligatoria.....	219
4.4. “El ansia de leer”	220
4.5. “El Corto Maltés del S. XXI”	220
4.6. “Chicas brillantes, uno de los libros del año”	221
4.7. “Jazz blanco o vuelta a la esencia de Ellroy”	222
4.8. “Cabeza de serpiente y tráfico de seres humanos”	223
4.9. “Asesinar con buscas y walkies”	224
4.10. “Una mañana de verano”	225
4.11. “¿Qué haces aquí que no estás leyendo?”	226
4.12. “La hora del lobo”	227
4.13. “Las huellas de Lorca”	228
4.14. “El tiempo de las fieras”	229
4.15. “Días contados”	230
4.16. “El auge de las sectas”	231
4.17. “Western noir, verde y mitológico”	231
5. José Luis Martínez-Dueñas: “La cultura, por las calles”	233
6. Antonio Muñoz Molina: “Hacer no haciendo”	234
7. Andrés Soria Olmedo:	
7.1. “Tristes volcanes”	236
7.2. “Marx elogia al Papa”	237
8. Fernando de Villena: “Una gran colecta”	239

XI. ARTÍCULOS SOBRE ACADÉMICOS

- a. Antonina Rodrigo: “A propósito de Federico, en carne viva de Moreno Arenas” 241
- b. José Antonio López Nevot: “Federico, en carne viva. Un drama abierto al futuro” 243

XII. RESEÑAS DE LIBROS

- a. José Abad: “Ficciones felizmente recuperadas” 246
- b. Miguel Arnas:
1. “Pensar la literatura” 247
 2. “El olor del toreo” 248
 3. “Copo a copo se atesora la nieve” 249
- c. Pedro López Ávila: “La vida más allá del crepúsculo, de Fernando de Villena” 250
- e. José Luis Martínez-Dueñas: “Un poema bélico anglo-sajón” 255
- f. Manuel Ángel Morales Escudero: “Literatura como destino: No volverán las oscuras golondrinas...” 258
- g. Valentín Navarro Viguera: “Mágico poder o la plenitud del instante en la poesía de Manuel Ángel Vázquez Medel” 260
- h. José Carlos Rosales: “El libro más verdadero de Eduardo Castro” 262
- i. José Antonio Santano: “La excelsa poesía narrativa de Francisco López Barrios” 264

I

VIDA ACADÉMICA

DISCURSOS

DISCURSO
PRONUNCIADO POR LA
ILMA. SRA. DOÑA GRACIA MORALES ORTIZ
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA COMO ACADÉMICA NUMERARIA
Y
CONTESTACIÓN DEL
ILMA. SRA. DOÑA ERIKA MARTÍNEZ

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO DE LA FACULTAD DE DERECHO
DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA EL DÍA 14 DE OCTUBRE DE 2024

GRANADA
MMXXIV

DISCURSO DE LA
ILMA. SRA. DOÑA GRACIA MORALES ORTIZ

POR UNA DRAMATURGIA DE LA IN-QUIETUD

Excmo. Sr. Presidente,
Excmas. e Ilmas. Sras. y Sres. Académicas y Académicos,
Señoras y Señores, amigas y amigos:

Desde el momento en que se aceptó mi ingreso en la Academia de Buenas Letras de Granada (con esa sugerente letra K), me he estado preguntando qué tema elegir para esta intervención. ¿Poesía o teatro? ¿Algo personal, centrado en mi propia obra, o mejor analizar otras visiones estéticas? Todavía recuerdo el magnífico discurso que pronunció hace unos meses mi compañera Erika Martínez, en el que se conjugaban tan magistralmente la ternura con la lucidez intelectual.

Además, me resultaba complejo encontrar el tono adecuado, porque si bien nos hallamos en un acto literalmente académico, también hay en él algo de celebración colectiva.

El reto, por tanto, era intentar estar a la altura del modelo marcado por los discursos precedentes, pero también dar la talla ante las personas reunidas hoy aquí:

- académicas y académicos, cuya trayectoria conozco y admiro, y a quienes agradezco sinceramente el haber aceptado mi incorporación;
- amigas y amigos, que habéis sido y sois un apoyo constante y un estímulo imprescindible en mi recorrido intelectual, creativo y vital;
- mi familia: que está siempre ahí, construyendo el hogar que me acoge y me da sentido
- y público en general.

Gracias por la asistencia y por acompañarme en un momento tan especial.

Haciendo honor al nombre de esta Academia, espero haber encontrado finalmente las Buenas Letras, dispuestas unas tras las otras, para dirigirme a ustedes.

LA “IN-QUIETUD” DEL TEATRO

Tras estas primeras dudas que les he confesado, me decidí por abordar una cuestión central en mi búsqueda como dramaturga, que reconozco también en la obra de otros autores y autoras por quienes siento especial predilección: la voluntad de in-quietar al espectador; esto es, el deseo de no dejarle “quieto”, de con-moverle, no solo a nivel emocional, sino también en un sentido intelectual y ético.

Habría que empezar señalando que la propia esencia del teatro ya implica una forma de movilización, de complicidad inevitable con los receptores; esta forma artística propone, en palabras de Santiago Trancón, una “ficción real” o una “realidad ficticia” y ese trasvase por el cual una actriz llamada (por poner un ejemplo muy cercano) Gema Matarranz es asumida como Juana la Loca o como Nevenka; ese trasvase por el que la conjunción en escena de una toalla extendida sobre el suelo, una sombrilla de colores y un suave sonido de olas nos traslada a una playa real; ese trasvase, en fin, entre lo real y lo ficticio, no puede producirse sin nuestra

colaboración activa como público, que asistimos a la representación para dejarnos embaucar conscientemente, pidiendo que nos mientan bien, desde la emoción, la honestidad y la belleza.

Podemos afirmar, así, que esta forma artística se sustenta sobre nuestra capacidad analógica (desde el sentido que Octavio Paz otorgaba a la “analogía” en su libro *Los hijos del limo*). El teatro es, en su naturaleza misma, metáfora, metonimia, apelación constante al poder de nuestra imaginación y de nuestra empatía.

De hecho, desde nuestra infancia desarrollamos, de forma instintiva, esa capacidad para metamorfosearnos nosotros mismos y nuestro entorno: somos Superman al ponernos una capa sobre los hombros, o nos convertimos en Pipi Calzaslargas al hacernos trenzas; nuestra muñeca se transforma en una bombera al rescate o los playmovils en caballeros luchando contra dragones: esa capacidad analógica del teatro está latente en el ser humano desde siempre y es un instrumento esencial para aprender la vida y aprender la convivencia. Tan imprescindible como lo es el juego. Porque el teatro, como me dijo alguna vez José Sanchis Sinisterra, es una forma de jugar en serio.

Ahora bien, aunque esto funcione así de forma latente, existen piezas teatrales que incentivan esta necesaria intervención del público, que la llevan más lejos, planteando al espectador un cierto reto, una cierta dificultad, sin que la obra tenga, por ello, que resultar inaccesible.

Reconozco que, como espectadora, lectora y creadora, este es el tipo de propuestas que más me interesan. Y me gustaría, en este discurso, apuntar a algunas de las estrategias que promueve la dramaturgia hispánica más reciente y que he utilizado yo misma para generar esa poética de la “in-quietud”.

ATOMIZACIÓN TEMPORAL Y DEPURACIÓN ESPACIAL

Voy a comenzar por uno de los elementos fundamentales de la teatralidad: la dimensión espacio-temporal en la que dicho arte se ejecuta. El teatro se genera en un aquí y un ahora concretos, específicos, y eso permite posibilidades muy particulares en el diseño textual.

En su libro *El aroma del tiempo*, nos dice el filósofo coreano Byung-Chul Han: “La crisis temporal de hoy no pasa por la aceleración. [...] El tiempo carece de un ritmo ordenador. De ahí que pierda el compás. [...] La responsable principal de la disincronía es la atomización del tiempo” (Herder, página 9).

Me gustaría destacar esta noción: la atomización del tiempo. Porque me parece que describe bien la forma en que vivimos nuestro presente, afectando sin duda a la manera en la que hoy nos contamos las historias.

En efecto, una de las características fundamentales del discurso dramático de las últimas décadas es, precisamente, la presentación de modelos cronológicos que rompen con la linealidad o con la relación causa-efecto que sentimos como “lógica”. Se fragmenta el desarrollo de la fábula, insertando elipsis no siempre explícitas y creando estructuras que tienen algo de puzle; se nos propone también el movimiento brusco entre temporalidades diferentes, saltando de lo que intuimos como presente a sucesos pasados o futuros; se prueba a alterar el orden lógico de la historia, por ejemplo, contándola hacia atrás (como en *Rashid 9/11* de Jaime Chabaud) o simultaneando en escena situaciones y personajes pertenecientes a temporalidades distintas; se puede, incluso, bifurcar la fábula en varios caminos posibles, tal y como propusimos Juan Alberto Salvatierra y yo en *La grieta, entre animales salvajes*.

Esta versatilidad otorgada a lo cronológico en los textos dramáticos está enraizada en esa vivencia “atomizada” del tiempo, que proviene, en parte, de nuestro uso de las tecnologías audiovisuales. Me refiero, por ejemplo, al cambio brusco de escenas que permite el montaje cinematográfico, pero también a otros hábitos, como la práctica del zapping, con lo que tiene de recepción fragmentaria, fugaz, incompleta; y, por supuesto, la forma en la que “surfeamos” por internet (según el verbo que propone Alessandro Baricco en su libro *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*).

Estas experiencias impactan, inevitablemente, en la forma de crear de los dramaturgos y dramaturgas actuales, pero también configuran nuestro horizonte de expectativa como receptores: estamos acostumbrados y preparados para aceptar textos que tienen algo de rompecabezas (no siempre bien ajustado ni completo), de caleidoscopio, de laberinto.

Entonces, ¿cómo no aprovechar esta potencialidad? ¿Cómo quedarse en un discurso unidireccional, rectilíneo, que se propone como cerrado y completo? Entiendo que la puesta en marcha de las estrategias que he comentado antes, al quebrar o desarticular la fábula, está exigiendo un espectador más atento y cómplice, pero, a su vez, ¿no son estructuras más perspicaces y atentas a la manera en que percibimos el tiempo actualmente?

Por otra parte, el uso de estas formas alternativas en la temporalidad provoca consecuencias en la presentación de los espacios: al desplazarnos cronológicamente lo hacemos también entre una multiplicidad de lugares. Esta versatilidad cronotópica se resuelve con facilidad en el cine, pero en un 12 escenario genera la aparente dificultad de cómo representar tantas localizaciones diversas. Y digo “aparente dificultad” porque lo que propone finalmente buena parte de la dramaturgia más reciente es que sus ficciones se presenten sin casi escenografía, apoyadas más en elementos simbólicos y versátiles que en decorados tradicionales, en una línea estética que Sanchis Sinisterra denominó “teatralidad menor”.

Paradójicamente, sólo mediante este ejercicio de depuración y simplificación pueden plantearse escénicamente obras en las que estalla la idea aristotélica de una unidad de espacio.

Esto se hace muy evidente, por ejemplo, en un texto que suelo analizar en mis clases de “Discurso literario español en la actualidad”, del grado de Filología Hispánica: *Hamelin* de Juan Mayorga. En él se desarrolla una fábula que implicaría una enorme variedad de localizaciones, pero se apuesta, en cambio, por un escenario vacío, tal y como se indica de forma explícita, hablándole al receptor, en la escena cinco: “Quizá usted, espectador, se haya sentido de ese modo alguna vez. De usted depende crear esa sensación. *Hamelin* es una obra sin iluminación, sin escenografía, sin vestuario. Una obra en que la iluminación, la escenografía, el vestuario, los pone el espectador” (*Teatro 1989-2014*, Ediciones La uña Rota, página 396).

Por otra parte, si reflexiono sobre mi propia dramaturgia, reconozco un especial interés por explorar la carga simbólica del entorno escénico y de los objetos que lo configuran. Pienso en el vagón subterráneo de *Interrupciones en el suministro eléctrico*, la sala de espera y la escalera de *Quince peldaños*, los sacos de tierra de *Un horizonte amarillo en los ojos*, la casa rural y el exterior de *La grieta, entre animales salvajes*, el almacén indefinido en *La primera noche de los niños-pájaro*, la decadencia progresiva del entorno en el que transcurre *Mal olor...* Me sirvo de estos elementos para generar entornos propios, que me gusta definir como “alter-topías”.

Finalmente, otra estructura espacio-temporal por la que siento predilección es la que permite simultanear en el escenario dos localizaciones lejanas, con la posibilidad de que en algunos momentos se generen intersecciones entre ellas: sobre este esquema se asientan *Como si fuera esta noche o NN12*. La experiencia me dice que se trata de un mecanismo muy atractivo para alentar esa deseada actitud interrogativa del espectador, que durante una parte de la representación se encuentra desconcertado, sin llegar a saber el porqué de que el escenario esté dividido en dos zonas y allí estén transcurriendo, a la vez, acciones en apariencia desconectadas. Es muy estimulante percibir ese momento en el que se produce una especie de clic en la mente del receptor: cuando intuye la interrelación latente entre esas zonas distantes y cómo se influyen y necesitan para componer la fábula completa.

FISURAS EN “LO REAL”

Pasemos ahora a ocuparnos de otro de los componentes esenciales en un texto teatral: la elección de la historia que se desarrolla y cómo en ella se representa o no lo que podemos llamar “realidad”. Entrecomillo

ese sustantivo porque el vocablo me parece uno de los más claros ejemplos de la insuficiencia de nuestro lenguaje y su sometimiento a un determinado inconsciente ideológico, como señalaría mi admirado Juan Carlos Rodríguez. Cuando hablamos de “lo irreal” se está presuponiendo que existe “una realidad” concreta y sólida, con unas fronteras determinadas, tal y como sostiene el pensamiento positivista. Para mí, la noción de “realidad” está llena de recovecos, es inestable, y, por tanto, incorpora con naturalidad lo que llamaríamos “imaginario” o “ficticio”. Esto puede deberse, en parte, a mi temprana fascinación por la literatura latinoamericana, que me llevó a realizar la tesis doctoral con mi querido Álvaro Salvador: así fui asumiendo toda la riqueza de lo transcultural, con sus múltiples cosmovisiones alternativas.

Por otra parte, como sabemos, desde comienzos del siglo XX se viene desarrollando una literatura que estaría sustentada sobre lo que Paul Ricoeur llamó “filosofías de la sospecha” y que se ha visto alimentada por otras corrientes posteriores igualmente desestabilizadoras: la teoría de la relatividad, la física cuántica y la teoría de cuerdas, la emergencia ecológica, los movimientos feministas, los estudios postcoloniales, la noción de *posverdad*, la incertidumbre provocada por la reciente pandemia de la covid-19, etc...

Por todo esto, las historias que más me interesan, tanto en mi propia práctica dramática como en mi experiencia como lectora, nacen de una actitud que se interroga sobre los contornos de esa categoría cerrada de “lo real” y le abre fisuras, mediante diversas estrategias en las que voy a detenerme brevemente.

Empecemos por destacar cómo una parte del teatro contemporáneo hispánico se ha propuesto investigar la importancia revulsiva de lo no-dicho, de lo implícito, del subtexto. Esta “poética de la sustracción”, tal y como la denomina Sanchis Sinisterra para referirse a Lluïsa Cunillé, reclama un receptor dispuesto, no ya solo a rellenar los huecos de sentido que el texto deja, sino a algo más arriesgado y vertiginoso: tiene que ser capaz también de aceptar que esos vacíos no siempre van a ser completados. Es decir, en los textos más interesantes de esta tendencia no se propone un enigma que se logra descifrar para que todo encaje en su sitio; en ellos, no hay que hallar una pieza recóndita que viene a resolver el rompecabezas para dejarnos con una sensación de completitud y orden; al contrario, lo silenciado perdura y ese vacío actúa como una caja de resonancia que se expande en el texto.

Otra estrategia que también atenta contra una visión cerrada de lo real se basa en el uso de elementos oníricos o fantásticos. Así, por ejemplo, podemos destacar la inclusión de personajes muertos en escena, que es una característica muy presente en el teatro español de lo que Marianne Hirsch ha denominado la “posmemoria”; también la presencia de animales que pueden llegar a ser protagonistas de la acción; o la predilección por figuras míticas que son reinventadas, sacadas de su contexto, pero que siguen manteniendo una fuerte carga semántica; etc...

Por último, también entra en conflicto con el realismo convencional el uso de lo metafórico, que considero que es uno de los ejes donde se asienta una parte importante de mi propia dramaturgia. Habría que empezar aclarando la diferencia que percibo entre símbolo y metáfora. En ambos casos, lo que se nos da en el texto nos remite a una entidad extratextual, que tiene que ser sobreentendida por el receptor. Ahora bien, si en el primero, en el símbolo, hay un referente al que se está aludiendo, en la metáfora pura, por el contrario, no es fácil discernir a qué realidad externa se quiere apuntar. Mi visión de este recurso se acerca, entonces, a lo que Jaime Alazraki denomina “metáfora epistemológica” en sus trabajos sobre Cortázar y Borges. En este mismo sentido, otro argentino, Ernesto Sábato, apunta (en su libro *Uno y el universo*): “Se ha argumentado repetidas veces que la metáfora tiene un valor psicológico, que actúa por deslumbramiento. Me parece, más bien, que tiene un valor ontológico, que actúa por alumbramiento de los estratos más profundos de la realidad” (Seix Barral, página 100).

La metáfora permite crear un mundo propio en el texto, que no es una transposición unívoca de la realidad externa y que hay que aceptar en su autonomía e integridad, sin el ancla a un referente específico.

Sobre esta premisa se sustentan varias de mis obras, especialmente *Quince peldaños*, *Un horizonte amarillo en los ojos* y más recientemente *Mal olor*. Estos textos los he escrito a partir de una imagen que ha funcionado como disparador, una imagen cuyo sentido último yo misma no era (no soy) capaz de discernir: en el primer caso, visualicé a una mujer subida en lo alto de una escalera con unos prismáticos, mientras su marido la miraba desde abajo; en *Un horizonte amarillo en los ojos* intuí la figura de un hombre errante, con varios sacos de tierra amontonados en un carro; en *Mal olor* se impuso un trío de personajes cuidando de alguien enfermo (pero, ¿quién?) que permanece en una habitación contigua, mientras un olor cada vez más irrespirable va deteriorando el entorno. Cuando atisbo estas escenas no son todavía una historia, pero percibo que contienen el germen de una fábula posible: mi esfuerzo consiste, entonces, en averiguar yo misma de dónde vienen y hacia dónde van estas situaciones, pero avanzando un poco a ciegas, respetando el componente de misterio y abstracción que me ofrecen.

No es que dichas piezas no remitan a lo extratextual, a lo que está sucediendo a nuestro alrededor, pero lo hacen de una forma oblicua, indirecta, sin enlaces claros con circunstancias reconocibles. Así, durante el proceso de escritura, yo sabía desde el principio que *Quince peldaños* trata sobre la incomunicación, la pasividad, la impotencia; era consciente de que *Un horizonte amarillo en los ojos* proponía una metáfora en torno a la dicotomía pertenencia/ desarraigo; me proponía con *Mal olor* abordar una situación de progresiva decadencia en el marco de un sistema opresivo, donde la obediencia o la rebeldía, la pasividad, el miedo o la ilusión estuvieran, soterradamente, sosteniendo una cierta tensión dramática.

Lo cierto es que, en todos estos casos, será, sobre todo, el receptor quien tenga que dilucidar estos temas o, más bien, quien tenga que decidir cómo dialoga el texto con nuestra sociedad actual.

Finalmente, habría que apuntar cómo, según sugerí, no solo las historias se ven afectadas por este agrietamiento de la representatividad realista; también los personajes se van volviendo identidades más opacas, incompletas. Y esto afecta, finalmente, a sus voces. En el marco de esta poética de la inquietud resulta legítimo cuestionar la eficacia y la completitud de la palabra, promoviendo así, lo que Sanchis Sinisterra ha diagnosticado como “crítica del discurso logocéntrico” y “distorsión de la pretendida transparencia comunicativa” (*La escena sin límites*, Ñaque, página 278).

Ciertamente, en la dramaturgia más reciente la voz de los personajes ha dejado de ser precisa y limpia y se ha ido pervirtiendo con interrupciones, dudas, repeticiones, silencios... incorporando todo lo que hay de “incomunicativo” en el acto de hablarse. Ahora bien, considero que este trabajo de “alteración” o “emborramiento” no es algo que se realiza de forma ni improvisada, ni ingenua: al contrario, las posibilidades que otorga esta tendencia a disfuncionar el habla de los personajes deben trabajarse meticulosamente. Aunque resulte paradójico, una de las cuestiones que otorgan a un texto dramático su valor literario hoy día es la capacidad para encontrar y colocar en su sitio cada una de las palabras que permiten elaborar un discurso roto, incompleto, cuestionador del propio lenguaje.

La inclusión de este tipo de rupturas verbales genera en el receptor la necesidad de mantenerse atento y activo, rellenando huecos, aceptando las interrupciones del discurso del personaje, así como su incapacidad para decir o decirse de forma exacta... Si estos recursos se usan sin ser llevados al extremo de lo incompresible, implican dos consecuencias positivas: por una parte, el receptor se sentirá partícipe en el desciframiento del mensaje; por otra, puede llegar a sentir una cierta empatía con el hablante en escena, ya que este discurso precario, falible, lleno de grietas, es también el nuestro, el de los lecto-espectadores: es decir, en él reconocemos la imprecisión y las carencias de nuestra propia habla.

Finalmente, en este marco podemos insertar también una posibilidad estructural que está resultando muy estimulante en el teatro actual: la entrada de lo narrativo en el discurso dramático. Esto provoca una interesante hibridez que también afecta a las formas de recepción. En este tipo de propuestas, el pacto de ficción de lo teatral está siendo constantemente quebrado y repuesto, porque se combinan, sin casi transición,

escenas tradicionalmente dramáticas, en las que el protagonista es ajeno a la presencia de los espectadores, con momentos de naturaleza narrativa, donde ese mismo personaje se dirige de forma explícita al público. De este modo, lo que solemos llamar “cuarta pared” pasa a ser una superficie agrietada, de naturaleza versátil, que transita constantemente entre la opacidad y la transparencia.

LA CAPACIDAD IN-QUIETANTE DEL CONFLICTO ESTÁTICO

En esta última parte quiero explorar otra de las categorías fundamentales del discurso dramático: la noción de conflicto. Como se sabe, este elemento es un eje nuclear que sostiene el texto, lo estructura y lo hace progresar.

Pues bien, también en este terreno existen fórmulas que acentúan esa posición activa y cómplice de los espectadores. Me voy a referir a una forma de conflictividad muy poco utilizada, pero que, desde mi punto de vista, genera fábulas muy sugerentes para el público teatral: el estatismo como estrategia dramática. Sobre esta cuestión he publicado ya algún artículo más exhaustivo, en el cual esbozaba una esquemática definición de este tipo de conflicto, que reproduzco aquí:

Ante un estímulo X, el personaje protagonista no reacciona o reacciona de un modo que no responde a las expectativas lógicas. El personaje está demostrando así dos cualidades esenciales: por una parte, su ausencia de deseo inicial (no es él quien genera el arranque de la acción) y, por otra, su carencia de voluntad de lucha, de resistencia o de mejora, a la hora de enfrentarse al peligro que le sobreviene o de aprovechar la ocasión propicia ofrecida.

Esta formulación atenta contra una de las nociones que sostienen buena parte de la teoría dramática: la del “conflicto volitivo”, según el cual la progresión argumental y las acciones del personaje dependen de su voluntad, de la fuerza con la que le empuja su deseo. Sin embargo, el conflicto estático nos coloca en la situación opuesta: el personaje no quiere nada, no tiene “nada que hacer” como repite Estragón en *Esperando a Godot* de Beckett.

Esta abulia del protagonista puede funcionar como un eficaz y hondo revulsivo, que rompe radicalmente con el horizonte de expectativa del receptor. Desde siempre, desde la infancia, las historias que han ido construyendo nuestra visión del mundo se basan en la figura del héroe, con su ambición y su capacidad para esforzarse, sobreponerse a los obstáculos y, finalmente, triunfar o fracasar. Entonces, ¿cómo reaccionar ante un personaje que se deja hacer, que permite que le torturen o le arrebaten algo preciado, sin oponer resistencia?; ¿cómo nos posicionamos frente a un protagonista que no intenta salvar a nadie, ni siquiera a sí mismo?; ¿cómo aceptamos la reiteración pasiva de gestos que no terminan consiguiendo ningún avance, ninguna superación de las limitaciones?

Según mi experiencia, una de las primeras respuestas puede ser la incompreensión o el desconcierto. Y eso ya es interesante, porque evidencia nuestra dificultad para aceptar una propuesta que se salga del marco del conflicto volitivo, incluso cuando el modo en que lo hace es totalmente realista y, por tanto, a priori, comprensible (como ocurre, por ejemplo, en buena parte del teatro de Harold Pinter). Ese “no entender” la pasividad demuestra hasta qué punto estamos sometidos, en la ficción, a una visión del protagonista como “héroe”, o sea, como alguien voluntarioso, esforzado, sacrificado... A pesar de que conocemos bien, en nuestra existencia cotidiana, lo que es la abulia, la desgana, la indiferencia, no la asumimos al verla en escena: es decir, no la podemos ajustar a nuestra visión de lo que “debería” contar una obra teatral.

Después de esa primera reacción, vendrán otras: la risa ante esa actitud del personaje (y ciertamente, el conflicto estático puede ligarse con facilidad al humor negro); el enfado o la indignación al ver su abulia; la compasión y hasta la ternura ante su debilidad; la angustia cuando se despierta nuestra empatía y sufrimos

una situación del que él o ella no intenta salvarse... En definitiva, cualquiera de estas emociones implica una forma de in-quietud para el espectador, que es invitado a salir de su zona de confort.

En mi obra dramática, muy influida por Beckett, Pinter, o figuras argentinas más recientes como Griselda Gambaro o Daniel Veronese, he tratado de poner en juego este tipo de conflictividad en varias ocasiones. Especialmente, en mi texto *Mal olor*: allí los personajes no quieren cambiar nada y repiten los mismos gestos, tratando de mantener una cierta normalidad, que les permita ignorar el desgaste progresivo de su mundo y la amenaza que este proceso de degeneración conlleva para su supervivencia.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En este discurso he tratado de dilucidar cómo algunas propuestas del teatro reciente están pensadas para un espectador más cómplice y activo. Considero que escribir teatro desde esta intención conlleva dos presupuestos.

Por una parte, la confianza en que existe un público preparado para, e incluso anhelante de, propuestas de este tipo. Como ya postulé en otro momento, frente a un teatro para entre-tenerse, definiendo aquel que lleva a intro-tenerse: es decir, a desarrollar una mirada más profunda y compleja de lo que somos como individuos y como sociedad.

En segundo lugar, considero que la práctica de esta dramaturgia de la in-quietud puede colaborar en la construcción de ciudadanos más comprometidos y menos manipulables. Estoy convencida de que sólo tratando al otro con inteligencia, con lucidez y hondura, conseguimos que ese otro —en este caso, esa persona que observa activamente desde un patio de butacas— desarrolle también todo el potencial de su inteligencia, hondura y lucidez.

Soy plenamente consciente de que estas premisas no generan espectáculos comerciales ni de seguimiento masivo. En mi compañía, Remiendo Teatro, hemos vivido en reiteradas ocasiones la dificultad que implica producir, y sobre todo distribuir, propuestas artísticas donde existe dicho factor de riesgo. No obstante, personalmente no me resisto a seguir buscando, una y otra vez, este tipo de creaciones; es cierto que tengo la posibilidad de hacerlo, pues combino la escritura con mi otra pasión vital, la docencia universitaria, y esto me permite una gran libertad a la hora de elegir mis temas, mi ritmo de trabajo, mis propuestas discursivas.

El examen crítico de nuestro presente me lleva a pensar que la promesa tecnológica de lo fácil, lo rápido y lo cómodo, nos aboca a una sociedad moralmente ciega y anestesiada, demasiado volcada en la práctica de un individualismo insaciablemente consumista. En ese sentido, admiro la fuerza revulsiva de una práctica colectiva y artesana, como es el teatro, y de una escritura que logre desafiarnos, invitarnos a salir de la comodidad y la inacción: una dramaturgia de la in-quietud.

No quiero terminar este discurso sin agradecer nuevamente a quienes conforman esta Academia de Buenas Letras de Granada su confianza y generosidad al aceptarme en su casa. También me gustaría mostrar mi gratitud con José Rienda, que fue quien presentó la propuesta de mi ingreso, y con José Abad y Erika Martínez, que la avalaron.

Me ilusiona la idea de aportar a esta digna institución algo de mi experiencia, mi entusiasmo y, sobre todo, mi profundo amor por las letras.

Muchas gracias por su atención.

GRACIA MORALES ORTIZ
(Motril —Granada—, 1973)

Su relación con la literatura empieza en la infancia, cuando descubre su pasión por la lectura y empieza a escribir relatos y poesía. Por ello decide estudiar Filología Hispánica y se traslada a Granada, donde reside desde entonces.

Completa su licenciatura y se doctora con una beca de investigación otorgada por la Junta de Andalucía; posteriormente consigue una beca posdoctoral, desarrollada en la Universidad de Montpellier. En 2003 es contratada como docente en la Universidad de Jaén y en 2009 regresa a la Universidad de Granada donde obtiene, finalmente, su plaza de profesora titular de literatura española e hispanoamericana.

En 1998 comienza a desarrollar su faceta como dramaturga. Es cofundadora de la compañía granadina Remiendo Teatro, que ha llevado a escena nueve espectáculos a partir de textos suyos y en donde también ha ejercido, ocasionalmente, como actriz o ayudante de dirección.

Como autora teatral, ha publicado y estrenado más de treinta piezas teatrales, algunas de las cuales se han traducido al francés, inglés, italiano, alemán, portugués, rumano, húngaro y persa y se han representado en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Ha obtenido, entre otros, el premio Marqués de Bradomín (con *Quince peldaños*, 2000), el Premio Miguel Romero Esteo (con *Un lugar estratégico*, 2003), el SGAE de Teatro (con *NN 12*, 2008), el SGAE de teatro infantil y juvenil (*De aventuras*, 2011), el Premio Lorca de Teatro Andaluz a la autoría teatral por *La grieta, entre animales salvajes* (escrito con Juan Alberto Salvatierra) y el premio de Teatro en Confluencia 2020 (por *La primera noche de los niños-pájaro*). Otros textos destacables son *Como si fuera esta noche*, *El caso Garay*, *Trincheras* o *Mal olor*.

Además, ha participado en proyectos colectivos, como en *La orilla perra del mundo*, *Puertas cerradas*, *Madrid. Ciudad maldita*, *Heridas*, *Planeta vulnerable* o *Cicatrizar*.

En su faceta como poeta, ha dado a conocer cinco poemarios: *Manual de corte y confección* (2001), *De puertas para dentro* (2004), que obtuvo el Primer Premio de Poesía “Javier Egea”, *La voz en pie* (2014), *Del hogar y sus mudanzas* (2018) y *Apuntes para un diccionario* (2021), ganador del VII Premio de Poesía Juana Castro.

Como profesora universitaria, lleva desarrollando labores de investigación y docencia desde 1998. Su tesis doctoral, titulada *Arguedas y Cortázar: dos búsquedas de una identidad latinoamericana*, obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado. Su labor investigadora se centra fundamentalmente en la literatura hispánica de los siglos XX y XXI. Entre los autores que ha estudiado destacan el narrador peruano José M^a Arguedas (con su libro *José María Arguedas: el reto de la dualidad cultural*, de 2011), y también Julio Cortázar, Mario Benedetti, Manuel Puig, Alejo Carpentier o César Vallejo. Asimismo en los últimos años está centrada en el estudio de la dramaturgia hispánica reciente: ha presentado diversas investigaciones sobre autores como Roberto Arlt, Griselda Gambaro, Rodolfo Usigli, Sanchis Sinisterra, Edgar Chías, Sara Uribe, Lola Arias...

Ha realizado estancias en varias universidades y centros de investigación y ha sido invitada a numerosos encuentros y coloquios, en España y el extranjero. Imparte, regularmente, talleres de escritura teatral.

*CONTESTACIÓN DE LA
ILMA. SRA. DOÑA ERIKA MARTÍNEZ*

Excmo. Señor Presidente,
Excmas. e Ilmas. Sras. y Sres. Académicos,
Señoras y señores, gente querida:

Cumplo hoy el feliz encargo de responder a la próxima académica de las Buenas Letras, privilegio que me permite seguir celebrando que exista cerca de mí alguien como Gracia Morales. Muchas de las personas que estáis aquí habéis tenido la oportunidad de entusiasmaros en sus clases, de inquietaros en sus obras de teatro, de conmoveros en sus poemas o entre sus brazos. Conocéis su inaudito sentido común y esa forma suya de ejercerlo sin renunciar un segundo a la inteligencia. Conocéis su honesta defensa de la razón y su empatía, su autoridad sin aspavientos. Conocéis su carácter: su poética. La suerte ha querido que pueda yo disfrutar de todo ese conocimiento en cada vez más espacios. Que pueda yo gozosamente ser en tantos sitios su compañera.

Poeta, narradora y profesora de literatura en la Universidad de Granada, Gracia Morales es una de las dramaturgas más importantes de Andalucía. Fue una de las fundadoras de su Academia de Artes Escénicas y de la compañía granadina Remiendo Teatro. Su carrera ha sido reconocida, entre otros, con galardones como el Marqués de Bradomín, el Miguel Romero Esteo o el Premio Lorca de Teatro Andaluz, además de los premios de poesía Juana Castro y Javier Egea. Con una impecable carrera universitaria que le ha permitido triangular entre Montpellier, Jaén y Granada, Gracia Morales ha venido desarrollando un recorrido investigador que la ha convertido en una incuestionable especialista en teatro y poesía latinoamericana contemporánea, y que la ha llevado de Arguedas y Cortázar a Griselda Gambaro o Sara Uribe.

Como ya señalé en una antología suya que tuve la suerte de preparar, su poesía se inclina por una hermosa sencillez expresiva y cierta oralidad que armoniza con el confesionalismo. A esa vocación experiencial se añaden, también en su teatro, mecanismos de distanciamiento muy personales: un uso original de la extrañeza o la irrupción de elementos fantásticos, combinados con los ecos de la gran tradición latinoamericana del siglo xx. No es extraño por ello que Morales haya declarado hoy su intención de indagar en una “poética de la inquietud”. En su propia obra literaria, el elemento fantástico termina invadiendo con seriedad los espacios existenciales. Quizás porque la normalidad siempre tiene algo de forzado o inquietante, de representación. Asunto que, por cierto, afronta Morales escamoteándonos las acciones mediante cadenas de elipsis. Entregándonos los paréntesis de su reflexión emotiva. Porque su poética no solo trastorna nuestra quietud, también se mueve con nosotros: desea con-movernos, como ella misma confiesa en su discurso.

Dado que el tiempo de la memoria es aun menos lineal que el teatro contemporáneo, pensar en Gracia Morales implica para mí recibir un vendaval de escenas que los caprichos del corazón espigan y revuelven sin ningún tipo de respeto por el señor Chronos. Las cautivadoras clases que me impartió cuando yo todavía era becaria se me confunden con las que —me consta— sigue impartiendo a sus fieles estudiantes, que ahora tienen la edad que ella tenía y que, más de una vez, la han nombrado Madrina. La recuerdo deslumbrando de forma simultánea, como si de un mismo auditorio se tratara, al muy erudito público que asistió a dos ponencias suyas en Sorbonne y en la Universidad de Leicester. Y cuando pienso en sus poemas, una música suave se alterna en el barullo de mi cabeza con los silencios y las palabras contenidas de sus personajes sobre el escenario. A todo ello se impone el carácter de Gracia Morales, que tiene algo de bendito. Por la confianza extrema que genera en quienes la tratamos. Porque siempre va a decirte lo que piensa. Porque te lo dirá de forma que no te hiera. Y porque lo que piensa siempre parece ajustarse de forma sorprendente a la verdad.

Su capacidad vital de asumir responsabilidades y tomar iniciativas será un regalo para la Academia y es una fuerza de cuyos fantasmas se alimenta su teatro, habitado por criaturas de voluntad entumecida y existencia enmarañada. ¿Pero cómo distinguir entre vida y teatro?

El discurso que acabamos de escuchar evoca una definición de José Sanchis Sinisterra: el teatro es una forma de jugar en serio. Ese matiz modal obliga a pensar, por contraposición, en otro juego que quizás lo sea por antonomasia: el juego infantil. ¿Pero acaso existe algo más serio que el juego de la infancia? Yo creo que no, al menos si por seriedad entendemos rigor en la observación de la lógica imaginativa. Mi hijo juega a menudo con animales inventados pero, en sus incansables diálogos dramáticos, jamás bajo ningún concepto acepta que se los califique como imaginarios. —*¿Hijo, jugamos con la ballena invisible?* —*No, mamá, yo no quiero jugar con esa. Yo quiero jugar con la nuestra, con la de verdad.* Y tan importante resulta, en su visión del mundo, que lo inventado es profundamente verdadero, como que es “lo nuestro”. *Juégame bien, mamá*, parece decirme. En el juego y en el teatro siempre hay implícito un dativo afectivo. Porque ambos apelan siempre, como afirma Gracia Morales, a nuestra imaginación y nuestra empatía.

Aseguran que rondando los tres años adquirimos la capacidad de distinguir entre realidad y ficción. Sin embargo, la frontera entre ambos sigue siendo, durante mucho tiempo, bastante permeable. Hasta que algo ahí en medio se endurece, se reseca, fosiliza. Quizás el teatro sea un ejercicio para devolvernos la permeabilidad que una vez perdimos, esa “capacidad analógica” que es, según Morales, un “instrumento esencial para aprender la vida”. No *de* la vida, como habría dicho un escritor menos sagaz y refinado, sino simplemente “aprender la vida”. La literatura produce grandes hallazgos con pequeños gestos. Alcanza a construir una postura ética y estética desechando una simple preposición. Sustrayendo, como hiciera la poética de Lluïsa Cunillé o Sanchis Sinisterra. *Aprender la vida* implica hacer las paces con los huecos del sentido. Regresar a la infancia para traerse una entrega insaciable a la experiencia, un afán que no se paraliza ante el vacío. Porque no espera que nada sea completado. Porque sabe que los vacíos forman, de hecho, una parte irrenunciable del sentido.

Gracia, amiga, compañera, lo que siempre-siempre tiene sentido es seguir compartiendo contigo lugares desde los que trabajar con entusiasmo por la palabra. Enhorabuena y bienvenida a la Academia de Buenas Letras.

DISCURSO
PRONUNCIADO POR EL
ILMO. SR. DON GUILLERMO OROZCO PARDO
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA COMO ACADÉMICO NUMERARIO
Y
CONTESTACIÓN
DE LA
ILMA. SRA. DOÑA GRACIA MORALES ORTIZ

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO
DE LA FACULTAD DE DERECHO DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA
EL DÍA 10 DE DICIEMBRE DE 2024

GRANADA
MMXXIV

DISCURSO DEL ILMO. SR. DON GUILLERMO OROZCO PARDO

DISCURSO PARA UNA ACADEMIA

Excmo. Sr. Presidente,
Excmas. e Ilmas. Sras. y Sres. Académicos,
Señoras y Señores,
amigos todos:

Parafraseando a *Rotpeter* —criatura de Kafka— digo que me hacéis el honor de invitarme a hacer mi presentación ante la Academia con un discurso sobre mi vida de jurista *literato*. Y me alegro de poder complacerlos; porque no he abandonado esa condición. Este largo tiempo cronológico es muy corto cuando se lo ha atravesado galopando en las aulas y bibliotecas junto a mis compañeros y jóvenes estudiantes, porque el Derecho, igual que la Literatura, es para la vida y no puede estudiarse, pensarse ni enseñarse desconectado de la vida, como afirmaba Ossorio Morales (*El Derecho y la vida*, 1960).

I.- EL JURISTA COMO LITERATO

El jurista y el literato “viven” de la palabra, ya sea oral o escrita, por cuanto la utilizan para despertar el interés ajeno y sus emociones, recuerdos o sentimientos. Por tanto, narrar, declamar, interpretar o recitar son “medios” de los que se valen para realizar sus tareas de creación y comunicación. La adecuada elección de los términos, la fijación de su concepto y la delimitación contextual o finalista de su significado, sobre todo en las palabras “anfibiológicas”, son unas habilidades necesarias para lograr sus objetivos y por ello cabe afirmar que si una imagen vale por mil palabras...en otras ocasiones una palabra vale por miles de imágenes. Esta habilidad del manejo de la palabra es más compleja, si cabe, en el Derecho, por cuanto según el campo de su aplicación (Civil, Penal, etc.) los conceptos adquieren significados diferentes y ello ha de ser tenido en cuenta por el jurista cuando las contextualiza, lo que implica una delicada y precisa labor de relojero de la palabra.

Ello hace muy cercanas ambas figuras llegando incluso a la consagración de una “Literatura jurídica” entendida como “la manifestación escrita de la verdad jurídica; esto es, de las ideas, sentimientos y hechos relativos al Derecho en todos sus aspectos técnicos; ya sean de carácter meramente especulativo o filosófico, de índole histórica, de interpretación o exégesis, de exposición o comentario del Derecho positivo o legislación vigente, de naturaleza didáctica o para la enseñanza jurídica, o de cualquiera otra especie que con el Derecho se relacione”. (Cfr. *Enciclopedia Jurídica*).

Como afirma Suárez Llanos, “el Derecho crea ficciones sociales que son jurídicamente reales (ciudadanos, extranjeros, sociedad, nación, diligencia debida, responsabilidad objetiva, etc.). Y ese Derecho está constitutivamente plagado de historias escritas por legisladores, jueces y letrados sobre buenos y malos, sobre las razones para tener razón, sobre el poder y la vulnerabilidad, la familia, la educación y la salud, la vida y la muerte, el indulto y el perdón, etc. Son historias encapsuladas en normas que se realizan para un lector que cualquier día, queriéndolo (p. ej., contrato) o sin querer (p. ej., acusación penal), se hace personaje del caso que novelan”. (Cfr. *Literatura del derecho: entre la ciencia jurídica y la crítica literaria*, 2017).

“Historias encapsuladas” que contienen potenciales narraciones sobre hechos y acaecimientos, personajes arquetípicos, sentimientos y emociones, conductas en definitiva que llevan a consecuencias positivas o negativas, según el caso, y cuya construcción, narración y justificación corresponden al jurista. Y reparemos en que esas “historias encapsuladas” —*semillas* de creación de obras de literatura jurídica— mediante la *tipificación normativa* de conceptos y conductas, con su consecuentes efectos jurídicos (supuesto de hecho/ consecuencia jurídica) son un producto del *inconsciente cultural* de cada pueblo y momento histórico —expresiones de idiosincrasia al igual que su música, literatura o pintura— y como afirmaba Nietzsche “cada pueblo posee un universo de conceptos matemáticamente repartidos, y bajo la exigencia de la verdad, comprende que desde allí en adelante todo dios conceptual debe ser buscado en su esfera”(Cfr. Roland Barthes, *El placer del texto*.)

Ello convierte al jurista en un “experto” en el análisis de las palabras y de sus conjuntos —las obras literarias— en tanto en cuanto su aportación a su estudio es relevante, y en consecuencia, podemos afirmar las múltiples facetas que el jurista desarrolla en el mundo literario: de un lado, crea ficciones en forma de cápsulas argumentativas en las que insinúa personajes y hechos para que los desarrolle y dote de conclusión el jurista-literato en sus libros, artículos, clases, dictámenes, sentencias o discursos forenses; de otro lado, será un fino *analista* de los hechos de la vida —los conocidos y los que descubrirá mediante su sagaz deducción y análisis de las pruebas— revelando las motivaciones, sentimientos y emociones que se esconden bajo el texto narrado.

Con acierto afirma Ossorio Morales que “el estudio de las obras literarias constituye un medio eficacísimo para el conocimiento de los sistemas jurídicos pasados[...]. Su lectura permite muchas veces completar la información relativa a las instituciones respecto de las cuales carece de información directa” (*Derecho y Literatura*, 1949).

Y para todo ello, el jurista debe ser un atento sintonizador del “inconsciente jurídico” de su comunidad para poder dotar de contenido “palabras” que sugieren miles de imágenes y describen arquetipos de conductas y personajes: “el buen padre de familia”, el “profesional diligente”, el “heredero indigno de suceder”, la “buena fe o la mala fe”, el “ejercicio *antisocial* o abusivo del propio derecho”, la “diligencia debida”, la “posesión viciosa”... y así muchos ejemplos que contienen nuestro Código Civil o el *Manual* de Garrigues, elogiados por Delibes por su lenguaje claro, conciso y brillante.

II.- LA LITERATURA COMO OBJETO DEL DERECHO Y SUS DESAFÍOS

Por otra parte, en muchas ocasiones el Derecho es objeto central del discurso literario, artístico o cinematográfico...pero con ser ello relevante, son dignas de resaltar las ocasiones en que el Derecho toma por objeto la literatura o el arte: propiedad intelectual, derechos a la libre creación y difusión de las ideas o patrimonio histórico y cultural son las más conocidas. La normativa protectora de los derechos de autor ha tratado de resolver los problemas que se plantearon en cada momento y otros diversos que se derivan entre propiedad intelectual y su “función social” que justificó su limitación temporal y su carácter de bien de “disfrute colectivo” al servicio del derecho de acceso a la cultura, cuestión esta que en su momento fue objeto de polémica parlamentaria y académica al discutirse la Ley de 1879.

Si bien la temporalidad hoy no está en discusión, se abre un debate sobre el *fair use* en cuanto se está alegando como fundamento para la utilización sin licencia de las obras como medio de “entrenamiento” de la llamada “Inteligencia Artificial Generativa”, sobre la que luego volveremos. Pero siguen existiendo cuestiones como el plagio, los conflictos entre editores y autores o los habidos entre estos y los propietarios de los soportes de sus obras. (De Román Pérez, *Obras inéditas en dominio público y propiedad intelectual*). A título de ejemplo, citaremos a Marcial como primera víctima conocida del plagio, a San Juan de Ávila como perjudicado por una edición no autorizada de su obra que le causó graves complicaciones con la Inquisi-

ción, los problemas planteados por los herederos de Victor Hugo frente a las “obras derivadas” de Cérés que pretenden ser continuación de *Los Miserables*, los conflictos entre Bergamín y la familia de García Lorca por el manuscrito de *Poeta en Nueva York*, o el de Cela con la Diputación de Cantabria por la propiedad del manuscrito del *Pascual Duarte*, la “licitud” de la apropiación de personajes que supone *El Quijote* de Avellaneda, extraño caso de “plagio ideal” en el que el autor se “apropia” de los personajes de la obra ajena y les hace vivir sus propias aventuras y nos lleva a preguntarnos hasta qué punto puede un autor de la obra originaria impedir nuevas versiones, adaptaciones o traducciones de sus creaciones.

Qué decir de las traducciones de obras literarias que, muchas veces, son verdaderas aportaciones creativas hasta el punto de que se buscan ejemplares realizados por “autores” concretos de traducciones, anotaciones o comentarios. La elección de las palabras, la sintonía de su significado, la identificación con la “cosmovisión” del autor traducido son aportaciones “originales” que plasman también la personalidad del traductor y demuestran su aportación intelectual. Se convierten así escritor y traductor en una suerte de “prestidigitadores de las palabras” y recordemos en este punto que las lenguas son mucho más que un medio de comunicación, reflejan el “patrimonio” de un pueblo, su visión del mundo, su historia y las palabras van y vienen como decía Horacio:

Así como las selvas mudan las hojas al declinar los años, así la edad antigua de las palabras perece y las recién inventadas o introducidas florecen y están en vigor a manera de jóvenes. Muchos vocablos que ya perecieron, renacerán; y los que están ahora en boga caerán, si el uso lo quiere, que es el árbitro, juez y la norma del lenguaje”. [Y concluye]: Fue lícito, y lo será siempre inventar o introducir una palabra siempre que esté marcada con el sello corriente” (*Epístola a los Pisones*, traducción de F. Vergés y Soler: *Prácticas literarias. Temas para estudio de Literatura Preceptiva y Composición*).

Por otra parte, la constatación de los desafíos que los avances tecnológicos producen sobre los derechos de los creadores se puso de manifiesto con la invención de la imprenta, ya que generó un enfrentamiento entre los impresores y los autores de las obras que aquellos editaban y que, paralelamente, suponían la salida de la Cultura de los palacios, las cátedras y abadías y su difusión entre el pueblo, originando el surgimiento de la censura como instrumento de control ideológico y político mediante el método de los privilegios de impresión.

III.- LIBERTAD DE CREACIÓN, PROPIEDAD INTELECTUAL Y CENSURA

Veamos el tema de la relación entre el derecho a la libre creación intelectual y el derecho de autor y las consecuencias de la relación entre ambos cuando la obra creada es ilícita. El problema de la censura de las obras del espíritu ha estado presente desde antiguo en nuestra sociedad, pues siempre se ha pretendido poner límites a la libertad de difundir determinadas ideas insertas en las obras, lo que se acentuó con la invención de la imprenta dado que esta supuso un salto cualitativo de primera magnitud por las posibilidades de multiplicar los ejemplares de una obra que puso a disposición de los autores y editores, y a ello respondió la implantación del sistema de privilegios como instrumento de control y censura previa por las autoridades civiles y eclesiásticas.

La censura previa apareció apenas inventada la imprenta, en los albores del siglo XVI y se extendió por toda Europa. En España, inicia esta andadura de libertad vigilada la *Pragmática* de los Reyes Católicos de 8 de julio de 1502, seguida de otras muchas a lo largo de tres siglos que se recogerán a principios del XIX en la Novísima Recopilación. Dentro de tal contexto histórico se explica que, poco después, la Constitución

de 1812 proclamara, como reacción obligada, la libertad “de escribir, imprimir y publicar... sin necesidad de licencia, revisión o aprobación alguna anterior a la publicación” (art. 371), interdicción que reproducen cuantas la siguieron en ese siglo y en el actual e inspira el contenido de la nunca “expresamente” derogada Ley de policía de imprenta del 26 de julio de 1883. Como censura, pues, hay que entender en este campo, al margen de otras acepciones de la palabra, “la intervención preventiva de los poderes públicos para prohibir o modular la publicación o emisión de mensajes escritos o audiovisuales”.

No es propósito de este discurso profundizar en esta interesante problemática, sino llamar la atención acerca de la vinculación entre el derecho a la libre creación intelectual y el derecho de autor como derivado consecuente de este, siendo así que cabe la posibilidad de crear una obra ilícita, generando el derecho de autor consecuente —al margen de responsabilidades de otro orden— pero siendo posible que la obra no sea difundida, sin que nada de ello obste a la existencia del derecho de autor y su protección. El derecho fundamental del que trae causa la propiedad intelectual —en su doble vertiente moral y patrimonial— está consagrado en el artículo 20 de la Constitución Española de 1978 como un derecho en el que se vinculan dos bienes jurídicos: la libertad de expresar libremente las ideas, pensamientos y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio de reproducción y el derecho a producir y crear obras literarias, científicas, artísticas o técnicas, prohibiendo cualquier mecanismo de censura previa. Del tenor literal del artículo podría deducirse que este es un derecho que no conoce limitaciones, pero el párrafo cuarto del mismo precepto puntualiza: “Estas libertades tienen su límite en el respeto a los derechos reconocidos en este Título, en los preceptos de las leyes que los desarrollen y, especialmente, en el derecho al honor, a la intimidad, a la propia imagen y a la protección de la juventud y de la infancia”.

Tengamos presente que el derecho de autor es un concepto único y global, que contiene un conjunto de facultades de doble vertiente: una “moral” que defiende la paternidad de la obra, su integridad y el “honor” de su autor; y otra “patrimonial” que confiere al autor la facultad de obtener los rendimientos que de la explotación de la obra se deduzcan y tales derechos corresponden en exclusiva al autor. La condición de autor la posee la persona natural (física) por el solo hecho de su creación, por lo que no se exige ningún requisito formal para ostentar la condición de autor, sólo la creación de la obra, pues su mérito, valor crematístico, moralidad o licitud no son requisitos para que una obra sea protegida y nazca el derecho para su autor. Las obras han de ser expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, conocido o que se invente en el futuro, es decir, que sea perceptible mediante su plasmación en un soporte adecuado a su naturaleza.

Al abordar el problema de la censura, Doctrina y Jurisprudencia parten de que, en términos constitucionales, el derecho fundamental del que trae causa la propiedad intelectual —derecho de creación intelectual y de expresión de tales ideas y contenidos— está limitado, y ello porque ni la libertad ideológica, ni la libertad de expresión, ni la de creación intelectual comprenden el derecho a efectuar manifestaciones, expresiones o campañas de carácter ilícito, puesto que no existen derechos ilimitados y ello es contrario no sólo al derecho al honor de la persona o personas directamente afectadas, sino a otros bienes constitucionales como el de la dignidad humana que todos hemos de respetar. En consecuencia, cabe deducir que este proceso de “creación” intelectual es libre, pero no así el de “expresión” de la obra creada a través de los distintos medios de comunicación pública que la Ley reconoce, sino que existe una “censura previa” a la “difusión” que no puede impedir que la obra sea creada, pero sí que sea difundida. En definitiva, por “censura previa” debe entenderse cualquier medida limitativa de la elaboración o difusión de una obra del espíritu que consista en el sometimiento a un previo examen por un poder público del contenido de la misma cuya finalidad sea la de “enjuiciar” la obra en cuestión con arreglo a unos valores abstractos y restrictivos de la libertad, de manera tal que se otorgue el plácet a la publicación de la obra que se acomode a ellos a juicio del censor y se le niegue en caso contrario. Y debe alcanzar la interdicción a todas las modalidades de posible censura previa, aun los más “débiles y sutiles”, que tengan por efecto, no sólo el impedimento o prohibición, sino la simple restricción de los derechos a la libre expresión y de creación intelectual. Frente a las obras “ilícitas” pueden adoptarse dos tipos distintos de medidas: una, el secuestro judicial de los soportes de la información (v. gr. obras), cuando

estos existan, claro está. La segunda, que consiste en la prohibición de emitir o difundir, entendemos que equivale al secuestro.

Por último, cabe plantearse si las razones de Estado — seguridad, defensa, etc.— o la sensibilidad social pueden ser invocadas en los mismos términos, no sólo para impedir la difusión de una obra creada, sino la propia investigación que permita crearla. En estos días se debaten algunos casos que ponen de relieve la perenne tensión entre libertad de creación y la sensibilidad política y social, como sucede con los casos Valtòny o la propuesta de hacer una serie sobre “el caso del niño Gabriel”.

No encaja en este concepto la que a veces ha dado en llamarse “autocensura”, utilizada en algunos sectores —la cinematografía o la prensa—, en algunos países o en algunas épocas para regular la propia actividad y establecer corporativamente ciertos límites. Tampoco lo es la autodisciplina del editor, cuya función consiste en elegir el texto que se propone publicar, asumiendo así los efectos positivos o negativos, favorables o desfavorables de esa opción, como puedan ser el riesgo económico y la responsabilidad jurídica. Más lejos aún del concepto constitucionalmente proscrito está la carga, con su cara y reverso de derecho-deber, que permite e impone a los editores y directores un examen o análisis de texto y contenidos, antes de su difusión, para comprobar si traspasan, o no, los límites de las libertades que ejercen, con especial atención a los penales. Se trata de algo que, en mayor o menor grado, precede siempre a la conducta humana, reflexiva y consciente de que el respeto al derecho ajeno es la pieza clave de la convivencia pacífica. Podemos considerarla como la acción por la que el propio autor elimina o modifica el contenido de una obra en fase de creación cuando lo estima como ofensivo, dañino, inconveniente o contrario a la moral pública, lo que es distinto a su facultad de modificar o retirar la obra publicada por cambio de sus convicciones. Represión o control que atenta contra la libertad de expresión y que se puede ejercer por motivos ideológicos, políticos, religiosos o morales. Se lleva a cabo de manera previa a la difusión o publicación del material, para poder filtrar lo que se pone a disposición del público, aunque en ocasiones se realiza posteriormente, mediante la retirada del material según hemos dicho. Y este es un mecanismo más complejo y difícil de evaluar por su carácter subjetivo y rompe el diálogo entre el autor y su obra, pues, como nos dice Borges, el concepto “platónico” del libro implica un diálogo entre el autor y su obra en el que aquel anticipa las dudas y preguntas a su creación y esta le facilita las respuestas y por eso inventa sus “diálogos”: “Y algunos de esos diálogos no llegan a ninguna conclusión, porque Platón pensaba conforme los iba escribiendo; no conocía la última página cuando escribía la primera. Dejaba a su inteligencia vagar y, a la vez, dramatizaba aquella inteligencia convirtiéndola en muchas personas”. (*Arte poética. Seis conferencias*, traducción de Justo Navarro). La autocensura rompe el diálogo entre el “yo subliminal” del autor y su obra, la mutila o al menos modifica, porque el “subconsciente creador” temiendo las respuestas no formula las preguntas o, cuando menos, calla aquellas.

IV.- UN FUTURO INCIERTO: EL “ROBOT CENSOR” Y EL “CIBERAUTOR”

Pero las nuevas tecnologías han ocasionado un aumento de la fragilidad de los derechos de autor, ya que mediante la digitalización se acaba con el concepto de “obra original” —soporte único— dando lugar a la difusión de un número de copias “originales” indefinido, o de obras digitales sin soporte material —las llamadas *Non Fungible Token* o NFT— y su circulación sin control por INTERNET, facilitando reproducciones no autorizadas y modificaciones no consentidas por el autor de la obra original.

Especial mención merece la Inteligencia Artificial, una tecnología que parte de los modelos de aprendizaje profundo que están entrenados con conjuntos grandes de datos. Los modelos de IA “generativa” —nótese que no se le denomina “creativa”— se utilizan para concebir datos nuevos, lo cual la diferencia de los modelos de IA discriminativa, que se usan para clasificar datos atendiendo a las diferencias. En la actualidad, las aplicaciones con esta tecnología se utilizan para generar textos, imágenes, códigos y mucho más. Los casos

prácticos más comunes son los *chatbots*, la creación y la edición de imágenes, trabajos, relatos, poemas y la asistencia para la creación de código de software y la investigación científica. (Cfr. Red Hat). Por tanto, la IA “generativa” usa modelos básicos, es decir, grandes modelos de IA, que pueden trabajar en varias tareas y llevar a cabo tareas pre-configuradas, como resúmenes, preguntas y respuestas, clasificación, etc. Además, al requerir una preparación mínima, los modelos básicos se pueden adaptar a casos prácticos concretos con muy pocos datos de ejemplo. La IA generativa usa un modelo de aprendizaje “automático” para “comprender y asimilar” los patrones y las relaciones de un conjunto de datos de contenido creado por personas. A continuación, utiliza los patrones aprendidos para generar contenido. La forma más habitual de preparar un modelo de IA generativa es usar el aprendizaje “supervisado”, que es un conjunto de contenido creado por personas y las etiquetas correspondientes. A continuación, aprende a generar contenido “similar” al creado por personas y etiquetado con las mismas etiquetas. (Cfr. Google Cloud).

En estas “asépticas” líneas podemos vislumbrar la dimensión del desafío que esta tecnología supone para los creadores literarios, ya que no se trata de una simple reproducción —plagio servil— ni de variaciones lingüísticas sobre un texto —plagio disimulado— ni tampoco de la copia de argumentos, situaciones y personajes —plagio ideal— que de una forma u otra pueden ser detectados por el software diseñado para ello —aplicaciones como Turnitin, etc.— ni de “obras derivadas”, sino de “creaciones” fruto del análisis y aprendizaje sobre modelos precedentes “creados” por personas y que contienen una cierta “novedad” con respecto a los modelos utilizados. Por lo pronto, el *Reglamento de la UE sobre Inteligencia Artificial* contiene la regulación de los sistemas de inteligencia artificial generativa, en los que se basan modelos como ChatGPT, de la empresa OpenAI, Bard, de Google o Copilot de Microsoft. Tendrán que cumplir criterios de transparencia, como especificar si un texto, una canción o una fotografía se han generado a través de la inteligencia artificial y garantizar que los datos que se han empleado para entrenar a los sistemas respetan los derechos de autor o se acogen a una excepción legal (dominio público, *fair use*).

Pero con esta normativa no tenemos suficiente fundamento para hacer frente al desafío de la IA y ello nos va a obligar a revisar conceptos jurídicos afianzados en nuestro Ordenamiento como “creación”, “originalidad” y la tipología de obras de creación compartida o derivada y en esta tarea la cooperación del jurista, en su dimensión “literaria”, y demás “profesionales del verbo” como los filólogos y los creadores literarios va a ser determinante para imponer unos principios éticos, unos límites y dotar de nuevos contenidos y significados a las normas que han de disciplinar este avance. En estos momentos, el desafío proviene de la Inteligencia Artificial “generativa” entendida como la capacidad de la máquina gobernada por algoritmos que puede *crear* ideas y contenidos nuevos, como conversaciones, historias, imágenes, vídeos y música. Para 2025 se espera que el 90% de los contenidos disponibles en la Red sean generados con la ayuda de IAG.

De un lado, ya existe el “Robot censor” pues los algoritmos se utilizan para “decidir” si el contenido de una obra es o no lícito, moral o inmoral, cierto o “políticamente correcto”. Se producen “algoritmos de rastreo” entrenados por medio de un catálogo que les permite identificar textos ilícitos basándose en la posibilidad de que contengan grupos de palabras incluidas en su “catálogo censor” y con ello identifican escritos, discursos y demás obras cuya divulgación puede ser impedida o limitada. Pero el algoritmo “aprende” e identifica textos utilizando un conjunto de “palabras clave” y va perfeccionando su capacidad de detectar mediante la relación entre palabras y el diálogo de estas entre sí; con ello establece “patrones y jerarquías” de mayor o menor gravedad de la ilicitud de esos contenidos.

Entre otros problemas —falta de transparencia en su diseño, ausencia de supervisión humana—, los expertos ponen de relieve que el procesamiento de “lenguaje natural” es uno de los campos en los que la IA sigue siendo deficiente, por lo que no puede discernir cuál es el contexto en que crea y emite el contenido, su intencionalidad y el tipo de registro en el que se encuadra y, sin embargo, el “Robot censor” adopta su decisión, aun cuando no pueda “explicarla” ni razonar su fundamento. La metáfora de la llamada *black box* —caja negra— viene a ilustrar la imagen de la pérdida de control sobre la evolución, trazabilidad y

comprensión de la operatividad del algoritmo que puede llevar a “decisiones” y a “predicciones” sesgadas. (*La nueva censura digital del algoritmo a la Inteligencia Artificial*). A título de ejemplo daremos algunas cifras: en el primer semestre de 2024 Google suspendió en España 1.207 canales y Tik Tok eliminó 21.430 vídeos que podían violar su política de desinformación, así como otros 1.314 por ir contra su política de integridad cívica.

CEDRO ya avisa de que la falta de una regulación específica para la IAG permite que se utilicen obras de forma masiva sin autorización alegando un pretendido *fair use*, y la Directiva sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado digital no facilita una solución, ya que estima que la propiedad intelectual no debe ser un límite al desarrollo tecnológico. Y nuestro Decreto Ley de 2021 no mejora el panorama ya que “asume” el concepto de “pastiche” (“tomar elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos de forma que den la impresión de ser una obra independiente” DRAE) como nuevo límite a los derechos de autor, que busca establecer un equilibrio entre el derecho a la creación literaria y artística, la propiedad intelectual y el mercado digital. Con ello se consagra el “no plagio” y se abre la puerta al “robot autor” cuyas “creaciones” serán fruto del acervo cultural aportado por los autores humanos, pero se podrán confundir con las suyas y se plantearán nuevos problemas: quién es el titular de los derechos, a qué tipo de obras pertenecen, habrá autocensura frente a sesgos lesivos e imitaciones.

Pero tengamos presente que, a menudo, la solución a un problema jurídico depende de la previa respuesta a una cuestión técnica y a ello puede contribuir esta docta Academia fomentando el debate en su seno de tales asuntos y proponiendo soluciones. Mientras llega el “Ciberautor” que nos desafíe o sustituya, al menos nos cabe un consuelo: tal vez llegue el día en que una “persona electrónica”, un “autor-replicante” como Roy Batty, nos narre antes de morir con todo lujo de detalles aquellas cosas que ha visto, cosas que nosotros no creeríamos: “Naves de ataque en llamas más allá de Orión.... Rayos-C brillar en la oscuridad cerca de la Puerta de Tannhäuser”. Y lo haga antes de que todos esos momentos se pierdan en el tiempo, “como lágrimas en la lluvia”, como se pierden los de todos aquellos que no los escriben.

He dicho.

GUILLERMO OROZCO PARDO

(Granada, 1954)

Guillermo Orozco Pardo es hijo de una Bibliotecaria y un Catedrático de Literatura, por lo que desde sus primeros años se acostumbró a vivir entre lectores y sus libros, siendo la Lectura el mejor remedio para el hastío pues, como le dijo su madre, “desde que aprendí a leer, no me he aburrido en ningún momento”. Rodeado de obras de Arte y una nutrida Biblioteca familiar, pronto se convirtió en “El Leyón” y gracias a ello trabó amistad “imperecedera” con personajes señeros como Guillermo Brown, Sandokan, Robin Hood, Sir Ivanhoe, John Long Silver, Calpurnia Tate, Philip Marlowe, Elizabeth Bennett y otros muchos con los que aún mantiene una fructífera relación de afecto, pues “siguen prestos” para entrar en acción en el momento en que se abran las páginas de los libros donde habitan. Cursó el bachillerato de Letras adquiriendo una formación que el encaminará hacia las Humanidades, si bien finalmente se decantó por los estudios de Derecho —un producto cultural— que culminará obteniendo el Grado de Licenciado, lo que le permitió ganar una plaza de Profesor en la Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y Económicas de Melilla, donde realizó su labor docente y colaboró en la creación de su Biblioteca. Posteriormente, ingresó en la Facultad de Derecho de Granada, de la que había sido alumno, donde desempeñará diversos puestos hasta culminar su carrera académica como Profesor Emérito. Ello le permitió ser ahora “compañero” de profesores cuyo Magisterio le había formado en una línea humanística de la investigación y enseñanza del Derecho. A la par desempeña puestos de Gestión Académica de distinto ámbito y competencias. Su formación humanística impregna su actividad docente e investigadora, por cuanto inicia líneas un tanto “novedosas” como la Propiedad Intelectual y la Protección del Patrimonio Cultural, Artístico y Científico. Cabe destacar que realizó una estancia en la Universidad de París II bajo el magisterio de figuras señeras en el estudio de los Derechos de Autor, participó en el Congreso Mundial de la Propiedad Intelectual organizado por UNESCO y la OMPI en París e ingresó en ALADDA asociación para el estudio, defensa y difusión del derecho de autor, miembro de ALAI, asociación literaria internacional de Propiedad Intelectual, creada por Victor Hugo. Fruto de esta formación serán sus diversas actividades como la publicación de obras sobre Propiedad Intelectual o Patrimonio Histórico, la promoción y creación de Asignaturas sobre esas materias, que actualmente se imparten en nuestra Universidad, y la realización de informes y dictámenes para Entidades e Instituciones culturales.

CONTESTACIÓN DE LA
ILMA. SRA. DOÑA GRACIA MORALES ORTIZ

Excmo. Señor Presidente,
Excmas. e Ilmas. Sras. y Sres. Académicas y Académicos,
Señoras y Señores,
amigas y amigos:

Hace varios meses, Guillermo Orozco Pardo me comentó la temática que pensaba abordar en su discurso: se proponía reflexionar sobre las relaciones existentes entre los campos del Derecho y la Literatura. Ya entonces me pareció un enfoque muy interesante; no obstante, debo reconocer que no fui capaz de intuir todas las aristas que ofrecía.

Es evidente que una propuesta así solo puede cumplirla con garantías quien posea un profundo conocimiento del terreno legal; no en vano estamos ante un Catedrático en Derecho Civil, que sigue ejerciendo como profesor emérito. Pero también resulta imprescindible contar con una formación amplia y rigurosa en el ámbito literario.

Conociendo la familia de la que procede Guillermo Orozco, podríamos decir que esta competencia le viene dada desde la cuna. Su madre, Ana Pardo, fue una mujer luchadora y una feminista *avant la lettre*, que, habiendo estudiado Filosofía y Letras, desarrolló una labor fundamental de difusión de la cultura, a través de la gestión, dotación y creación de bibliotecas populares en toda la provincia de Granada. Por otro parte, en el ámbito de la Filología Hispánica, resulta excepcional la insigne trayectoria de su padre, D. Emilio Orozco Díaz, quien fue catedrático de Literatura Española y Decano en la Facultad antes citada. Así pues, Guillermo Orozco Pardo, pasó su infancia rodeado de libros y hacia ellos ha dirigido, en parte, su inclinación profesional, pues 30 se ha dedicado al estudio de la propiedad intelectual, campo en el que ha llegado a ser un especialista de prestigio internacional. En la disertación que acabamos de escuchar, se citan autores españoles de épocas diversas (véanse Cervantes, Delibes, Lorca o Cela), pero también se suman voces diversas de fuera de nuestro país, como Borges, Edgar Allan Poe, Agatha Christie o el siempre imprescindible Kafka. La manera de referirse a ellos, con naturalidad, sin pedantería alguna, demuestra cómo nos hallamos ante un curioso, atento e inteligente lector. Por otra parte, su claridad expositiva nos permite considerarle un “relojero de la palabra”, consciente de la necesidad de pulir cada frase.

De entre las diversas líneas de reflexión de su excelente y enjundioso discurso, me han interesado especialmente dos apartados.

Primeramente, quiero destacar los párrafos dedicados a dilucidar los entresijos que sostienen el ejercicio de la censura; en concreto, me han resultado muy perspicaces sus juicios sobre la autocensura. Orozco define esta práctica así: “la acción por la que el propio autor elimina o modifica el contenido de una obra en fase de creación cuando lo estima como ofensivo, dañino, inconveniente o contrario a la moral pública”. Como él mismo apunta, se trata de un mecanismo “complejo y difícil de evaluar por su carácter subjetivo”, que determina qué es lo que, finalmente, se escribe, y también cómo se escribe. La autocensura, nos advierte Orozco, “rompe el diálogo entre el ‘yo subliminal’ del autor y su obra, la mutila o al menos modifica”.

Todo esto se acentúa aún más en un momento como el que vivimos actualmente, donde existe una marcada polarización ideológica y una crispación latente en casi todos 31 los sectores sociales. Esto puede inducirnos a escritoras y escritores a andarnos con pies de plomo, por utilizar una expresión que me parece

reveladora: pisar despacio, con cuidado, en lugar de dejarnos llevar hacia la danza libre o el vuelo (si se me permiten estas metáforas un tanto ingenuas sobre la práctica creativa).

Recuerdo una interesante polémica que se produjo en 1960 entre los dos dramaturgos españoles más importantes de aquel periodo: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre. La discusión tenía que ver con los límites que determinaban la escena teatral, sometida a la censura franquista. Según Buero Vallejo, dentro de ese marco, había que generar un teatro “posible”, porque, de lo contrario, la obra se condenaba al ostracismo y no llegaría al público; por su parte, Sastre defendía la opción de un teatro “imposible”, ya que, en su opinión, la creación literaria se debe a la libertad, al inconformismo y a la aspiración de proyectarse hacia el futuro.

Me parece que esta dualidad sigue vigente, de otro modo; continúa habiendo propuestas literarias más “posibles” que otras, por motivos entre los que sobresale la potencia con la que nos empuja el mercado literario y teatral. Lo apunta brevemente Guillermo Orozco en su discurso cuando se refería a “la autodisciplina del editor”. La “autocensura” puede darse si nos condiciona en exceso la respuesta comercial a nuestro proyecto literario. Las escritoras y escritores conocemos cuáles son las tendencias dominantes, sabemos qué tipo de opciones resultan más premiadas o más vendibles; así que la tentación de someternos a determinados temas o fórmulas discursivas está siempre ahí. Aunque quiero pensar que el público, finalmente, se comporta manteniendo un grado de imprevisibilidad y autonomía, que nos salva del servil sometimiento a unos límites auto-impuestos.

Enlazando con esta idea, me acerco ya a la otra cuestión que más me ha cautivado del discurso que acabamos de escuchar: el capítulo titulado “Un futuro incierto: el ‘Robot censor’ y el ‘Ciberautor’”. En esas reflexiones finales, sin caer ni en la euforia tecnológica ni en el temor apocalíptico, Guillermo Orozco Pardo dibuja un complejo escenario de cómo el avance de la IA generativa nos obliga a replantear los conceptos de “creación”, “originalidad” y “la tipología de obras de creación compartida o derivada”. Para él, se trata de un “desafío”, al que tendremos que responder juristas, filólogos/as y escritores/as, de forma coordinada.

Yo añadiría que ese “desafío” apela también a la ciudadanía, pues deberíamos realizar un ejercicio de responsabilidad colectiva, poniendo límites al poder de ese “robot censor” que tan bien nos conoce. Como comenté en esta misma sala, al presentar mi discurso de ingreso, considero que no debemos ceder a la “comodidad” con la que nos seduce lo tecnológico. Dejar que un algoritmo nos sugiera qué música escuchar, qué películas ver, qué libros leer, implica dejar de hacer el esfuerzo de buscar por nosotros mismos; y esto, como consecuencia, atenúa el ejercicio de nuestra curiosidad, nuestra libertad y, en última instancia, nuestra capacidad para la creación.

Acabo esta respuesta con la alegría y el orgullo de dar la bienvenida a esta institución a Guillermo Orozco Pardo. Estoy segura de que su amplísima formación, su experiencia y su manera lúcida y tranquila de asumir el conocimiento supondrán un valiosísimo aporte para nuestra Academia de Buenas Letras de Granada.

NOTICIAS Y OTRAS ACTIVIDADES DE LA ACADEMIA

LAS SIETE ACADEMIAS DE GRANADA FIRMAN EL MANIFIESTO DE ADHESIÓN AL PROYECTO 'GRANADA CAPITAL EUROPEA DE LA CULTURA 2031'

La alcaldesa ha destacado “la importancia que tiene la labor científica y divulgativa de las academias en la difusión de Granada como Capital Europea de la Cultura para el 2031”

El documento ha sido rubricado por Marifrán Carazo y por los presidentes de las Academias de Buenas Letras, Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales de Granada; la Academia Iberoamericana de Farmacia, y las Reales Academias de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de Granada, Ciencias Veterinarias de Andalucía Oriental, Jurisprudencia y Legislación de Granada, y Medicina y Cirugía de Andalucía Oriental y la Ciudad de Granada

10 de diciembre de 2024

Las siete Academias de Granada han sido las últimas corporaciones en brindar su apoyo al proyecto de Capitalidad Cultural con la firma, esta mañana, del manifiesto de adhesión al proyecto ‘Granada Capital Europea de la Cultura 2031’, que impulsa el Ayuntamiento. Así lo ha informado la alcaldesa, Marifrán Carazo, quien ha agradecido este refrendo y ha reiterado su llamamiento a “sumarse a este protocolo abierto e ilusionante para nuestra Candidatura”.

La regidora, quien ha destacado “la perfecta colaboración” entre la ciudad y las siete Academias firmantes del Manifiesto “como muestra de la importancia que tiene su labor científica y divulgativa en la difusión de Granada como Capital Europea de la Cultura para el 2031”,

Además de por la alcaldesa, Marifrán Carazo, el Manifiesto ha sido firmado por José Antonio López Nevot, presidente de la Academia de Buenas Letras de Granada; Francisco González Lodeiro, presidente



de la Academia de Ciencias Matemáticas, Físico-Químicas y Naturales de Granada; Agustín García Asuero, presidente de la Academia Iberoamericana de Farmacia; Orfilia Saiz Vega, directora de la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias; Antonio J. Villatoro Jiménez, presidente de la Real Academia de Ciencias Veterinarias de Andalucía Oriental; Rafael López Cantal, presidente de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de Granada, y Armando Zuluaga Gómez, presidente de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Andalucía Oriental.

Tras incidir en “la rica historia y en la vibrante escena cultura y científica que Granada exhibe en la actualidad”, la alcaldesa se ha mostrado convencida de que la ciudad de la Alhambra ofrece “todos los atractivos y requisitos exigibles” para ser la futura Capital Europea de la Cultura 2031. “Somos una ciudad que valora sus tradiciones artísticas y culturales, pero también impulsa nuevas formas de expresión y tecnologías, fomentando la creación artística mediante el apoyo a artistas locales e internacionales y la organización de innumerables festivales, exposiciones y eventos culturales”, ha señalado.

“Granada es una ciudad orgullosa de su herencia pero que tiene la mirada puesta en el futuro y en la firme apuesta de ser Capital Europea de la Cultura en el año 2031 contando para ello con todos los profesionales del arte y la cultura, los ciudadanos, instituciones y visitantes que, con la firma de este manifiesto, nos comprometemos a construir un futuro más brillante, en paz y culturalmente enriquecido para todos”, ha añadido.

Así, el Manifiesto define Granada como una ciudad de futuro que ha sido y sigue siendo un cruce de culturas y civilizaciones, que valora el diálogo intercultural y la cooperación internacional “y que se propone seguir fomentando el intercambio cultural, creativo, científico y de investigación con otras ciudades europeas y del mundo, aprendiendo y compartiendo experiencias y conocimientos. Granada promueve la diversidad cultural como una fuente de riqueza y entendimiento mutuo y apoya iniciativas y proyectos para la integración, la paz y la comprensión global”.

El texto, que recoge la importancia del sector cultural como motor de desarrollo e innovación en el ámbito económico a través de actividades como la educación, el arte, el desarrollo personal, la ciencia, el turismo o el ocio, establece que el proyecto de Granada “es plenamente respetuoso con los valores y objetivos de las Capitales Europeas de la Cultura por lo que deseamos expresar públicamente nuestro deseo compartido con la ciudad de promover la cultura como motor de creatividad, así como la inclusión social, la sostenibilidad y el diálogo intercultural en los planos local, nacional e internacional”.

Con este fin, los firmantes del documento de adhesión se comprometen a reconocer el valor intrínseco de las artes y de la cultura, así como su potencial estratégico para la sociedad, promover prácticas culturales sostenibles y respetuosas con el medioambiente, un turismo respetuoso con la calidad de vida de los ciudadanos y la igualdad de oportunidades para el disfrute y la participación en actividades culturales por parte de la ciudadanía.

Del mismo modo, acuerdan estimular la creación artística y fomentar la innovación y el emprendimiento en los sectores cultural y creativo, contribuir al reconocimiento profesional del sector, apoyar programas educativos que acerquen la cultura a todos los grupos sociales, eliminar barreras físicas y sociales para asegurar que todos, sin excepción, puedan disfrutar de la cultura y favorecer políticas que posibiliten “una adecuada financiación a la programación cultural y una retribución justa y digna a los profesionales, como herramienta de creación de empleo vinculada a la cultura”.

Un desarrollo urbano sostenible, más infraestructuras culturales, el uso responsable de los recursos, la mejora de la calidad urbana con espacios que integren el arte y la naturaleza, un turismo sostenible o la apuesta por la creatividad, la inclusión, la sostenibilidad y la cooperación intercultural, son otras de las propuestas recogidas en el Manifiesto.

LECTURA-RECITAL DEL POETA ARGENTINO GUILLERMO E. PILÍA
7 DE OCTUBRE DE 2023
SALÓN DE ACTOS DEL PALACIO DE LOS CONDES DE GABIA

José Antonio López Nevot

Guillermo Eduardo Pilía nació en La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, el 29 de octubre de 1958. Cursó los estudios superiores en la Universidad Nacional de La Plata y se graduó en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Ha sido catedrático de Lenguas Clásicas y de Teoría de la Literatura y director de la Cátedra Libre de Cultura Andaluza de la Universidad de La Plata, titular del Aula de Taurología «Ignacio Sánchez Mejías», vicepresidente del Consejo Argentino para las Relaciones con Andalucía, y senescal de la Hermandad Literaria Generación del 27. En la actualidad es presidente de la Academia Hispanoamericana de Buenas Letras de Madrid, académico correspondiente en La Plata de la Academia de Buenas Letras de Granada, secretario general de la Sociedad Argentina de Escritores y consejero de la Editorial El Libro, entre otros cargos. Fue director de Cultura en el gobierno del doctor Antonio Cafiero, gobernador de la provincia de Buenos Aires, y director de Museos, Monumentos y Sitios Históricos.

Sus inicios en la vida literaria se remontan a 1978, año en que participó en el Primer Encuentro de Jóvenes Poetas Platenses, convocado por el grupo «Latencia». Sus primeros poemas fueron publicados por entonces, en antologías y revistas *underground*. Pertenece, por ende, a la llamada *Generación de la Dictadura*, grupo de escritores que desarrollaron parte de su obra durante la dictadura militar argentina de 1976-1983, en aquel «panorama sombrío de violencia, represión, persecución y censura» (Juan Pedro Rojas). Una generación «marcada por una profunda e indeleble llaga», en palabras de Carlos Barbarito. Pilía siguió colaborando en revistas literarias de divulgación restringida y opuestas al régimen militar. Su primer libro de poemas, *Arsénico*, vio la luz en 1979 en la editorial Nuevas Voces de San Fernando, y manifestaba veladamente el malestar de su generación bajo el régimen, tema que reaparece en otros títulos posteriores, particularmente en *Huesos de la memoria* (1995). En 1980 obtuvo la Faja de Honor de la Sociedad de Escritores de la Provincia de Buenos Aires por otro poemario, *Enésimo triunfo*, que publicó Ediciones Extramuros. Ambos libros llamaron la atención por su acento precozmente maduro. A juicio de un crítico, «sus poemas demuestran la firmeza de una vocación bien encauzada, la búsqueda central del universo, el adentramiento en su propio ser y una exacta lucidez. [...] Hay poetas que nacen con un don preconcebido de la palabra poética. Es indudable al leer la producción de Pilía».

En la mayoría de sus trabajos poéticos se advierte el contraste entre la expresión de ciertos estados de gracia espiritual, derivados de su formación católica, e insalvables cuestionamientos existencialistas. De la poesía de Pilía se ha escrito que «busca “una manifestación de lo sagrado / en medio de nuestro profano transcurrir”. Por eso no es trágica, sino elegíaca: su lirismo tiene como ejes el expolio del tiempo y la consciencia de nuestra caducidad. No hay, pues, en ella desesperación sino nostalgia del sentido numinoso de las cosas y una vivencia religiosa de la realidad, que, como nuestra misma condición de seres frágiles y leves, nos hermana» (Jaime Siles).

También se ha dicho que su poesía pasó de cierto hermetismo, propio del clima de censura en que escribió sus primeras obras (bajo la influencia de Rimbaud, Montale, Quasimodo y Trakl), a una aproximación a poetas españoles, desde Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y los poetas del 27, hasta Claudio Rodríguez y Rafael Caballero Bonald, con títulos tan significativos como *Caballo de Guernica* (2001), *Ópera flamenca* (2003), *Herido por el agua* (2005), y *Ojalá el tiempo tan sólo fuera lo que se ama* (2011).

Una apresurada semblanza literaria de Guillermo Pilía quedaría truncada sin mencionar su faceta de narrador. En 1987 su libro *Cuentos bárbaros* mereció la primera mención de honor de la Fundación Fortabat, y en 1993 su libro inédito *Un coronel federal y otros cuentos de caudillos* recibió la presea del Certamen Provincial de Cuentos de la Fundación Bernard. Consignemos igualmente *Viaje al país de las Hespérides* (Educiones Al Margen, 2002) y la colección de relatos taurinos *Tren de la mañana a Talavera* (Evohé Narrativa, 2009).

Quisiera subrayar la especial vinculación de Pilía con la cultura española, y particularmente, con la andaluza. Ya hemos anticipado algunas noticias en ese sentido. Añadamos que fue fundador, junto a los académicos de Buenas Letras de Granada José Lupiáñez, Fernando de Villena, Antonio Enrique y otros intelectuales hispanoamericanos, del Instituto Iberoamericano de Estudios Andalusíes, con sede en Guadix, y director de la revista *Giralda*. En 2010, el Círculo Cultural Andalúz de La Plata le distinguió con el Premio Al-Ándalus por su destacada contribución a la difusión de la cultura andaluza en la Argentina. Desde 2011 a 2016 se dedicó a la investigación de la vida de la comunidad andaluza en Buenos Aires, desde la fundación de la ciudad hasta la llamada Revolución de Mayo, que culminó en el libro *Los andaluces en el Buenos Aires hispánico* (1536-1810), publicado en 2017 por el Ministerio de Gestión Cultural del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires.

En 2018 ingresó en la Academia de Buenas Letras de Granada como miembro correspondiente en la ciudad de La Plata. Su discurso de ingreso versó sobre la visita que en 1933 giró Federico García Lorca a la Universidad Nacional de La Plata, invitado por Ricardo Levene, fundador de la Historia del Derecho indiano. En su último número, el Boletín de la Academia ha publicado diez poemas inéditos de Pilía traducidos al rumano por Eugen Dorcescu, pertenecientes al libro *La orfandad de las cosas y otros poemas*, que la Academia editará próximamente en su colección Mirto, y el artículo *La conjura de los necios*, sobre el llamado síndrome de Procusto.

Pilía colabora asiduamente en las tareas de la Academia de Buenas Letras de Granada. Recuerdo que, durante la pandemia, los plenos de la Academia hubieron de celebrarse necesariamente en modalidad virtual. Pues bien, aquella necesidad ofreció una inédita posibilidad: permitir que académicos correspondientes, incluidos los de la otra orilla del Atlántico, como Guillermo Pilía, participasen activamente en el desarrollo de las sesiones y debates. Así pude ver y escuchar por primera vez a nuestro poeta.

Tuve oportunidad de conocer personalmente a Guillermo Pilía con motivo de la recepción pública del poeta chileno Andrés Morales Milohnic en la Academia de Buenas Letras de Granada como académico correspondiente en Santiago de Chile, el día 23 de octubre de 2023. Fue precisamente Pilía el encargado de pronunciar el discurso de contestación, poniendo de relieve que aquel acto académico era una repetición, aunque con ostensibles diferencias, de un triángulo trazado hacía 90 años, una figura geométrica cuyas aristas son Andalucía, Chile y Argentina. Luego ensayó un sugestivo paralelismo entre poesía y música al referirse a las relaciones culturales entre ambas orillas del Atlántico, citando como botón de muestra los llamados cantes de ida y vuelta.

A mi juicio, nada mejor para cerrar esta presentación de Guillermo Pilía que acudir a su autorretrato:

Este que ves aquí, de rostro sonriente, de cabello entrecano, frente un poco marcada por los años y las muchas lecturas, de melancólicos ojos, de nariz griega, más grande que pequeña, las barbas de plata, que ha veinte años fueron oscuras, la boca sensual, los dientes desparejos, mal acondicionados y peor puestos; el cuerpo entre dos extremos: crecido de carnes y pequeño de talla; la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de Arsénico, Huesos de la memoria, Opera flamenca, y del que hizo el Viaje al país de las Hespérides, y de otras obras que andan por ahí descarriadas y quizás sin el nombre de su dueño, el rostro del que se llama comúnmente Guillermo Eduardo Pilía. Su vida y su obra, superficialmente sencillas, están llenas «de hiatos y de puntos en suspenso». Desde los 20 años se dedicó a escribir y publicar poesía, pero también fue valorada su labor narrativa, sin que él se preocupara mucho en darle su lugar. Además

de la literatura, le interesa la historia, los vinos, el fútbol, Andalucía, el flamenco, los toros («Y antes que un tal poeta, mi deseo primero / hubiera sido ser un buen banderillero», podría haber escrito con Manuel Machado). Cuando en su adolescencia anunció que se dedicaría a las letras, le vaticinaron que moriría de hambre, oráculo que no se cumplió. Como dijo un colega suyo, «de joven escribía para viajar y de grande viaja para escribir». Pese a haber realizado obra objetivamente valiosa y de personalísimo acento, ha sido más valorado en el exterior que en su propio país. «De él también podría decirse, como se dijo de otro escritor de su ciudad, que es una mezcla de Hemingway por fuera y Juan Ramón Jiménez por dentro».

PRESENTACIÓN DEL POEMARIO MÁGICO PODER
DE MANUEL ÁNGEL VÁZQUEZ MEDEL

José Antonio López Nevot

Hace unos días, un amigo común, noticioso de que yo iba a presentar en Granada el último libro de poemas de Manuel Ángel Vázquez Medel, me escribió: «Manuel Ángel es una persona excepcional, de un corazón inmenso y una sensibilidad muy exquisita; preséntalo como lo que es, un intelectual y escritor magnífico, una mente lúcida única». Pues bien, nuestro amigo, lejos de exagerar, ha sido parco en sus elogios.

Manuel Ángel Vázquez Medel es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Sevilla, presidente de honor de la Asociación Andaluza de Semiótica, académico correspondiente de la Academia de Buenas Letras de Granada en Huelva y Medalla de la Universidad de Huelva. Recientemente, la Universidad de Sevilla le ha otorgado el Premio Fama, el más alto reconocimiento a la excelencia investigadora en Ciencias Sociales y de la Comunicación.

Ha coordinado la Red Internacional de Universidades Lectoras en la Universidad de Sevilla, y creado y dirigido el Plan Integral para el Fomento de la Lectoescritura, premiado por la Feria del Libro de Sevilla en 2019. Es fundador del Grupo de Investigación en Teoría y Tecnología de la Comunicación y del Taller de Poesía en el Máster de Escritura Creativa de la Universidad de Sevilla, cuya Comisión Académica preside.

El 5 de septiembre de 2023, las cátedras RTVE de doce universidades españolas le rindieron un merecido homenaje en la Universidad de Salamanca, en reconocimiento a la excelencia de su trabajo como fundador y director de la Cátedra RTVE-US en Creatividad y Contenidos Culturales en el ámbito Audiovisual y Digital, reconocimiento al que se adhirió por unanimidad la Academia de Buenas Letras de Granada.

Director del Aula Ortega y Gasset (Universidad Internacional Menéndez Pelayo) y primer presidente del Consejo Audiovisual de Andalucía (2005-2008), ha sido distinguido por las Fundaciones Juan Ramón Jiménez y Francisco Ayala por sus aportaciones investigadoras a la obra de ambos escritores. Es Premio Internacional Intercampus (Fundación Telefónica) de Investigación en la Red (2004), Medalla de Oro de la Asociación de la Prensa de Málaga (2006), socio de honor del grupo Comunicar (2015), Premio Ángel Serradilla de la Asociación de la Prensa de Huelva (2018), e Indalo de las Letras (2018). Ha sido coordinador general de la Gran Enciclopedia de Andalucía, fundador y presidente de la Asociación de Editores de Andalucía, de Editoriales Andaluzas Unidas y de Ediciones Alfar.

Autor de estudios sobre Fernando de Herrera, Juan Ramón Jiménez, Fernando Pessoa, Francisco Ayala, María Zambrano, Luis Cernuda y Rafael Alberti, entre sus publicaciones académicas sobresalen *Mujer, ecología y comunicación en el nuevo horizonte planetario*, *Teoría del emplazamiento. Implicaciones y aplicaciones*, *La urdimbre y la trama. Estudios sobre el arte de narrar* y *La universidad del siglo XXI en la sociedad de la comunicación y del conocimiento*.

El impresionante currículum académico que acabo de resumir, propio de un profesor universitario de acreditado y reconocido prestigio, no debiera ocultar el hecho incuestionable de que nos hallamos ante la presencia de un excelente escritor. Porque Manuel Ángel Vázquez Medel no hizo sino transformar su primigenia vocación literaria en profesión, optando por la Filología. Él mismo confiesa que su intensa e ininterrumpida dedicación a la crítica y a la investigación literaria afectó a la dinámica de su escritura, convirtiéndole en un crítico implacable de sus propios textos. Desde hace algunos años, sin embargo, ha decidido retornar a la semilla, volver al origen, consciente, como decía T. S. Eliot en *East Coker*, de que «en mi principio está mi fin».

En su faceta de creador, Vázquez Medel ha cultivado la literatura aforística, bajo el hegeliano título de *El ave de Minerva se eleva en el crepúsculo* [Aforismos, máximas, sentencias y fragmentos], publicado en 2019 en la Colección Mirto Academia. Y ha publicado los libros de poemas *Pájaro de la noche* (1994) y *Remota luz* (2019).

Hoy presentamos en Granada su tercer libro de poesía, *Mágico poder* (Huerga y Fierro Editores, 2024). El libro se divide en tres secciones, tituladas *Semillas de esperanza*, *Regreso al origen* y *A un dios desconocido*. En *Semillas de esperanza*, el poeta busca en tiempos de oscuridad el equilibrio entre la razón y la emoción, apelando a la luz del corazón frente a la negrura de la indigente inteligencia desolada. Porque, como escribió Hölderlin, el hombre es un dios cuando sueña, y un mendigo cuando reflexiona. En el poema *Turris fortissima* —título sugerido por la inscripción bíblica que circunda la Giralda de Sevilla—, la esperanza se cifra en elevar torres de palabras mientras todo se derrumba a nuestro alrededor, en plantar manzanos aunque el mundo se termine mañana, para salvar lo auténtico, lo bueno, la frágil hermosura. En *Palabra y vida*, el poeta aborda el compromiso de la palabra con la existencia, pues tan solo la palabra puede otorgarle un sentido, invocando la paz y la justicia. Por último, en *Poema para la esperanza*, advertimos la dimensión logomítica de lo humano a través de los personajes de la Odisea (Ulises, Penélope, Calipso) y los mitos de Ícaro y de Sísifo.

En la segunda sección del libro, *Regreso al origen*, el tiempo de la espera se ha cumplido. Llegó la luz, o estuvo allí desde siempre, aunque el poeta no supo verla. Ahora, por fin, contempla la luz y en ella se reconoce.

Hallamos en esta sección meditaciones sobre la palabra: las palabras no nos pertenecen, sino que pasan, cruzan, y pueden malograrse o encaminarse hacia el vacío, esfumarse en el viento. Irrumpe la presencia del amor, concebido como plenitud del instante eterno, ahora y siempre, acaso también como pequeña muerte anticipada. Otros temas tratados son la fugacidad y finitud de los objetos y el tiempo, que se desvanecerán en la nada y el vacío, en el silencio y el olvido, como la nieve tocada por el sol, como el beso en los labios de la amada. Al leer estos poemas, podemos preguntarnos con Villon, *¿Mas dónde están las nieves de antaño?*

La tercera sección del libro, *A un dios desconocido*, título que evoca el de un poema de Nietzsche, se inicia con una composición dedicada al descubrimiento del *kairós*: el momento exacto, la hora propicia, en la que algo decisivo sucede, aunque no sepamos verlo. Solo nos queda la posibilidad de recuperar los pecios de todos los naufragios de la existencia.

En *Cada instante que vivo*, el poeta dialoga con ese dios desconocido que se revela a todo el que lo mira y se oculta si el corazón se aleja. En el siguiente poema, ambientado en Collevaleza, al atardecer, el poeta pide a ese dios que se quede con nosotros, porque nos sentimos solos cuando la noche llega y padecemos sed de luz y de infinito. Porque la verdadera luz viene de arriba. No hay otra luz.

Nos hallamos ante una poesía meditativa, que reflexiona con hondura y emoción sobre el *mágico poder* de la palabra para entretejer la verdad, la bondad y la belleza en tiempos de oscuridad. Parafraseando a Juan Ramón Jiménez, Manuel Ángel Vázquez Medel ha sabido levantar una casa de tiempo y de silencio que da al río de la vida.

LA EXACTA QUIETUD DEL AHORA

Palabras con ocasión de la presentación de la antología de Pedro Enríquez

Manuel Ángel Vázquez Medel

Hoy¹, víspera del inicio de la gran fiesta de la lectura en Sevilla, la Feria del Libro, la palabra poética de Pedro Enríquez nos convoca a un encuentro que desearía lleno de vida y de participación de los asistentes, en el que mis palabras apenas pretenden ser invitación e incitación a la lectura de esta antología que nos entrega los mejores poemas de Enríquez.

Es, pues, un honor y un placer presentarles hoy la antología poética de Pedro Enríquez, *La exacta quietud del ahora*, que ofrece muestras significativas de su obra desde 1988 hasta 2018, tres décadas de fecunda escritura. Esta publicación, número 114 de la prestigiosa colección Mirto Academia, de la Academia de Buenas Letras de Granada, nos ofrece una oportunidad única para explorar las profundidades líricas de un destacado poeta del actual panorama creativo.

Pedro Enríquez, poeta, narrador y editor español, cuenta con una importante trayectoria literaria, con 21 títulos publicados y poemas traducidos a numerosos idiomas. Su proyección internacional contribuye a hacer presente la creación poética actual en todo el mundo, como lo acredita su reciente viaje a Canadá. Su obra ha sido reconocida con importantes premios como el Gran Premio de la Feria Internacional del Libro de Puerto Rico y el Premio Internacional de Poesía Dama de Baza 2017, entre otros. Su compromiso con la poesía va más allá de la escritura, ya que también dirige el Festival Internacional de Poesía en el Laurel en Granada y lleva el mágico poder de la creación poética a todos los rincones, como muestran, por ejemplo, sus talleres de poesía en centros penitenciarios. Porque la palabra no solo tiene propiedades terapéuticas, sanadoras, sino que también contribuye a la regeneración y a la rehabilitación a través de los más altos valores.

En *La exacta quietud del ahora*, Enríquez nos invita a un viaje introspectivo a través de sus versos, donde la transparencia, sencillez y pureza del lenguaje se convierten en una poderosa herramienta para explorar la complejidad de la existencia humana. Su poesía, que nace de lo más profundo humano, está cuidadosamente elaborada, con una estética que combina a la perfección la imagen y la metáfora. Y en la que el sentido rítmico está presente desde el propio título, un hermoso eneasílabo dactílico.

Nos encontramos ante una poesía *material*, que parte de la materia, el barro que somos, y de todos nuestros anclajes sensoriales, pero que no es *materialista*, pues no reduce lo humano a este plano de la inmanencia. Una poesía *espiritual*, buscadora desde sus momentos iniciales hasta el actual, de la trascendencia, pero no *espiritualista*, pues no niega el peso de lo humano. Poesía en la que está presente “lo sagrado” como radical antropológico que nos fascina y nos hace temblar, en la que percibimos -como decía Simone Weil- la gravedad que nos mantiene unidos a la tierra, pero también la gracia, que nos impulsa a la elevación.

A lo largo de esta antología, encontramos temas recurrentes que revelan las preocupaciones centrales del poeta.

- La búsqueda de la identidad: En poemas como “De espaldas a la fiesta”, la voz poética reflexiona sobre la pérdida de la autenticidad en un mundo superficial, donde las máscaras y las apariencias ocultan la verdadera esencia del ser humano.

1 La presentación tuvo lugar en La Casa del Libro de Sevilla el martes 22 de octubre de 2024.

- El paso del tiempo y la memoria: El tiempo es un tema constante en la poesía de Enríquez, que lo explora desde diferentes perspectivas. En poemas como "Los números desordenados", el tiempo se convierte en un laberinto donde los recuerdos se entremezclan y la nostalgia se apodera del presente.
- El amor y el deseo: La pasión y la sensualidad son elementos centrales en la poesía de Enríquez, que los aborda con una franqueza y una intensidad que conmueven al lector. Poemas como "Fresa ácida" nos revelan la capacidad del poeta para transformar lo cotidiano en una experiencia erótica.
- La soledad y el silencio: La presencia de la soledad es recurrente en la obra de Enríquez, que la explora como una condición inherente a la existencia humana. En poemas como "Liturgia del olvido", la soledad se convierte en un espacio de reflexión y de encuentro con uno mismo.
- La espiritualidad y la trascendencia: A pesar de la crudeza y la realidad de sus muchos de sus versos, la poesía de Enríquez está impregnada de una profunda espiritualidad. En poemas como "Antes de la palabra", el poeta se cuestiona sobre la existencia de Dios y el significado de la vida.

Una de las claves de la escritura de Enríquez reside en su capacidad para crear imágenes vívidas y evocadoras. Utiliza un lenguaje sencillo y directo, pero cargado de simbolismo, que permite al lector crear sus propias interpretaciones. Algunos ejemplos de imágenes recurrentes en su obra son:

- El agua: símbolo de purificación, de cambio y de la fluidez del tiempo.
- El fuego: representa la pasión, la energía vital y la capacidad de transformación.
- Los pájaros: simbolizan la libertad, la esperanza y la conexión con la naturaleza.
- Los espejos: reflejan la búsqueda de la identidad, la dualidad del ser y la fragilidad de la realidad.

La musicalidad es otro elemento fundamental en la poesía de Enríquez. Sus versos fluyen con un ritmo natural, creando una armonía que interpela al lector. Recursos como la repetición, la aliteración y la asonancia dotan a sus poemas de una sonoridad particular.

La selección de los poemas responde a una propuesta de lectura invertida en relación a las fechas de publicación: accedemos desde los poemas más recientes y finalizamos la lectura por los recogidos en su primer libro de 1988. Pero el carácter circular de los poemas primero ("Aprendemos el inicio") y último ("Barro de alfarero") de la selección, nos invita a realizar una segunda lectura, siguiendo el orden cronológico de publicación de los libros. Así podemos apreciar mejor su evolución poética, que caracterizamos con algunos de sus rasgos más destacados:

- *Extremo a extremo del silencio* (1988): En su primer libro, la poesía de Enríquez se caracteriza por una búsqueda de la identidad y del sentido de la existencia ante la muerte. Hay una preocupación por la condición humana y la pérdida de valores en la sociedad moderna. La soledad, la angustia existencial, el vacío y la nada, desde la búsqueda de la verdad y del sentido son temas recurrentes, que se resuelven con sus primeras apelaciones a la trascendencia.
- *Historias de arena* (1993): su poesía se vuelve más introspectiva y personal, con una mayor exploración del mundo interior y de las emociones. La memoria y el paso del tiempo adquieren mayor relevancia.
- *Vigilante de niebla* (1995): continúa indagando desde la soledad y la melancolía. La naturaleza se convierte en un espacio de reflexión y de encuentro con uno mismo. La imagen de la niebla como metáfora de la incertidumbre y lo efímero se hace presente. Y nos recuerda la visión cernudiana de la poesía como un "tanteo en la niebla".

- *Ciudad en obras* (2007): centrado en la ciudad como espacio de cambio y de transformación, ofrece una mayor preocupación por lo social y por la condición humana en la metrópolis. El amor y el deseo se presentan como fuerzas vitales en un entorno a veces hostil.
- *Sueños en el laberinto* (2008): Este libro marca un punto de inflexión en la poesía de Enríquez, donde lo onírico y lo simbólico cobran mayor protagonismo. La realidad se presenta como un laberinto donde los sueños y la imaginación se entremezclan. Y la palabra se nos ofrece como único “hilo de Ariadna” para encontrar una salida al laberinto de la existencia.
- *Ese filo* (2009): exploración de la fragilidad y la complejidad de las relaciones humanas. La búsqueda del amor y la dificultad de la comunicación son temas centrales. El humor y la ironía se hacen presentes como mecanismos de defensa ante el dolor.
- *Liturgia del olvido* (2009): desde una poesía más reflexiva y espiritual, la búsqueda de sentido ante la muerte y el dolor se hace patente. La memoria y el olvido se presentan como fuerzas que moldean la identidad.
- *El eco de los pájaros* (2011): obra de gran sensibilidad hacia la naturaleza y hacia las pequeñas cosas de la vida. La imagen de los pájaros como símbolo de libertad y esperanza se hace recurrente. El ansia del vuelo y de la subida hacia lo alto late en estos versos.
- *Lienzo del deseo* (2015): exploración del amor, el deseo y la creatividad artística como fuerzas transformadoras. La imagen del lienzo como metáfora del espacio creativo se hace presente.
- *Libélulas y Granados* (2015): expresión de poesía más sensorial y evocadora. La naturaleza, la música y la belleza se fusionan en versos cargados de lirismo.
- *Poesía para desafinados* (2017): una poesía más lúdica y experimental en la que el humor, la ironía y el juego con el lenguaje son elementos destacados.
- *En el hueco de su mano* (2018): En su libro más reciente incluido en la antología, Enríquez explora la espiritualidad, la fe y la búsqueda de Dios. Revela un intenso anhelo de trascendencia, de plenitud del instante y de vida auténtica desde el momento presente.

La poesía de Pedro Enríquez nos muestra así una evolución desde una poesía más íntima y personal hacia una poesía más abierta al mundo exterior y a las preocupaciones por los otros y por la vida compartida. Sin embargo, a lo largo de su obra, mantiene una constante búsqueda de la belleza y el sentido de la vida, desde la incesante llamada de lo que nos trasciende.

La exacta quietud del ahora permite apreciar la evolución poética de Pedro Enríquez a lo largo de tres décadas. Sus versos, cargados de emoción y de reflexión, nos invitan a un viaje interior en el que podemos confrontarnos, desde su palabra, con nuestras propias experiencias y cuestionamientos.

Les invito a sumergirse en la poesía de Pedro Enríquez y a descubrir la belleza que se esconde en la autenticidad de sus palabras:

El aire de Dios disuelve el humo
y aprendemos el inicio.
Así comienza el canto de la alegría.

II

HOMENAJE A DOMINGO SÁNCHEZ-MESA

LA EMOCIÓN DEL SENTIMIENTO

(DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍN EN EL RECUERDO)

Antonio Sánchez Trigueros

Cuando a finales del año 2023 estaba tratando de encontrar nuevas palabras de homenaje a Domingo Sánchez-Mesa Martín, en el décimo aniversario de su muerte, me vinieron de pronto a la memoria unos versos de Rubén Darío: “En mi jardín se vio una estatua bella; / se juzgó mármol y era carne viva; / un alma joven habitaba en ella, / sentimental, sensible, sensitiva”. Un alma joven, Domingo Sánchez-Mesa, sentimental, sensible, sensitivo, al que me unió una amistad fraternal durante cerca de cincuenta años, una relación extendida a nuestras familias, fue un docente absolutamente entregado al Arte, al Arte grande y a las artes que para algunos son menores, que para él nunca fueron pequeñas, y al tiempo fue una personalidad dotada de conocimientos profundos y de sensibilidad artística fuera de lo común: Domingo fue un investigador del arte de primerísima línea y un comunicador que con facilidad contagiaba su entusiasmo a un auditorio. Comunicaba con mucho, muchísimo éxito, lo que él llamaba “la emoción del sentimiento”; vaya dos palabras que con tanto acierto escogió para definir su destino y estilo docente: emoción y sentimiento. Claro, es que Domingo era un hiperestésico desbordante, un hiperestésico como lo pudo ser y lo fue Juan Ramón Jiménez; Domingo sentía el Arte y sus mil matices como solo espíritus escogidos lo sienten, y si mucho de ello le venía por herencia, que él supo acrecentar y acrisolar con el estudio y la dedicación, también supo transmitirlo con pasión a su familia, a su entorno inmediato, a decenas de promociones de alumnos y a buen número de admiradores y amigos, entre los que me encontré pronto y para siempre.

Pero hoy quiero escribir del “alma joven”, y como mi memoria pugna por demostrar que sigue estando viva, quiero por eso hacerla trabajar para traer de la mano al joven profesor que conocí allá en el curso 1961-1962. Octubre de 1961, Palacio de las Columnas, Facultad de Letras, yo, joven alumno malagueño, que había tenido como profesor de arte nada menos que a Alfonso Canales, poeta de cultura y artista del espíritu que me inyectó gran cantidad de sentido artístico, aquel joven alumno, estaba perfectamente preparado para valorar las fructíferas enseñanzas del nuevo catedrático de arte, profesor Pita Andrade, un sabio gallego que venía de Oviedo, y que se empeñó y consiguió lo que muy pocos han conseguido en la Universidad, dar el programa completo de una asignatura, claro es que auña de caballo, o sea, galopando a largos tramos desde las cuevas de Altamira hasta el último taller de Picasso sin perder un minuto y con un puntero en la mano que constantemente señalaba el horizonte y la meta; pero, amigos, también había paradas de postas en aquel camino de felices jornadas al trote y al galope, paradas encomendadas a un joven profesor en las que un tema desarrollado sin prisas servía de descanso pausado en el plan frenético del curso académico.

Ese fue el primer contacto de aquel estudiante de primero de Letras con Domingo Sánchez-Mesa, recién estrenado profesor de prácticas de Historia del Arte; el tema que se le había encomendado era explicar a Miguel Ángel, y con especial ilusión el joven profesor se centró en hacernos un maravilloso relato descriptivo del “David”, una descripción inolvidable, por lo minuciosa y detenida, en la que, hijo de un gran imaginero, demostraba unos conocimientos de la anatomía humana tan amplios como un especialista de la facultad de Medicina; así, en las diapositivas proyectadas, iba señalando con el dedo índice miembro a miembro, músculo a músculo, relieves de la cabeza y detalles del rostro; y el recorrido, “viaje alucinante”, culminaba con cierto regodeo crítico y artístico en la descripción, función y movimiento del músculo esternocleidomastoideo, nombre no fácil que oíamos por primera vez, y que se convirtió en palabra cómplice y verbo de orden entre aquellos que supimos apreciar la categoría comunicativa de aquel joven profesor apasionado; el David

de Miguel Ángel es algo grande, muy grande, y el joven profesor sabía que había que esforzarse al máximo para conseguir que su explicación monográfica estuviese a la altura de ese gran pastor de cuerpo gigantesco, robado a un Goliath desaparecido por el genio de los genios Buonarrotti. Y, “eccolo qua”, el joven profesor consiguió transmitir “la emoción del sentimiento”.

Pero me voy a permitir otro recuerdo sutil que aquel mismo año descubría otra dimensión positiva y ejemplar, un tanto disimulada, del joven profesor. Aquel curso el nuevo catedrático, siguiendo los principios que cultivaba de la Institución Libre de Enseñanza, organizó con los alumnos de primero, mi promoción, una excursión de siete días a Madrid: varias sesiones en el Museo del Prado, Segovia, Aranjuez, Toledo y, a la vuelta, desviación y parada especial en Illescas para “descubrir” unos Grecos escondidos. Las explicaciones, claro es, las protagonizaba el Dr. Pita, jefe de la expedición, con discurso siempre atractivo y nerviosa brillantez, pero los comentarios y atinadas apostillas se las encomendaba al joven ayudante, siempre bien informado; pero lo que sutilmente descubrimos algunos alumnos atentos y avisados, y lo comentamos, era el interés y la atención evidente, seria y ejemplar que el ayudante demostraba por querer aprender del maestro, lo que significó una nueva lección para nosotros: el profesor que con adelantada pasión enseña, siempre dispuesto a aprender. Esa admiración que Domingo se ganó de nosotros desde el primer día, tenía que desembocar, como fue mi caso, en el interés por una relación que con el tiempo se convirtió en una gran amistad con tantos momentos afortunados de venturosa coincidencia.

(Diario *Ideal*, Granada 23-12-2023)

III

COLABORACIONES ORIGINALES

LOS SONETOS DE LA CÁRCEL DE MOABIT: UNA TRISTE MARAVILLA

Juan Carlos Friebe

«Cuando los nazis vinieron a llevarse a los comunistas,
guardé silencio,
ya que no era comunista.

Cuando encarcelaron a los socialdemócratas,
guardé silencio,
ya que no era socialdemócrata.

Cuando vinieron a buscar a los sindicalistas,
no protesté,
ya que no era sindicalista.

Cuando vinieron a llevarse a los judíos,
no protesté,
ya que no era judío.

Cuando vinieron a buscarme,
no había nadie más que pudiera protestar».

MARTIN NIEMÖLLER

1. UN ACERCAMIENTO, MUY PERSONAL, A LA OBRA

Quizá sea poco conocido que el número de alemanes encarcelados en campos de concentración nazis, calificados como criminales y asociales, se estima en unos 35.000, y que se cuenten también por decenas de miles los disidentes que perdieron la vida por luchar contra el régimen hitleriano. Albrecht Haushofer tal vez sólo fuera uno más, pero en sus poemas resuena todavía hoy la voz de cuántas voces acalladas con la cárcel, los campos de concentración, el tiro en la nuca, el paredón o la horca. Constituye un testimonio tan singular como altamente cualificado sobre la barbarie nazi y, por encima de ello, de la dignidad inherente a todo ser humano, aún más cuando se convierte en víctima de un estado brutal y despiadado: y del valor del arte, de la poesía, como refugio del sufrimiento y como arma de combate intelectual: una forma de resistencia cuya munición son los versos.

Sin entrar en polémica por la autoría, usualmente atribuida a Berthold Brecht, del poema que precede a este texto, con variaciones, Emil Gustav Friedrich Martin Niemöller (Lippstadt, 1892-Wiesbaden, 1984), pastor luterano alemán, fue arrestado en julio de 1937 y entregado en marzo de 1938 a un tribunal especial en Berlín-Moabit. Recibió condena de siete años de cárcel por su oposición y rechazo a la nazificación de las iglesias en Alemania. Curiosamente, y aquí aparece por primera vez un personaje fundamental en esta historia, se apunta a que Rudolf Hess (Alejandría, 1894-Spandau, Berlín Occidental, 1987) consideró demasiado indulgente la pena al pastor renano, y Niemöller acabó internado en los campos de concentración de Sachsenhausen y Dachau hasta 1945.

Escribí recientemente en las páginas del diario *Ideal*, como se podrá comprobar en este Boletín, una breve recensión sobre la vida de Albrecht Haushofer y la traducción de sus sonetos. Por lógicos motivos de espacio no profundicé en su apasionante devenir, y sólo de soslayo mencioné tres versos sueltos de un poema estremecedor, *Schuld* (*Culpa*) que merecía mayor atención, como la propia existencia de Haushofer, cuya obra está íntima e indisolublemente ligada a su biografía, lo que resaltaré en este opúsculo, ojalá con algún acierto.

Tras la primera lectura de *Moabiter Sonette* (*Sonetos de la cárcel de Moabit*) se despertó en mí la idea de ampliar la información que la sustanciosa versión de Jesús Munárriz, que me dispongo a comentar, brinda a los lectores en su *Introducción* y en sus *Notas*, y realizar una suerte de viaje íntimo con el poeta atravesando la narración de su vida con sus poemas. En segunda instancia, tras otras lecturas posteriores, surgió en mi pensamiento la necesidad de contraponer de algún modo la depuradísima poesía de Haushofer —aunque fuese al inicio de lo que escribiera, si llegase a hacerlo— con la poesía empapada por la conciencia de una muerte próxima, e ineludible, que pergeñaron en la revista *Vedem* aquellos niños y jóvenes del campo de concentración de Terezín, en la República Checa, dirigida por un chaval de apenas quince años, llamado Petr Ginz (Praga, 1928-Auschwitz, 1944), gracias al aliento de unos profesores extraordinarios bajo circunstancias excepcionales: consten, pues, los nombres de Valtr Einsinger (1913-Buchenwald, 1945) y Josef Stiasny (1916-Auschwitz, 1944).

De algún modo vago y confuso trataba de establecer paralelismos entre la poesía profundamente meditada, pero en avalancha —a un ritmo de un soneto cada dos días, en un cálculo aproximado— de un alemán filo-nazi que se pasó a la resistencia y a la oposición a Hitler, ejecutado la noche del 23 de abril de 1945 tras cinco meses de prisión, y la poesía de quienes fueron víctimas antes que él del horror nazi, y que a diferencia de Haushofer sólo fueron culpables por haber nacido judíos o gitanos, no por haberse enfrentado al régimen de terror desde dentro, como fue su caso. A pesar de mi voluntad, del mismo modo que me resultó imposible establecer relaciones más allá de alguna coincidencia puntual entre el poema de Niemöller y la poesía de Haushofer, he tenido que renunciar a establecer analogías entre los sonetos de este último, algunos de los cuales nos hacen sentir como si hubiéramos recibido un tiro de gracia en la conciencia, y las ráfagas de balas poéticas, que nos ametrallan el corazón, de aquellos niños que antes de morir nos dejaron el rastro de un reguero de versos en carne viva, desangrándose.

Los sonetos de Haushofer son una demostración del poder de la más alta poesía que, bajo las circunstancias más deplorables y terroríficas, al borde del abismo humano, pugna por nacer, incluso, en el horror. Pero las vicisitudes del poeta alemán, siendo similares, fueron muy distintas a las de Niemöller o Ginz. Y así, pensaba en los versos de Hanuš Hachenburg (1929-1943/44) en Terezín, (“Una vez fui niño, / hace tres años. / ... / Ya no soy niño, / porque he visto el dolor. / Ahora soy un adulto, / he conocido el miedo”; en los del propio Petr Ginz, que con trece años recordaba el atardecer en la colina de Petrin, en Praga, cuando aún era libre (“Cuánto tiempo hace ya / que vi por última vez / ponerse el Sol sobre Petrin... / Hace ya un año casi que estoy en este agujero / ... / como un animal salvaje encerrado en una jaula”; en *La mariposa*, de Pavel Friedman (1921-Auschwitz, 1944), el joven poeta a quien las flores llamaban hacia “la rama blanca del castaño del patio”; o en el anónimo y estremecedor poema que escribió una desconocida antes de su muerte en las cámaras de gas en Birkenau en 8 de marzo de 1944, *Nosotros los asesinados demandamos un juicio*: “(...) / No, no hay cruces podridas en nuestras tumbas / y no hay lápidas arqueadas / (...) / ni ángeles con las cabezas inclinadas, / (...) / Formamos fosas cubiertas de limo, / el viento cruje en nuestros huesos”).

No abordaré, pues, como merecería, la poesía más urgente, o la más acuciante, o la más desesperada —también, la más inocente— que llegó a ver la luz en *Vedem*, sino una expresión poética distinta: sosegada, meditada, medida, rimada, mimada, elevada y culta y, seguramente por ello, la más inesperada que podríamos imaginar en el agujero de un calabozo nazi. Me refiero a la poesía que no sospechábamos que podría surgir de las mismísimas fauces de las llamas del infierno: una poesía que nació de la culpa.

SONETO XXXIX: CULPA

Sencillo me resulta soportar que me encuentre
culpable el tribunal de planear y ocuparme¹.
Sería un criminal de no haber planeado
el mañana del pueblo como tarea propia.

Pero aunque soy culpable, no es como suponéis.
Debí reconocer mucho antes mi deber,
antes debí llamar desgracia a la desgracia,
durante demasiado tiempo forcé mi juicio...

A mí mismo me acuso dentro del corazón:
engañé a mi conciencia durante mucho tiempo,
me he mentido a mí mismo y mentí a los demás,

supe desde el principio el rumbo del desastre.
Avisé... ¡pero no con bastante firmeza
y claridad! Y ahora sé que he sido culpable.

He aquí la poesía de Hausfofer, en su más noble y elevada expresión: la de un hombre adulto en plenitud de vida, que no destaca por su urgencia desesperada, sino por su imprevista serenidad, su franqueza, y su deslumbrante y lancinante lucidez.

Quizá tuviera la esperanza de sobrevivir, en algún momento. Las tropas soviéticas estaban a las puertas de Berlín. Entiendo razonable esa posibilidad, y que esto pudo insuflar cierto aire de humilde grandeza a algunos de sus poemas, en apariencia distantes de su coyuntura personal, muy reflexivos, de porte estoico, de una refinada elegancia filosófica, más relacionados con sus intereses personales que con su vicisitud. En este sentido, un bombardeo aliado en febrero —nos cuenta Munárriz en su *Presentación*—, “destruyó el edificio del tribunal, resultando muerto el juez Roland Freisler, y destruidos buen número de expedientes, lo que hizo que los hermanos Haushofer se libaran de ser condenados por el siniestro juez, que había mandado a la muerte a varios millares de procesados”. No puedo evitar preguntarme hasta qué punto era consciente del inminente final de la guerra, aunque no tengo respuesta. Los preparativos para la defensa de la periferia de Berlín habían comenzado el 20 de mayo. Albrecht Haushofer fue asesinado un día antes de que los soviéticos lanzaran el primer bombardeo sobre el centro de Berlín, el 16 de abril. Apenas dos semanas después Adolf Hitler se pegaba un tiro en la sien.

O tal vez no. La llegada de las tropas soviéticas para los alemanes, incluso ya vencidos, representaba un mal mayor al que habían padecido, pero para los represaliados por los nazis podía suponer un mal menor, inequívoco, pero asumible. Sin embargo, si consideramos su pasado familiar, y el suyo propio, probablemente cualquier esperanza de supervivencia en Haushofer, si la hubo, hubiera sido vana.

En cualquier caso, el encuentro con la poesía de Albrecht Georg Hausfofer (Múnich, 1903-Berlín, 1945) vino a llenar un hueco en mi conocimiento de la poesía escrita, por quienes no sobrevivieron a ella, durante la II Guerra Mundial, que debo agradecer a la muy apreciable traslación de Munárriz, quien acometió el proyecto de verter por vez primera al español *Moabiter Sonette*.

1 «Plan und Sorgen» (planear y ocuparme). La acusación del tribunal contra Haushofer es una fórmula jurídica alemana que agrupa intencionalidad y realización. (Nota del traductor, Notas, p.190).

2. EL NIDO DEL RUISEÑOR

«Siempre existe la posibilidad, por muy improbable que se considere, de que el acusado sea inocente».

HARPER LEE (1926-2016) *De Matar a un ruiseñor*

PRIMERA PARTE. EL PADRE

Albrecht Haushofer provenía de una familia de excelente posición y privilegiada cultura. Su bisabuelo era pintor paisajista. Su abuelo, Max Haushofer (Múnich, 1840- Gries bei Boze, 1907) catedrático de economía y autor, en 1886, de *Der Ewige Jude (El judío eterno)*, subtítulo como *Un poema dramático en tres partes*, obra que ridiculizaba a los judíos, reeditada en 1937 por la editorial del Partido Nazi alemán, Franz Eher Nachfolger GmbH.

El conocimiento y la cultura, en ocasiones, no conducen necesariamente a la sabiduría ni, desde luego, a la bondad y piedad humanas. Pese a ello, y aunque sus descendientes estuvieron fuertemente vinculados con los futuros círculos del poder nazi, el padre de Albrecht, Karl Ernst Nikolas Haushofer (1869-1946), nunca abordó el “problema” de los judíos como raza inferior. El origen judío de su esposa fue una de las razones por las que la obra de Karl Haushofer carece de impulso antisemita, aunque mencionó en su tratado *Geopolítica* numerosas veces, tantas como diecisiete, a las razas “inferiores” y primitivas, que identificaba con los aborígenes.

Albrecht se convirtió en el primer hijo, fruto del matrimonio de Karl Haushofer con Martha Mayer-Doss (1877–1946). Ambos se suicidaron en el municipio bávaro de Pähl, el 10 de marzo de 1946, con arsénico. Antes de ello, comunicaron a su abogado su decisión, justificada por su incurable dolor por el destino del pueblo alemán y la ejecución de su hijo Albrecht. En el estudio del historiador Hans-Adolf Jacobsen se dice que «La obra de su vida había sido destruida, sus ambiciones políticas habían fracasado por completo, su patria yacía en ruinas y su hijo mayor había sido asesinado por la Gestapo». Sin embargo, también nos consta que cuando Karl tuvo noticia de la detención de su hijo, un año antes, había sentenciado lo siguiente: «Ha traicionado a su país y a su pueblo y no merece ninguna ayuda por mi parte».

Antes de suicidarse fue interrogado por su conexión con el régimen nazi: «Haushofer fue muy cauto, minimizó cualquier influencia y sugirió que Hitler e incluso Hess carecían de los medios intelectuales necesarios para entender sus ideas... Con una acusación por crímenes de guerra en juego, esto es quizás lo que uno hubiera esperado que dijera Haushofer... Haushofer fue descubierto mintiendo y encubriendo declaraciones prejuiciosas pasadas. Cuando Walsh lo confrontó con evidencia de retractación y prevaricación, Haushofer alegó "la pobre memoria de un anciano"» (Barnes y Abrahamsson). Respecto al suicidio de Karl y Martha existe, además, una versión sobre su posible asesinato por parte de la sección sexta de la inteligencia militar británica, MI6, que habría escenificado como un suicidio lo que habría sido, en realidad, una ejecución, de lo que también se hace eco Jesús Munárriz (*Sonetos de la cárcel de Moabit*, p.190).

Fuere como fuese, Karl Haushofer era uno de los más destacados y conocidos ideólogos del principio del *Lebensraum* (espacio vital), concepto que retomó de los teóricos de principios del siglo XX, Friedrich Ratzel (1844-1904) —autor de *Der Lebensraum* (1901)—, y Rudolf Kjellen (1864 -1922) creador del término y del concepto “político-biogeográfico” *Geopolitik*. La influencia de Haushofer, profesor de geografía y fundador del Instituto Geográfico de Múnich, fue fundamental en la formulación del manifiesto de Hitler. Visitó a menudo a este y a Rudolf Hess en la cárcel de Landsberg, donde se escribió el primer volumen de *Mein Kampf*, a la que habían sido condenados tras el *Putsch* de la cervecería.

En 1908, trabajó como agregado militar en Japón durante dos años. Allí aprendió el idioma, lo que sería trascendente en su carrera. Karl Haushofer utilizó sus informes para escribir su tesis doctoral en la Universidad de Múnich, titulada *Reflexiones sobre la fuerza militar y la posición mundial del Gran Japón*, en la que defendía al pueblo nipón y negaba la inferioridad de la raza "amarilla", una opinión considerable dada su relación con el *Führer*. Durante la Primera Guerra Mundial alcanzó rango de general de una división bávara.

La llegada de Hitler al poder terminó creando problemas para Haushofer, quien "era ya una personalidad mundialmente conocida" (Stefan Glejdura), debido al origen judío sefardí de su esposa Martha, como ya se apuntó, que gracias a su amistad con Rudolf Hess logró orillar. El mismo año en que los nazis ocuparon el poder, Haushofer recibió el nombramiento de presidente de la Academia Alemana, cargo que ocupó entre 1933 y 1937, al frente del *Volksdeutscher Rat*, organismo responsable del apoyo a las asociaciones científicas en Alemania y en el extranjero. También se le concedió una cátedra permanente de geografía en la Universidad de Múnich.

Con el paso del tiempo Karl Haushofer llegó a ser uno de los mayores expertos en Japón del Tercer Reich. Incluso asesoró al espía Richard Sorge, de origen alemán, sin saber que este se convertiría en uno de los más famosos espías de la historia, llegando a ser declarado Héroe de la Unión Soviética, en 1964. Sorge filtró a Stalin la Operación Barbarroja —nombre en clave para la inminente invasión de la URSS por parte de la Alemania nazi— antes de que esta se produjera, pero no pudo evitarla por la incredulidad de Stalin, quien no desoyó después, sin embargo, sus informes sobre la no beligerancia de Japón contra la URSS: el alto mando soviético dio orden de trasladar sus tropas en el este, desde Siberia, para actuar en el frente occidental y rechazar a los nazis.

Después del atentado fallido contra Hitler en el Nido del Águila, fue vinculado a la Operación Valquiria y encarcelado en Dachau durante un mes. Al finalizar la contienda fue interrogado por oficiales estadounidenses para conocer el alcance de su implicación en el régimen nazi (*Sonetos de la cárcel de Moabit*, p.190) como ya se apuntó antes. A pesar de su absolución durante los Juicios de Núrenberg, quedó en una situación precaria: "los aliados le embargaron su pensión y su título de Profesor Honorario". Su economía se vio tan seriamente afectada que bien pudo estar, también, relacionada con su suicidio.

Tan larga y enjundiosa historia humana es resuelta de forma implacable e impecable por el poeta, con ese "algo más que el don de la síntesis" del *Arte poética* de Ginfrer. Tras glosar una leyenda oriental, en el soneto XXXVIII Albrecht Haushofer escribe sobre su padre "(...). / Dependió de su fuerza de voluntad un día / devolver el demonio al calabozo. // Pero mi padre entonces rompió el sello. / No fue capaz de ver el aliento del mal / y dejó que el demonio se fuera por el mundo". Albrecht percibe en las sombras del pasado el tránsito hacia la oscuridad.

SEGUNDA PARTE: LA MADRE

Por su parte, Martha Mayer-Doss era hija de Christine von Doss (1854-1930) y del fabricante de cigarros judío de Mannheim, Georg Ludwig Mayer-Doss (1847-1919), quien se convirtió al catolicismo en 1882, y donde alzó «Villa Christina», que se convirtió en el paraíso de la infancia y juventud de Albrecht Haushofer.

Debido a la severa educación que recibió, la joven Martha no pudo desarrollar sus altas capacidades intelectuales. Afortunadamente, para ella, la familia se trasladó a Partenkirchen, en 1895, donde conoció al entonces teniente de artillería Karl Haushofer, con quien contrajo nupcias en 1886. Tras su matrimonio, Martha se convirtió en ayudante de investigación de su marido, además de desarrollarse como escritora y activista por los derechos de las mujeres.

El soneto XXX, que su hijo le dedica, es de una exquisita delicadeza, completamente distinto al que dirige a su progenitor. El pareado final del segundo terceto suena con una dulzura conmovedora a mis oídos: “*Noch immer leuchtet fern der Kerze Schein – / Du frierst ja, Mutter ... Mutter – geh hinein ...*”.

MADRE

Te estoy viendo de pie a la luz de una vela
enmarcada por una puerta oscura.
Sientes el viento frío que llega de los montes.
y estás helada, madre... pero no entras en casa.

Miras cómo me escapo en plena noche,
en la dudosa tregua de un oscuro destino,
con aquella sonrisa que no era más que llanto,
con un dolor que no hay esperanza que alivie.

Te veo iluminada por la luz de tu amor
erguida en el temblor de tus cabellos blancos.
Sientes soplar la enorme y oscura frialdad...

Y lenta, lentamente tu rostro va inclinándose.
Sigue brillando lejos la luz de aquella vela...
Y tienes frío, madre... Madre, entra ya en casa...

TERCERA PARTE: EL HERMANO

En cuanto a su hermano menor, Heinz Konrad Haushofer (1906-1988), técnico agrícola, funcionario y profesor privado en la Universidad de Recursos Naturales de Múnich, se vio envuelto en las actividades de su hermano sin haber participado en ellas. Tan breve apunte de su vida contrasta con un hecho capital: a él debemos que los ochenta sonetos que escribió Albrecht en prisión le sobrevivieran.

Heinz fue arrestado en la prisión de Lehrter Straße, en Berlín-Moabit, tres meses antes que su hermano, tras el atentado contra Hitler. Fue liberado ocho meses más tarde, antes de la ejecución de Albrecht. Él fue quien encontró, en un bolsillo del abrigo que aún vestía el cadáver del poeta, aquellos ochenta sonetos que conforman una obra extraordinaria por su altura poética, por las circunstancias bajo las que fue escrita, por la propia biografía del autor y de su familia, y por su significado en el pasado de Alemania. Debemos a su hermano menor que podamos leer, hoy, la terrible maravilla de los *Sonetos de la cárcel de Moabit*.

En el número XXXVII, titulado *El hermano*, el propio Albrecht lo exculpa de forma particularmente transparente, emocionante y hermosa.

“En esta misma cárcel está preso mi hermano
sin tener parte alguna ni en el plan ni en la culpa.
Su destino actualmente sólo pide paciencia
hasta que me sentencien a mí los poderosos”.

3. LA MUERTE DEL RUISEÑOR

«Esa antorcha llamea. El mundo va a incendiarse».

KARL HAUSHOFER

Todas las personas mencionadas en el capítulo anterior son los protagonistas de la historia familiar de Albrecht Haushofer. Llegado es el momento que conozcamos al dramaturgo y poeta, y observar cómo los temas de sus sonetos se imbrican en su vida casi hasta sus últimas horas.

Ya sabemos que Haushofer nació y creció en un excelente ambiente familiar, erudito y sofisticado. Conoció la lengua inglesa desde pequeño, gracias a una niñera británica que trabajaba en casa de sus padres. Además de sus estudios escolares en Múnich, aprendió piano y composición, lo que también dejó huella en tres poemas consecutivos (Sonetos XIX, XX, XXI: *Música de violín*, *Beethoven*, *Fidelio*). Las obras del genial compositor de Bonn representaban para él lo más elevado de la expresión artística e intelectual. Interesa resaltar, en este sentido, que Albrecht Haushofer estuvo vinculado a algunos artistas de su época que sufrieron la persecución nazi, como el pintor Karl Hofer, cuya obra fue tildada de «arte degenerado», o Karl Klingler, violinista que renunció a seguir trabajando cuando el régimen le prohibió colaborar con violonchelistas judíos, a quien Richard Strauss contrató para ocupar un puesto de alto nivel en la *Reichsmusikkammer*. En las imprescindibles notas finales a la edición, se abunda en la relación con Klingler, quien “compuso una partitura para la *Leyenda china de Haushofer* (...) obra acabada en 1943, pero no estrenada hasta 1948 en Gotinga. En la misma nota se incide sobre la importancia de la música y la composición para Haushofer, de quien lamentablemente “sólo ha sobrevivido una sonata para piano que entregó en 1931 al pianista húngaro Agi Jambor”.

Después de graduarse en el Theresien-Gymnasium München, estudió historia y geografía. Su interés por la política despertó pronto. En 1919, con dieciséis años, se unió de forma activa al DVP, del que llegó a ser presidente de la sección juvenil bávara. El Partido Democrático Popular (*Demokratische Volkspartei*) era un partido demócrata-liberal, resultado de la fusión de varias siglas políticas de similar adscripción, que culminó con la incorporación, a finales de la I Guerra Mundial, del Partido Democrático Alemán (*Deutsche Demokratischen Partei*, DDP).

En el tercer año de sus estudios amplió su formación para incluir geología y economía política. En 1924 se doctoró con la tesis *Pass-Staaten in den Alpen* (“Países de paso de montaña en los Alpes”). Las conquistas de los exploradores le fascinaban, y la montaña y el senderismo, como a casi cualquier bávaro, le apasionaban. De ello también podemos encontrar rastro en sus poemas, como en el dedicado a Fridthof Nansen (soneto LVII) o en el precioso Val Tuoi (LXXIXS, “Desde la majestuosa cumbre del Piz Buin / nuestra marcha llevaba al Val Tuoi por un paso / de suave pasto cruzado por regatos / entre bosques de cembros bajando a la Engadina. // Yo sentía que huía el tiempo de la dicha / tan fugaz como el claro aire de la mañana / tan fugaz como el dulce aroma de los prados / (...)”). En los dos tercetos de *Avalanchas* (soneto X) se presumen advertencias veladas y ecos de su actividad política: “¡Una temeridad desatar avalanchas! / Criminal quien se alegra al ver su destrucción! / ¡E igual de loco aquel que el alud no lamenta // (...) ¡Yo expío ahora el intento... de querer detenerlas! / (...)”.

Me parece importante introducir en este momento la figura de Rudolf Hess, y concederle su propio espacio, para entender los importantes vínculos de la familia Haushofer —en 1919 Rudolf Hess era alumno de Karl Haushofer en la Universidad de Múnich— con el embrión del futuro poder nacionalsocialista, pues justo en ese lustro se produjeron hechos determinantes para la historia de Alemania, y para el futuro de Europa. En ese intervalo de tiempo Hess se unió al Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (NSDAP), en 1920; a finales del 21 fue herido en un atentado marxista dirigido contra Hitler, a quien protegió; el 8

de noviembre del 23, participó con Hitler y Hermann Göring —comandante supremo de las SA— en el *Putsch* de la Cervecería. Tras la muerte de catorce militantes nazis, dos miembros de una milicia paramilitar y cuatro policías, se refugió en la casa de los Haushofer antes de huir a Austria, de donde no tardó en regresar. Fue detenido, condenado a 18 meses de cárcel, e internado en la prisión de Landsberg junto a Hitler, quien había sido condenado a cinco años. Tardaron poco más de doce meses en recibir la libertad condicional, a finales de 1924.

Y vuelvo, rápidamente —no sin pedir tímidas disculpas por la digresión anterior, que entendí razonable, como acaso se apreciará después— sobre el periplo vital más relevante del poeta.

A su regreso de un viaje a Brasil, Albrecht Haushofer solicitó ser asistente del prestigioso geógrafo alemán, Albrecht Penck, y se trasladó a Berlín para asumir el cargo en octubre de 1925, puesto que le ocupó hasta 1928 —lapso de tiempo en el que inicia, además, su carrera como autor: en 1927 escribe su primer drama, *Atardecer en otoño*— tras convertirse en secretario general de la Sociedad de Geografía de Berlín donde gracias a la fama de su padre hizo excepcionales amistades, como la del físico, astrónomo, matemático y filósofo, Carl Friedrich von Weizsäcker (1912-2007), cuyo hermano Richard llegó a ser presidente de la República Federal alemana durante una década.

Ya antes de las elecciones al Reichstag de 1930, a Albrecht Haushofer le angustiaba la radicalización social y el avance del NSDAP, que se convirtió en la segunda fuerza política del país, y se preparó para una carrera política y, en segunda instancia, literaria. En 1932 escribió la comedia satírica *Y así se gobierna Panduria*, que llegó a representarse en una ocasión: se trata de una crítica política que incide en la época de las grandes coaliciones de la República de Weimar.

En 1933, Von Hindenburg nombra canciller a Hitler y este alcanza el poder para someter a Alemania a su dictadura. El cambio radical del marco político llevó a Haushofer a reconfigurar su pensamiento. Desde 1934 hay noticia de que se encuentra discretamente involucrado en la oposición a Hitler a través de Johannes Popitz y también del Círculo Kreisau, un grupo de resistencia civil que planificaba la reorganización nacional para un futuro de crisis en el régimen nazi, uno de cuyos miembros era el diplomático alemán de la embajada inglesa Eduard Brücklmeier.

Gracias a su amistad con Hess, este le convenció de que aceptara una cátedra en Geopolítica en la Universidad Política de Berlín, y trabajó en la presidencia del Consejo Popular Alemán, un organismo consultor supeditado a Rudolf Hess, lo que facilitó sus relaciones con Joachim von Ribbentrop, asesor personal de Adolf Hitler en cuestiones de política exterior, político y militar, ejecutado en 1946 como criminal de guerra. A partir de 1934 llevó, por encargo de von Ribbentrop, importantes misiones secretas en Gran Bretaña, Checoslovaquia y Japón. En 1936, siempre en nombre de von Ribbentrop, llegó a entrevistarse con el presidente checo Edvard Beneš, con el encargo de debilitar un tratado con Francia. En el 37, financiado por el departamento del diplomático, recaba información de los círculos militares japoneses con el fin de preparar futuras alianzas.

Durante estos años escribe su *Trilogía Romana*, compuesta por los dramas *Escipión* (1932), *Sila* (1938) y *Augusto* (1939), todos ellos desarrollados en cinco actos. Me consta una impresión privada de poemas, con el título *Regalo de invitado* (1938) de la que no he encontrado rastro, aparte de su mención en de.wikipedia.org. Su interés por la cultura clásica parece evidente, pero es muy destacable su interés por la japonesa, en particular (Sonetos LXXV, *Miyajima*; LXXIV, *Kami*) y oriental, en general, del que encontraremos buena muestra en los *Sonetos de la cárcel de Moabit* (III, *Secreto tibetano*; VIII, *Chinguis Jaan*; XVI, *Om mani padme hum*; XIV, *Los monos-tigre*; LXVI, *Bhagavad Gita*; LXX, *Omar Jayyam*; o LXXVI, *Vaticinio*, entre otros) que revelan su permeabilidad a todas las sensibilidades culturales fruto, sin duda, de los numerosos viajes que realizó, de su propia vocación para el estudio de la geografía, y de su gusto por las humanidades.

Su vida está a punto de entrar en barrena antes de caer en desgracia. Desde el verano de 1940 Hess tuvo en cuenta a Albrecht Haushofer en su plan de establecer conversaciones con los británicos. El 10 de mayo de 1941, con el pretexto de probar un Messerschmitt (ME-110) Rudolf Hess pone rumbo a Gran Bretaña con la mente puesta en un loco plan de paz con el Reino Unido, y el segundo hombre en la línea de sucesión de Hitler se estrella en la campiña escocesa con el avión que pilotaba. Hess había pedido consejo sobre los contactos en Inglaterra a Albrecht Haushofer: cinco días antes del vuelo conversó con él y le puso al corriente de su propósito, ya inmediato, aunque Haushofer lo consideró absurdo. Dos días más tarde fue arrestado y permaneció en prisión seis semanas. Le interrogó el mismísimo Reinhard Heydrich (1904-1942) antiguo jefe de la Gestapo y uno de los principales responsables del Holocausto, quien murió de septicemia por las heridas que sufrió tras un atentado en Praga cuando ejercía de “protector” de Bohemia y Moravia, y cuya muerte supuso la total destrucción del pueblo de Lidice, como atroz represalia. Desde entonces Albrecht estuvo bajo la vigilancia de la Gestapo.

Se sospecha que Haushofer fue informado sobre el intento de asesinar a Hitler en el Nido del Águila. Tras el fracaso del complot, se ocultó en una granja en Baviera. Fue descubierto, en un registro en el domicilio de Anna Zahler, una granjera viuda que fue encarcelada inmediatamente en la prisión de la Gestapo en Múnich, por el azaroso brillo de uno de sus gemelos. Haushofer fue conducido a Berlín-Moabit, donde escribió el ciclo, y lo duplicó utilizando una copia al carbón.

En la noche del 22 de abril de 1945, él y otros 15 prisioneros fueron sacados por un destacamento de las SS para ser trasladados a otra prisión. No llegaron a su destino. Fueron asesinados a tiros en un descampado cercano y enterrados apresuradamente. Uno de los prisioneros, un joven comunista que había sobrevivido milagrosamente al golpe de gracia del oficial de las SS, condujo a su hermano Heinz y a una ex-empleada de Albrecht, llamada Irmgard Schnuhr, al lugar donde habían sido malamente enterrados. Mientras Heinz fue liberado, Irmgard fue encarcelada durante tres meses por las tropas norteamericanas.

En el bolsillo interior del abrigo de Albrecht Haushofer se encontraron escondidas las cinco páginas que contenían los ochenta magníficos sonetos de su autor, elaborados con un patrón endecasílabo de rima regular (ABBA CDDC EFF EGG), que Munárriz vierte en versos alejandrinos blancos, “debido a la diferente medida de las palabras en ambos idiomas”, como él mismo expone, manteniendo los que daban igual longitud, e incluso abreviándolos a nueve sílabas (nótese, por ejemplo, en el Soneto XLIV, el cuarto verso del primer cuarteto, que se repite en el cuarto del segundo como una suerte de pie quebrado: “Nach Alexandrien gedrungen waren” traducido como “llegaron hasta Alejandría”). El traductor y poeta, señala que “Los sonetos de Haushofer son de los llamados isabelinos, compuestos por tres cuartetos rematados por un pareado, como los de Shakespeare. No obstante, todas las ediciones reproducen la forma del manuscrito original, que los divide a la manera de los de origen italiano en dos cuartetos y dos tercetos”.

En mi humilde opinión, la adaptación al español de estos ochenta sonetos en alejandrinos y verso blanco permite advertir la grandeza y la garra del texto original, aunque la fuerza de este, en alemán, el empuje de su sonoridad y sus muchas delicadezas, se mitiguen en aras de la fidelidad al contenido, y acierta plenamente al tomar una decisión. Y en esta obra, en concreto, cualquier intento de rimado, aunque lograrse impostar el mecanismo de la vibrante acústica de la composición poética, obligaría a mentir palabras, cuando los poemas aspiran a manifestar, en los últimos días de Albrecht Haushofer, no “su” verdad, sino “la verdad”, en el decir de Antonio Machado.

Queda por anotar una versión, distinta o quizá complementaria, sobre cómo se llegó a la primera impresión de *Moabiter Sonette*. La más común, recogida también por Jesús Munárriz, considera que fue Heinz quien entregó su copia a los norteamericanos. En otra, que mientras Irmgard Schurr permanecía en prisión, los sonetos cayeron en manos del archivero e historiador Friedrich Wilhelm Euler (1908-1995), prisionero de guerra, quien trabajaba para el Ejército de Estados Unidos y había conocido a Haushofer, razón por la que no sería extraño que las dos variantes fueran, al mismo tiempo, posibles. Quizá Heinz se los entregara a Euler,

y este a los mandos militares. De cualquier forma, fuertemente impresionados por su lectura, estos realizaron una impresión privada, prologada por el propio Euler “sin indicación de año ni pie de imprenta, el mismo 1945, en una pequeña imprenta que había sobrevivido a los bombardeos” (*Presentación*, p. 16). Como curiosidad, se cuenta que en la primera edición de 1946, el soneto IL, *Lluvia de bombas*, fue suprimido “para no molestar a las autoridades norteamericanas de ocupación, por lo que el libro se redujo a 79 sonetos y así fue reeditado en Suiza en 1948 y traducido al francés en 1954. En 1976, *Lluvia de bombas* fue reincorporado a la nueva edición alemana, y en 1978 a la traducción inglesa” (*Notas*, p. 192).

(...)

¡Qué cerca de la muerte calcula vuestro rumbo
aquel que, encarcelado, vuestro fragor escucha!

Sabemos todos bien que nuestras vidas valen
poco, como la paja: el dogal alemán,
las balas de los rusos de pronto en el cogote
y las bombas británicas son nuestra lotería.

Y quedan sin mencionar un gran número de poemas que he omitido a conciencia. Se trata de los más personales e íntimos, relativos a las condiciones de su cautiverio, a su mirada sobre los hechos históricos de los que fue, irremediabilmente, protagonista: son más de una veintena, todos conmovedores por unas razones u otras; sin excepción, excelentes; formal, y humanamente, admirables. No quisiera que, por efecto de la abundancia de datos históricos el bosque impida ver los tristemente hermosos, emocionantes y vibrantes poemas que contiene este volumen imprescindible para cualquier lector de poesía de cualquier época, en cualquier idioma. Más aún si, como es mi caso, por razones íntimas que no interesan a esta crónica, no pocos terminan rozando, en ocasiones rasgando, el alma.

Permítanme, pues, que comparta para finalizar, al menos, la adaptación de uno de ellos, que quizá resuma buena parte de lo que he escrito hasta ahora—si han tenido la paciencia de llegar hasta aquí, y disculpar mi forma de abarcar algunos aspectos de *Moabiter Sonette*, quizá errada por sus demasiadas ambiciones— y que me conmueve de una forma especial. Se encuentra profundamente relacionado con el soneto precedente (XXV, *Fiesta olímpica*). Ambos traen a nuestra memoria los Juegos Olímpicos de Berlín, de 1936, en los que el poder nazi se presentó ante el mundo con un impresionante despliegue de propaganda. No obstante, quien se acerque a este libro podrá encontrar otros que, apenas considere su calidad y las circunstancias que condujeron a ellos, arrancarán su admiración y, acaso, el asomo de una lágrima.

XXVI: VISIÓN DE LA ANTORCHA

Un cuerpo humano noble, ferviente, equilibrado
culmina la carrera del fuego de una antorcha
que ha sido conducida desde Grecia hasta el norte
como una luz de olímpico recuerdo.

En aquella floresta de columnas y árboles
en que estirpes de dioses entretejen el tiempo
brotó la claridad. ¡Quien viva, la proteja!
En toda claridad laten sueños de llamas.

Ha recorrido muchos países en su carrera:
ese fuego que en Grecia se encendió
de espíritu y de juego ha hablado miles de años...

¿intentáis obligar a esclavitud al fuego?
Silba y chisporrotea cuando se lo encadena.
Esa antorcha llamea. El mundo va a incendiarse.

PRESENTACIÓN DE ROMANCES EN EL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA¹

Alana Gómez Gray

Federico García Lorca tenía clara conciencia del valor que como piezas sueltas poseían los romances que formaban parte de sus obras teatrales. Esto queda demostrado en el hecho de que dio algunos de ellos para su publicación individualizada.

En 1927 entregó el de la corrida de toros de Ronda, perteneciente a su *Mariana Pineda*, al polígrafo José María de Cossío para que lo incluyera en el libro *Los toros en la poesía castellana*, que vería la luz en 1931. En ese mismo 1927, en un libro editado en Málaga y titulado *Canciones*, aparece “Serenata de Lolita”, que no es otra que la Serenata de Belisa, de su aleluya erótica en cuatro actos, como denominó a su *Amor de don Perlimplín con Belisa en el jardín*.

“Tema de la rosa mudable”, de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, fue publicado de forma exenta en tres ocasiones: a) en el monográfico “Nueva obra teatral de García Lorca”, firmado por el escritor y periodista español afincado en Buenos Aires, Eduardo Blanco-Amor, dentro del periódico *La Nación*, el 24 de noviembre de 1935; b) a propósito de la puesta en escena de su *Doña Rosita*, García Lorca concedió una entrevista al crítico Pedro Maza, reproducida en la revista madrileña *Crónica*, el 15 de diciembre de ese mismo año. En el programa de mano que acompañó su estreno en el Principal Palace de Barcelona, a cargo de la compañía teatral de Margarita Xirgu, se incluían tanto fragmentos de dicha charla como el mencionado romance de la rosa mutáble, aunque sin título; c) este mismo poema, así individualizado, aparece en el libro *Homenaje de escritores y artistas a García Lorca. Mony Hermelo*. Recital poético, editado en Argentina en 1937.

Pedro Salinas hace notar en su ensayo de 1936 “Dramatismo y teatro de Federico García Lorca”, entre otras cuestiones, el vínculo entre su obra poética y su obra teatral y califica de “violenta palpitación dramática” lo que el granadino imprimía a sus romances incluso aquellos dentro del teatro. Veía un conjunto entre ambas vertientes creadoras, pues aunque eran perfectamente distinguibles entre sí, “al través de todas ellas se impone la unidad absoluta de su poesía, en cuanto a concepción de la vida y modo de transcribirla artísticamente”. Esta apreciación tan temprana de Salinas se corresponde con el modo como García Lorca concebía su propia obra, lo cual se manifiesta tanto por lo ya comentado de ceder sus romances dentro del teatro para su publicación suelta como por esa afirmación suya de “no abandono el cultivo de la poesía pura, aunque esta igual puede estar en la pieza teatral como en el mero poema”. Por cierto, este mencionado ensayo de Salinas apareció en la revista *Índice literario* (V-37, 25-31) y luego fue recogido en su *Literatura española. Siglo XX*, y editada por primera vez en 1941 en la Ciudad de México debido a los acontecimientos bien conocidos que estremecieron a España y truncaron la vida de uno de los más grandes creadores del mundo.

En 1943, en la *Antología poética 1918-1936* de la obra de Lorca que Rafael Alberti y Guillermo de Torre publicaron en Buenos Aires, hay diez romances del teatro.

Treinta y dos años después de que Lorca diese aquel primer romance para su edición aislada, el de la corrida de toros de Ronda, Juan Ramón Jiménez se muestra en la misma línea en su conferencia “El romance, río de la lengua española”, dictada en Puerto Rico en 1959. Con base en el *Romancero general* de Agustín Durán, esa compilación de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, dice Juan Ramón Jiménez que “el romancero es casi teatro en el verdadero sentido de la palabra, acción”. Y continúa: “y en su teatro es donde está Federico García Lorca más cerca del romancero, aunque no lo haya escrito todo él en romance”.

Por su parte, Francisco García Lorca, hermano menor de Federico, le comentó a Mario Hernández, uno de los especialistas en la obra literaria y gráfica del granadino, la pertinencia de reunir todos los romances en

1 Texto leído en la presentación del libro que tuvo lugar en la Casa Molino Ángel Ganivet, el 7 de noviembre de 2024.

un solo volumen. Francisco murió en 1976 sin ver su deseo cumplido pues no sería sino hasta 1981 cuando Hernández, en atención a dicha idea, llevase a cabo la publicación de *Primer romancero gitano* (1924-1927) junto con *Otros romances del teatro* (1924-1935). De este modo el filólogo individualiza, como él mismo explica, “textos poéticos que habitualmente no han sido gustados como piezas sueltas” sobre la base de que el propio poeta “autorizó ya en vida esta posibilidad con piezas como el romance de la corrida de toros de Ronda”. La selección de Hernández es de trece romances solamente, sin personajes, como hasta el momento habían aparecido. Y aunque esta obra suya ha visto varias ediciones y reimpresiones, pareciera que la parte de los romances en el teatro no ha recibido una especial atención, como si no se hubiese percatado el público lector de su relevancia.

En la edición de las obras completas de García Lorca, llevada a cabo por Miguel García-Posada, anota este en su introducción al tomo cuarto, correspondiente a los dramas teatrales, que “el drama lorquiano se sostiene en gran medida sobre las cualidades de sus secuencias líricas: los monólogos de Mariana, el romance de la corrida de toros en ronda, el de la muerte de Torrijos, los coros de las monjas, etcétera”.

En 1999, Antonio Carvajal insiste en el asunto en su original artículo “Apuntes sobre aspectos métricos en el teatro de Federico García Lorca”, de la revista *Imprévue* (1,123-133). Ahí especifica que “con esta forma logra muchos de los momentos más felices de toda su obra” puesto que “el romance es la forma dominante en la versificación teatral lorquiana, en muchas de sus variantes (como la endecha y el romance heroico), y sobre todo en el molde canónico de los octosílabos”.

Casi un siglo ha pasado desde que Lorca diese su primer romance para su publicación exenta, de ahí que el objetivo de este libro sea atender a este asunto pendiente —suficientemente señalado, como se ha visto, por diferentes especialistas y escritores— a la par que acercar al público tanto el teatro de Lorca como una parte sustancial de su creación poética.

Lo romances dentro de sus obras suelen ser disfrutados si estas son puestas en escena. Pero, por mucho que cueste creerlo, la obra teatral lorquiana no está en cartelera con la frecuencia que pudiera esperarse. En Granada, por ejemplo, 2016 fue un año espectacular para su dramaturgia porque se montaron seis de sus obras como parte del programa de actividades por la apertura del centro cultural que lleva su nombre. Sin embargo, en la actualidad apenas sí hay montajes de ellas. Y los que existen son adaptaciones de sus piezas, versiones libres y mezclas de géneros (teatro, danza, lírica o flamenco a la vez). Además, apenas un puñado de ellas son las más representadas: *Mariana Pineda*, *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, y éstas escasamente en su provincia natal, más bien en Madrid y Sevilla.

Ante la falta de puestas en escena queda la lectura de las obras teatrales; y preguntémonos quiénes los leen. Pareciera que solo los y las adolescentes, y como parte de sus obligaciones escolares. Esta edición de los romances, en consecuencia, representaría una especie de labor de rescate, de poner en las manos y ante los ojos del mundo una parte fundamental de la producción de este genio que fue Federico García Lorca. En suma, leer o releer su obra poética sumándole estos romances dentro de su teatro equivale a ensanchar la ya gran aportación que el poeta granadino hizo a la poesía española y universal.

Por otra parte, cabe mencionar que cuando se ve una obra, a veces ciertos matices poéticos nos emocionan, pero no reparamos en el por qué más allá de por aquello que se nos cuenta. En este sentido, quisiera advertir sobre un par de esos casos. Lorca escribió dos romances heroicos, esa variante de endecasílabos usualmente destinados a narrar algo muy serio o digno de reflexión, uno en *Mariana Pineda* y otro en *Yerma*. En aquella cuando la protagonista se dirige a sus niños dormidos, en una especie de despedida a sabiendas de su cruel destino. En el segundo, cuando Yerma se duele de sí misma porque tiene todo lo necesario para ser madre, porque hay una lógica en la naturaleza orientada hacia la procreación que, sin embargo, en ella no se da y aun así ella mantiene la esperanza.

Es sabido que el romance, esta forma métrica en la que los versos pares presentan una rima asonante, sobre todo en octosílabos, sin extensión limitada, ha estado sujeto a lo largo de su larga historia a transformaciones. Al adentrarse en los que nuestro escritor incluyó en sus obras es posible apreciar que con esta composición en verso encontró un medio idóneo para plasmar su sentir y que lo utilizó con gran soltura y plasticidad.

Hay romances que sin duda parecen piezas sueltas a las que agregó la acotación de las intervenciones de los diversos personajes. Tal es el caso del “Romancillo del bordado”, de *Mariana Pineda*; de [Te he de llevar desnuda], de *Así que pasen cinco años*; del [Romancillo en el que dos muchachas devanan una madeja roja], de *Bodas de sangre*; de la [Canción del pastor solo] y la [Danza de la esposa triste], de *Yerma*; y, por supuesto, [Lo que dicen las flores], de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. A más de los que el propio Lorca especificó, como los ya muy mencionados de *Serenata de Belisa*, el de la corrida de toros, etcétera.

Esta edición filológica va acompañada de un estudio introductorio en el cual, tras una investigación extensa y detallada, se indica lo que la crítica especializada y los diversos editores de las obras lorquianas han expresado en específico sobre estos romances, y no deja de llamar la atención lo poco que hay al respecto.

El romance se le presentó a Federico García Lorca como un instrumento, como una herramienta con la cual podía explayarse a voluntad, tan ricamente que resulta asombroso. Pensar que estos romances estaban guardados en sus obras esperando a ser puestos en escena nos lleva a concluir que con este libro se brinda la ocasión de ensanchar el universo de la magistral poesía lorquiana a su público lector. De momento, traigo a estas páginas el romance [Te he de llevar desnuda], del acto tercero, cuadro primero de *Así que pasen cinco años*, con objeto de que se haga aquí presente la voz del poeta y autor teatral de Federico García Lorca y sea su palabra la que cierre esta presentación:

[TE HE DE LLEVAR DESNUDA]

Acto tercero, cuadro primero

Te he de llevar desnuda,
 flor ajada y cuerpo limpio,
 al sitio donde las sedas
 están temblando de frío.
 Sábanas blancas te aguardan.
 Vámonos pronto. Ahora mismo.
 Antes que en las ramas giman
 ruiseñores amarillos.
 Sí; que el sol es un milano.
 Mejor: un halcón de vidrio.
 No: que el sol es un gran tronco,
 y tú la sombra de un río.
 ¿Cómo, si me abrazas, di,
 no nacen juncos y lirios
 y no destiñen tus ondas
 el color de mi vestido?
 Amor, déjame en el monte
 harta de nube y rocío,
 para verte grande y triste
 cubrir un cielo dormido.
 ¡No hables así, niña! Vamos.
 No quiero tiempo perdido.
 Sangre pura y calor hondo
 me están llevando a otro sitio.
 Quiero vivir.

¿Con quién?

Contigo.

PRELIMINARES PARA UN DICCIONARIO DE INFLUENCIAS (2)

José Luis Martínez-Dueñas

En el número anterior del *Boletín* escribí unas entradas de este "hipotético" *Diccionario de influencias* y ahora me permito incluir tres más, contando con la generosidad de la Academia y del editor de su *Boletín*. En cualquier caso, sólo pretendo compartir unas inquietudes en torno a nombres y conceptos que de una forma u otra pululan por mi imaginación y mi ocasional reflexión.

ICÓNICO. De esta palabra se hace un uso exagerado, reiterativo y redundante. En español, era tradicional el empleo de *icono* como imagen religiosa, o representación pintada en tabla, pinturas de origen oriental, bizantinas especialmente. La palabra tiene su origen en el griego εἰκών "imagen, estatua, simulacro figura. Fantasma, forma imaginaria. Semejanza". No obstante, en la actualidad siempre que se hace referencia a algo o alguien como imagen o como representación se emplea el adjetivo sin ton ni son, y sin conocer su procedencia y significación precisa: "Perteneiente o relativo al icono. Dicho de un signo: Que posee cualidades de icono." Me atrevería a decir que muchos hablantes desconocen la palabra *icono* y ni la reconocerían ni la sabrían emplear, y sin embargo se afirma que "una imagen es icónica", ¡claro que no va a ser mecánica! Hay redundancia pues, a mi criterio, como si se dice que un ser vivo es biológico, ¿no? Supongo, igualmente, que si algunos hablantes visitaren un templo ortodoxo dirían que el iconostasio es icónico, pues está lleno de iconos.

Algo parecido se da con la palabra *emblemático* por representativo, evocador, indicativo, equivalente... Mi opinión al respecto, se centra en que algo tan complejo como el *emblema* queda oculto de forma somera y desprovisto de su sentido casi simbólico. Lo único que quiero enfatizar es que estos usos se prodigan a través de los medios de comunicación en muchos casos en bocas de personas de lerdia gramática, y que serían incapaces de expresar su opinión con variedad y precisión léxica. ¡Y qué decir del vocablo *evento* empleado a troche y moche! Se dice para referirse a cualquier tipo de celebración, acontecimiento, conmemoración, ceremonia, inauguración, acto solemne, recepción, suceso...sin distinción ni matiz. Esta palabra guarda en mi memoria la evocación de mi primer año de bachillerato, cuando en clase de lengua el profesor nos explicaba ese pasaje de Juan de Mairena que ante la expresión de "los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa" se traducía por "lo que pasa en la calle". Hace unos años, un cronista taurino al hablar de una corrida de toros que se celebraría pronto dijo "Como dicen en Sudamérica, el evento tendrá lugar..." Entonces aún no se había trasladado el uso al español peninsular. En realidad lo que pasa es el resultado palmario de lo que rezaba el título de un libro del maestro y académico Emilio Lorenzo: *El español de hoy, lengua en ebullición* (Madrid: Gredos 1971).

MORIARTY. El profesor Moriarty es uno de esos personajes de ficción que me han resultado de mayor interés por dos razones: en primer lugar, por ser el malo, némesis de Sherlock Holmes, y en segundo lugar por ser un auténtico malvado, listo y oportuno en su perversión. Al fin y al cabo, Sir Arthur Conan Doyle, como buen médico, hacía unas representaciones magistrales de sus personajes con todas sus características, incluidas las patológicas. Moriarty aparece en "The final problem", el último relato de las "Memoirs of Sherlock Holmes", obra publicada en 1892.¹ Se trata de un catedrático de matemáticas, brillante y perverso,

1. En la *Wikipedia* hay un flagrante error pues se lee que el personaje se llama James Moriarty. Eso no es así, pues James Moriarty es su hermano, el coronel James Moriarty, que protestaba en la prensa por la inocencia de su hermano el profesor Moriarty.

experto en la teoría de binomios, que se retiró joven a Londres como profesor particular, asesor, del Ejército.² A Holmes le preocupaba la habilidad intelectual del catedrático criminal, "el Napoleón del crimen", jefe de una potente banda organizada, que se adelantaba a cualquier maniobra en su contra. Todos los intentos de Holmes y de Scotland Yard por detener a Moriarty resultaron en vano. Moriarty, como dicen los ingleses, era "resbaladizo como una anguila". Esa fue la gran preocupación de Holmes, quien se desplazó con Watson a Suiza desde Newhaven a través de Francia para atraer la atención de Moriarty. Viajaron a Estrasburgo, luego a Bruselas, y de ahí a Ginebra, una semana por el valle del Ródano a Interlaken, y a su destino final en Meiringen. La prosa de Conan Doyle es una precisa descripción de un viaje y su paisaje en palabras de Watson. Watson y Holmes salieron de excursión con el propósito de hacer noche en Rosenlauri, y atravesaron un desfiladero lleno de peligros, con un gran torrente abajo. Moriarty engañó a Holmes, quien se quedó solo en el desfiladero mientras Watson regresaba a la posada para ocuparse de una supuesta urgencia médica. Al regresar del engaño, Watson encontró sobre una roca la pitillera de plata de Holmes con unas notas, despidiéndose. Supuestamente, Holmes y Moriarty forcejearon y cayeron al abismo, al torrente de aguas revueltas de deshielo. Moriarty es en palabras de Holmes un rival inigualable, del que tenía una elevada opinión de sus capacidades.

En la edición que manejo, hay un grabado que recoge la imagen de dos hombres Holmes y Moriarty en el estrecho sendero que da al torrente, junto a la cascada. Holmes sujeta con fuerza el cuerpo de Moriarty y ambos parecen perder el equilibrio.³ Para mí, Moriarty ha sido siempre sinónimo del mal depravado y de astucia perversa. Y lo que siempre me ha llamado la atención del nombre es su "posible" relación etimológica; digo posible, por hacer una digresión. Por un aparte, Moriarty se podría relacionar con la palabra inglesa *murder* (asesinar, asesinato), *morp* en anglo-sajón. Y también con el latín *mors-mortis*, muerte. Todo a su vez procedente del proto indoeuropeo **merr*. He de decir como conclusión, por ligera que parezca, que el significado del personaje Moriarty es precisamente ese: muerte y asesinato. Muerte como capacidad de destrucción, en general, y como muerte del genial detective, el final de Holmes, "el hombre mejor y más sabio que he conocido", en palabras de su amigo y confidente el doctor Watson.

OFELIA. Se decía que en los colegios ingleses de postín, "public schools", el colegial que hacía perder a su equipo de rugby, tras finalizar el partido recibía en los vestuarios la consabida consigna: "Ya sabemos quién va a hacer de Ofelia este año." La representación de la muerte del personaje de *Hamlet Prince of Denmark* es bien conocida por la obra de John Everett Millais, que muestra a la joven ahogada con el rostro y las manos ya fuera del agua, en extática pose. Ofelia aparece en el acto I escena 3 en conversación con su hermano Laertes cuando su barco va a zarpar. Cuenta a Polonio, su padre, que Hamlet la agarró de la muñeca y la miró mientras movía la cabeza y suspiraba con pena (acto II, escena 1). En el acto III escena 1 Hamlet le pregunta a Ofelia: "Señora, ¿puedo reclinarme en vuestro regazo?", a lo que ella se niega. Rectifica el príncipe: "Quiero decir, mi cabeza en vuestro regazo." Y se lamenta de la muerte de su padre y del aspecto alegre de su madre. Luego comienza la representación de *The mousetrap* (La ratonera) con todo el dinamismo del teatro dentro del teatro⁴. El trastorno de Ofelia se desencadena cuando en el acto III escena ⁴ Hamlet hablando con su madre la reina Gertrude atraviesa con la espada a Polonio, escondido tras unos cortinajes. Hamlet exclama "¡Vaya, una rata! Muerta por un ducado, muerta!" y pregunta: "¿No es el rey?", pensando que ha matado a

Copio y cito: "James Moriarty - Wikipedia, la enciclopedia libre El profesor James Moriarty es un personaje ficticio creado por Arthur Conan Doyle en 1893 como el enemigo de Sherlock Holmes. Moriarty es un genio criminal al que Holmes describe como "el Napoleón del crimen". Doyle tomó la frase de un inspector de Scotland Yard referida a Adam Worth, una de las inspiraciones [...]"

2. La palabra utilizada por Conan Doyle es *coach*, otra palabra que merece comentario, colada en nuestra lengua con obvios resultados. Ya no hay entrenadores, ni asesores, ni preceptores, ni consejeros, ni informadores, ni preparadores...

3. *The memoirs of Sherlock Holmes*, by A. Conan Doyle, Illustrated by Sidney Paget, London: Smith & Co., 1912

4. Resulta inevitable mencionar la obra de teatro de asunto policiaco y de igual título por Agatha Christie; estuvo en escena desde 1952 a 2020 ininterrumpidamente.

su tío. Más tarde, ya en el acto IV escena 3, aparece Ofelia, trastornada, cantado de forma inesperada ante la sorpresa de los presentes. Son letrillas muy poéticas, alusivas al amor, a la muerte, al abandono del amado. Ofelia se despide dando las buenas noches. Mas tarde se presenta vestida con flores y pajas, de fantástico atuendo, mientras habla y canta, lamentándose de la muerte de su padre que se ha ido y pide a Dios piedad para su alma. Ofelia es un personaje lleno de dramatismo, con una locura brillante, unas canciones hermosas y un dolor suplicante. En la escena VII la reina da la noticia a Laertes “Vuestra hermana se ha ahogado”. Y describe con todo lujo de detalles el cuerpo de Ofelia en un arroyo junto a un sauce, llena de guirnaldas, y flores de botón de oro, francesillas, y margaritas, como una sirena, con las ropas extendidas por el agua. Esto es lo que Millais pintó realizando la traducción inter-semiótica de las palabras de la reina Gertrude.

La tragedia de Ofelia se manifiesta en ese amor imposible rubricado con un asesinato, el de su padre, y una carrera desenfrenada hacia lo extravagante y el suicidio. Lo más sorprendente y atractivo de éste, para mí, es esa puesta en escena tan espectacular de adornos florales, de exposición fúnebre sin aspavientos, en la quietud del agua con la vigilancia del sauce. El cuerpo presente de una sirena floral acompaña a esta tragedia de William Shakespeare con un esteticismo para el recuerdo. Siguiendo la broma colegial, a mí no me gustaría hacer de Ofelia.

SPIRITUS TEMPORIS

Salvador Peran Mesa

$$E=MC^2$$

A Salvador Peran

¿Cuál es la masa de mi mente cuando pienso?
Cuando vuela mi mente, ¿qué energía
tienen sus alas si es que el vuelo requiere
alas por luz o luz por ala y cuánta, cuanta luz?
Y cuando se me ablanda el corazón, mis ojos
se empañan de alegría y me arden los labios
porque otros labios me dicen y otros ojos
me miran y otros corazones me laten,
cuánto pesa mi cuerpo si no puede
volar?

Tuve un día la masa de mi padre
que alzar entre mis brazos, qué pesado
era su cuerpo en el reposo, y tuve
de mi madre el aliento ya sin vida
que heló mi corazón y no fue grato
y fue tan leve que me hundió su peso
y nada queda de sus energías porque sus masas
no están.

O quizá sí, queda energía,
la de esa luz que se suma a las luces
incalculablemente veloces
multiplicadas por sí mismas,
de mis amores y mis deseos y mis ensueños
que han llenado de agujeros negros
este presente hacia mi futuro
de energía sin luz,

de soledad,

de

Manejando las matemáticas, Dirac saltó al otro lado del espejo donde descubrió que la ecuación $e=mc^2$ conduce a la antimateria a través de energías y probabilidades negativas. El poeta traspasa la realidad para indagar el misterio que esconde el pensamiento, de qué está hecha la luz que alimenta el amor, la que imprime alegría y la que decanta la pena. La interpretación poética, supongo que intuitiva, que hace Antonio Carvajal de la relación de Einstein, según mi modo de ver, se adentra en “la mar de Dirac” para sondear las profundidades donde habitan los sentimientos. La pregunta “¿cuál es la masa de mi mente cuando pienso?” se ajusta a la reciprocidad de la ecuación de equivalencia entre masa y energía $e=mc^2$. La mecánica cuántica utiliza

la expresión para medir tanto energía como masa. El electrón voltio (eV) es una unidad de energía que en física de partículas se usa indistintamente como unidad de masa y de energía ya que la relatividad considera que la masa es densidad de energía. Despejando m de la ecuación $e=mc^2$ se obtiene la unidad de masa eV/c^2 ; de donde se deduce que cuando el poeta piensa aumenta la masa de su mente ya que lo hace la energía.

Siendo coherente con el pensamiento poético, en el segundo verso despeja el primer término de la ecuación para preguntarse por la energía que despliega su mente cuando piensa: ¿vuelo alado o luminoso? Uno de los enigmas de la mente es si las ideas tienen masa o son entes que dejan coja la equivalencia de Einstein, ¿necesitan un soporte o se sostienen por entrelazamiento cuántico? Eso que Einstein llamaba acciones fantasmales y que dio pie a una de las discusiones más apasionadas de la interpretación de Copenhague hasta que el metateorema de Bell demostró que las predicciones de la mecánica cuántica no son intuitivas. Ninguna teoría física de variables ocultas locales puede reproducir todas las predicciones de la mecánica cuántica. El principio causa-efecto se diluye en lo aleatorio y es la cuestión dolorosa del sin saber del amor.

Las interacciones del corazón, ojos o alegría del poeta no necesitan intermediarios para relacionarse con sus pares. La paradoja de Einstein-Podolsky-Rosen con la que estos científicos pretendían desmontar el entrelazamiento supone que dos partículas que interactuaron en el pasado pueden quedar en estado entrelazado. En concreto, dos observadores reciben cada una de las partículas; si uno mide la inercia de una de ellas sabe cuál es la inercia de la otra. Si mide la posición, gracias al entrelazamiento cuántico y al principio de incertidumbre, puede saber la posición de la otra partícula de forma instantánea, lo que contradice la teoría de la relatividad ya que supone transmitir información a mayor velocidad que la de la luz. Pero ¿cuánto pesar puede soportar un corazón que anhela si no tiene alas con las que dar a la presa alcance? Entiendo que el corazón, ojos y labios del poeta están entrelazados con otros a través de la alegría. La clave puede estar en el secreto que esconden las simetrías. Una de ellas desvela el misterio del entrelazamiento cuántico mediante el principio de Perogrullo. Si se oculta el guante de la mano izquierda en una caja y el de la derecha en otra idéntica y se manda una de ellas a la galaxia Andrómeda, no hacen falta saberes especiales para deducir cual es el guante que ha viajado al espacio en cuanto se abra la caja que ha quedado en la Tierra.

Einstein era de pensamiento clásico por lo que le costaba digerir el principio de aleatoriedad. De ahí aquello de que “Dios no juega a los dados”, revelador de que el subconsciente bíblico seguía allí, y la contestación de Niel Bohr “Albert no estás pensando, te limitas a ser lógico”. El poeta empieza adoptando una postura clásica en lo científico y rompedora en lo literario con una de las fórmulas más bellas de la física, pero acaba indeterminista con el monosílabo final. La primera estrofa se aviene al principio clásico de causa-efecto, parece seguir la lógica del mercader de Venecia “si nos pinchan ¿acaso no sangramos?”, pero como se ha visto, pronto se enroca hacia el entrelazamiento cuántico. Ahí deja pendiente la cuestión ya que en la segunda estrofa vuelve al determinismo. Plantea la trascendencia del paso a la soledad que supone la desaparición de los padres. La madre abre la puerta del amor dependiente y la de la libertad atada al recuerdo. Cuando se marcha nos deja solos, animados por esa energía sin luz del final.

Donde la poesía y la física se encuentran surgen las simetrías que descubre el teorema de Emmy Noether = toda simetría diferenciable esconde un principio de conservación; aquella mujer ninguneada por la ciencia hasta que el silencio estalla. La simetría de la luz en el poema relativista de Carvajal es “más luz”, como demandaba Goethe al borde de la oscuridad. Las leyes de conservación definen la invarianza de algunas magnitudes físicas a lo largo del tiempo. La vida no es invariante respecto a nada, la consume el tiempo, el espacio, la envidia que tanto afea y el trabajo de vivirla. La diferenciabilidad también tiene su expresión matemática que requiere conocer lo que significa función y derivada. La función es un entramado lógico que liga una magnitud con otra de manera indisoluble como ocurre con el diámetro y la longitud de la circunferencia o con la vida y la muerte. La derivada de una función es la razón de cambio instantáneo respecto a la variable independiente. Por ejemplo, el tiempo que tarda un atleta en correr 100 metros depende de la velocidad del corredor que es la variable independiente de la función que relaciona espacio y tiempo. La derivada de la

función es la aproximación a la velocidad instantánea en cada momento. Si se puede calcular la derivada en todos los puntos del recorrido se dice que la función es diferenciable, lo que implica continuidad. Lo que Noether descubrió es que toda simetría diferenciable esconde un principio de conservación. Su aplicación a la invarianza de las leyes de la física respecto al tiempo conduce a la ley de la conservación de la energía, expresada con belleza en la tercera estrofa del poema. Pero si la energía se conserva la vida podría redimirse.

La simetría CPT es un principio de invarianza que abre mundos imaginarios donde a través de la conjugación de carga todas las partículas se sustituyen por sus antipartículas; se invierte la paridad espacial permitiendo giros prohibidos y, lo más poético, se invierte el sentido del tiempo. Puede que eso dependa de que el Universo se expanda respondiendo a un efecto succión del tiempo sobre el espacio. Inspiración que dura 13.700 millones de años y es responsable de los remolinos de vacío donde nace la energía negativa, la antimateria y la improbabilidad. Cuando la elasticidad del tiempo llegue a su límite invertirá el ciclo para que el Universo inicie la espiración. Volveremos a encontrarnos tras nacer, esta vez, de la muerte sin saber, como nos pasa ahora, de dónde venimos ni a dónde vamos. El temblor del tiempo volverá a infundir miedo y se repetirán las preguntas que llevan a la poesía y a la ciencia.

El poeta maneja con habilidad la teoría de las variables ocultas. Los seguidores de esta propuesta suponen la existencia de parámetros desconocidos responsables de los entresijos aleatorios de la mecánica cuántica. ¿Interesa conocer las variables ocultas de una metáfora o es preferible dejarse llevar por su intrínquilis sin intentar destapar la intimidad que deliberadamente esconde el poeta? La incertidumbre que propone la ausencia de masa la resuelve la ecuación asegurando que si queda energía queda masa. Energía que se suma a las luces aladas del principio que generaron la lucidez de la mente. Pero si esas luces incalculablemente veloces se multiplican por sí mismas, como ordena la ecuación, se salen del plano para perderse en agujeros negros de densidad insoportable, impermeables a esa luz que proporcionó la energía que dio masa, que se hizo amor, que despidió a los padres y que, al apagarse, conduce a la soledad sin definición hasta que el autor decida desvelar la variable

oculta

de

Salvador Peran Mesa

*DON QUIJOTE Y EL BOOM: LA HUELLA DE LA OBRA DE CERVANTES
EN GARCÍA MÁRQUEZ*

Antonio Rodríguez Jiménez

Resumen: Se analiza la huella que dejó Don Quijote en el Boom hispanoamericano y especialmente en la obra del escritor colombiano Gabriel García Márquez, específicamente en la creación de personajes, el uso de la ironía y la concepción narrativa. El objetivo es la exploración de las conexiones temáticas y estilísticas entre ambos autores y cómo la obra cervantina contribuyó a la construcción del realismo mágico en la narrativa de García Márquez. Para la metodología, se realizó un análisis comparativo entre *Don Quijote* y varias obras de García Márquez, principalmente *Cien años de soledad*, enfocándose en aspectos como la caracterización de los personajes, el uso del tiempo y el realismo mágico. Como conclusión, se destaca que García Márquez reelabora elementos quijotescos, como el idealismo y la ironía, adaptándolos al contexto latinoamericano. Su realismo mágico tiene raíces en la narrativa cervantina, transformando lo fantástico en parte de la realidad cotidiana. Además, la estructura temporal cíclica y la creación de personajes idealistas reflejan una profunda influencia de Cervantes en su obra. Gabriel García Márquez, uno de los más grandes exponentes de la literatura latinoamericana, ha sido influenciado por diversas corrientes literarias, pero una de las más notorias y significativas es la influencia de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Esta relación no solo se manifiesta en la estructura y los temas presentes en la obra de García Márquez, sino también en su concepción del realismo mágico, el tratamiento de la realidad y la fantasía, y su percepción de los héroes y antihéroes.

Palabras clave: Gabriel García Márquez, *Don Quijote de la Mancha*, el Boom, realismo mágico, héroes, antihéroes, Cervantes, fantasía.

Abstract: The mark that Don Quixote left on the Spanish-American Boom and especially on the work of the Colombian writer is analyzed Gabriel García Márquez, specifically focusing on character creation, the use of irony, and narrative conception. The objective is to explore the thematic and stylistic connections between both authors and how Cervantes' work contributed to the development of magical realism in García Márquez's narrative. The methodology involved a comparative analysis between *Don Quixote* and several works by García Márquez, primarily *One Hundred Years of Solitude*, with a focus on character development, the use of time, and magical realism. In conclusion, García Márquez reworks Quixotic elements, such as idealism and irony, adapting them to the Latin American context. His magical realism is rooted in Cervantes' narrative, where the fantastic becomes part of everyday reality. Additionally, the cyclical temporal structure and the creation of idealistic characters reflect a profound Cervantine influence on his work. Gabriel García Márquez, one of the greatest exponents of Latin American literature, has been influenced by various literary currents, but one of the most notable and significant is the influence of Cervantes' *Don Quixote*. This relationship is evident not only in the structure and themes of García Márquez's work but also in his conception of magical realism, his treatment of reality and fantasy, and his perception of heroes and anti-heroes.

Keywords: Gabriel García Márquez, *Don Quixote de la Mancha*, the Boom, magical realism, heroes, antiheroes, Cervantes, fantasy.

INTRODUCCIÓN

La literatura universal ha tenido numerosos autores y obras que, a lo largo de los siglos, han dejado una huella imborrable en la narrativa mundial. Una de las figuras más influyentes ha sido Miguel de Cervantes Saavedra, cuya obra *Don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615) ha marcado a diversas generaciones de escritores. Gabriel García Márquez, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1982, es uno de los autores contemporáneos cuya obra revela una profunda influencia del *Quijote*. Este artículo tiene como objetivo analizar detalladamente cómo el personaje y la narrativa de Cervantes han impactado y nutrido la obra de García Márquez, así como el contexto literario e histórico en el que se da esta relación.

OBJETIVO

El objetivo de este estudio es explorar y analizar la influencia de *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, en la obra de Gabriel García Márquez, particularmente en su novela *Cien años de soledad*. El propósito es identificar y entender las conexiones temáticas y estilísticas entre ambos autores, así como examinar cómo Cervantes ha influido en la construcción del realismo mágico en la narrativa de García Márquez. Esto incluye examinar cómo García Márquez adapta y reinterpreta los elementos quijotescos en sus personajes y tramas; analizar el uso de la ironía y el realismo mágico en la obra de García Márquez a la luz de las técnicas narrativas de Cervantes; investigar la concepción del tiempo y la estructura narrativa en García Márquez, comparándola con el tratamiento del tiempo en *Don Quijote*. El estudio busca comprender cómo Cervantes ha moldeado la visión literaria y el estilo narrativo de García Márquez, así como destacar la relevancia de la influencia cervantina en la literatura latinoamericana contemporánea.

METODOLOGÍA

Este estudio emplea un análisis literario comparativo para examinar la influencia de *Don Quijote de la Mancha* en la obra de García Márquez, con un enfoque particular en *Cien años de soledad*. La metodología utilizada incluyó tres pasos clave: análisis textual, en el que se realizó una lectura detallada tanto de *Don Quijote* como de las novelas de García Márquez, centrándose en temas recurrentes como la representación del idealismo, la ironía y la interacción entre la realidad y la fantasía. Se prestó especial atención a las técnicas narrativas empleadas por ambos autores, particularmente el uso del realismo mágico en García Márquez y el tratamiento irónico de lo fantástico en Cervantes. Comparación de personajes: se compararon los personajes principales en *Don Quijote* y en las novelas de García Márquez, analizando cómo García Márquez reinterpreta las figuras de héroe y antihéroe de Cervantes. El estudio se enfocó en personajes como Don Quijote y Aureliano Buendía, evaluando sus roles como idealistas en un mundo que resiste su visión. Estructura temporal y estilo narrativo: se realizó un análisis comparativo de las estructuras temporales en las obras de ambos autores. Se examinó el uso del anacronismo en Cervantes y la estructura cíclica del tiempo en García Márquez para resaltar las formas en que García Márquez se basa en y reimagina los modelos cervantinos en un contexto latinoamericano. Esta metodología permitió una comprensión integral de la relación intertextual entre Cervantes y García Márquez, iluminando el uso transformador de los elementos literarios cervantinos en el realismo mágico de García Márquez.

LA INFLUENCIA LITERARIA DE CERVANTES EN AMÉRICA LATINA

Antes de adentrarse en el análisis de la obra de Gabriel García Márquez, es importante comprender el impacto que *Don Quijote* ha tenido en la literatura latinoamericana en general. Desde su publicación, la novela de Cervantes fue ampliamente difundida en las colonias españolas, donde escritores y lectores encontraron en el caballero de la triste figura un símbolo de la contradicción entre la realidad y los ideales. Autores como Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier y Octavio Paz también reconocieron la relevancia de la obra cervantina en el desarrollo de sus propios estilos literarios (Schuessler, 2005, p. 24).

Para muchos escritores latinoamericanos, el *Quijote* simbolizaba la lucha entre la razón y la locura, un tema que resonaba con las realidades sociales y políticas de América Latina, caracterizadas por revoluciones, dictaduras y utopías fallidas. En este contexto, Gabriel García Márquez no fue la excepción, y la influencia de Cervantes en su obra no solo se debe a la historia del *Quijote* como tal, sino también al espíritu de experimentación literaria y narrativa que el texto representaba.

GARCÍA MÁRQUEZ Y EL REALISMO MÁGICO: UNA RELECTURA CERVANTINA

Uno de los principales puntos de contacto entre *Don Quijote* y la obra de García Márquez es el uso de la realidad y la fantasía. En *Don Quijote*, Cervantes juega con la percepción del lector, mezclando constantemente lo real con lo imaginario, de manera que es difícil distinguir entre ambos. García Márquez adopta una técnica similar en sus obras, en las que los elementos mágicos y fantásticos se integran con lo cotidiano, sin que los personajes o el narrador cuestionen su verosimilitud. Este estilo, conocido como realismo mágico, ha sido una de las marcas distintivas de la obra de García Márquez. Como señala González Echevarría (2010, p. 56), "el realismo mágico de García Márquez tiene una clara raíz cervantina, en tanto que parte de la misma premisa: la superposición de lo fantástico sobre lo real, con el fin de cuestionar las nociones convencionales de realidad". En *Cien años de soledad*, la historia de la familia Buendía está llena de elementos extraordinarios, como la levitación de Remedios la Bella o la lluvia de flores amarillas, que se presentan con la misma naturalidad que los eventos más comunes de la vida en Macondo. Al igual que en *Don Quijote*, el lector se enfrenta a una realidad donde lo mágico y lo racional coexisten sin conflicto.

La relación entre realidad y ficción en el *Quijote* encuentra un paralelo en la obra de García Márquez. El propio autor ha comentado en varias ocasiones cómo Cervantes lo influenció en su forma de ver la narrativa, particularmente en su capacidad para desafiar la línea divisoria entre lo verdadero y lo inventado. García Márquez señala en sus memorias: "Cervantes me enseñó que las grandes historias son aquellas que logran mezclar lo real y lo fantástico sin perder su humanidad" (García Márquez, 2002, p. 123).

EL ANTIHÉROE QUIJOTESCO Y LOS PERSONAJES DE GARCÍA MÁRQUEZ

Uno de los aspectos más influyentes de *Don Quijote* en la obra de Gabriel García Márquez es el concepto del antihéroe. *Don Quijote* es un personaje cuya locura lo lleva a vivir en un mundo de fantasía, pero, a pesar de su visión distorsionada de la realidad, es capaz de inspirar ternura y admiración. Este tipo de personajes, que transitan entre la grandeza y el absurdo, abundan en las obras de García Márquez. En *Cien años de soledad*, Aureliano Buendía puede ser visto como un reflejo del caballero andante. Al igual que *Don Quijote*, Aureliano es un personaje que, aunque marcado por el fracaso, persiste en su lucha por ideales inalcanzables. Su obsesión con la guerra y su incapacidad para relacionarse con la realidad de manera efectiva lo convierten en una figura trágica, pero también admirable en su determinación (Franco, 1999, p. 67). De manera simi-

lar, personajes como el coronel Aureliano Buendía en *El coronel no tiene quien le escriba* también reflejan esa influencia quijotesca: hombres derrotados por el mundo real, pero que no renuncian a sus principios.

El propio García Márquez menciona a Don Quijote como un modelo a seguir en la construcción de personajes complejos, que pueden ser simultáneamente admirables y ridículos. En una entrevista, el autor colombiano señaló: "Todos mis personajes son, en alguna medida, quijotescos. Viven en un mundo que no comprenden del todo, pero lo enfrentan con valentía" (García Márquez, 1985, p. 54).

EL IDEALISMO QUIJOTESCO Y EL FRACASO

El tema de la locura es central tanto en *Don Quijote* como en la obra de García Márquez. Mientras que Don Quijote es visto como un loco que lucha contra molinos de viento, en *Cien años de soledad* y otras novelas de García Márquez, la locura aparece como una forma de resistencia frente a la realidad opresiva. Los personajes de García Márquez, al igual que el Quijote, a menudo eligen vivir en una realidad alternativa, ya sea por medio de la magia, los sueños o las fantasías. Esta "locura" es una manera de escapar de las imposiciones del mundo y de preservar su humanidad. Aureliano Buendía, por ejemplo, parece habitar en un mundo propio, donde las reglas de la realidad no siempre se aplican. Al igual que Don Quijote, su percepción de la realidad está deformada, pero a través de su locura logra encontrar una forma de enfrentarse al mundo que lo rodea. Como lo indica Zamora (2002, p. 122), "la locura en García Márquez, como en Cervantes, es un símbolo de resistencia frente a una realidad que resulta intolerable, ya sea por su crueldad o por su mediocridad".

La locura de los personajes de García Márquez, por lo tanto, no es solo un defecto, sino también una virtud. En muchos casos, es la única manera en que los personajes pueden seguir adelante frente a un mundo que no pueden cambiar. Este idealismo quijotesco está presente en toda la obra del escritor colombiano, en la que la locura no se presenta como una debilidad, sino como una forma de supervivencia.

LA IRONÍA CERVANTINA EN EL ESTILO DE GARCÍA MÁRQUEZ

Otro aspecto que García Márquez adopta de Cervantes es el uso de la ironía. En *Don Quijote*, Cervantes utiliza la ironía para mostrar las contradicciones entre el idealismo del protagonista y la realidad que lo rodea. La narrativa cervantina está llena de momentos en los que la aparente grandeza de los actos de Don Quijote se revela como absurdo o ridículo, pero sin perder la admiración por el personaje. De manera similar, García Márquez emplea la ironía para subrayar las tensiones entre sus personajes y el mundo que los rodea. En *Cien años de soledad*, el destino trágico de la familia Buendía está cargado de una profunda ironía. Aunque los personajes intentan cambiar su destino y el curso de la historia, al final todos sus esfuerzos son inútiles, y su caída resulta inevitable. Sin embargo, García Márquez no los presenta como fracasados o ridículos, sino como seres que merecen simpatía y respeto por su lucha.

La ironía también se manifiesta en el estilo narrativo de García Márquez. Al igual que Cervantes, el escritor colombiano utiliza una voz narrativa que mezcla la admiración por sus personajes con una crítica sutil a sus acciones. Esto se puede observar claramente en el tono de *El otoño del patriarca* (1975), donde el dictador protagonista, a pesar de sus excesos y crueldades, es presentado como una figura trágica que despierta tanto rechazo como compasión.

EL CONCEPTO DEL TIEMPO EN DON QUIJOTE Y CIEN AÑOS DE SOLEDAD

El tratamiento del tiempo es otro elemento en el que se puede observar la influencia del *Quijote* en García Márquez. En *Don Quijote*, el tiempo es un concepto fluido que se mezcla con la realidad subjetiva del protagonista. El personaje vive en un tiempo que no corresponde con la realidad que lo rodea, una sensación de anacronismo que permea toda la novela. En *Cien años de soledad*, García Márquez adopta una concepción similar del tiempo, presentando la historia de la familia Buendía como un ciclo repetitivo en el que los eventos parecen repetirse una y otra vez. La noción de tiempo cíclico y la confusión entre el pasado y el presente son características fundamentales de la estructura de la novela, y recuerdan el tratamiento del tiempo en *Don Quijote*. Como señala Martín (2004, p. 101), "en García Márquez, el tiempo no es lineal, sino circular, y está lleno de resonancias cervantinas, en las que el pasado, el presente y el futuro se entrelazan de manera inextricable".

INFLUENCIA EN OTROS AUTORES DEL BOOM

La influencia de *Don Quijote de la Mancha* en los autores del Boom latinoamericano es profunda y multifacética. Esta influencia se manifiesta en la estructura narrativa, la caracterización de personajes, el uso de la ironía y la mezcla de lo real con lo fantástico. Los principales autores del Boom, como Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes, muestran claras huellas cervantinas en sus obras. Se resume más abajo cómo Cervantes impactó a estos escritores, con ejemplos y citas relevantes.

Julio Cortázar, en obras como *Rayuela* (1963), presenta una estructura narrativa innovadora que rompe con las convenciones tradicionales de la novela. Esta experimentación puede rastrearse hasta la influencia de Cervantes, quien también desafió las normas narrativas en *Don Quijote*. Cervantes juega con la estructura y la forma del relato, lo cual ha sido una fuente de inspiración para Cortázar, quien busca la participación activa del lector en la construcción de la historia. Cortázar escribe en *Rayuela*: "La lectura de una obra es el acto de una vida, no es sólo un texto sino el encuentro de ese texto con el lector" (Cortázar, 1963, p. 211). Este enfoque participativo recuerda la manera en que Cervantes invita al lector a cuestionar la realidad y la ficción en *Don Quijote*. Según Fornés (2002, p. 45), "Cortázar hereda de Cervantes la inquietud por la relación entre el lector y el texto, experimentando con nuevas formas narrativas".

Cortázar, al igual que Cervantes, juega con los límites entre realidad y ficción. En *Rayuela*, la novela permite al lector elegir el orden en que leer los capítulos, creando una experiencia que recuerda el juego meta narrativo de Cervantes. Según Edwards (1990), "Cortázar utiliza una estructura que desafía la realidad lineal del relato, al igual que Cervantes lo hizo con la realidad de *Don Quijote*" (p. 78).

Por su parte, Mario Vargas Llosa, en novelas como *La ciudad y los perros* (1963) y *Conversación en La Catedral* (1969), utiliza una estructura narrativa que refleja la influencia cervantina. La narrativa cíclica y la complejidad temporal en estas obras tienen paralelismos con el tratamiento del tiempo en *Don Quijote*. Cervantes crea una narrativa que juega con el anacronismo y la percepción del tiempo, un recurso que Vargas Llosa emplea para explorar las dimensiones de la historia y la política en sus novelas. Vargas Llosa comenta: "La estructura cíclica que utilicé en mis novelas no es solo un recurso estilístico, sino una forma de reflejar la repetición de los ciclos históricos y sociales" (Vargas Llosa, 1969, p. 92).

Según Jofré (2004, p. 120), "Vargas Llosa adapta el enfoque cíclico del tiempo de Cervantes para explorar las repeticiones y los ciclos en la vida política y social latinoamericana". La ironía en la obra de Vargas Llosa también refleja la influencia de Cervantes. En *La ciudad y los perros*, la ironía se utiliza para criticar las instituciones y la sociedad, similar a cómo Cervantes emplea la ironía en *Don Quijote* para cuestionar los valores de su época. Como señala González (2007, p. 154), "Vargas Llosa, al igual que Cervantes, usa la ironía como una herramienta para la crítica social y política".

También Carlos Fuentes, en *Aura* (1962) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), muestra una clara influencia de Cervantes en su manejo del realismo mágico. Aunque Fuentes desarrolla su propio estilo, el uso de elementos fantásticos en un marco realista remite a la técnica de Cervantes en *Don Quijote*. Cervantes mezcla la locura de Don Quijote con la realidad circundante, lo que ha sido una fuente de inspiración para Fuentes en la creación de sus mundos narrativos. Fuentes (1962, p. 37). escribe: "El realismo mágico no es solo una técnica narrativa, sino una forma de percibir y representar la realidad latinoamericana". De acuerdo con Rodríguez (2010, p. 88), "Fuentes utiliza la fusión de lo real y lo mágico para crear un reflejo de la realidad latinoamericana, una técnica que encuentra su origen en la mezcla de realidad y fantasía en *Don Quijote*". En *La muerte de Artemio Cruz*, Fuentes presenta al protagonista como un anti-héroe cuya vida está marcada por la corrupción y el desencanto, una figura que recuerda al Don Quijote de Cervantes. La crítica a la modernidad y a los ideales fallidos en la obra de Fuentes tiene resonancias con la sátira cervantina. Según Fernández (1995, p. 62), "Fuentes adapta la figura del anti-héroe de Cervantes para explorar las frustraciones y contradicciones de la modernidad latinoamericana".

DISCUSIÓN

La influencia de *Don Quijote de la Mancha* en la obra de Gabriel García Márquez es un tema fascinante, dado que ambos autores, aunque separados por siglos y contextos culturales distintos, comparten una visión profundamente humanista y crítica de la realidad. La obra de Cervantes, con su mezcla de locura y cordura, de idealismo y fracaso, resonó con García Márquez, un escritor que buscó retratar la complejidad de la vida latinoamericana a través de una fusión similar entre la realidad y la fantasía. A través de este análisis se ha evidenciado que la obra cervantina no solo influyó en la creación de personajes y estructuras narrativas, sino también en la concepción misma del mundo que presenta García Márquez.

Una de las principales conclusiones que se deriva de este estudio es cómo ambos autores utilizaron el idealismo quijotesco para explorar las contradicciones de sus respectivos mundos. Cervantes escribió, en un contexto de declive imperial español, una época marcada por la pérdida de las glorias pasadas y el surgimiento de una nueva realidad más dura y pragmática. En este contexto, Don Quijote aparece como un personaje que se niega a aceptar la realidad tal como es y se embarca en una serie de aventuras que, aunque absurdas, representan su lucha por mantener vivos sus ideales.

Por su parte, Gabriel García Márquez vivió en un contexto de postcolonialismo latinoamericano, en una región donde la lucha por la independencia y la construcción de nuevas identidades nacionales había dado lugar a utopías fallidas y gobiernos autoritarios. En este sentido, el idealismo que caracteriza a muchos de sus personajes, como Aureliano Buendía, refleja una especie de resistencia frente a las imposiciones de la realidad. La "locura" de estos personajes, al igual que la de Don Quijote, no es un simple trastorno mental, sino una forma de preservar la dignidad y la humanidad frente a un mundo que no siempre ofrece respuestas satisfactorias.

Es interesante notar que, aunque ambos autores tratan el fracaso de sus personajes idealistas, lo hacen de maneras diferentes. Cervantes presenta el fracaso de Don Quijote como algo trágico, pero también irónico y cómico. Don Quijote es al mismo tiempo un héroe y un loco, lo que provoca tanto risa como admiración en el lector. García Márquez, en cambio, enfatiza más el carácter trágico de sus personajes quijotescos. Aureliano Buendía, por ejemplo, lucha toda su vida por ideales que nunca podrá alcanzar, y su destino final es profundamente desolador, sin el alivio de la comedia que encontramos en Cervantes. Esta diferencia de tono puede explicarse por los contextos históricos de ambos autores. Mientras que Cervantes vivió en una época de transición, en la que el idealismo caballeresco todavía podía ser motivo de humor, García Márquez vivió en un mundo post-utópico, donde las promesas de la modernidad y el progreso habían sido traicionadas

una y otra vez por dictaduras y crisis económicas. El humor que encontramos en Cervantes, por lo tanto, se convierte en tragedia en la obra de García Márquez.

El realismo mágico de García Márquez ha sido una de las características más analizadas de su obra, y este estudio ha mostrado cómo esta técnica narrativa tiene sus raíces en la ironía cervantina y en su manejo de la frontera entre realidad y fantasía. En *Don Quijote*, Cervantes presenta constantemente situaciones en las que lo fantástico y lo real se entrelazan, creando un mundo en el que lo inverosímil parece posible. Esta técnica, que juega con las expectativas del lector, encuentra un eco directo en el realismo mágico, donde lo extraordinario y lo sobrenatural son tratados con la misma naturalidad que los eventos más comunes. García Márquez no solo adopta esta técnica, sino que la adapta al contexto latinoamericano, una región donde lo mágico y lo real a menudo se mezclan en la vida cotidiana. *Cien años de soledad* es el mejor ejemplo de esta fusión entre realidad y fantasía, donde eventos extraordinarios, como la levitación o la aparición de fantasmas, no solo son aceptados, sino que forman parte de la vida diaria de los personajes. Esta superposición de lo real y lo mágico refleja una tradición cultural latinoamericana en la que lo mítico y lo histórico coexisten de manera fluida, pero también puede rastrearse hasta la estructura de *Don Quijote*, donde la locura del protagonista convierte lo cotidiano en algo extraordinario.

El tratamiento que García Márquez da a esta fusión, sin embargo, es más sistemático y menos humorístico que el de Cervantes. En *Don Quijote*, el contraste entre la fantasía de Don Quijote y la realidad de Sancho Panza crea situaciones cómicas que subrayan la naturaleza absurda de las aventuras del caballero. En García Márquez, lo mágico no está en conflicto con lo real, sino que es parte integral de la estructura del mundo narrativo. Esta diferencia puede explicarse por la intención de García Márquez de utilizar el realismo mágico no solo como un recurso estilístico, sino como una forma de retratar la compleja realidad latinoamericana, donde lo mágico es a menudo una forma de expresar la resistencia frente a la opresión y la pobreza.

Otra área de discusión relevante es la evolución de la figura del antihéroe en la obra de García Márquez, inspirada claramente en el modelo quijotesco. Don Quijote es, por definición, un antihéroe: un personaje cuyo idealismo y valentía están en desacuerdo con la realidad. Aunque intenta emular a los caballeros andantes de los libros de caballería, fracasa constantemente en sus aventuras, y su locura lo convierte en un personaje trágico y cómico al mismo tiempo. Sin embargo, a pesar de sus fracasos, Don Quijote sigue siendo admirado por su tenacidad y su capacidad para soñar con un mundo mejor. En la obra de García Márquez, la figura del antihéroe adquiere una nueva dimensión. Aureliano Buendía, por ejemplo, lucha durante años por sus ideales revolucionarios, pero al final de su vida es incapaz de cambiar el curso de la historia. En lugar de ser presentado como un héroe trágico o cómico, Aureliano es un personaje marcado por la resignación y el desengaño. Su fracaso no es ridículo, sino profundamente doloroso, y refleja la sensación de impotencia que caracteriza a muchos personajes de la literatura latinoamericana del siglo XX. De hecho, es posible argumentar que García Márquez lleva el modelo quijotesco un paso más allá, al retratar no solo la lucha individual de un personaje idealista contra la realidad, sino también la imposibilidad de cambio en un mundo marcado por la repetición y el ciclo eterno de la historia. Mientras que Don Quijote lucha por sus ideales hasta el final, los personajes de García Márquez a menudo terminan atrapados en un destino ineludible. Esto es especialmente evidente en *Cien años de soledad*, donde la historia de la familia Buendía se repite una y otra vez, y cada generación parece condenada a repetir los mismos errores de la anterior.

La ironía -como se dijo más arriba- es un elemento fundamental en la obra de Cervantes y García Márquez, pero ambos autores la emplean de maneras diferentes. En *Don Quijote*, la ironía tiene un carácter lúdico, ya que la distancia entre los ideales del protagonista y la realidad genera una serie de situaciones cómicas. Sin embargo, Cervantes también utiliza la ironía para criticar la sociedad de su tiempo, particularmente las convenciones literarias de los libros de caballería y la obsesión de la sociedad española con los valores caballescicos. García Márquez, por su parte, utiliza la ironía de manera más sutil y amarga. En sus novelas, la ironía se convierte en una herramienta para señalar las contradicciones de la sociedad latinoamericana, marcada

por la violencia, la desigualdad y la injusticia. La vida en Macondo, por ejemplo, está llena de absurdos y tragedias que, aunque presentadas de manera irónica, no generan risa, sino una profunda reflexión sobre la condición humana. La ironía en García Márquez es, por lo tanto, más amarga que en Cervantes, reflejando la desesperanza de una realidad en la que el cambio parece imposible.

La obra de Gabriel García Márquez no solo muestra una influencia directa de *Don Quijote* en términos estilísticos y temáticos, sino que también reinterpreta y adapta muchos de los elementos cervantinos para abordar las particularidades de la realidad latinoamericana. Mientras que Cervantes utiliza la ironía y la locura para criticar la sociedad de su tiempo, García Márquez emplea estos recursos para retratar un mundo en el que la realidad y la fantasía se entrelazan, y donde la lucha por los ideales a menudo termina en fracaso.

RESULTADOS

El análisis de la influencia de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes en la obra de Gabriel García Márquez ha arrojado varios resultados clave que profundizan en la relación entre ambas literaturas y las innovaciones que introduce el escritor colombiano a partir de su lectura cervantina. Los resultados más destacados se centran en la reelaboración de personajes, la concepción del tiempo, el uso de la ironía y la creación de un universo narrativo donde lo real y lo mágico se entrelazan de forma única. Uno de los resultados más notables es la presencia de personajes en la obra de García Márquez que siguen el modelo del antihéroe quijotesco. Tanto en *Cien años de soledad* como en otras novelas del autor, encontramos figuras idealistas que, como Don Quijote, se enfrentan a la realidad con una mezcla de fantasía y obstinación. Estos personajes, aunque no siempre alcanzan sus metas, son presentados como símbolos de resistencia frente a un mundo hostil. Aureliano Buendía es el ejemplo más claro, cuya lucha revolucionaria se convierte en un reflejo de la búsqueda infructuosa del caballero de la Mancha.

Se observa que, en lugar de ridiculizar a estos personajes, García Márquez los dota de una complejidad emocional que los hace trágicos y conmovedores. A diferencia de Cervantes, que utiliza la comedia para suavizar las desventuras de Don Quijote, García Márquez tiende a enfatizar el aspecto trágico de sus figuras quijotescas. Este hallazgo refleja una evolución del concepto del héroe idealista en la obra de García Márquez, donde el fracaso no genera risa, sino una reflexión profunda sobre la inutilidad de ciertos ideales en el contexto latinoamericano.

Otro resultado clave es cómo García Márquez adapta la ironía cervantina para desarrollar su propio estilo narrativo: el realismo mágico. Cervantes, al entrelazar la locura de Don Quijote con la realidad objetiva que lo rodea, crea situaciones en las que el lector se debate entre la risa y la compasión. García Márquez toma esta técnica y la lleva al siguiente nivel, construyendo un universo donde lo extraordinario forma parte de lo cotidiano, sin que los personajes cuestionen la naturaleza mágica de los eventos. El análisis revela que el realismo mágico es, en cierta forma, una extensión de la ironía cervantina, pero despojada de su carácter cómico. Mientras en *Don Quijote* el choque entre lo ideal y lo real crea una ironía que subraya las debilidades del protagonista, en García Márquez la coexistencia de lo mágico y lo real es parte intrínseca de la vida misma. Los personajes no se sorprenden ni se burlan de los elementos fantásticos, sino que los aceptan como parte de su realidad. Este resultado es significativo porque muestra cómo García Márquez transforma una herramienta irónica en una forma de construir una realidad literaria única, en la que lo sobrenatural es tan válido como lo cotidiano.

Uno de los aspectos más reveladores del análisis es la concepción del tiempo en la obra de García Márquez, que encuentra claros paralelismos con el tratamiento temporal en *Don Quijote*. En ambas obras, el tiempo no sigue una línea cronológica rígida, sino que se presenta de forma fluida y cíclica. Cervantes juega

con el anacronismo de Don Quijote, un personaje que parece vivir en una época fuera de su tiempo, mientras que García Márquez explora el tiempo cíclico en la historia de la familia Buendía, donde los eventos parecen repetirse una y otra vez. Este resultado subraya la profunda influencia que Cervantes ejerció sobre García Márquez, no solo en términos de técnica narrativa, sino también en la visión filosófica del tiempo y la historia. En ambos autores, el tiempo es percibido como algo que no sigue una trayectoria lineal, sino que está lleno de repeticiones y ecos del pasado. Este tratamiento temporal es fundamental en la estructura narrativa de *Cien años de soledad*, donde la historia de Macondo parece estar condenada a repetirse eternamente. Este hallazgo es clave para entender cómo la obra de Cervantes ayudó a García Márquez a conceptualizar una noción del tiempo que se ajusta a la visión de la historia latinoamericana como un ciclo de luchas infructuosas y repetidas.

Otro resultado importante es el uso de la ironía como herramienta de crítica social, un recurso que ambos autores emplean para cuestionar las estructuras de poder y las convenciones de sus respectivas sociedades. En *Don Quijote*, Cervantes utiliza la ironía para ridiculizar las fantasías caballerescas y exponer la realidad de una España decadente. García Márquez adopta esta ironía, pero la enfoca en las contradicciones de la sociedad latinoamericana, especialmente en temas como el poder, la política y la religión.

En obras como *El otoño del patriarca* (1975), García Márquez presenta personajes que, al igual que Don Quijote, parecen estar desconectados de la realidad que los rodea. Sin embargo, mientras la ironía de Cervantes a menudo genera risa, la de García Márquez produce una reflexión amarga sobre la corrupción y el abuso de poder en América Latina. Este resultado revela cómo la ironía cervantina fue reinterpretada por García Márquez para adaptarse a sus propios objetivos narrativos y sociales, utilizando el absurdo no como fuente de comedia, sino como una forma de destacar las injusticias de su entorno.

El estudio también muestra que, al igual que Cervantes, García Márquez establece una relación compleja entre el lector y el texto. En *Don Quijote*, Cervantes juega constantemente con las expectativas del lector, creando un metanarrativa que cuestiona la propia naturaleza de la ficción. García Márquez adopta esta técnica, especialmente en *Cien años de soledad*, donde la estructura circular de la novela, los saltos temporales y la presencia de elementos mágicos desafían al lector a reconsiderar su percepción de la realidad y la ficción. Este resultado es significativo porque demuestra cómo García Márquez, siguiendo la estela de Cervantes, no solo cuenta historias, sino que también invita al lector a ser parte activa del proceso de creación de sentido. Al igual que en *Don Quijote*, donde el lector es constantemente consciente de que está leyendo una novela sobre un hombre que ha perdido la cordura por leer demasiados libros, en *Cien años de soledad* el lector es confrontado con una realidad que desafía las nociones tradicionales de causalidad y verosimilitud. Este juego meta narrativo es una de las características más innovadoras de ambos autores y constituye uno de los resultados más profundos de este análisis. En conclusión, los resultados del análisis de la influencia de *Don Quijote de la Mancha* en la obra de Gabriel García Márquez revelan una serie de conexiones profundas, no solo en términos de personajes y temas, sino también en la estructura narrativa, el manejo del tiempo y el uso de la ironía. García Márquez no solo toma prestados elementos de Cervantes, sino que los adapta a su contexto latinoamericano, transformando el idealismo quijotesco en una forma de resistencia frente a una realidad marcada por la opresión y la repetición cíclica de la historia. Este estudio muestra cómo la obra de Cervantes ayudó a García Márquez a desarrollar su estilo único de realismo mágico, donde la realidad y la fantasía se entrelazan de manera natural. Además, destaca la evolución de la figura del antihéroe quijotesco en la narrativa de García Márquez, donde el fracaso no genera risa, sino una reflexión sobre los ideales y la historia. En definitiva, la influencia de *Don Quijote* en García Márquez no es solo un eco literario, sino una reelaboración creativa que enriquece la literatura latinoamericana y la conecta con las tradiciones literarias del Siglo de Oro español.

CONCLUSIÓN

La influencia de *Don Quijote de la Mancha* en la obra de Gabriel García Márquez es profunda y multifacética. Desde la construcción de personajes quijotescos, hasta el uso del realismo mágico, la ironía y el concepto del tiempo, García Márquez no solo se inspira en la obra de Cervantes, sino que la reinterpreta y la adapta a su propio contexto latinoamericano. Esta relación entre las dos obras es un testimonio del poder de la literatura para trascender fronteras temporales y geográficas, y para continuar influyendo en las nuevas generaciones de escritores y lectores.

BIBLIOGRAFÍA

- Cortázar, J. (1963). *Rayuela*. Editorial Sudamericana.
- Edwards, J. (1990). *Adiós, poeta*. Editorial Sudamericana.
- Fornés, J. (2002). Cortázar y Cervantes: La herencia del Quijote. *Revista de Literatura Comparada*, 10(2), 42-58.
- Franco, J. (1999). *El realismo mágico y la novela latinoamericana*. Siglo XXI Editores.
- Fuentes, C. (1962). *Aura*. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes, C. (1962). *La muerte de Artemio Cruz*. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- García Márquez, G. (1985). *Vivir para contarla*. Random House Mondadori.
- García Márquez, G. (2002). *Cien años de soledad*. Editorial Sudamericana.
- González Echevarría, R. (2010). La ruta quijotesca de García Márquez. *Revista de Estudios Cervantinos*, 12(2), 45-67.
- Martín, G. (2004). Tiempo circular en la obra de García Márquez: Una lectura de *Cien años de soledad*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 33(1), 98-115.
- Rodríguez, C. (2010). *Carlos Fuentes y el realismo mágico*. Editorial Siglo XXI.
- Schuessler, J. (2005). El legado de Cervantes en América Latina. *Letras Libres*, 7(4), 22-29.
- Vargas Llosa, M. (1969). *La ciudad y los perros*. Editorial Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1969). *Conversación en La Catedral*. Editorial Seix Barral.
- Zamora, L. P. (2002). La locura en García Márquez: Un análisis del idealismo quijotesco. *Revista Iberoamericana*, 68(189), 33-48.

IV

FONDO DE ARMARIO

WILLIAM LAYTON Y LA COMPAÑÍA LOPE DE VEGA

Antonio Sánchez Trigueros

En una tarde de placentera relectura de viejos números de la revista *Primer Acto* ojeaba el número 142 (Marzo de 1972, p. 12-30), casi todo él dedicado al “Teatro Experimental Independiente: Historia y Método”, una escuela escénica que triunfaba en Madrid, ahí me encontré con una entrevista que la prestigiosa revista hacía a William Layton (1913-1995), personalidad muy relevante del mundo de la escena, director teatral, profesor de actores, actor él mismo, que fue el verdadero introductor en España del Método Stanislavski, el método por excelencia, en el que Layton había sido formado en Nueva York por Lee Strassberg y Sanford Meisner, los viejos maestros; en España Layton figuraba entre los fundadores del T.E.M (Teatro Estudio de Madrid) y del T.E.I (Teatro Experimental Independiente), los dos proyectos con brillantes trayectorias. En el momento de la entrevista Layton llevaba diez años viviendo en España, dedicado por completo a actividades escénicas, aunque originalmente el motivo de su viaje había sido el de acompañar a su íntimo amigo Agustín Penón en sus investigaciones “in situ” sobre el asesinato de Federico García Lorca; precisamente él fue destinatario y heredero de la célebre maleta de Penón que contenía todos los documentos y materiales de su investigación, la que años después Layton pondría en manos de Ian Gibson, que preparó su edición (*Diario de una búsqueda lorquiana*. Barcelona, Plaza y Janés, 1990). La entrevista de *Primer Acto*, cuya voz oculta no es otra que la de José Monleón, su cuerpo y su alma, tiene como sujetos a algunos de los fundadores de esas dos escuelas escénicas William Layton, José Carlos Plaza y Pedro Carvajal (sólo falta Miguel Narros). Pues bien de esa larga entrevista selecciono algunas respuestas en que el norteamericano habla de sus primeras experiencias como espectador teatral en España, cuando puso el foco de su interés sobre la Compañía Lope de Vega, de José Tamayo, una experiencia que para él fue de todo punto sorprendente, esclarecedora y en parte definitiva para, en un momento determinado, tomar la decisión de no volver a América y quedarse en España, en Madrid concretamente, dedicado a la enseñanza teatral. El testimonio tiene su interés.

ENTREVISTA [Fragmento]

PRIMER ACTO.- ¿Cuáles fueron los primeros espectáculos teatrales que vio [en España]? ¿Qué actores le interesaron?

WILLIAM LAYTON.- Estaba yo en Granada, trabajando con el colaborador catalán del que he hablado antes [Agustín Penón], buscando datos de la muerte de García Lorca. Estuvimos tres meses. Y en Granada vi a la Compañía de Tamayo, que intervenía en los Festivales. Estaban Mary Carrillo, Manuel Dicenta, Guillermo Marín... Vi *La alondra*. Esa era mi segunda visita y he de decir que, aunque los actores españoles en general no me convencieron, Mary Carrillo me entusiasmó. Procuré conocerla. Hablamos mucho, aunque entonces mi español era pobrísimo. Nos hicimos amigos en seguida. Ella me decía: “Yo no puedo explicar nada”. Y yo: “Pero tú escuchas en el escenario, ¡tú escuchas de verdad en vez de pretender escuchar como hacen tantos actores!”. También recuerdo que en aquella representación de Tamayo el apuntador no estaba en la concha, cosa para mí muy constructiva. Y, también otro dato: los actores no miraban al público; ni Mary ni los demás, sin duda porque Tamayo lo prohíbe. Vi luego *Los intereses creados*. Quedé fascinado por el descubrimiento de que Mary Carrillo era actriz del cualquier país y de cualquier época. Naturalmente, de este interés por la Compañía surgió mi interés por ver ensayar a Tamayo, ya que entre sus espectáculos y los de

los demás había una gran diferencia. Me fui con la Lope de Vega a Mérida, donde iban a montar *Julio César*. Viajé con mi pequeño coche, pasé por Sevilla y llegué a Mérida. Fue una experiencia inolvidable. Llegamos el lunes por la mañana; los actores se preocuparon del correo y del hotel. “¿Cuándo vamos a comenzar los ensayos?”. “A media noche”. “¿Y cuándo es el estreno?”. “El viernes”. “Pero yo quiero ver montar a Tamayo algo nuevo”. “Es nuevo”. Mary me explicaba: “Aún no he visto el texto, pero conozco la historia”. Yo estaba asombradísimo. “¿Cómo van a montar Julio César en tan poco tiempo? ¡Tengo que verlo!”. Leyeron la obra, pero Tamayo no estaba, porque tenía que preocuparse de los quinientos extras para el pueblo y cincuenta caballos para el circo... Cada día, cada día, he visto los ensayos. Yo repetía: “¡Es imposible! ¿Cómo van a estrenar el viernes?”. Mary me contestaba: “Sí, sí. Y no va a salir mal”. El ensayo general fue el jueves, durante toda la noche. No habían llegado los músicos, no habían llegado las luces, no habían llegado los micrófonos –me acuerdo ahora de que entre las actrices estaba Nuria Espert– y Tamayo gritaba desde lo alto del teatro romano diciendo a los actores que no se les oía. A las cinco de la mañana Tamayo se cayó de la concha, se hizo daño, y fue necesario aplazar un día el estreno. ¡Un día! Seguía siendo todo imposible. Pero el sábado por la mañana llegaron los músicos, llegaron los micrófonos, llegaron las luces y algunas personalidades que acudían a ver el estreno. Este salió sin fallos. La tempestad, cuyas complicadas luces no se habían ensayado, salió tan bien que mereció un aplauso. El “pueblo”, un milagro... Entonces Mary me dijo: “Espera a mañana”. Yo tenía que volver a Granada: “No puedo. Y no creo lo que he visto”. “Pero tienes que quedarte”. Lo hice. Los nervios de los españoles, al relajarse, armaron el caos. Sin embargo, el estreno no fue la mejor versión de *Julio César* que yo he visto, pero estuvo muy bien, muy bien. Esa fue mi introducción al teatro español. Todavía me parece inexplicable. Pero Mary Carrillo me entusiasmó y me sigue pareciendo una gran actriz. Ella trata de hablar de su técnica, pero no puede. Es algo natural.

PRIMER ACTO.- ¿Y cómo ante ese teatro hecho en pocos días, os planteasteis un trabajo de formación de actores que exigía varios años de aprendizaje? ¿Qué relación hay entre aquel *Julio César* montado en una semana y vuestro T.E.M.? Porque aún cuando, teóricamente, la relación crítica sea clara, parece que, en la práctica, era como un despropósito lo que vosotros intentabais poner en marcha...

WILLIAM LAYTON.- Lo que vi en Mérida la primera noche me gustó mucho. Pero era puro nervio y no se puede todas las noches trabajar así. Tal vez los de *Quejío* que actúan ahora en el Pequeño Teatro lo consigan. Pero es un milagro, porque no hay una técnica.

PRIMER ACTO.- Hay una técnica antigua, heredada, espontánea...

WILLIAM LAYTON.- Claro, es otra cosa, porque hay vida orgánica de dentro...

PRIMER ACTO.- La “cultura de sangre” de que hablaba Lorca.

WILLIAM LAYTON.- Recuerdo que en la Lope de Vega estaban prácticamente todos los grandes actores del teatro español actual. Trabajaba también Rabal, que se quedó afónico, y a quien le di unas pastillas para que se curase. Desde entonces, cada vez que me ve, me dice: “¡píldoras Guillermo!”. Por mi parte, tras el estreno, pensé: “Aquí hay una raza tan especial que no necesitan ensayos, ni nada de lo que yo pueda darles”. Pero después de la segunda función, pensé de otra manera.

LOS MACHADO EN UN LIBRO DE GONZÁLEZ-RUANO

Antonio Sánchez Trigueros

Al hilo de la exposición sobre los hermanos Machado, inaugurada en Sevilla hace unos meses, un gran acierto y sin duda uno de los grandes acontecimientos culturales de los últimos años, propongo recuperar el capítulo que César González-Ruano (1903-1965) dedicó a Manuel y Antonio Machado en su libro *Siluetas de escritores contemporáneos*, publicado por la Editora Nacional a finales del año 1949. En ese momento el autor tenía cuarenta y cuatro años y era un periodista de prestigio como columnista reconocido y corresponsal de importantes diarios nacionales; sin olvidar que a estas alturas de su vida también era ya escritor de mucho éxito con un buen bagaje de libros publicados de muy diversos géneros: diecisiete libros de poesía, varios aparecidos en París, siete novelas, cinco biografías, cinco libros de ensayos y crónicas, dos obras de teatro y una muy trabajada, original y amplia *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana* (1946). Estas *Siluetas* las había escrito César González-Ruano en Sitges dos años antes y formaban un volumen con treinta y seis semblanzas de escritores de la generación de fin de siglo, todos conocidos y tratados por su autor, que califica las *Siluetas* de “fotografías al minuto”, cada una de ellas abundante en detalles de apreciación así como son síntesis de una visión personal de la figura literaria en cuestión. Aquí están todos los grandes (por ejemplo, la Pardo Bazán, Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, Azorín, Villaespesa, Gabriel Miró, Benavente), a los que se añaden también algunos “raros”, acertadamente recuperados, como Luis Ruiz Contreras, Antonio de Hoyos y Vinent, José María Salaverría, Francisco Grandmontagne, Manuel Bueno, Pedro de Répide y Rafael Urbano, entre otros. Las páginas sobre los hermanos Machado están escritas a poco de morir Manuel el 19 de enero de 1947, y en ellas González-Ruano hace un retrato paralelo, amable, contrastado y ponderado de los dos hermanos, a los que ya en su citada *Antología* había concedido títulos justos: a Manuel el de *nuestro más inolvidable elegante* y a Antonio *la posteridad le reserva el primer puesto entre los poetas de su tiempo español*. (De la palabra *lampasada*, que aparece en el texto, solo puedo decir que es un término de la heráldica).

MANUEL Y ANTONIO MACHADO POR CÉSAR GONZÁLEZ-RUANO

Ahora que acaba de reunirse Manolo con Antonio allá en la vida ancha de la Muerte, da no sé qué separarlos en este breve recuento de fotografías al minuto. Además, que aun para quienes les conocimos por separado, siempre que estábamos con uno se miraba durante la conversación la puerta por donde el otro podía entrar a cada momento.

Mucho más coincidentes de lo que se ha querido o sabido ver, eran en la anécdota de la vida bien diversos, y aun opuestos. Manolo continuó llevando dentro y fuera su andalucismo, pese a que bien poco vivió en Andalucía. Antonio había asimilado lo duro de Castilla, donde la palabra, de tanto sobrarle al hombre, le acaba por faltar.

Manolo no perdió nunca la juventud. Antonio ni aun de joven dejó de tener la prematura madurez lampasada de melancolía. Manolo era airoso, pizpireto, vivo, revivo, con algo —o mucho— de torerillo con bigote para despistar, del señor Manuel, de Chamberí, ese que vive *en frente, ese que a mí me compra, ese que siempre se da una vueltecita por aquí, ese que ya decía yo que debía de escribir en los papeles, ese que viene a que le demos una pasadita, y deprisa*. Antonio fue pronto don Antonio; era grave y aburrido, poco o nada expresivo; la simpatía que despertaba no era por anécdota, sino por categoría del ser enormemente humano que se adivinaba en él. Antonio, don Antonio, tenía un aspecto fúnebre, de cómico viejo recién desenterrado. Iba vestido de muerto de bragueta amarilla, cuello postizo y corbata hecha por su huérfana mayor en el cuello tieso.

Conocí antes a Manolo que a don Antonio. Entonces don Antonio estaba en su Instituto de Soria o de Segovia y venía poco por Madrid. La edad juvenil, y aun madura, de una semibohemia madrileña había

pasado. Manolo, archivero empleado en la Biblioteca del Ayuntamiento, jugaba todavía a una convencional bohemia de “dandy” andaluz, de arábigo-romano, andaluz pasado por Montmartre y caído en Madrid, donde permanecía como recostado en la vida.

Antonio, don Antonio, caminaba con los pies enormes muy abiertos, encerrados en unas botas pardas de tonto de circo y el cuerpo encorvado con algo de caballo que van a llevar ya a la plaza de toros. Manolo, con sus zapatitos limpios, andaba con paso gracioso y, aun viéndole por detrás, se adivinaba que llevaba en la boca el cigarro del que va a la plaza y entiende más que el torero y el toro cómo se tienen que hacer las cosas.

Con todo, y quizá por esto mismo, el entrañable –de entraña– era Antonio, y Manolo el que se buscaba para tomar un chatito.

Cuando estaba Manolo en *La Libertad*, donde hacía –antes que Cansinos-Assens– la crítica de libros, publicó un artículo sobre uno de los primeros míos, saludando mi aparición y estreno en las Letras, con estas generosas palabras: “Tiene voz, oído y sentimiento”. A raíz de esto le conocí y fui varias tardes por el café Español, frente al Real, donde Manolo tenía una pequeña tertulia.

El café Español era uno de los nidos de la bohemia madrileña. Tocaba al piano valeses tristes un ciego que se llamaba Zacarías. También iban parejitas de novios de clase modesta u alguna entretenida con velito, a quien venía a buscar ese señor ya viejo y distinguido, del que el camarero dice que es un *señor del Casino con hijos ya casados*.

En aquel café Español conocí a Antonio, que, con el sombrero cazurro muy echado sobre los ojos, siempre entornados, hablaba poco y se reía de las cosas de Manolo con una risa que parecía una tos.

Luego les fui tratando en diversas ocasiones. Los veía en el café de las Salesas, muy próximo a mi casa natal de la calle del Conde de Xiquena; en el café Europeo, de la glorieta de Bilbao, y en un pequeño bar que había en la plaza de Chamberí, en la esquina de Santa Engracia.

En este bar varias veces entraba solo Antonio, se sentaba en un rincón, sacaba un lápiz y un papel, en el que de vez en cuando escribía y movía los dedos sospechosamente, sin que yo supiera seguro si hacía cuenta o contaba las sílabas de algún verso. Alguna de estas dos cosas era, porque lo de contar por los dedos se lo vi hacer muchas veces.

La casa de Manolo en la calle de Churruca, donde Jardiel Poncela tenía otro piso, era una casa antigua, pero alegre. Estaba amueblada sin pretensiones. Manolo tenía muchos libros y cachivaches, y pegada a un balcón una mesa-camilla, en la que trabajaba.

Cuando después de la guerra civil murió Antonio en Francia, en tristes condiciones, Manolo recogió como herencia la doble amistad y admiración que teníamos por los Machado. Se hablaba con él como si llevara debajo de la capa al hermano muerto. Se le hablaba casi en plural y se nos escapaba ese “¿En qué trabajan ustedes?”. Manolo quedaba en la vida de Madrid como un pendiente solo o como ese florero que habiéndose roto el otro hay que poner en medio del mármol de la chimenea, cuando su sitio era a uno de los lados.

La última vez que vi a Manolo Machado fue a fines de 1946, en el saloncillo del teatro Lara, cuya tertulia había conseguido su nuevo empresario el poeta Conrado Blanco. Acababa de estrenarse *La casa*, de José María Pemán.

Le encontré acartonado y muy joven para su edad. Observé una vez más su actitud extraña de gran recostado de la vida y su cabeza siempre un poco torcida, como si estuviera escuchando una música lejana que los demás no oíamos.

No sabía yo que era la música de la Muerte, la misma música andaluza que oía en sus retratos de niño, donde también aparece con la cabeza misteriosamente inclinada hacia un lado.

Su desaparición de este mundo dejó muy vacía aquella calle de Fuencarral, tan llena de luz de Madrid entornado. Quedaba un poco sin sentido la explanada del antiguo Hospicio, donde él trabajaba; las calles de Churruca y de Apodaca, en las que era ese vecino comentado por los barberos y las porteras, ese don Manuel de *ahora ha pasado don Manuel*; la glorieta de Bilbao, con sus dos cafés grandes y sus cervecerías; la calle de Larra, con la redacción de *Arriba*...

... Y Sevilla.

INTERCAMBIO POÉTICO-GASTRONÓMICO
ENTRE RAFAEL ALBERTI Y NICOLÁS GUILLÉN

Eduardo Castro

Trabajando un buen día en mi tantas veces anunciada Antología poética dedicada al vino como objeto literario —obra dispuesta para su entrega a imprenta desde hace ya bastante tiempo, pero sin editorial aún que decida lanzarse a la aventura— encontré estos dos sonetos, fechados ambos en 1988 y respectivamente firmados por Nicolás Guillén y Rafael Alberti, remitido el primero acompañando al regalo de un jamón —no sabemos si serrano o ibérico— y el segundo en respuesta de agradecimiento por tan exquisito manjar gastronómico. Incluidos ambos por la poeta cubana Nancy Morejón en su edición de la obra *Páginas sueltas. Memorias de Nicolás Guillén* (La Habana, 1988), espero que su reproducción en el Fondo de armario del presente Boletín encuentre el acomodo necesario para una lectura tan lúdica como apetitosa por parte de quienes sean amantes tanto de la buena literatura como del buen vino y la buena mesa.

NICOLÁS GUILLÉN

Al poeta español Rafael Alberti, entregándole un jamón

Este chanco en jamón, casi ternera
anca descomunal, a verte vino
y a darte su romántico tocino,
gloria de frigorífico y salmuera.

Quiera Dios, quiera Dios, quiera Dios, quiera
Dios, Rafael, que no nos falte el vino,
pues para lubricar el intestino,
cuando hay jamón, el vino es de primera.

Mas si el vino faltara y el porcino
manjar comerlo en seco urgente fuera,
adelante, comámoslo sin vino,

que en una situación tan lastimera,
como dijo un filósofo indochino,
aun sin vino, el jamón es de primera.

[De *Páginas sueltas, Memorias de Nicolás Guillén*,
Ed. Nancy Morejón, La Habana, 1988, p. 223.]

RAFAEL ALBERTI

Al poeta cubano Nicolás Guillén, agradeciéndole un jamón

Hay vino, Nicolás, y por si fuera
poco para esta nalga de porcino,
con una champaña que del cielo vino
hay los huevos que el chanco no tuviera.

Y con los huevos, lo que más quisiera
tan buen jamón de tan carnal cochino:
las papas fritas, un manjar divino
que a los huevos les viene de primera.

Hay mucho más, el diente agudo y fino
que hincarlo ansiosamente en él espera
con huevo y papa, con champaña y vino.

Mas si tal cosa al fin no sucediera,
no tendría, cual dijo un vate chino,
la más mínima gracia puñetera.

[De *Páginas sueltas, Memorias de Nicolás Guillén*,
Ed. Nancy Morejón, La Habana, 1988, p. 224.]

V

SECCIÓN DE POESÍA

TRES POEMAS NAVIDEÑOS

(Del libro Sacro Misterio de la Natividad)

Rosaura Álvarez

I

CIRCUNCISIÓN

JUAN DE ARAGÓN

Óleo sobre tabla

Parroquia de Gabia la Chica (Granada)

Austeros rostros en solemne escena:
Duele la daga en manos del anciano
si el Niño tan sumiso, tan humano,
su carne muestra, si su sangre estrena

ya el dolor; y es memoria de otra pena
que, aun futura, la historia trae al plano
del momento, y un revivir lejano
acontece de aquella Santa Cena,

de aquella sangre que, en desasimiento,
vertiera el Redentor al dar su vida;
ahora en parva zafa se derrama
por no perder respeto al cumplimiento.

Le impusieron el nombre con herida,
que asido va el sufrir a quien más ama.



II

*EXPECTACIÓN DE MARÍA
ANTES DEL NACIMIENTO*

Quedóse quieta.

Ya nanas por las sienas,
linos entre las manos,
¡qué no levante el cierzo!

El hálito azorado, al no saber
unción de tanta dicha:
¿Cómo se mira a Dios sobre el regazo?

III

NATIVIDAD

ÓLEO SOBRE TABLA ROGIER
VAN DER WEYDEN CAPILLA
REAL DE GRANADA

No es sólo la elegancia o el realismo
dispensado, el primor de arquitecturas,
detalle microscópico en texturas
de telas o cabello; el fiel verismo

de la emoción. El hábil preciosismo
con que María luce plegaduras
derramadas. Y en gesto bello, puras
sus manos en adoración.
Lo mismo

el rostro, que muy abismado mira
a Dios sobre sus faldas ¡tan hermoso!
José dormido y viejo, en casi olvido,

si no fuera por el color, que admira
en bermellón intenso. Hay un piadoso
estar. El Niño, en gozo embebecido.

MONTAJE DE ATRACCIONES O TZARATEXTO A SU PESAR

(XXV Aniversario del Premio de Poesía Joven Antonio Carvajal)

Antonio Sánchez Trigueros

Desde mil novecientos noventa y ocho septiembre en todos sus años me inunda de versos, versos por arriba, versos por abajo, por un lado, por otro, a derecha, a izquierda, dulce envoltura, que, aunque siempre es de noche, me arrastra con placer a no sé dónde, *salada, turbia, triste / la casa de los versos*, allí solitaria en el horizonte, enjalbegada, blanca, muy blanca, resplandeciente, agresiva, provocadora, como serpiente que se come la cola, *el llanto, sin embargo, no declina / pues una nueva forma se adivina*, se perfila, se concreta, marcada queda, ¿para siempre?, ¿para nunca?, ¿para mañana?, ¿para pasado mañana? ¿para la próxima primavera detenida?, *una palabra, un solo gesto-llama / que sacuda esta noche*, y eso nos ayuda a navegar por entre los poemas sin ahogarnos, con la ayuda de remos de arte mayor o menor, con el agua a punto de sed, *pero llegada la hora del silencio / de los labios del mundo caerá un profundo eco*, entonces la angustia hace acto de presencia, porque no te crees lo que ves o lo que lees con cierta complacencia literaria, sin estar seguro de que las niñas (y los niños) amen siempre la verdad, *todo está muerto aquí, y sin embargo, la basura expandía los límites del mundo*, y no te lo creías porque el atardecer mitiga el sufrimiento y lo que veías ya no lo ves y empiezas a olvidarlo, cuando de pronto *atraviesan el cielo sonidos de tramoya*, mientras *la negra soledad me da su abrazo / metálico y espeso...* y la escritura, que tanto prometía, amenaza con convertirse en ceniza de papel de árbol que para nada sirve y, justo en ese momento, me atrevería a afirmar que empiezo a tenerlo claro, *voy a dormir y cuando me despierte / cantaré dentro de la tierra avara*, y después seguiré buscando y buscando seguro de encontrar de nuevo el hilo conductor de mis obsesiones y lecturas, por ejemplo, *caracoles de humo que ascienden hacia el techo como globos*, o bien, si acaso, *el color verde era una forma privada de flotar, / de esquivar los problemas, de ser cisne*, y la implacable inundación de la poesía, con todo el gozo que procura, continúa casi sin tregua subiendo de nivel por las esquinas, por los cruces, por las plazas, y un susurro puedo oír, *el día menos pensado / te planto un beso, / a ver si crece / en tu boca / una flor*, y a su conjuro en la lejanía se va consolidando una especie de maniquí de terciopelos, maquillaje y diamantes, como si de una muñeca se tratase, dispuesta a *desenvainar espadas con los labios pintados / y llegar justo a tiempo para poner / la mesa*, con la sonrisa menos fría de Greta Garbo, que ofrece, complaciente, un salvavidas a todo el que se deja llevar por la corriente del río, en la hora más brillante de *los sordos mecanismos de la noche*, cuando alguien desesperadamente aparece *cantando con distinta voz el verso*, y todo nos empuja con violencia a *ir hacia una tormenta con Bowie entre los ojos*, así junto a la más bella soprano del mundo (así al menos la veo yo) uno y otro van cantando su canción solo al que con ellos va, *la poesía es el agua / el poema el continente / el lector es el sediento / el poeta un sirviente*, y algo acontece de pronto, algo así como una calma chicha que apaga la poesía y produce una estela de dos versos extraños, *no importa lo que ocurra cuando acabe / la noche en este campo abierto*, y si estamos atentos, especialmente atentos, aún podremos oír, sentir, apreciar, distinguir el eco que se repite y repite no sé si hasta el infinito, *y seguimos aquí, ahora de día, / acostumbrando el cuerpo a los milagros*, y cesa la lluvia, el oleaje, la marea, todo se tranquiliza, y así y una vez más doy gracias a septiembre y sus monzones.

NOTA FILOLÓGICA

Esta Epifenodia Coral se ofrece en Homenaje al premio “Antonio Carvajal” de poesía joven en sus veinticinco años. Los versos citados en cursiva pertenecen, por este orden y en dos ciclos, a cinco de los libros premiados: Andrés Neuman (*Métodos de la noche*, 1998), Álvaro Tato (*Libro de Uroboros*, 2000), Martha Asunción Alonso (*Detener la primavera*, 2011), María Elena Higuieruelo (*El agua y la sed*, 2015) y Rosa Berbel (*Las niñas siempre dicen la verdad*, 2018).

ESCENAS DEL DERRUMBRE DE OCCIDENTE
(Fragmentos)¹

Andrés Morales

I

BAJO EL CIELO DE LA NOCHE PARTÍAN ESOS BARCOS HACIA DONDE
NUNCA IREMOS; RECONCILIANDO AL MAR CON LOS VIAJEROS, CON
LOS GRITOS DEL MARINO QUE EN NADA HAN CAMBIADO DESDE QUE
ULISES ABANDONARA ÍTACA.

Por la piel, pesadamente, este verano
cae ronco, enfermo entre los dedos,
impune hasta los pies avanza.

Pero el aire del océano es la cura,
el clima de boreales y meteoros
vistos al azar en la cubierta
habrá de refrescarnos la nostalgia.

La ciudad se ve pequeña y nos creemos
que un incendio al fin la ha consumido,
abriendo cada puerta con el miedo,
cada casa vulnerada por el grito.

Mejor es alejarse, abandonar,
dejar el muladar donde crecimos:

No hay amor que se resista continuando
el duelo de las noches sin huida.

1 Incluidos en Antología personal (1982-2022), Olé Libros, Col. Vuelta de Tuerca, Valencia, 2022.

II

TODOS RECUERDAN A SUS MUERTOS ES EL DÍA DE DIFUNTOS.
HOMENAJEANDO A PADRES, A HERMANOS, A LOS HIJOS, MIRAN HACIA
EL CIELO ENTRECORTADOS, FRUNCIDOS LOS CEÑOS HACIA ARRIBA,
UN PUÑADO LLORA FRENTE AL MÁRMOL.

No puede ser destino, ni voluntad siquiera,
tampoco la ley de los más viejos.

En una larga fila de difuntos
puestos uno a uno sobre otro,
jamás alcanzaremos su ventura.

Estamos en esta tierra solos,
ni Dios nos acompaña en esta tarde.

Queremos morirnos de una vez
y así encontrarnos todos en la fiesta:

porque fiesta habrá de ser seguramente,
fiesta acalorada del demonio.

III

DESCUBREN SU DESEO POR LAS NCOHES. LOS PERROS VAN LADRANDO
Y ELLOS GRITAN. NADA LOS DISTINGUE NI SEPARA. ES EL SUEÑO, EL
PERFUME, LA DESGRACIA, DEL CRUEL DERRAMAMIENTO EN EL PLACER.

Queremos perpetuar la descendencia
del líquido vertido en el vacío,
queremos deshacernos para entonces
abrir aquella herida deslumbrante.

Nada nos detenga en el impulso,
en la fiel cabalgadura emborrachada;
otros ya bebieron, vaya ahora
el turno de los muertos sin simiente.

Otros al destierro, al pan, la lluvia,
nosotros al desgarró, a la tortura
del húmedo en agraz sometimiento.

IV

ARROPADOS, ENJUTOS, ABIERTOS EN SUS OJOS LOS HUESOS DE LA
PENA, MÁS QUE UNA MIGAJA DE LA MESA, MÁS QUE EL SUSURRAR DE
MONEDAS Y SU LEPROSA, ESPERAN UNA VOZ QUE EMPIECE EL CANTO.

Esa luz que agria el mar en esta noche,
las heridas que reclaman, fragmentos
de viejas pasiones enlutadas;
la seca tos de alguna enfermedad,
todo eso no bastara para irse,
para así partir al fin hacia lo oscuro.

Ya se acabará este castigo:
saldremos del confín de las letrinas,
del húmedo rincón, de los desiertos
nocturnos de las calles desgajadas.

Haremos una fiesta sin venganza,
sin mártires, ni an, ni sacrificios;
haremos que los gritos de los niños
inunden –sus chillidos– el paisaje.

No puede haber más iras ni condenas:

Regresan poderosos a este barro.

V

ABARROTADO EL TREN DE LOS INSOMNES, DE LOS MUERTOS, DE LOS
COTIDIANAMENTE ENFERMOS, MIRAN SIN MIRAR LAS HORAS; OYEN
SIN OÍR EL RITMO, LA EXTRAÑA JUVENTUD QUE NUNCA HA SIDO, LA
PÚTRIDA VEJEZ ADONDE LLEGAN.

El trabajo hará libre a los esclavos,
el trabajo saciará aquellos sueños,
el trabajo dignifica y ennoblece,
el trabajo con vigor de una sonrisa.

El trabajo de amoníaco y vinagre,
el trabajo de Caín, de Abel, de Adán,
el trabajo de la cruz y la condena,
el trabajo del sudario, de la esponja.

El trabajo de Hércules y Aquiles,
de David y Goliath, de aquel vecino
calvo ya de tanto hacer el gesto
de primate, de mandril, de mono enfermo.

El trabajo de animales en la feria,
el trabajo de las pulgas y de hormigas,
el trabajo como buey o como toro,
el trabajo del silencio sin derrota.

El trabajo de seguir en la batalla,
el trabajo sin amor en la pasión,
el trabajo que nos grita y nos escupe:

Todo eso sin descanso, sin dulzor.

VI

SIN ODIO, INDIFERENCIA NI PECADO. SIN MARES QUE CRUZAR
PORFIADAMENTE; AUSENTE LA BELLEZA DE LOS LABIOS: PERDIDOS
EN EL HONDO POZO YERMO, SIN MIEDO NI DOLOR, SIN EL PLAZCER,
SIN PATRIA N VENTURA NI DESGRACIA: SIN SUEÑOS QUE SOÑAR NOS
DESCUBRIMOS CON LAS ENTRAÑAS SECAS EN LA TIERRA.

La ascensión es materia de los dioses
o de ángeles caídos que prosperan:
nosotros nos quedamos en el puerto
esperando algún navío que n vuelve.

Es la cruel esclavitud, la servidumbre,
la piedra que destroza nuestros dientes;
aquella única pasión entre montañas
de voces y espejismos desgarrados.

Lúcidos, huir de lo querido,
de la mísera porción de vida plena:
creer que la alegría nos devora
en un extraño rapto de avaricia.

Ninguna vana luz, ningún relámpago,
nada en el desierto: nadie aguarda.

La cárcel es la única morada.

VII

EN LA NIEBLA O EN EL SOL, DESPREJUICIADOS. LIBRES DE CADENOS
Y GRILLETES. ALEGRES DE VIVIR LA MUERTE ENTERA. ESTATUAS DE
VACÍO VAPOROSO: PRESENCIA CONTENIDA, DESLUMBRADA.

Los fantasmas no persiguen a los niños,
no destierran ni condenan, no nos mienten.
Los fantasmas ya no lloran por el odio,
no construyen el rencor, no palidecen.
Se contentan con gemir, con una risa
que penetra las murallas, las ventanas.
No nos buscan ni nos llaman, no repiten
la absurda ceremonia del temor.

Los fantasmas son heridas que no cierran,
pensamientos huidizos de las noches:

Guerreros que regresan, no cobardes,
sueños despeñados sin amor.

VIII

A Drago Stambuk

ENTRE EL RITMO Y EL DEMONIO DEL RELOJ, EN LA CRUEL DESOLACIÓN
DE LO BALDÍO, DETRÁS DE LAS MONTAÑAS DE CONCRETO, EL MAR
POR FIN SE QUEDA DETENIDO; EL MAR YA NAUFRAGADO EN TANTOS
AÑOS, EL MAR, TESTIGO INMENSO DE LA MUERTE.

La música del mar desde la tierra,
el óxido de sal que no corroe,
los ángeles, las olas, el estruendo
de todo lo pasado en un instante:
el círculo de fuego, las palabras,
el gesto que acaricia sin venganza,
lo inútil, el espacio, aquellos gritos,
la marcha de los pies sobre la arena.
Su huella pura.
La insólita belleza de la calma,
el largo aliento quieto del silencio,
las horas del que vuelve con sus redes
llenas o vacías de esperanza.

Ciudades en la orilla que enrojecen,
bajeles, naves, remos que lo cruzan:
comercio de los ojos deslumbrados
y ávido rencor, envidia, llanto.
Historia de la historia que resuella,
que entonces es ahora y es mañana;
olvido que desangra en sus confines
bebiendo la memorias de sus pasos.

El ojo que lo mira, el ojo inquieto
habrá de ennoblecer su huella pura.

Nada ha de morir en este canto:

La música del mar descubre el tiempo.

VI

SECCIÓN DE TRADUCCIÓN

MERIGGIARE

Antologia Poetica

Rosaura Álvarez

A cura di Rosario Trovato

VIRGEN DE BELÉN

TALLA DE PEDRO DE MENA
EN LA CATEDRAL DE GRANADA

Castaño el pelo, rostro de factura
sencilla y bella; blanca la camisa,
rojo corpiño, el manto con precisa
pleguería en amplísima envoltura.

¡Qué prestancia se advierte en la postura
sosegada!: La mano que sin prisa
retira los pañales, e imprecisa
la tela flota en grácil curvatura.

Y el lindo Niño, en conmover ardido,
el torso acerca y prende con su mano
el cuello de María. Busca el beso

que Mena deja en aire suspendido,
mientras la Madre, con dulzor humano,
mira al Hijo de Dios, con embeleso.

MADONNA DEL LATTE

SCULTURA DI PEDRO DE MENA
NELLA CATEDRALE DI GRANADA

Capelli castani, di bella e semplice
fattura il viso; bianca la camicia,
corpetto rosso, il manto con precisa
spiegazzatura ampiamente eseguita.

Che eleganza si avverte nella posa
placida!: La mano che senza fretta
toglie i pannolini, e negletto il drappo
ondeggia con un gracile panneggio.

E il bel Bambino, a commuovere acceso,
il corpo accosta e afferra con la mano
il collo di María. Cerca il bacio

che Mena in aria tiene in sospensione,
mentre la Madre, con dolcezza umana,
guarda il Figlio di Dio, con rapimento.

TRADUCCIÓN DE UNPOEMA DE GEORGE HERBERT

José Luis Martínez-Dueñas

George Herbert (1593-1633) es uno de los llamados con denuesto "Poetas metafísicos", junto a John Donne, Robert Southwell, Sir Richard Fanshawe, o Andrew Marvell entre otros muchos. Su poesía es profundamente religiosa, a veces barroca, muy a menudo apoyada en lo conceptista, anglico modo, y siempre llena de alabanza al Todopoderoso, a veces como en una canción provenzal de un trovador al servicio de su señora. Licenciado por la Universidad de Cambridge, se le conoce como el trovador de Dios, y fue un sacerdote anglicano dedicado a su parroquia, a los pobres, a la oración y a la predicación, renunciando a la posición social que muchos religiosos de la época ocupaban. Este breve poema muestra abandono de lo mundano en el verso, organizado en torno a la repetición anafórica del elemento negativo, para concluir con la solución, Most, lo Máximo, lo Capital..., Dios, en definitiva. El propio título evidencia la ironía del rechazo de todo lo aparente frente a lo que es en sí, la esencia (quidditas), la "quiddidad" tomista... un enigma. Y la invocación del primer verso no deja lugar a dudas, tampoco.

THE QUIDDITIE.

MY God, a verse is not a crown,
No point of honour, or gay suit,
No hawk, or banquet, or renown,
Nor a good sword, nor yet a lute:

It cannot vault, or dance, or play;
It never was in *France* or *Spain*;
Nor can it entertain the day
With my great stable or domain:

It is no office, art, or news,
Nor the Exchange, or busie Hall;
But it is that which while I use
I am with thee, and *Most take all*.

LA QUISICOSA

Dios mío, un verso no es una corona,
Ni el pundonor, ni gaya vestimenta,
Ni halcón, o festín, o fama,
Ni una buena espada, ni siquiera un laúd.

No da saltos, ni baila, ni juega;
No estuvo nunca en Francia o en España,
Ni puede hacer divertida la jornada
Con mi gran yeguada o finca.

No es prebenda, ni arte, ni noticia,
Ni la Lonja, o un salón concurrido;
Pero es tal que, al usarlo,
Estoy contigo, y lo Supremo se lo queda todo.

De The temple (1633)

TRADUCCIÓN DE UN POEMA DE HARRY MARTINSON

TRAD. CARMEN MONTES CANO

2025 ☆
God Jul och Gott nytt år

Harry Martinson (1904-1978) surcó los mares del mundo como marinero y cantó las maravillas de la tierra y los abismos del ser humano y del espacio exterior como uno de los poetas más extraordinarios del siglo XX, en una distopía tan singular, estremecedora y actual como *Aniara*. En 1974 ganó el Premio Nobel de Literatura por una obra «capaz de atrapar una gota de rocío y de reflejar el cosmos». Con la alegre esperanza del rumor de esos versos os deseo una feliz Navidad y un próspero 2025.

God jul och gott nytt år!

Carmen

Feliz Navidad
y próspero
Año Nuevo

Glädjen kommer

Glädjen kommer nästan alltid av sig själv.
Plötsligt står den på trappstenen
sällsam som första klara dagen efter månads långt regn.
Den har lätta vita moln på axlarna
Och runt omkring den arbetar mängder av fåglar
Snabbt för att kringspida rykten
Om ett bättre klimat i människohjärtat.

Harry Martinson, *De tusen dikternas bok*, 1986

La alegría llega

La alegría llega casi siempre de forma espontánea.
De pronto aparece ahí, en el umbral,
singular, como el primer día claro tras todo un mes de lluvias.
Lleva leves nubes blancas sobre los hombros
y a su alrededor se afanan montones de aves
a toda velocidad para esparcir rumores
de un clima mejor en el corazón humano.

Harry Martinson, *El libro de los mil poemas*, 1986
(Traducción de Carmen Montes Cano)

Justicia
Luna
Nada

Victoria Benedictsson (1850-1888) escribió novelas, ensayos, poemas y relatos bajo el pseudónimo de Ernst Ahlgren. Junto con Anne Charlotte Leffler, Alfhild Agrell, Oskar Levvertin y Ola Hansson perteneció al llamado «núcleo ochentista», cuyo sello principal era el afán de narrar la realidad y someter a debate los problemas de la sociedad. En los círculos literarios conoció al crítico e historiador de la literatura Georg Brandes, con quien mantuvo una tumultuosa relación que describió en *Stora boken* (*El gran libro*), donde, en forma de diario, interactúan Victoria, su pseudónimo, y el crítico danés. A la muerte de Benedictsson, su colega y amigo Axel Lundegård entregó esta obra aún inédita a August Strindberg, que publicaría más tarde su *Stora dagboken* (*El gran diario*). La primera novela de Benedictsson, *Pengar* (*Dinero*), publicada en 1885, es un retrato vivo y delicioso de la sociedad del momento, y de la desigualdad y la servidumbre que implicaba la dependencia económica de la mujer.

El relato titulado «Navidad» (1884) se encuentra en *Vidas corrientes y relatos breves*, publicado en 1887.

NAVIDAD

Ninguna capa de nieve cubre la tierra ni tampoco envuelve la escarcha los árboles, que tiemblan de frío en su indefensa desnudez. No hay luna que dé luz al paisaje: solo hay un crepúsculo grisáceo, y acaricia la llanura un viento húmedo que hiela los huesos hasta el tuétano.

El camino está horadado y los pies se quedan adheridos al fango del terreno, tan correoso que todo lo atrapa.

Es un pequeño atajo sin grava y sin piedras, que solamente transitan pies, jamás un coche.

Por la loma sube un pobre viejo que va empujando trabajosamente una carretilla. Es una carga muy pesada para un hombre de su edad, y quién sabe si no le queda aún un largo trecho por recorrer; avanza con muchísimo esfuerzo. Con un chapoteo hunde los zuecos en aquel amasijo, y con un lambetazo los levanta otra vez. Sin embargo, a medida que se acerca a la cima de la colina, se va volviendo más firme el suelo, y ya le resulta más fácil. Por fin se detiene en lo alto, allí donde el camino discurre en llano un breve trecho, antes de empezar a descender. Resopla unas cuantas veces, se retira hacia atrás la gorra y se seca la frente con la manga de la zamarra.

Ésa era la última pendiente, pero también la peor.

El crepúsculo se adensa. ¡Quién estuviera en casa ahora!

El hombre se escupe en los puños, se frota las palmas agrietadas y vuelve manos a la obra. Ahora va cuesta abajo, ya no se trata de sufrir empujando la carga, la carretilla cobra velocidad por sí sola. El hombre camina ligero, más ligero de lo que cree, pues va pensando en el pescado y en el arroz con leche. Por eso ansía llegar a casa.

Cuando quiere acordar ya va trotando, y la carretilla parece desbocarse. Es una pendiente empinada. No resulta nada fácil frenar a esas alturas, así que tiene que ir un trecho corriendo como puede con aquel peso. Se lo verá ridículo, pero tiene las rodillas viejas, y le tiemblan de cansancio. Como quiera que sea, allí no hay nadie, ni para ayudarlo ni para burlarse de él, y de todos modos tampoco le habría preocupado gran cosa. Va medio renegando un rato, tironea de la carretilla como si de un caballo ingobernable se tratara, consigue dominarla por fin y echa a andar por el camino a paso lento. Llegará a casa, eso es seguro, antes de que el arroz esté cocido.

* * *

— ¿Y se supone que eso es una imagen navideña? ¿Qué tenemos que ver nosotros con ese hombre y su carretilla?

- La Navidad del pobre puede ser muy extraña a veces.
- ¡Vaya idea! Ni hablar, tiene que haber luz, ¡luz a raudales! Es Nochebuena.

*

Los habitantes de la casa se están arreglando. El salón está vacío.

El resplandor procede de la lámpara que hay en la mesa, la araña del techo, los candelabros de las columnas de color negro.

De todas partes mana la luz como un torrente con una claridad tan despiadada que las pobres sombras no saben qué hacer de sí, y se lanzan de aquí para allá cruzándose las unas por encima o por debajo de las otras, para luego, en medio de toda aquella luminosidad, quedarse muy quietas — sutiles, transparentes— , apenas meros indicios de sombras.

- ¡Como tiene que ser!

El árbol, que relumbra de estrellas y de adornos dorados, no está encendido todavía, lo han puesto algo apartado en un rincón, y espera su momento de gloria, cuando se convertirá en el centro del esplendor. Las pinochas verde oscuro absorben la luz ávidamente y despiden a cambio ese olor a bosque y a resina por toda la sala. Ese árbol dice, con más claridad que las palabras, que ya es Navidad.

Sobre el damasco blanco del mantel relucen cestas de fruta con manzanas de amarillo encerado y nueces de pardo caparazón. Los rayos de luz se quiebran en las facetas afiladas de las botellas, en torno a las cuales aguardan dispuestas en círculo delicadas copas de vino, claras como el rocío, frágiles como la dicha.

Todo está expectante.

En la cocina también reina un ambiente cálido y luminoso. Un ganso hierve a fuego lento en la cazuela, y Lina remueve el arroz con leche ataviada para la festividad. Tiene la cara muy linda, y más parece una señorita que una criada. Se le conoce en el semblante que lo sabe, se le conoce incluso en esa forma tan pulcra que tiene de sostener la cuchara. Pero claro, ella sirve en una casa elegante, lo que confiere cierto aire.

Solo por un gesto de buena voluntad ha ocupado el lugar de la cocinera, que ha subido a cambiarse.

- Buenas noches, Lina —dice una voz joven y lozana al tiempo que alguien entreabre la puerta de entrada.
- ¡Jesús, qué susto me ha dado! —dice Lina con la más cordial de las sonrisas, sin el menor rastro de temor.
- Verás, es que estoy empapado y aterido, tal es la niebla que hay esta noche, y no tengo ningún interés en aparecer delante del novio sin antes presentar un aspecto noble de verdad. —Quien habla entra y cierra la puerta. Es un muchacho alto de unos diecinueve o veinte años.
- ¿Dónde está mi madre?
- La señora está vistiéndose en su alcoba, pero yo creo que ya está lista. Puede usted pasar al salón si quiere, porque ahí no hay ni un alma, y la señora no tardará. A mí me es imposible alejarme del arroz con leche.
- No es preciso, Lina. ¡Ah, qué calentito y agradable se está aquí! ¿Llevarás esto a mi cuarto cuando puedas? —Dejó abrigo y maletín en una silla.
- En cuanto baje Johanna.

El joven abrió la puerta y entró en el salón. Lo invadió un sentimiento extraño al verse solo en aquella habitación iluminada y silenciosa. En ese instante tuvo la certeza de que en todo el ancho mundo no había un lugar más agradable, limpio y alegre que aquel hogar: ¡y resultaba que era suyo!

Habría querido extender las manos hacia ese hogar como si se tratara de un ser vivo al que, presa de una felicidad abrumadora, hubiera podido abrazar.

En ese momento, se abrió la puerta que había enfrente y apareció su madre.

— Mamá —fue cuanto dijo. Es tanto lo que puede encerrar una sola palabra...

Ella era el alma de aquel hogar, ella era quien imprimía un sello de belleza a cuanto tocaba.

Con las manos en los hombros del joven, lo miró a la cara.

— Hijo — dijo con dulzura—, papá está tristísimo de ver que no te has graduado.

Madre e hijo se besaron.

Aún era guapa, con independencia de lo corpulenta que fuera, y toda su persona irradiaba elegancia, desde la cofia de encaje, con aquel toque coqueto, hasta las manos blancas, que se veían suaves y cuidadas.

— No tienes más que preguntar a mis compañeros, mamá —dijo el joven—, todos sin faltar ninguno aseguran que ha sido una injusticia.

Ella lo mira dudosa, pero, como es natural, lo cree. —Es que me temo que te hayas excedido divirtiéndote: a tu padre le has costado un buen dinero. —Alza la mirada hacia su bello y joven rostro, con una mezcla de admiración y de temor.

Él le pone las manos en las mejillas y la besa otra vez.

— Nada de sermones en Nochebuena.

— Pero es que tu padre...

— Sí, mi padre cree que uno estudia latín igual que él brega repasando cada columna de números sin prisa y sin pausa y sin atascarse nunca.

— Es que está muy triste.

— Pues mi mamaíta se encargará de animarlo. —Le acaricia la espalda con gracia y hace crujir la seda.

— Pero Otto, deberías considerar...

— ¡Ya lo he considerado! —exclama alegremente y la pone a dar vueltas—, pero ahora es Navidad y hay que pasarlo bien, y he comprado para mis hermanas unos regalos de lo más elegantes, y bueno, algunas deudas de nada he contraído, eso sí, pero no me voy a molestar en inquietar con eso a papá, porque ya me ayudarás tú ahorrando un poco del fondo doméstico. Que eres la madre más honrada y la más buena, ¡un primor de madre! —Y la besó.

— ¡Pero Otto!

— Es que no lo puedo remediar. Tan maravilloso me parece volver a casa y alejarme de todos esos dimes y diretes... ¡Y, por si fuera poco, Emmy, prometida!

— Sí, y créeme que Heribert es un hombre excelente.

— Desde luego que lo creo, ¡un teniente! Estarán muy enamorados, ¿verdad?

— Como los recién prometidos que son.

— ¡Oh, lo bien que lo voy a pasar con Emmy! Desde luego, le sienta de maravilla estar prometida. Es tan linda y tan bonita, un bombón, talmente. ¡Ay, mamá, nuestra Emmy es una muchachita muy elegante!

La madre sonrió. Sí, sus hijos eran un orgullo, y se sentía extraordinariamente feliz. Si, además, Otto se hubiera graduado, habría sido demasiado. Le parecía tan guapo y tan imponente que le costaba dejar de mirarlo, y su cara irradiaba literalmente amor ciego y adoración.

Otto le cogió las manos. Siempre es un placer saberse admirado.

— ¿Dónde está papá?

— En su gabinete, naturalmente: ni siquiera hay forma de que venga a vestirse. Teniendo en cuenta la presencia de Heribert, es lamentable. —Una sombra de insatisfacción se extendió por el rostro de la madre—. Así es tu padre.

— No pasa nada —dijo el hijo con tono conciliador—, vestido o no, hay que quererlo.

El joven mereció una mirada de gratitud por aquellas palabras, por aquella indulgencia con la debilidad de su padre. Se cogieron fuerte de la mano: en el cielo de la vida familiar no había una sola nube.

*

Ante el escritorio se encontraba el padre, inmerso en el gran libro de cuentas y con la cabeza apoyada en las manos. Pero no estaba trabajando.

Era una cabeza hermosa, con el pelo cano y ondulado. Pero allí, sentado y solo, se le apreciaba cierta aflicción en el porte y un rastro de amargura en la expresión: un desasosiego angustioso y atormentado que le marcaba el semblante de profundas arrugas. Era un rostro estragado de verdad.

Se sentía hundido por completo.

Rara vez pensaba en ello. Era mejor hacer caso omiso. Siempre había tenido la esperanza de que se presentara la ocasión de remediarlo. Pero tal cosa nunca sucedía.

Y, una vez más, había que hacer el balance anual de cuentas.

Qué cuidado no hubo de poner para ocultar aquel resultado... ¡qué agudeza! Lo había conseguido. Pero la cosa había crecido como un alud. Ya no tardaría mucho en desencadenarse. Caería sin remisión sobre todos ellos, lo veía claramente.

Había resistido con todas sus fuerzas, a la espera de la salvación; en vano. Ahora la situación lo superaba.

Antes de la próxima Navidad... Sí. Otra cosa era impensable.

Sentía como si una mano implacable lo tuviera bien sujeto por el cuello.

La desgracia lo abatía hacia la tumba, tal era la sensación. ¡Si al menos pudiera morir antes de que todo saliera a la luz! Morir rodeado de los suyos, en el seno del último rescoldo de aquel amor por el que tanto había sacrificado, incluso aquello que nadie tiene derecho a sacrificar. Ahora no quedaba más que una posibilidad de dicha, y era aquella.

Cruzó las manos y rezó con tanto empeño como un niño reza en el colmo de la angustia.

Rezó solo por aquello mientras, bajo los párpados cerrados, pugnaban por abrirse camino dos lágrimas ardientes.

Antes de la próxima Navidad... ¡antes de la próxima! Y él quería que la última fuera de lo más luminosa y alegre de todas; en esa última celebración quería disfrutar al máximo del cariño de toda la familia.

No albergaba ningún reproche, tan solo dolor. Si hubiera podido empezar otra vez desde el principio, la situación habría sido la misma. No era capaz de decirles que no: a ellos, no; no era capaz de disgustarlos: a ellos, no; ni de decirles toda la verdad: a ellos, no. Así de sencillo.

No podía vivir sin afecto, por esa razón lo había comprado; llevaba tanto tiempo comprándoselo a su mujer y a sus hijos que ahora era un hombre sin fortuna y sin honra.

¡Qué viejo y cansado se sentía! Se levantó apesadumbrado. Era Navidad. Ya lo esperaban en el salón.

Un brillo de apagada alegría le recorrió el semblante al pensar en las luces, el júbilo y toda la gratitud que le mostrarían por tan bonitos regalos navideños. Había sufrido tanto que le parecía que el sufrimiento mismo debía ser una expiación.

La Navidad del hombre rico puede ser extraña a veces.

*

La carretilla está en el cobertizo y el abuelo ya se ha cambiado de ropa y, recién lavado, se ha sentado en el banco de la estufa, vestido con su mejor sayo de estameña azul marino, que se ve fuerte y parece nuevo, a pesar de tener ya sus treinta años por lo menos.

El padre está sentado a la mesa leyendo un periódico arrugado, que ha ido pasando de mano en mano hasta que se ha vuelto lacio y flojo como un viejo billete de cinco coronas.

En la mesa brilla un candil, un candil de verdad, pero sin globo de cristal, porque es uno de esos candiles que llaman de azacaneo. Pero aquí alumbra a las mil maravillas.

El mantel está puesto y la fuente de las viandas ya está servida, al lado del pan fino.

Los preparativos de la comida tienen lugar en la cabaña; así siempre se ahorra calor. Más allá, en la cama, han colocado la bandeja de las patatas, con un cojín encima, para que se conserven calientes. El pescado cuece a borbotones, y la madre remueve el arroz con leche, el vapor se extiende cálido por toda la habitación y abre el apetito. Los ojos del abuelo siguen los movimientos circulares de la cuchara, cautivos del placer que, para quien está ocioso, entraña observar una actividad.

La madre apenas ha alcanzado la treintena, pero parece mayor si se la compara con las mujeres de las clases altas. Es corpulenta y fuerte, tiene las mejillas sonrosadas y relucientes, y de vez en cuando se seca la frente con el pico del delantal, pues hace calor delante de los fogones.

Los niños van de un lado a otro jugando por el suelo muy impacientes, pero en silencio y muy formales, pues la madre sabe imponer respeto. Uno de ellos está cerca de la cocina y, cuando cree que no lo ven, acerca despacio el dedo índice a una pieza de pescado, para comprobar si está cocida.

— ¡Paug! ¡Estate quieto! —grita la madre, le da un sopapo en la cabeza y el niño se escabulle raudo, blanco de las risitas y las burlas de los demás.

Pero sí, el pescado ya está listo.

Y es hora de retirar la olla del arroz con leche... Tintineo de fogones y, finalmente, un silencio muy significativo.

— ¡Hana, retira las patatas! —ordena la madre, cuyas palabras son obedecidas en el acto.

Entre tanto, pone en una fuente de barro el bacalao macerado, que la envuelve en un vaho humeante. Las expectativas han alcanzado la máxima tensión. El padre es el único que parece indiferente, como corresponde a su dignidad. Solo cuando por fin llega el pescado a la mesa, deja a un lado el periódico.

— Hale, venga, ya está la comida —dice la madre a los niños, que ocupan sus puestos en un abrir y cerrar de ojos.

Y ya es Navidad en la cabaña. No en virtud de los regalos de unos y de otros, no con un árbol y con dulces, sino con una comida tan contundente, con un regocijo tan sentido, que lo han de recordar todo el año.

— Abuelo, ya está el arroz en la mesa —dice el padre. Y entonces se acerca el abuelo.

Ni un pensamiento tiene ya para lo pesada que era la carretilla o para lo largo que era el camino, ni tampoco para la idea de que otras piernas más jóvenes que las suyas deberían haberla acarreado. Tan solo aquel arroz, ¡el arroz con leche!

Selma Lagerlöf (1858-1940), contemporánea, como Benedictsson, de August Strindberg, fue una de las escritoras más leídas y conocidas de su tiempo, la primera mujer que ganó el Nobel de Literatura (1909), después de haber sido propuesta hasta en cinco ocasiones, y la primera en ser elegida miembro de la Academia Sueca (1914). Escribió grandes clásicos en los que funde la realidad con el mundo de la magia, de los duendes, de lo imposible, siempre con un bajo continuo de crítica social. Entre los títulos más destacados figuran *Gösta Berlings saga* (*La saga de Gösta Berling*), *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (*El maravilloso viaje de Nils Holgersson a través de Suecia*), *Kejsarn av Portugallien* (*El emperador de Portugal*)... Muchos de sus relatos, como la novela *Körkarlen* (*El cochero*), se convirtieron en clásicos del cine bajo la dirección de Victor Sjöström.

El relato de Selma Lagerlöf titulado «Un libro por Navidad», escrito en 1933, se encuentra en la colección *De tiempos de ayer y hoy II*, Nils Afzelius ed., 1945.

UN LIBRO POR NAVIDAD

Un recuerdo infantil

Estamos sentados a la gran mesa de alas abatibles una noche de Nochebuena en Mårbacka. Papá en una cabecera y mamá en la otra.

También están el tío Wachenfeldt —tiene un sitio de honor a la derecha de papá— y la tía Lovisa y Daniel y Anna, y Gerda y yo. Gerda y yo estamos como siempre cada una a un lado de mamá, porque somos las más pequeñas. Lo veo todo perfectamente.

Ya hemos comido el bacalao marinado, el arroz con leche y los dulces de mantequilla. Han retirado platos, cucharas, cuchillos y tenedores, pero el mantel sigue puesto, las dos velas artesanales de varios brazos arden en sus candelabros en el centro de la mesa, y a su alrededor aún siguen el salero, el azucarero, las vinagreras y una buena jarra de plata, rasa de cerveza de Navidad.

Dado que la cena ha terminado, deberíamos levantarnos, pero no nos movemos. Nos quedamos sentados esperando el momento de repartir los regalos.

No hay otro lugar en toda la comarca donde den los regalos sentados a la mesa después del arroz con leche. Pero en Mårbacka es una vieja costumbre, y nos gusta así. Nada puede compararse al hecho de andar esperando hora tras hora toda la Nochebuena y saber que todavía falta lo mejor. El tiempo transcurre despacio, muy despacio, pero estamos convencidos de que otros niños, que habrán recibido los regalos a las siete o a las ocho, no han disfrutado tanto como nosotros ahora que tan esperado instante ha llegado por fin.

Nos brillan los ojos, nos arden las mejillas, nos tiemblan las manos cuando la puerta se abre y da paso a dos doncellas disfrazadas de bucos de Navidad, que arrastran un par de cestos enormes llenos de regalos y llegan con ellos hasta donde está mamá.

Ella va sacando un regalo tras otro sin grandes prisas. Va leyendo el nombre del destinatario, descifrando como puede la mala caligrafía de las rimas, y va repartiendo los presentes.

Los primeros instantes casi estamos en silencio, mientras retiramos el lacre y el papel; pero pronto vamos soltando un grito de júbilo uno tras otro. Y luego hablamos y reímos y vamos estudiando la caligrafía de cada nota y comparamos los regalos y dejamos que la alegría llegue a lo más alto.

Esa Nochebuena en la que estoy pensado acababa yo de cumplir diez años, y estoy sentada a la mesa, tensa y con la mayor expectación. Yo sé muy bien lo que quiero, lo sé perfectamente. No quiero bonitos vestidos ni encajes ni broches ni patines ni bolsas de bombones; es algo totalmente distinto. ¡Ojalá que a alguien se le haya ocurrido la idea!

El primer regalo que saco del envoltorio es un costurero, y enseguida me figuro que es de mi madre. Tiene muchos compartimentos pequeñitos, que ella ha llenado de cartoncillos de alfileres y lana de zurcir, y un maniquí de seda negra, cera e hilo. Mamá quiere que recuerde que debo esforzarme por mejorar en costura, y no pensar solo en leer.

Además, Anna me regala un acerico bordado precioso, que encaja perfectamente en uno de los compartimentos del costurero. La tía Lovisa me regala un dedal, y Gerda me ha hecho un dechado, de modo que, en lo sucesivo, pueda marcar yo misma los calcetines y los pañuelos.

Aline y Emma Laurell han ido a Karlstad, a su tierra, pero se han acordado de mí y de todos nosotros y han dejado regalos. Aline me ha regalado unas tijeritas de bordar, envueltas en una funda que ella misma ha hecho con un retal de seda y unas pinzas de bogavante.

Emma me regala un erizo de lana de color rojo, que, en lugar de tener púas, está cuajadito de alfileres.

Son todas ellas unas cosas muy bonitas, todo lo que me han regalado, pero yo empiezo a ponerme un poco nerviosa. Es una cantidad terrible de artilugios para coser. ¡Figúrate si nadie me regala lo que yo quiero de verdad...!

Y es que veréis, en Mårbacka existe la siguiente norma: cuando te vas a la cama la noche de Nochebuena, puedes colocar una mesita al lado de la cama y poner en ella una vela encendida, y luego tienes derecho a leer tumbado todo el tiempo que quieras. Y de todos los placeres navideños, ese es el mejor. Nada se puede comparar con tumbarse a leer el libro nuevo de cada Navidad, un libro que no habías visto hasta ese momento y que nadie de la casa conoce, y saber que puedes leer una página tras otra mientras aguantas despierto. Pero ¿qué hacer la Nochebuena si no te regalan ningún libro?

En eso pienso yo mientras desenvuelvo un regalo tras otro, todos con artículos de costura. Me arden las orejas, sin duda ha de tratarse de una conspiración. ¡Imagínate si no me regalaran ningún libro por Nochebuena!

Daniel me regala una empuñadura de hueso para la aguja de ganchillo, Johan un devanador precioso para hacer madejas pequeñas y finalmente aparece papá con un regalo enorme, un bastidor para bordar que le ha encargado al célebre ebanista de Askerby. Es igualito, asegura, que aquel en el que bordaban sus hermanas cuando eran niñas.

— Vas a ser una gran costurera, con tantas cosas bonitas como te han traído para coser —dice mamá.

Los demás se mueren de risa. Seguramente se me nota que no estoy muy satisfecha con los regalos, y pensarán que me han gastado una buena broma.

El reparto empieza a tocar a su fin, y yo ya tengo todos los regalos; no me cabe esperar ningún otro.

A la tía Lovisa le han regalado una novela y dos anuarios literarios, el Svea y el Nornan, y llegará un día en el que yo pueda disfrutarlos, pero antes ha de leerlos la tía. Desde luego, no es cosa fácil fingir que estás contento y poner buena cara.

Cuando mamá saca el último regalo de la cesta veo por la forma que se trata de un libro, pero, naturalmente, no es para mí. Yo creo que han acordado que este año no me toque ninguno.

Pero el paquete lleva mi nombre, y cuando lo tengo entre las manos noto enseguida que es un libro. Me enciendo de alegría, y pido a gritos y llena de ansiedad unas tijeras con las que cortar la cinta. Arranco el papel rauda y sin miramientos y allí está, ante mis ojos, un librito preciosísimo, un libro de cuentos. Se ve en las ilustraciones de la cubierta.

Noto que todos los que hay sentados alrededor de la mesa me están mirando. Claro, ellos saben que ese es mi mejor regalo de Navidad, el único que me ha alegrado de verdad.

— ¿Qué libro es? —dice Daniel, y se inclina por encima de mí. Entonces lo abro por la portada y me quedo allí mirando. No entiendo una sola palabra.

— ¡Déjame ver! —dice, y empieza a leer:

«Nouveaux contes de fées pour les petits enfants, par Mme la comtesse de Ségur»

Cierra el libro y me lo devuelve.

— Es un libro de cuentos en francés —dice—, ya tienes con qué disfrutar.

He estudiado un cuatrimestre de francés con Aline Laurell, pero ahora, al hojear el libro, compruebo que no entiendo una palabra.

Que te regalen un libro en francés es casi peor que el que no te regalen ningún libro. Me cuesta muchísimo contener el llanto. Pero, por suerte, veo entre las páginas una ilustración.

En ella hay una princesa absolutamente adorable que va en un carruaje tirado por dos avestruces, y a lomos de uno de ellos cabalga un paje diminuto con un sombrero emplumado y una chaquetilla con un escudo de armas bordado. La princesa, por su parte, lleva un vestido de mangas abullonadas y cuello abombado. Los avestruces lucen en la cabeza altos penachos, y las guarniciones están hechas de gruesas cadenas de oro. Era lo más bonito del mundo.

Sigo pasando las páginas y encuentro gran abundancia de ilustraciones que representan orgullosas princesas, reyes esplendorosos, nobles caballeros, hadas radiantes, hechiceras abominables, maravillosos castillos de cuento. No es un libro del que lamentarse, no, aunque esté en francés.

Me paso toda la noche de Nochebuena viendo las ilustraciones, sobre todo la primera, la de los avestruces. Esa sola me procura distracción suficiente para varias horas.

El día de Navidad, después del servicio religioso, cojo un diccionario francés y empiezo a leer el libro.

Es difícil. Solo he estudiado un poco siguiendo el método Grönlund. Si en los cuentos hablaran de «el sombrero pequeño del hombre grande» o de «el paraguas verde del bueno del carpintero», lo habría entendido, pero ¿cómo iba a aclararme yo con un texto francés de aquella extensión?

El cuento empieza así: «Il y avait un roi». ¿Qué significará eso? Habré tardado una hora en comprender que se traduce por «Había una vez un rey».

Pero me atraen las ilustraciones. Tengo que saber lo que representan. Voy adivinando, y buscando en el diccionario, y avanzando con esfuerzo línea tras línea.

Y para cuando acaban las vacaciones de Navidad, aquel precioso librito me ha enseñado más francés del que habría aprendido en varios años con Aline Laurell y el método Grönlund.

DOS POEMAS DE EDUARDO CASTRO TRADUCIDOS AL EUSKERA

Joseba Ossa Altziber

PATRIA

«Miré los muros de la patria mía»
(FRANCISCO DE QUEVEDO: *Soneto póstumo*)

«mi única patria, la mar»
(JOSÉ DE ESPRONCEDA: *Canción del pirata*)

¡Oh, patria mía!, ¿en dónde he de buscarte?
¿Allí donde nací? ¿Junto a la mar
que arrullaba mis sueños más difíciles
con su monótona canción de cuna?
¿Por las encrucijadas que alentaron
mis tiernas fantasías juveniles,
los vericuetos donde poco a poco
fui perdiendo la fe de mis abuelos,
el laberinto en que extravié mi vida?
¿Más lejos aún, quizás? ¿Guía tú, oh patria,
mis pasos indecisos en tu busca!
¿Habré de hollar ignotos horizontes
en pos de mis confines ancestrales?
¿O bastará quizás con recorrer
de nuevo atentamente la ciudad
donde a diario transito sin fijarme
en las calles que atrás voy dejando,
las esquinas que doblo, las puertas
que traspaso, las gentes que me cruzo?
¿Bastará con mirar dentro de mí?

Granada, verano de 2016

ABERRIA

“Nire aberriaren hormei begiratu nien”
FRANCISCO DE QUEVEDO: *Soneto póstumo*

“nire aberri bakarra, itsasoa”
JOSÉ DE ESPRONCEDA: *Canción del pirata*

Oh, aberri! Non bila zaitzaket?
Jaio nintzeneko lurrean? Nire ametsik zailenak
sehaska kantarik monotonoarekin goxatu
eta magalean hartzen zituen itsasoaren ondoan?
Nire gaztaroko fantasia xamurrak
hauspotzen zituzten bidegurutzeetan?
Aitona-amonen fedea galtzera eraman ninduten
bidezidor malkartsuetan, agian?
Okerreko bidera eraman ninduen labirintoan?
Ala urrunago, apika? Erakutsi zuk, aberri,
zein urrats behar ditudan eman zure xerka!
Zeruertz berri ezezagunak bilatu beharko ote
antzinako sustraia itzultzeko?
Ala nahikoa izango da hiriko kaleak
berriro ibiltzea, arreta handiagoz,
kaleak eta iskinak, atea eta jendeak
berriro ikustea, baina arreta berrituaz?
Nahikoa ote neure baitan begiratzea?

Granada, 2016ko uda

TRAD. JOSEBA OSSA ALTZÍBER

VII

SECCIÓN DE NARRATIVA

ECOS REFLEJADOS EN UN LAGO

Miguel Arnas

Llueve. Llueve como quien apedrea, llueve como si el aire se volviese agua. Miro la lluvia desde la ventana sin cristales, evitando las goteras. Soporto las corrientes de aire que atacan como oleadas desde las trincheras. Sin embargo, lo que veo me compensa. Entre la lluvia, el lago salpicado es la cara de un virolento, una cara cambiante, de costumbre oscurecida o clareada según las nubes vayan o vengán, aunque hoy las nubes ni van ni vienen, se quedan. El lago no refleja hoy nada sino a sí mismo, introvertido, cauto, atrayente como una diablesa de los bosques, renegrido, acaso uno de esos lugares en el universo que, atravesando su superficie o siendo absorbido por ella, nos conduce a un universo opuesto, quizá simétrico, paralelo.

Aquí hay muchos lagos pero cada uno está solo, eremitas devotos, más que de un dios, de la soledad misma.

El barracón me sirve de refugio invernal, cuando en la zona no hay nadie y, como mucho, se ve pasar algún grupito de montañeros a lo lejos, calzados con esquíes o encordados. Fue construido cuando el furor de las represas eléctricas. Horadaban las montañas con grandes tubos y dejaban caer todo el peso del agua sobre las turbinas. A veces, pegaba uno el oído a la tierra y la escuchaba bramar ofendida. Luego fuimos los excursionistas de los años heroicos, cuando por aquí corríamos sólo cuatro chiflados que aprovechamos estos tinglados para abrigo y descanso en verano, porque en invierno se atrevían únicamente algunos alpinistas muy expertos. El desuso y el mal uso fueron deteriorándolos. Hubo un tiempo en el que hasta aquí llegaban, no amantes de la montaña, sino toscos melenudos que buscaban estas soledades para retozar con sus amigas y fumar sus repugnantes cigarrillos. Al principio, uno podía encontrar en la alacena galletas, mermelada, leche condensada que habían dejado otros que a su vez habían hallado esas vituallas dejadas por anteriores visitantes. Luego, los peludos arramblaron con todo.

Ellos no eran más que vividores, hedonistas que exprimían la vida. Pero su aparición no fue sino un primer síntoma.

Como primera medida, las autoridades iniciaron la protección de estos parajes prohibiendo la acampada libre. Continuaron impidiendo la circulación de vehículos privados por las veredas que acercan al lugar. Estas disposiciones favorecen el negocio de algunos, sí, pero también resguardan la integridad de lagos, montañas, bosques y prados. No sólo se indignaron los melenudos. Pero la gente se acostumbró y ahora suben en masa, aprovechando los días soleados y cálidos. Unos pocos, sabios, caminan apartándose de los rincones frecuentados y durante unas horas viven llenando los pulmones de algo más que gregarismo. Puede vérselos bañarse desnudos en las aguas heladas o comer retirando prudentemente los desperdicios o abandonar aquello que los animales no tardarán en devorar. Lo extraño es que se ve felices tanto a éstos como a los que no pueden vivir sin dejar rastros inmundos de su presencia acá o allá; los primeros porque respetan al monte, los segundos porque la irresponsabilidad no produce a menudo sino un ahondamiento en la estupidez: abandonan papeles grasientos, envases, plásticos, ensucian el agua o defecan en medio de las sendas tan trabajosamente pisadas e indicadas por los montañeros. Persiguen a los animales o dejan flotantes desperdicios en el impoluto espejo de los lagos. En ocasiones, gritan como posesos, como lo harían en una discoteca, haciendo pensar a rebecos y garduñas que los humanos no somos sino una escoria engreída y peligrosa, no depredadora sino idiota.

Y sin embargo, el lugar en toda su amplitud invita al éxtasis. A menudo se ve temblar un árbol en el reflejo del lago, o una flor demuestra por qué merece la pena estar vivo y atento. El silencio es tan sagrado como puede serlo el de un templo y los colores de los que son capaces cielo, lagos, nieve, piedras, nada tienen

que envidiarle al de las vidrieras que muestran historias de santos. Descubrir un lago al superar un repecho es una aparición divina, la de un dios o la de la persona amada, oler la tierra húmeda de las riberas deja en mantillas a todos los inciensos del mundo. En ocasiones, los lagos son un secreto susurrado, la revelación de un universo de placer que reúne el del amor, el arte o la amistad. Gritar o contaminar de cualquier forma este paraíso es blasfemar en una capilla, emborronar un cuadro en un museo, emitir ruidosas ventosidades en un concierto, y la gente no evita en absoluto hacerlo.

Fue en ese contexto que surgió el Viejo. Surgió o emergió como cuando un volcán revienta en el fondo marino y primero salen burbujas que algunos afirman haber visto, para acto seguido aflorar piedras disparadas hacia el cielo que luego caen y que sólo ven ciertos arriesgados. También él era casi invisible. Al principio se murmuró que era un engendro que recordaba al abominable hombre de las nieves. Vestido de pieles, se decía, era de tamaño descomunal e iba armado de una garrocha. Luego se demostró que sólo era cierto este último asunto. Rugía y amenazaba con lo que parecía una maza de guerra prehistórica a quienes osaban dejar restos en los lugares donde habían comido o reposado. Nunca se presentó ante grupos numerosos. Corrió la anécdota de su aparición ante un chiquillo al que, con muy buenos modos y sin enarbolar su porra, conminó a meter en su mochila la lata de refresco vacía. La guardia civil lo persiguió para evitar algún desaguisado. Nunca fue encontrado ni él ni su madriguera o refugio. La versión oficial afirmó que se trataba de un oso al que algunos cazadores intentaron dar muerte. Uno de ellos que se durmió junto a su escopeta, no la encontró al despertar.

La historia me sedujo nada más la escuché. Desde luego, no creí en osos ni en yetis. El personaje se convirtió en mi imaginación en una especie de justiciero, un superhéroe de tebeo rematador del trabajo de las autoridades que habían convertido aquella región, tan amada por mí, en parque natural, con toda la parafernalia de protecciones, prohibiciones y visitas guiadas, lo que no reducía sino mínimamente la contaminación de toda clase que el exceso de turistas generaba. Dediqué una vacación veraniega a recorrer yo solo los circos glaciares, los picos, las vaguadas que conservaban conchestas de nieve, los refugios montañosos y esos barracones contruidos para los trabajadores de las represas eléctricas, los bosques, los lagos, las pedrizas cuajadas de pedruscos enormes bajo los cuales podía emboscarse cualquier animal o persona. No encontré nada. Cuando me acercaba a los grupitos de veraneantes, algunos aseguraban haberlo visto pero mi sensación siempre fue que inventaban detalles y situaciones. Incluso muchos alardeaban de haber puesto en fuga al Viejo para impresionar a sus hijos o esposas. Penoso.

Volví a casa en absoluto desilusionado. La historia de ese Viejo me apasionaba pero había gastado mi tiempo en estar donde deseaba estar. El susurro del viento en los lagos, la caricia rizadora, como la hecha sobre la carne que se eriza, la caricia que hace rielar la luna, los peñascos severos y hospitalarios, los árboles como monjes imprecantes, el rebeco que levanta la cabeza movido por un resorte instintivo, fueron un regalo que hubiese querido prolongar indefinidamente.

Aquel año fue nefasto para mi vida. Me quedé sin familia, me abandonó la persona amada, perdí mi trabajo. Apenas pensé en el Viejo loco y la gente a quienes amenazaba. Me consolaba sentarme en los parques públicos, bajo los árboles inmensos, escuchar las fuentes domésticas, observar a los gorriones que se remojaban en ellas. No tenía dinero para subirme a un tren y rendirles pleitesía a mis queridas montañas, a los bosques, los lagos, los pájaros silvestres. Me fui hundiendo y sólo consiguió alegrarme el final de la primavera. La nieve empezaba a fundirse allá lejos, en aquellas alturas queridas. Me prestaron algo de calderilla, metí en una mochila mis pertenencias y todo lo que encontré de abrigo a pesar del calor de junio, y viajé hasta la región del norte. En un pueblo compré, con mis últimos posibles, algo de comida que se pudiese conservar. No tenía ningún plan, sólo buscar al Viejo y preguntarle por qué y sobre todo, para qué, si sólo conseguía amedrentar instantáneamente a algunos tipejos convencidos de que los restos que dejaban sin siquiera ocultarlos bajo piedras, los gritos o los aparatos musicales al máximo volumen, carecían de importancia, y que si se les recriminaba su actitud, sólo sabían hablar de derechos.

La región estaba ocupada por seis circos glaciares, casi cien lagos, picos que rozaban los tres mil metros y bosques que eran como tupidas telas de araña. El agua era la reina indiscutible, y sus fieles vasallos, la piedra, el árbol, el cielo, las nubes y la nieve, la hierba, los líquenes, el musgo y un sinfín de alimañas, rebecos, jabalíes, ratones, truchas, insectos de todo tipo, no hacían sino rendirle pleitesía como a una diosa prehistórica de la belleza y la abundancia, ubérrima, húmeda, diáfana. Quizá ese culto que le rendían tenía que ver con el narcisismo pues todos ellos, nubes, piedras, árboles, animales, nieve, se miraban en aquellas superficies opacas de los lagos o en las musicales de los innumerables regueros paridos por los lagos o que formaban su subsistencia. También yo empecé a mirarme en ellos. Algunas noches alunadas eran propicias para ello. Me había crecido la barba y el pelo, que ya era abundante al principio del verano, me cubría los hombros.

Con las primeras nieves me entró miedo, bajé al pueblo, donde había estado algunas veces para comprar comida, aunque el bosque me había enseñado a conseguir algo, conseguí algo de dinero, me pelé y afeité y tomé un autobús que me devolvió a casa. La ciudad estaba tan vacía como mi habitación. No había nieve, pero el frío era infinitamente más intenso que allá arriba. Los parques públicos eran como la aspirina para un dolor intenso. El miedo me parecía ahora ridículo, y sin embargo, cuando empezaba a meter mis cosas en la mochila y miraba mi viejo saco de dormir o mi anorak de montaña, pensaba que todo aquello se me quedaría corto y desistía. Así pasé un invierno como quien en la cárcel está pendiente de una llamada que puede significar la ejecución o la libertad. No esperé a junio. Cuando el primer soplo de aire cálido recorrió la ciudad, me subí de nuevo al autobús y volví allá. Si alguien me hubiese preguntado para qué volvía lo habría mirado como quien mira a uno que le habla en otro idioma. De hecho, cualquier palabra empezaba a sonarme a otro idioma. La tendera del pueblo se alegró de verme, ignorante de que iba a ser una de las últimas veces que me vería.

Mi búsqueda era ya puro trámite, una excusa para recorrer los riscos, saltar sobre los arroyos que ahora bajaban espumosos y potentes, entrar en ciertos abrigos entre las piedras que había descubierto anteriormente. Volví a encontrarme con excursionistas que aseguraban haber visto al Viejo. Ya no me importaba y ni siquiera comprendía bien sus palabras. De hecho, empecé a rehuir a la gente, incluso a los montañeros tan amantes como yo de aquellos parajes.

Dormí junto a los lagos, donde me arrullaba el sueño el suavísimo oleaje de las aguas negras. Oteé desde los picos tratando de localizar un leve movimiento, un punto desplazándose entre los pedroches. Sólo vi corzos. Asusté a las ardillas, hablé con los caballos que pastan libremente en verano, bebí la leche de las vacas. No me lavé ni una sola vez, me duchó la lluvia, me limpió el lametón suave del agua helada de los lagos. Escuché el temblor de los truenos entonando canciones, voces y aleluyas familiares. Bajé laderas rodando.

Los atardeceres pardos de tierra, lilas de nubes, rojos de cielo, me acariciaron y las primeras heladas, mis adorables enemigas, me forzaron a meterme de forma permanente en este barracón desangelado pero acogedor como un útero.

Creo que nunca me acordaré del día en que ya no me percaté del paso de una semana. La primera nieve no cuajó. Sí lo hizo la segunda y me quedé aislado. Comí hierba, busqué ratones. En una incursión encontré una cría de rebeco. No tengo ni idea de cómo pude atraparla. Sé que comí su carne requemada que logré cortar con un vidrio roto. El instinto exacerbado anula la conciencia. O casi. Cuando por fin pude bajar al pueblo, supe que no debían verme. Robé lo que pude.

Hoy sé que nevará después de esta lluvia. Escucho las eternas músicas que no se oyen. Este que ha pasado es el segundo verano. No he visto al Viejo. Ni lo verá. Tal vez no exista.

Durmiendo en el bosque apareció un ciervo y ya tuve un amigo. El barracón lleno de ratones me daba conversación y aprendí a chillar. En la primavera, los carámbanos improvisaron un órgano que tocaba solo. Me construí un trineo y me hice niño.

Fui cuerpo y lo sigo siendo. Subsistí como las marmotas, durmiendo y dejándome despertar por la flauta del viento, el tambor del trueno y el violonchelo del lobo. Me vestí de cortezas, sequé la piel del rebeco, me hice zapatos de madera. Hice el amor con el agua, la nieve y los pinos, con la tormenta y el sol. Ayer hice el amor con una trucha. Tal vez he perdido la razón, pero ya no la busco. He vivido y vivo, sólo deseo lo mismo a mis congéneres. No tengo razón ni utilidad, pero soy. No quiero ideas ni lógica, estoy absolutamente permutado y viviré eternamente. Anteayer, con un palo tremendo entre mis manos, chillé como un energúmeno a unos domingueros que tiraron una botella por un barranco. Gruñí, ladré, rugí. Bajé por ella y se la tiré a los pies. Con algo entre el pánico y la soberbia, la guardaron. Sentí odio.

Registrad los valles, vaciad los lagos si queréis, poned de rodillas a las montañas, que no me hallaréis. Me he vuelto impensadamente añejo. Calzo una mezcla de harapos, pieles, cortezas. Mi cabello es largo y blanquecino. La barba me roza el estómago. Me he vuelto piedra, árbol, hierba. Me he vuelto monte y viento. Me he vuelto nube y trueno. Me he vuelto agua y nieve. Me he vuelto Viejo.

(publicado por la Fundación Agua Granada y el Ayuntamiento de la ciudad, en una Antología de relatos donde también colaboraron Celia Correa y Enrique Morón, con motivo de las veladas del Aljibe del Rey, donde fue leído; asimismo fue leído en la Noche en Blanco del año 2017 en Granada)

KAFKIANA

Miguel Arnas Coronado

Gregor Samsa despertó hace un rato.

Camina trabajosamente. Le falta costumbre. Escucha pasos. Unas botas gigantescas, tal vez un cuarenta y ocho. Se esconde entre los matorrales. Ha hecho bien. Está, por fin, frente al portalón del castillo. Recuerda vagamente que también se llamó Joseph K y K. a secas, sin padre putativo. Se sitúa, cauteloso, en el centro de esa entrada que tan lejana le parecía. No se decide, pero sí, debe hacerlo. ¿Por qué?, no lo sabe bien. Tras él, la reja cae, violenta como una guillotina. El acero le ha rozado las patas traseras. Son dos, le quedarían cuatro, o seis, quién sabe. Tal vez todos nos hemos equivocado y Samsa tiene cien, o mil, cualquiera las cuenta. De esta ha escapado.

Sería de esperar que tras ese portalón hubiera un patio de armas, y no. Tras esa reja revolucionaria puede verse una habitación: lecho, dos mesillas, armario, cómoda, tocador con jofaina y una puerta al fondo. Debería asearse, conviene estar presentable. ¿Cómo? Instintivamente, se refugia bajo la cama. ¿Para qué?: no hay nadie, ni expectativas. No sabe cómo lo sabe. Lo sabe. No han salido a recibirlo. Nada lleva a pensar que alguien lo guíe.

Asoma ¿el hocico?, no hay hocico. Asoma. Nada, según era de esperar. La puerta. La empuja. Se abre hacia él. No le cuesta. ¿Con su tamaño? Nada es de extrañar. Otra estancia pareja a la anterior. En el centro hay un artilugio. Es una plataforma de madera. Sobre ella, sujeta en lo alto por correas, hay otra plataforma igual e inversa. Da la sensación de ser aparato dispuesto a aplastar a quien ose tenderse en él. Olfatea. Mueve las antenas. No puede evitarlo. Se encarama al tablado. Le dan ganas de saludar, como si su presencia allí fuese no más que un espectáculo. Enhiesto sobre sus patas traseras, cruza las delanteras sobre el cuerpo e intenta inclinar la cabeza. No lo logra: su cabeza es casi solidaria con el tórax. Con todo, se esfuerza. Saluda para sí mismo. Le gustaría aplaudirse. Como si su peso mínimo hubiese puesto en marcha algún mecanismo, se oye una musiquita infantil, tiemblan las correas del maderamen superior y otras laterales salen disparadas como si tratasen de atrapar, sin posibilidad de escape, a aquel que se hubiera tumbado en la plataforma o a quien hubiesen tumbado a la fuerza en ella. Su cuerpo, diminuto, se evade. La tablazón de lo alto temblequea y empieza a descender con una parsimonia arzobispal. Samsa intenta correr hacia uno de los laterales. Algo lo paraliza. Se da la vuelta. Lo intenta del otro lado. Tampoco. El armatoste se le acerca peligrosamente. Si tuviese su cuerpo original ya sentiría el peso, aunque aún no lo asfixiaría. Quizá solo haya una salida. Por arriba o por abajo. O en diagonal. Quizá saltando, cosa que le es imposible. ¿Si fuera un grillo!, ¿o una langosta!, pero no, es un miserable insecto. Cualquiera menos el que ahora le sería útil. Consigue al fin corretear hacia lo que aparenta ser los pies del artilugio. O donde se situarían los pies del individuo. Se deja caer justo a tiempo.

Ve una puerta, más bien una gatera. Se balancea, sudoroso, hacia ella. ¿Sudoroso? La cruza. Es otra estancia, acaso una cocina. Fogón negro como una Parabellum, sartenes, cazos, ollas colgando de ganchos. El cobre brilla cobrizo. Más allá, una mesa inmensa, idónea para despiezar un marrano. La chimenea arde y de ella saltan chispas, explotan como fuegos artificiales, alcanzan todos los rincones del recinto. Lo bombardean. Ni siquiera el techo se libra. También al fondo hay una puerta de batiente doble, como en los salones del oeste. ¿Cómo alcanzarla hurtándose al hostigamiento chispeante? Por un momento, se extasía ante la belleza de la fiesta. No es oportuno. Una de las chispas, amarilla y rojiza en su centro, con tonalidades azules en la trayectoria, ha dado junto a él, en su flanco derecho. Le chamusca una de las patas. Le quedan cinco. ¿O son siete? ¿Noventa y nueve? Depende. Corre. Corre ligero como niño, como galgo, brinca como canguro evitando el cañoneo, los obuses, los misiles que lo rastrean. Una de las centellas cae sobre su exoesqueleto. No le ha quemado. Quizá todo esto es falso. Un efecto óptico. Trata de alcanzar alguno de los meteoros con las patitas. Tener seis, u ocho, tiene sus ventajas. Es como si le hubiera acertado de veras. Hace volatines,

piruetas, cabriolas, corvetas. No ha perecido víctima. Sus acrobacias tratan de atrapar alguna de esas estrellas. Esta vez sí ha sufrido daños. Ha sido culpa de la curiosidad, de su indiscreción. Se frota las antenas dañadas. Consigue alcanzar la puerta batiente. Se desliza por debajo. Prerrogativas de su menudencia.

Ha llegado al comedor. Acaso aquí habrá paz. No la habrá. Nunca la hay. No para individuos como él. No para cualquier individuo. Mesa, sillas, aparador, cajonera, ventanas con visillos y cortinas, panoplia, escudos nobiliarios, cuadros antiguos en los cuales están representados ancianos uniformados: todos tienen cara de insectos. Desdichadamente, no lo son. Por estrafalario que parezca, la mesa no está en el centro, sino arrinconada, aprisionando las sillas contra la pared, como si se dispusieran a barrer y fregar. O a extender una alfombra. Y allí, sobre ese centro despejado, no hay una lámpara, ni de velas ni araña, sino un eje vertical con un sinfín de guadañas prendidas horizontalmente, unas más largas, otras más cortas, de forma que abarcan en su giro a cubrir toda la habitación. Nada escapa a su cortante efecto. Ni siquiera es posible pasar por debajo de la mesa: las guadañas alcanzan el más mínimo rincón. El espíritu científico de Samsa, sus conocimientos de agrimensor, su pericia de contable, el pernicioso desconocimiento de las leyes humanas, su ignorancia de los laberínticos pasillos de un barco, le hacen cavilar: ¿cómo es posible que las cuchillas más bajas barran los bajos de la mesa sin segar sus patas delanteras? ¿Qué patrón de formas siguen las nubes? ¿Cuál es el algoritmo que guía el comportamiento de un asesino serial? ¿Cómo averiguar cuál será la próxima combinación ganadora de la lotería? Descubre que, quizá, subiéndose en la guadaña más larga, con esa agilidad de la que carece y que sí gozaba en su viejo y corrupto cuerpo anterior, en su condición de libre, sin ser acusado de ningún delito ignorado, sin verse obligado a viajar a una América inverosímil donde todas las Libertades ostentan una Espada en lugar de una Antorcha, y aprovechando su giro para dejarse caer de un brinco cuando su trayectoria cubra exactamente los ciento ochenta grados, podrá alcanzar la puerta contraria a aquella por la cual entró.

Logra su propósito. Piensa en lo repulsivo de su aspecto si alguna de aquellas cuchillas afiladísimas le hubiera rebanado el caparazón dejando al descubierto esa sustancia blanca, nauseabunda, grumosa constituyente de su bandullo. Se ha ido librando de cada uno de los ingenios atormentadores que complementan los departamentos. Los ha visto de todas clases: aquí eran agujas disparadas en aleatorias direcciones, allá, aerosoles esparciendo gases letales, acá, más punzones pinchapiés emergiendo a la búsqueda de extremidades ya doloridas o panzas fatigadas apenas sostenidas por las seis u ocho patas, acaso doscientas, depende, allí, sonidos que superan capacidades humanas, animales y aun divinas, aturdiendo, ensordeciendo, retumbando, rugiendo hasta enajenar, acullá, luces cegadoras jamás disminuidas, luces seductoras de polillas para acabar achicharrando a quien a tal seducción sucumbe, pantallas y unidades cibernéticas, programas de Inteligencia Artificial que clonan a la víctima, haciéndole dudar si él es él o no, si es la imagen de una imagen de una imagen, y por fin, el más horrendo de los suplicios: discursos repetitivos, solapándose en varios idiomas, gritados por energúmenos cargados de medallas, escapularios, filacterias y turbantes, o cargos y escarapelas partidistas o ministeriales: vociferaciones, aullidos, berreos en melopea con la cantinela enfática de distintos comerciales vendedores de cualquier cosa: teléfonos, luz, asientos de primera en el Edén, viajes intergalácticos, mangas de riego, preservativos.

Ya está en el exterior. Reposa. No es capaz de sentarse. Lástima. Puede yacer sobre su panza, pero no es lo mismo. Se le ocurre pensar en su error: acaso no era un castillo donde ha penetrado, sino una colonia penitenciaria. ¿Quién soy yo?, se pregunta. ¿Joseph K., el impotente?, ¿Gregor Samsa, el otro?, ¿K, el consentidor del destino?, ¿Karl, el desterrado? Soy un judío praguense que escribe por entretenimiento y hace reír a los demás con sus historias absurdas, se responde. No. Falso. Se frota la cabezota con las patitas delanteras. A ver si me tiran una manzana, reflexiona. Aunque, si me la tiran, nunca podré alcanzar a comerla y se me pudrirá encima. Lástima. No le servirán ni las seis ni las ocho patas, ni aun mil y un cuerpo reptílico. Ni élitros, ni espiráculos, ni mandíbulas. Cada uno está habituado a lo que tiene... o a lo que es. Se es sin reclamaciones, sin reproches. Se acepta lo que cae, entrar obligadamente en ese castillo o mansión o centro penitenciario y salir como se pueda, pues ni siquiera dentro se puede estar. Someterse.

*CAPERUCITA ROJA, EL LOBO FEROS Y
LA NECESIDAD DE IR SIEMPRE BIEN ARMADO*

Gerardo Piña-Rosales

Había una vez una niña muy bonita y la mar de buenecita llamada Caperucita, siempre dispuesta a ayudar a su mamacita en los quehaceres de la casa y en el cuidado de su abuelita, que vivía al otro lado del Sterling Forest. «Hoy —le había dicho la mamá— le llevarás a la abuelita una libra de carne de membrillo, unas galletitas *María* y unos paquetitos de té».

Era la hora de la siesta, hacía calor, mucho calor; desde lo frondoso del bosque llegaban los cantos de los pájaros y el chirriar de las cigarras.

Caperucita, consciente de sus deberes, se puso la caperuza colorada, cogió el cestito y se aprestó a ir a casa de su abuelita.

Desde la cocina, la mamá le advirtió: «Caperucita, no olvides de llevar tu escopeta, que por ahí anda el lobo feroz haciendo de las suyas». Caperucita sonrió. ¡Cómo iba ella a olvidar su elegante y mortífera Browning B-25, de bellos grabados en báscula, cañón de 71cm, doble punto de mira, de muy buen encare, selector de tiro y expulsora! «Claro, mamá —le contestó la niña, ya en la puerta—, y me llevo también en la nueva canana un buen puñado de balas en cruz».

Caperucita, segura y confiada, caminaba por el bosque más contenta que unas pascuas, correteando tras las mariposas y olisqueando las florecillas que encontraba a su paso.

De pronto, el lobo, que había estado acechando a Caperucita desde que la niña saliera de su casa, aullando como lobo que era, se abalanzó sobre ella, abiertas las feroces fauces, negras como la boca de un lobo. Caperucita no se inmutó. Colocó la cestita en la yerba y se echó el fusil a la cara: sonó un estampido. En el bosque revolotearon las aves y chillaron las ardillas.

Caperucita había fallado el disparo.

Pero la escopeta era de dos cañones... El lobo, pegó un salto por encima de la niña y, con el rabo entre las patas, se escurrió entre unos matorrales. Caperucita aprovechó para increparlo: «¡Malo, malo y requetemalo! ¿Cuándo te vas a enterar de que a las niñas bien armadas como yo no podrás comértelas nunca? ¡Que te sirva de escarmiento!».

Y así, envalentonada, llegó a casa de la abuelita, y enseguida le contó a la buena señora su aventura con el lobo. «¡Cuánta razón tenía tu madre en que aprendieras desde chiquitica a manejar el fusil como un pro!», le dijo sonriente la anciana, acariciándole la cabecita.

Caperucita dispuso la mesa, y ambas se sentaron, seguras y confiadas, a zamparse unas galletitas y a saborear un té de Ceilán.

Pero el lobo, esa alimaña feroz, no se da por vencido tan fácilmente. ¡Y tenía hambre, mucha hambre, muchísima hambre! Después del fiasco con las ovejas, ya ni el Hermano Francisco se acordaba de él.

Lentamente, arqueando el espinazo y procurando no hacer ruido al pisar la maleza, el animal se fue acercando a la casa. Advirtió que una de las ventanas laterales estaba abierta. Oyó voces dentro. No lo pensó dos veces, pegó un salto se coló en la casa. La abuela soltó un grito de espanto, pero ya Caperucita agarraba su fusil para darle al lobo su merecido. Pero el hombre propone y Dios dispone: en ese preciso momento, del susto, a la abuelita le dio un síncope, y, al desplomarse, fue ella quien recibió el impacto del disparo.

Caperucita apretó el gatillo de nuevo: sonó un ominoso clic.

El lobo, sabedor de que la escopeta de la niña estaba ahora descargada, se lo tomó con calma. Caperucita, acorralada, corrió despavorida hacia la puerta. Pero su suerte estaba echada. El lobo abrió su enorme boca colmillada y se dispuso a gozar del festín. Empezó por los muslos tiernotibios de la niña, y cuando no quedó de ella más que un montoncete de huesos, olisqueó el cadáver de la vieja, le dio unos mordiscos a sus amojamadas pantorrillas, pero como eran más duras que la pata de perico, se contentó con meársele encima.

Moraleja: No haga como Caperucita: cuando salga, llévese una ametralladora o semiautomática con capacidad para liquidar a un ejército (de lobos o de hombres). Contáctenos: The National Rifle Association of America (NRA)

*LA PAZ, DESPUÉS DEL CERCO, 1781*Juan Ignacio Siles del Valle¹

Dime, Julián, ¿cómo debo hacer entonces para contar esta parte final de tu historia? ¿Debo acaso basarme en el único testimonio escrito por un tal Esteban de Loza, escribano de guerra del Comandante General de las Tropas de auxilio a La Paz, José de Reseguín? ¿O tengo, más bien, que recurrir a la tradición oral aymara, como memoria colectiva transmitida de generación en generación, para intentar recoger el trasfondo de tus últimas horas? Por mucho que tratara de atenerme exclusivamente a los hechos, de mantener una supuesta objetividad, en un caso, aún si estuviera leyendo cuidadosamente entre líneas, no haría más que reproducir la visión de los vencedores, impuesta y fijada definitivamente en la escritura. Pero, en el otro, estaría cayendo en la trampa de dar por cierto un recuento que se va trastocando a medida que se traslada de boca en boca para preservar, en el imaginario de los vencidos, su propia historia. De los primeros nos queda la pólvora, la tinta, los juicios sumarios, los legajos de papel, el símbolo, la letra. De los segundos, el mito y la memoria y el viento y los sonidos y la sangre acuchillada.

Puedo tal vez entretrejer, amarrar, coser y entramar. Inventar, seguramente. Pero ¿cómo adentrarme en los recovecos de tu pensamiento? Volver a los documentos quizás. A la memoria fragmentada de tu pueblo. A los testimonios de quienes, contemporáneos tuyos, te conocieron: indios, mestizos, criollos o chapetones. A la Bartolina, tan lejana desde que fuera hecha prisionera. A tu aguerrida hermana Gregoria. A los Tupaz Amaru y sus coroneles quechuas, a tus propios hombres. Al cura Borda. A los otros cautivos. O mejor aún, a tus oficios y tus cartas, a tus proclamas y tus confesiones. Es mucho lo que dicen, es cierto. Pero todo queda mediatizado. Reelaborado. Tergiversado. Tus cartas llevan tu firma, qué duda cabe. Pero no eres tú quien las escribe. Las dictas al amanuense. En aymara. Y él las traslada desde un idioma que no es su idioma. Las escribe en una lengua que no es tu lengua. En un idioma cuya escritura posiblemente ni siquiera él domina bien. Porque es el habla de tus enemigos. Es signo escrito. Es el poder de la palabra. Pero tu cosmovisión no se puede escribir. Te gusta, además, decir cosas incomprensibles. Repetir frases hechas fuera de contexto. Utilizar sus símbolos, apropiarte de su Dios. Te procura autoridad y prestigio, o sabes. Pretendes hacernos creer también que de ese su Dios provienen todos tus designios. No de los tuyos, tutelares. El escribano se limita a tratar de traducir, interpreta; te reinterpreta, te reescribe. Te desfigura. En última instancia, seguramente te traiciona. Ni siquiera puedes descifrar lo que escribe. No sabes leer. Y, sin embargo, tu palabra llega, libera, dice; a veces es como un azote incandescente. Violento, febril. Moviliza, congrega a los tuyos, se rebela. Como una serpiente que relumbra. Muestra, pero también oculta. Es un pájaro enjaulado que se quiere libre; que es ibre, aunque esté atrapado.

Y yo que ahora esto escribo no hago sino reinterprecarte. Aunque nunca haya oído tu voz, aunque nunca hayas hablado conmigo, aunque para poder entenderte no conozca tu lengua. Dudo, pero continúo. Ojalá fueras tú el que escribiera su propia historia. Pero es a mí a quien le toca. Llevo ya muchos años siguiéndote las huellas. Tratando de descifrar tu luz. También la noche.

Regreso pues a mi discurso, al momento de tu muerte. Y por allí comienzo a deshilvanar tu vida.

Vuelvo a la madrugada, un tañido de campanas rompe el silencio. Es el 14 de noviembre de 1781. Un bien número de indios ha sido congregado en la plaza para dar testimonio de tu escarmiento. Sólo los perros deambulan de un lado al otro de la explanada, levantando polvaredas que guardan la primera luz del sol. Un secretario lee parsimoniosamente la sentencia. Traen entonces al prisionero. Te traen a ti. Detrás de un fraile

1. Juan Ignacio Siles del Valle, escritor boliviano aunque nacido en Viña del Mar (Chile), en 1961, es autor de *Los últimos días del Che. Que el sueño era tan grande* (Barcelona, Editorial Debate, 2007).

que va abriéndose camino con una cruz. Durante la noche te han sometido a duros suplicios para debilitar tu ardor. Ahora te arrastran atado a la cola de un caballo, con una cuerda alrededor del cuello. Los soldados están atentos a contener y vigilar a quienes acuden al lugar. Los indios están asombrados. Te dejan en el suelo y te amarran de brazos y de piernas a las monturas de cuatro caballos. El fraile, que no es de los de tu séquito, te da la absolución. El escribano Esteban Loza escribirá después que estabas arrepentido. ¿Lo estabas? Tienes miedo seguramente. Pero no pierdes la compostura. Hay una extraña lejanía en tu rostro. Como si ya no estuvieras. Las sogas de esparto comienzan a tensarse. Pero mantienes tu mirada torva. Pudiste haberte entregado. Un niño soldado repica su tambor tras recibir una señal. Pudiste haberte sometido como os demás a las paces de Patamanta. Malditos. De nada te hubiera servido. El frío se corta punta de bayonetas. Los tuviste en tus manos. El asedio de la ciudad duró tantos meses. Sólo había que entrar hasta el corazón de sus calles y degollarlos a todos. Las sogas se van estirando. Los arrieros sujetan de las bestias con fuerza hasta que llega la orden y resuena en el aire el látigo de los verdugos para que las despavoridas bestias salgan al galope; tirando de las cuerdas. Tu cuerpo se levanta del suelo con brutal estruendo y lanzas un grito violento sobre la plaza, aunque logras contener apenas el tirón de los caballos que relinchan al sentir el golpe de la fusta sobre su lomo. Piensas por un instante en la ejecución de Tupaj Amaru en Cusco. El inca. Ambos son Tupaj, la serpiente. Pero él es quechua, Amaru, y tú eres aymara, Katari. Resplandeciente. Se vuelve a levantar el látigo para cortarte el pecho y quebrantar tu desesperado esfuerzo. Tu cuerpo casi ni se distiende: no puedes dejar que la fuerza de los caballos te despedace. Pero un nuevo y casi inmediato azote te abre la carne por los muslos y entonces comienzas irremediablemente a ceder ante el tormento. Para degollarlos a todos. Las cuerdas humean inmisericordes y tú descubres que te faltan las fuerzas y que te falta el espíritu. Ya no sabes apelar a tus deidades tutelares. Ni convocar a tus muertos. Ni siquiera rezar a Dios de tus enemigos. Tratas de recoger con tu mirada la otra mirada: la de tus gentes que te observan aterrorizadas; la de las mujeres que se cubren el rostro con las manos como queriendo detener los caballos; la de los fusileros indios sometidos al mando de los españoles; la de tu Bartolina, que no verás más. Tú también fuiste muy cruel con los sitiados. Los aborreces. Pero quizás también los admiras. No a ellos, sino su poderío. Tratas de oír, pero no oyes nada más que los gritos de los arrieros y el redoble de las cajas que acompañan rítmicamente el cumplimiento de tu sentencia. Tus hombres callan clamando al cielo. Y el traidor, Inga Lipe el mayor, se escabulle entre la muchedumbre. Tus músculos y tendones empiezan a desgarrarse; tus huesos y coyunturas se quebrantan; tu roja estirpe se va yendo por los manantiales de oscura luz que surgen de tu cuerpo. Un grito final se alza como estandarte de luto antes de que te des por vencido. Maldices a tus verdugos. Todavía luchas, pero las cabalgaduras tiran y a cabo te arrancan primero un brazo y luego el otro y una pierna y después la otra para dejar tu cuerpo desarticulado y contrahecho como una res recién sacrificada regando la madre tierra con tu sangre. Los presentes sólo atinan a voltear la cara para no ver, para querer no recordar la ferocidad de tu castigo.

Francisco Tadeo Díez de Medina observa todo desde lejos. Impertérrito. Quiere asegurarse de que se cumpla al pie de la letra su dictamen. El cura levanta su cruz hacia lo alto. Pero nadie se arriesga a comprobar si efectivamente ya estás muerto. Las mujeres quisieran enarbolar su rabia, y no se atreven. Los hombres quisieran escupir su impotencia, y no se atreven. Los niños quisieran olvidar, y no se atreven. Sólo los peninsulares, los criollos y los mestizos se alegran con tu muerte. Para ellos se acaba el sufrimiento. Se termina definitivamente el cerco. Pero enmudecen también. Hay un silencio de espanto.

Después, cuando ya todos hayan sido dispersados de la plaza y osen los soldados acercarse a la piltrafa que queda de ti, procederán a separar la cabeza del tronco para conducirla a la ciudad de Nuestra Señora de La Paz y exhibirla por tres días en la plaza de armas y luego colocarla en el Alto de Quilliquilli como pública advertencia. Y, como manifiesta el pregón, tu brazo derecho se lo llevarán al pueblo de Achacachi y el izquierdo a Sica Sica, tu pierna derecha al pueblo Caquiaviri y la izquierda a Chulumani, para que sean expuestos en los espacios más públicos. Del torso harán ceniza después de dejar que se pudra durante varios días colgado de la horca en la plaza de Peñas. Pero ya eso a quién le importa.

Y de tu sombra, ¿qué podrán hacer de tu sombra, Julián.

Volverás como los cuervos, pero volverás. Y serás millones.

VIII

SECCIÓN DE TEATRO

ENSAYO

«EL TEATRO ANTROPOFÁGICO DE MARTÍNEZ MEDIERO E INDIGESTO DE MORENO ARENAS: DOS FORMAS DRAMÁTICAS DE ENCARAR LA REALIDAD»

Francisco Vicente Gómez¹ y Francisco Linares Alés²

(Universidad de Murcia y Universidad de Granada)

1. INTRODUCCIÓN. ANTROPOFAGIA ESCÉNICA E INDIGESTIÓN DRAMÁTICA. DINÁMICA INTERPRETANTE

Teatro antropofágico (Martínez Mediero, 1978), teatro indigesto (Moreno Arenas, 2000), teatro caníbal (Morales Lomas, 2009)... son propuestas dramáticas de nuestra escena contemporánea que gozan de buena salud y que se pueden inscribir en la tendencia renovadora que el arte dramático continuará desarrollando a nivel mundial tras 1945, a partir de los llamados «teatro del absurdo», «teatro existencialista», «teatro pánico» y «teatro de la crueldad» propuesto por Antonin Artaud (Oliva y Torres Monreal, 2006; Sánchez, 1999), en particular este último. En España la estela innovadora del esperpento (Oliva, 2003), que prolongarán Miguel Mihura, Jardiel Poncela..., y de la «comedia imposible» de Federico García Lorca (2018), entre otros, son referencias obligadas.

Realidad y crueldad serían los dos interpretantes que dinamizan, dentro de esta tradición, la «antropofagia» escénica que plantea el dramaturgo Manuel Martínez Mediero (Badajoz, 1937), y la «indigestión» dramática del teatro del asimismo dramaturgo José Moreno Arenas (Albolote, Granada, 1954). Respecto a la «realidad», y también respecto a la «crueldad», resulta curioso el eco que pueden tener aún las palabras que Federico García Lorca, mediada la década de los años treinta del siglo XX, puso en boca del «Autor» en *Comedia sin título* [(1935-1936) 2018], y aquella afirmación del cineasta francés Jean-Luc Godard (1930), de la que se hace eco Fernando Castro Flórez, que decía que «no se trata de mostrar las cosas verdaderas, sino de mostrar cómo son verdaderamente las cosas» (Godard en Castro Flórez, 2022: 41). Recordemos en qué términos se dirigía al público el «Autor» de García Lorca en la obra mencionada:

1. **Francisco Vicente Gómez:** Doctor en Filología Hispánica y Licenciado en Filosofía y Letras, es profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Murcia. Con estudios monográficos sobre Mijail Bajtín, sobre la construcción pragmática del contexto genérico literario y sobre el semiótico norteamericano Charle S. Peirce, ha desarrollado un corpus teórico-crítico semiótico-interpretativo a partir de los trabajos anteriores que ha llevado al análisis crítico del discurso, al también análisis semiótico y hermenéutico de textos narrativos (Borges, Pardo Bazán, Augusto Monterroso, Miguel Espinosa, Isaac Rosa...), textos líricos (Laura Antillano, Antonio Gamoneda, César Simón...) y textos teatrales (José Moreno Arenas, Carmen Resino, Jerónimo López Mozo, Fernando Arrabal...). La interpretación a partir de un consolidado instrumental analítico que oriente itinerarios de lectura es su principal línea de investigación.

2. **Francisco Linares Alés:** Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Granada, dedica su docencia e investigación a materias como la historia y corrientes actuales de la crítica literaria, la semiótica en especial, y también al teatro. Es conocedor de la obra de Vicente Espinel, Salvador Rueda, María Zambrano y Francisco Ayala, entre otros autores, sobre los que ha publicado diversos trabajos: del malagueño, en concreto, «Peculiaridades culturales e identificación de Andalucía en la obra de Salvador Rueda: músicas tradicionales y flamenco» y «El teatro de Salvador Rueda». Entre sus publicaciones caben ser destacadas: *Los estudios literarios en Cuba* (en colaboración con Manuel Cáceres Sánchez), *Desde el Sur: El discurso sobre Europa y La «indigestión teatral» de José Moreno Arenas* (como coordinador). Es Presidente de la Asociación Andaluza de Semiótica.

«No voy a levantar el telón para alegrar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y adonde dirige el teatro sus luces para entretener y haceros creer que la vida es eso. No. El poeta, con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud, va a tener, no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de realidad. Ángeles, sombras, voces, lirios de nieve y sueños existen y vuelan entre vosotros, tan reales como la lujuria, las monedas que lleváis en el bolsillo, o el cáncer latente en el hermoso seno de la mujer, o el labio cansado del comerciante.

Venís al teatro con el afán único de divertirlos y tenéis autores a los que pagáis, y es muy justo, pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira [a] conmover vuestros corazones enseñándoos las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír.

¿Por qué? Si creéis en Dios, y yo creo, ¿por qué tenéis miedo a la muerte? Y si creéis en la muerte, ¿por qué esa crueldad, ese despego al terrible dolor de vuestros semejantes?

[...] Pero ver la realidad es difícil. Y enseñarla, mucho más...» (García Lorca, (1935-1936) 2018: 75-76).

A este propósito Fernando Castro Flórez recuerda las «cinco dificultades para decir la verdad» que un poeta, dramaturgo y ensayista como Bertolt Brecht enunciara en 1935: el valor de escribir la verdad, la inteligencia necesaria para descubrir la verdad, el arte de hacer la verdad manejable como arma, cómo saber a quién confiar la verdad y proceder con astucia para difundir la verdad (Castro Flórez, 2022: 41). Dificultades que se han incrementado, si cabe, hoy día en tiempos de «posverdad»:

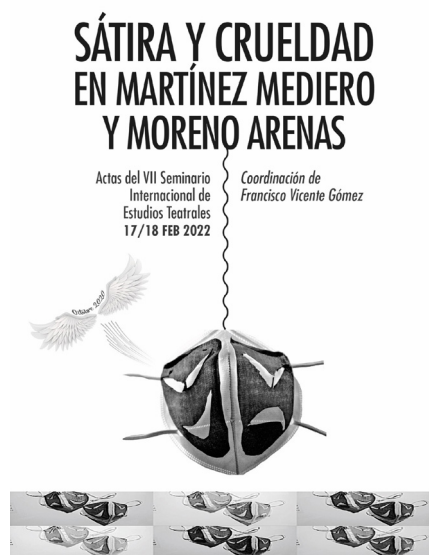
«La pasión por lo real persiste –afirma el mencionado profesor de estética– en el arte contemporáneo y particularmente tras aquella búsqueda (surrealista y en general propia de las vanguardias) de una belleza convulsa; nuestro “desbordamiento” puede que no sea otra cosa que una continuación del pensamiento materialista... Una época marcada por la biopolítica del miedo, en la que las ideologías, según declaran voceros autorizados, han “finalizado” algunos procesos plásticos que intentan dar cuenta de la vida precaria, reconsiderando el sentido de la comunidad, pero a partir de la dimensión frágil de la corporalidad» (Castro Flórez, 2022: 41-42).

REALIDAD Y CRUELDAD COMO INTERPRETANTES DINÁMICOS DEL TEATRO ANTROPOFÁGICO E INDIGESTO

Desde esta óptica y para situar en perspectiva epistemológica el interpretante dinámico del teatro antropofágico e indigesto, nos vamos a remitir brevemente a algunas ideas del filósofo francés Clément Rosset (1939-2018), fallecido hace apenas dos años. En su ensayo *El principio de crueldad* [(1988) 2008] afirma el citado pensador que una «ética de la crueldad» se sostiene en dos principios: el principio de la realidad suficiente y el principio de la incertidumbre.

El primero sostiene que la realidad tal cual se da en la experiencia inmediata, debe ser suficiente para ser pensada, esto es, en términos de la filosofía de Ignacio Ellacuría, para «cargar» con la realidad es preciso antes «hacerse cargo» de esta (Ellacuría, 1991: 38-39). Su menosprecio, junto al de lo agradable y placentero, supone la negación misma de lo real (Rosset, 2008: 18-19), y oculta la verdadera dificultad: su carácter doloroso. Antes incluso que su posible incomprensibilidad o inexplicabilidad, el auténtico obstáculo para su consideración es el hecho de que «constituya un riesgo permanente de angustia, y de angustia intolerable» (Rosset, 2008: 21). «Por crueldad de lo real entiendo –afirma Rosset–, en primera instancia, ni que decir tiene, la naturaleza intrínsecamente dolorosa y trágica de la realidad» (Rosset, 2008: 21), antes incluso de

convertirse en lógica (2014: 132-133), y de dar lugar a una ética (Ovejero, 2013). Baste recordar el carácter efímero e insignificante de las cosas –la fragilidad del mundo– (Mélich, 2021: 62), y el carácter «único», irremediable e inapelable de la realidad. Hasta el punto que asumirla y «resistir» se puede convertir en un acto creativo (Benasayag, 2004: 14).



Atendiendo a su etimología, «cruor» remite tanto a «crudelis» (cruel) como a «crudus» (crudo, indigesto), es decir, «la cosa misma desprovista de sus atavíos o aderezos habituales» (Rosset, 2008: 22). «Así –dice con rotundidad el filósofo francés–, la realidad es cruel –e indigesta– en cuanto se la despoja de todo lo que no es a fin de considerarla sólo en sí misma» (Rosset, 2008: 22), y no únicamente porque sea intrínsecamente cruel, sino, y sobre todo, por ser ineludible, inevitable:

«En otras palabras –y esto es exactamente lo que quería sugerir al evocar la doble crueldad de lo real–, parece que lo más cruel de la realidad no reside en su carácter intrínsecamente cruel, sino en su carácter ineluctable, esto es, indiscutiblemente real» (Rosset, 2008: 24).

La realidad –sostiene Clément Rosset en otro ensayo dedicado exclusivamente a su delimitación, titulado *Lo real. Tratado de la idiotez* (2004)– designa «ante todo la existencia en tanto que hecho singular, sin reflejo ni doble: una idiotez, pues, en el sentido principal del término» (Rosset, 2004: 17). Su principal atributo «es el de exceder –y ello en todos los sentidos del término– la facultad humana de tolerancia» (Rosset, 2004: 26). Explica poco más adelante:

«En caso de conflicto grave con lo real, el hombre que presiente intuitivamente que la aceptación de esa realidad sobrepasaría sus fuerzas y pondría en peligro su misma existencia, se ve conducido a tener que decidirse en el acto, bien a favor de lo real, bien a favor de sí mismo –pues ya no se trata de seguir titubeando–: ‘o él, o yo’. Normalmente, se otorga la preferencia a sí mismo, condenando de ese modo lo real... También puede, es cierto, otorgar la preferencia a lo real: caso del suicidio...» (Rosset, 2004: 27).

A este dilema se verá abocado el personaje de Clavellina en el caso de la obra *Las planchadoras*, de Martínez Mediero, por ejemplo. Y también el del Mendigo en la breve pieza teatral de Moreno Arenas *La hipoteca*. Porque saber y no sufrir por ello está fuera del alcance de las facultades humanas (Rosset, 2008: 28).

Lo definitorio de la condición humana es estar provisto de conocimiento y, a la vez, desprovisto de recursos para hacerle frente (Rosset, 2008:28). Es su privilegio y su ruina, a la vez, «saber, por no poder hacer nada contra ello»:

«Así, el hombre —explica Rosset— es la única criatura conocida que tiene consciencia de su propia muerte (y de la muerte prometida a todas las cosas), pero también es la única que rechaza sin apelación la idea de la muerte. Sabe que vive, pero no sabe cómo vive; sabe que tiene que morir, pero no sabe cómo morirá. En otras palabras: el hombre es el ser que puede saber lo que, por lo demás, no puede saber, el que es capaz de enfrentarse a lo que justamente no es capaz de afrontar» (Rosset, 2008: 29).

Es el continuo reproche que Clavellina dirige a Dionisiaca. Ser y no poder dejar de ser desdichado son dos verdades ciertas en el sujeto humano. Ahora bien, esto es contrario —sostiene Rosset— a su fin mismo, que solo es la dicha (Rosset, 2008: 30-31). Y esta es la gran paradoja a la que aboca la existencia.

Este es también el motivo por el que mucho pensamiento «opone al reino soberano del ser el reino fantasmagórico y moral de un deber ser» (Rosset, 2008: 32-33). Y la moral no se opone tanto a lo injusto, lo inmoral, lo escandaloso como a lo real —única fuente de todo escándalo— (Rosset, 2008: 33). A este «deber ser» atribuyen las «planchadoras» y el «banquero» su «vida miserable». En cambio, la risa sí es capaz de esquivar ese escapismo fantasmagórico, y encarar abiertamente la inmediatez e ineluctabilidad de la realidad bajo distintas formas. Como la tragedia y el pensamiento trágico, la risa se sostiene en el principio de «realidad suficiente»:

«Felicidad y tristeza comparten la suerte común a toda experiencia de la realidad, la de ser inmediata y sólo inmediata..., su inmediatez la hace, al mismo tiempo, ineluctable, en cuanto a su presencia en el momento preciso en que tiene lugar, y más que incierta, en cuanto a sus oportunidades de duración o supervivencia. Lo ineluctable, hay que recordarlo, no designa lo que habría de ser necesario por toda la eternidad, sino aquello a lo que es imposible sustraerse en el instante mismo» (Rosset, 2008: 35-36).

Y también —como ya hemos dicho— en el principio de «incertidumbre» (Rosset, 2008: 42), porque la realidad es «ambigua y paradójica». Por este motivo el filósofo francés dice que encarar la realidad tal cual se da en existir diario, tiene un «carácter higiénico», una virtud crítica: disipa «ideas mucho más falsas que la verdad que se formula a contrario» (Rosset, 2008: 43). Por esto mismo «resistir» ha sido visto por otros pensadores como una actitud activa y no pasiva (Benasayag, 2004).

3. LA FORMA SATÍRICA COMO INTERPRETANTE LÓGICO O FINAL

En la «fuerza de lo cómico» (Rosset, 2019: 90-91) y de la «alegría» (Rosset, 2019: 107-108), ve Clément Rosset un sentimiento de lo real:

«En la alegría, lo real se presenta tal como es, idiota, sin los colores de la significación, sin impresión de lejanía. Presencia de lo real a la que ninguna mirada, salvo la alegre, es capaz de acercarse tanto. De suerte que la alegría no es sólo un modo de conciliación con la muerte y la insignificancia; también es un medio de conocimiento, una vía segura de acceso a lo real» (Rosset, 2004: 107).

La representación de esta alegría, de la risa que la manifiesta puede adoptar los más diversos argumentos y formas, tal y como ha estudiado con detalle Luis Beltrán bajo el denominador común de la «imaginación humorística» (Beltrán Almería, 2002: 200 y ss.). Entre estas formas de la risa distingue la parodia, la sátira y la ironía.

Sin negar la presencia de lo paródico y el recurso a la ironía en muchos momentos de sus obras, las propuestas dramáticas de José Moreno Arenas y Manuel Martínez Mediero parecen encontrar mejor acomodo final en su filiación satírica por su orientación a la «destrucción del didactismo serio», de los usos y costumbres de los ciudadanos, de sus gobernantes... (Beltrán Almería, 2002: 258). La propia denominación de las propuestas y su tono esperpéntico nos hacen pensar que aún conservan algo del elemento regenerador que la risa conservó hasta el siglo XVII (Beltrán Almería, 2002: 259), y de tratarse de un fenómeno satírico que pugna por no aislado, y por prolongar una tradición teatral. Tradición satírica de gran relevancia para la cultura y el pensamiento contemporáneos, según han destacado críticos como Mijail M. Bajtín (1974), Matthew Hodgart (1969), Northop Frye (1977), entre otros.

Considerar la sátira, y más aún en relación con la crueldad, implica ampliar más nociones a tener en cuenta, además de sus diversas conexiones. Si bajo la lupa teórica de la sátira se aborda el teatro de Manuel Martínez Mediero y José Moreno Arenas, encontramos que las ideas manejadas en otras ocasiones, como las de humor, ironía, poder, incluso metateatro, nos siguen rondando en el presente seminario.

Las teorías sobre la sátira que hemos tomado en consideración (Frye, Hodgart, Beltrán Almería...) señalan que esta es tanto género como categoría, y que tiene que ver con costumbres –con «personas o cosas», dice el DRAE– a las que reprueba de alguna forma. El cruce de género con categoría, sea antropológica o estética, es indudable y se hace necesario atenderlo; de otra forma, no podríamos hablar aquí y ahora de obras de teatro como obras satíricas, como sátiras. Hay con eso algo ineludible, y es la patente heterogeneidad de criterio en el reconocimiento de las características de la sátira. Por un lado, se habla de una «actitud», de «vicios» o «comportamientos reprobables»; por otra, de técnicas como las mencionadas del humor o la ironía, entre otras posibles, que, dicho sea de paso, bien pudieran ser consideradas, además de técnicas, como categorías compatibles con la categoría de lo satírico.

Retengamos que en el caso de la sátira esta lleva asociada la crueldad de su fabulación de la realidad, diferente a la de otras formas artísticas. En todo caso proponemos dotar a la sátira, ya sea categoría, ya sea forma específica la entidad de interpretante final; y reservar la realidad y la crueldad como interpretantes que dinamizan la sátira. No obstante, la categoría sería fundamentalmente una entidad pragmática, en cuanto que es fundamentalmente actitud, que tendría que ver con el objeto como representación de lo negativo. El género tendrá más que ver con las formas y las técnicas de tratamiento de una materia, pero demuestra hasta qué punto es decisiva la actitud el hecho de que, además de los procedimientos típicos del género sátira, estos conviven con los del humor en general.

«El aspecto esencial de la sátira es la tipificación», afirma Luis Beltrán (2002: 259), frente a la construcción del «carácter», que es el procedimiento propio del patetismo: «El tipo es un personaje que prescinde por completo de su alma, de su individualidad, para constituir un objeto moldeado y adaptado a los valores de su entorno» (Beltrán, 2002: 260):

«La esencia de los mundos tipificados es la degradación de la condición humana esencial (libertad y responsabilidad) para adaptarse a un medio natural o social –o ambas cosas a la vez– que no se aviene a respetar la personalidad. La independencia de estos personajes es, lógicamente, mínima. El tipo presupone la supremacía esencial del autor respecto del personaje. El autor se distancia enormemente del mundo de su personaje y su actitud resulta por ello crítica... Todos los momentos polémicos del tipo se unifican, en el afán de responder a su determinismo socio-natural...» (Beltrán 2002: 260).

4. LA DINÁMICA INTERPRETANTE DEL TEATRO ANTROPOFÁGICO DE MARTÍNEZ MEDIERO: LA CRUDA REALIDAD DEL PODER EJERCIDO CON DESPOTISMO

Detengámonos algo más en el teatro de estos dos dramaturgos, y diseñemos la lógica interpretante de este teatro «antropofágico» e «indigesto» de Martínez Mediero y Moreno Arenas, respectivamente. Para entrar en él –y por razones que también se verán– recordemos la imaginería alimentaria, tan presente en este teatro. Lo mismo que con el término farsa, con la sátira, si tenemos vivo su «étimon» latino de plato variado, imaginamos la obra teatral satírica como un alimento. Ese alimento puede ir trufado de partes difíciles de comer y digerir, incluso puede estar compuesto de lo que en la gastronomía francesa se llaman «crudités», crudezas –y con ella está relacionada la palabra crueldad, aunque el que come hortalizas no disfruta de la sangre de la carne cruda–, de las que hay que dar cuenta a dentelladas. Si repensamos bajo esta imagen la célebre definición de Aristóteles de la poesía como representación de acciones humanas, definiríamos el teatro –donde lo humano no escapa a la vista del público– como representación antropofágica, en la que nos podemos encontrar, masticar y digerir tropezones humanos. En este sentido está la noción de teatro «indigesto» de Moreno Arenas, y la de teatro «antropofágico» de Martínez Mediero; y, si se nos permite, la de teatro «caníbal» de Morales Lomas.

Manuel Martínez Mediero publicó en 1971 *El convidado* (Martínez Mediero 1978: 27-37), ejemplo de teatro breve entre pocos de este autor, pero que condensa buena parte de su estética de los primeros años, que será la más influyente suya (el propio autor lo dice en *Yorick* n.º 38, pág. 12; y Petit en 1978: 18-19). Encabeza también su emblemático volumen de teatro antropofágico.

Esta obra representa un inquietante almuerzo de un padre y su hijo con un invitado, antiguo compañero del hijo, pero cuya presencia al final se califica como casual. El invitado no había sido convidado, sino que está ahí porque sí –para empezar ya es paradójico el título con respeto a la situación–. El único antecedente al que se alude es una cierta bondad y torpeza del Invitado en la infancia, y que le quitaron lengua y oídos en la guerra. A tal interlocutor sordomudo, que además no posee el sentido del gusto, el Padre, con la colaboración definitiva del Hijo, lo torturan dándole alimentos muy desagradables, que él toma con amabilidad, hasta que, encolerizados por la sumisión –lo acusan también de malos modales–, le dan alcohol de 150 grados y miga de pan con alfileres dentro; y, en el sumun de los estertores de muerte, le pegan un disparo de pistola.

El personaje del Convidado forma parte, junto con el Hijo, de una humanidad que practica inicialmente la consabida maldad infantil, diríamos, de patio de escuela. Pero, ante esa instancia superior que es el Padre y su severidad cruel, el Hijo deja de ser su amigo y se hace colaborador de la barbarie del Padre; se somete a una jerarquía de poder, de la que se entiende que él será perpetuador. La víctima parte de un hándicap forzado, la sordomudez, pero ingenuamente es además amable y agradecido. La incomunicación con sus torturadores es doble: por un lado, es física y cultural (no puede hablar ni oír; le gusta el arte y la cultura; es protestante); por otro, y esto es lo importante, el código de comportamiento del amable invitado es el opuesto al de los maltratadores, que sienten desautorizado su propio código violento y por eso reaccionan cada vez con más saña.

Manuel Martínez Mediero a esta obra, que se calificó como difícil, prefiere llamarla «sangrienta» o «cruel», porque en ella está la «crueldad a secas». Piensa que si difícil, lo sería porque lo es la propia experiencia de la vida: «Jamás la vida ha sido y es tan apasionante como la de ahora. Menudo cachondeo de vida» (1978: 35). Esto nos lleva a preguntarnos ¿dónde la sátira? Por supuesto, en la esquematización y abstracción de la complejidad de las relaciones humanas; en la construcción de un mundo fantástico, de pesadilla; por el uso de la paradoja y de la hipérbole; por fustigar el vicio de unos y la estúpida sumisión de otros; por una postura cruel, inmisericorde con todos, aunque parezca mostrar más simpatía por la víctima. Todo es demasiado esquemático para ser real, pero en esa fábula se reconoce algo de la realidad. Por eso el autor dice que la obra *El convidado* le repugna, aunque se viera obligado a escribirla; o, dicho con nuestras palabras, fue la manera de exteriorizar de golpe su repugnancia existencial y política.

La posición del autor dramático Martínez Mediero es peliaguda. Se muestra sádico con el espectador al ofrecerle ese plato para que lo deguste. Si ha imaginado a ese Padre, dentro de la fábula sirve con él boñigas de vaca en salsa verde, alcohol de 150 grados y migas de pan con alfileres dentro. Los espectadores también probamos de eso con el invitado; ¿y qué hacemos, aplaudimos agradecidamente o protestamos? El propio autor acaba inmolándose con ese Padre cruel y con la víctima para transmitir la perplejidad y hacer reaccionar a los espectadores con el gusto perdido, pero que es en el estómago donde les golpea la sátira. A la sátira de la realidad se suma la sátira del teatro.

En 1969, Mediero presentó *El último gallinero* (Martínez Mediero, 1978: 41-114). Esta es una obra que la crítica de los años inmediatamente posteriores la considera como lograda. La incluyó también en su volumen *Teatro antropofágico*. Los personajes no son humanos, sino aves, pero aves muy humanas, y sus huevos y carne son alimento de humanos, además de que los moradores de gallineros también acaban comiéndose entre ellos. También escribió, dentro del género de la fábula animal, *El regreso de los escorpiones*, en 1971.

Ese año George E. Wellwarth, en *Spanish Underground Drama* (1978: 151-154), consideró *El último gallinero* «la obra más madura e importante de Mediero hasta la fecha». Petit (1978: 14) también la toma en consideración, aunque dice que la creatividad de Mediero en ella se ve limitada por su supeditación a una alegoría política, aun reconociendo que las gesticulaciones y los diálogos están en consonancia con el tipo animal elegido. Isasi (1978: 182) destaca la fácil comprensión y efectividad de la conjunción del plano de la realidad ficcional y la representada, así como el lenguaje barriobajero de los personajes.

Seguiremos en buena medida el esquema explicativo utilizado para la obra anterior: primero, con un somero análisis-interpretación; luego, señalaremos su crueldad y sátira.

El espacio dramático de *El último gallinero* es el del espacio cerrado de un gallinero donde las aves personajes apenas marcan espacialmente la diferenciación social que notoriamente muestran por sus roles. Sin embargo, se contempla un significativo espacio extraescénico, separado por ventanuco y puerta, sin el cual sería imposible comprender el desenvolvimiento del drama. Esto ocurre también en obras tan relevantes como *Las planchadoras* (Martínez Mediero, 1978: 117-177) y *Las hermanas de Búfalo Bill* (Martínez Mediero, 1974). Se muestra claramente que fuera del gallinero quizás existan todavía otros, y también nuevas formas de explotación avícola. Lo importante de esto es que ese mundo exterior conlleva otra escala de dominación y conflicto superpuesta a la que ya se da dentro de la escena teatral. Dentro, el mundo social de las aves representa alegóricamente el de los humanos, pero su relación con el exterior humano, donde los hombres pelean y se matan entre sí al tiempo que tecnifican la explotación animal (piénsese, por ejemplo, en la Segunda Guerra Mundial y los campos de exterminio; o piénsese en una cotidianidad menos trágica), significa precisamente la proyección que los humanos realizan de sus propias agresividades sobre seres vivos considerados de condición inferior. Ya no se trata de que el ser humano vea en lo animal sus propios rasgos negativos, sino que es la crueldad humana la que ha construido el mundo animal. Por tanto, la vida del gallinero no solo es representación de lo humano, sino que el drama nos dice a los espectadores que esa vida animal-humana se ve afectada por una voluntad de dominación propiamente humana, nuestra. El dramaturgo, con respecto a eso, toma una posición de estupefacción no exenta de simpatía parcial semejante a la que toma en *El convidado*.

El conflicto dramático soportado por dicha estructura espacial se puede resumir de la manera siguiente: los personajes (Hermógenes, gallo autoridad; Olivares, gallo policía; Don Pavo y Don Faisán, aristocracia; Gallo burgués; Gallo tomatero, joven; Gallinas ponedoras, mujeres y trabajadoras; sin que falten la gallina puta y el pollo capón, homosexual), todos ellos forman una comunidad aparentemente democrática, pero donde los conflictos se resuelven por la decisión autoritaria y la porra policial. La puerta exterior les ha sido cerrada y no se puede salir al exterior.

No hace falta decir que el conjunto muestra un parecido con la España de finales de los sesenta. Ante la carencia alimentaria, se acepta la mediación del capón para contactar en el exterior con un carnero amigo suyo que derribe la puerta. Entretanto, fuera, los humanos están construyendo nuevas formas de explotación

animal, y en medio de todo esto reciben un saco cerrado donde encuentran un gallo blanco herido. Este, llamado Castelar, ha sido apaleado y expulsado de otros lugares por predicar el cambio social. Poca ocasión y seguimiento tienen sus llamadas a la liberación, porque las autoridades lo engordan y sacrifican tratando de convencer al resto del gallinero para que entre todos se lo coman. Los subalternos se rebelan, muere la autoridad –Hermógenes– en el tumulto, y echan a los dominadores impulsados por cohetes. El jolgorio prosigue, en el momento en que llegan las máquinas, que derriban la puerta con la intención de destruir el gallinero.

Este final es aún más dramático y sarcástico en la versión que tienen en cuenta Petit e Isasi en su estudio. En cualquier caso, en la que se presenta (1978), este final de la llegada de la maquinaria sugiere el final de una forma de vida social y el comienzo de otra basada en el dominio de la técnica. Es el mismo final de la España franquista y su sometimiento a un orden ya plenamente tecnocrático y mercantilista.

Quizás los jóvenes del siglo XXI ya no sepan lo que es un gallinero. Quien lo ha conocido y ha visto también cómo funciona una granja moderna, bien de gallinas ponedoras que no copulan y se limitan a comer y a poner, o de pollos célibes que son pronto sacrificados para carne, pueden imaginar la degradación de la vida que supuso la eliminación de los gallineros, esto es, el final de un mundo como el tradicional español con libertad clausurada, pero abierto a la esperanza. Una esperanza que Martínez Mediero intuía que se acabaría frustrando. En la actualidad hay mucho que satirizar, pero ya no hay dramaturgos ni teatro que lo haga.

A diferencia de *El convidado*, el drama del gallinero es más reconociblemente político, y presenta un carácter de sátira mucho más acusado por su aire festivo y su comicidad, a pesar de la crueldad con que se muestran también los personajes. La obra se sitúa efectivamente en la tradición de la fiesta y del descoque. Sus antecedentes son, por un lado, la comedia aristofanesca y el carnaval; por otro, la fábula de animales, forma popular ya desde la Antigüedad y que sirvió para representar las argucias humanas y sus virtudes y vicios. En este sentido los personajes aves –recordemos *Las aves*, de Aristófanes, del año 414 a. C.– responden al procedimiento satírico de simplificación y caricaturización mediante la figura animal. Se utiliza, además, la música y el baile, componiéndose un ritual en el que lo cruel queda contrarrestado por lo festivo. Y la referencia política queda disfrazada convincentemente por un mundo de fantasía donde gallos, gallinas y otros presentan los mismos tics y desparpajo verbal costumbrista de la España de entonces. Cabe preguntarse, no obstante, cómo imaginaría el autor resolver la dualidad entre la corporalidad humana y la caracterización gallinesca, pero esto queda para la decisión del director de escena.

En *Las planchadoras* [(1976) 1978: 117-177], de Martínez Mediero, es la acotación inicial la que encara la realidad de las dos protagonistas cuando dice: «...algo se les ha pasado ya, pero se mantienen prodigiosamente enhiestas, hermosamente almidonadas» (1978: 117). Consecuentemente, el escenario en el que se van a desenvolver estas «dos hermanas de oficio planchadoras», un «desván acolchado», no puede sino evocar, además de la España del momento, el estado de cosas que le corresponde, y por ese motivo se ha de representar «lleno de telas de araña y gatos que maúllan...» (1978: 117).

Esta es la realidad que dinamiza la obra de Mediero, una realidad «cruel», y a la que invita al espectador a hacerse cargo: la ida se les ha escapado a estas dos planchadoras. Sin duda, cruel. Clavellina se lo recuerda a su hermana Dionisiaca. Así lo confirmó ya en la edición de esta obra, junto a *El convidado* y *El último gallinero*, Hervé Petit en 1978: «Estas dos obras son la expresión más densa de este teatro de la crueldad del que podríamos calificar la obra de Mediero» (Petit, 1978: 16).

«Hacerse cargo de la realidad» (Ellacuría, 1991: 38) exige verla tal cual es, mostrar lo que verdaderamente es, y esto requiere de una elaboración artística –la «puesta en intriga» de la que hablaba Paul Ricoeur (2009: 44-45)– que la desentrañe, y que lo haga en toda su complejidad, en toda su dureza, que haga visibles a las víctimas –Clavellina, pero también su hermana Dionisiaca– y lo que las hace víctimas, la ceguera ante los falsos ídolos, la imposición... Y esto es cruel, y resulta cruel presenciarlo. La distancia artística es imprescindible para no incurrir en cierto costumbrismo descriptivo. Y la risa, además de hacernos llevadera la crueldad de esta realidad, trabaja esa distancia crítica a través de sus diversas formas: la parodia, la sátira... En esta

obra Martínez Mediero opta por la sátira de unos hábitos sociales más que individuales que han reducido a la insatisfacción la vida de estas dos planchadoras, que la han llevado a un sinsentido, casi a un absurdo.

Este interpretante final, la sátira, movilizado por la mirada sin tapujos de la realidad, jalonará un signifi-
cante, una sintaxis a partir de un lenguaje desinhibido, grotesco en ocasiones, una gestualidad y apariencia
«esperpénticas», como afirma también Hervé Petit: «...la escritura de estas dos obras está liberada de la fábula
y del apremio de una toma de posición alegórica» (Petit, 1978: 18). ¿Cómo afronta Mediero la realidad cruel
de una vida vacía?, ¿cómo desmonta el patetismo que algo así implica? A partir de la risa, de una risa cuya
acción liberadora reside en la distancia que pone entre el sujeto y lo que le acontece ante los ojos del espec-
tador. Distancia que hace de espejo, que permite ver las deformidades del abuso de poder, de la renuncia sin
sentido y las víctimas que producen esas prácticas sociales. Clavellina, una de las hermanas planchadoras, lo
dice al comienzo mismo de la obra, en respuesta a su hermana Dionisiaca –¡vaya paradoja! (119)– cuando le
insta a que no se ría de su gato:

CLAVELLINA.–Me quiero reír, me quiero reír de algo, me quiero reír de ti, de mí, de nosotras... Sí,
Dionisiaca, hoy he salido cachonda y me quiero reír (Martínez Mediero, 1978: 117).

Es una risa, la de Clavellina, liberadora, que no oculta su trasfondo patético, que es la condición misma
para hacer frente a su propia realidad, su cruda realidad:

DIONISIACA.–¿Te has vuelto loca? ¿Cómo te vas a reír de ti misma?

CLAVELLINA.–Para no llorar, Dionisiaca, para no llorar... (*Como si se hubiese tomado un descanso.*)
¿Has visto su carta? (118).

Interpretantes inmediatos animados y objetuales como el gato, la carta, el mismo nombre de la hermana,
la puerta en el Acto I, el uniforme de tía Úrsula, el cuerpo y, de nuevo, otra carta; conceptuales como el
amor, el sexo, jalonan el despliegue de confrontaciones que el diálogo va desarrollando. Dinamizados por la
crueldad que les presta el trato despiadado (físico y verbal) que se deparan las protagonistas entre sí, y de la
diferente asunción de la realidad que asumen cada una de ellas: de frente en el caso de Clavellina, fantaseada
y falseada en el de Dionisiaca y tía Úrsula (Martínez Mediero, 1978: 118-119):

CLAVELLINA.–Eso tú, puerca, rodeada de gatos, meada de gatos, que hueles queapestas. (*Y sale co-
rriendo.*) ¡Venid, venid, hombres, venid, que estoy muerta de sed! ¡A mí, a miíííí...!

(*Y CLAVELLINA corre como una loca paloma hasta que cae al suelo extenuada.*)

[...]

DIONISIACA.–(*Se abalanza sobre su hermana abofeteándola en el suelo.*) Calla, loca, más que loca, vieja
puta, que me duelen los oídos de escuchar tus lascivias.

(*Pero CLAVELLINA, lejos de llorar, llena su boca de carcajadas que llenan la escena, hasta
que cansadas ambas ruedan extenuadas por el suelo. Las dos hermanas se miran calladas y rotas.*)
(Martínez Mediero, 1978: 120).

Como podemos observar, la puesta en escena proyecta espacial y gestualmente el antagonismo aludido de
las dos protagonistas: sentimientos liberados / sentimientos reprimidos.

El reconocimiento / negación de una vida reprimida por unos principios (valores) impuestos y ciegos,
de una vida no vivida, esa es la cruel realidad, en medio de unas situaciones disparatadas –por momentos,

grotescas— que ridiculizan el despotismo y el ejercicio arbitrario del poder hasta el punto de engendrar algo deforme, próximo al esperpento, si no fuese porque la visión satírica parece erigirse en interpretante final:

CLAVELLINA.—De pronto he sentido una infinita alegría dentro de mí. Parecía como si se me hubiera estirado la piel, y el sexo me floreciera...

DIONISÍACA.—Ya te entiendo..., Clavellina: ten ojos para lo que haces, porque no lo voy a permitir en nuestro estilo de vida (Martínez Mediero, 1978: 121).

La dinámica impositiva y excluyente hace imposible cualquier estrategia que derivase en negociación, y origina un régimen signifiante de confrontación que se va reajustando según evoluciona la acción. Y en el que no faltan por convocar órdenes sociales, entre ellas las de tipo religioso, en la primera parte:

CLAVELLINA.—Me dijiste que Dios lo había así dispuesto, y que te mandaba a ti... (Martínez Mediero, 1978: 123).

Pero también las de tipo militar, en la segunda parte:

ÚRSULA.—Oh, oh... Ya estás besando ahora mismo esta estampita del Führer.

CLAVELLINA.—Yo sólo beso la de Rodolfo Valentino.

DIONISÍACA.—Ya estoy aquí, tía Úrsula, con el máuser, ya estoy aquí, je, je, je... ¡arrepíentete, Clavellina!

[...]

CLAVELLINA.—Iros a la mierda (Martínez Mediero, 1978: 152-153).

El político lo encarna la jerarquía familiar:

ÚRSULA.—Tomad y callad, viejas zorronas, que os dejáis mear el conejo, en lugar de fortalecer vuestros cerebros y vuestros músculos, para hacer de la raza una mística y de la mística una raza.

[...]

ÚRSULA.—El bigote debe definiros el sexo, porque sois el último reducto del hombre hembra, que es la raza por la cual luchamos. El principal objetivo de este hombre hembra es la obediencia y el analfabetismo. Todo lo contrario de las teorías nefastas de los libres pensadores.

DIONISÍACA.—Estamos a tus órdenes.

CLAVELLINA.—Yo me haré analfabeta total.

DIONISÍACA.—No la creas, tía Úrsula. Sólo se somete aparentemente y a la menor revuelta, me boicotea la muy perra (Martínez Mediero, 1978: 148).

España aún era una 'isla sin aurora', parafraseando el título del relato de Azorín.

5. LA DINÁMICA INTERPRETANTE DEL TEATRO INDIGESTO DE JOSÉ MORENO ARENAS: LA INDIGESTIÓN DE LAS PRÁCTICAS SOCIALES QUE PRODUCEN INJUSTICIAS

La sugestión alimentaria y el dinero, contenido y continente muy propiciatorios del teatro que estamos considerando, se hace presente también en el teatro «indigesto» de José Moreno Arenas. Ya lo hemos observado en los textos antropofágicos de Manuel Martínez Mediero. En concreto, nos fijaremos en la obra breve de José Moreno Arenas titulada *La boñiga* [(2000) 2006: 193-217]. Forma parte de la segunda de las

trilogías de las que componen *Teatro indigesto*, en particular la llamada *Peleles sin fronteras*, junto a *La espini-lla* y *Las vírgenes* (Méndez Moya, 2006: 22-26). En ella zahiere un tipo humano, el del figurón, creído de sí mismo y pedante. Este personaje, que al comienzo de la obra se presenta ante el espectador como profesor Don Narciso, y que llamándose Narciso, el espectador espera que hable de sí mismo, es objeto de una pesada y cruel broma.

Su disertación profesoral versa sobre los cinco sentidos, pero llamando la atención sobre las cualidades físicas e intelectuales propias de sí, que considera exquisitas. Mientras tanto, se ve interrumpido en varias ocasiones por el pastelero, que llama a su hijo para que ordeñe una vaca, y por los mugidos de la vaca. Le ponen una tarta de cumpleaños delante con su velita y todo. Prosigue la disertación y el profesor prueba en varias ocasiones la tarta. Se va descubriendo, mientras tanto, un amor zoofílico entre el profesor y la vaca, hasta que finalmente explota la vela al entonársele el cumpleaños feliz, y se acaba revelando que la boñiga de la vaca estaba dentro de la tarta.

Todo tiene un carácter marcadamente satírico cómico: la pretenciosidad del personaje, los contrastes (disertación y mugido de la vaca; la exquisitez y el amor hacia la vaca; el animal que se acicala como una mujer), el petardazo en escena, la alusión al excremento. La sátira funciona a través de la irrealización del mundo representado. De hecho, ese mundo sustenta su coherencia en el disparate.

Esta obra breve y *El convidado* (1978), de Martínez Mediero, vienen a tematizar, mediante la comida «explosiva» que sirven unos a otros, los personajes de la fábula, y con la «indigesta» exhibición de Don Narciso, el poder que el teatro tiene de carnavalizarse a sí mismo.

La boñiga (2000), como sátira, presenta una concepción y un fin distinto que *El convidado* (1978), de Martínez Mediero. El granadino apuesta por la construcción de un divertimento de ribetes sexuales y excrementales. Aunque el niño del pastelero hace al personaje-víctima degustar una tarta dentro de la cual no sabe que hay una boñiga de vaca, esta broma cruel es aplaudida por el espectador, debido a la petulancia, pesadez y presumible zoofilia del protagonista. La sátira, como buena sátira que rebaja las ínfulas de la autoridad, ridiculiza al personaje y produce el efecto buscado en el público. La comunicación es unidireccional. Es verdad que en *El convidado* el interpretante inmediato de la anécdota refleja internamente el binomio agresor/agredido, pero mientras en *El convidado* (1978) esa pugna se desencadena de un modo inquietante —el comportamiento abusivo es escandaloso y quien menos se lo merece pierde—, en *La boñiga* (2000) se presenta al personaje lo suficientemente ridículo como para que la broma cruel que se le gasta se considere merecida. Representan, pues, dos formas de entender la sátira dramática: una nos sitúa ante la evidencia contradictoria y paradójica de la cruel realidad, y la otra ante su inmediatez más palmaria: la ridiculización.

(De pronto, la vela —se trata de un petardo— estalla y la tarta coge de lleno a DON NARCISO, que se pone hecho un asco de pies a cabeza.)

VOZ DEL PASTELERO.—¡Niño...! ¡La boñiga de la vaca no está en el estercolero...! ¿Se puede saber qué has hecho con ella...?

(Se oye una risa subterránea. Muge la vaca.)

VOZ DEL NIÑO DEL PASTELERO.—¡No te preocupes, papá...! ¡Don Narciso la necesitaba para un experimento de madurez personal y se la ha llevado puesta...! (Moreno Arenas, 2006: 205-206.)

El «teatro indigesto» de Moreno Arenas no esquivo la realidad, la encara; de ahí la crueldad de muchas de las situaciones que presenta —injustas— y que ponen frente al espectador la desigualdad y la insolidaridad, y un aspecto que ya hemos destacado teóricamente en la dramaturgia radical de Martínez Mediero: la inevitabilidad de la crueldad cuando se mira con los ojos bien abiertos la realidad. Su pieza breve *La hipoteca*

[(2001) 2004: 187-212], perteneciente a la trilogía indigesta *Money, money*, incluida en el primer volumen de *Trilogías indigestas* (2004), es muestra más que suficiente de cuanto hemos dicho:

MENDIGO.—No se preocupe, amigo Rockefeller. Si mis palabras pueden servirle de algún consuelo, le diré —son gratis, no se preocupe— que para la sociedad —no a la que usted sirve, sino de la que se sirve—, para el hombre —no al que explota sus aficiones, sino al que usted es aficionado a explotar—, mi existencia tiene tanta importancia como sus deslices (Moreno Arenas, 2004: 208).

La estilización —el interpretante inmediato— del «teatro indigesto» de José Moreno es ligeramente diferente a la del «teatro antropofágico» de Martínez Mediero, pero el interpretante dinámico —la representación de un realismo cruel— es compartido. En esta dirección reinterpretemos la inmejorable explicación que Adelardo Méndez Moya hace de este teatro de Moreno Arenas en la capital «Introducción» que hace a sus trilogías indigestas, en el primer volumen editado (Méndez Moya, 2004: 9-25). A la satirización de comportamientos y conductas humanas, y de prácticas sociales, religiosas, políticas y económicas llega por el efecto estilizador de la ironía (Booth, 1986; Ballart, 1994; Bravo, 1996; Jankélévitch, 2015), no sólo, pero sí de manera abrumadora:

MENDIGO.—El otro día el Indalecio tomó la firme determinación de quemarse a lo bonzo, pero tuvo que dejarlo para mejor ocasión. ¡No pudo comprarse ni un litro!

[...]

BANQUERO.—...Y además, a partir de ahora, su amigo tendrá siempre presente que el dinero no da la felicidad. ¡Ayuda...! ¡Eso sí...! ¿Para qué negarlo...? Pero no hay que obsesionarse con él (Moreno Arenas, 2004: 196).

La brevedad compositiva de este teatro indigesto resulta ser un aliado decisivo en la consecución de este efecto satírico final, y en la plasmación significativa de la ironía. Adelardo Méndez Moya lo describe bien:

«...única situación... sometida... a un proceso de síntesis... que afecta tanto a la acción como a los personajes y a los registros lingüísticos empleados..., válidos constituyentes del hecho del teatro... [...] ...temas y argumentos reducidos a lo más conciso..., pero de... alcance muy amplio» (Méndez Moya, 2004: 10).

Diálogos veloces, «sordos», que interpelan abiertamente al espectador, pero desde la risa, lo que equivale a decir desde la distancia crítica. De forma magistral el crítico malagueño ha delimitado este procedimiento a partir del concepto de «reversión»:

«El sistema fundamental empleado por José Moreno Arenas para lograr lo deseado resulta la reversión. Reversión ética, de valores, de conductas (tanto individuales como sociales)..., de afectos...

La reversión se produce desde la inversión: una situación “A” desemboca en otra, “B”, del todo contraria...» (Méndez Moya, 2004: 11).

La reversión tiene lugar porque «la verdad se demuestra absolutamente contraria a los discursos verbales» (Méndez Moya, 2004: 12). Y la paradoja llega al espectador gracias a la risa:

«Este mecanismo de reversión responde a la perfección a la voluntad de Moreno Arenas. Los espectadores detectan, sin dificultad, el contrasentido, la contrariedad real (del acto de ficción)

de lo que sucede en escena y, de forma automática, se alinean junto a una u otra postura, en la práctica totalidad de los casos, en oposición a la mantenida por los protagonistas, por lo general, encarnaciones de lo negativo, bajo, sucio y sórdido del ser humano» (Méndez Moya, 2004: 12).

Esta risa impide que incurra el «teatro indigesto» en el «didactismo» (Beltrán Almería, 2002: 241), y sí, en cambio, en «hacer ver» –recordemos las palabras de Jean-Luc Godard (no un mero mostrar)–, lo que posibilitará que el espectador decida si «cargar» o no con la realidad y, en consecuencia, «encargarse» –actuar– o no de esa realidad –el triple proceso que describe Ignacio Ellacuría en su comprensión de la realidad histórica (Ellacuría, 1991)–. Esta dinámica la ha visto muy bien Adelardo Méndez cuando afirma que «el autor –Moreno Arenas– no pretende enseñar, sino denunciar [hacer ver] y cuestionar [cargar] hechos, creencias, conceptos, conductas, comportamientos y actitudes presentes y vigentes en la realidad cotidiana, susceptibles de ser [encargarse] modificados o erradicados...» (Méndez Moya, 2004: 12).

La ironía, principalmente, lleva hasta la sátira, que destruye –como hemos referido– cualquier intento de «didactismo». En *La hipoteca* [(2001) 2004], gracias a la ironía sostenida por el discurso del mendigo –decir lo contrario de lo que se piensa–, legitima las intervenciones del banquero, las pone al descubierto, descubre ante la mirada del espectador su mirada exclusivamente economicista de la vida:

BANQUERO.–El último ejercicio lo hemos cerrado haciendo aguas por todos lados...

MENDIGO.–Haciendo aguas y quieren sacar a flote la economía... ¿Tal vez sumergida...?

BANQUERO.–¡Fíjese bien, buen hombre! ¡Un superávit de sólo cinco mil cuatrocientos millones!

(Al MENDIGO le da un golpe de tos.)

[...]

MENDIGO.–¿Nada más que eso...? ¡Para ahogarse...! (Moreno Arenas, 2004: 191-192).

La sátira cambia la ironía por la confrontación burlesca, por el escarnio justo a partir del momento que el Mendigo y el Banquero se vuelven a encontrar tras haber firmado la hipoteca. Desnudas las conductas sociales de banquero y mendigo, la risa se mantiene por el hecho de remitir el embargo de la hipoteca a una dirección imposible, que no existe. Es la distancia necesaria para hacer ver la realidad y su crueldad:

MENDIGO.–¿...Y dónde me remitió –sólo por cortesía, ¿sabe?– el aviso de vencimiento...?

BANQUERO.–A la University of... [of Under the Bridge].

MENDIGO.–...O sea, bajo el puente y por correo ordinario, ¿no?

BANQUERO.–Muy gracioso...! ¡Menudo payaso...!

(A un paso de recurrir a métodos violentos, deteniéndose en el último momento:)

¡Se ha pasado de listo...!

(Cruzándose de brazos y abriendo las piernas:)

¡Sobran las palabras...! ¡He venido con el fin de embargar y lo voy a hacer de inmediato...!

MENDIGO.–Muy bien...

(Que hace un rato que no le quita ojo al traje de la percha:)

Proceda.

BANQUERO.–¡Su miseria...!

MENDIGO.—¿Sí...?

BANQUERO.—Debe depositarla ahora mismo en el banco.

MENDIGO.—¿...?

BANQUERO.—Ya no es usted el titular de ese bien jurídico.

MENDIGO.—¿Bien...? ¿...Y además jurídico? ¡Pues sí que está adelantado nuestro ordenamiento, que es capaz de tipificar la miseria como bien a proteger...! ¡De cojones, tío...!

BANQUERO.—La miseria que usted disfrutaba ha dejado, en consecuencia, de pertenecerle.

[...]

El nuevo propietario es el banco del que yo soy su director.

MENDIGO.—¿...Y qué va a hacer su banco con mi miseria...? (Moreno Arenas, 2004: 210-211).

El enfoque «realista» es diferente al del realismo decimonónico, de la mera mostración de la miseria:

«El rasgo fundamental —advierte Méndez Moya— es su carácter alegórico..., y como alegorías... se exagera, para... ser meditada..., y aplicada al ámbito de la realidad vital.

[...]

El tono elegido para transmitir estas alegorías es el humorístico... No obstante, en atención a la estrechísima frontera existente entre lo cómico y lo trágico, el tratamiento a que los somete el autor pertenece, de forma plena, al humor..., que se sirve de la hipérbole para obtener el fin deseado. La exageración desmedida posibilita el absurdo, el ridículo, la risa... sobre algo triste, doloroso y deleznable. El humor, a través de la hipérbole, permite la plasmación de ese mundo... aberrante... Desde... la repulsa y el desencanto se revierte (otra reversión) el conjunto de sentimientos, se lleva al punto opuesto, resultando, como consecuencia, ese humor...» (Méndez Moya, 2004: 13-15).

Otro tanto sucede con los personajes:

«Los personajes... se trata de personajes despreciables... poderosos, ricos, influyentes... Frente a ellos se ubican los miserables sociales... los mendigos, los desheredados... Moreno Arenas no les transmite... un mínimo de ternura, ni simpatía, ni comprensión... tampoco les concede posibilidad de redención» (Méndez Moya, 2004: 15).

«Moreno Arenas los “revela”, como si de un negativo fotográfico se tratara. Por este motivo “carecen de individualidad interna”, son tipos, y este hecho “simplifica la acción” y “amplifica su alcance”» (Méndez Moya, 2004: 16).

En algunos años el teatro indigesto, el teatro antropofágico, y aun el caníbal, en la estela que trazase el teatro del absurdo, el teatro pánico, se adelantan en la apuesta por un realismo distinto, un nuevo realismo «especulativo»; por un realismo que, en la crueldad de sus planeamientos, risibles, es «sobre todo, la toma de conciencia», dice el filósofo italiano Maurizio Ferraris (2013: 37). Y en ella deposita su capacidad crítica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARTAUD, Antonin (2019): *El teatro de la crueldad. Ciencia, poesía y metafísica*. Madrid: Ediciones La Pajarita de Papel.
- BAJTÍN, Mijail M. (1974): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral Editores.

- BALLART, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2002): *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos.
- BENASAYAG, Miguel – AUBENAS, Florence (2004): *Résister, c'est créer*. Paris: La Découverte.
- BOOTH, Wayne C. (1986): *Retórica de la ironía*. Versión española de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Madrid: Taurus. 1974.
- BRAVO, Víctor (1996): *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Caracas: Monte Ávila.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando (2022): «Empantanados en lo real. La deshumanización reloaded». En *Revista de Occidente*, febrero 2022, n.º 489. Págs. 37-61.
- ELLACURÍA, Ignacio (1991): *Filosofía de la realidad histórica*. Madrid: Trotta.
- FERRARIS, Maurizio (2013): *Manifiesto del nuevo realismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FRYE, Northop (1977): *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila. 1957.
- GARCÍA LORCA, Federico (2018): *Comedia sin título* (Seguida de *El sueño de la vida*, de Alberto Conejero). Edición de Emilio Peral Vega. Madrid: Cátedra. 1935-1936.
- HODGART, Matthew (1969): *La sátira*. Traducción de Ángel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- ISASI, Carlos (1978): «El teatro de Martínez Mediero». En Manuel Martínez Mediero, *Teatro antropofágico. El convidado / El último gallinero / Las planchadoras*. Madrid: Fundamentos. 1978. Págs. 179-192.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir (2015): *La ironía*. Traducción de Carlos Schilling. Buenos Aires: El cuenco de plata. 1964.
- MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel (1971): *El regreso de los escorpiones*. Revista Yorik, 52 (1971).
- (1974): *Las hermanas de Búfalo Bill*. Introducción de José Monleón. Madrid: Fundamentos.
- (1978): *Teatro antropofágico. El convidado / El último gallinero / Las planchadoras*. Madrid: Fundamentos.
- MÉLICH, Joan Carles (2014): *Lógica de la crueldad*. Barcelona: Herder Editorial.
- MÉNDEZ MOYA, Adelardo (2006): «...Y la valiosa colaboración de (I) (Una introducción al teatro de José Moreno Arenas)». En José Moreno Arenas, *Trilogías indigestas [I]. Crimen sin castigo, Sr. Dostoievski, A mil por hora, Money, money*. Salobreña / Madrid: Alhulia-La Avispa. 2004. Págs. 9-25.
- (2006): «...Y la valiosa colaboración de (II) (Una introducción al teatro de José Moreno Arenas)». En José Moreno Arenas, *Trilogías indigestas [II]. Trilogía beatífico-diabólica, Soledades, Peleles sin fronteras*. Salobreña / Madrid: Alhulia-La Avispa. 2006. Págs. 9-26.
- MONLEÓN, José (1974): «Prólogo. El teatro antropofágico de Martínez Mediero». En Manuel Martínez Mediero, *Las hermanas de Búfalo Bill*. Introducción de José Monleón. Madrid: Fundamentos. Págs. 5-8.
- MORALES LOMAS (2009): *Caníbal teatro* (14 obras de teatro breve). Madrid: Fundamentos.
- MORENO ARENAS, José (2000): *Teatro indigesto*. Madrid: Fundamentos.
- (2004): *La hipoteca*. En José Moreno Arenas, *Trilogías indigestas [I]. Crimen sin castigo, Sr. Dostoievski, A mil por hora, Money, money*. Salobreña / Madrid: Alhulia-La Avispa. 2001. Págs. 187-212.

- (2006): *La boñiga*. En José Moreno Arenas, *Trilogías indigestas [II]. Trilogía beatífico-diabólica, Soledades, Peleles sin fronteras*. Salobreña / Madrid: Alhulia-La Avispa. 2000. Págs. 193-217.
- OLIVA, César (2003): *El fondo del vaso. Imágenes de don Ramón M. del Valle-Inclán*. Universitat de Valencia.
- OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco (2006): *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- OVEJERO, José (2012): *La ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama.
- PETIT, Hervé (1978): «Introducción». En Manuel Martínez Mediero, *Teatro antropofágico. El convidado / El último gallinero / Las planchadoras*. Madrid: Fundamentos. 1978. Págs. 7-26.
- RICOEUR, Paul (2009): *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- ROSSET, Clément (2004): *Lo real. Tratado de la idiotez*. Traducción de Rafael del Hierro Oliva. Valencia: Editorial Pre-textos.
- (2008): *El principio de crueldad*. Traducción de Rafael del Hierro Oliva. Valencia: Editorial Pre-textos.
- (2019): *La elección de las palabras*. Seguido de *La alegría y su paradoja*. Santiago de Chile: Hueders.
- SÁNCHEZ, José Antonio (Ed.) (1999): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- WELLWARTH, George E. (1978): *Spanish underground drama* (Teatro español underground). Prólogo y notas de Alberto Miralles. Traducción de Carmen Hierro. Madrid: Editorial Villalar. 1972.

OBRA DE TEATRO

«El convidado», de Manuel Martínez Mediero¹

PERSONAJES: El Padre, El Hijo, El Convidado y Mayordomo.

ACTO ÚNICO

(Una mesa negra, extremadamente larga y extremadamente estrecha. En los extremos de la misma, EL PADRE y EL HIJO. En el centro y frente al espectador EL CONVIDADO. EL PADRE viste de frac. Un tipo circunspecto y enlutado de angulosos y pétreos perfiles. EL HIJO, un bigardo relamido, tronera y mal encarado. EL CONVIDADO, un hombre de expresiones tiernas y agradecidas.)

EL CONVIDADO. *(Cada vez que se lleva la cuchara a la boca.)*—Srrrr...

EL PADRE.—Este convidado me está excitando los nervios. Es un mal educado.

EL HIJO.—Es amigo mío, papá.

EL PADRE.—Pues es un cabrón.

EL HIJO.—Es sordo, papá.

EL PADRE.—Sí, pero se ríe. *(EL CONVIDADO comprende que hablan de él y lo agradece con una tierna sonrisa.)* No quiero que se ría.

EL HIJO.—Pero si nos da igual...

EL PADRE. *(A EL CONVIDADO.)*—No se ría, cerdo de los demonios. *(Pausa.)* Dile que hable. Que sea agradecido por lo menos.

EL HIJO.—Es mudo, papá.

(EL CONVIDADO se pone de rodillas y le besa los pies al PADRE y también al HIJO. Después se sienta.)

EL PADRE. *(Que parece que esto le satisface.)*—¿Dónde lo encontraste?

EL HIJO.—Es amigo de la infancia. Jugábamos al aro y a tirarle pellizcos en el culo a la niñera.

EL PADRE. *(Que se le han escapado unos sorbos en las sopas al CONVIDADO.)*—¿Pero es que no va a dejar de sorber, esta lepra de hombre? Me está revolviendo las tripas. Vacíale el salero en las sopas.

EL HIJO. *(Vacíándole un salero en las sopas.)*—Ya está. A ver si puede ahora.

1. Manuel Martínez Mediero (Badajoz, 1937).

Dramaturgo de prestigio —está considerado el más sobresaliente de la historia del teatro contemporáneo extremeño—, inicia su andadura a finales de los años sesenta del siglo pasado, en pleno auge del teatro independiente, con piezas que, siempre desde un contenido crítico y mordiente, se asoman al teatro satírico, al de la crueldad. Su obra discurre por diferentes registros y sistemas, de suerte que se constituye como una de las dramaturgias más coherentes y consistentes de la panorámica escénica.

Continuamente en el punto de mira de la censura oficial de la época, su “teatro antropofágico” — *El último gallinero*, *El convidado*, *Las hermanas de Búfalo Bill*, *Las planchadoras*— es una ingeniosa combinación de vanguardia experimental y realismo social desgarrado, lo que le vale para pasar a la historia integrado en el llamado “Nuevo Teatro Español”, grupo de autores con aspiraciones renovadoras del panorama dramático del país de esos años setenta.

(EL CONVIDADO, todo sensibilidad, ha visto lleno de emoción cómo le vaciaban el salero. EL CONVIDADO se sumerge en las sopas, sorbiendo y paladeando.)

EL CONVIDADO.—Srrrrrrrrrr... Pch... Pch...

EL PADRE.—Y sigue...

EL HIJO.—Es uno de mis amigos más simpáticos.

EL PADRE.—Se está riendo de mí.

(EL CONVIDADO, en mudo, dice que las sopas están riquísimas, y le ofrece al PADRE una cucharadita.)

EL HIJO.—Él es así. Lo hace todo con una gran bondad.

EL PADRE. *(De un manotazo le ha tirado la cuchara a la cara, derramándole el líquido.)*—De mí no se ríe nadie. Yo soy un caballero de La Santa Esperanza.

(Una de las gotas le ha caído en el ojo al CONVIDADO y empieza a llorar.)

EL HIJO.—Una de las gotas le ha caído en el ojo. Le debe escocer con la sal.

EL PADRE.—Así aprenderá a no reírse de personas de tanta severidad, que lo han invitado a cenar. Nos debe agradecimiento.

EL HIJO.—Está sufriendo.

EL PADRE.—Quizá pretenda engañarnos. No debemos fiarnos. No podemos fiarnos de nadie. El mundo está podrido.

(EL CONVIDADO, con su eterna sonrisa, hace intención de mojar el pico de la servilleta en un vaso de agua, para así mitigar el dolor.)

EL PADRE. *(Rojo.)*—Lo que nos faltaba por ver: no tiene educación. Es una bestezuela.

EL HIJO.—Su padre tenía un puesto de turrón en una feria.

EL PADRE. *(Horrorosamente sorprendido.)*—¡Ah!, ¿sí?

(Y en venganza por tamaña ofensa le retira el vaso. EL CONVIDADO mira el pico de la servilleta seco. El ojo le llora cada vez más. El ojo es un manadero de lágrimas. Pero EL CONVIDADO, alegre y sonriente, se tapa el ojo con una de las manos mientras que con la otra sigue tomando las sopas.)

EL HIJO.—No nos guarda rencor. Sigue tan tranquilo.

EL PADRE.—Pues nos vengaremos. Le vaciaremos el tarro de la mostaza y le añadiremos clorato en polvo.

(EL HIJO le vacía en el plato el tarro de la mostaza, mientras el PADRE le diluye un sobrecito con el clorato en polvo. Terminado este guiso, EL CONVIDADO, con su amor característico, moja un trocito de pan en la puelme y la empieza a degustar con exquisita fruición.)

EL HIJO.—En el colegio era el último de la clase. Un día lo echaron porque no servía para nada y se orinaba en el tintero del profesor.

EL PADRE.—¡Es una bazofia! Es de esperar que nosotros que somos tan puros no nos contaminemos.

EL HIJO. *(Con un gran desprecio.)*—Va por libre en la vida.

EL PADRE.—Entonces no es de los nuestros. ¡Es libre!

EL HIJO. (*Despreciándolo totalmente.*)—Sí, ama el arte y esas tonterías.

EL PADRE.—¡¡Es un invertido!! (*Saca una fusta y le da un par de fustazos en la cara.*) ¡Qué vergüenza!

(*EL CONVIDADO recibe el fustazo como Jesús los escarnios, y va y les ofrece tabaco. Concretamente Celtas.*)

EL HIJO.—¡¡No!!

EL PADRE. (*Asustado.*)—Nos quiere envenenar. (*Como el que se defiende de Satanás, de sus pompas y obras.*)

¡¡¡Nooo!!! Ofrecele tú, hijo. (*EL HIJO le ofrece un puro. EL CONVIDADO lo acepta y, encendiéndolo, comienza a fumar.*) Ahora verá lo que es bueno.

(*Un silencio. Hay expectación. EL CONVIDADO fuma con delectación, e incluso como los buenos burgueses se estira colgando el dedo pulgar de la sisa del chaleco. El puro hace explosión finalmente y EL CONVIDADO se quema toda la cara.*)

EL HIJO.—Se lo tiene merecido.

EL PADRE.—¿Es católico?

EL HIJO.—No. Protestante.

(*EL PADRE le atiza de nuevo al CONVIDADO con la fusta.*)

EL PADRE.—Ya me lo imaginaba. Esto nos servirá para ganar más indulgencias.

(*EL CONVIDADO se lleva la mano al vientre gritando y revolcándose de dolor.*)

EL HIJO.—Ja, ja... Esto le empieza a hacer efecto. Cómo se retuerce. Mira, mira, papá... Qué gracioso está, ¿verdad?

EL PADRE.—A lo mejor se muere.

EL HIJO.—No creas. Está acostumbrado a estas cosas. En la guerra le cortaron unos la lengua, y después vinieron los otros y le trepanaron los oídos. Está acostumbrado, papá.

EL PADRE.—Pero si se muere se pondrá muy feo. Yo no puedo ver sufrir. Le tendríamos que dar el tiro de gracia.

EL HIJO.—Es fuerte. Ya se le pasa. (*EL CONVIDADO se sienta de nuevo.*) Entre tanto nos podemos seguir divirtiendo.

EL PADRE.—¿Qué te parece si le damos el postre?

EL HIJO.—Es una buena idea. Le gustará mucho. Recordará tiempos felices.

(*EL PADRE toca la campanilla y aparece un mayordomo.*)

MAYORDOMO. (*Es un Quasimodo para andar por casa.*)—¿Me llamaba el señor?

EL PADRE. (*Mirando de soslayo al CONVIDADO con sangrienta ironía.*)—El postre de nuestro convidado.

MAYORDOMO.—Como ordene el señor.

EL PADRE.—¿Se han cumplido mis órdenes?

MAYORDOMO. (*Dibujando una diabólica mueca.*)—¿Es que lo duda el señor?

EL PADRE.—Así me gusta. Anda, vete...

EL HIJO.—Se va a creer que son espinacas.

(*El MAYORDOMO se ha retirado.*)

EL PADRE.—Sí, son muy parecidas.

EL HIJO.—¿Qué te parece?

EL PADRE.—Lo dejaremos descansar un ratito y volveremos sobre él con nuevas ideas.

(Aparece el MAYORDOMO con el postre de EL CONVIDADO. PADRE e HIJO sacan sendos pañuelos y con ellos se tapan las narices.)

MAYORDOMO.—El cocinero le ha puesto unas patatas chips alrededor para adornar.

EL PADRE. *(Con un asco indefinible.)*—A ver...

(Lo mira.)

EL HIJO. *(Conteniendo unas espasmódicas convulsiones de asco.)*—A ver...

MAYORDOMO.—Recién salidas de la vaca.

(La expresión de EL CONVIDADO es la del agradecimiento alquitrinado. EL CONVIDADO se lanza hambriento sobre el plato de excrementos y lo devora. PADRE e HIJO asisten contrariados a la escena.)

EL PADRE.—Me parece que le hemos hecho un favor.

EL HIJO.—Es un cerdo.

EL PADRE.—Y se la come toda sin protestar. ¡Qué se puede esperar de hombres así! La humanidad está podrida. *(Al MAYORDOMO.)* ¡La esencia!

(El MAYORDOMO refresca el ambiente con un nebulizador.)

EL HIJO.—Y moja pan en la salsa verde.

EL PADRE.—Es para indignar a cualquiera. Le gusta todo.

EL HIJO.—Lo tenemos acostumbrado, y ya no protesta por nada.

EL PADRE. *(Venal.)*—Es que si protesta se come la alquería.

EL HIJO. *(Satisfecho.)*—Pero es el caso que no puede. Es sordo y mudo.

EL PADRE.—Sin embargo, si lo dejamos en libertad puede hacer molestos sonidos guturales. Luego tenemos obligación de enervarlo todavía más. Le obligaremos a beberse un litro de alcohol de noventa.

EL HIJO.—Y después le obligaremos a ver el campeonato mundial de fútbol.

EL PADRE.—Y le pondremos también una inyección de morfina.

EL HIJO.—Y al final, le vendaremos los ojos y jugaremos con él a la gallina ciega.

EL PADRE.—Y tendrá que poner un huevo de dos yemas.

EL HIJO.—Va a ser divertidísimo. Pero primero le daremos el alcohol de noventa.

EL PADRE. *(Al MAYORDOMO.)*—El alcohol en copa de plata.

EL HIJO.—Me parece que nos quiere decir algo.

EL PADRE.—¡Imposible!

EL HIJO.—¿Y si le dejamos decir algo y después le damos con la fusta?

EL PADRE.—Bueno, que tenga una expansión.

EL HIJO. *(A EL CONVIDADO.)*—Grrrrrrrgrarrrrdjruuf, co...

EL CONVIDADO. *(Feliz.)*—Grrrrrrgrarrrrssi...

(Le atizan. Entra el MAYORDOMO.)

MAYORDOMO.—Señor, el licor.

(Y el CONVIDADO se lo bebe de una sentada.)

EL HIJO.—¿Será suficiente?

EL PADRE.—Me parece que no. Se relame como un gato cabrón en celo.

EL HIJO.—Pues le ha gustado también. *(A EL CONVIDADO se le pone la media lengua un poco gorda y empiezo a cantar.)* Quiere cantar.

EL PADRE.—Es el primer síntoma del enervamiento.

EL HIJO.—Es una pena que no pueda cantar “Desde Santurce a Bilbao”. Me parece que a éste no hay quien lo enerve.

EL PADRE.—Le daremos alcohol de cien. *(Al MAYORDOMO.)* ¡De cien! O se enerva... o muere. Es cuestión ya de amor propio.

EL HIJO.—Será como un sueño. Al fin, la paz deseada.

MAYORDOMO. *(Después de entrar, claro.)*—No lo teníamos de cien, he traído de ciento cincuenta. Es el que tenemos para los recalcitrantes.

EL PADRE.—Mejor. Le estamos haciendo un favor sin él saberlo. No nos lo agradecerá.

(Se lo ofrecen de nuevo y el CONVIDADO se lo mete entre pecho y espalda sin pestañear siquiera.)

EL CONVIDADO. *(Satisfecho.)*—Aaaaaaaaaaah...

(Fustazo.)

EL PADRE.—Me parece que somos víctimas de un fraude.

EL HIJO. *(Masoquista.)*—Queda una gota de líquido en el vaso. Bebe tú, y así sabremos.

EL PADRE.—Sí, ya no nos podemos fiar de nadie.

(EL PADRE bebe la única gota del vaso, y es un grito el que se oye acompañado de patéticas convulsiones.)

EL HIJO.—No podemos contra él y así nos paga.

EL PADRE. *(Entre gritos de dolor y fustazos.)*—¡Cerdo! ¡Canalla! ¡Rebelde! Agggggggg...

(Se lleva la mano a la garganta.)

EL HIJO.—Pues nos vengaremos. Tengo una idea. Mojaremos la miga del pan en alcohol y le entraremos alfileres.

EL PADRE.—Es un traidor. Quería asesinarme.

EL HIJO.—Ya le falta menos, ya...

(Esto lo va diciendo mientras fabrica una bola de pan, y va lentamente entrándole alfileres. A todo esto EL PADRE se está revolcando por el suelo como una mula diciendo interjecciones.)

EL PADRE.—Aa-a-aguaaaa...

(El MAYORDOMO le da un vaso de agua ayudado por EL CONVIDADO, que lo mima entre sus brazos e incluso le besa de vez en cuando en la frente.)

EL HIJO.—Ya está, papá. Te voy a vengar.

(Se lo ofrece a EL CONVIDADO que la devora entre gritos y ayes estremecedores. EL CONVIDADO comienza a retorcerse como una serpiente. Salta por encima de la mesa; la echa abajo; arrastra con todo; se llega al centro del escenario entre gritos salvajes; cae de rodillas apretándose la garganta con las dos manos... Un vómito de sangre aflora en sus labios como en un surtidor... Un último grito. EL PADRE saca una pistola y le descerraja el tiro de gracia. Un silencio.)

EL PADRE.—Todo ha sido absurdo. Nadie lo invitó a compartir la mesa con nosotros.

(Con el Aleluya de Haendel cae el

TELÓN

OBRA DE TEATRO

«La boñiga»¹, de José Moreno Arenas²

PERSONAJE: Don Narciso.

...Y la valiosa colaboración del pastelero y del niño del pastelero.
¡Ah...! ...Y de la vaca Margarita.

ACTO ÚNICO

Una mesa en el centro del escenario.

(Luz tenue. Por un lateral aparece DON NARCISO, elegantemente vestido. Paso firme y decidido. Se detiene en el centro de la escena, junto a la mesa. Tras pasar las manos por los botones de la chaqueta y arreglarse las solapas, se dirige al público.)

DON NARCISO.—¡Buenas noches, señoras y señores! Quien les habla responde al nombre de don Narciso, profesor de diversas asignaturas en uno de los colegios más prestigiosos de esta noble villa.

(Se arregla la pajarita que adorna su cuello.)

No es por nada, pero estoy absolutamente seguro de que ya habrán apreciado la perfección de líneas de mi esqueleto, las hechuras incomparables y envidiables de este cuerpo... Iba a decir serrano, pero dejaré a un lado ese calificativo de resonancias pueblerinas, pues...

(Se oye el mugido de una vaca. DON NARCISO pierde la concentración.)

Decía que ya se sabe que en la sierra, a causa de la extremada dureza de los trabajos corporales, los músculos pueden llegar a ser fortalecidos de manera bestial, de forma...

(Desde fuera del escenario llega la voz del pastelero, interrumpiendo las palabras de DON NARCISO, que pone cara de pocos amigos.)

VOZ DEL PASTELERO.—¡Niño...! ¡Ordeña, de una puta vez, la vaca y trae la leche...! ¡No sabes, enano de los cojones, que hoy es el cumpleaños del cursi de don Narciso y hay que tener lista la tarta...?

VOZ DEL NIÑO DEL PASTELERO.—¡Es que no se deja, papá...! ¡Para mí que esta vaca es inteligente...! ¡Desde que don Narciso hizo aquel comentario de que “por algo será cuando lleva cuernos” ...!

1. **La boñiga**. Galardonada con el prestigioso Certamen de Teatro “Rafael Guerrero” (1999), Chiclana de la Frontera (Cádiz).

2. **José Moreno Arenas** (Albolote, Granada, 1954).

Dramaturgo y escritor, es miembro numerario (R) de la Academia de Buenas Letras de Granada (<https://www.academiadebuenasletrasdegranada.org/morenoarenas.pdf>), de la Academia de Artes Escénicas de España (<https://academiadelasartesescenicas.es/jose-moreno-arenas/>), de la Academia de Artes Escénicas de Andalucía (<https://academiaartesescenicasandalucia.com/academico/jose-moreno-arenas/>) y de la National Collegiate Hispanic Honor Society (EE. UU.)

(DON NARCISO hace una mueca despectiva y continúa con lo suyo.)

DON NARCISO.—Estaba tratando de decirles que los músculos pueden llegar a ser fortalecidos de manera bestial, de forma primaria y poco racional, y ello dar al físico un aspecto pantagruélico, excesivamente recargado de fibra muscular, consiguiendo así la deslustrada apariencia de los modelos que posan para un artista (en este caso, con gustos barrocos). Comprendo que por un lado estén ustedes jodidos (y jodidas, naturalmente), por no poseer una belleza como la que yo porto de pies a cabeza. Pero no hay que preocuparse, porque la naturaleza es sabia. Sí, créanme. Por eso les ha dotado de ese par de ojos, de esas ventanas hacia el exterior que les permiten que se regocijen admirándome con verdadero deleite. Así pues, su vista es vehículo que les traslada...

(La vaca vuelve a mugir.)

VOZ DEL PASTELERO.—Pero... ¿se puede saber qué, pollas, le pasa a la vaca Margarita...?

VOZ DEL NIÑO DEL PASTELERO.—¡No la he entendido bien...! ¡Está rarilla...! ¡Debe ser que como está algo griposa...! ¡Pero ha dicho no sé qué de que es la última vez que le toco las tetas...!

VOZ DEL PASTELERO.—¡Querrás decir las ubres...!

VOZ DEL NIÑO DEL PASTELERO.—¡Nada de eso...! ¡Ha dicho las tetas...! ¡Si lo sabré yo...!

VOZ DEL PASTELERO.—¡Joder...! ¡Con la leche de la vaca...!

(DON NARCISO está a punto de perder los nervios.)

DON NARCISO.—Decía la vaca que...

(Advierte la metedura de pata y se desespera. Corrigiendo:)

Intentaba explicarles que su vista es vehículo que les traslada hasta la verde pradera del disfrute de la vida y les hace girar hacia otro lado cuando aquello que tienen ante sí es monstruoso. Hay que huir de la fealdad, porque la vida es bella. Como dice la canción, que se mueran los feos. ¡Pues eso! ...Y a quien le toque bailar con la más fea, que se matricule en una academia de danza y aprenda un ritmo rápido para que se acabe cuanto antes la fiesta. Por supuesto, lo de la fiesta es por decir algo. ¡Ah...! ...Y por mí, tranquilos, que no hay problema. Pueden ustedes recrearse todo lo que gusten.

(...Y pasea contoneándose como un modelo, exhibiéndose sin complejos.)

Por cierto... Hablando de música, es una auténtica pena que mi voz no esté hoy en perfectas condiciones para regalarles los oídos. ¡Este inoportuno resfriado se ha enamorado con locura de mi melodioso timbre y se ha agarrado como una lapa a mis cuerdas vocales!

(Nuevo mugido de la vaca.)

VOZ DEL PASTELERO.—¡Niño...! ¡Dile a la vaca que sí, que estoy de acuerdo, pero que deje ahora de dar el coñazo...! ¡Entre la vaca y el pedante de don Narciso...! Por cierto... Le ha dado ahora a ese incorregible “maestrillo de tres al cuarto” por venir a los establos y... ¡Qué tío más raro...!

VOZ DEL NIÑO DEL PASTELERO.—¡Margarita está enamorada, papá...!

VOZ DEL PASTELERO.—¿Caprichos...? ¡Ni uno...! ¡No dispongo ahora de tiempo para ir a buscar al toro...!

(DON NARCISO, que en un principio se mosquea, carraspea ligeramente y, tras pasarse la mano por la barbilla, opta por hacer caso omiso.)

DON NARCISO.—¡...Y es que hasta los resfriados saben a quién pegarse! Les gusta lo bueno, algo así como mi sibarita y educada garganta; y huyen de la vulgaridad, aborrecen las horribles tonalidades que ensucian ese hermoso pentagrama que es la vida. Deberían prohibir hablar a los gangosos, a los apologistas de la ventolera gutural y...

(Espera una nueva interrupción. Como no se produce, sigue con el monólogo.)

...y del ronquido, auténticos terroristas de los oídos sensibles y despiadados asesinos de la dicción azucarada. ...Y no importa que sean eminencias. ¡No, señor! Si tienen algo que comunicar a los demás, que lo hagan por escrito. Digo yo que para eso se ha inventado la escritura.

(Con sonrisa irónica, arreglándose nuevamente la pajarita:)

...Y a mi lado —¿qué quieren que les diga?— un divo como Plácido Domingo no pasa de ser el pregonero —con trompetilla, que todo hay que decirlo— de los edictos del alcalde de mi pueblo.

(Otra vez la voz del pastelero corta la intervención de DON NARCISO, que, apretando los dientes, se contiene a duras penas.)

VOZ DEL PASTELERO.—¡Niño...! ¡Te he dicho mil veces que no se juega con la boñiga de la vaca!

(DON NARCISO repite la mueca de desprecio.)

DON NARCISO.—...Y Pavarotti, un chamarilero del mercadillo ambulante de los miércoles. ¡Que no, que no...! ¡Que no insistan...! ...Y aunque me lo pidan de rodillas, no pienso cantar. Me hago cargo, por supuesto. ...Y entiendo que prefieran oír mi cálida voz, incluso con gallos y tonos aflautados, antes que la de tanto y tanto profesional del “tachín, tachín” que ensordece los ambientes con... Iba a decir música... En fin; hoy se le llama música al ruido. ¡Vayan ustedes a saber lo que se cocerá en semejantes garitos...!

(Sonriente y veloz, irrumpe en escena el pastelero, que, con sumo cuidado, deja una tarta de merengue sobre la mesa. Inclina la cabeza respetuosamente, sin recibir la devolución del saludo, y después, contrariado, desaparece.)

¡Hombre...! Ahora que ha salido a colación lo de cocer, nada más apropiado que este esponjoso bizcocho.

(Acercando la nariz a la tarta:)

¡Huele que alimenta! Aunque, con esto del constipado, la verdad es que no tengo yo el olfato para tirar cohetes. Pero —¡qué caramba!— no es necesario ser tan exigente ante la evidencia. No hay más que ver ese blanco inmaculado de la clara del huevo con que está hecho el merengue para adivinar que debe oler magníficamente, como para resucitar a un muerto. ...Y es que en esta vida hay que tener un olfato... ¡Ya me dirán ustedes...! ¡En la de líos que se puede meter uno si no se hila fino a la hora de escoger a los amigos...! Yo, sin ir más lejos, soy de lo más ecléctico. Sí, sí... Se lo puedo garantizar. Uno debe rodearse de gente importante y preparada para la vida moderna, de personas que no te arrojen a la cara las miserias de la vida. Esto es fundamental. Bastantes problemas tiene uno —¡...y sin buscarlos!— para que encima tengas que aguantar también que los demás te cuenten sus penas. ¡Vamos, hombre...! Pero eso no es todo. ¡No...! ¡Qué va...! Hay quien afirma que la madurez se alcanza bebiendo de las fuentes del placer y del dolor a un tiempo. ¡...Y tan contento! Habrá tenido una vida de perros y hallará con-

suelo incitando a los demás a que pasen las mismas penalidades que él sufrió. Como la imbecilidad, amigos míos, es algo que se esparce como el aceite, la lista de adeptos será más larga que la del paro. ¡Íbamos a estar apañados si un estúpido perdedor fuese faro que ilumina el camino de la vida! ¡Qué mal gusto, joder! ¡Qué mal gusto!

(Mirando la tarta y reprimiendo las ganas de hincar el diente:)

Se me está haciendo la boca agua. ¡Ay, el paladar...! ¡El buen gusto por las cosas buenas de la vida...!

(Con un dedo coge merengue de la tarta y se lo lleva a la boca, saboreándolo con delectación.)

Un amargado de la vida debió ser quien afirmó eso tan pedante de que sobre gustos no hay nada escrito. Si pensamos detenidamente la cuestión, llegaremos a la conclusión de que se refería al amplio abanico del gusto. Es decir, del buen gusto y del mal gusto... ¡El buen gusto es el buen gusto! ¡Qué caramba! ...Y el mal gusto es... ¡pues todo lo demás! Con semejante premisa, naturalmente que sobre gustos no hay nada escrito. Pero es obvio que quien proclamó semejante chochez no tenía posibilidad de elegir entre lo mejor y lo peor. ...Y al conformarse con lo de segunda o tercera fila, su consuelo fue decir que sobre gustos no hay nada escrito. ¡Valiente cretino!

(Por enésima vez, la voz del pastelero se oye en el patio de butacas:)

VOZ DEL PASTELERO.—¡Niño...! ¿Has tenido cuidado en poner el merengue catalán y el huevo de pascua madrileño...? ¡Ya sabes que don Narciso tiene los gustos como para que le den...!

(La vaca muge.)

Sí, Margarita; pero ni una palabra más, ¿eh...? Te recuerdo que los gustos de algunos toros... ¿Qué me dices del que se enamoró de la luna, eh...?

(DON NARCISO prefiere hacer oídos sordos.)

DON NARCISO.—Digan lo que digan, el mal gusto es el premio de los derrotados, que, en un intento de equipararse a los ganadores, han pretendido meter todos los gustos en el mismo saco. ¡Craso error, señoras y señores! Porque la gente no es tonta y sabe muy bien que el buen gusto es la chispa de la vida, es aquello que hace que uno se gire para deleitarse con la mirada, es lo que causa sensación en los demás, es lo que despierta los sentidos hasta de los más pasotas, es lo que... En definitiva, el buen gusto es el refinamiento mismo de la vida. ¡Es la vida! ...Y quien tenga una limitada capacidad de elección, quien no pueda aspirar a lo mejor que nos ofrece el mundo..., que no enturbie las aguas limpias del hermoso río de la vida y se eche a un lado para no estropear la imagen perfecta de lo sublime. Por eso, por obstinarse a no querer abandonar el barco, con el tiempo surge un nuevo aficionado a ese deporte nacional: la envidia. ¡Decididamente, el buen gusto y el mal gusto no pueden convivir bajo el mismo cielo!

(...Y vuelve a degustar el merengue. Señalando a alguien del público:)

Lo siento, señorita. Sé que lleva toda la función inquieta, nerviosa... Comprendo que esté coladita por mis huesos. Debo hacerle saber que ha tenido usted muy buen gusto poniendo los ojos en mí. Pero es precisamente por eso mismo, porque yo tengo también buen gusto, por lo que yo no los pongo en usted. Lo siento, de veras...

(Con el dedo se lleva el merengue a la boca dos o tres veces más, relamiéndose de gusto.)

...Y del buen gusto se pasa, irremediablemente, al tacto. Porque usted, señorita, está deseando –no lo niegue– meterme mano. Usted se daría con un canto en los dientes si yo la dejara tocarme, si yo me ofreciera como conejillo de indias de sus experimentos orgiásticos, de su química lujuriosa, de su fantasía erótico-festiva. No puedo acostarme con cualquiera. Usted no es mi tipo. Sin embargo, ofrezca su cuerpo para una hora de pasión desenfrenada a algún espectador y verá qué pronto se presta a ello. ...Y es que se ha pasado del buen gusto por las cosas a eso de “a caballo regalado, no le mires el diente”.

(Más merengue a la boca.)

...Y, por supuesto, tampoco se puede ir tocando a la gente por la calle a discreción para comprobar si el trasero de menganito o la delantera de fulanita son de buena ley. Unos pensarían que se trataba de un abuso o acoso sexual; otros, en cambio, se beneficiarían de un tocamiento que de otra manera nunca se produciría. ¡Aaaah...! Las apariencias no son sólo importantes en la vida, sino que también son fundamentales. De ahí que el tacto físico sea reemplazado por el tacto mental. ¡Sí, sí, sí...! ¡Hay que saber a quién se arrima uno...! ¿Que éste es un tío legal...? ¡Adentro! ¿Que éste es una piltrafa...? ¡Pues que se joda y se busque la vida lejos de aquí, en otra parte!

(No deja de llevarse merengue a la boca.)

¡Es lo que yo digo! Hay que rodearse de lo que nos alegra, de lo bello, de la sonrisa. ...Y hay que olvidarse del dolor, de las penalidades, del sufrimiento... Ya sé que las rosas son hermosas y que tienen espinas. Pero eso es un recurso muy socorrido y, por cierto, poco original por parte de quienes se empeñan en compararla con la existencia del ser humano. Aquí tienen, en cambio, esta estupenda tarta de merengue. Es una deliciosa muestra –palpable y bien a la vista– de la vida alegre y de la felicidad simple y pura, sin aditivos malolientes ni conservantes que causen repugnancia. El único colorante es el blanco de la pureza y de la inocencia, del huevo y de la leche, del azúcar y del dulzor de la vida... ¡Ah...! ...Y sin el ingrediente espinoso que acompaña a la rosa.

(Aparece el niño del pastelero, que, con sonrisa traviesa y picarona, enciende una vela de la tarta. DON NARCISO se siente obligado a dedicarle una sonrisa, aunque no puede disimular una expresión forzada. Aquél, indiferente, desaparece, a la vez que se escuchan unos compases del “Cumpleaños feliz”. La vaca muge.)

VOZ DEL PASTELERO.–¡Niño...! ¿Qué le pasa a la vaca, que está más contenta que unas castañuelas...?

VOZ DEL NIÑO DEL PASTELERO.–¡Papá, estás en las nubes...! ¡Ya te he dicho que está enamorada...!

VOZ DEL PASTELERO.–¡Hostias...! ¿Quién le ha pintado los ojos a Margarita...? ¿...Y quién ha maquillado sus pómulos...? ¿...Y qué hacen esos lacitos rosas en sus cuernos...? ¡No es posible...! ¡Hay vaselina en su...! ¡Margarita...!

VOZ DEL NIÑO DEL PASTELERO.–¿Vaselina...? ¡La trajo el otro día don Narciso...!

VOZ DEL PASTELERO.–¿Don Narciso...?

VOZ DEL NIÑO DEL PASTELERO.–¡El mismo!

(Al oír el nombre de DON NARCISO, Margarita lanza un mugido de vaca enamorada.)

VOZ DEL PASTELERO.–¡Cállate, descocada...! ¡Ya hablaremos más tarde de todo esto...!

VOZ DEL NIÑO DEL PASTELERO.–¡Qué mal gusto, Margarita...!

(De pronto, la vela —se trata de un petardo— estalla y la tarta coge de lleno a DON NARCISO, que se pone hecho un asco de pies a cabeza.)

VOZ DEL PASTELERO.—¡Niño...! ¡La boñiga de la vaca no está en el estercolero...! ¿Se puede saber qué has hecho con ella...?

(Se oye una risa subterránea. Muge la vaca.)

VOZ DEL NIÑO DEL PASTELERO.—¡No te preocupes, papá...! ¡Don Narciso la necesitaba para un experimento de madurez personal y se la ha llevado puesta...!

(Más risas. Más mugidos. DON NARCISO, inmóvil, no sabe si reír o llorar, si quedarse o salir corriendo. Cae el telón.)

Albolote, 28 de febrero de 1999.

IX

SECCIÓN DE ENSAYO Y CRÍTICA LITERARIA

CORTÁZAR Y EL JAZZ: SINCRETISMO AMERICANO

Araceli Abras Daneri

Universidad de Granada

I. Cortázar afirma en multitud de documentos, sobre todo en las entrevistas, que siente y piensa su escritura influenciada por el jazz: “mi ritmo de escritura se basa en frases habitualmente extensas, en las que las comas están a la manera de los puntos, lo cual a veces es incorrecto pero me permite lograr una especie de *swing* en mi escritura, una respiración que le da, creo, su sentido” (*Cartas* IV: 515-516). Este hecho es destacable porque va más allá de ser una influencia. Tratándose de Cortázar, los límites entre música y literatura se pierden gracias a sus raíces comunes: “Para mí, la escritura es una operación musical. Lo he dicho ya varias veces: es la noción del ritmo, de la eufonía. No de la eufonía en el sentido de las palabras bonitas; por supuesto que no, sino la eufonía que sale de un dibujo sintáctico” (*La fascinación* 61).

El jazz es una música que nace como respuesta subversiva desde los márgenes. Y concurre, por ello, con las asociaciones surrealistas desde el otro lado de las cosas:

No es, pues, por razones estéticas que el jazz resulta oportuno en Francia. Sí lo es por razones poéticas. Sería obvio mostrar la analogía (la equivalencia, mejor) entre la preceptiva del *Manifeste du Surréalisme* y la conducta de un ejecutante negro como Louis. Hasta la frase rimbaudiana que brilla al principio de todo surrealismo acerca extraña y proféticamente la poética verbal a la poética jazz: «Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de ma faute» (Cortázar, *Obra crítica* I: 210).

Pero el jazz es eminentemente americano y no se puede pasar esto por alto, ya que tiene que ver con las raíces que nutren y sustentan la tradición de América y sus dispares sustratos culturales: “El pueblo negro descargará un tremendo golpe de tambor que habrá de oírse de punta a punta en nuestras tierras; carentes de cultura literaria, aportarán la del ritmo y el color, que a su manera encontrarán luego su camino en las estructuras literarias latinoamericanas” (Cortázar, *Obra crítica* III: 279).

II. Cortázar conoció el jazz a finales de la década de los veinte a través de la radio y afirma que descubrió entonces el horizonte de la improvisación: “el jazz [...] que no necesitaba de una partitura” (*La fascinación* 163). Ese momento de libertad contemplado en el jazz descubre el sustrato de la tradición oral africana: “Melodías viejas como sus algodones, jamás escritas porque la música no puede ser escrita, afloran de sus pianos, sus saxos y sus clarinetes con la gracia proteiforme y ubicua de ser siempre las mismas y, sin embargo, cada vez nuevas músicas” (Cortázar, *Obra crítica* II: 139).

“La instrumentación, melodía y armonía del jazz se derivan principalmente de la tradición musical de Occidente. El ritmo, el fraseo y la producción de sonido, y los elementos de armonía se derivan de la música africana, del concepto musical de los afroamericanos” (Berendt 695). Cortázar traslada este sincretismo a su escritura, desarrollando su propia escritura desde un principio compositivo:

Y entonces, una melodía trivial, cantada tal y como fue compuesta, con sus tiempos bien marcados, es atrapada de inmediato por el músico de jazz con una modificación del ritmo, con la introducción de ese *swing* que crea una tensión. El músico lo atrapa por el lado del *swing*, del ritmo, de ese ritmo especial. Y *mutatis mutandi*, eso es lo que yo he tratado de hacer en mis cuentos. He tratado de que la frase no solamente diga lo que quiere decir, sino que lo diga de una manera que potencie ese decir, que lo introduce [sic] por otras vertientes, no ya en la mente sino en la sensibilidad. Una doble acción: el mensaje entra en la inteligencia, pero con *swing*, el ritmo que

hay en la construcción entra en el lector por una vía más subliminal, de la que él no se da cuenta (*La fascinación* 169-170).

Desde una estrategia abierta a la experimentación, Cortázar explora el concepto musical de variación sobre el tema. Es lo que le posibilita abrir nuevos espacios cuyos límites quedan desdibujados. Lo precisa muy bien el autor: “Sucede además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa” (*La vuelta* I: 7). La libertad en las variaciones se abre una perspectiva de simultaneidad temporal.

En la escritura de Cortázar el humor, el juego y la misma locura están en un más allá de lo inmediato, y responden al principio de otredad. Entran a formar parte del relato por vía de lo fantástico y de la transposición. Son modos de salir de la cotidianidad. Jugar, por ello, es entender desde otra perspectiva y llega a implicar en el mismo juego al lector, al otro –tan múltiple como posible–, quien ha de pactar unas reglas que, por lo demás, son laxas. El ludos se trasmuta a una escritura que discurrirá analógicamente, y procederá por medio de la imagen, que es la mayor de las figuras.

Se trata de una articulación primordialmente emocional. No tanto en cuanto a pulsión, sino como concepto tomado directamente de la novela existencialista de Ernesto Sábato, donde el término se postula como la acción de *sentipensar*: “—¿No le digo que no sé lo que pienso? Si pudiera decir con palabras claras lo que siento, sería casi como pensar claro. ¿No es cierto? [...] Pero mi capa más profunda se entristeció al pensar, mejor dicho, al sentir [...]” (Sábato 45). Cortázar reelabora este concepto hasta el límite en su personaje Johnny Carter: “—No hay nada aquí dentro, Bruno, lo que se dice nada. Esto no piensa ni entiende nada. Nunca me ha hecho falta, para decirte la verdad. Yo empiezo a entender de los ojos para abajo [...]. Pero no es realmente entender, en eso estoy de acuerdo” (*Las armas* 21). Este concepto de entendimiento redefine el tiempo nocionalmente y así Cortázar, en línea con el *bebop*, demuestra una concepción bergsoniana del tiempo. Se trata de un relativismo y una simultaneidad que concierne a los estados anímicos frente a la temporalidad material. Para Cortázar significa un orden más allá de lo racional. Un orden que por no responder al canon, nos parece caótico. En el mencionado personaje existen muchos ejemplos de cómo el orden toma forma dentro de un caos, siendo la música la que lo incita a sentir el tiempo como principio ordenador de la entropía de la realidad, bajo otra concepción y otro pulso.

Uno de los rasgos que mejor definen el quehacer narrativo de Julio Cortázar es la voluntad declarada de someter, a través de la escritura, las coordenadas y las leyes que rigen el universo referencial a un proceso de constante reordenación. Entre estas coordenadas, figura, en destacado lugar, el tiempo, en constante proceso de construcción, de deconstrucción y de reconstrucción (Bravo 1).

El género fantástico que estipula Cortázar para sus cuentos parte de la idea de lo poético como principio ordenador que aborda desde una inteligencia analógica, sensible e intuitiva frente a la razonante cartesiana. Inteligencia primitiva y primera para Cortázar, más cercana a la música que a la gramática normativa:

Es un tipo de prosa que llamaría [...] encantatoria o incantatoria, una palabra que abarca dos conceptos diferentes en apariencia: el de encanto en el sentido mágico de sortilegio, de encantamiento, de charm en inglés, de crear una atmósfera de hipnotización o de encantamiento que podemos llamar mágica como una pura imagen; y además en encantación o encantamiento está el sentido de canto: cantar está en encantar. Estoy hablando de una prosa en la que se funden una serie de latencias, de pulsaciones que no vienen casi nunca de la razón y que hacen que un escritor organice su discurso y su sintaxis de manera tal que, además de transmitir el mensaje que la prosa le permite, transmite junto con eso una serie de atmósferas, aureolas, un contenido que nada tiene que ver con el mensaje mismo pero que lo enriquece, lo amplifica y muchas veces lo profundiza.

[...] es que en determinados momentos de la narración no me basta lo que me dan las posibilidades sintácticas de la prosa y del idioma; no me basta explicar y decir: tengo que decirlo de una cierta manera imperfecta e incorrecta desde el punto de vista de la sintaxis, de una manera que por ejemplo me lleva a no poner una coma donde cualquiera que conozca bien la sintaxis y la prosodia la pondría porque es necesaria. Yo no la pongo porque en ese momento estoy diciendo algo que funciona dentro de un ritmo que se comunica a la continuación de la frase y que la coma mataría (Cortázar, *Clases* 151).

Concibe la poesía como cantos que encantan desde su estructura de palabras, que comunican por la eufonía y su sentido más que por la semántica y su léxico unívoco. La música comunica por medio del ritmo, el cual no solo se define como elemento que comunica ese fondo, esa atmósfera del relato de la cual debe estar impregnado en toda su forma, sino más allá de eso, debe ser el regidor estructural del texto:

Si vos releés mis primeros cuentos -*Bestiario*, por ejemplo- encontrarás que el último párrafo de todos los relatos, el que los define, donde en general está la sorpresa final de lo fantástico, el desenlace (ya sea brutal o patético), está armado sobre un esquema rítmico inflexible. La ubicación de las comas, el encuentro de un sustantivo con un adjetivo, un tiempo de verbo, la caída de una frase hacia el punto final, se dan como se daría una partitura musical (Cortázar, *Conversaciones* 116).

Este ritmo se presenta en Cortázar como un fluir que emana del mismo sentido del texto articulado en el lenguaje poético, y que culmina en la inexorabilidad del desenlace del cuento, en la inevitable explicación fatal que lo define como fantástico al resolver la tensión que ha ido acumulando por medio de la intensidad de elementos en el discurso temporal.

—La música, el jazz, concretamente es para Johnny/Charlie un instrumento de búsqueda de una realidad otra ¿por qué?

—Fíjese que, curiosamente, en una entrevista de Jean Paul Sartre que ha publicado hace poco *Le Monde*, él dice que la música no puede comunicar información de tipo inteligible o de tipo discursivo, pero que en cambio puede comunicar cosas que ningún lenguaje, ninguna escritura, pueden comunicar. Y se refiere a sentido —no solamente a la comunicación de placer o de estados de ánimo—; a la comunicación de ciertas dimensiones de la realidad. Estoy totalmente de acuerdo (Cortázar, *Conversaciones* 107).

Lo musical en la prosa es lo primordial porque es desde donde actúa el ritmo ligado en simbiosis al lenguaje que produce, en ese nivel poético, la realidad fantástica por medio de la otredad, de la alteración de la conciencia habitual. Esta idea es la que anhela que le permita transmitir en sus cuentos el sentido y la razón, y ello explica la cercanía y el seguimiento de Cortázar de las traducciones de sus obras:

Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el sentido del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestituable (*Último* 57).

Cortázar elabora una tesis en torno a la revolución del lenguaje a partir de lo poético, que logra el desplazamiento del orden habitual y abre nuevos espacios de pensamiento. Cortázar diferencia entre lo estético, relacionado con lo instrumental, y lo poético, que es “el modo verbal de ser del hombre”, no estando este propiamente inscrito en el verbo. Pero no se queda en una categorización, sino que siguiendo su “Teoría del

túnel” (1947) antepone ese modo poético existencial al estético, y entiende al escritor en correlación a esos niveles de lenguaje. Y define como escritor vocacional aquel que acepta el idioma como: “[...] vehículo suficiente de su mensaje, sin advertir que ese mensaje está pre- deformado porque desde su origen se formula en estructuras verbales [condicionando] acaso las posibilidades [que] estén imponiendo límites a lo expresable; que el verbo condicione su contenido, que la palabra esté empobreciendo su propio sentido” (*Obra crítica* I: 51-52).

Del otro lado nos habla del escritor rebelde, quien, al contrario que el escritor vocacional, destruye el lenguaje para construir nuevas formas a la manera que hacen Joyce, Woolf o Beckett: “Sabido es que basta desplazar de su orden habitual una actividad para producir alguna forma de escándalo o sorpresa” (*Obra crítica* I: 66). Este desplazamiento del orden habitual supone el avance en el túnel donde lo verbal se vuelve en contra de sí en una mutación de ese lenguaje enunciativo, estético, por el poético, el cual libera las múltiples posibilidades a la hora de enunciar otras realidades. Por eso Cortázar aboga por esa mutación de las variantes del lenguaje enunciativo por el poético, por ese desplazamiento del orden habitual al modo de los citados modernistas anglosajones, además de Poe y el jazz. Aplica a la narrativa los elementos de la poesía para que se enriquezca y sirva de catapulta a la otredad (Cortázar, *Obra crítica* I: 22), naciendo desde el mismo desplazamiento que supone lo poético con respecto a la realidad. Lo fantástico entrará así desde el mismo lenguaje; aunque, siendo más precisos, será desde la ruptura con el lenguaje. La problemática de la libertad a través de lo fantástico va a ser formulada en primera instancia como agresión al orden, al canon tradicional lingüístico que representa nuestra realidad más inmediata. Para ello será fundamental el ritmo de la narración, que le ayudará a modelar una nueva relación con el lenguaje, y que toma explícitamente del jazz.

III. Apunta Susana Gómez que en “Contar y cantar”, entrevista de Pierre Lartigue, “Cortázar toma prestada la filosofía para recordar que el primer texto filosófico que se conoce es un poema de Parménides, afirmando que la vida del hombre comienza «por la vía del poema»”

(26). La música es entendida por Cortázar desde estos términos ya en su primera literatura. El jazz se deja rastrear en su poemario *Presencia*, que es su primera publicación, en 1938, donde ya se encuentra un soneto titulado “Jazz”, precisamente en el que se asocia esta música con el sincretismo identitario americano, con la libertad y la creación inventiva. Este soneto contenido en *Presencia*, a pesar de que pueda suscitar desatención por parecer primerizo, supone un entendimiento profundo de lo que es esta música y de dónde procede. Dice:

Es, incierta y sutil, tras de la tela/donde un hilo de voz teje motivo/ y no es, si en el oído sensitivo/
encuentra sombra impar, no encuentra vela.//Qué está fuera del molde y de la escuela/ en un rego-
cijarse de nativo /-libertar de eslabones y cautivo /sonido- que una selva hurtada anhela.//Bébeme,
noche negra de los cantos/con tu boca de cobre y aluminio/y hazme trizas en todos tus refranes://
Yo quiero ser, contigo, uno de tantos/entregado a una música de minio/y a la liturgia ronca de tus
manes (*Presencia* 15).

“Un hilo de voz que teje motivo” y espera encontrar respuesta, recuerda a los cantos de llamada y de respuesta de las primeras manifestaciones de la música afroamericana. La respuesta llega al cautivo sonido que hace la llamada desde la comunión de las dos culturas, la indígena y la negra, que ocurre con el jazz en Estados Unidos: “bébeme, noche negra de los cantos/con tu boca de cobre y de aluminio.” El sustrato indígena, “la liturgia ronca de tus manes,” es absorbido por la cultura espiritual afroamericana, la “noche negra de los cantos.”

Situado del otro lado de las cosas se encuentra, por definición, el margen como antónimo de “lo ortodoxo”. América significa tanto centro como periferia, y en este sentido hay en el poema una lógica que delinea atendiendo a los márgenes: la alteridad compartida con otros como origen de una conciencia continental, americana, que se encuentra en el poema asimilada como propia y a la vez como otra distinta a la dominante o hegemónica.

La crítica ha elaborado el concepto de sincretismo entendiéndolo como fenómeno cultural resultante de la mezcla de tradiciones de distintas procedencias encontradas en un mismo espacio artístico. Tradicionalmente se aplicó el término al ámbito religioso, concretamente a la mezcla de conceptos y de ritos que se presentaban entre las distintas poblaciones en contacto. Más tarde se trasladó el término a la antropología y el arte para explicar ciertas manifestaciones que igualmente se daban en el encuentro cultural de poblaciones distintas pero con aspectos confluentes. En Latinoamérica, el sincretismo es un fenómeno que se observa en los procesos de búsqueda ontológica de libertad y de identidad bajo condiciones sociales a menudo de crisis y represión.

El mismo término de identidad sincrética, de sincretismo en última instancia, en su sentido etimológico según comenta ya Plutarco en el año 67 d.C., hacía referencia a las alianzas que creaban los pueblos cretenses entre sí contra el invasor; alianzas que, ante todo, dejaban de lado las diferencias internas anteriores; como ocurre entre los pueblos colonizados o las minorías oprimidas de la modernidad: los vencidos y los marginados comparten la periferia, los discursos subalternos. Entre estos marginados es donde surge esa mutua conciliación, y por tanto, identificación que conformará la identidad cultural sincrética, que será periférica frente a ese centro que lo oprime, o lo silencia desde sus prácticas teóricas discursivas e intenta de nuevo así colonizar sus productos culturales como el jazz o la literatura de Cortázar. Ya él mismo alerta que tras los procesos de independencia ideológica, “esta manera de ir entrando en nuestra casa propia” de los intelectuales latinoamericanos a la hora de pensarse, no puede considerarse que haya sido llevada a cabo distanciándose del canon tradicional europeo, ni siquiera del estadounidense, porque “antes y después de su independencia política, los países latinoamericanos se ven sometidos sin apelación a la culturalización del extranjero” (*Obra crítica* III: 280).

Al llevarse a cabo el proceso por el que el objeto cultural situado en principio en la periferia, en lo marginal, pasa a formar parte del *mainstream* de la cultura occidental como lo es el espacio mediático, se traslada a este espacio central además, los modos y procesos sincréticos que le caracterizan, sido despojados de su origen y significado a priori. En Cortázar y en el jazz hay una constante reivindicación de ser otra cosa. La asimilación sincrética de nuevos elementos como propios se presenta como un espacio de alteridad compartida donde los elementos del otro son tomados como propios al modo del gorrión de Keats. El aspecto sincrético atañe tanto al norte como al sur y radica en elementos muy concretos y muy identificables por su forma y su estructura.

Todo esto funciona desde el germen del lenguaje, o los distintos lenguajes, que sirven de cauce por el que se canalizan las diferentes influencias que conforman el origen del carácter cultural americano sincrético, trasvasando lógicas heredadas de tradiciones otras. Este carácter posiciona al intelectual americano en la problemática de la identidad y, en el caso de Cortázar, en el compromiso: “[...] todo lenguaje contiene la historia: la historia a la cual pertenece ese lenguaje y la historia en general. No hay ningún lenguaje ahistórico. La historia de Latinoamérica nace de la historia de la conquista española y va abriéndose luego como las ramas de un árbol, buscando su propia identidad y su propia realidad en cada uno de los países que constituyen América Latina” (*Cartas* IV: 609).

IV. Cortázar a través del ritmo y operando desde el lenguaje, pone en relación su escritura con otras artes temporales como la música. Pero no se limita a la asimilación de su *modus operandi* técnico, sino que también incluye como suyas las temáticas que la forma interroga. Precisamente “El perseguidor”, que nace como homenaje a Charlie Parker, le abre el campo de la problemática existencial del tiempo, y con ella, la de la libertad. Problemáticas que lleva inscritas el jazz y que Cortázar traslada a la escritura: “¿Por qué improvisar? La respuesta esencial del jazz reside justamente en esta respuesta. Y con ella, implicaciones extramusicales que tocan el problema de la persona del ejecutante que improvisa” (*Obra crítica* III: 213).

Así que de otro lado, de esta noción del tiempo, se desprende la noción de libertad. El tiempo permite esas líneas de fuga que tanto a Cortázar como a Charlie Parker les servían para transportar los significados

-por abstractos respecto a los sonidos, o concretos respecto a las palabras, que fueran-. Parker introduce las variaciones sobre el tema y las transportaciones en base a escalas armónicas. Lo que Cortázar hace es transportar los significados dentro de lo que en otras lenguas es un mismo verbo: “Johnny seguía mis palabras y mis gestos con una gran atención distraída, como un gato que mira fijo pero que se ve que está por completo en otra cosa; que es otra cosa” (*Las armas* 40). En *Rayuela* vemos este ejemplo de forma más clara, pues: “el punto de vista del texto sobre el jazz se expresa a través de las intervenciones de los miembros del Club [de la serpiente]. Punto de vista múltiple [...]” (Loyola 118). Al margen de que las posturas emitidas por los personajes delaten distintos estados y signifiquen diferentes cosas según quién y cómo las emita, y además de lo que esto represente en el texto, este punto de vista múltiple sigue el camino paralelo al de una *jam session*; esto es, diferentes intervenciones con la espontaneidad de lo oral y tan improvisado como cualquier conversación. Además los distintos caracteres y características técnicas son tan personales en una *jam* como la personalidad de los personajes de Cortázar o las personas en general: “A diferencia de la música llamada clásica, el jazz pone el acento en la interpretación (improvisada o no) más que en la partitura o composición” (Loyola 125). Es decir, el jazz pone el acento de lleno en la individualidad y en la libertad a partir de las interpretaciones de los temas musicales, y Cortázar se acerca a estas problemáticas del siglo XX tratando al músico de jazz que más pudo revolucionar la escena con el *bebop*. Esto se explica porque ve en esta música, además de arte redentor, una intercesión: “[...] una tentativa contra la discontinuidad temporal, [...] un puente (¿tablón?) múltiple. [...] un modo de afirmar a pesar de todo la cadena inexistente, superación de la muerte vertical: el jazz cabalga la cadena del tiempo y nos sumerge en una fraternidad de inmortales. [...] el jazz sería para Cortázar un modo de acceso a la utopía irrepresentable [...]” (Loyola 133).

Es Charlie Parker quién acomete esta revolución estética en su música, acompañada de la ética, de la conciencia de clase y de raza. El *bebop* nace como forma contestataria hacia la sociedad blanca que se introduce por primera vez en la escena negra del jazz intentando apropiarse de una expresión cultural ajena con el estilo de Chicago. Y, como no podría ser de otro modo, desde ahí el *bebop* nace como reclamo de autonomía y de libertad; como cultura y como lenguaje propio. Así “El perseguidor” se posiciona como preámbulo a *Rayuela* habiendo entre ambos textos una conexión por elipsis: “La cercanía de “El perseguidor” —en cuanto implícito (o explícito, según se mire) homenaje monográfico— explica probablemente que Charlie Parker haya sido excluido de la secuencia de la discada. El vistoso vacío establece una secreta conexión entre ambos textos” (Loyola 110). Es precisamente Charlie Parker el que induce a Cortázar a implicarse con el hombre y el que le abre las puertas así a *Rayuela* y a las temáticas trascendentales caminando desde lo individual a lo colectivo:

Omar Prego: [...], si pasamos de estos cuentos tuyos a «El perseguidor» se nota como una especie de ruptura. Tú dijiste en otra entrevista que no es ahí que tuviste por primera vez conciencia del peso, de la gravitación de un personaje, pero sí que en este cuento lo que importa es el personaje, que empezaste a tener una mayor visión existencial de la literatura. Lo que puede parecer paradójico es que tú no conociste al personaje en cuestión, a Charlie Parker.

Julio Cortázar: No, yo no lo conocí personalmente, aunque sí estéticamente, porque me tocó vivir en el momento en que Charlie Parker renovó completamente la estética del jazz y después de un periodo en que nadie creía y la gente estaba desconcertada por un sistema de sonidos que no tenía nada que ver con lo habitual, se dieron cuenta de que allí había un genio de la música. Y entonces la anécdota de ese cuento es la siguiente: a mí me perseguía desde hacía varios meses una historia, un cuento largo, en el que por primera vez yo me enfrentaba con un semejante. Porque la verdad es que, como decís vos, hay una ruptura en «El perseguidor» (Cortázar, *La fascinación* 105).

El compromiso de Cortázar empieza así un día leyendo un artículo necrológico por la muerte de Charlie Parker en la revista *Jazz Hot* y viéndolo como un semejante:

Entonces decidí, por el contrario, construir un personaje asimilable al hombre de la calle, un hombre medio, pero que tuviera esa sed de absoluto. Imaginaba un pintor, un escritor, pero no acababan de convencerme. Y en ese momento acababa de descubrir al verdadero Charlie Parker, cuyos primeros discos de 78 revoluciones había escuchado en la Argentina. Entonces yo me hacía odiar por los aficionados al jazz tradicional porque me gustaba enormemente Charlie Parker. Cuando dejé la Argentina y vine a París, en 1951, sabía poco o nada sobre él. Un día, leyendo un número de la revista francesa *Jazz Hot*, supe de su muerte y de su biografía, me encontré con un hombre angustiado a todo lo largo de su vida, no solamente por los problemas materiales [...] sino por lo que yo, de alguna manera, había sentido en su música: un deseo de romper las barreras como si buscara otra cosa, pasar al «otro lado»; y me dije: «éste, él es mi personaje» (*Cortázar por Cortázar* 106-107).

A lo largo de su obra Cortázar sigue implicándose en su compromiso con el pueblo americano silenciado, y sigue buscando la utopía inaprensible: “El jazz no es la música inmutable, ya-para-siempre- así-y-fuera-del-hombre (la Quinta, la Pasión, el Trío K. 498), la música atemporal y sin compromiso fuera de su ya muerto o distante autor; en una *jam session* la música está naciendo y muriendo instantáneamente, es la creación por el acto mismo de crear” (Cortázar, *Obra crítica* II: 213). Concluye Loyola: “A Cortázar habrá que reconocerle el mérito de haber sido uno de los poquísimos escritores contemporáneos que vio en el jazz el extremo paradigma del arte de la modernidad del siglo XX. [...] Ningún otro tipo de artista convocado por Cortázar a sus páginas encarnará como el jazzman la síntesis de los sueños modernos” (Loyola 124-125).

Cortázar entiende que “la literatura es algo que nace del encuentro de una voluntad de utilizar el lenguaje para crear una nueva visión del mundo, para multiplicar un conocimiento, para descubrir” (*Las palabras son* 141). Para crear esa nueva visión y comunicarla, el escritor necesitará tratar al lenguaje de otro modo, para, a través de él, hacer cómplice a su lector:

[...] la única forma en que puede conseguirse ese secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial (Cortázar, *Obra crítica* I: 378).

La comunicación, la alianza y la complicidad entre escritor y lector surge de este mismo tratamiento del lenguaje, capaz de mostrar y crear otras caras de la realidad. Ese es el compromiso de Cortázar y el legado de su obra.

OBRAS CITADAS

- Bergson, Henri. “Materia y memoria”. *Obras escogidas*. Trad. José Antonio Miguez. Madrid: Aguilar, 1963. Impreso.
- Berendt, Joachim E. *El jazz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.
- Bravo, M. “Tratamiento del tiempo en los relatos de Julio Cortázar”. *Corrige du devoir*, 2. 1991-92: 2321. Impreso.
- Cortázar, Julio. *Las armas secretas*. Buenos Aires: Editorial sudamericana, 1959. Impreso.
- *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1967. Impreso.
- *Último round*. México: Siglo XXI, 1969. Impreso.
- Entr. Ernesto González Bermejo. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978. Impreso.

- *Cortázar por Cortázar*. Entr. Evelyn Picon Garfield. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978. Impreso.
- “Las palabras son como pequeñas carabelas que sirven para descubrir nuevos mundos: Entrevista a Julio Cortázar”. Entr. Xavier Argüello. *Nicaráuac* 7. 1982: 137- 171. Impreso.
- *La fascinación de las palabras: Conversaciones con Julio Cortázar*. Entr. Omar Prego Gadea. Barcelona: Muchnik, 1985/97. Impreso.
- “Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue”. Entr. Pierre Lartigue. *Julio Cortázar, mundos y modos*. Saúl Yurkievich. Buenos Aires: Legasas, 1987. 141-154. Impreso.
- *Obra crítica*. Ed. Saúl Yurkievich. vol. I. Madrid: Alfaguara, 1994. Impreso.
- *Obra crítica*. Ed. Jaime Alazraki. vol. II. Madrid: Alfaguara, 1994. Impreso.
- *Obra crítica*. Ed. Saúl Sosnowski vol. III. Madrid: Alfaguara, 1994. Impreso.
- *Cartas*. Ed. Aurora Bernáñez y Carles Álvarez Garriga. Vol. IV. Buenos Aires: Alfaguara, 2012. Impreso.
- *Clases de literatura. Berkeley 1980*. Madrid: Alfaguara, 2012-13. Impreso. Denis, Julio. “Jazz”. *Presencia*. Buenos Aires: El bibliófilo, 1938. Impreso.
- Gómez, Susana. *Fondo Cortázar en Poitiers (y otras cercanías)*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines- Archivos, 2010. Impreso.
- Loyola, Hernan. “El jazz en Cortázar: la discada del club de la serpiente”. *Revista Litterature d'America*. 41-42. 1992: 107. Impreso.
- Plutarco. *Obras morales y de costumbres. (Moralia)*. Madrid: Gredos, 1992. Impreso.



Ricardo Jiménez, *Caracas*, 1994

Revista de literatura hispánica (2018)

DEL TOHU-BOHU A LOS ENTREMESES ICONOCLASTAS

Wenceslao-Carlos Lozano

Tras leer el libro titulado *Entremeses / Impromptus*, recién publicado en septiembre de 2024 por la zaragozana editorial Libros del Innombrable, decidí dedicarle una reseña para nuestro Boletín, dado el interés y la singularidad de sus textos. Un libro «de» y «sobre» dos dramaturgos de peso como son Fernando Arrabal y José Moreno Arenas, este un amigo y compañero de la Academia de Buenas Letras de Granada, de cuyas pulgas soy lector asiduo, y tan acostumbrado a identificarlas con su escritura teatral que me pilló de sorpresa la extensión —ello sin hablar de la densidad— de su Federico en carne viva, cuando asistí a su representación hace dos veranos en Valderrubio, aunque es cierto que también conocía otra extensa y buenísima pieza suya, el monólogo titulado *Tè vas a ver negro*, estrenada en Madrid en 2013 con el actor Joan Llaneras.

Seis obras teatrales breves, tres por autor, concebidas para esta edición y por tanto inéditas, que comentaré sucintamente junto con alguna que otra consideración sobre sus autores. Además de una esmerada edición adornada con ilustraciones de gran calidad pictórica, nos hallamos ante un volumen de provechoso contenido, con textos de dos dramaturgos tan cercanos formal y conceptualmente pese a los veintidós años que los separan por nacimiento. Todo ello en edición bilingüe castellano-francesa sin necesidad de traductores externos pues entre ellos se las compusieron, siendo Arrabal autor en ambos idiomas, y estando lo demás traducido al francés por Rafael Ruiz Álvarez, profesor de Filología Francesa de la Universidad de Granada y acreditado experto en artes teatrales, en sus vertientes teórica y práctica. Esto incluye, por este orden, un prólogo conjunto firmado por Rafael Ruiz Álvarez y Mario de la Torre-Espinosa; y, ya para cada autor por separado —Arrabal en primer lugar—, una introducción de Pollux Hernández, los tres entremeses y una entrevista de Javier Villuendas Pérez. A continuación, introducción de Adelardo Méndez Moya, los tres impromptus de Moreno Arenas y la entrevista de Andrés Cárdenas. Un armazón que se repite con exactitud en francés, quedando por tanto dividido el volumen de 326 páginas en dos partes iguales.

Los prologuistas aluden, ya en el título de su texto, a un encuentro fortuito —que yo más bien calificaría de lógico acercamiento—, con motivo del IX Seminario Internacional de Estudios Teatrales «Vanguardia, confusión y caos en Fernando Arrabal y José Moreno Arenas», celebrado en noviembre de 2022 en Albolote, localidad natal de Moreno Arenas, y en La Madraza de Granada. Esto es, un congreso dedicado específicamente a ambos autores durante tres días, con una nutrida participación de especialistas en sus obras, como lo demuestran las actas del mismo, un volumen de casi 400 páginas profusamente ilustrado con fotografías del acto y editado en 2023 por la salobreñera editorial Alhulia con su habitual esmero. Creo saber que ambos autores lo idearon a raíz de un encuentro posterior en Marbella —ese sí fortuito—, con motivo de un homenaje a Jean Cocteau, en el que Arrabal impartió la conferencia de clausura. Y, si sigo en lo cierto, de este importante seminario partió —de oca en oca— la tan pertinente idea de esta espléndida edición conjunta. Huelga decir que dichos prólogo, introducciones y entrevistas ofrecen al atento lector una oportuna información sobre las obras aquí presentadas y sobre la personalidad humana y artística de ambos autores, al igual que las señaladas actas, que así se suman a la ya abundante bibliografía existente sobre ellos.

En el caso de Arrabal, «no solo sigue escribiendo teatro en sus años de senectud, sino que lo hace con una frescura y pujanza equiparables a la de su obra anterior», (p. 26) nos dice el experto arrabaliano Pollux Hernández. Lo último son estas tres piezas cortas que llama muy cervantinamente ‘entremeses’, relacionados nuclearmente entre sí por la confusión, el caos, el *tohu-bohu*, una palabra francesa de origen bíblico, cuyo sentido se ha banalizado en Francia hasta asimilarse al coloquial “follón” español —así, el coloquialismo «*Quel tohu-bohu!*» equivale a «¡Menudo follón!»—, pero que en su sentido original hebraico alude al caos primitivo previo a la

Creación; o sea, el despertar del mundo recogido en el Génesis. Un concepto dual del caos y de la confusión que rigen la existencia del ser humano y, como es bien sabido, destila toda la obra y el espíritu del genial dramaturgo melillense, junto con esa otra denominación de creador pánico; esto es, «*total y absolutamente libre ideológica, social, moral y estéticamente*» (p. 29), siempre en palabras de Hernández en su introducción a estos tres entremeses titulados *Tohu-bohu*; *Oración IA* y *El Greco y el Inquisidor general*.

En entrevista de Javier Villuendas Pérez publicada el 25 de noviembre de 2023 en *ABC Cultural* y recogida en el libro, nos dice este que «*surfeando vivaz por este mundo lívido, Fernando Arrabal es tan imprevisible, lábil y entrópico que recuerda a internet en formato nonagenario*» (p. 91). Un autor que, según nos enteramos aquí, idolatra a su edad una inteligencia artificial (IA) que, para su felicidad, «*subirá lo más arriba que pueda dejándonos algún gazapo guasón y de talla humana. Por ello, la IA sueña con el silencio apoteósico de un Estadio gigante mudo.*» (p. 95). Todas sus respuestas corroboran que sigue siendo exactamente el que ha sido siempre en su surrealista modo de sincerarse y en sus monomanías, tal como lo atestiguan por igual estas tres obras teatrales de última hora, así como dos entrevistas distantes de cuarenta años en las que salen a relucir algunas de sus fijaciones temáticas: «*Tengo recuerdos portentosos, fenomenales, pasmosos e increíbles; viví divinamente cuando fui ‘agapito’, más aún cuando estuve a punto de ingresar en el seminario jesuita de Tarragona, y no digamos cuando conocí la ventura, la fortuna y la inmensa e inmerecida dicha de recibir la aparición de la Virgen*», nos dice en 2023 (p. 100). Lo de ‘agapito’ remite a que fue aspirante a jesuita en su remota juventud veinteañera en Valencia, por aquello de que «*va hacia Dios con amor de ágape*», como se cuenta en un artículo publicado el 2 de febrero de 1983 en *El País*, sin firma de autor, que aquí entrelazo con el de 2023 para resaltar algunas constantes. Y es que este nombre propio significa “amor”, pero también “amado o amable”, y no es pues de extrañar que en 2023, a la pregunta de cuál es su palabra favorita, responda sin dudar: «*Dos: poesía y amor... Y humor; pues incluso los más oficiales las venerarían si dijeran y pensaran lo contrario de lo que piensan o dicen.*» (p. 94).

También en ambas entrevistas se evidencia su frustrada pretensión de ingresar en la Real Academia Española de la Lengua, algo que hizo públicamente el 31 de enero de 1983 durante un almuerzo que le ofreció en Madrid la Sociedad General de Autores ante numerosas personalidades de la Letras. Según el diario *El País*, Arrabal señaló que, definitivamente, se radicaría en España, pese a que el ministro francés de Cultura le había ofrecido la nacionalidad francesa sin necesidad de que hiciera renuncia a la propia, y lamentó ciertas reacciones contra su vuelta: «*Ha sido excesivo; ni durante el proceso por blasfemia e insultos a la patria que se me hizo en el año 1967 pensó nadie en retirarme la nacionalidad. No importa; estoy decidido a formar parte de la comunidad de escritores españoles.*». En efecto, el 21 de julio de 1967 fue detenido en un hotel de La Manga, encarcelado y encausado por blasfemia y ultraje a la nación española por una dedicatoria en un libro que decía: «*Me cago en Dios, en la Patria y en todo lo demás*». Un juicio tras el cual acabó siendo absuelto por considerarse que soltó aquello bajo el influjo de una fuerte medicación y del alcohol... Y, desde luego, por haber contado con la solidaridad de autores como, según he recogido aquí y allá, Aleixandre, Ionesco, Beckett, Octavio Paz, Mauriac, Miller, e incluso algunos cercanos al régimen como Cela y Laín Entralgo. Al recordársele aquel episodio en 2023, Arrabal contestó que «*A punto estuvieron los funcionarios armados de retr, cuando les dije lo que me pareció evidente: para qué tanto revólver cuando un tirabeque hubiera sido suficiente.*» (p. 95). También recordó que seis de quienes lo defendieron fueron nobelizados años después.

En cuanto a lo de la Real Academia, en 2023 hace la surrealista observación: «*Como saben mis temerarios lectores, la Real Academia con razón y a pesar de su inmensa erudición, no puede intuir que, entre otros mil, llamé a su puerta hace medio siglo [en realidad, justo cuarenta años, como estamos viendo]; me encantaría que creara con sus mejores y los Trascendentes Sátrapas las evidencias poéticas y amorosas del mundo que consiguen revelarse y patentizarse a pesar de los que rigen, por lo menos aquí y ahora; pues es sabido que el buzo del estanque del Retiro se ha prendado de la Dama de Elche.*» (p. 98).

Y, *last but no least* entre las fijaciones de nuestro beatífico autor, su devoción a la santísima Virgen María, que tiene a bien aparecérselo de tarde en tarde desde su más remota juventud, ya a los diecisiete años, sin menoscabos de que tres meses después se volviera agnóstico. Anarquista de tendencia divina según propias palabras, ya en 1983 confesaba que «*Algunos dicen que soy un farsante, pero yo soy, como español, un apasionado que ha tenido una revelación de la Virgen María. Si esto hubiera ocurrido hace veinte años nadie se habría extrañado. Se me aparece ahora y dicen que soy un farsante. Como si la Virgen fuera a estar pendiente de que estén o no de moda las revelaciones.*». Y, para más Inri, «*Es gracioso lo que pasa en España, también en Francia y en otros países, pero sobre todo aquí: si yo hubiera viajado a ver a Gadafi o a Jomeini y volviese convertido a la revolución Islámica la gente diría, 'qué tío tan cojonudo', pero convertirse a nuestra religión ya no sirve.*». Más de lo mismo en 2023, en que a la pregunta de si es más temerario creer en Dios o pretender serlo, contesta sin rodeos que «*Soy un verdadero incondicional vibrante y ferviente de la Virgen María; me enfervoriza y apasiona que sin merecerlo ni remotamente se me haya aparecido. Hoy Ella sabe que soy confusamente agnóstico a pesar de mis dudas.*» (p. 93).

En *Tohu-bohu*, Arrabal sitúa la escena en el paraíso el 24 de abril de 1616; o sea, dos días después de la muerte de Cervantes, uno de los personajes, siendo otro Feliciano de Silva, escritor de la primera mitad del siglo XVI y oriundo de Ciudad Rodrigo, localidad muy vinculada al autor por vía materna, y donde vivió algunos años de su primera infancia. Así pues, Feliciano recibe a Cervantes recién llegado al paraíso, estando ambos acompañados por unos angelitos encargados de algo llamado Centro de Operaciones. Obviamente, tanto el disparatado diálogo entre ambos personajes como los elementos externos, ruidos estridentes, la canción *Tutti Frutti* de Little Richard y demás desafueros, dan cumplida cuenta de ese caos y esa confusión inherentes a la fantasía arrabaliana, aquí presididos por este enigmático interrogante en boca de Cervantes: «*Al comienzo solo podemos preguntarnos si la creación surge del tohu-bohu o si Dios surge del tohu-bohu para la creación.*» (p. 43).

En la segunda obra, *Oración IA*, prosiguen la estridencia musical de *Tutti Frutti* y las elucubraciones sobre Dios, pero ahora en un escenario plagado de ordenadores, un ataúd infantil negro, cuatro velas y un Cristo de hierro; ello con dos personajes, Fidio y Lilbe, en fecha de 11 de agosto de 2053 (día y mes del nacimiento del autor, un dato que aquí han pasado por alto sus comentaristas), y en el contexto futurista de Cloud Valley, ese proyecto chino de ciudad inteligente que será controlada por inteligencia artificial, pero donde se combina la más rancia tradición veterotestamentaria con el futurismo más puntero, siendo una de las claves el eterno dilema entre el bien y el mal, sus alcances y posibles interpretaciones, así como su relatividad pues parece tratarse de padres que acaban de matar a su hijo.

La tercera pieza, *El Greco y el Inquisidor general*, nos devuelve al pasado, esta vez a San Lorenzo del Escorial, no se sabe en qué año del siglo XVI pero de nuevo un 11 de agosto, para enfrentar a dos personajes históricos, El Greco y Gaspar, cardenal de Quiroga y Vela, e inquisidor general. La estancia es un sombrío desván sin muebles con justo una ventana que permite ver la calle, una puerta que da acceso a un pasillo y una pequeña abertura desde la que se ve el tabernáculo del altar mayor de la basílica. El inquisidor pretende, mediante una tan absurda como torticera retórica teológico-ecclesial, acusar al pintor de herejía en uno de sus cuadros, *El martirio de San Mauricio*, y a punto está de conseguirlo cuando un pregonero del rey aparece para avisar al pintor, ya esposado, de que este lo insta a reunirse con él para almorzar al rato, librándolo in *extremis* del calabozo (esto es, un final inusualmente feliz en el autor). Procede señalar que entre las ilustraciones del libro se hallan cinco estupendas versiones de otros tantos cuadros de El Greco, realizadas por Nacho del Cerro Arrabal, sobrino del dramaturgo.

Las tres obras inéditas de José Moreno Arenas llevan por título *El reloj* (2023), *La cabeza* (2023) y *El purgatorio* (2024), y dan asimismo cuenta de determinadas constantes del dramaturgo, a su vez acompañadas por tres sugestivas ilustraciones a todo color firmadas por el pintor jienense Antonio Manuel Contreras Jiménez. De aquellas, su prologuista Adelardo Méndez Moya concluye que «*Nos hallamos, pues, ante tres piezas teatrales que, en cierto sentido, sintetizan la labor de Moreno Arenas en el arte del teatro, al tiempo que resultan*

propuestas muy diferentes —más emparentadas entre sí las dos primeras [entendiéndose que se trata de esas pulgas, tan propias del ‘teatro indigesto’ del autor], en distinción a la última—, sin alejarnos de la heterodoxia de posicionamientos y la actitud crítica del dramaturgo, en plasmación objetiva de su pluralidad. Tres buenos textos que nos incitan a la risa (nunca blanca ni fácil) al tiempo que a la reflexión.» (p. 112).

El reloj está dedicada a una amplia nómina de figuras que, a lo largo del siglo XX, han dado forma y contenido al surrealismo y demás movimientos adyacentes, como Jarry, Artaud, Lorca, Beckett, Ionesco, Mihura, Jardiel Poncela, el propio Arrabal, entre otros más con sus nombres y apellidos, y... con puntos suspensivos, «*tantos otros. Sobran las razones.*» (p. 113). Se trata de una pieza de apenas cuatro páginas sin otra acotación preliminar que «*escenario carente de decoración*» y «*Servus y Liber se encuentran en el centro del escenario*». No cabe mayor desnudez para este acto único con dos personajes de nombres significativos, siendo el primero el que abre el diálogo con la pregunta: «*¿Usted respeta la ley?*». Más que un diálogo, una prolongada ráfaga de preguntas y respuestas muy cortas e instantáneas —*du tac o tac*, se diría en francés para ese juego de réplicas.

Debe considerarse que, como sus nombres sugieren, Servus es el personaje convencional y Liber el rompedor, aunque ambos se embarcan en una (il)lógica discursiva en la que están abocados a no entenderse por puro absurdo, o quizás por pretender Liber demostrar a Servus que cada cual piensa y por tanto se expresa como le da la gana. Se trata también de un juego dialéctico destinado a desconcertar al lector oyente recordándole que la sinrazón es algo que siempre tenemos a mano como escapatoria de una realidad agobiante, siendo así que la tenida usualmente por ‘lógica saludable’ también puede ser una sutil forma de opresión mediante la tergiversación de la palabra, una constante en la condición humana. De ahí que el reloj que lleva Liber en la muñeca esté parado y no tenga por tanto la función de dar la hora pues no merece la pena tener en cuenta un tiempo que, tal como se suele instrumentalizar social y políticamente, es un elemento más de alienación, por lo que a veces es preferible cobijarse en la atemporalidad, por virtual que esta sea. Aquí tenemos un ejemplo más de cómo, en un espacio tan corto y desnudo, se pueden dar cita el negacionismo, la contradicción, la palabrería, la atemporalidad, el absurdo, el malentendido, el reproche, la sorna, el desprecio y tras él, el despecho: «*¡Ay, si se pudiera matar...!*». Y, como corolario de esta ceremonia de la confusión, la queja lastimera: «*Si yo tan solo quería saber si respeta la ley*» (p. 120).

La cabeza está dedicada a Francisco Nieva, «*autor de Es bueno no tener cabeza, y a quienes se resisten a entregar en bandeja de plata su pensamiento libre, incluso a costa de perder la cabeza.*» (p. 121). Todo un programa para una pieza solo más larga de una página que la anterior y de tan escueta didascalia: «*Interior de un casino. Marcial y Valentino —este último, con sombrero de copa— se encuentran.*» (p. 125). Escrita el mismo año que la anterior (exactamente un mes y medio después), mantiene como elemento común el formato de pulga y sus puntos de humor y de crítica, así como el hecho de que sus dos personajes tengan nombre propio, algo inusual en el teatro de nuestro autor. Conste que en ambas obras dichos nombres solo sirven de referente al lector, pues no aparecen en los diálogos. Si bien ahora no particularizan semánticamente a los personajes como en *El reloj*, estos están aquí igual de tipificados, siendo Marcial el elemento convencional y Valentino el rompedor (por mantener los calificativos usados para los anteriores). También es posible establecer un paralelismo entre ambas obras en la brevedad de sus títulos, el primero de los cuales centra el conflicto en la noción de tiempo, y en el segundo se cuestionan las alas de la mente, que obviamente se ubica dentro de la cabeza. Pero lo aquí motivo aparente de conflicto es la propia cabeza, que se presenta, por arte de birlibirloque, con sombrero de copa, luego con un pelo exageradamente largo y erizado; y finalmente del todo calva. ¿Dónde está pues el dilema, en el continente o en el contenido? Obviamente, tratándose de un teatro tan indigesto mentalmente como es el de Moreno Arenas, en el contenido, pese a las apariencias, puesto que los cambios físicos de la cabeza de Valentino no son sino tres variantes de un mismo problema, que es precisamente la “falta de cabeza” de su interlocutor (aquí, al igual que en *El reloj*, por meterse donde no lo llaman). Así de claro se lo dice Valentino a Marcial para cerrar esta pieza de un solo acto: «*En realidad, a usted le importa un rábano que mi cabeza esté cubierta por un elegante sombrero, que ofrezca un llamativo peinado o que luzca una resplandeciente calva... Lo que a usted le preocupa es que yo tenga cabeza.*» (p. 129). Como confirmación de lo

dicho, valga la acotación de cierre, que no tiene desperdicio: «*Da igual que caiga o no el telón. Oscuro sobre las cabezas de los espectadores.*» (p. 130).

El purgatorio (2024) deja de asociarse a la dramaturgia indigesta para integrarse en otro corpus creativo del autor de más reciente gestación, hacia 2010 según sus estudiosos. Ello, sin menoscabo de que siga cultivando dicho género, como lo evidencia la fecha (2023) de estas dos últimas pulgas dramáticas indigestas, tratándose de un formato y de un espíritu crítico-burlón del todo acorde con el carácter Moreno Arenas; de ahí que se mueva en él con plena soltura y abundancia de ocurrencias. Aquí, recurre al tema histórico con personajes reales y cumbres del teatro del periodo isabelino inglés y del siglo de oro español, como Christopher Marlowe, William Shakespeare y Calderón de la Barca, únicos tres personajes, en realidad este último con una brevísima intervención al final, e identificados por sus nombres de pila. Un acto único que, curiosamente, transcurre más o menos en el mismo periodo temporal que *Tóhu-Bohu* (fechado, como hemos visto, al segundo día de la muerte de Cervantes); y, como sutil divergencia, en el paraíso en el primer caso, y aquí «*En el más allá. Una habitación desnuda. Al fondo, en el centro, una puerta barroca de doble hoja. Atmósfera. Humo.*» (p. 135). Con todo, un más allá de inequívoca ubicación atendiendo al título de la obra. Añadamos que la cronología es —al igual que la mayor extensión— coincidente con la de *El Greco y el Inquisidor general* arrabaliano. Y, en todos los casos, apenas indicaciones sobre el decorado, como corresponde a obras de corta duración. Aquí, al menos una sobre la vestimenta: «*Con vestuario isabelino, Christopher y William dialogan, aunque apasionadamente, con formas civilizadas*» (p. 135). Esta indicación general se ve progresivamente matizada a medida que se va desarrollando el diálogo, diversificándose en una extensa lista de acotaciones muy precisas sobre las actitudes de los dialogantes, como es habitual en el teatro de Moreno Arenas, incluso en sus pulgas (y tanto más en las dos obras largas citadas al principio de este artículo), conformando de tal modo un texto paralelo en continua relación dialéctica con el diálogo, por lo que conviene que el lector se atenga atentamente a ellas en su lectura si pretende obtener un máximo provecho de la misma: «*Con hartzago; Sonriente; Desabrido; Baja la mirada, Haciendo hincapié en la pronunciación de la primera palabra; A modo de sentencia; Entre la derrota y la súplica; Muy enfadado; Alzando la voz; En tono próximo a la amenaza; Firme, aunque escondiendo la amenaza; A pesar de la cara de pocos amigos...; Muy dolido; Silencio tenso; Desafiante, con carga irónica; No exento de cierto desprecio; Entrando al trapo; Apretando los dientes; Descargando ira acumulada durante años, con cierto sabor a venganza; Con saña demoledora...*», y bastantes más que no recojo para no alargar demasiado esta cita, todas ellas indicadoras de una clara intención de fijar el diálogo con una máxima precisión.

El tono es, en efecto, cualquier cosa menos humorístico, tratándose a las claras de un ajuste de cuentas *post mortem* en el que, entre burlas cáusticas, reproches y autojustificaciones, ambos personajes —nacidos en 1564, aunque uno muerto con 29 y el otro con 52 años—, debaten sobre asuntos biográficos históricamente poco esclarecidos entre esos dos genios de la escena, sobre autoría, influencias y malentendidos, posicionamientos torticeros y envidias recíprocas que, ya para concluir y abundando aún más en el anacronismo (siendo esto lo que menos importa para el caso), requerirán de la intervención del gigante español de la escena, realizando así el autor un interesante ejercicio de metateatro y, tal como explica su prologuista, aunque no refiriéndose explícitamente a esta obra sino a otras del autor que se encuadran en esta misma tendencia, «*[afrontando] temáticas y cuestiones relativas al propio teatro, tanto a procesos de escritura, como de planteamientos escénicos sobre las tablas o, incluso, concernientes al sector de la crítica, en unas acciones existenciales de los implicados.*» (p. 108).

La cronología es desde luego lo menos relevante en sentido estricto, al igual que la verdad histórica de una realidad —lo directamente relacionado con la vida y obra de ambos seres— sumida ya por siempre en una nebulosa insoluble, instalados como estamos en el anacronismo: (Christopher:) «*Nuestro tiempo es pretérito* / (William:) *Sí, Christopher; sí. Hace tiempo que lo tengo asumido.* / (Christopher:) *Somos ayer.* / (William:) *Somos pasado; polvo del caos que al caos regresa. [...] Pero nosotros tenemos vida después de la muerte*» (pp. 135-136). Personajes que dialogan siglos después de su muerte; es decir ahora, desde una perspectiva

crítica actual, pero sin haber salido del purgatorio, clara señal de que no han conseguido redimirse a ojos de Dios. O, yendo aun más lejos, dándose así por sentado que tanto ellos, personajes concretos, como el género humano en general, no tenemos remedio y estamos condenados *ad aeternum* a ser lo que siempre hemos sido: (Christopher:) «*Estamos en el purgatorio, ese no-lugar en el que tanto asusta contemplar la puerta que nos ha traído hasta aquí como la que nos falta por cruzar. Llevamos no sé cuántos lustros, décadas —quizá, siglos— arrastrando las pesadas cadenas de una ambición irracional prolongada a lo largo de nuestras vidas, a la espera de que nos reciba Dios* / (William:) «*¿Dios...?* / (Christopher:) «*Si es que se digna a recibirnos, que es otra cosa. Me temo que si no reconocemos nuestra mentira, la angustia que hoy nos ahoga será eterna* / (William:) «*¡Así sea, Christopher! ¡Así sea! ¡Eterna, por siempre!*» (p. 138). Y es que, claro, para poder contemplar a Dios, hay que enseñarle el rostro, o sea despojarse de la máscara, lo que equivale a despojarse del ego, algo que para un hombre de teatro es irrenunciable pues supondría abjurar de su manera de existir. Así de claro lo sentencia Christopher: «*Nuestras vidas han sido siempre apariencias; un fraude para los seres queridos y también para los que nos han amado; una estafa para los aficionados, para el espectáculo; y un timo para nosotros mismos, para nuestra inteligencia.*» (p. 140). Y así corrobora William a su amigo de antiguo que jamás podrá mostrar su rostro a Dios con los repugnantes cargos que se le imputan: «*Espía doble, hereje, falsificador de moneda, ateo, homosexual, conspirador, pederasta... [amén del] aventurero más pendenciero, nauseabundo y sin escrúpulos sobre la faz de la tierra.*» (p. 141). No obstante, el sentido común acaba por momentos imponiéndose entre esas dos fuerzas de la naturaleza tan fieras, sabedoras de la inmortalidad de las pasiones más desaforadas de la condición humana, pero a la vez conscientes de la extemporaneidad de su tan enconada y duradera pendencia, como el propio William acaba reconociendo: «*¡Qué complicados somos! Nos empeñamos en juzgar comportamientos de siglos que son historia, situaciones que responden a valores hoy en desuso, pero que fueron motor de otras sociedades, de otras culturas, de otras economías, incluso de otras civilizaciones...*» (p. 147).

Tampoco ahí queda la cosa, pues si bien estamos de acuerdo en que el teatro es, o fue en una acepción clásica, un juego de máscaras —o sea que disfrazar la verdad fuera algo no solo aceptable sino hasta encomiable—, en lo tocante a la vida real hoy el público no se aviene a las apariencias y exige saber la verdad monda y lironda. Para el caso que nos ocupa, la auténtica paternidad de Hamlet, Otelo, Romeo, Julieta y demás. Algo que estos sujetos no parecen dispuestos a reconocerse abiertamente el uno al otro. Un debate antiquísimo en el ámbito de la letras inglesas y aún vivo en nuestros días, aunque condenado por siempre a la irresolución. Salvo, por supuesto, para William y Christopher, los presuntos implicados, que aquí se permiten, en vez de por fin confesarnos la verdad, seguir teniéndonos en ascuas riñendo por algo que, en puridad, saben perfectamente. Puro teatro y teatro puro.

Así hasta, tras ser evocado —tanto vale decir ‘evocado’ como ‘invocado’ o ‘convocado’— por Christopher don Pedro Calderón de la Barca, insigne representante de un teatro español plagado de cumbres e injustamente arrinconado por una leyenda negra que aún persiste en tantas mentes indocumentadas y enajenadas histórica y culturalmente. De ahí el lamento del inglés: «*De lo que hemos privado a nuestros escenarios y a los del mundo entero por mor de una arrogancia de orígenes acomplexados y un desprecio enfermizo! ¡Cultura con mayúsculas!*» (p. 151). Invocación que redundaba en una repentina aparición de Calderón ejerciendo de *Deus ex machina* por partida doble, como elemento propiciador del desenlace de la obra, y al equiparlo con Dios su autoría de *El Gran Teatro del Mundo*. Léase la siguiente acotación: «*Se abren, a un tiempo y con lentitud expectante, ambas hojas de la puerta. Rodeado de una espesa humareda blanca y en todo su esplendor, aparece DON PEDRO. Una coral música celestial envuelve la solemnidad del momento.*» (p. 152). Tras una breve prédica tras la cual William asume que «*se es más sabio por rectificar a tiempo un entuerto que por ‘sostenello y no enmendarlo’*» (p. 154), don Pedro indica la puerta a los dos ingleses, camino hacia el paraíso, no ya ‘el gran mundo del teatro’ sino ‘el gran teatro del mundo’. Y no se pierdan esta última indicación con la que se cierra tanto esta interesante obra como mi breve exploración de la misma: «*Envuelto en la espesa nube de humo blanco, los tres desaparecen tras la puerta sacra, que se cierra. Un cartel de luminoso colorido adorna su dintel: ‘Bienvenidos al Siglo de Oro’. Nuevos acordes de música celestial. No se hace el oscuro ni cae el telón. Mejor así.*» (p. 155).

El lector interesado en este tipo de dramaturgia tiene en este libro la gozosa oportunidad de leer, reunidas y debidamente comentadas, seis obras inéditas y recentísimas de estos dos autores esenciales, por la originalidad y pertinencia de sus preceptivas escénicas, como son Fernando Arrabal y José Moreno Arenas. Si algo los identifica y diferencia de un teatro aséptico, acrítico y moralmente conformista, es su actitud provocadora de disidencia y rebeldía frente a los preceptos y dogmas imperantes en nuestras sociedades avanzadas, que recurren a todas las formas imaginables de adocenamiento social generalizado, no ya desde la enseñanza primaria sino desde el nacimiento hasta la muerte del individuo, atendiendo a la consigna doctrinal de «todo el poder por el poder» como único objetivo vital en este mundo, por todos los beneficios y ventajas que su detención reporta a unos pocos privilegiados.

Una de las funciones de un teatro tan subversivo como el que nos ocupa aquí consiste precisamente en desarrollar formas expresivas, cuando menos altamente sorprendentes y novedosas técnica y temáticamente (siempre a contracorriente), capaces de desmontar esos sofisticados métodos de alienación —con los medios actuales a su disposición—, prácticamente invencibles por la enormidad de su poder de manipulación y de control mental y físico a todos los niveles.

Por tanto, bienvenida sea, siempre y por siempre, toda propuesta escénica que, por su carácter visionario y su buen hacer, concite un despertar de las mentes a nuevas opciones de cultura y de gozo sensitivo, necesariamente iconoclastas, provocativas y transgresoras para sacar al lector-espectador de su indolencia programada, ya sea recurriendo al absurdo, al surrealismo, al *tohu-bohu* —ese caos arrabaliano— o, ya metidos en faena, removiéndole las tripas mediante el teatro indigesto de José Moreno Arenas.

LITERATURA Y TEATRO EN LA ALDEA GLOBAL
CON LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL AL FONDO¹

José Romera Castillo

Academia de Buenas Letras de Granada
Academia de las Artes Escénicas de España / UNED

PÓRTICO

Es para mí una gran satisfacción participar en un acto organizado por la universidad de Granada -mi universidad, en la que me licencié (1965-1970) y doctoré (1975)-, mi *alma mater* en todos los sentidos, en general, y más concretamente impartir esta conferencia en este histórico y bello lugar de La Madraza, un eslabón más de la cadena de actividades llevadas a cabo por la Cátedra Juan Carlos Rodríguez, que con buen tino esta nuestra universidad creó y patrocina. Razones docentes e investigadoras, además de otras personales, hacen que sea este emotivo sentimiento -perteneciente, sin duda, a la inteligencia emocional- el primero que traigo a colación.

Satisfacción plena de agradecimiento, porque hago mía una sentencia quijotesca oportuna y atinada: “entre los pecados mayores que los hombres [y las mujeres, añadido yo] cometen, aunque algunos dicen que es la soberbia, yo digo que es el desagrado”. Cumpro el mandato y doy las gracias a la Cátedra Juan Carlos Rodríguez, de “Teoría crítica” y muy especialmente a Miguel Ángel García, que tanto está haciendo por la pervivencia del pensamiento de Juan Carlos y que me cursó la invitación, que acepté honrado y encantado; así como a todos ustedes / vosotros que habéis tenido la deferencia de acompañarme en la disertación que sigue.

Advertiré a continuación, que en el desarrollo de esta exposición utilizaré unas teselas (acogiéndome a su significado asignado por la RAE; “cada una de las piezas con que se forma un mosaico”) en el recuerdo de un amigo, Juan Carlos, con el que compartí amistad y academia durante tanto tiempo.



Juan Gris: *Tres lámparas* (1910-1911).

TESELA PRIMERA
ACERCAMIENTO A LA LITERATURA

En esta primera tesela, me fijaré en una de las corrientes hermenéuticas de la comunicación literaria, basada en la semiótica, que como es bien sabido -por quienes me conocen- es una de las líneas de investigación

1. Se publica una síntesis de la conferencia, “La comunicación literaria y teatral en la *aldea global* con la inteligencia artificial pisando los talones”, impartida en el Palacio de La Madraza, de la Universidad de Granada, en la Cátedra Juan Carlos Rodríguez, el 17 de diciembre de 2024: <https://lamadraza.ugr.es/evento/comunicacion-literaria-y-teatral-en-la-aldea-global-con-la-inteligencia-artificial-pisando-los-talones/>. Todos los enlaces de este texto han sido (re)consultados el 15/11/2024).

que he seguido en mi ya larga carrera investigadora. Me fijaré en algunos, breves y no exhaustivos aspectos teóricos, para recuerdo de algunos y aclaración para otros².

1. LENGUA USUAL VS. LENGUA LITERARIA

Es una realidad incontrovertible que tanto la una como la otra utilizan los mismos materiales para su plasmación y ejecución. Ante tal hecho, conviene hacerse la siguiente pregunta: aunque la lengua y la literatura utilicen idénticos materiales ¿forman un mismo sistema lingüístico? o, por el contrario, ¿son dos sistemas lingüísticos diferenciados? He aquí la clave inicial del asunto. La semiótica nos puede ayudar para dar respuesta a las preguntas.

Si echamos un brevísimo vistazo a la historia científica de la lingüística, siguiendo a Fernando Lázaro Carreter, en sus *Estudios de lingüística*³, vemos que se nos presentan dos posturas:

- La primera, que mantiene que la lengua poética, la de la literatura, depende de la lengua común. Postura que hunde sus raíces “en la tradición aristotélica -según la cual la lengua literaria sería producto del tratamiento que recibe el lenguaje ordinario mediante adornos o *figuras*- y que se identifica con el formalismo ruso, que explica la lengua poética como producto de *desvíos* o usos especiales respecto de la norma general”.
- La otra postura, por el contrario, sostiene “que la lengua literaria es una lengua distinta de la usual. Al querer romper esos vínculos entre lengua ordinaria y lengua artística, dotan a esta última de plena autonomía. Cabe poner a la cabeza de esta tendencia a Charles Bally, quien hablaba de lengua literaria, en general, como un fenómeno aparte y distinto del que acontece con la lengua usual”.

Ni que decir tiene que las dos posturas tienen sus defensores, pero desde el punto de vista semiótico -desde el que partimos-, ofrece razones más convincentes la segunda, es decir, la que propugna que la lengua literaria constituye un sistema lingüístico diferente del de la lengua estándar. Los estudios de la semiótica y, sobre todo, los de la pragmática, así lo ponen de manifiesto.

Desde este punto de vista -al que me acojo- partiremos de la base de que el lenguaje de la literatura, como afirma Fernando Lázaro Carreter, en su obra anteriormente mencionada, es un acto distinto del lenguaje ordinario:

- *Por lo que comunica*. En el lenguaje usual la finalidad fundamental es transmitir información para que la interacción comunicativa sea certera y fluida (es fundamentalmente denotativa). Por el contrario, en el lenguaje de la literatura, además de los aspectos denotativos, hay otros (los connotativos) que adquieren un mayor alcance.
- *Por la forma en que lo comunica*. El lenguaje usual no requiere una planificación previa y se expresa a través de los materiales lingüísticos a los que cada hablante recurre espontáneamente. El lenguaje literario, por el contrario, está planificado de antemano y usa una serie de recursos lingüísticos, dentro de unos parámetros artísticos.

2. Para los apartados que siguen, remito a mi libro *Textos literarios y enseñanza del español* (Madrid: UNED, 2013, págs. 21-27).

3. Barcelona: Crítica, 1980 (especialmente “El mensaje literal”, págs. 149-171; “La literatura como fenómeno comunicativo”, págs. 173-192 y “Lengua literaria frente a lengua común”, págs. 193-206). Así como otra obra suya, *Estudios sobre poética (la obra en sí)* (Madrid: Taurus: 1975). Cf. además de José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario* (Madrid: Cátedra, 1998).

- *Por el mismo proceso de comunicación* establecido entre el emisor y el receptor, según establece la pragmática. Mientras que en el lenguaje usual la comunicación se produce en directo (dándose la interacción comunicativa momentáneamente), en el literario, el proceso de comunicación no se realiza en directo, sino a distancia, estando fijado indeleblemente.

En síntesis, aunque los dos tipos de lenguajes (el usual y el literario) utilicen los mismos materiales (palabras, giros, etc.), al insertarse éstos en un sistema distinto han cambiado su valor, según reza uno de los postulados más importantes del estructuralismo.

TESELA SEGUNDA LA COMUNICACIÓN TEATRAL

En esta tesela nos vamos a referir a otro arte, el teatral, que, aunque pueda tener algunas concomitancias con el literario, sin embargo tiene unas características propias, como he estudiado, entre otros, en diversas publicaciones⁴.

El siglo XX ha sido un siglo enormemente revolucionario, en todos los aspectos y paralelamente a la revolución que se produjo en las dramaturgias del siglo XX, ha habido otra en el ámbito de la crítica. Haciendo el recuento histórico muy breve, podemos afirmar que, allá por los años veinte y treinta, dos escuelas europeas tuvieron el acierto de establecer algunas pautas fundamentales en la consideración de lo teatral. Por ello, queremos dejar muy claro que, partiendo de los postulados metodológicos de la semiótica -la semiótica del teatro, metodología que seguimos- se debe tener en cuenta:

- Que el estudio de los textos literarios teatrales, escritos por sus diversos autores a través de los tiempos, se integra dentro de la literatura.
- Que cuando esos textos literarios son puestos en escena se insertan en otro sistema comunicativo y, en consecuencia, son una parte más -todo lo importante que se quiera- del texto espectacular.

1. EL TEXTO LITERARIO DRAMÁTICO

El texto teatral, puede estudiarse desde el punto de vista literario, pero hemos de tener en cuenta algunas de sus peculiaridades. Por los años veinte, treinta y cuarenta dos escuelas europeas tuvieron el acierto de establecer algunas pautas fundamentales en la consideración de lo teatral:

De una parte, la escuela checa fijó la diferencia entre:

- *Texto* (especialmente escrito: el literario).
- *Representación* (puesta en escena).

4. Vid. de José Romera Castillo, *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: UNED, 1998, págs. 193-225) y “Texto literario y texto espectacular”, en su obra, *Textos literarios y enseñanza del español* (Madrid: UNED, 2013, págs. 253-271), de donde tomo varios aspectos que se tratan a continuación. Vid. además de José Romera Castillo, *Semiótica literaria y teatral en España* (Kassel, Alemania: Edition Reichenberger, 1998) y *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011). Así como el vídeo de la conferencia, “Semiótica literaria y comunicación no verbal”, en el VII Seminario de Investigación, *Líneas actuales en investigación literaria*, del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED (Madrid, 19 de noviembre, 2019): <https://canal.uned.es/video/magic/ou2z91hn1eoksk8k8ww0sgso0sk8k4k>.

Y de otra, la escuela polaca -con Roman Ingarden a la cabeza-, por lo que se refiere al *Texto* (escrito), distinguió entre:

- *Texto principal* (el que “dicen” los personajes).
- *Texto secundario* (las acotaciones o *didascalias*, marcadas por el autor).

Con estos dos recios cimientos la teoría teatral discurriría por nuevos senderos y una de las metodologías de gran arraigo en nuestros días, la semiótica, iba a adentrarse en el mundo teatral para intentar establecer las pautas específicas de su esencia, desde cuya óptica analizamos el teatro⁵.

Por lo tanto, el texto dramático literario está compuesto por el *texto principal* (el que autor pone en boca de los personajes), empleando el *diálogo*, generalmente, como forma específica de discurso (un rasgo formal, como ha visto muy bien María del Carmen Bobes⁶, que no sirve para diferenciar el teatro de otras modalidades de escritura, al ser un aspecto de *frecuencia* y no de *esencia*); y por el *texto secundario* (el de las acotaciones, el de las didascalias), cuya forma discursiva es la descriptiva o narrativa que proporcionan pautas para la representación.

2. EL TEXTO ESPECTACULAR

El texto espectacular es el resultado final de un proceso que termina con la puesta en escena. Está constituido por la suma de una serie de *textualidades* (la de la obra literaria dramática de un autor determinado; la del texto adaptado -si lo hubiere-; la del director; la de los actores; la de la escenografía y medios técnicos, etc.)⁷.

Frente al texto literario dramático -que puede ser leído como una obra literaria más, dándose el proceso de comunicación literaria, la representación teatral es *directa* -no a distancia como en la literatura y el cine-, constituyendo un complejo sistema comunicativo. Por ello, desde el punto de vista pragmático, podemos establecer que en la lectura de una obra literaria dramática se produce un proceso de comunicación a distancia, siendo -lo más normal- un receptor, un individuo, el que establece relación, a través del texto, con el emisor; mientras que en la representación teatral (a través del texto espectacular), la comunicación es directa, es decir, presencial y el receptor, aunque individualmente conecte con lo que está pasando en el escenario, recibe la influencia del público que comparte dicha representación.

Además -como afirma J. Veltrusky⁸, de la escuela checa, pionero de la semiótica teatral- (pág. 15): “muchas obras han sido escritas no para ser representadas teatralmente, sino simplemente para ser leídas. Incluso más importante aún resulta el hecho de que todas las obras dramáticas, no sólo las obras para la lectura, son leídas por el público de la misma forma que los poemas y las novelas. El lector no tiene frente a él ni a los actores ni al escenario, sino sólo el lenguaje. Muy a menudo, no se imagina a los personajes como figuras escénicas o el lugar de la acción como un espacio escénico. Y aun si lo hace, la diferencia entre drama y teatro se conserva intacta puesto que las figuras y los espacios escénicos corresponden entonces a significados inmatrimateriales, mientras que en el teatro se constituye en los soportes materiales del significado”.

5. Como puede verse en algunos estudios como los de Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral* (Madrid: Cátedra, 1989); Juan Villegas, *Interpretación y análisis del texto dramático* (Ottawa: Girol Books, 1982); José Luis Alonso de Santos, *La escritura dramática* (Madrid: Castalia, 1998) y *Manual de teoría y práctica del teatro* (Madrid: Castalia, 2007); Kurt Spang, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral* (Pamplona: Eunsa, 1991); Juan Antonio Hormigón, *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena* (Madrid: ADE, 1991); José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro* (Madrid: Síntesis, 2001), etc.

6. Vid. entre otros estudios suyos, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario* (Madrid: Gredos, 1992) y *Semiología de la obra dramática* (Madrid: Arco / Libros, 1997).

7. Vid. de César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico* (Madrid: Cátedra, 2003, 7.ª edición).

8. En *El drama como literatura* (Buenos Aires: Galerna, 1990).

Pero el proceso comunicativo del teatro se complica aún más. Por ejemplo, si se quiere representar -como lo ha hecho muy bien la Compañía Nacional de Teatro Clásico- *El Alcalde de Zalamea*, Calderón de la Barca se convierte en el emisor remitente; el adaptador del texto literario, el poeta Francisco Brines -en esta ocasión-, realiza las funciones de receptor del texto calderoniano y emisor del texto de la adaptación; el director, José Luis Alonso, se convierte a su vez en emisor y en receptor de las textualidades anteriores; los actores, por su parte, además de ser emisores y/o receptores de los parlamentos, adquieren la funcionalidad de receptores de las indicaciones del director y emisores para el público de una serie de mensajes, etc.⁹. En conjunto, el espectador teatral (el receptor) contempla y degusta un texto, como producto final, que es recibido colectivamente (no se hace una representación solo para un espectador), que es momentáneo e irrepetible (una representación nunca es enteramente igual a cualquier otra) y que, a su vez, puede verse influenciado por sus reacciones (toses, ruidos, risas a destiempo, etc.). Emisores y receptores se van multiplicando sin cesar. Luego el proceso de comunicación en un espectáculo teatral es distinto del que se da en el acto de la lectura de cualquier obra literaria.

Pero en lo espectacular -cuando una obra se lleva a escena- hay una semiosis o conjunción de una serie de sistemas signícos que hacen que estemos ante una realidad artística peculiar. Tadeuz Kowzan¹⁰ ha distinguido, en principio, 13 sistemas signícos (a los que hay que añadir el de la recepción) en la constitución de lo teatral:

- Los referidos al *texto pronunciado*:
 - 1) *La palabra*
 - 2) *El tono*
- Los referidos a la *expresión corporal*:
 - 3 y 4) *La mímica del rostro y los gestos*
 - 5) *El movimiento*
- Los referidos a las *apariencias exteriores del actor*:
 - 6) *El maquillaje*
 - 7) *El peinado*
 - 8) *El vestuario*
- Los referidos al *aspecto del espacio escénico*:
 - 9) *Los accesorios*
 - 10) *El decorado*
 - 11) *La iluminación*
- Los referidos a *efectos sonoros no articulados*:
 - 12) *La música*
 - 13) *Los efectos sonoros*

En síntesis, podemos afirmar que los ocho primeros sistemas se refieren al actor; los dos primeros son signos auditivos; del 3 al 11 son signos visuales y los dos últimos son signos auditivos. Aunque algunos de estos

9. Vid. de José Romera Castillo, "El alcalde Zalamea de Calderón y de Francisco Brines (Dos signos en una serie semiótica)", en su obra, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993, págs. 220-233).

10. En *El signo y el teatro* (Madrid: Arco / Libros, 1997). Una síntesis del método de Kowzan, aplicado a *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, puede verse en Antonio Tordera, "Teoría y técnica del análisis teatral", en J. Talens, J. Romera *et alii*, *Elementos para una semiótica del texto artístico* (Madrid: Cátedra, 1979, págs. 155-199).

signos son exclusivos de lo teatral (el telón, las bambalinas, las rampas del escenario, etc.) y no tienen sentido fuera de él; otros, aunque puedan tener valor fuera de la escena, adquieren otra significación y funcionalidad en la representación teatral. A ellos hay que añadir un signo más (el 14) el de la recepción. Por lo que no podemos -ni debemos- olvidar dos hechos, debidos a este plano:

- Que los textos dramáticos admiten diversas puestas en escena (como una novela permite diversas lecturas) en cada época o por diferentes estilos de dirección, según se usen de una manera u otra estos sistemas sýgnicos.
- Que será el espectador el que dé valor significativo a cada uno de estos sistemas sýgnicos según sea competencia teatral.

3. PARA CONCLUIR

En la crítica, como en otros espacios científicos, afortunadamente, no ha habido unanimidad de criterios a la hora de teorizar sobre el esplendente mundo de Talía. De ahí que, en principio, los enunciados *texto dramático* y *texto espectacular* hayan sido vistos, de un lado, como dos compartimentos estancos, separados por un muro infranqueable y ajenos el uno del otro; por otra parte, se hayan querido considerar como dos factores copulados -eso sí, distintos, pero en relación- dentro de un mismo proceso; y finalmente, como una inexactitud, por acoger en el seno de lo espectacular todos los ingredientes necesarios para que lo teatral exista.

En síntesis, podemos concluir señalando que los textos teatrales (escritos) pertenecen de lleno a la literatura, cuando tienen calidad artística -¿cómo no?- y, por lo tanto, pueden ser estudiados en las historias literarias. Pero cuando hay representación, el texto escrito es una varilla más del abanico -todo lo importante que se quiera-, una parte más, integrada en el conjunto de todos los elementos que articulan el espectáculo teatral. Así de sencillo y de claro. Dicho con palabras de Veltrusky (pág. 15): “El teatro no constituye otro género literario sino otro arte. Éste utiliza el lenguaje como uno de sus materiales, mientras que para todos los géneros literarios, incluido el drama, el lenguaje constituye el único material, aunque cada uno lo organiza de manera diferente”.

Así es, si así os parece.

TESELA TERCERA LITERATURA Y AVANCES TECNOLÓGICOS

La literatura (y el teatro) han tenido relación siempre con los avances tecnológicos. Y en nuestros días con las nuevas tecnologías¹¹. Veamos algunos aspectos sobre la primera.

11. *Vid.* de José Romera Castillo, “Literatura y nuevas tecnologías”, en las Actas del VI seminario internacional del SELITEN@T, publicadas por José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997, págs. 13-82) y “Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)”, *Epos XXVI* (2010), págs. 409-420 (también en <http://e-spacio.uned.es/fez37/public/view/bibliuned:Epos-2010-26-5200> y <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-2010-26-5200&dsID=Documento.pdf>).

1. LITERATURA PROFÉTICA

Uno de los anhelos más deseados del hombre ha sido poseer la capacidad de adivinar el futuro. Son muchos los ejemplos que al respecto se podrían reseñar. Indicaré dos casos referidos a un mismo hecho científico: Leonardo da Vinci, en la obra que luego se llamó *Código Atlántico*, de 1518, afirmó: "... se hablarán los hombres de uno a otro hemisferio, y se entenderán sus lenguajes"; y Galileo, en el *Diálogo sobre los dos máximos sistemas*, en 1632, se refirió a la posibilidad de comunicar entre puntos distantes "mediante la simpatía de las agujas magnéticas". Ni que decir tiene que ambos personajes se adelantaron a la radiotelegrafía que posteriormente inventó Guillermo Marconi. La literatura tampoco ha estado alejada de la profecía, como ponen de manifiesto, por ejemplo, las obras de ciencia ficción¹² en general y las de Jules Verne, Asimov, etc. en particular.

2. LITERATURA CREADORA DE CONCEPTOS

Pero para situarnos en nuestros días, la literatura tampoco ha sido ajena a la creación de nuevos conceptos en el mundo digital que nos rodea. Por ejemplo, William Gibson, en 1984, publicó la novela *Neuromancer* (traducida al español por *Neuromante*)¹³, en la que empleó el término de *cyberspace* (ciberspacio) para definir el concepto del mundo del ordenador, en el que, por otra parte, se desenvuelven sus personajes.

3. LITERATURA COMO PRECEDENTE DEL HIPERTEXTO

Como es sabido, "el hipertexto es un texto que contiene enlaces a otros textos, tratándose así de una estructura no secuencial que permite crear, agregar, enlazar y compartir información de diversas fuentes por medio de enlaces asociativos y redes sociales. El término fue acuñado por Ted Nelson alrededor de 1965". El mundo digital, gracias al hipertexto, poder ofrecer apoyos de imágenes, de sonido, y quien sabe si en el futuro de olfato, a la literatura.

En el principio era...eran... Borges, Cortázar, Italo Calvino..., claros precedentes de la literatura hipertextual. Con *El jardín de los senderos que se bifurcan*, así como con *Seis propuestas para el próximo milenio* o *Si una noche de invierno un viajero* de Calvino y su multiplicidad; *Rayuela* con su fragmentariedad y sus dos posibilidades de lectura (la lineal y la multilineal) y Borges -siempre Borges- con su creatividad compleja y peculiar, se convierten, entre otros, en unos claros precedentes de lo que posteriormente sería lo hipertextual.

4. COMO ARGUMENTO LITERARIO

El mundo del ciberspacio ha empezado a ser frecuentado en el arte y ha entrado ya como materia narrativa en diversas creaciones artísticas. En la literatura reciente, el tema de las nuevas tecnologías ha sido abordado por autores como William Gibson e Italo Calvino -ya citados-, el norteamericano Gore Vidal, Douglas Coupland, etc. Y en España figuran nombres como los de Suso del Toro, con *La sombra cazadora*; Arturo Pérez-Reverte, con *La piel del tambor*; José A. Millán, con *Nueva Lisboa*; Carlos Cañeque, con *Quién*, entre otros. Añadir cuantas queráis. Avancemos...

12. Vid. de José Romera Castillo (ed.) *Teatro, ciencias y ciencia ficción en las dos primeras décadas del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2023); John Clute, *Enciclopedia ilustrada de la ciencia-ficción* (Barcelona: Ediciones B, 1996), etc.

13. Barcelona: Minotauro, 1993, 3.ª. ed.º; con traducción de José Arconada Rodríguez y Javier Ferreira.

TESELA CUARTA
INTELIGENCIA ARTIFICIAL

1. PÓRTICO

El célebre dicho de *La verbena de la Paloma*: *hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad* se ha hecho vivamente patente. Nuestra sociedad -la *aldea global* de Marshall McLuhan¹⁴ o la *aldea Babel*¹⁵- con un voraz apetito de consumir todo tipo de información, a través de unos medios técnicos cada vez más numerosos y más sofisticados, necesita establecer un compromiso entre el pasado y el presente (inserto en la modernización y el progreso tecnológico). El mundo actual es, por lo tanto, una *aldea global*, en la que la cantidad de información acumulada es gigantesca con un ritmo de modificación extremadamente rápido.

A lo largo de la historia han sido tres las grandes revoluciones que han dejado huella en las manifestaciones humanas, en general, y en las artes (dentro de las cuales se inserta la literatura y el teatro), en particular: la primera, se manifestó por el paso de la oralidad a la escritura; la segunda, llegó con la invención de la imprenta, en 1492 -que provocó múltiples transformaciones en la sociedad europea-; la tercera, llegó con el advenimiento no hace muchos años todavía de las nuevas tecnologías, o dicho de otro modo, de lo digital y cibernético. La humanidad pasó del bisonte a la realidad virtual, o, si se prefiere, del *homo sapiens* al *homo digitalis*¹⁶.

Se ha abierto un nuevo camino hacia el futuro en las postrimerías del siglo XX, como se ha encargado de exponer Bill Gates -el presidente de Microsoft, la compañía de *software* más importante del mundo- en su libro, *The Road Ahead*¹⁷, traducido al español bajo el título de *Camino al futuro*¹⁸, escrito por dos periodistas aunque no se haga constancia de ello -presentado el 24 de noviembre de 1995 en todo el mundo de una forma simultánea-, en el que reflexiona sobre la sociedad del futuro¹⁹ y expone los efectos y utilidades de las nuevas tecnologías en las que anda trabajando.

Por su parte, el director, desde 1985, del Laboratorio de Medios del Massachusetts Institute of Technology (MIT), llamado por *The Economist* el *gurú* del ciberespacio, Nicholas Negroponte, en el volumen *Being Digital*, traducido como *El mundo digital*²⁰, ha plasmado su visión de este futuro (in)mediato).

La semiótica de la cultura, tan atenta siempre a profundizar en las interacciones del hombre con su medio, ha mirado tanto al pasado como al presente, con el fin de analizar y evaluar el estudio de los signos en el seno de vida social, como con tanto tino Ferdinand de Saussure postulaba. Es hora de situarnos en el presente, pero con la mirada fija en el futuro (in)mediato, para intentar examinar, aunque sea brevemente, y de una forma muy incompleta, el impacto que la IA tiene en la actualidad en la literatura y el teatro. Se ha producido, y se está produciendo, sin duda, una nueva forma de comunicación, una semiosis muy particular

14. Vid. de Marshall McLuhan y B. R. Powers, *La aldea global* (Barcelona: Gedisa, 1996); Marshall McLuhan, *La galaxia Gutenberg* (Barcelona: Planeta-Agostini, 1985 y Barcelona: Círculo de Lectores, 1993; con traducción de Juan Novella). McLuhan, muerto en 1980 -autor también de otro eslogan muy conocido: "el medio es el mensaje"- volvió a ponerse de moda, gracias a los *cyberpunks*.

15. Vid. de Varios Autores, *La aldea Babel* (Barcelona: Deriva, 1994).

16. Vid. de José Romera Castillo, "La comunicación digital", en su obra, *Teselas literarias actuales* (Madrid: Verbum, 2023, págs. 838-840).

17. La versión original, editada en Estados Unidos por la editorial Viking, va acompañada de un CD-ROM, eliminado en la traducción española. La versión francesa, *La route du futur* (Paris: Laffont, 1995).

18. Madrid: McGraw-Hill, 1995; con traducción de F. O. Chaparro.

19. Señala, por ejemplo, que podremos ver con nuestra propia cara y nuestra propia voz *Lo que el viento se llevó*, reemplazando a las de Vivien Leigh o Clark Gable.

20. Barcelona: Ediciones B, 1995; con traducción de Marisa Abdala. Reseñado por José Manuel Sánchez Ron, "Un futuro digital", *El País* (Babelia 212), 11 de noviembre (1995), pág. 15.

en los diferentes aspectos que conforman el sistema comunicativo, en la que los humanos ven alterado el modo de comunicación por artilugios y algoritmos que crecen de una manera exponencialmente.

Dejo a un lado los recursos de las nuevas tecnologías (Internet, redes sociales, etc.), que también hemos estudiado en nuestro centro de investigación en varios Seminarios²¹. Quisiera fijarme en una nueva tesela que se abre a la humanidad, de la inteligencia artificial, de la que soy un neófito, un mero aprendiz. Pero como ha llegado para quedarse es necesario reflexionar algo sobre ella.

2. ALGO SOBRE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL

A todo lo anterior se ha unido la llegada de la inteligencia artificial que, sin duda, va a modificar sustancialmente nuestras vidas. Con lo bueno y con lo no tan bueno. Ha nacido una nueva cultura, un nuevo paradigma, en el que su impacto ha revolucionado y sigue revolucionando el mundo de hoy. Supongo que ha nacido el *homo artificialis*.

2.1. *Un avance*

En este primer apartado, reproduzco lo que yo escribía en 1997 sobre la IA²². Desde siempre la inteligencia del hombre, la inteligencia natural por antonomasia (la racional), es la que ha regido el planeta. En la actualidad, junto a ella, se ha conocido otro tipo de inteligencia, la Inteligencia Emocional²³, referida a la comprensión de los propios sentimientos, reconocimiento de los ajenos y control de la emoción. Ambas, según Goleman, están interrelacionadas, se influyen mutuamente y pueden educarse. A ellas hay que añadir, en la esfera de nuestro mundo, otra modalidad de inteligencia, la llamada inteligencia artificial -así, con mayúsculas-, entre cuyos máximos patriarcas figuran Marvin Minski y Seymour Papert. Según José Antonio Marina²⁴, la IA “es la ciencia que diseña computadoras para que hagan ‘cosas que requerirían inteligencia, si las hicieran personas’ (Minski)”. Es bueno recordar que, en su día, se celebró una partida de ajedrez entre Kasparov y un programa diseñado por IBM. Afortunadamente, en aquella ocasión, ganó Kasparov. Pero después, lo hizo ya la máquina ¿Seguirá ocurriendo algo parecido en el futuro?

Se ha establecido un profundo debate sobre la capacidad de *pensar* de las máquinas y si esta inteligencia se puede poner en parangón con la inteligencia humana. Desde los que se oponen a la vida estrictamente biológica de la inteligencia artificial, que numéricamente son los más hasta ahora, hasta los que sostienen que la máquina puede tener vida, por su proceso dinámico. En suma, un tipo de *vida* que surge en la pantalla y que posee un tipo de inteligencia nueva, la llamada *artificial*, con la que los seres humanos tienen cada vez una relación más estrecha.

21. Vid. de José Romera Castillo (ed.), *Literatura y multimedia*. Actas del VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (Madrid: Visor Libros, 1997; *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Actas del XIII Seminario Internacional del SELITEN@T (Madrid: Visor Libros, 2004); y *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, Actas del XXII Seminario Internacional del SELITEN@T (Madrid: Vervum, 2013). El XXXIV Seminario internacional versará sobre *Literatura, teatro e inteligencia artificial* (25-27 de junio de 2025). Cf. además de José Romera Castillo, “Inteligencia artificial y literatura”, en *Ideal. Diario Regional de Andalucía*, 9 de mayo (2024), pág. 21 -que puede leerse en el *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada* 22 (enero-junio, 2024), pág. 215: <https://academiadebuenasletrasdegranada.org/wp-content/uploads/2024/08/Boleti%CC%81n-n%C3%BAmero-22-Enero-Junio-2024.pdf>.

22. José Romera Castillo, “Literatura y nuevas tecnologías”, en José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997, págs. 15-16).

23. Vid. de Daniel Goleman, *Inteligencia emocional* (Barcelona: Kairós, 1997; con traducción de David González Raga y Fernando Mora).

24. “Filosofía de la Inteligencia Artificial (IA)”, *ABC Cultural* 225, 23 de febrero (1996), pág. 58.

2.2. Algo más...

Añado a lo anterior lo siguiente, aunque sea muy brevemente. Como se indicó anteriormente, la IA no es la única inteligencia adjetivada. Además de la *nuestra*, la humana, la natural, se encuentra otra rama destacada, la de la *inteligencia emocional*, que se ocupa del mundo de los sentimientos en el ámbito de las subjetividades dentro del espacio de la psicología, de cuya existencia dio fe, aunque a su manera, Flaubert en la excelente novela *La educación sentimental*. Y que, sin duda, falta, todavía, en la Inteligencia que vamos a tratar.

Junto a estas dos inteligencias ha surgido la llamada inteligencia artificial (IA) que se ha definido como la combinación de algoritmos, a través de los ChatGPT y sus semejantes, que se programan para que una máquina realice acciones que hasta ahora lo hacían los seres humanos, al poder generar textos, imágenes u otros medios, y que va ocupando, esta modalidad de IAGenerativa, cada vez más, una fuerte presencia en diversos ámbitos de la sociedad.

Como se ha escrito “en el torbellino de avances tecnológicos que caracterizan a la actualidad, una nueva categoría de herramientas digitales lideradas por la IA está abriendo puertas a lo que hasta hace poco se consideraban inaccesibles”. “Desde que en agosto de 1955 se propusiera llevar a cabo un estudio en el Dartmouth College para ver cómo cualquier característica de la inteligencia humana puede ser utilizada por una máquina, los avances han sido constantes”, al incrementar “las capacidades de la máquinas para emular, expandir y complementar la inteligencia humana, que promete transformar los paradigmas en los que se sustenta nuestra vida personal, los sistemas de gobierno y el orden social, económico” y -cómo no el artístico (escritura, música, pintura)-.

En el conocimiento de hoy hay tres tipos de inteligencia artificial: la generativa, la descriptiva (para super grandes volúmenes de información) y la predictiva (capacidad de anticipación). Para nuestro caso, de momento, es la generativa la que nos interesa, con herramientas como el ChatGPT que han demostrado que las máquinas no sólo pueden procesar datos y resolver problemas predefinidos, sino también crear contenido original, simulando capacidades creativas que, hasta ahora, se atribuían exclusivamente al ser humano [...] que entrenadas con vastas cantidades de datos, pueden generar textos, imágenes, música e incluso programas informáticos de manera sorprendentemente coherente y relevante”.

Ante ella, como ante cualquier innovación, emergen dos posturas divergentes: la de los que la satanizan y la de los que la defienden (los *apocalípticos* y los *integrados*, en palabra de U. Eco). Entre los primeros -por poner algún ejemplo- figura Noam Chomsky, quien propone llamarla, por lo que es y hace, un “software de plagio”, ya que “no crea nada, sino que copia obras existentes” “alterándolas lo suficiente como para escapar de las leyes de derechos de autor”; mientras que entre los segundos figura el Nobel de Literatura chino, Mo Yan, quien la defiende, porque “todo avance científico dota a la literatura de nuevas alas”.

En ella, no es oro todo que reluce, ya que puede tener implicaciones éticas, ideológicas, sociales, laborales, etc. capaces de crear -entre otras funciones- “verdades a la medida de quien la maneje”, servir de discriminación laboral, racial, étnica, ser un eje manipulador económico (por las grandes empresas) e incluso atentar contra la sostenibilidad del planeta, al consumir una ingente cantidad de energía, etc., etc. La IA “no es solo una herramienta, sino un agente transformador cuya evolución requiere una reflexión crítica y multidisciplinar”.

Frente a los peligros que puede generar, que son muchos y variados, es necesario legislar al respecto, como ha hecho la Comunidad Europea, aunque es difícil hacerlo sobre algo que crece y cambia en cada momento. En España hay ya algunas pautas para su uso, pero falta todavía una legislación más particular al respecto.

Como no me puedo ocupar de trazar su génesis, sus características, sus peligros -que los tiene y muchos- etc. porque el tiempo lo impone, traeré a colación algunas actividades -pocas- de utilidad que la IAGenera-

tiva ha traído al ámbito de la literatura y el teatro, porque no he venido a tratar sobre ella, sino de algunos usos útiles de la misma en estos campos, dejando de lado el asunto en el ámbito docente, donde los trabajos asignados a los alumnos y su evaluación van a sufrir cambios en el futuro (y en el presente).

3. ALGUNAS APLICACIONES DE LA IA EN LA LENGUA Y LA LITERATURA

3.1. *La IA y la lengua española*

Iniciaremos este apartado con algunas aplicaciones de la IA con la lengua española, hablada por cerca de 600 millones de personas, siguiendo los parámetros de la expuesto por la Académica Asunción Gómez-Pérez, en la segunda parte de su discurso de ingreso en la Real Academia Española, *Inteligencia artificial y lengua española*²⁵ y en declaraciones posteriores, a través del proyecto LEIA (Lengua Española Inteligencia Artificial), que tiene como fin “promover y validar el buen uso del español normativo en el ámbito de la IA”, ofrecerá herramientas gratuitas para el usuario junto a un insólito observatorio de neologismos de ámbito panhispánico.

Señalaba la académica: “La web de la Academia, con más de veinte millones de consultas mensuales, ha sabido atraer a hispanohablantes de todo el mundo, procedentes principalmente de España, México, Argentina, Perú y Colombia, en este orden, y de muchos otros países. Las personas conocen los materiales de la corporación, pero ahora toca que las grandes empresas tecnológicas y las empresas de base tecnológica comiencen a emplearlos en sus desarrollos. Para que esto sea posible, se requiere una transformación que facilite que las máquinas usen los materiales de la RAE directamente, sin intervención humana” (pág. 100).

Se indica que en 2025 tres nuevas herramientas digitales vinculadas al proyecto LEIA ampliarán sus servicios a los hablantes del idioma:

- Un verificador ortográfico, gramatical y léxico que atenderá dudas concretas.
- Una herramienta en la que los usuarios podrán plantear dudas lingüísticas más abstractas.
- Un observatorio de neologismos, “una gran base de datos construida y constantemente actualizada con textos tomados de los medios de comunicación, las redes sociales, los blogs y las obras académicas que incluyan palabras y expresiones que no aparecen en los diccionarios de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE)”, que será de ámbito panhispánico.

Es de interés que la IA se aplique a la lengua española porque en ella se basa la lengua literaria, aunque ésta tenga, en algunos aspectos, un uso más abierto y permisivo. Atención, pues, a lo que se avecina en 2025.

3.2. *En la traducción*

LA IA resulta muy útil. La tecnología de los traductores automáticos ha avanzado a una velocidad exponencial, siendo habituales en las conversaciones entre individuos de diferentes lenguas o para la lectura de obras (AGP, pág. 128). El progreso de la traducción automática augura el final de Babel porque las diferencias lingüísticas acabarán siendo superadas, gracias a esos programas inteligentes, de modo que no tendremos que soportar la maldición bíblica de tener que aprender otros idiomas para mejorar nuestra capacidad de

25. Madrid: RAE, 2023. Que puede leerse también en <https://www.rae.es/sites/default/files/2023-05/Discurso%20de%20ingreso%20de%20Asuncion%20Gomez-Perez.pdf>.

comunicación. Podremos hablar con cualquiera con absoluta simultaneidad entre la expresión originaria y la derivada de la traducción. Pero hay que tener en cuenta la enorme importancia de que las máquinas sean entrenadas con los vocabularios adecuados y que manejen correctamente el sistema entero de la lengua (pág. 129).

Pero ¿en la traducción literaria? Puede facilitar la labor traductora, sin duda, pero en este momento carece del valor humano, emocional, que todavía es una pieza clave de la traducción literaria. Por lo que, como se ha dicho, en la traducción mediada por este método, se pierde la voluntad inicial del escritor de un libro, su primitiva intencionalidad, estilometría, cultura e, incluso, autoría. Lo mejor será una unión de lo humano con lo digital²⁶.

3.3. La estilometría

Como se ha dicho, la estilometría es una aplicación destinada a examinar el estudio lingüístico fundamentalmente en el lenguaje escrito, aunque también se ha aplicado con éxito a la música y a la pintura. Es metodología se puede emplear para atribuir autoría a documentos anónimos o de dudoso autor. Es muy apta para su empleo tanto en el ámbito jurídico como también en el literario y teatral²⁷.

3.4. Investigación histórico-literaria

Una utilización productiva ha sido el empleo de los mecanismos de la IA, en la investigación histórico-filológica, en obras, especialmente de nuestros clásicos. Por ejemplo, este tipo de investigación rigurosa también está aprovechando estos nuevos recursos, como ha ocurrido en el caso del descubrimiento de *La francesa Laura*, una obra teatral desconocida de Lope de Vega (1562-1635), por parte de los investigadores Álvaro Cuéllar (Universidad de Viena) y Germán Vega (Universidad de Valladolid), tras una intensa labor que aúna el empleo de técnicas informáticas avanzadas con la investigación filológica tradicional. Se ha puesto en escena ya y se ha publicado por la editorial Gredos (<https://www.bne.es/es/noticias/francesa-laura-lope-vega-identificada-bne-disponible-sello-gredos>).

3.5. Creación literaria / escritura creativa

La inteligencia artificial tiene la posibilidad de crear literatura. Las máquinas empezaron por recomendarnos qué leer y ya son capaces de escribir poemas, relatos e incluso guiones cinematográficos. Los ordenadores han dejado de ser herramientas de ayuda a los creadores humanos para convertirse en entidades creativas en sí mismas, como explica Ramón López de Mántaras en el libro *El próximo paso. La vida exponencial*, que se puede descargar gratuitamente en la web del proyecto OpenMind de BBVA (<https://www.bbva.com/wp-content/uploads/2024/07/BBVA-OpenMind-libro-El-proximo-paso-vida-exponencial1.pdf>).

La inteligencia artificial está revolucionando la forma de crear literatura, analizarla (estudiarla) o gestionarla (corrección de textos, edición de libros e imprenta, etc.). Se ha desarrollado un software capaz de escribir con el estilo de cualquier autor, por ejemplo, de Miguel de Cervantes. “La inteligencia artificial puede

26. A este respecto, recomiendo el volumen de José Francisco Ruiz Casanova, *¿Sueñan los traductores con ovejas eléctricas? La IA y la traducción literaria* (Madrid: Cátedra, 2023).

27. Vid. de Francisco Javier Blasco Pascual y Cristina Ruiz Urbón, *Análisis de textos desde la estilometría* (Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2023).

analizar personajes y tramas exitosos en obras literarias y utilizar ese conocimiento para generar nuevas ideas. Algunos sistemas de IA incluso pueden crear personajes con características y motivaciones únicas, así como La IA ha empezado ya como ente-autor de creación literaria, por imitación. desarrollar tramas complejas y sorprendentes” (en Google). La IA ha empezado ya como un ente-autor de creación literaria, por imitación.

3.6. Crear poemas

En la actualidad hay muchas herramientas que permiten crear un poema con inteligencia artificial. A continuación, vamos a citar algunas de las más reseñables y con las que es posible generar versos en cuestión de segundos, siguiendo a Carlos Rodríguez (<https://www.exlibric.com/escribir/hacer-poema-inteligencia-artificial-tutorial/>):

- *Canva*: Así es, el editor de imágenes online ha ido incluyendo, poco a poco, herramientas de inteligencia artificial entre la que encontramos un creador de textos. Dentro de las funciones de “escritura creativa” podemos dar una serie de instrucciones para aprovechar estas funcionalidades como generador de poemas.
- *AI Poem Generator*: A diferencia de la herramienta anterior, este generador de poemas no funciona con un sistema de créditos, o exige un pago para aprovecharlo sin límites. Eso sí, tendrás que ser muy concreto en tus instrucciones ya que sí que limita los caracteres con los que dar las pautas a esta IA en la creación de versos.
- *Parafrasear*: Una alternativa a *AI Poem Generator* en español que también resulta una opción gratuita para crear poemas con inteligencia artificial. Eso sí, ten en cuenta, una vez más, que ante ti vas a tener un limitador de caracteres con los que dar instrucciones en la generación de poemas, por lo que te va a tocar ser muy concreto en tus pautas.
- *Creador de textos* (generador de poemas): Para aquellos que carezcan de capacidad de síntesis, esta herramienta los puede ayudar a superar la limitación de caracteres de la anterior opción. Si bien no hay opción ilimitada de instrucciones, sí que es algo mayor que en el resto de ejemplos.
- *Free AI Poem Generator*: Una extensión de Google Chrome muy útil a la hora de crear poemas online. Entre sus funciones destaca la posibilidad de elegir el idioma en el que vas a generar estos versos y el tono que le quieres aportar, ¡hasta es posible redactar haikús! Ah, y a diferencia del resto de generadores, no tendrás un limitador de caracteres a la hora de dar instrucciones a la inteligencia artificial.

3.7. Un caso práctico

Nos basaremos en la plataforma *AI Poem Generator*, en la que daremos a la IA una serie de instrucciones tales como las palabras clave que debe tener en cuenta para componer un texto poético, en este caso (tipo de poema, de rima, etc. que queremos y otros detalles).

- Paso 1. Abrimos la página web de *AI Poem Generator*, no habrá que buscar en submenús ni nada por el estilo, directamente veremos el espacio en el que indicar las instrucciones para crear nuestro poema con inteligencia artificial.
- Paso 2. Indicamos las instrucciones: Tendremos que elegir una serie de palabras clave que marcarán la temática a la hora de crear un poema online aprovechando esta herramienta de inteligencia arti-

ficial, también habrá que indicarle el tipo de rima que queremos y las estrofas que compondrán la creación.

- Paso 3. Pulsar el botón “generar poema”.
- Paso 4. Obtener resultados.

A continuación, usando la entrada de *Parafrasear* (<https://parafrasear.org/creador-de-poemas/>), le pedimos a la IA que hiciese un romance sobre La Alhambra. Éste fue el resultado.

ROMANCE SOBRE LA ALHAMBRA

En la Alhambra la luna canta,
bajo un manto de estrellas brilla,
susurros de amor que levanta,
el romance en cada orilla.

Suenan fuentes con dulzura,
las aguas cuentan historias perdidas,
de amores que en la noche son pura,
y sueños que encantan las vidas.

Caminos de piedra, huellas antiguas,
sombras de amantes entre las flores,
el aroma a jazmín que abriga,
redime los vastos dolores.

No hace falta añadir nada más ante un texto un tanto mediocre de calidad literaria. Pero en otras ocasiones, si la IA está bien entrenada, la máquina produce textos de alta calidad artística. Por lo que invito a probar pidiéndole a la IA que produzca un poema dándole unas instrucciones a través de unas pocas palabras clave y un formato elegido.

En un primer momento la inteligencia artificial generativa puede parecer útil, e incluso sorprender al crear un poema. Sin embargo, como se ha dicho, “a poco que hagas más intentos se ve que hay patrones que se repiten, generando versos muy similares que carecen del toque único que es capaz de otorgar un escritor. Falta de “humanidad” que es lo que hace de la poesía el género que es: el espacio en donde el ser humano transmite sus sentimientos. Pero hasta la fecha, ninguna tecnología ha sido capaz de experimentar sentimientos totalmente. Y, sin ellos, la poesía carece de lo que la hace tan especial”. Pero, de momento, nos pueden dar gato por liebre...

3.8. La obra de un robot poeta llega a las librerías

Más lejos ha llegado la editorial pekinsa Cheers Publishing, que ha llevado a las librerías el poemario *La luz solar se perdió en la ventana de cristal*, firmado por un autor hasta ahora desconocido: Microsoft Little Ice. Este algoritmo, creado por el gigante de la informática, tras haber memorizado sonetos de 519 poetas, ha logrado generar 10.000 poemas, en 2.760 horas, de los que en el volumen se publica una selección de 139 poemas. Según los promotores del poemario, “un poeta de carne y hueso habría tardado un siglo en generar los 10.000 sonetos que supo crear *Little Ice*”. Algunos de ellos se han difundido en las redes sociales bajo distintos pseudónimos y han sido muy pocos los internautas que han podido identificar la naturaleza del autor de los versos (<https://www.elmundo.es/cultura/2017/05/31/592eae9468aeb927e8b45a1.html>).

3.9. Creaciones de la IA en otros géneros

La IA puede crear relatos (más o menos extensos), ensayos, obras de teatro, etc. que espero tratar en otra ocasión.

3.10. LA IA y el teatro

Para terminar -además de lo indicado anteriormente sobre *La francesa Laura*, de Lope de Vega-, quisiera indicar muy brevemente algunas utilidades de la IA en el teatro. Pero antes tomo prestado un texto producido por la IA sobre la autoría teatral:

“¡Hola! La inteligencia artificial ha revolucionado muchos aspectos de nuestra vida, incluida la autoría dramática. Con la capacidad de generar texto de manera rápida y eficiente, las IA pueden ser una herramienta útil para los escritores en la creación de guiones y diálogos. Sin embargo, es importante recordar que la creatividad y la emoción humanas son elementos esenciales en el arte dramático, por lo que la colaboración entre humanos y IA puede ser la clave para lograr resultados realmente impactantes. ¿Hay algo más en lo que pueda ayudarte?” (ChatGPT, 1 de julio de 2024).

3.10.1. Creación teatral

Por ejemplo, *Una isla*, es una obra de teatro que escribió, en parte, la inteligencia artificial, ya que la Agrupación Señor Serrano da un paso más en la creación y trata de tú a tú a la IA en un diálogo con Álex Serrano y Pau Palacios, subida al escenario del Grec Festival de Barcelona de 2023 ([https://es.wikipedia.org/wiki/Una_isla_\(Teatro_digital\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Una_isla_(Teatro_digital))).

3.10.2. Materia temática

También las dramaturgias se han servido de la IA, como, por ejemplo, en *Sabes que las flores de plástico nunca han vivido, ¿verdad?*, de Mireia Gabilondo, estrenada en el teatro María Guerrero / Sala de la Princesa, de Madrid, que estuvo en cartel del 18 de octubre al 24 de noviembre de 2024. En ella, Yoldi, se refiere a José Manuel, un prestigioso psicoterapeuta que, por una parálisis cerebral, se ve abocado a una dependencia total y que sólo habla con su psiquiatra de una relación muy íntima que mantiene con Alexa, una inteligencia artificial (<https://dramatico.mcu.es/evento/sabes-que-las-flores-de-plastico-nunca-han-vivido-verdad/>).

3.10.3. Actuación

Incluso ya están actuando los robots en escena, como el caso -según he leído- de *Sayonara*, del japonés Oriza Hirata, estrenada en Japón en 2010, por la compañía de teatro Seinendan, protagonizada por Tania (una actriz) “que ha caído gravemente enferma luego de quedar afectada por la radicación de un accidente nuclear” y Leona, un robot humanoide, que interactúa con actores humanos, con un papel no asimilable a las marionetas, en la medida que este actor-robot actualiza o cambia la división entre lo vivo y lo artificial en el escenario, “tratando de escenificar lo que significa la vida y la muerte para humanos y para robots”, pretendiendo establecer un puente entre artes y ciencia (<https://www.alternativateatral.com/obra56717-sayonara>). Ya tenemos la primera actriz androide en una obra teatral llevada posteriormente al cine por Koji Fukada (2015).

3.10.4. Otros aspectos

Desde siempre el teatro ha estado muy atento y recogido en su seno las innovaciones tecnológicas, fundamentalmente desde el Siglo de Oro, y muy especialmente con la llegada de la energía eléctrica con la que la

iluminación adquirió una suma importancia. Ahora, la revolucionaria IA puede prestar ayuda para mejorar diversos aspectos de las puestas en escena teatrales al proporcionar ideas a los directores y a los actores, así como generar propuestas en otros ámbitos (*signos*) como en la escenografía, la iluminación, los audiovisuales, las preferencias y comportamientos de las audiencias, los modos de difusión y gestión de los espectáculos, etc., que, sin duda, pueden producir nuevas formas de creatividad (Cómo la IA está Mejorando el Mundo del Teatro y la Actuación).

4. PARA TERMINAR... POR AHORA

No quisiera terminar, en primer lugar, sin referirme a una lectura, muy apropiada, creo, para el ámbito tratado. Me refiero a la excelente novela, *Los vínculos artificiales*²⁸, del joven francés Nathan Devers, escritor y profesor de Filosofía, donde se examina la función de las redes sociales y la inteligencia artificial, unos sistemas que manejamos y nos maneja en la vida real de hoy.

Hasta aquí unos apuntes de un casi neonato, de un aficionado, dispuesto a seguir aprendiendo mientras viva, por lo que hago míos los versos machadianos del poema “He andado muchos caminos”, insertos en *Soledades*:

He andado muchos caminos,
he abierto muchas veredas;
he navegado en cien mares,
y atracado en cien riberas.

Y ahora me inscribo en uno más, en el de la inteligencia artificial, que avanza exponencialmente, con sus defensores y detractores, sobre la que he querido traer estas breves e incompletas reflexiones a vuestra consideración, teniendo en cuenta que son y serán de interés para nuestras vidas futuras, en general, y para el uso de la literatura y el teatro, en particular. Para su examen con mayor rigor y amplitud, anuncio la celebración del 34 seminario del SELITEN@T, *Literatura, teatro e inteligencia artificial*, que tendrá lugar en Madrid, bajo mi dirección, del 25 al 27 de junio de 2025, al que estáis todos invitados.

En suma, la IA podrá ser una herramienta de ayuda -y no de sustitución- para conseguir un mundo artístico mejor para los seres humanos, en general, y para cada uno de nosotros en particular. Por ello, en un tema tan controvertido, pero tan actual, traigo a colación la sentencia de *Juan de Mairena*: “no hagáis caso de cuanto yo os diga” -quizás un poco, sí-, porque según el dicho quijotesco, “Cada uno es artífice de su propia ventura”. Muchas gracias.

28. Madrid: Alianza, 2023.

POESÍA PARA LA VIDA DESDE EL PODEROSO CLAMOR DE LAS MUJERES

(Sobre *El libro de los papeles perdidos de Tamar de Córdoba*, de Rosana de Aza)

Manuel Ángel Vázquez Medel

Les invito a la lectura del *Libro de los papeles perdidos de Tamar de Córdoba*, una obra fascinante de la poeta, pintora y gestora cultural Rosana de Aza, espléndidamente editada por Mahalta Ediciones.

La obra, publicada en el otoño de 2024, se inspira en el sorprendente hallazgo (ficcional) de una arquilla en una excavación arqueológica cerca de la sinagoga de Córdoba en 2011 (año fundamental en la vida de la autora, que late en el fondo de la escritura de muchos de los poemas). La arquilla, supuestamente contenía diversos objetos que datan de la época medieval andalusí, pero también textos más recientes (de 2011) y hasta un teléfono móvil. El artificio de este descubrimiento fortuito se convierte en la génesis de una colección de poemas que entretejen la sensualidad y la cultura de Al-Ándalus con las realidades del amor y la vida en el siglo XXI.

Para alguien que ha tenido, como es mi caso, la suerte inmensa de conocer, desde hace décadas, y disfrutar de la amistad de Rosana de Aza, este logrado libro de poemas, lleno de belleza, de profundidad, de vida, no es *del todo* una sorpresa. Comenzaré por la parte final: quien sabe de la sensibilidad de Rosana, de su amor por la lectura, por la música, por las artes plásticas, por la historia, pero sobre todo por la vida, ante la que reacciona con mirada crítica y con rebeldía, podía esperar (incluso desde hace tiempo) un libro como este. Pero lo más fascinante es que, por alta que fuera nuestra expectativa, este hermoso ramillete de palabras que tenemos entre nuestras manos, las excede. Nos da más de lo que esperábamos, a quienes esperábamos mucho de Rosana.

Su obra anterior, publicada en 2020, pero escrita hace casi dos décadas, *Libro de las mujeres desgraciadas de Kyoto*, editado por la Junta de Andalucía y galardonado con el premio Elena Martín Vivaldi, es ya una muestra de dura y desgarradora belleza, de empatía con las mujeres que sufren.

Pero si algo caracteriza a nuestra poeta es, precisamente, su capacidad para sorprendernos, su ruptura de lo previsible y lo esperado, su aceptación de las contradicciones de la existencia, desde la originalidad y la creatividad. Para ello cuenta con el firme apoyo de su palabra acrisolada en lecturas y experiencias vitales y estéticas, que aquí nos conduce por las grandes encrucijadas de la vida, desde la recreada voz de Tamar de Córdoba, en muchos momentos su “alter ego”, y otros documentos medievales, pero -sobre todo- desde una voz femenina de hoy, en la que reconocemos el eco de la voz autorial.

Libro de amor (no exento de delicadas notas de erotismo), pero también de desamor, de aversiones, de celos, de desencanto; libro de delicada percepción del milagro de las cosas sencillas de la naturaleza, y también de los objetos de la intrahistoria cotidiana; libro de recuerdos, pero también de olvidos, como diría su paisano, el granadino universal Francisco Ayala.

Voz potente y femenina, valiente, desprejuiciada, se eleva desde unas divertidas páginas iniciales, que juegan, con ironía y humor, con el tópico de los papeles encontrados. Documentos encerrados en un arconillo que nos ofrece piezas muy diversas (¡como un teléfono Nokia!), desde pergaminos y escritos en árabe sobre papel medieval de Xátiva, hasta otros sobre soporte de papel blanqueado con cloro y con lenguaje actual (de 2011), junto a palimpsestos y monedas, que van a articular la *dispositio*, la organización de los poemas.

Así la obra se divide en cinco partes (Pergaminos, Papel de Xátiva, Monedas y epitafios, Palimpsestos y Papel blanqueado con cloro, que se cierran con el Bonus *track Zaydun* y el ingenioso soneto “Gratitudes y devociones”).

- Pergaminos: Esta sección presenta las supuestas traducciones de poemas escritos en árabe que reflejan la vida de Al-Ándalus.
- Papel de Xátiva: Los poemas de esta sección, también supuestas traducciones de un original en árabe, exploran temas como el amor, el deseo y la admiración desde una perspectiva femenina, la voz de Tamar de Córdoba, una mujer libre que expresa ante nosotros pensamientos y sentimientos que trascienden la anécdota singular, para reflejar aspectos fundamentales de la condición humana.
- Monedas y epitafios: Se incluyen poemas basados en las inscripciones encontradas en las monedas y epitafios, con reflexiones sobre la vida, la muerte y la justicia. De singular belleza es “Dinar de oro”, que opone la generosa dedicación a los demás frente a los rezos vacíos.
- Palimpsestos: Esta sección presenta poemas escritos sobre textos borrados y reescritos, simbolizando la superposición de la historia y la memoria, del pasado y del presente, como en el poema “Arquitectura”, en el que aparece, en enumeración caótica, un capitel nazarí junto a neones del macdonald.
- Papel blanqueado con cloro: La última sección contiene poemas escritos en lenguaje actual, que abordan las complejidades del amor, el desamor, la traición, la soledad y la búsqueda de la identidad en el mundo moderno. También eleva con fuerza la palabra que denuncia las injusticias actuales, aunque deja abierta la puerta del perdón y de la esperanza, como en el hermoso poema “Los días como hoy”.

La escritura poética de Rosana de Aza es rica en imágenes, metáforas y símbolos. Su lenguaje evocador nos transporta a la época de Al-Ándalus, con sus jardines exuberantes, palacios majestuosos y su vibrante vida cultural. Pero también nos ancla al presente en el que los grandes conflictos de la condición humana se agudizan y se hacen extremos.

A través de versos concisos y llenos de significado, la autora nos invita a reflexionar sobre la condición humana, las relaciones interpersonales y la búsqueda de sentido en un mundo en constante cambio. Un mundo en el que los pequeños gestos y vivencias (por ejemplo, en el hermoso poema “Silla”), o simplemente el azul intenso del cielo pueden justificar una vida.

El uso de la primera persona y las voces femeninas a lo largo del libro otorga un marcado acento feminista a la obra. Las mujeres de Al-Ándalus, a menudo relegadas a un segundo plano en los relatos históricos, toman aquí la palabra en estos poemas para expresar sus deseos, anhelos y frustraciones. Este contrapunto entre la experiencia medieval y el mundo actual pone de manifiesto la persistencia de ciertos temas y conflictos a lo largo de la historia.

La obra está repleta de imágenes sensoriales que evocan la belleza y la rica gama de estímulos para nuestros sentidos de Al-Ándalus. Las flores, los jardines, la música y la arquitectura se convierten en símbolos recurrentes que representan el amor, el deseo y la nostalgia. Toda una sinfonía de imágenes visuales, sonidos (la música es esencial), olores (desde el azahar a la canela, con expresiones tan hermosas como “el sahumero de la tristeza” o “la fragancia de la dicha”) e incluso sensaciones táctiles (la importancia extraordinaria de la caricia) y gustativas (el vino adquiere una importancia esencial).

Rosana nos lleva más allá de las apariencias (a veces tan engañosas) para descubrirnos, por ejemplo, en el hermoso poema “Identidad”, que dentro de la matrona que ha parido ocho hijos “habita una hurí de talle fino y delicados ojos”.

Muchos de los poemas tienen un marcado tono sapiencial, como el extraordinario “Consejo”:

No invites a sentarse a tu mesa
a nadie que se llame inteligencia
si contradicción no se apellida
y duda se sobrenombra.

Tres claves que encontramos a lo largo del libro: inteligencia, contradicción y duda.

También subraya la importancia del hacer sobre el decir, de la acción por encima de la plegaria, como indicamos en ese contraste del anverso y el reverso de un “Dinar de oro”.

La metáfora del “papel perdido” sugiere la fragilidad de la memoria y la importancia de recuperar las voces silenciadas del pasado. Los palimpsestos, con sus capas de escritura superpuestas, simbolizan la complejidad de la historia y la multiplicidad de perspectivas.

Uno de los aspectos más destacados del libro es la presencia de las voces femeninas, silenciadas durante milenios. Mujeres como Tamar, Nawar, Zeinab, Malika y Qasmuna cobran vida a través de sus palabras, desafiando los roles de género tradicionales y reclamando su espacio en la historia.

La obra cuestiona la visión patriarcal de la sociedad andalusí (que desgraciadamente sigue viva en nuestros días) y explora las limitaciones impuestas a las mujeres en diferentes épocas. Temas como la libertad, la independencia y la búsqueda de la identidad se abordan desde una perspectiva femenina, invitando a la reflexión sobre la condición de la mujer en el pasado y en el presente.

En *El libro de los papeles perdidos de Tamar de Córdoba*, Rosana de Aza nos invita a un viaje poético a través del tiempo y la memoria, donde las voces del pasado resuenan en el presente. Es una obra que nos cautiva con su belleza lírica, nos desafía con su profundidad temática y nos inspira a buscar nuevas formas de comprender la historia y la experiencia humana.

Tenemos aquí a Rosana en estado puro. Esa Rosana que confiesa a través de la voz poética.

No sé vivir si no es en vilo.
No echo a correr si no es sin meta.
No sé sentir sin ser salvaje.

Y que también defiende la libertad de su escritura (“escribo porque quiero”), consciente de las condiciones que la hacen posible y también de sus efectos contradictorios:

Escribo pues poseo un cofre de palabras
fresco como la yerba
en la que puede uno revolcarse,
venenoso como el áspid amado de Cleopatra.

Solo nos queda revolcarnos en la yerba fresca de la palabra. Rosana de Aza, corrigiendo (o más bien actualizando) a Baudelaire, nos invita a embriagarnos de vino, de poesía o de amor. Porque no hay “virtud”, que significa “fuerza” más poderosa que el amor. En esta obra están muy presentes.

Libro de los papeles perdidos de Tamar de Córdoba.
Mahalta, Ciudad Real, 2024.

X

ARTÍCULOS DE PRENSA

DE BUENAS LETRAS

José Abad

CINE Y MUNDO ANTIGUO

La primera vez que oí hablar de Leónidas, los trescientos espartanos y la batalla de las Termópilas yo debía de tener diez o doce años. No fue en ningún libro de Historia. Fue en una película titulada ‘El león de Esparta’, que emitieron en televisión un viernes o un sábado por la tarde, y que me enseñó una verdad terrible, pero necesaria: los héroes no tienen siempre la supervivencia garantizada. (Durante mucho tiempo lo único que recordaba de ‘El león de Esparta’ era el desenlace: al final, todos mueren). Con las grandes figuras de la mitología me ha sucedido otro tanto. De niño, nadie puso ante mí ‘La Odisea’, pero a grandes rasgos conocía las aventuras de Ulises de regreso a Ítaca gracias a una entrañable película de 1954, dirigida por Mario Camerini, que tuvo otra consecuencia inmediata e inamovible: cuando finalmente leí la obra de Homero, le puse a Ulises el rostro de Kirk Douglas. No consigo imaginármelo con otro aspecto. Me atrevería a decir que, al escribir *La Odisea*, Homero tenía a Kirk Douglas en mente.

Con Jasón ocurrió otro tanto. Nadie puso en mis manos la obra de Apolonio de Rodas; lo que me pusieron delante fueron los colores saturados de *Jasón y los argonautas*, película de 1963, con unos entrañables efectos especiales de Ray Harryhausen, que pude ver años más tarde, gracias a una reposición, en la pantalla con lamparones de un cine de la calle Puentezuelas ya desaparecido, el Goya Cinema. (Si la memoria no me engaña, era verano). A Perseo lo descubrí por las mismas fechas, año arriba, año abajo, en ‘Furia de titanes’, otra película avalada por Ray Harryhausen, uno de los cineastas que seguramente más ha hecho por la cultura antigua entre los cinéfilos de mi generación. Después de ‘Furia de titanes’, Perseo, Andrómeda, Afrodita, Casiopea o Pegaso pasaron a ser nombres no extraños para aquel chaval de quince o dieciséis años.

En aquellas sesiones de cine, la pantalla sustituía a las hogueras de antaño, esas llamas perpetuas en torno a las cuales se contaban estas grandes empresas, estas hazañas, estas leyendas. El fulgor del fuego y el fulgor de la pantalla es el mismo. La oscuridad de alrededor también es la misma. También el deslumbramiento. Me gustaría romper una lanza a favor de la ficción en general, y de la ficción cinematográfica en particular. Aquellas películas ayudaron a abrirnos los ojos a esas otras realidades tan lejanas, tan ajenas... y, al mismo tiempo, tan cercanas, tan nuestras.

17 de octubre de 2024

PALABRAS, PALABRAS, PALABRAS

Las palabras tienen un peso específico, así como un espacio y un momento idóneos, y elegir las mal, colocarlas en el lugar equivocado o decir las a destiempo puede tener consecuencias contrarias a nuestro propósito. En 'La caja de palabras' (Alianza), Lucía Sesma repasa una serie de episodios históricos que ilustran los efectos, a menudo indeseados, de lo que decimos. Un ejemplo: en julio de 1945, ante la propuesta de rendición de los Aliados, el primer ministro japonés Kentaro Suzuki contestó: «Mokusatsu», un término que, según el contexto, tiene distintos significados: ignorar, desconocer, no tener en cuenta, no hacer ningún comentario, etc. Según parece, lo que Suzuki quiso decir fue: «Sin comentarios», una respuesta diplomática que no suponía un rechazo neto de la oferta; en cambio, lo que se interpretó fue: «No nos damos por enterados», que sí conlleva ese rechazo. En agosto, el presidente Harry S. Truman ordenó el lanzamiento de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki, amparado por la postura ambigua del gobierno nipón. Hoy sabemos que Truman habría lanzado las bombas fuera cual fuese la respuesta. Habían gastado miles de millones en el desarrollo de armas nucleares y quería rentabilizar políticamente dicha inversión y demostrarle al mundo —con la acción, no de palabra— quiénes eran los EE. UU.

Este otro aspecto de la cuestión tampoco debe pasarse por alto: las palabras tienen un peso específico y un espacio y un momento idóneos, pero unos y otros las retuercen de manera torticera para que se adapten a sus propios intereses. Basta asomarse unos minutos a cualquier telediario para ver la retórica de brocha gorda empleada por nuestros representantes políticos. (Y si hablamos de ciertos programas televisivos, apaga y vámonos, nunca mejor dicho). «Nos dijeron que hablando se entiende la gente —recuerda Laura Sesma, antes de añadir: «Mentían»—. Estoy completamente de acuerdo con ella. El lenguaje es vehículo de comunicación y conocimiento, pero a menudo se usa para abrir zanjazas o levantar barreras entre personas, no para tender puentes. Otro ejemplo histórico: durante la batalla de Iwo Jima, el ejército norteamericano empleó indios navajos para enviar información estratégica; el idioma navajo, una lengua sin escritura, era un modo de encriptar mensajes que ningún servicio de inteligencia enemigo logró descodificar nunca... A la pregunta de Polonio de qué está leyendo, Hamlet contesta, exasperado: «Palabras, palabras, palabras». De ello, de ellas, hablará Lucía Sesma en *El Tiempo Perdido*, una preciosa librería sita en la calle Puentezuelas. Será mañana viernes, por la tarde.

28 de noviembre

Miguel Arnas Coronado

HERIR SENSIBILIDADES

Hace diez años hicimos un viaje a Roma. No era temporada de máxima afluencia de turistas. Fuimos a San Pedro, naturalmente. Vi algo que me dejó ojiplático: una pareja de orientales, quizá chinos, se hacía fotografías. En mitad de la nave principal, ella se tiró al suelo, hizo una pose sexi y el marido la fotografió. Me pareció una falta de respeto, y no solo a la religión que la gran Basílica representa, sino a los visitantes que pululábamos por ella, al arte conseguido por Alberti, Bramante, Buonarroti y otros.

En conversación con algunos amigos, me dijeron que esa falta de respeto, como yo la calificaba, era una tontería: ¡cuántas veces ha habido quejas por herir la sensibilidad de unos fieles, pertenecientes a una religión que tanto daño hizo con el nacionalcatolicismo, y su apoyo incondicional al dictador Franco! La discusión estaba servida, claro. Empecé preguntando si esos orientales, tal vez chinos, se atreverían a hacer lo propio en Pekín ante una estatua de Mao, Lenin o Marx. Quise saber si osarían hacerlo en La Meca; no llegarían ni a acercarse a la Ciudad Santa musulmana: allí solo pueden entrar creyentes. ¿Lo harían en el museo del Prado? Creo que no. Alguno de los presentes aseguró que él lo haría ante el ‘Cristo crucificado’ de Velázquez. Respondí, ya un tanto irritado que me era igual, que ni ante el cuadro velazqueño ni ante ‘Las Tres Gracias’ de Rubens o ‘El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros’, de Gisbert Pérez.

¿Se podría delimitar qué es y qué no es la falta de respeto, la ofensa a la sensibilidad religiosa, ideológica, de género, etc.? No creo que eso sea posible. Se ha señalado el brote hoy de tantos colectivos de todo tipo, que uno ya no se puede reír ni de las suegras ni de los borrachos. ¿Qué dicen los humoristas actuales?, ¿cómo sortean esas Escila y Caribdis de la sensibilidad actual? Bastaría un poquito de sentido común. Pero no debemos olvidar que es el menos común de los sentidos. Agravante es el hecho de que cada colectivo reclama para sí el respeto, casi, casi, importando un ardite los demás colectivos.

Acabé diciendo a quienes me rodeaban que sí, cierto, yo recibí una educación ultramontana, un catolicismo de infierno y pecados contra el sexto y el noveno. Una gravísima falta de respeto contra mi persona. Pero si repetía las mismas ofensas, me estaba comportando como ellos.

12 de septiembre de 2024

A VUELTAS CON MIRCEA CĂRTĂRESCU

Cărtărescu ha sido calificado de posmoderno. Ciertamente, a mí me recuerda a Pynchon. Y es que el tema de su tesis doctoral fue los posmodernos rumanos. Pero, ¿en qué consiste el posmodernismo literario?

El bucarestino mezcla en sus novelas la realidad y el sueño con plena naturalidad, aceptando plenamente que ambos forman parte de lo verdadero. Me gusta que se denomine a su ficción, narrativa onírica. Asimismo, pone en igualdad la alta cultura con la popular, principalmente en la música aunque también en los dichos y chascarrillos vulgares, a los que equipara con la poesía emanada de sus personajes, en esas descripciones de paisajes ciudadanos, o mejor dicho, de las cuevas y entrañas ciudadanas, contadas como bóvedas recordatorias de los dibujos y grabados de Piranesi o Desiderio Monsú, estructuras fenomenales, ciclópeas donde el humano se siente diminuto bajo cúpulas catedralicias que abarcan la ciudad entera e, incluso, la nación rumana completa. Los subterráneos a los que desciende el personaje, solo o acompañado, y donde se encuentra con multitudes que podrían ser de esos innúmeros muertos que Eliot sitúa en el puente de Londres.

La ciudad de Bucarest aparece retratada, tanto en ‘Solenoides’ como en su gran tríptico ‘Cegador’, en deterioro, carcomida, no solo en sus edificios, sino en fábricas abandonadas con extrañas máquinas oxidadas, oliendo a moho y aceite mineral podrido, donde el hombre es engullido por ellas, y en sus subterráneos como minas gigantescas. Las estatuas que adornaban los edificios ‘jugendstil’ o de entreguerras están desnarigadas, desmembradas, con muecas terribles que espantan al niño Mircea en aquella trilogía magistral. Entre los edificios amenazando ruina hay bloques modernos ya ruinosos: las viviendas destinadas al proletariado: es en ellas que se extiende el autor. En los años treinta, Bucarest era «la pequeña París», luego desmereció.

Cărtărescu se niega a navegar con la historia en sus novelas, mas es cuestión inevitable, demasiada realidad lo importuna, y en ‘Cegador’ describe sin dramatizar la vida durante el comunismo, los motivos de la gran rebelión de finales del año ochenta y nueve, detallando una escasez que abatió a la población, además de esos días que condujeron a la ejecución de la pareja Ceaușescu, con las enigmáticas sociedades que inventa, puramente literarias aunque subversivas para la paranoica ‘Securitate’.

Lástima no poder extenderme: lo merecería. Nunca se le concedió un Nobel a un escritor rumano en esa lengua. No le faltan merecimientos y está profusamente traducido al español, por suerte.

10 de octubre de 2024

Antonio Carvajal

HUMUVIA

Francisco Domene me preguntó hace varios años y muchos más días qué me parecía petricor. No me parece, no sé qué es, le dije, y me puse a buscar pensando en una gasolinera más barata que las de petronor y unos mercados más o menos como hipercor. No lo encontraba pero, como estaba en Sicilia, pronto me hallé petricore, que me llevó a pensar primero en versos de Dante y de seguido me resonó con el aire de la “delizia al cor” que Verdi movió en *La Traviata*. E inmediatamente me saltaron los ojos periodistas de diversa condición, desde unos pocos serios y científicos hasta los indocumentados saltabalates que escriben de todo sin saber lo que dicen. Así que hice una encuesta entre mis conocidos con diversos grados de cultura y solamente una vieja amiga doctora en Filología clásica me recitó de memoria los versos de Homero en que cuenta cómo Venus, herida por Diomedes, manó icor, fluido que circula por las venas de los dioses inmortales en lugar de la vulgarísima sangre que chupan los mosquitos y derraman tantas víctimas humanas de los peores hombres. Decidí entonces que, sin faltarle el respeto a los doctores Isabel Joy Bear y E.G. Thomas, quienes seguían en el bautizo de su hallazgo la excelsa tradición científica en el uso del griego, yo tenía la obligación de crear un sinónimo entendible siguiendo nuestra estirpe latina y, como dócil discípulo de la escuela de Horacio, unir en honesto maridaje el humo que nutrió nuestro idioma y late en inhumar, exhumar y trashumancia, ilustre por Góngora, y ese olor, ese aroma que sube de la tierra tras la lluvia, noticia de setiembre, que le debo a Elena Martín Vivaldi. Del latín humu y pluvia me brotó humuvia, palabra respirable para designar esa fragancia umami tan apetecida como inolvidable. Y pues el bien comunicado se mejora, convoqué a tres amigos, el propio Domene, Santiago Aguaded y Dionisio Pérez, para que entre los cuatro pidiéramos a escritores amigos nuevos textos en prosa o en verso usando la palabra humuvia, no para abolir el imperio de petricor sino para ensanchar nuestra lengua con un término activo, pensado y paladeado, no recibido con la pasividad acrítica que caracteriza a nuestra ciudadanía. Tampoco pretendemos que la Real Academia lo ponga en sus vías muertas, porque no trabajamos para enterradores.

Respondieron de América, África y Europa y pronto tuvimos un volumen que tardamos en mandar a la imprenta por esperar a las hunas y a los godos, de quienes bastantes no cumplieron los demasiados plazos concedidos y que acabaron cuando nos percatamos de que estábamos siendo descortesés con los generosos. Salió el libro (*Humuvia*, Alhulía, Salobreña, 2023) y detrás de él han empezado a llegarnos nuevas colaboraciones para un futuro volumen. Y en eso estamos.

Ideal, 25 de julio de 2024

MANOS DE SANTAS

La primera vez que vi un sacerdote negro oficiando una misa fue en Niebla. Hablaba un castellano correctísimo, entonaba con grata melodía y, entre el estridor del coro rociero, su apacible y llena voz unía en santo matrimonio a una joven pareja. Un conde de Niebla tuvo el singular honor de que don Luis de Góngora le dedicara la fábula de Polifemo y Galatea y negras y negros alegraron algunos villancicos del insigne cordobés con su media lengua nutrida de portuguesismos. Al cura de Niebla lo encontré más alto y más guapo que los varones ilienses, todos de gris y con grandes gemelos de plata en las bocamangas de las todas blancas camisas. El vestuario del sector femenino, por contra, parecía más apropiado para acudir a las carreras de Ascott, tanto por lo alegre de los vestidos como por el pimpante diseño de los tocados. Vi que los contrayentes tomaban en la boca la comunión. La especie eucarística era de un blanco limpiísimo.

Pero hace poco me comentaba un amigo de Antequera que las clarisas del convento de Belén están en la más absoluta miseria. Desde hace muchos años no profesan novicias de blanca tez y níveas manos y la comunidad se renovaba con monjitas de importación, oscurillas de cutis, y vivía del trabajo de las inmigrantes sabiamente adiestradas por las muy ancianas madres, más que octogenarias y, así, elaboraban dulcísimos dulces de pascua y delicadísimos bienmesabes. Ay, han fallecido todas las blancas viejecitas y a la clientela habitual del convento el paladar le rechaza las delicias venidas de manos oscuras.

¿Racismo en Antequera? Por favor, no piensen mal, ¿cómo una ciudad tan pía va a tener las entrañas tan duras para dejar en la inopia a este breve rebaño de ovejas negras que rezan por todos para el bien común?

No sé si las clarisas de Belorado, ricashembras por la gracia de sus manos, tendrán una partida en su presupuesto para ayudar a sus hermanas de religión necesitadas. El convento de Belén es una de las muchas joyas que atesora Antequera, con una preciosa sacristía donde las pinturas cuentan la vida de San Juan de la Cruz, pues hasta la desamortización de Mendizábal lo ocupaban frailes carmelitas. En la iglesia hay bellísimas imágenes e interesantes cuadros que se atribuyen a Mohedano, el pintor que celebró en vibrantes versos el poeta Pedro Espinosa. Nada fungible está en manos de las monjas que lo habitan, salvo el fruto que elaboran, siempre exquisito y ahora desdeñado.

3 de octubre de 2024

CULTURA Y MEMORIA

No sé qué más de sí destruirá Granada en los años que le quedan para ser, si llega a serlo, capital cultural de esa Europa de la que muchos estamos hasta la popa. Tengo entendido que la gastronomía es uno de los capítulos para optar a los beneficios que la elección para tal capitalidad reporta. Otro elemento es el teatro. Empezaré por este: la publicidad promocional exhibe la imagen de Sanfederico García, digno de una emperatriz, pero en Granada, con tres teatros vacíos, sus obras no se representan, ni en la aglomeración metropolitana donde los dos pueblos que une el mediodía, Albolote y Armilla, cuentan con sendos espacios escénicos. Olvidemos Fuentevaqueros, está lejos de la capital y tampoco representa. No hay que tener mentalidad de turista (culto, por supuesto; los de mochila los mandó un alcalde a Cuenca, donde llegaron en AVE), para venir a la ciudad que mató al más explotado de sus poetas y preguntar si se representa hoy 'La zapatera prodigiosa' o mañana 'Doña Rosita la soltera', como se hace en Stratford-upon-Avon con Shakespeare. Qué disparate, querer comparar la capital de un reino con un poblachón de nieblas. Y uno piensa en tanto dramaturgo granadino que, como viejo cuchillo, tiritaba bajo el polvo, esperando la mano de nieve que sepa arrancarlo del menosprecio y la ignorancia de Granada. Se ve y oye la publicidad y no aparece en la nómina de poetas al-Jatib, que murió desterrado, ni Diego Hurtado de Mendoza, el primer gran poeta de habla española nacido en la Alhambra.

¿Y la gastronomía? Bien está desayunar un pulevín con una maritoña, cuyos sonoros nombres le abren el apetito al más desganado, pero abandonar los maravillosos jallullos por las vulgarísimas tortas de la virgen es no tener idea de qué es la educación del paladar ni la transmisión de la cultura. Jallullo es de las pocas palabras que nuestros reverendos etimólogos reconocen como exclusivamente hispanas, por lo que se enredan en ella, pues le suponen origen sefardí (los judíos estaban en Iberia antes de que llegaran los romanos), asimilación andalusí, mantenimiento hispano y expansión hasta la Tierra de Fuego, porque en Chile se conserva. Ciudad que abandona el jallullo por una vulgarísima torta de manteca con mucho azúcar (produce ardor) y olvida o mata a sus mejores hijos (Sanfederico y al-Jatib no deben contar, eran catetos), sólo merece ser capital de su miseria.

7 de noviembre de 2024

Eduardo Castro

EL LABERINTO DEL PATRIARCADO

El feminismo no es lo contrario del machismo, sino de la ignorancia. La ignorancia, sobre todo, de la historia de las mujeres, de su visión del mundo, de sus luchas y sus reivindicaciones. Así lo cree y lo dice sin remilgos la filósofa y profesora universitaria Ana de Miguel en su prólogo a 'El laberinto del patriarcado', el magnífico ensayo publicado por Ana Moreno Soriano en la colección cordobesa Utopía Libros para recordarnos que «Ariadna tenía el hilo que conducía a la salida del laberinto» y afirmar con rotundidad que «el sueño más acariciado por las mujeres ha sido y es el de la igualdad».

Natural de Jódar y vecina de Linares, Ana Moreno es licenciada en Filología Hispánica por la universidad de Granada y doctora en Literatura por la de Jaén, en cuya edición de *Ideal* es columnista fija semanal. Poeta y profesora de enseñanza media ya jubilada, su interés por desvelar la permanente discriminación femenina a lo largo de la historia se remonta precisamente a la investigación realizada para su tesis doctoral, publicada en 2013 con el título de 'El poder de la palabra' y no en vano dedicada al papel de las mujeres en las novelas de la escritora Fanny Rubio.

A lo largo de sus páginas, la autora del ensayo que hoy les comento plantea que la estrategia para tejer el hilo de Ariadna y salir del laberinto tiene necesariamente que desarrollarse desde el feminismo y siguiendo estos pasos: «acercarse a la Historia, a la Filosofía, a la Literatura, a la teoría y a la praxis política, para profundizar el análisis, tratar de desentrañar los numerosos mecanismos del poder, reconocernos en un proyecto emancipador del que formamos parte y elaborar un modelo alternativo de igualdad, libertad y justicia».

No obstante, ella misma advierte a sus posibles lectores que el suyo no es un libro de historia, filosofía ni literatura, sino que se trata de «una reflexión personal sobre la evolución del papel de la mujer a lo largo de los tiempos y el estado actual de la cuestión feminista, con sus diferentes matices y puntos de vista». Aunque, eso sí, teniendo siempre en cuenta que «el feminismo sigue siendo hoy en día la revolución pendiente de las mujeres, pues aun con los muchos e importantes avances logrados hasta ahora, quedan todavía muchos otros por conquistar».

22 de agosto

JUAN VIDA A RITMO DE JAZZ

«¡Oh, cintura caliente y gota de madera!» es el verso que daba título al lienzo que, en el mes de mayo de 1983, escandalizó «por su erotismo» al entonces embajador de los Estados Unidos en España, Terence Todman, durante su visita al auditorio Manuel de Falla, donde Juan Vida exponía entonces una excepcional muestra pictórica titulada 'Iré a Santiago' e inspirada en el 'Son de negros en Cuba' incluido por García Lorca casi al final de 'Poeta en Nueva York', poemario no en vano considerado por buena parte de la crítica especializada como la obra cumbre del autor de Fuente Vaqueros y una de las más representativas de la lírica surrealista en lengua castellana. Acostumbrado como debía estar a que su opinión fuese tenida como 'palabra de Dios' en los destinos tercermundistas donde antes había ejercido, mister Todman tuvo la 'delicadeza' de pedir a los responsables municipales del centro que escondieran el 'inmoral' cuadro durante la recepción que su embajada iba a ofrecer allí con motivo del hermanamiento de Santa Fe con su tocaya norteamericana de Nuevo México. El escándalo que la ocurrencia del diplomático originó fue de tal calibre que algún munícipe de la derecha más conservadora tuvo que reprimir las ganas de pedir en un pleno la clausura de la exposición, según comentario de otro concejal llegado a mis oídos de periodista.

Vienen ahora estos recuerdos a cuento de la actual exposición que, desde el pasado martes y hasta el 9 de diciembre, se exhibe en el museo de la Casa de los Tiros bajo el título de 'Carteles de Juan de Vida 1982-2024' y que recoge el trabajo gráfico que durante más de 40 años el pintor granadino ha venido realizando desde que, en el verano de 1980, José María Ojeda le encargó la imagen promocional de la Primera Muestra Internacional de Blues&Jazz de Granada. Aquel fue sin duda el cartel inaugural de «una relación simbiótica convertida ya en tradición» entre el artista y los diferentes festivales de jazz celebrados tanto en nuestra ciudad como en la Costa, como leemos en el anuncio de la muestra actual, una galería de «imágenes alrededor del jazz que van más allá de la ilustración anecdótica, para convertirse en esencia misma» de todo lo que representa esta música, al tiempo que permiten conocer la evolución del lenguaje plástico de uno de nuestros artistas contemporáneos más sólidos y reconocidos.

26 de septiembre de 2024

Antonio Chicharro

NANA, LA FLOR DEL MADROÑO, DE JUAN VELLIDO

Nana, la flor del madroño (Granada, Entorno Gráfico, 2024), libro colectivo promovido, coordinado y en buena parte escrito por Juan Vellido, es un homenaje a M^a Jesús de Sande Barroso, su esposa, fallecida en 2022, lo que explica que se nutra de prosa de los recuerdos y poesía de emociones íntimas, además de testimonios verbales y artísticos de amistad por parte de numerosos autores. Así, las palabras e imágenes hallan su mejor sentido en el ámbito de la abierta ecuación arte/literatura y vida, en su rebelión contra la finitud al tratar de situarse en una dimensión otra, que excede a toda ciencia y cuya concepción sólo le es dada a los poetas y su forma estética de conocimiento y reconocimiento.

En cuanto respecta al origen, sentido, título, arquitectura y contenidos de la publicación, su editor y compilador da cumplida cuenta en la introducción, por lo que sólo señalaré sólo algunos aspectos que me han llamado la atención. Para empezar, la lógica impuesta en la disposición de las secciones, con una primera parte constituida, tras el proemio, por los capítulos, «Del abismo y de la luz» y «De los lugares queridos», de la que es responsable el propio Juan Vellido, quien ofrece así su reconocimiento y homenaje particulares a través de su prosa y verso, un modo de poner coto a la desolación y el desaliento, tras la pérdida, e inicio de la búsqueda y persecución a palabra viva del reencuentro en el espacio salvador del sueño. La segunda parte recoge y ordena las colaboraciones literarias, poéticas, ensayísticas, testimoniales y artísticas de más de setenta colaboradores, suspendidos en el tiempo sin tiempo de la amistad, distribuidas en los capítulos «Mi ventana» y «Mi atalaya». Cierra el libro la sección dedicada a la fotografía, «Mi pequeño universo».

María Jesús es materia, sustancia y personaje de poesía en la prosa y los versos; también, punto de arranque o destinataria última de otros escritos, imágenes de obras artísticas y fotografías. Todo ello queda en el libro y, sobre todo, la lección permanente de una vida cuya bondad y verdad ha alimentado el milagro de la belleza. Además –es lo que puede el arte y la literatura–, el rescate y salvación de una sonrisa.

Ideal, 8 de agosto de 2024

José Ignacio Fernández Dougnac

EL «SPAGHETTI-WESTERN», DE JAPÓN A ALMERÍA

Existen planos que saltan de la pantalla a la memoria del espectador condenándolo, feliz e insistentemente, a seguir frecuentando películas. Cito solo dos del cine contemporáneo: la aparición de la gigantesca nave con que se inicia la saga de 'La guerra de las galaxias' (1977), y el de Robert de Niro hablando al revés mientras se hunde en las oscuras aguas de 'El cabo del miedo' (1991). Cuando vi 'Por un puñado de dólares' (1964) en el Capitol, una sala de reestreno que hacía esquina en Recogidas con la calle Pedro Antonio de Alarcón, me asombró la aparición final de Clint Eastwood, ataviado con su inconfundible poncho, entre la humareda de unas detonaciones con dinamita. Se acababa de inaugurar el «spaghetti-western». Han pasado sesenta años.

Me impresionaron, en aquella temprana adolescencia, los elementos tan propios de Sergio Leone: los primerísimos planos, el ceremonial de muerte de los duelos, donde los personajes adoptan una coreografía de torero en el ruedo, los diálogos escasos y cortantes, el ambiente sudoroso, sucio y fantasmal, los insertos de detalle (del revólver, la mano, los ojos...), la dilatación del tiempo y muy especialmente la música de Morricone. En aquella película todo resultaba tan impactante como desmesurado. Tal estilo fue ampliándose en la llamada 'Trilogía del dólar', hasta culminar en el exceso operístico de 'Hasta que llegó su hora' (1968). Se había creado un amplio camino de losetas amarillas que ha llegado a Sam Raimi, Tarantino y algunos 'westerns' del mismísimo Clint Eastwood.

Sabemos que el guion de 'Por un puñado de dólares', en el cual participó el granadino Víctor Andrés Catena, copiaba el argumento de la magnífica 'Yojimbo', de Kurosawa, estrenada en el Festival de Venecia (1961); y también que el asunto acabó en los tribunales por plagio, a favor del director japonés. Sin embargo, no se ha resaltado que los «hallazgos» más característicos de la puesta en escena de Leone ya estaban nítidamente diseñados en las imágenes de 'Yojimbo'. Incluso la amoralidad y ciertos gestos del ronin Toshiro Mifune fueron trasladados al enigmático «Hombre sin nombre». Kurosawa ofreció al italiano algo más trascendental que una simple trama: la esencia visual que genera un peculiar estilo. El «spaghetti-western» surge en Japón, pero se desarrolla y expande por Almería. Curiosamente, con su última película, 'Érase una vez en América' (1984), Sergio Leone, al ignorar el 'aggiornamento' de ese Oeste enfático y tan prestigioso, nos brindó su auténtica obra maestra.

Ideal, 11 de julio

BLANCO Y NEGRO

Una Navidad nos disponíamos a ver en familia '¡Qué bello es vivir!' (1946), de Frank Capra. Al empezar los créditos, mi nieto, que por entonces contaba cuatro años, exclamó: «¡No pongáis eso! ¡Yo quiero ver una película de verdad!». Nos hemos enterado este verano que la cadena '13 TV' parece que va a rescindir el contrato a José Luis Garci por su programa 'Classics'. De ser así, volveremos a quedarnos sin presentaciones, sin coloquios y sin clásicos. La razón aducida, esta vez, es que las películas en blanco y negro no atraen a la audiencia. Detrás late la inmutable cuenta de resultados, fundamentada en el consabido afán del espectador actual por disfrutar sólo con «películas de verdad».

Como ya ha advertido Víctor Erice, el público que contemplaba cine en una sala se ha transformado en un mero consumidor de productos audiovisuales, en un devorador compulsivo de imágenes retrepado en el

tresillo de casa. De ahí que, hace años y por un deseo de ampliar mercado, se emprendiera aquella patética práctica de colorear antiguas cintas en blanco y negro para 'rejuvenecerlas' y hacerlas más digestivas, más 'bonitas'. Algo parecido sucede con muchos de los 'remakes' que se estrenan: en la mayoría de los casos, una falsa operación de puesta al día que no lleva a ningún sitio. El 'King Kong' (2005), de Peter Jackson, a pesar de sus sobrecogedores efectos especiales, no aporta un ápice de imaginación al original de 1933.

Tal desdén mercantilista por el blanco y negro, entre otras cosas, no solo entraña la cancelación de la historia del cine, adulterando burdamente el concepto de lo clásico, sino que supone no aceptar, o bien ignorar, que en la actualidad dicho formato es una manera muy específica de abordar y visualizar una determinada ficción (piénsese en 'Psicosis' o en 'La lista de Schindler').

Cine mudo o sonoro, color o blanco y negro. ¡Qué más da! No hay distinguos. Sólo las «películas de verdad» (por dar vuelta a la expresión de mi nieto) destellan séptimo arte en su esencialidad. Esto es: traspasar el trasfondo de lo visible a través de multitud de senderos e inocular la inocente locura de la fantasía, transmitiéndonos la gozosa certeza de que nos ha pasado algo. Un hermoso ejercicio este que me ha valido para rechazar el torpe reduccionismo, pueril, moralista y reaccionario, de concebir la cultura (e incluso la vida) como un obtuso relato sin matices, dominado por lo blanco o lo negro.

5 de septiembre de 2024

LA ALHAMBRA Y EL ALBAICÍN DE ANDRÉS UREÑA

A veces, una experiencia, por asombrosa, puede permanecer como algo inolvidable y, por tanto, irreplicable. Surge sin que la preveamos, porque el enigma siempre nos atrapa de imprevisto. La primera vez que me adentré en el Albaicín fue en mi adolescencia. Una tarde de primavera, con mi buen amigo Manuel Molina González. Ambos ignoramos la obligación de asistir a clase. Él me fue guiando por el dedalo de callejuelas sin ningún orden premeditado. Más que las tapias y la hiedra, mucho más que las plazuelas y los cármenes, me llamó poderosamente la atención la Alhambra. Conforme subíamos y bajábamos cuevas, la fortaleza nos brindaba una perspectiva insospechada y sorprendente. Me daba la sensación de que era ella, y no yo, quien se movía, la que, en su cárdena quietud, cambiaba de apariencia para sorprenderme con un nuevo gesto a la vuelta de cada esquina. Evidentemente esta impresión no la he vuelto a saborear jamás. Sin embargo, al recorrer la doble exposición fotográfica (en la Casa de Zafra y en el carmen de Max Moreau) que Andrés Ureña ha realizado sobre la Alhambra y el Albaicín, sí he disfrutado de una sensación gratamente similar.

El secreto de cualquier buen fotógrafo, por encima de sus conocimientos técnicos, consiste en saber mirar, para luego ver y fijar lo que nadie percibe. Y justamente eso es lo que nos ofrece Ureña en esta serie de insospechadas imágenes del Albaicín, cuyo blanco perfil de cal y canto también parece que se mueve ante nuestros ojos y se transforma, ofreciéndose tan insólito como extraordinariamente reconocible. Es decir, infinito. Buscando las sorpresas que otorga la luz y acogiendo a puntos de vista imprevistos, el fotógrafo nos va desvelando un barrio crepuscular y nocturno que dialoga de manera permanente con la Alhambra. Cármenes y fortaleza cobran sentido al pervivir juntos, como el haz y el envés de un milagro secular, contorneado por la lejana presencia de Sierra Nevada, Elvira y Parapanda.

Con gran sensibilidad Ureña transmuta lo que podría haber sido una galería de tarjetas postales en un hermoso y continuo sobresalto, gracias a su inteligente captación del detalle, como ese gato que aparece en el carmen de la Victoria, y gracias asimismo a perspectivas inesperadas, como la del Darro captado desde el embovedado o la de la abadía del Sacromonte arropada por el silencio de la neblina y la nieve. Todo es aquí sorpresa y encanto. No se pierdan estas dos exposiciones que invitan al paseo y al asombro.

21 de noviembre

Juan Carlos Friebe

SONETOS DE LA CÁRCEL DE MOABIT: POESÍA ESCRITA EN EL INFIERNO

La poesía escrita bajo circunstancias terribles es un impulso vital de pervivencia que trasciende el mero instinto de supervivencia. Hay, en esta poesía que nace de la tragedia de sobrevivir bajo la amenaza de un final inminente, un hálito de grandeza humana ante la proximidad de una muerte segura, sólo aplazada por el azar o el capricho de los verdugos.

El pasado siete de diciembre se cumplieron 80 años de la detención, y posterior traslado a prisión, de Albrecht Haushofer. Fue compañero de estudios geopolíticos de Rudolf Hess y seguidor de Hitler, a quienes visitó a menudo en la cárcel tras el 'Putsch' de la cervecería. Su padre, uno de los principales ideólogos del principio del 'Lebensraum' (espacio vital) y mentor del Führer, estaba casado, sin embargo, con una «medio judía». Hess llegó a facilitarle a Haushofer un Certificado de Sangre Germánica, en 1933, pero esto no le salvó, tras ser promulgadas las Leyes de Nürenberg, de ser clasificado como «Mischling», o híbrido, por tener un cuarto de ascendencia judía. Sólo las personas de sangre cien por cien alemana podían ser considerados ciudadanos del Reich.

A pesar de una vida acomodada, al amparo del régimen nazi, su sensibilidad política le acercó a la Resistencia alemana. Fue intermediario, si no el inspirador, del loco vuelo de Hess para pactar la paz con Francia e Inglaterra en 1941. Tras ello, pasó varias semanas en la cárcel y fue sometido a vigilancia de la Gestapo. Años más tarde, Hitler sobrevivió al atentado en la Guarida del Lobo, el 20 de julio de 1944. Tras el fracaso del complot, planificado y ejecutado por el coronel del Estado Mayor de la Wehrmacht y jefe del Ejército de Reserva, Claus von Stauffenberg, el militar y otros conspiradores, alrededor de doscientas personas en total, fueron capturados y fusilados esa misma noche.

Haushofer se dio por perdido y se escondió hasta su detención. Recluido en la cárcel de Moabit durante casi cinco meses, fue asesinado de un tiro en la nuca por un comando de las SS. Su cadáver fue encontrado días después por su hermano Heinz, gracias a las indicaciones de un joven comunista, Herbert Kosney, uno de los prisioneros que logró salvar la vida. Heinz encontró entre su ropa cinco folios ensangrentados con los ochenta sonetos que Albrecht escribió a la espera de su ejecución.

En el soneto XXXIX, traducido con nitidez por Jesús Munárriz, escribe: «A mí mismo me acuso dentro del corazón:/ engañé a mi conciencia durante mucho tiempo, // (...) Y ahora sé que he sido culpable». Quince días después Hitler se pega un tiro en la sien.

19 de diciembre

Francisco López Barrios

ANTONIO HERNÁNDEZ

Aquella noche Pepe Caballero Bonald bebía un oloroso con la parsimonia que le caracterizaba. Antonio y yo, un par de cervezas que actuarían como llaves mágicas de una noche más cargada de prodigios, casualidades y milagros que empezaban en el Oliver, prodigaban recaídas en el Café Gijón, en el Pub de Santa Bárbara o en el Dickens, un lugar remoto en el que Juan Benet y sus acólitos festejaban un elitismo que a veces desprendía un olor a garbanzo y caldereta muy lejano del dandismo anglosajón que ellos tanto admiraban. Eran españoles y eso, decía el Noni, marca casi tanto como ser andaluz por añadidura. El Noni, así, a secas. Para los amigos con los que compartía versos nuevos y bulerías viejas, bailadas con la estética vibrante que fue su patrimonio en la poesía y en la vida. Para Mari Luz, su mujer, que lo quiso hasta el final sin desmayos ni aspavientos.

Madrid era una fiesta; tartamuda, sí, pero una fiesta. Y el café Gijón, la catedral festiva en la que oficiaban tertulianos del pasado, ganadores de la Flor de no se sabe qué concurso pueblerino, o del presente, con bellezas sugestivas esperando que algún espontáneo las liberase de su aburrimiento mientras Paco Umbral, desde su mesa, próxima a la puerta de entrada del Café, vigilaba la aparición de la ninfa que nunca llegó y él siempre quiso.

Una noche difícil, al salir de Oliver, espantamos a unos idiotas que golpeaban a Leopoldo María Panero. Le llamaban rojo y loco. Entonces el Noni pasó dentro del garito y unos minutos después llegó la ambulancia que se llevó a Leopoldo como quien lleva un fardo al vertedero.

Esa fue la madrugada en la que el Noni observó las estrellas y aseguró que el mar era una tarde con campanas. Y fue como si los campanarios de Vejer, y Arcos, y Morón, y Barbate, tañesen sus campanas al unísono, y llegase hasta Madrid el alboroto, y las ánimas del coro de Diego Jesús Jiménez, su colega entrañable, viniesen a reconocerlo como Antonio Hernández, el gran poeta andaluz comprometido con la lucha por la libertad, entrañado en una lírica de musicalidad precisa, de cadencia elegante, lejos de modas y culturalismos, lejos de la poesía con apellidos, de las tontunas sentimentales nuevas o viejas, de la experiencia y de otras zarandajas propias del 'marketing' y la public9idad.

El Noni, para los íntimos, murió en ese instante. Y Antonio Hernández, el poeta inmortal de Andalucía, dio en vivir ya para siempre.

19 de septiembre de 2024

Wenceslao-Carlos Lozano

UN SIGLO DE SURREALISMO

Algunos centenarios nos retrotraen a adhesiones asumidas en su momento con fervor intelectual y emocional, como es el caso del Primer Manifiesto del Surrealismo (1924), que engendró a bombo y platillo André Breton (1896-1966), su creador y más genuino teórico, en un texto programático y partida de nacimiento oficial del movimiento de vanguardia post-dadaísta que, cual golpe de estado poético sucesivo a la traumática Guerra Mundial, supuso una de las mayores revoluciones artísticas del siglo XX, y que este año se está celebrando con boato en Francia y otros países por donde se propagó.

Por tanto, no está de más echarle una ojeada curiosa y revisora a la luz de los tiempos actuales y preguntarnos en qué quedó aquella rebelión artística pluridisciplinar que empezó como idea literaria para acabar copando todos los ámbitos del arte y de la creatividad, tenidos por idóneos para plasmar la imaginación y el imaginario del subconsciente al margen de todo análisis racional, ya fuera de forma abstracta o figurada, incluyendo hasta la producción industrial seriada. Y, por ende, volverse abiertamente subversiva en su voluntad de transformar el mundo reclamando un cambio radical en la visión de la vida y, de pasada, contaminándolo todo como una pandemia.

Su definición originaria nos habla de «un automatismo psíquico puro, por cuyo medio se propone expresar, sea verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin ningún control ejercido por la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral». De ahí su íntima conexión con la escritura automática y con el psicoanálisis freudiano, así como la diversidad de sus aplicaciones artísticas y especulativas hasta la fecha.

Conste aquí que, junto con la prolija y prestigiosa nómina de seguidores franceses e internacionales, España dio a esta doctrina, además de un elenco de poetas del 27 y de pintores como Miró o Picasso, figuras decisivas como Luis Buñuel y Salvador Dalí, autores del emblemático cortometraje ‘Un perro andaluz’, cuyo guion se incorporó al Segundo Manifiesto del Surrealismo (1929) como su obra cinematográfica de referencia por la fuerza de sus imágenes absurdamente engarzadas sin trabazón lógica, y perturbadoras tanto visual como moralmente. Aquello no impidió que un Breton erigido en pontífice del movimiento acabara excomulgando por contumacia al hereje Dalí con el cordial vituperio de «avida dollars», anagrama de su nombre y apellido: una condena a la cual, ni corto ni perezoso, el ideador del método paranoico-crítico opuso un contundente «Le surréalisme, c'est moi».

Ideal, 18 de julio de 2024

DE LIBROS

La temprana lectura de ‘Momentos estelares de la humanidad’, de Stefan Zweig (1881-1942), con sus catorce episodios históricos decisivos, lo convirtieron en uno de mis autores de referencia, con títulos como *Carta de una desconocida*, *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, *Amok* o *La partida de ajedrez* (todos ellos con memorables secuelas filmicas), y *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, un tremendo testimonio del derrumbe político, cultural y moral de la Europa de la primera mitad del siglo XX, que debería ser de lectura obligada para todo político en ciernes. Ahora ha caído en mis manos otro clásico suyo, *Mendel el de los libros*, que me ha devuelto a la saludable lectura de ese Zweig que nunca decepciona en sus entrañables retratos humanos de la Europa finisecular que conoció, plural y tolerante.

Un día de 1929, tras guarecerse de la lluvia en el vienense café Gluck, el narrador va paulatinamente recordando cómo, veinte años atrás, conoció allí mismo al viejo judío ruso Jakob Mendel, huido de su país y afincado en la capital austríaca sin jamás haber tramitado un documento de identidad o de residencia. Un librero de viejo asiduo del local con mesa fija a modo de despacho, desde donde estuvo ejerciendo durante décadas su sublime oficio de bibliófilo monomaniaco. Como el narrador necesitaba una información literaria difícil de obtener, recurrió a él ya que «aquel judío de Galitzia, pequeño, comprimido, envuelto en su barba y además jorobado, era un titán de la memoria... [y] de cualquier obra que hubiera aparecido lo mismo hacía dos días que doscientos años atrás, se sabía de inmediato el lugar de publicación, el editor, el precio, nuevo o de anticuario».

Cuando estalló la Gran Guerra, las fronteras quedaron herméticamente cerradas, pese a lo cual el despistado anciano siguió enviando cartas a Francia e Inglaterra como suscriptor de catálogos librescos, acabando por ello recluido en un campo de concentración por sospechoso de connivencia con el enemigo y, una vez liberado, morir al poco tiempo en penosas condiciones físicas y mentales. Una conmovedora historia contada con la elegancia, minuciosa psicología y destreza narrativa habituales en Zweig, así como un homenaje a la universalidad del libro. Y, por supuesto, una moraleja con la que el viajero cosmopolita y tenaz militante antimilitarista volvió a retratar la aberración de toda guerra.

24 de octubre de 2024

DE BIBLIOTECAS

Juan Páez de Castro (c. 1510-1570) era hace nada un completo desconocido para mí. Normal (o casi), no siendo un autor prestigiado, pero ahora que lo he leído me parece oportuno recordar a este clérigo, filólogo y bibliotecario nacido en Quer (Guadalajara), localidad donde también se recluyó los últimos diez años de su vida, junto a sus familiares y rodeado de sus muchos libros, quizás por prudencia al haber sido relacionado con círculos reformistas.

Pero moverse se movió, estudiando en Alcalá y Salamanca, doctorándose en Padua y viajando mucho por los Países Bajos y por Italia. En Roma, donde vivió cinco años, trabó amistad con nuestro ilustre paisano, Diego Hurtado de Mendoza (c. 1503-1575), autor de la *Guerra de las Alpujarras* y alto cargo político en distintos países del imperio español. Ambos asistieron, como delegados oficiales, a las primeras sesiones del Concilio de Trento, desarrollando durante tres años una destacada labor filológica y traductora, como políglotas que eran —latín, griego, hebreo, árabe y varias lenguas europeas— y acendrados bibliófilos en tiempos inquisitoriales hartos riesgosos.

De hecho, Diego Hurtado acabó donando al Escorial de Felipe II, gran mecenas y coleccionista, la nutrida biblioteca que reunió en sus numerosos viajes por Europa. Lo mismo hizo Juan Páez con la suya, junto con todos sus escritos, compuestos básicamente, además de una traducción inédita de *La Odisea*, por una valiosa correspondencia con distintas personalidades internacionales con las que se codeó, y por dos textos importantes: su *Memorial de las cosas necesarias para escribir historia*, dirigido a Carlos V al poco de ser nombrado cronista regio. Y, sobre todo, el *Memorial al rey don Felipe II sobre las librerías* (1556), en el que aconsejaba al monarca la creación de una gran biblioteca y lo asesoraba técnicamente sobre la estructuración de la misma para centralizar la información y facilitar su trabajo a teólogos, juristas, médicos, filósofos y matemáticos. Recomendaba su ubicación en Valladolid al ser capital política habitual de una corte todavía itinerante, sede de universidad y de otras instituciones estatales relevantes, apostando así mismo por la rentabilidad económica de una incipiente industria de la imprenta. Pero el rey acabó encastillándose en El Escorial, paradigma de una España cerrada sobre sí misma, convirtiendo así su biblioteca en puro instrumento del poder. Añádase que otro alegato de Páez a favor de las bibliotecas fue tenerlas por el mejor antídoto contra la barbarie.

5 de diciembre

José Vicente Pascual

CUANDO LA PROCESIÓN VA POR FUERA

Decía G. K. Chesterton (si lo decía él, bien dicho estaba) que un loco no es una persona que ha perdido la razón, sino quien todo lo ha perdido menos la razón. La agilidad y precisión argumentativa en el delirio demente nos convence de que, en efecto, no sufre ausencia de razones, sino tremenda pérdida de aptitud para reconocer lo verosímil de su relato y la cabal proporción entre sus ideas y la posibilidad de las mismas en el mundo de lo fáctico. Así, por ejemplo, si alguien reclama ser Jesucristo en segunda venida redentora al mundo, el error no se encuentra en el enunciado ni en los argumentos, sino en la pretensión de que el tinglado sea cierto aunque sólo el protagonista sepa más allá de toda duda que su declaración es verdadera. Si la misma propuesta es formulada por un novelista que escribe en primera persona, cabe en el mejor de los casos que nos deslumbremos ante su prosa, o que lo ignoremos por atorrante, pero a nadie se le ocurriría tachar de perturbado al autor de la arriesgada obra. Saramago lo sabía y por eso escribió *El evangelio según Jesucristo*.

La obsesión por la realidad, la concordancia exacta entre lo que se piensa y lo constatable en observación objetiva, desintegra la ficción y traza límites a veces crueles entre la cordura y la demencia. Según el venerable criterio de Carlos Castilla del Pino (Córdoba, 1922 – Castro del Río, 2009), la característica esencial del discurso trastornado es su pretensión de inambigüedad, en tanto que la capacidad de integrar lo ambiguo de la realidad en la recepción /discernimiento humanos es propio de las personas mentalmente sanas; y afirmaba: «No hay nada más aburrido que el relato de un demente, siempre en la misma dirección, siempre obsesionado por la verdad de cada uno de sus disparates».

Desde ese punto de vista, grandes locos de la literatura universal (Don Quijote, pongamos por caso; Sherlock Holmes, pongamos por caso), precisaron de enormes genios de la ficción para salir adelante y presentarse como personajes de lo más entretenidos. Ambos, Alonso Quijano y Holmes, padecen el mismo mal: el exceso de realidad y una obsesión enfermiza por la certidumbre. Ambos, sin un Sancho o un Watson a su lado, recordándoles con santa paciencia la dimensión ambigua del mundo percibido, habrían sido dos tristes locos extraviados en el tumulto de sus convicciones, uno luchando contra molinos y el otro persiguiendo a Moriarty. Al final tiene razón Juan Villa, maravilloso escritor onubense: «Loco, querido amigo, es quien lleva la procesión por fuera».

14 de noviembre de 2024

Guillermo E. Pilá

OTRA CARTA DE ALEIXANDRE

Una de las temáticas de mis artículos para esta sección es la relación de los escritores de mi ciudad, La Plata, con sus pares andaluces: Juan Ramón con Ana Emilia Lahitte, Horacio Castillo con Aleixandre. En este último transcribí fragmentos de cartas, aunque sin tener a la vista los originales. De esta otra de Aleixandre tengo copia facsimilar. Se trata de una misiva enviada a Aurora Venturini (La Plata, 1922 – Buenos Aires, 2015). Tuve la suerte de conocer y tratar mucho a Aurora, perteneciente a la generación poética del 40, generación que tuvo semejanzas con la del 39 española y que experimentó el influjo de Ortega y Gasset. No sé si Aurora conoció personalmente a Aleixandre, pero el tono afectuoso de éste da a entender que mantenían correspondencia regular. La carta en cuestión está mecanografiada y fechada en Madrid, octubre de 1962. Aleixandre ha recibido su libro 'La trova', sobre el cual emite juicios laudatorios: «Voz de poesía verdadera me traen sus versos desde lejanas orillas. Es usted un regalo para el idioma que en 'Laúd' y en 'La trova' renace, reverdece a impulso de agua nueva. Joaquín de Estrambasaguas [sic] me dice: que vaya su palabra a acompañarla, que vaya hasta su bello país de puerto verde-azul; que vuelva usted, Aurora, a nuestra España-madre hija del Plata y de sus predios adyacentes. Creemos de lo suyo, que muy pocos (o ninguno) lo alcanzan; nacer en poesía; vivir en ella; actuante en ella; qué posición la suya Aurora...».

Parece escribir de corrido, sin borrador previo, omite sangrías y espacios entre la puntuación, las líneas son irregulares. Al final, añade de puño y letra: «Su amigo / Vicente Aleixandre». Se trata, por lo transcrito, de una carta poética, en la que el andaluz imagina que toda Argentina es un puerto verde-azul, cosa bastante lejana de la realidad. En un momento agrega: «Aguardo sus poemas para publicaciones –se harán– junto a los míos y de Gerardo». Se referirá a Diego, que alguna vez pasó también por el Club Español de La Plata. Pero, que yo sepa, esa publicación nunca se hizo. Quizás fue otro proyecto frustrado, como su idea de visitar la Argentina. Los que sí viajaban eran los libros y las cartas. Reliquias de un mundo que ya no existe y que a veces me provoca un poco de melancolía.

26 de diciembre

Antonio Praena

GRANADA-VALENCIA EN TREN SOROLLA

Te pones a escribir cuando las uñas de la aurora apenas están rozando la playa de El Cabanyal y, de repente, el día ya está aquí, antes de que la primera frase cobre sentido.

Vivir cerca del Mediterráneo tiene estas cosas: darse cuenta de que no hay casi nada por descubrir. Somos nosotros los descubiertos por la luz de este mar que ya estaba aquí antes de que nosotros llegáramos. En él gozamos de una forma de vida a la vez metafísica y sensual. Moriremos cerca de él, y el Mediterráneo seguirá estando ahí.

Todo esto viene a cuento de que he celebrado el ‘9 d’Octubre’, el día de la Comunidad Valenciana, sumergiéndome en la exposición de Sorolla que estos días podemos visitar en la capital del Turia.

Al regresar a la calle he escuchado esto: «Les glòries que ofrenar a Espanya són les glòries que ja abans ens han sigut oferides a nosaltres». Ya veis: también los granadinos acabamos aprendiendo valenciano. Eso y la ebriedad de Sorolla me han llevado a pensar que no hay arte que ofrecer que, en realidad, no hayamos recibido antes, sea cual sea nuestro lugar de nacimiento.

Eso es la tradición, con mayúsculas y en singular. Incluso cuando nos rebelamos contra ella —como no deja de ser justo y necesario—, lo hacemos desde el lenguaje, la mirada y la cultura que esa tradición nos ha entregado antes a nosotros. Pocas experiencias son tan liberadoras y vanguardistas como reconocer que hay una tradición que nos hace avanzar desde dentro de sí misma sin que dejemos de ser quienes somos.

Triste de aquel que cree que el mundo empieza y acaba en las fronteras de su ombligo. Tanto más rica es una identidad cuanto más capacidad tiene de abrirse a otras y generar nuevos lenguajes.

Porque las tradiciones artísticas son algo diferente al costumbrismo. Son una ola muy grande surfeando sobre la cual podemos ver más lejos. El atrevimiento creativo está muy cerca de la identidad común y compartida del mundo. Porque la verdad no tiene edades y, bajo su influjo, el arte es una combadura en la línea del tiempo. A veces esa comba nos incorpora a su irreplicable gravedad. Lo llamamos emoción, y es una suma de fidelidad y atrevimiento. Algo hecho de nieve y mar.

Como indica su etimología, las tradiciones están para ser transmitidas a otras manos. Esas manos que un día, a su vez, entregarán lo que ahora está y no está en las nuestras, porque es más grande que nosotros.

31 de octubre de 2024

Antonio Sánchez Trigueros

UN GRAN PERIODISTA CON PERSONAJES 'A FONDO'

Revolviendo papeles y carpetas me reencuentro con lo que fue un maravilloso regalo de los muchos que recibí de mi gran amiga y poeta, la primera, Elena Martín Vivaldi; se trata de la colección completa transcrita de las memorables entrevistas televisivas, noventa en cuatro años en antena, que Joaquín Soler Serrano, a partir de septiembre de 1976, mantuvo con otras tantas grandes figuras de la cultura y de la sociedad española e hispanoamericana: Alberti, Aranguren, Tuñón de Lara, Dr. Trueta, Vicente Escudero, Cortázar, Cabrera Infante, Carpentier, Severo Ochoa, Antoni Tàpies, Ferrater Mora; pero no solo figuras españolas: Regis Debray, Alexander Zinoviev, Dr. Barnard, Richard Nixon, Indro Montanelli, Marguerite Duras, Ionesco; y mujeres relevantes: Nuria Espert, Victoria Kent, Soledad Ortega, María Aurelia Capmany, Marguerite Duras, Teresa de Calcuta, Berta Singerman, Matilde Urrutia.

Como escribió el entonces director general de RTVE, Miguel Ángel Gozalo, en la introducción a su publicación por fascículos en la revista *Teleradio*, la finalidad primordial del programa era hablar con estos personajes, los favoritos del entrevistador, «en una atmósfera cordial, relajada, propicia a la confianza; se ha comparado este sillón de Soler al de un psicoanalista, pero a él le gusta más que se diga que es un lugar donde uno acude a pintar su propio retrato». Los telespectadores de entonces no olvidamos aquel nuevo estilo de entrevista conversada, no nos olvidamos del dominio de la situación por parte de aquel gran periodista, que no necesitaba papeles ni guiones para orientarse porque ya llevaba la lección aprendida, y que continua y sutilmente demostraba sus profundos y amplios conocimientos del personaje y su obra. En esas condiciones los entrevistados «dieron en ese espejo su dimensión verdadera, y la audiencia y el éxito del programa llegó por añadidura».

Aparte de que todo este material se puede recuperar ahora en la plataforma televisiva correspondiente, estos noventa documentos, tan cuidadosamente transcritos y comentados, son una verdadera mina donde explorar y disfrutar de esta verdadera enciclopedia de la cultura contemporánea, que sigue estando viva cuarenta y tantos años después de su emisión y publicación. De todo ese inmenso material he escogido casi al azar para el 'Fondo de Armario' de nuestro último Boletín (academiadebuenasletrasdegranada.org), cuatro respuestas de los muchos genios que se mueven por esas páginas: Jorge Luis Borges, Josep Pla, Salvador Dalí y Francisco Umbral. A su lectura animo a los lectores para que después no dejen de pasear libremente por las abundantes e interesantes páginas de nuestra publicación digital.

Ideal, 1 de agosto de 2024

Fernando de Villena

EL GABINETE MÁGICO

Una vida es demasiado poco tiempo para todo cuanto algunos desearíamos leer, pero hay vidas muy bien aprovechadas y lectores que parecen haber asimilado en su minerva diez o veinte veces lo que cualquier otro. El segoviano Emilio Pascual es uno de ellos. Maquiavelo, tras jugar a la pelota con sus criados o atender a sus menestrales durante el día, se engalanaba por las noches para ir a su biblioteca donde trataba con sus iguales: los autores de la Antigüedad cuyas lecturas constituían su mayor placer. Emilio Pascual no ha perdido ni un instante con el balompié; durante treinta fecundos años ha escrito un libro destinado a permanecer: 'El gabinete mágico' (Siruela, 2023), donde nos habla de seis docenas de bibliotecas imaginarias, o sea de 72 obras literarias en las que se nos describen bibliotecas. Pero eso es sólo el principio, porque a cada una de estas bibliotecas, en los artículos dedicados a las mismas, se suman otros cientos de referencias de tal modo que, con la más abrumadora de las erudiciones, se consigue asombrar al lector más avezado. Claro que nuestro autor bien podría afirmar lo que Alberto de Aguayo puso al frente de su traducción del Consolatorio de Boecio: «E aunque hallé muchas oscuridades en este libro, no me curé de glosallas porque a quien mi trabajo sirve no lo ha menester».

Obra, pues, de increíble ambición para este tiempo de pequeñeces, 'El gabinete mágico' supone un «paraíso cerrado para muchos» y acaso también un canto de cisne para quienes hemos entregado nuestra vida a los libros. Y, sin embargo, el libro de Pascual está escrito con suma amenidad; recoge un sinfín de anécdotas de autores y miles de referencias que nos llevan a la conclusión de que la literatura es tan infinita como el universo constelado.

Estamos ante una obra elaborada con entusiasmo, pero sin prisas. El profesor José Antonio Cerdón nos dice sobre la misma que está escrita «con el estilo elegante y pulcro que caracteriza a un latinista como Pascual, en el que las frases están construidas con la precisión del orfebre y los adjetivos con la sensibilidad del poeta».

Otros elementos que llenan de interés la obra son algunas pinceladas de tono autobiográfico como las páginas dedicadas a la biblioteca escolar que conoció el autor o como ciertas notas humorísticas, pues a su extraordinario poder de evocación, a su increíble memoria, Emilio Pascual une la humildad del auténtico sabio.

Ideal, 4 de julio

ENRIQUE LARRETA

Las letras hispánicas también tuvieron su Stefan Zweig. Si éste describió en 'El mundo de ayer' la fascinante sociedad vienesa hasta los años previos a la segunda guerra mundial, el argentino Enrique Larreta, otro exquisito, supo recrear de manera extraordinaria la atmósfera que precedió a la guerra del catorce en el París de Rostand, D'Annunzio, Proust y de esa nobleza culta y extravagante que el autor de 'En busca del tiempo perdido' retrató bajo el nombre de Guermantes. Hablo de la obra 'Tiempos iluminados', unas memorias que alcanzan sólo hasta ese inicio de la primera gran guerra.

Larreta, que había iniciado su trayectoria literaria dentro del Modernismo, vivió, sin embargo, muchos más años, hasta 1961, y pudo, pero no lo hizo, haber proseguido con su bella prosa ofreciéndonos sus interesantes recuerdos. Mas sería injusto quejarse. España le debe una de las mejores novelas históricas sobre su siglo de Oro: 'La gloria de don Ramiro' (que abre paso a escritores como Mujica Láinez) y a Granada en concreto le dedicó la primera parte ('La torre de las Damas') de su novela 'Gerardo' (1953).

Logra Larreta en esta obra atrapar la magia de nuestra ciudad en ese momento en el que su belleza aún se mantenía intacta, antes del desastre urbanístico. Además, el título (sólo el título) de otra de sus obras, 'Zogobi', el desventurado, se inspira en Boabdil, a quien nombraron de este modo tras su destierro.

Gutiérrez Padial me comentó que Manuel de Falla quiso ponerle música a 'La gloria de don Ramiro', pero el narrador se negó, ajeno a la valía del músico.

Cultivó Larreta, además de la novela, la poesía, con influencias tanto de los españoles de los siglos XVI y XVII como de los parnasianos y simbolistas franceses. Fue un dramaturgo de éxito, aunque hoy apenas se lo recuerde, sobre todo en una nación como la nuestra, tan propensa a los olvidos y a acoger todas las novedades ruidosas. Por su nacimiento en una familia encumbrada y por su condición de diplomático, se convirtió en uno de los últimos dandis de la literatura y en un ejemplo de esos autores (Palma, Valle Arizpe, Lugones...) que supieron compaginar su admiración por la cultura europea con un intenso amor a su América natal. La tarde gris en la que visité su tumba en el impresionante cementerio de la Recoleta no encontré en ella ni una sola flor.

15 de agosto

DE NUEVO ANDRÉS MIRÓN

A mediados de los años ochenta permanecí una breve temporada en Sevilla como docente, y ese tiempo de oro me permitió conocer a lo mejor de la poesía sevillana de entonces. Solían los autores reunirse en la librería de lance El Desván, en la calle Pedro Niño. Allí se presentaban libros, se ofrecían recitales poéticos y se conversaba con unos catavinos en la mano y unos platitos de pasas, todo a cuenta del generoso librero Luis Andújar. De aquel contacto surgieron amistades y también lecturas inolvidables como la que nos congregó a José Lupiáñez, Antonio Enrique y a mí en aquel santuario de la cultura, y también aquellas reuniones sirvieron para que la colección granadina de poesía *Ánade* abriese sus puertas a autores de la talla de José Antonio Moreno Jurado, Pedro Rodríguez Pacheco o Andrés Mirón.

Este último acostumbraba pasar parte de sus veranos en el soberbio caserón que poseía su esposa, la pintora Condic, en Santa Fe, casi un palacio con cuadros de Pacheco y muebles de alta época. Desde entonces menudearon los encuentros, ora en nuestros respectivos domicilios, ora por las calles de los barrios antiguos de Granada. Venían con sus dos hijas, Soledad y Esperanza, todavía pequeñas, y las horas se nos iban sin hacer cuenta de ello.

Andrés seguía sumando año tras año libros y premios literarios en un tiempo en el que no eran tan frecuentes los tongos como ahora. Y todo hasta que un día de octubre de 2004, un terrible accidente automovilístico truncó su vida y puso fin a su obra. «La muerte es siempre absurda./ Ni avisa ni se explica», había escrito el poeta años antes.

Hoy, dos décadas después de aquello, gracias al empeño de su hija Soledad, se publica en la editorial Cántico la magnífica antología *Cuando ya nada importa*, que permitirá a las nuevas generaciones apreciar la calidad de uno de los poetas más originales de la Transición Española.

Cuando surgió la polémica de la Diferencia, quisimos que él y su gran amigo José Antonio Ramírez Lozano se adscribieran, se pronunciaran, aunque prefirieron no hacerlo, pese a hallarse tanto el uno como el otro en las antípodas de la poesía oficial. Nada de cotidianidad o prosaísmo hallamos en los versos de Andrés Mirón; por el contrario, sus obras se caracterizan por la elegancia, por la sorprendente adjetivación, por el léxico abundante con hermosos neologismos, por la sintaxis atrevida y la métrica rigurosa. Y también por la emoción del paisaje, por una sólida cultura y una serena nostalgia.

Bienvenida, pues, esta antología que pone en actualidad a un clásico que firmaba sus escritos frente a San Luis de los Franceses, en aquella Sevilla fascinante de hace varias décadas.

12 de diciembre

**OTROS ARTÍCULOS FIRMADOS
POR MIEMBROS DE LA ACADEMIA**

José Abad

LA LUNA EN EL ARROYO

La biografía de David Goodis compite en tremendismo con la más tremenda de sus tramas. De primeras, la fortuna le sonrió. Goodis obtuvo un gran éxito con su segunda novela, *Senda tenebrosa* (1946), que sirvió de vehículo de lucimiento para Humphrey Bogart y Lauren Bacall, la gran pareja del momento en Hollywood. La adaptación le abrió las puertas de Warner Bros., pero Goodis no supo (o no pudo o no quiso) adaptarse al ritmo de trabajo de los grandes estudios y, apenas unos años después, lo hallamos de vuelta en su ciudad natal, Filadelfia, recorriendo clubes nocturnos y locales de mala nota; las más de las veces, borracho. La suerte le había retirado sus favores. En su prólogo a *La luna en el arroyo* (Sajalín), Jordi Canal y Àlex Martín hacen un sustancioso retrato de este escritor. Goodis tuvo serios problemas con su familia y con las mujeres, tal como dejan entrever sus historias. En sus últimos años se hizo cargo de un hermano esquizofrénico y él mismo empezó a acusar problemas mentales de distinta consideración: “En 1966, desesperado, decide ingresar voluntariamente en un hospital psiquiátrico y muere de un ictus un año después. Tenía cuarenta y nueve años”, recuerdan Jordi Canal y Àlex Martín.

De *La luna en el arroyo* se hizo una película: *La luna bajo el asfalto* (1983), dirigida por Jean-Jacques Beineix, que recuerdo haber visto en su día. (Recuerdo también que me dejó frío, tanto que no he vuelto a verla desde entonces). No es la única adaptación cinematográfica de Goodis realizada en Francia: François Truffaut, Henry Vermeuil o René Clément, entre otros, se interesaron por su obra. Hay un porqué. Mientras en EE. UU. las novelas de David Goodis caían poco a poco en el olvido, en Francia arraigaron hondo y contaron con valedores de la talla de André Gide, Albert Camus o Jean-Paul Sartre, ahí es nada. En unas notas de Marcel Duhamel, el fundador de la legendaria *Série Noire* de la editorial Gallimard, refiriéndose precisamente a *La luna en el arroyo*, se descalificaba a Goodis tachándolo como “el Zola de los pobres”. Este sambenito me hace pensar en otros que le colgaron a Jim Thompson, compañero suyo de generación, a quien llamaron “el Albert Camus del crimen” o “el Dostoievski de las novelas de diez centavos”. Para David Goodis, como para Jim Thompson, los protagonistas de sus historias son los otros, los perdedores, los desheredados, los desahuciados, los que están abajo, los que reciben los golpes, ellos.

En *La luna en el arroyo* hay un pasaje iluminador al respecto. El protagonista, William Kerrigan, que trabaja como estibador en los muelles, acepta acompañar a una chica a dar un paseo en coche, junto al río Delaware. Ella, Loretta Channing, perteneciente al patriciado de Filadelfia, se siente atraída por ese bruto procedente de los bajos fondos. La mujer detiene su vehículo en un embarcadero y ante el espectáculo de las luces de la ciudad reflejadas en las aguas y las siluetas de los barcos fondeados, comenta extasiada: “Es impresionante”. Kerrigan, que trabaja allí, no entiende a qué se refiere. Ella se lo señala -el río, el cielo, los barcos, el puente- y él se limita a responder: “Supongo que es una vista bonita para los turistas”. Ella no da su brazo a torcer: “Los dos vemos lo mismo”, responde. No es así, en absoluto. “Fíjate un poco mejor”, advierte él y le hace notar la basura y los excrementos que flotan en el agua. Quienes trabajan en los muelles no se dejan engañar por el fulgor engañoso de una estampa de postal. “Si quieres ver la mugre, yo te enseño la mugre”, concluye William Kerrigan. Esta es la actitud de David Goodis para con los lectores; la novela hace justamente eso, un recorrido detallado por los barrios marginales de una gran urbe para recordarnos que, en contra de cuanto dicen los voceros del establishment, quienes nacen en el arroyo, mueren en el arroyo. No hay ninguna posibilidad de redención. La novela es tan contundente como su moraleja.

Ideal, 30 de agosto de 2024

UN VERANO CON JOSEPH CONRAD

En las páginas preliminares de *El agente secreto*, Joseph Conrad confesaba: “En todos mis libros he procurado cumplir con mi deber. He procurado cumplir con completa entrega”, para añadir a continuación: “No habría sabido hacerlo de otra manera”. Esta es una de las muchas lecciones vitales que uno ha ido entre-sacando de sus obras, incluso de las menos perfectas (como es el caso de *El agente secreto*). Según Conrad, la literatura no da carta blanca a nadie para hacer lo que le venga en gana; se trata de un contrato que obliga a realizar el mejor trabajo posible, siempre. El escritor no debe traicionar la confianza que el lector deposita en él cuando elige un libro suyo. Su obligación es facilitarle las vías de acceso a su propuesta y, una vez dentro, ofrecerle cuanto tiene con generosidad, pero sin atropello. Un buen anfitrión no debe hacer sentirse incómodo al huésped. Respecto a otros autores que han de leerse con un manual de instrucciones a mano, Joseph Conrad es diáfano (hermoso adjetivo). Puede ser prolijo, pero no retorcido, no confuso, no críptico (horribles adjetivos éstos).

El pasado 3 de agosto se conmemoró el centenario de la muerte de este extraordinario escritor y, a modo de brindis íntimo, he releído algunos títulos suyos en los meses de canícula y saldado alguna deuda pendiente. (Aún tenía sin leer *El espejo del mar*). El efecto es el habitual. Conrad provoca en mí una adhesión inmediata, incondicional, ya sea por la penetración con que indaga en tipos o tramas, ya sea por las corrientes ocultas que recorren sus ficciones, tan intensas, ya sea por la gran humanidad que exudan sus historias, de un incalculable valor en la Europa que clausuró el siglo XIX con la más devastadora contienda que había conocido el planeta, igualmente valiosas en la actualidad. Su humanismo sigue siendo imperativo en estos tiempos cínicos en que vivimos. En todo cuanto escribió Conrad hay un firme posicionamiento ético: “Nunca hay Dios alguno en un país en que los hombres no se ayudan a sí mismos”, leemos en *Nostromo*. En sus ficciones hay asimismo un no menos firme empeño de ofrecer alguna enseñanza útil; “la verdad es la única justificación de cualquier ficción”, escribía en *Bajo la mirada de Occidente*.

En la obra de Joseph Conrad, la reflexión y la emoción se conjugan admirablemente. En sus relatos de aventuras los protagonistas viven los lances preceptivos en aguas profundas y existencialistas: El corazón de las tinieblas (1899) cuenta el ascenso del río Congo en busca de marfil para describir finalmente un descenso a los infiernos de la barbarie; el protagonista de *Lord Jim* (1900) vivirá un largo viacrucis personal en el vano intento de expiar un momento de debilidad en que se dejó vencer por el miedo; *La línea de sombra* (1916) reconstruye el primer encargo de Conrad como capitán en aguas de Indochina e ilustra con suma delicadeza el paso de la juventud a la madurez, con todo lo que esto comporta. En sus novelas políticas la intriga se entretiene con una denuncia de largo alcance. En *Nostromo* (1904), la historia en torno al robo de un cargamento de plata le permite hacer un agudo análisis de las revoluciones que asolaron América del Sur a lo largo del siglo XIX; en *El agente secreto* (1907) la crónica de un atentado terrorista en Londres le sirve para poner en cuestión esas doctrinas políticas que anteponen la ideología a la vida humana. En *Bajo la mirada de Occidente* (1911), otra historia de expiación, retrata la convulsa situación social de Rusia que muy pocos años después haría estallar la Revolución.

A todo lo anterior hay que sumar una prosa sólida, recia, no reñida con el apunte poético, que revela a un escritor preocupado por lo público y lo íntimo, lo grande y lo pequeño, lo grave y lo delicado. En *El espejo del mar* (1906), una evocación de sus años como marinero, abundan los ejemplos de este tipo: “El mar nunca ha sido amigo del hombre”, escribe quien se había pasado media vida en él. “Si quieren ustedes saber la edad de la tierra, observen el mar durante una tempestad”, afirma en otra ocasión. “En ningún sitio se hunden en el pasado los días, las semanas y los meses más rápidamente que en el mar”, sentencia en otra.

Ideal, 23 de septiembre de 2024

SILVA DE VARIA LECCIÓN

Cajón de sastre, Eduardo Castro, Alhulia, Mirto Academia, Granada, 2023, 133 págs.

El género literario de la miscelánea cuenta con una historia secular, hay quien dice que milenaria y sitúa a Plutarco entre los primeros cultivadores. Sin necesidad de irse tan atrás en el tiempo, tal como la conocemos, la miscelánea conoció una gran efervescencia a partir del siglo XVI, parece ser que en estrecha relación con la invención de la imprenta, que facilitaba estos compendios o dispendios literarios a lectores ávidos de reunir mucho y muy variado en unas pocas páginas. En España, en aquel siglo, tuvieron una gran acogida la *Silva de varia lección* (1540) de Pedro Mexía o el *Jardín de Flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada, pero hubo más, muchas más, muchísimas más, tantas que, el bueno de Francisco de Quevedo reaccionó, tal como era habitual en él, lanzando un órdago al mercado con su *Libro de todas las cosas y otras muchas más*. Eduardo Castro ha hecho su particular aportación al género: *Cajón de sastre*, que es el nombre que popularmente recibieron las misceláneas; en la primera página, Castro recuerda qué suele entenderse por tal: 1) “Conjunto de cosas diversas y desordenadas”; y 2) “Persona que tiene en su imaginación gran variedad de ideas desordenadas y confusas”.

El rasgo identitario más acusado del género es la heterogeneidad. *Cajón de sastre* (Alhulia) cumple sobradamente este requisito: el volumen reúne un poemario inédito, un puñado de escritos dedicados a otros tantos amigos, y un “cajón de sastre” menor dentro del “cajón de sastre” mayor en donde se entremezclan prosas, versos y textos de origen diverso y disperso. De las tres partes, me quedo con la primera: *Libro de ecos y réplicas*, compuesto entre 2005 y 2023; un conjunto de veintidós poemas en los cuales -al hilo de un verso, axioma o sentencia famosa-, Eduardo Castro propone curiosas y, en ocasiones, sustanciosas variaciones. Por ejemplo, en respuesta a la pregunta de Gustavo Adolfo Bécquer ¿Qué es poesía?, Castro repite eso de “Poesía eres tú”, antes de salirse por la tangente y llevarse la reflexión a un dominio estrictamente personal. En «Yo también maldigo el río del tiempo», el escritor retoma la frase atribuida a Mao Tse-Tung para hacer un muy divertido balance del día a día de un septuagenario y en «Coplas de la Parca embaucadora» emula las de Jorge Manrique, empleando asimismo la sextilla manriqueña, con fines menos ominosos. Junto a la heterogeneidad, el otro rasgo distintivo de la miscelánea es el humor. No obstante, Castro adopta de tanto en tanto un tono grave, como en el poema «Silencio», que toma la palabra a doña Bernarda Alba para exasperar el imperativo final del drama lorquiano: “Ya solo quiero silencio, / descanso, oscuridad, / sosiego, muerte, paz... / Silencio. El vacío, la nada”.

En los textos reunidos (a arrejuntados) en la tercera parte hallamos un poco de todo, a la buena de dios (escrito en minúscula, por favor). En esta intrincada selva, hay una pequeña sección en la que juega con las greguerías y los aforismos ya desde el título: «Greguerismos y aforías». Hay apuntes tomados al calor de algún evento concreto -como una visita de José Saramago a Granada- y diversos textos autobiográficos -como el que evoca su infancia y juventud en Torrenueva-. Las lecciones son varias, variadas: en «Al capital le da igual», que ha de citarse íntegro, leemos: “La misma empresa (multinacional) que suministró el gas para los campos nazis de exterminio es la que luego vendió el cemento para levantar los monumentos en memoria de las víctimas”. Entre burlas y veras, quienes conocemos a Eduardo Castro reconocemos su voz en todas partes.

Quimera, núm. 490, octubre 2024

MEMORIAL DEL CONVENTO

Breviario de Santa Ana, Jorge Fernández Bustos, Adarve: Madrid, 2024, 245 págs.

Hay escritores que trabajan la página como el ebanista la madera, con un cuidado extremo y exquisito, a fin de que la metáfora, el símil o el oxímoron encuentren su forma exacta, y no otra, y el lugar exacto, y no otro, dando realce al mueble sin menoscabo de su utilidad. De este talante es Jorge Fernández Bustos, que acaba de obsequiarnos con una nueva primorosa novela, finalista del X Premio Hispania de Novela Histórica; se titula Breviario de Santa Ana (Adarve) y nos trasporta a principios del siglo XVII, a la ciudad de Granada, en torno al imaginario convento de Santa Ana, que alza sus muros junto a las aguas menesterosas -la leyenda dice que auríferas- del río Darro. El trabajo de recreación es notabilísimo: el escritor no sólo levanta una Granada pretérita verosímil, sino que nos guía con gran habilidad por el dedalo de sus calles y callejones y, no contento, para que la ilusión sea completa, se viste (metafóricamente) con los sayos de entonces; es decir, recurre a un léxico, una morfología y una sintaxis que hacen pensar en el estilo de un Lope de Vega, por poner un ejemplo, o de un Francisco de Quevedo, a la sazón, uno de los muchos personajes que entran y salen en estas páginas.

Breviario de Santa Ana es una novela coral, como en el fondo lo son todas las de Jorge Fernández Bustos: la narración empieza con el hallazgo en lo hondo de un aljibe del cadáver de la abadesa del susodicho convento, sor Bonifacia, tal vez suicida, aunque para tranquilizar las conciencias prefiera pensarse en un malhadado accidente y así poder enterrarla en tierra consagrada. La novela irá desvelando poco a poco quién fue la finada, por qué fue a dar con sus huesos en el convento, y por qué luego dio con ellos en el fondo del aljibe, pero en torno a esta intriga principal, con una maestría admirable, se tienden y entreveran otras varias historias no menos sugerentes. Fernández Bustos evoca la visita de Felipe IV a la ciudad y las disposiciones para facilitar el encuentro del rey con una amante en una de las celdas del convento en lo que parece ser una usanza muy común en la monarquía hispana desde antiguo. (La sangre de los reyes, además de azul, es muy caliente). En la novela también se entretajan los amores de Basilio, afilador, por Blanca Blanquita, una gitanilla cervantina a quien su padre querría desposar con cierto petimetre, marqués para más señas, al que el progenitor le está sacando sus buenos dineros. Y hay asimismo hueco para el descubrimiento del legendario tesoro del moro, que en Granada ha quitado el sueño a más de uno y a más de dos.

Resulta harto difícil resumir todos los lances que se suceden en esta espléndida novela, y difícil resulta asimismo enumerar sus muchísimas virtudes. Breviario de Santa Ana es una obra escrita con un amor incondicional y elevado por la palabra -que en literatura no es tan común como sería deseable- y con una confianza ciega en la capacidad de la ficción para transportarnos a otros tiempos u otros lugares, y vivir en ellos a nuestras anchas, y conocer por dentro y por fuera a otras gentes, y conocernos así a nosotros mismos. Título a título, Jorge Fernández Bustos está construyendo una obra narrativa de primer orden: Septimio de Ilíberis (2014), El ciego de Delos (2018), Carlomagno en la ventana (2020) y ahora Breviario de Santa Ana avalan cuanto digo. Hay en todas ellas muchísimo talento, así como un humor a prueba de estocadas, que cada vez tengo en más alta estima y considero signo de lucidez. Que la vida es cosa de risa, a pesar de los muchos malos tragos que nos da.

Quimera, nº 492, diciembre 2024

Antonio Carvajal

EN LA GLORIA

Estoy en la gloria. Así oí su voz, con solemnes armónicos, que me resonó en el teléfono portátil sin apenas haber concluido el primer toque.

—He visto tu nombre en pantalla, ya sé por qué me llamas. Hace pocos minutos, recibí un mensaje que dice: «Bustos te mata en IDEAL. Cómetelo». Pero, visto que no me da por muerto, sino por desaparecido, prefiero comerme unas chuletillas de cordero a la brasa en el Asador de Caleta de Vélez, con dos miembros de mi familia (mi sobrina decana y la que es casi vecina de Mallarmé), sus consortes y el amigo que me lleva en su coche. No le pregunté por qué dice miembros, pues ya explicó en diversas ocasiones que unos vanidosos émulo de Góngora, envidiosos de que la popularidad del gran poeta había facilitado el arraigo en el habla de «joven» (antes mozo, zagak, etc.), habían escrito «llegaron los jóvenes y las jóvenes», sin percatarse de que uno de ellos había padecido cárcel en León, de cuyas naturales se dice leonesas por enálage, y no leoneses como el uso culto reclama. Y añadía que siendo el uno Quevedo y el otro Solís, autoridades de la Lengua según la Real Academia de lo mismo, tal enálage estaba autorizada.

No pude contenerme y le pregunté por los efectos de la reseña de Bustos sobre la revista *Extramuros*. Declarome que era pronto para estimarlos, pues suele esperar al tercer día y no precisamente para resucitar de entre los muertos,, pero que se había llevado un buen repullo pues recordaba que Juan Bustos había muerto y que, con el escueto mensaje recibido, temió que el buen periodista, y cronista de la ciudad de Granada, que fue don Juan, hubiera vuelto del cielo, donde seguro mora, trayendo saludos de Carvajal a sus queridos Rafael Delgado Calvo-Flores y José Ignacio Fernández Dougnac, mas no hubo tal, que su nombre había sonado al anunciarse un poema escrito por el predilecto hijo de Albolote y su provincia e hijo adoptivo de Motril en memoria de Francisco Fernández, maestro de fotógrafos y todo un señor de los que pocos quedan. Así que me pidió que esperara al tercer día para comprobar cuántos lectores tienen las noticias culturales en el periódico y, de ellos, quiénes de sus presuntos amigos habían leído el artículo de Fernández Bustos sobre *Extramuros* y lamentaban su desaparición.

Quedamos en que otro día hablaremos de su reciente libro *En la frente del agua*.

Ideal, 26 de noviembre de 2024, pág. 21

EDUARDO CASTRO

AMANCIO PRADA Y SU 'FUENTE DE INSPIRACIÓN'

De un tiempo a esta parte y gracias al Festival de la Guitarra -que a la chita callando alcanza ya este su octava edición-, los amantes de la Música y la Poesía -ambas con mayúscula, por favor- señalamos cada verano con letras de molde en nuestro particular calendario cultural una cita ineludible con uno de los cantantes y compositores contemporáneos que más y mejor han sabido aunar ambas disciplinas artísticas de su obra personal. Me refiero, naturalmente, a Amancio Prada, que esta noche celebrará con nosotros en el teatro Isabel La Católica nada más y nada menos que sus «50 años en escena».

Tendremos ocasión así de recrear en Granada el medio siglo de intensa y creativa trayectoria artística que el cantante del Bierzo lleva dedicado a poner música y voz a muchos de los principales autores poéticos, tanto masculinos como femeninos, de las letras hispanas de todos los tiempos, desde Jorge Manrique, Juan de la Cruz, Teresa de Ávila o Gustavo Adolfo Bécquer, a Rosalía de Castro, Federico García Lorca, Rafael Sánchez Ferlosio o Agustín García Calvo. Medio siglo en el que Amancio Prada no ha dejado de visitar periódicamente nuestra tierra para deleitarnos con su voz en escenarios tan emblemáticos como la iglesia de San Jerónimo, la plaza de las Pasiegas, la plaza de Fuente Vaqueros, el parque García Lorca de Alfacar o el auditorio Manuel de Falla, junto a Carmen de los Mártires y su famoso `árbol de San Juan, donde en marzo de 1983 me comentó: «Aquí se comprende que san Juan pudiera escribir tan bellos versos, oyendo este continuo rumor de agua que quizás pudo inspirarle el poema `Que bien sé yo la fonte que mana y corre`. Me imagino aquí al frailecico metido en una cueva y desvaneciéndose en el aire. Para mi quisiera yo una fuente de inspiración tan especial y fecunda».

Desde aquel histórico concierto primaveral en el auditorio Manuel de Falla, donde se dio a conocer en nuestra ciudad con su adaptación del `Cántico espiritual` de San Juan para voz, guitarra, violín y violonchelo -la obra más aclamada sin duda de su prolífica carrera musical-, la presencia del cantante leonés en los escenarios granadinos es garantía de éxito asegurado para el público y crítica. Una crítica que, allá por donde él pasa «con su insuperable voz como tarjeta de presentación y su inseparable guitarra como compañera de trabajo», nunca tiene reparo en destacar el «rigor de su obra musical, lo insólito de su orientación artística, la flexibilidad de su timbre y su capacidad dramática en escena». Enhorabuena, pues, a los privilegiados espectadores que luego puedan dar una vez más testimonio de todo ello.



El cantautor berciano celebra su medio siglo en escena en el Teatro Isabel la Católica

Ideal, 27 de julio de 2024

*EL 'CAOBOE' DEL HUMOR GRÁFICO (DIBUJO SATÍRICO).
IN MEMORIAN DE ANDRÉS VÁZQUEZ DE SOLA*

Como los vaqueros del oeste norteamericano ('caoboes' les llamábamos en su época los lectores de Marcial Lafuente Estefanía o cualquiera de los seudónimos con los que el prolífico autor manchego escribió y publicó sus varios miles de títulos del género), Andrés Vázquez de Sola se nos ha muerto también «con las botas puestas», solo que las 'botas' en su caso no eran las calzas con espuelas para cabalgar, sino los pinceles y la paleta para mezclar colores y pintar. Aunque nacido en 1927 en la localidad gaditana de San Roque. Vázquez de Sola estuvo siempre vinculado a Granada, que era la cuna de su familia paterna, donde comenzó en 1951 su exitosa carrera como humorista gráfico y donde terminó instalándose tras su jubilación en 1985. año en el que fijó su residencia en la localidad de Monachil.



Periodista, dibujante, pintor y escritor, el amor y el respeto a su trabajo siempre tuvieron como base dos premisas para él tan esenciales como insoslayables: la verdad y la libertad de expresión. Desde su estreno granadino como dibujante satírico en el diario 'Patria' —donde comenzó firmando como Chaládez hasta que Gallego Burin le aconsejó cambiar dicho seudónimo por los apellidos de su padre, que él adoptó ya entonces como propios—, más allá de los pinceles y los tubos de pintura. o de los papeles y la máquina de escribir, esas dos premisas fueron siempre sus verdaderas herramientas de trabajo, sus permanentes armas contra la desigualdad y la injusticia imperantes entonces en la España franquista de la que no dudó en escapar —justo cuando la policía se disponía a detenerlo— para terminar triunfando en Francia y siendo reconocido con algunos de los más importantes premios del humor gráfico internacional

Aunque él no se cansaba de repetir cada vez que le preguntan por ello que «la dialéctica, la sátira y el humor no son armas, sino herramientas». yo siempre quise añadirle también la cuarta pata de la crítica, una pata que no sólo le había costado sufrir el exilio, la censura y diferentes procesos judiciales —en uno de los cuales le llegaron a pedir nada menos que seis años de prisión por unos dibujos contra la Otan, con Felipe González en la Moncloa—, y de la que no quiso renunciar ni siquiera en la tranquilidad de su retiro, cuando en pleno confinamiento por la pandemia del covid se dedicó a realizar y difundir a través de las redes una serie de varias viñetas diarias sobre las consecuencias políticas y sociales originadas por el estado de alarma, dibujos que terminaron expuestos en la casa natal de Federico García Lorca en Fuente Vaqueros.

A sus 97 años la muerte le ha sorprendido en su taller de Monachil, donde seguía trabajando y engrandeciendo a diario el conjunto de su original e incomparable obra artística. cuyo legado compone la base principal del museo que el ayuntamiento de su localidad natal inauguró el pasado mes de marzo en el antiguo palacio consistorial del municipio, cuyas salas albergan desde entonces varios cientos de lienzos, litografías y grabados que conforman una auténtica antología crítica, irónica y en ocasiones mordaz de la amplia nómina cultural y política conocida por el autor a lo largo de toda su vida.

Ideal, 27 de septiembre de 2024

HURGANDO EN EL RACISMO DE NUESTRA LENGUA

Con permiso del director, me propongo hoy a llamar la atención del lector o lectora sobre los tics racistas de nuestro idioma, y no solo en relación al habla callejera, sino también al lenguaje escrito e incluso al literario, donde igualmente abundan los ejemplos, denotando así actitudes culturales y profundas raíces históricas. Y para que vean que no exagero, traeré a colación varias cuestiones que expongo a su reflexión para que juzguen ustedes por sí mismos.

¿Qué me dicen de los judíos, ahora que el conflicto palestino-israelí los trae de actualidad? No solo fueron culpables nada menos que de «crucificar a Cristo», como me enseñaron de pequeño para justificar un insulto tan grave como el de ‘perro judío’, sino que se hicieron luego con el patrimonio de la banca y la usura universal «valiéndose para ello del engaño y la mentira», de ahí que la palabra ‘ladino’ no sólo designe a la lengua de los hebreos sefardíes sino que haya pasado a nuestro diccionario como sinónimo de «persona astuta, sagaz y taimada». Y, por si todo esto fuera poco, «no seas judío» servía tanto de admonición para quienes escupían en la calle, igual que a Cristo le habían escupido en su camino al Calvario, como también para quienes se hacían los remolones a la hora de invitar o pagar, a los que no dudábamos en encuadrar de inmediato en «la cofradía del puño».

¿Y qué decir de los ‘moros’? Estos no eran solo los musulmanes procedentes de Mauritania, ni siquiera los marroquíes, sino todos los musulmanes, aunque fueran europeos. Incluso se extendió su uso como adjetivo para todo el que no estuviera bautizado.

Los jugadores hispanoamericanos eran indios aunque sus apellidos fuesen italianos. Daba igual que se llamaran Fernández, Di Stéfano, Zamorano, Pasarella, Maradona o Simeone. Antes todos eran unos ‘indios’. Ahora son ‘sudacas’. Como sudacas han sido todos los exiliados llegados a Europa huyendo de los militares fascistas de sus respectivos países.

Pero el ejemplo más significativo es el del color ‘negro’, pues no en vano cuando algo va mal «la cosa se pone negra» o cuando alguien se irrita, el sujeto en cuestión «se pone negro». «Verse negro» es pasar mucha dificultad. «Tener la negra», expresión incluso aprobada por la Real Academia de la Lengua, es sinónimo de pasar una racha de pésima suerte. Un trabajo difícil, duro, penoso... es «un trabajo de negros». ¿Y no se han dado cuenta de que, además, todo lo malo es negro en nuestra lengua? Negros presagios, negro porvenir, negra suerte, marea negra, mercado negro..., ¿hay algo peor que lo negro como adjetivo? Hasta para evocar a los muertos hay que echar mano de la nigromancia. Menos mal que alguien inventó la cerveza negra para que podamos tener la excepción que siempre confirma la regla.

Históricamente, sin embargo, nuestro lenguaje racista se inclina más, qué duda cabe, hacia el pueblo calé. «Pareces un gitano» cuando estás sucio y desarrapado. Una ‘gitanería’ puede ser cualquier reunión tumultuosa y chillona de nuestra propia vecindad. La mala faena de un amigo se convierte en una ‘gitanada’, palabra ésta definida en el diccionario de la RAE como una «acción propia de gitanos», es decir, dos puntos: «engaño o acción desaprensiva».

En fin, «engañar como un judío», «trabajar como un negro», «hacer el indio» o dejarse embaucar «como a un chino»... son solo unos pocos ejemplos de expresiones que hunden profundamente sus raíces en el más antiguo y rancio racismo de nuestra rica e histórica lengua.

Con todo, no estará de más recordar, para concluir, un aserto antiguo de mi admirado y añorado Lázaro Carreter: «El lenguaje reproduce pensamientos y actitudes de la sociedad que lo haba, reflejándolos». Sirva esta pequeña reflexión léxica simplemente como introducción al debate.

Ideal, 17 de octubre de 2024

Jesús Lens

VEAN Y LEAN 'LA CASA'

El pasado jueves, al terminar la proyección de 'La casa' en el Madrigal, hubo coloquio, que Juan se trajo al director de la película, Alex Montoya, al preestreno. Tras unas cuantas preguntas de lo más interesantes por parte del público llegó uno de esos momentos que ejemplifican qué es la magia del cine: un espectador, visiblemente emocionado, 'acusó' al cineasta y a Paco Roca, autor del cómic en que se basa la cinta, de haber contado su propia historia. No lo dijo con esas palabras, que el hombre fue bastante más entusiasta, expresivo y coloquial, por decirlo suavemente; pero ese era el sentido.

Tenía muchas, muchísimas ganas de ver 'La casa'. El cómic homónimo es una auténtica joya. En el Festival de Málaga, la película fue muy bien acogida y las críticas han sido muy positivas. Por todas esas razones, no diré que tenía miedo a que me decepcionara, la verdad, pero tampoco esperaba que me fuera a gustar tanto, tantísimo. Es una de esas películas que nos interpelan a todos y cada uno de los espectadores. A cada persona le llegará de una manera diferente, pero a todos nos concierne. Y si hay alguien a quien le resulte indiferente, que vaya al médico, no sea que esté muerto y aún no lo sepa.

He aprovechado el fin de semana para releer el cómic de Paco Roca publicado por Astiberri. Y me ha gustado más que en la primera lectura. ¡Con lo que ya me flipó entonces!

No les estoy contando nada del argumento, lo sé. Y es que, habiendo un epílogo de mi querido, añorado y llorado Fernando Marías... ¡En dieciocho palabras explica qué es 'La casa'! Y sin spoilers, que así arranca la historia: "Paco Roca ha hecho un libro a partir de los sentimientos generados por la muerte de su padre".

Y es que, como señala el propio Marías, "siento que el único tema de la literatura —y probablemente de todo lo demás— es el paso del Tiempo". ¡Ay, Fernando!

Lean el cómic y vean la película. Da igual el orden. Es una adaptación tan exquisita y atinada que ambas obras se retroalimentan mutuamente. ¡Imprescindibles ambas! Como muestra, un botón gráfico.

El hecho de que la película se haya filmado en la casa auténtica y original de la familia de Paco Roca en la que está inspirado el cómic le aporta más autenticidad, si cabe. Atención a recursos gráficos/cinematográficos como el de la manguera y el agua, símbolo de la vida que se nos va. Y a la higuera. La higuera desempeña un papel esencial.

Magnífico el reparto de la película, con mención especial a las más jovencitas de la función, que lo borдан, y a Miguel Rellán, que es un género en sí mismo, uno de esos actores cuya presencia desborda los límites de la pantalla.

Y las palabras. Máxima atención a las palabras que pronunciamos y a las que callamos. Y a las decisiones más aparentemente banales que tomamos de una forma más o menos intuitiva e inconsciente, sin contar con los demás y sin ser capaces de imaginar las devastadoras consecuencias que pueden tener. Comunicación, amigas y amigos: ¡comunicación!

1 de julio

‘ESTACIÓN DAMASCO’, ADICTIVA NOVELA DE ESPÍAS

Septiembre de 2013. El presidente Obama —¿se acuerdan de él?— anunciaba represalias contra el régimen de El Asad por el uso de armas químicas contra la población de Siria, sumida en una cruenta —¿hay alguna que no lo sea?— guerra civil. A partir de ahí, el caos. Para variar.

Han pasado más de diez años y apenas nos acordamos de Siria, como de tantos otros conflictos que asolan buena parte del mundo. Nuestros ojos están puestos en Ucrania. Y en Palestina. Y en las elecciones francesas y la victoria de la ultraderecha, que ya ganó en Italia. ¿Siria? Aquello nos queda muy lejos, en el espacio y en el tiempo.

Afortunadamente resulta inevitable y necesario recordar Siria al abrir ‘Estación Damasco’, la espectacular y adictiva novela devorapáginas de David McCloskey (*), recién publicada por la editorial Salamandra y sobre la que David Petraeus, el mismísimo ex director de la CIA, ha dicho que es “la mejor novela de espionaje” que ha leído nunca. ¡Ahí queda eso, que no sé si habrá una voz más y mejor autorizada que la suya!

Novela de espías. Dentro del noir, es uno de los subgéneros por antonomasia. Y a mí, como ya les he contado otras veces, me disloca. Ya saben que, desde que tengo uso de razón, siempre quise ser espía, igual que los personajes de Scorsese querían ser gángsteres. Pero no he tenido suerte. O sí. ¿Quién sabe? Será por eso que sublimo esa pasión frustrada, como tantas otras, a través de la literatura.

Y es que, en cuanto empiezas a leer ‘Estación Damasco’, te conviertes en espía. No es que te limites a acompañar a Samuel Josph y Valerie Owens en una operación de exfiltración en la capital siria. Es que eres uno de ellos. Y como la cosa no sale del todo bien, ya se lo avanzo, lo pasas fatal. A partir de ahí... ¡pura adrenalina en todas y cada una de sus 550 páginas! Hablamos de una novela, por cierto, de las que permiten ahorrar dinero: hasta que no la terminas, tu vida social queda reducida a la nada más total y absoluta. ¡Dejadme en paz, que estoy leyendo!

¿Saben ustedes que el protocolo de la CIA obliga a su personal de operaciones a alojarse en habitaciones de hotel que estén por encima de la tercera planta y por debajo de la novena, sin excepciones? Nos lo explica la jefa de Sam, la inefable y maravillosa Procter: “la tercera para estar a salvo de los coches bomba, y la novena para que lleguen las escaleras de los camiones de bomberos”.

¿Saben lo que es una RDV? Hablamos de Ruta de Detección de Vigilancia y es de primero de espía, pero no vean lo exigente que es... hacerlo bien. Todo esto lo vamos a aprender mientras acompañamos a Sam y a la otra gran protagonista de ‘Estación Damasco’, Mariam Haddad, de la que no les cuento nada para que ustedes disfruten —o no— de su personaje.

Y está Damasco, claro. Una Damasco arrasada por la guerra civil... incluso dentro del propio Gobierno. Repasando el plano que acompaña al libro, me acuerdo de mis paseos por una ciudad arrebatadora, la ciudad permanentemente habitada más antigua del mundo, crisol de culturas y civilizaciones. Dos veces estuve allí. ¡Ay!

Una Damasco en la que, a pesar de todos los pesares, la vida sigue. Y es que, como nos recuerda Mark Twain, “Damasco ha presenciado todo lo que ha ocurrido en el mundo, y aun así sigue viva. Ha contemplado los huesos resecaos de mil imperios y verá las tumbas de mil más antes de morir”. ¡Amén!

(*) Digamos brevemente que el autor de ‘Estación Damasco’, David McCloskey, es máster en política energética y Oriente Medio por la Johns Hopkins School for Advanced Studies, trabajó como consultor de McKinsey & Company y analista de la CIA, donde escribió regularmente para el President's Daily Brief, prestó testimonio clasificado ante comités de supervisión del Congreso e informó a altos funcionarios de la Casa Blanca, embajadores, oficiales militares y miembros de la realeza árabe. En la agencia, trabajó en estaciones de campo de la CIA en todo Oriente Medio.

2 de julio

'PRESAS FÁCILES', DOBLE CÓMIC DE LECTURA OBLIGATORIA

Me pasa con muchos cómics, pero sobre todo con los mejores policíacos: empiezo leyéndolos despacio, combinando el disfrute de los bocadillos y el desarrollo del argumento con el dibujo de las viñetas. Llega un punto, sin embargo, en que me ansio vivo y necesito avanzar a toda velocidad para saber qué pasa. Y entonces ya le presto menos atención de la debida a la parte gráfica: el yo negro-criminal que llevo dentro necesita resolver.

Me ha vuelto a ocurrir con 'Presas fáciles', la última obra maestra parida por ese genio, ese crack que es Miguelanxo Prado, un Integral recién publicado por Norma Editorial y que ustedes no deben perderse, sean más o menos aficionados al cómic, más o menos aficionados al noir.

'Presas fáciles' son dos historias diferentes, pero concatenadas. La primera, titulada 'Hienas', se publicó en 2016 y los protagonistas son los inspectores de policía Olga Tabares, la jefa, y Carlos Sotillo. Se trata de un policial 'vindicativo' que resumaba, y sigue rezumando, actualidad y compromiso social. Cuando directivos de diferentes entidades financieras empiezan a aparecer asesinados, la sospecha de que hay un asesino en serie suelto cobra fuerza. ¿O se tratará de una mafia, de un cártel de la droga que anda ajustando cuentas?

Como siempre pasa en las mejores historias policíacas, serán los porqués los que conduzcan a los buenos investigadores al quién y al cómo lo hizo. Unos porqués, ya se lo adelanto, que no dejaron indiferentes en su momento y que siguen generando un cóctel de sensaciones en los lectores de 2024.

En este caso, como ya leí el cómic en su momento, sí he llevado de la mano el texto y la parte gráfica, que alucino con la capacidad de Prado de transmitir sensaciones y contar cosas a través de los paisajes, los espacios y, sobre todo, de los rostros de sus personajes, sean principales, secundarios o que se 'limiten' a pasar por las viñetas como convidados de piedra. Que no lo son, ya se lo digo yo.

En ansia viva sí me atenazó leyendo la segunda historia de 'Presas fáciles'. Se titula 'Buitres', es lo más reciente de su autor y los protagonistas siguen siendo Tabares y Sotillo, entre quienes existe una relación de compañerismo, complicidad y amistad que exuda química y autenticidad a raudales, tanto en la primera como en la segunda entrega.

En este caso, una adolescente está en el centro de una investigación de aparente fácil resolución. Por desgracia, con el auge de las nuevas tecnologías y la presencia digital 24/7, los móviles se pueden convertir en armas de destrucción masiva más letales que un misil. El cyberbulling y el acoso están a la orden del día, por desgracia. ¿Será por eso que Irina se muestre triste y callada desde el principio mismo de la narración?

"Ni yo misma sé qué me pasa. Me siento rara... Hay cosas... No sé... Muchos días me siento aturdida... Y... A veces pienso que me estoy volviendo loca". Así comienza la historia de Irina, de la que no les cuento nada para que se dejen llevar por el magisterio noir de un Miguelanxo Prado en estado de gracia, narrativa y gráfica.

Les decía que con 'Buitres' me volví a ansiar vivo, como ya me ocurriera, años ha, con 'Hienas'. Eso me obliga, felizmente, a hacer segundas, terceras y sucesivas lecturas, más pausadas, de un cómic nuevamente prodigioso. Es lo mejor del noveno arte: que no se termina nunca. Estoy pensando, por ejemplo, que me apetece mucho volver a leer 'Trazo de tiza', otra obra maestra descomunal del autor gallego. ¿Te apuntas?

9 de julio

EL ANSIA DE LEER

Empecé a leer las 300 páginas de ‘Solaris’ el domingo por la noche, ya en la cama. Esa misma tarde me había bajado a La Chucha y justo me terminé la novela policiaca que tenía entre manos, en el rebalaje, que corría un Poniente muy fresquito junto al mar.

Le tenía ganas a la mítica novela de ciencia ficción de Stanisław Lem. Me habían regalado la delicadísima edición de Impedimenta por mi cumpleaños y estaba loquito por hincarle el diente. Pero necesitaba el momento perfecto. El ‘mood’ propicio. Ese estado de ánimo preciso que maximiza y expande los efectos de una buena lectura, elevándola a la categoría de arte.

El lunes lo dediqué casi en exclusiva a leer. A leer ‘Solaris’. Imagino que hice alguna cosa más, tipo desayunar, hojear el periódico, escribir mi sección negro-criminal para IDEAL, maquetar mi página sobre el gazpacho para el Jantour de El Correo, guasapear, mandar audios y correos electrónicos y refrescar las redes sociales. Imagino que incluso hablaría con alguien. O algo. Pero, sobre todo, lo dediqué a leer.

Por la noche, al irme a dormir, apenas si me quedaban 20 páginas para terminar la novela, pero se me cerraron los ojos. La acabé de madrugada, que me despertó el ladrido lejano de un perro antes incluso de que amanecieran los pajaritos con su alegre y estruendoso cacareo.

Adoro empezar y terminar la lectura de una novela de una tacada. Leer compulsivamente, con ansia viva, como si el mundo se fuera acabar y no pudiera permitir que se me quedaran los dos o tres últimos capítulos pendientes. Leer desaforadamente, sin medida, freno o pausa. Apenas lo justo para darte un baño y evitar la insolación.

Me encanta encapsularme en las páginas de un libro, ignorando todo y a todos a mi alrededor, perdiendo la noción del tiempo y limitándome a comer un suizo con jamón y queso para no entretenerme en la cocina. Con el caos de vida que llevamos, pocas veces tenemos la oportunidad de sumergirnos durante horas y horas en una lectura enfebrecida, alejados del mundanal ruido y ajenos a todo lo que nos rodea.

Hoy es viernes. Y es julio. No sé qué planes tendrán para este tórrido fin de semana veraniego, pero si pueden, no lo duden: lean. Lean con ansia. El ansia viva de leer y vivir otras vidas a través de las vívidas páginas de un buen libro.

12 de julio

EL CORTO MALTÉS DEL SIGLO XXI

Algo le faltaba a este verano para ser un verano como Dios manda. Un verano auténtico y verdad. Un veranazo. Y lo que le faltaba era leer Corto Maltés. Sobre todo porque Norma Editorial acaba de publicar lo más reciente sobre el marino —¿y pirata?— surgido de la fértil imaginación de Hugo Pratt. Se titula ‘La reina de Babilonia’ y es la segunda entrega de un Corto Maltés que, viajero en el tiempo, se ha trasladado al siglo XXI. Hablamos, cómo no, del Corto Maltés de Martin Quenehen y Bastien Vivès.

Ustedes saben que soy un acérrimo defensor de los pastiches, secuelas, continuaciones, precuelas, spin offs, reboots y demás fórmulas al uso que permiten seguir dando vida a nuestros personajes y universos de cabecera. La clave, siempre lo hemos dicho, es que se haga bien. Por lo demás, libertad total y absoluta a los creadores. De hecho, eso es lo que quería el propio Hugo Pratt, como decía en un documental sobre su vida y su obra, tan trenzadas ellas.

En el caso de Corto Maltés, el mítico personaje surgido del fondo del océano, hijo de la Niña de Gibraltar, una gitana de Sevilla, y de un marinero de Cornualles; tenemos a nuestro alcance tres hilos narrativos, todos ellos excelentes. El primero, el clásico por excelencia, lo constituyen los doce álbumes de Hugo Pratt, por supuesto. Esa obra maestra atemporal del género de aventuras que no se termina nunca.

A continuación, los cuatro soberbios tomos —hasta la fecha— de nuestros Juan Díaz Canales y Rubén Pellejero, que continúan el legado histórico de Pratt y van rellenando y completando huecos de una biografía ‘bigger than life’, más grande que la vida, trazando conexiones entre los personajes secundarios y ampliando el abanico de escenarios y tramas. Por ejemplo, en una Europa cada vez más convulsa que asiste al auge de los fascismos.

Y nos queda el Corto Maltés contemporáneo, del que son ‘culpables’, benditos culpables, el guionista Martin Quenehen y Bastien Vivès. Como hiciera Pratt, sitúan al personaje en el centro de la geopolítica mundial de un Planeta cada vez más globalizado, por lo que el individualismo de Corto, al estilo del Rick de ‘Casablanca’, resulta más transparente aún. En ‘Océano negro’ buscaba un tesoro de los Incas y se enfrentaba al resurgir del fascismo en Japón, además de asistir al 11S, verse involucrado en una trama de tráfico de cocaína y cruzarse con los ecologistas.

En ‘La reina de Babilonia’, la entrega más reciente del personaje, pasará por unos Balcanes en los que la herida del cerco de Sarajevo aún palpita y terminará en la antigua Irak assolada por la guerra desencadenada por Estados Unidos tras el ataque a las Torres Gemelas.

El dibujo de Vivès, de un blanco y negro refulgente que conforma una infinita gama de grises, luce especialmente en las viñetas nocturnas. Y en los escorzos que provoca la acción. Y en las sombras de los rostros. Y en los bocetos de los paisajes de las ciudades. Y en el mar, claro. Siempre el mar. La radicalidad estética del artista francés es una gozada que, al principio, exige al lector un plus de atención. No tardará, sin embargo, en navegar por esas páginas a toda vela.

A ver si este verano aprovecho para leer los preciosos y artísticos libros sobre Hugo Pratt publicados por la editorial Confluencias. Y, por supuesto, para releer ‘La balada del mar salado’ con la que todo comenzó. A partir de ahí, seguro que vuelven a caer los 18 álbumes que, hasta la fecha, conforman el fascinante universo Corto Maltés, ése que no se termina nunca.

23 de julio

‘CHICAS BRILLANTES’, UNO DE LOS LIBROS DEL AÑO

Permítanme que comience el curso de forma imperativa: ‘Chicas brillantes’, la novela de Jessica Knoll recién publicada por RBA, es obligatoria, perentoria e imprescindible. La tienen que leer, sí o también. Estamos en plena ‘reentrée’ literaria y, en el momento de pasar por su librería de referencia deben hacerse con ella. Y leerla, claro.

Tengo dudas sobre si hablarles del contexto de la novela, ése que la hace tan especial. Pienso que, sin conocerlo, su lectura sigue siendo igualmente atractiva y poderosa. Pero conociéndolo... lo dejo en sus manos.

‘Chicas brillantes’ tiene varios hilos narrativos que en realidad son uno. Su acción transcurre en diferentes momentos, pero lo que cuenta, insisto, es la misma historia, que transcurre entre 1974 y 2021. Una historia terrible, pero tratada de una forma exquisita gracias a los puntos de vista utilizados por Knoll.

Voy a ser muy prudente al contarles de qué va ‘Chicas brillantes’. Parte de su gracia es ponerse en manos de la autora y dejarse llevar por su prosa detallista y morosa, que va mostrando capas de verdad en el mo-

mento justo y necesario para revelarnos qué les pasó a Pamela Schumacher y a sus compañeras de sororidad universitaria aquella noche de enero de 1978 en que se despertó al oír un ruido extraño en el edificio donde vivían. Y lo que ocurrió a partir de ahí no fue nada de agradable. Sobre todo porque dos de sus compañeras terminaron asesinadas.

Cuatro años antes y a muchos kilómetros de distancia tenemos a Ruth, una mujer con una vida complicada. ¿Hay relación entre ambas historias? Es posible que sí, como la otra co-protagonista de la novela, Tina Cannon, tratará de demostrar.

Desde el principio de la novela sabremos que el asesino de Denise terminará en la silla eléctrica. Fue ejecutado el 23 de enero de 1989 —búscalos—. Fue el mismo día en que murió Dalí, por lo que la noticia no tuvo tanta repercusión como pudo, ¿como debió tener? Jessica Knoll se referirá a ese sujeto como el Acusado, sin más. Y hay razones para ello. La más importante: la tendencia a convertir en ‘héroes’ a tipos tan repugnantes como los asesinos en serie. Casi en ídolos pop. ¡Que se lo digan a Jane’s Addiction! Y por ahí no pasan ni Pamela, la protagonista; ni Jessica, la autora. ¡Qué importante y necesario era, es, plantarse así!

“Desde el cartel de ‘Se busca’ el Acusado me devolvía la mirada con unos ojos oscuros y vacíos. No me malinterpretes, eran unos ojos que daban miedo, pero lo que realmente me aterroriza aún hoy en día, lo que me enfurece, es que no había nada excepcionalmente inteligente detrás de ellos. Una serie de ineptitudes a escala nacional y una actitud indolente hacia los crímenes contra las mujeres...”. Ahí lo dejo.

Deben leer ‘Chicas brillantes’ para enfrentarse a otra forma de contar lo que ya se ha contado diez, cien, mil veces antes. Una forma de narrar una historia que nos enfrenta a nuestras propias contradicciones como aficionados al género negro y que, desde la primera página, nos hace reflexionar a medida que acompañamos a Pamela, Tina y Ruth en su peregrinar.

No es una novela trepidante, en el sentido clásico del término, por mucho que la caza del asesino sea parte del argumento. Pero no es la clave ni lo esencial. O sí, pero por otras razones diferentes a las habituales, algo que ya hemos apuntado. Insisto: vayan a su librería de cabecera y llévense ‘Chicas brillantes’. Es una decisión literariamente irreprochable y moral e intelectualmente imprescindible.

3 de septiembre

‘JAZZ BLANCO’ O VUELTA A LA ESENCIA DE ELLROY

He leído un libro que me ha dejado muy tocado. Se titula ‘Aún no se lo he dicho a mi jardín’, es de Pia Pera, lo publica Errata Naturae y no es policíaco. Por razones que les contaré en otra ocasión, la autora necesita desprenderse de su biblioteca y reflexiona con una cierta melancolía sobre los libros que ya no le dará tiempo a leer. La versión libresca del tempus fugit.

Este verano he saldado una deuda lectora que tenía conmigo mismo desde hará 25 o 30 años. Porque este verano he leído, por fin, ‘Jazz blanco’, de James Ellroy, el desenlace (¡y qué desenlace!) de su famoso Cuarteto de Los Ángeles. Y no he leído una edición cualquier del libro, sino la versión mazacote y en bolsillo con letra ‘apretá’ que me llevaba esperando pacientemente en las estanterías de mi biblioteca desde hace lustros.

Hace muchos años, antes de que internet fuera una prolongación natural de nosotros mismos y tuviéramos tanto acceso a la información, nos dejábamos guiar mucho más por la intuición. Así me hice con una edición barata de ‘El gran desierto’. Ni tenía idea de quién era Ellroy ni sabía nada de su literatura.

La lectura de aquella novela me conmovió del tal manera —es uno de los momentos fundacionales para mi yo negro-criminal— que la recuerdo como si fuera ayer. Después leí ‘La dalia negra’, aunque crono-

lógicamente iba antes. Y, cuando se anunció su versión cinematográfica, devoré 'L.A. Confidencial'. Majestuosas las tres. Imprescindibles. Necesarias. Incontestables.

¿Por qué no leí 'Jazz blanco'? Porque me la guardaba para un momento especial. Podría ser para superar un bajonazo o para mitigar algún virulento acceso de soledad y melancolía. O para celebrar algo importante y singular. O para leer en algún sitio original y diferente. En la mismísima Los Ángeles, por ejemplo. ¿Por qué no? El caso es que el tiempo pasó y mi viejo ejemplar de Ediciones B fue amarilleando sus páginas hasta acabar sepultado y olvidado entre otros muchos libros.

En el Club de lectura de Granada Noir, Penguin y Librería Picasso aprovechamos las vacaciones para enfrentarnos a tochos clásicos. A Ellroy, por ejemplo, y su mítico Cuarteto. Me hice con las nuevas y flamantes ediciones publicadas por Literatura Random House y las llené de anotaciones para comentar en nuestras charlas.

Quiso la casualidad —o no— que este año le diera un repaso a fondo a mis libros. Y me reencontré con mi antiguo ejemplar de 'Jazz blanco'. Olía a viejo, la letra parecía haber menguado y las páginas corrían el riesgo de salir volando en cualquier momento. Se lo comenté a una buena amiga y lectora y me preguntó: "¿no estarás pensando en comprarte la edición nueva para tener los cuatro libros emparejados y relucientes, verdad?".

"¡No, no!", me apresté a responder con aplomo y seguridad, aunque disimulando, que me había cogido en ostensible falta. Porque eso era precisamente lo que pensaba hacer. Así las cosas, he leído mi versión 'viejuna' de 'Jazz blanco'. ¡Y qué disfrute, oigan! Fue como reencontrarme con mi yo lector de hace lustros, reconectar con él. Todo un viaje en el tiempo con un viejo libro como pasaporte.

La novela es la quintaesencia del estilo más depurado de Ellroy, pero sin llegar a lo críptico y casi manierista de algunas de sus novelas posteriores. ¡Ritmo, ritmo, ritmo! La pluma convertida en metralleta. Frases cortas y cortantes como navajazos. Personajes desmadrados y al límite, amorales y, sin embargo, afortunados de una personal ética sin parangón. ¡Qué gusto, qué placer y qué satisfacción haber saldado esta deuda lectora con el maestro... y conmigo mismo!

10 de septiembre

'CABEZA DE SERPIENTE' Y TRÁFICO DE SERES HUMANOS

La editorial Reservoir Books, cuyo catálogo es apabullante, acaba de publicar en España 'Cabeza de serpiente', una vibrante e imprescindible historia de no ficción escrita por el periodista de investigación Patrick Radden Keefe y que lleva como subtítulo 'Una epopeya oscura en Chinatown'.

De este autor, una de las firmas más importantes de la prestigiosa revista The New Yorker, ya les he hablado antes, que 'Maleantes. Historias reales de estafadores, asesinos, rebeldes y impostores' me encantó y 'No digas nada' me dejó turulato.

En este caso, la historia arranca en una madrugada de junio de 1993, cuando un barco embarranca antes de arribar a una playa cercana a Nueva York y decenas de personas de origen chino comienzan a saltar a unas aguas turbulentas sobre las que no había ni puente ni pasarela. ¿De dónde venía el 'Golden Venture' y por qué, sus pasajeros, presentaban ese aspecto tan demacrado?

400 páginas después lo sabremos todo sobre el barco, la vida de algunos de sus pasajeros y, lo que es más importante, quién lo fletó y con qué intenciones. Pero eso ya se lo avanzo yo, que queda claro desde el principio de la narración: el buque transportaba inmigrantes ilegales desde China y a las personas que lo fletaron,

traficantes de seres humanos, se las conoce como ‘cabeza de serpiente’. “Los orígenes del término ‘cabeza de serpiente’ están envueltos en un halo de misterio. Hay quien cree que la serpiente simboliza una sinuosa ruta de contrabando por la que la cabeza de la serpiente abre camino”.

He leído el libro de forma compulsiva, tratando de no despegarme del sofá nada más que para lo imprescindible. Y es que Chinatown, como Little Italy, es un nombre esencial para los ‘mordidos’ por el género negro-criminal.

Patrick Radden Keefe nos contó en rueda de prensa que, para romper el muro socio-cultural y lingüístico que le separaba de la comunidad chino-norteamericana, además de mostrar todo el respeto posible, contó con la ayuda de una persona de confianza que le abrió puertas que para él estaban radicalmente cerradas, además de servirle de traductor tanto en la propia Nueva York como en China. Y no era fácil conseguir que las fuentes hablaran: en el centro de esta trama se sitúa una sencilla y anodina mujer de mediana edad llamada Cheng Chui Ping a la que toda la comunidad consideraba una heroína y una lideresa sin parangón.

En este libro se cuenta la historia de bandas violentas que operaban en Chinatown, asesinos sin escrúpulos, sicarios implacables y gánsteres de todo tipo de pelaje. Pero, sobre todo, se detalla con toda precisión cómo funcionaban las redes de tráfico ilegal de personas que introdujeron a cientos de miles de personas de origen chino en Estados Unidos. Y que lo siguen haciendo, ojo. Porque mientras haya gente desesperada por huir del hambre, la pobreza, la falta de expectativas, la represión y la guerra, no habrá muros ni vallas que la detengan y, en su camino, siempre encontrarán redes mafiosas dispuestas a aprovecharse de su situación para lucrarse a su costa.

Lean ‘Cabeza de serpiente’. Como buena obra de no ficción que es, escrita por un periodista de investigación tan profesional como Patrick Radden Keefe, además de ser adictiva y devorarse como la mejor de las novelas, se abstiene de hacer cualquier tipo de juicio de valor moral, dejando que seamos los lectores quienes saquemos nuestras propias conclusiones.

Si es usted valiente y desprejuiciado, lea ‘Cabeza de serpiente’, insisto. La disfrutará y le dará mucho que pensar y debatir, con usted mismo y con los demás.

17 de septiembre

ASESINAR CON ‘BUSCAS’ Y ‘WALKIES’

Impensable. Inaudito. Increíble. Terrorífico. Brutal. Salvaje. Despiadado. ¿Qué sintió usted al conocer la presunta operación de Israel y el Mossad que ha matado a cerca de 40 personas y herido a casi 3.000 en Líbano? Les confieso que lo mío fue un cóctel de emociones difícil de gestionar. Por un lado, indignación, por mucho que los objetivos de los ataques a través de ‘buscas’ y ‘walkie talkies’ fueran supuestos terroristas de Hezbolá. Por otro, incredulidad, sorpresa y alucinación casi estupefaciente. ¡Qué barbaridad, en todos los sentidos de la expresión!

El domingo, leyendo en IDEAL la magistral pieza de Óscar Beltrán de Otálora sobre el Mossad, encontramos unas declaraciones de Gideon Levy, periodista y escritor: “Es una operación para Hollywood, no para la realidad de la región”, incidiendo en lo catastrófico de la situación a la que la homicida política de Netanyahu está conduciendo a Oriente Medio.

Además, estos días ha habido bombardeos ‘selectivos’ en Líbano que han acabado con importantes líderes militares de Hezbolá. Según todo lo leído, para disponer de una información tan precisa, los israelíes han de contar con al menos una persona infiltrada en los niveles más altos de la milicia proiraní.

Si son seguidores habituales de esta sección sabrán que tenemos predilección por las historias de espías y, sobre todo, de gente infiltrada, epítome de quienes se ven en la obligación de vivir una doble vida y bordar su papel. Básicamente porque no pueden cometer errores. En su caso no hay tomas falsas ni posibilidad de repetir una escena. No existen el “¡luces, cámaras, acción!” ni el “¡corten!”. Un error y game over. Final de partida.

Ha querido la casualidad que esta operación en Líbano nos haya pillado justo antes de la reunión de nuestro Club de lectura y cine de Granada Noir en la Librería Picasso. Comentamos ‘Estación Damasco’, de David McCloskey, publicada por la editorial Salamandra, de la que ya les hablé a comienzos de verano, destacando que su autor es un antiguo analista de la CIA y que, por tanto, sabe bien de lo que habla.

Hoy sí les cuento algo más sobre la trama para que vean lo muy apegada a la realidad que está. En la novela se plantea la ejecución ‘a distancia’ de un sujeto en Damasco. La CIA cuenta con la autorización gubernamental siempre que se garantice que ninguna otra persona se verá afectada. Gracias a un intenso trabajo de inteligencia, el equipo encargado de cumplir la orden ejecutiva cuenta con la información precisa. Pero la realidad de las caóticas calles de la capital siria se impone a los planes minuciosamente trazados por los estrategas.

“Los rebeldes han empezado a organizar operaciones en esta carretera, pese a la presencia del ejército y las milicias del régimen. Tan pronto pueden llevar a cabo un secuestro como dispararle a tu coche con un lanzagranadas así como así. Para moverte por esta ciudad tienes que haber hecho las paces con tu dios”.

En ‘Estación Damasco’ hay gente infiltrada y por infiltrar. Captación de agentes dobles, seguimientos, vigilancia y contravigilancia. Hay asesinatos más o menos selectivos, interrogatorios, torturas y cierta franco-tiradora... Hay geopolítica, ideología y estrategia. Y una ciudad “tan irrecuperablemente destrozada que los extranjeros pasaban el tiempo en cualquier barra y recibían a sus informadores y corresponsales en la piscina (del hotel Four Seasons) no por amor al lujo, sino porque cualquier otro sitio era demasiado peligroso”.

Terminamos con una frase que es toda una declaración de intenciones en el mundo del espionaje y que uno de los protagonistas de ‘Estación Damasco’ se empeñará en cumplir a rajatabla: “obtén la inteligencia y protege a tu agente”. Lean la novela para saber si lo consigue.

24 de septiembre

UNA MAÑANA DE VERANO

Llevo queriéndoles hablar de este libro desde que lo leí, allá por junio, pero como intuía que su autor, José Carlos Llop, podía acompañarnos en Biotopías, el festival patrocinado por Fundación Unicaja, he querido esperar.

‘Si una mañana de verano, un viajero’, publicado por Alfaguara, tiene tantas capas y lecturas, que su lectura, apenas tres meses después de la primera, me ha impactado aún más. Y estoy seguro de que cuando la vuelva a leer, la conmoción será aún mayor. Efectivamente, Llop volvió a Granada y su conversación en Librería Picasso fue emocionante y emocional; culta, sabia y erudita; chispeante y divertida. Fue una charla sin igual.

José Carlos Llop vivió un tiempo en Granada. Lo recuerda así en su libro más reciente, hablando de añoranzas: “Añoraba la lluvia incesante salida de una escena de Wong Kar-wai; añoraba los arcos y puertas de la Alhambra de cuanto tenía diecisiete años y viví en Granada con mis padres...”. Y continúa desgranando momentos fijados en la memoria sensorial que jamás se perderán como lágrimas entre las gotas de la lluvia mientras haya lectores que disfruten de cada página, de cada línea y cada palabra de ‘Si una mañana de verano, un viajero’.

Sobre todo porque la magia, la alquimia de este libro, es que, a través de sus recuerdos, memorias y añoranzas, siempre vívidas y luminosas, en absoluto tristes o melancólicas —“este libro es una celebración de la vida”, dijo un entusiasmado José Carlos Llop en su memorable charla— cada lector irá reverdeciendo momentos, instantes, imágenes y fogonazos que tiene incrustados en lo más hondo de su cerebro.

Hagamos la prueba. En un momento dado, el autor recuerda la primera vez que vio a una chica tumbada al sol. Después de describirla y resaltar algunos de sus atributos, escribe: “Recuerdo la hipnosis ante aquella abundancia. Las miradas sellan las alianzas en el tiempo, sea cual sea ese tiempo; se sabe que ya ha nacido y que llegará a perfilarse con intensidad y entonces todo es una danza de gestos, complicidades, roces, palabras en voz más baja, que conduce a la bahía elegida por el destino. No hay nada que hacer y, sobre todo, no se quiere hacer nada que pueda evitar lo evidente”.

Si a usted, este párrafo no le evoca algún pasaje de su vida, más o menos próximo, o aunque sea perdido en el tiempo, yo ya no sé...

6 de octubre

LA NOCHE DE ARENA (¿QUÉ HACES AQUÍ QUE NO ESTÁS LEYENDO?)

A la chavalería de Puri le está gustando. Mucho. Le está encantando. “Maestra, es posiblemente la mejor novela que hemos leído aquí”, le dicen algunas voces en el patio o en la biblioteca. Puri es Puri Manzano, profesora de inglés en el IES Veleta de Granada. Pero más allá de su labor puramente docente, su empeño personal es conseguir que ‘sus niños’ lean. Y que disfruten de la lectura. Justo lo que está ocurriendo con ‘La noche de arena’, la magnífica ópera prima de Trifón Abad publicada por Grijalbo.

Pero lo mejor es que a la propia Puri también le está gustando, hasta el punto de que se tiene que retener para no terminarla antes que sus niños, que es una ‘espoileadora’ de cuidado y hay que temerla. Casi tanto como quererla.

Puri es de esas voraces lectoras que están en tres o cuatro clubes a la vez y que, cuando se encuentra con otras ávidas mujeres de su misma especie fuera de una librería, las saluda con una frase que ya es leyenda: “¿qué haces aquí que no estás leyendo?”.

Me encanta que a Puri y a sus niños les esté gustando ‘La noche de arena’. A mí me fascinó de tal manera que, cuando no iba más que por la mitad, la wuasapéé de madrugada, desde Uzbekistán: “¡Puri, tenemos novela para este año!”. Y es que, de cara a Granada Noir, que celebrará su décima edición entre el 8 y el 17 de noviembre, siempre tratamos de contar con libros que gusten a esa adolescencia que tanto y tan bien lee, por mucho tópico que haya al respecto. Éste es uno de ellos.

En primer lugar, porque la acción de ‘La noche de arena’ transcurre en un pueblo de Murcia tan normal como cualquier otra localidad de nuestro entorno. Ni mejor ni peor. Hay realismo en la novela desde el principio de una narración “de las que van para adelante y para atrás”, como la describía uno de los chavales de Puri.

Efectivamente, Trifón Abad cuenta dos historias en paralelo. Una, la de Berta, una joven que salió de fiesta con unos amigos siete años atrás y nunca regresó a casa. La otra, la de su padre, que malvive en la huerta murciana con la única compañía de Wolfe, su perro. Malvive en todos los sentidos de la expresión. Porque era detective privado en su vida anterior y no fue capaz de resolver el caso más importante de su existencia: el de la desaparición de su propia hija. Languidece acosado por los fantasmas del pasado, los recuerdos y la hiel que deja el fracaso.

La contraportada de la novela nos hace unas preguntas: ¿qué le pasó a Berta? ¿Qué secretos escondía aquella joven rebelde e inconformista? Y, sobre todo, ¿qué sucedió en aquel desierto la noche de la rave? Y es que Berta salió de fiesta. Pero de fiesta grande.

Trifón Abad, que es licenciado en Periodismo y en Teoría de la literatura y Literatura comparada, ejerce como profesor de Lengua y Literatura. De esa manera, su ópera prima combina una prosa exquisita, sólidos personajes, trama adictiva y una estructura narrativa impecable con el conocimiento de primera mano de las situaciones que cuenta.

Normal que la chavalada de Puri se identifique con los personajes de ‘La noche de arena’. Con sus miedos, dudas y zozobras. Con su rebeldía y hastío vital. Con sus ilusiones, planes y objetivos. Con sus problemas. Con las relaciones con padres, amigos, vecinos y compañeros de instituto. Y con quienes no lo son. Una estupenda novela negra que rezuma realismo y verdad a ultranza.

8 de octubre

LA HORA DEL LOBO

Me encanta salir de viaje y leer libros cuya acción transcurre por los territorios que voy visitando. De esa forma, realidad y ficción se dan la mano y se retroalimentan, paisajística y vivencialmente. Me ha pasado leyendo ‘La hora del lobo’, la novela más reciente de Toni Hill, publicada por Grijalbo, su editorial de cabecera; mientras andaba por los Pirineos.

“El valle de Boí es un municipio de la comarca de la Alta Ribagorça, en el Pirineo catalán, compuesto por ocho pequeños núcleos de población (Coll, Cardet, Barruera, Durro, Erill la Vall, Boí, Taüll y Pla de l’Ermita). Además de sus espléndidos paisajes, entre los que se encuentra el parque nacional de Aigüestortes y el hermoso lago de Sant Maurici, el valle es famoso por sus iglesias, testimonio del periodo románico en Cataluña”. Con esta nota del autor se abre una novela estupenda, como es marca de la casa en un Toni Hill que no deja de sorprendernos y atraparnos con sus tramas, escenarios y personajes; con el ritmo de su prosa y sus quiebros argumentales.

En realidad, yo estaba en Villanúa, en el Pirineo aragonés, pero levantaba la vista del libro, veía aquellas cumbres, bosques, riscos y quebradas y me sentía en el escenario mismo de una novela que combina los paisajes montañosos con los urbanos, que Barcelona también ocupa parte de la narración. Pero ‘La hora del lobo’ es esencialmente rural. Y los espacios abiertos le confieren una magia muy especial a la trama. Magia negra, claro.

La novela cuenta la historia de una desaparición. Y de una búsqueda, por tanto. El desaparecido es Daniel, un niño que se volatilizó en el mismo momento en que su madre fue estrangulada en la casa donde vivían, situada en una pequeña localidad pirenaica donde todo el mundo se conoce, se saluda y... bueno... lo típico de los pueblos chicos.

Siete años después, la familia contrata a la psicóloga experta en criminología Lena Mayoral para que trate de aportar luz al misterio, dado que ni las fuerzas del orden ni un detective privado han tenido éxito alguno en la empresa. ¿Lena Mayoral? Es posible que, si es usted lector de Toni Hill, le suene ese nombre. Y los de David Jarque y Charles Bodman. ¿A que sí?

Efectivamente, ‘La hora del lobo’ convoca a algunos de los personajes de ‘El último verdugo’, la novela anterior del autor. De ahí que no les cuente mucho más de la trama, que el riesgo de spoiler, en este caso, afecta a dos historias. Y los thrillers de Toni Hill son tan explosivos y tienen giros dramáticos tan espectaculares que sería una pena, casi una indecencia, arruinarles el placer de una lectura que siempre resulta adictiva, intensiva y compulsiva.

Tras sus tramas urbanas, después de aquella novela radicada en un barrio residencial de Barcelona al estilo de la Wisteria Lane de ‘Mujeres desesperadas’, la fascinante ‘El oscuro adiós de Teresa Lanza’; Toni Hill se muda al campo más agreste y descarnado. A la pura montaña en la que todo puede pasar.

“La hora del lobo es el momento entre la noche y la aurora, cuando la mayoría de la gente muere, cuando el sueño es más profundo y las pesadillas son más reales, cuando los insomnes se ven acosados por sus mayores temores, cuando los fantasmas y los demonios son más poderosos”. Esta cita de Ingmar Bergman con la que Toni Hill abre su novela nos sirve como invitación a descubrir lo mucho, denso e intenso que se cuece en el Pirineo, incluyendo sesiones de ouija, cultos, escaladas, pandillas de adolescentes, malos sueños y peores rollos. Dense una vuelta por allí. No se arrepentirán.

15 de octubre

LAS HUELLAS DE LORCA

Cuando me preguntaron de Norma Editorial por un posible prologuista para la reedición revisada y aumentada del cómic ‘La huella de Loca’, de Carlos Hernández y El Torres, el primer nombre que se me vino a la cabeza fue el de Antonio Arias. Bueno, miento. No fue el primero. Fue el único. Porque si hay una huella lorquiana imprescindible e inmarcitable de alcance universal, es el mítico ‘Omega’ de Enrique Morente y Lagartija Nick. Con decirles que la semana pasada llevaba su camiseta en una presentación literaria en el Pirineo aragonés y un periodista comentó mi outfit en su crónica...

“Admito que nunca he reconocido a Federico García Lorca en el cine. ningún actor se me hace creíble, cosas de los mitos sagrados. Por el contrario, en esta novela gráfica aparece enseguida. Lo veo, lo creo. En esta ‘huella de Lorca’, los trazos que observas siguen moviéndose en tu interior, como en un sueño. He podido vivir esta lectura que rescata al poeta de su propia muerte y rinde homenaje a muchas memorias; la personal, la colectiva, la gráfica”.

Discúlpame que haya fusilado este largo párrafo de la brillante y vibrante introducción de Antonio Arias, pero me parece toda ella tan, tan, tan bonita y elocuente, dos páginas tan evocadoras y con un poema final tan desgarrador; que me apetecía compartir con ustedes ese cachito.

Me ha encantado releer ‘La huella de Lorca’, que no es un biopic ni una biografía al uso. Es un repaso por momentos singulares de las vidas de algunas personas que se vieron influenciadas por su contacto con él. Carlos Hernández y El Torres acuden a personajes muy diversos, del botones de un hotel cubano a los imprescindibles Buñuel y Dalí de la Residencia de Estudiantes. Nella, la fiestera neoyorquina o Manolo, que tan importante papel desempeña. Y un protagonista muy especial con el que empieza y termina un tebeo excelente que, como siempre pasa con los buenos cómics, se enriquece y se expande con cada nueva lectura.

Me encanta la visión de Granada que aparece en ‘La huella de Lorca’, en absoluto ‘bonitiquista’. Las metáforas fluviales y la recuperación de edificios y plazas en espectaculares viñetas. Los paisajes de Vízcar y la labor de La Barraca. Y ojo al material extra que trae una nueva edición, imprescindible, de un cómic que ya lo era, imprescindible, desde su aparición, allá por 2011. Fue la primera novela gráfica en acercarse a nuestro universal poeta y no ha perdido un ápice de fuerza o vigencia.

Ideal, 18 de octubre

EL TIEMPO DE LAS FIERAS

Le felicidad lectora es algo muy parecido a haber leído ‘El tiempo de las fieras’ de Víctor del Árbol teniendo (relativamente) frescos los ecos de ‘Nadie en esta tierra’, su novela anterior; ambas publicadas por Destino.

Confesión lectora: cada vez me cuesta más recordar los argumentos de las novelas. Apenas pasan unas semanas, unos días incluso, y los detalles se van desvaneciendo: se me olvidan los nombres de los personajes, los quiebros de la trama y la resolución de la historia. Me acuerdo de las atmósferas y de las sensaciones, eso sí, pero se me diluye el ‘andamiaje’.

Les cuento esto porque, al empezar la lectura de ‘El tiempo de las fieras’, la novela más reciente de Del Árbol, atesorador del Premio Nadal, entre otros; me dio miedo perderme algo, que está protagonizada por (algunos de) los mismos personajes de la citada ‘Nadie en esta tierra’. El temor tardó en desvanecerse lo mismo que una cerveza fresquita en un mediodía del verano: la pericia del autor hace que el reencuentro con ellos sea tan cálido y cercano como si hubierais salido de cañas la noche anterior, que no tardas en recordar a Soria, Leal, Virginia, Fité... Y, sobre todo, flipas al recuperar esa voz sin nombre de la que hablaremos en un chispo.

Pero antes, insistir en algo importante: da lo mismo si recuerdas o no a aquellos personajes. No pasa nada incluso si no llegaste a conocerles. No hace falta. La novela se lee maravillosamente igual de forma independiente.

Eso sí, como bien decía Víctor del Árbol en una entrevista, lo interesante es ver la evolución de los personajes. “Incluso a mí me ha sorprendido”, sostenía con un deje de incredulidad. Eso lo dice un autor cualquiera y suena a pose, a boutade. Lo dice Víctor del Árbol y te lo crees a pies juntillas. Es lo que pasa cuando escribes novelas policíacas corales, más negras que el alma de un asesino, con ramificaciones en el espacio y en el tiempo que te llevan de Venezuela a Lanzarote pasando por México, Barcelona, Nueva York, Sarajevo y otras ciudades y paisajes en diferentes momentos de la historia de los siglos XX y XXI.

Aunque el autor tenga toda la trama en la cabeza y bien definidos a los personajes, hasta que no se pone a escribir y los hace dialogar, en realidad no sabe por dónde le van a salir. Por ejemplo, Virginia Ortiz, cuya evolución es flipante. O Soria, la gran sorpresa de la novela.

También hay personajes nuevos, claro. Como Vesna, que tenía la sensación de no encajar en ningún sitio. “Fingía tratando de ser una más, de hacer lo que hacía la gente normal, interpretar un papel, pero al cabo de poco tiempo los demás la señalaban como la rara, la introvertida y elusiva, esa chica un poco fuera de la realidad de la que no se sabía exactamente qué esperar”.

Y está la voz. La voz misteriosa de ese sicario mexicano que se expresa en primera persona y del que (aún) no sabemos ni su nombre, aunque empecemos a conocerlo mejor que a nuestro vecino del segundo izquierdo. Un reto literario mayúsculo del que Víctor sale indudablemente airoso y que nos hace fantasear con una más que probable tercera parte de una saga que ya es imprescindible en el noir español contemporáneo.

¿Y de la trama? De la trama no les cuento nada en absoluto. Sólo les diré que es apasionante, global y con muchas conexiones entre presente y pasado, como es marca de la casa en un Víctor del Árbol más negro, criminal, existencialista y desatado que nunca.

22 de octubre

DÍAS CONTADOS, NOVELA Y PELÍCULA

Llevaba 20 o 25 páginas y lo único que podía pensar era: “ya no se escriben novelas así”. Hablo de ‘Días contados’, de Juan Madrid. Así comienza una novela negra como la mala sangre de algunos de sus personajes: “La sensación de calor y bienestar llegó a los pocos segundos. Alfredo la conocía ya. Era una vieja amiga que le transmitía fuerza y le daba seguridad. Picotazos como el que acababa de darse no eran corrientes y él lo sabía. El caballo era de la mejor calidad”.

Nada de circunloquios, introducciones o farfolla. Sigue: “Se puso el calcetín y la Adidas blanca y sonrió a su imagen reflejada en el espejo sucio de azogue y flanqueado por los grafitis. Sacó un bolígrafo de la cazadora de cuero y escribió en la pared del retrete: “JURO QUE SERÉ RICO”.

He vuelto a leer ‘Días contados’ porque el lunes 11 de noviembre, en el marco de Granada Noir, el festival patrocinado por Cervezas Alhambra, vamos a proyectar su versión cinematográfica en el Cine-Club Universitario, actividad compartida con La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la UGR y la Academia de Buenas Letras.

Una película que estuvo nominada a 19 premios Goya y que terminó consiguiendo ocho, incluyendo el de Mejor guion adaptado. Ya hablaremos de la película ese lunes 11 en el Espacio V Centenario de la UGR. Hoy me quiero centrar en la novela, cuya lectura les recomiendo vivamente. Lo primero: en el libro, el protagonista no es un terrorista de ETA camuflado de fotógrafo en el Madrid de comienzos de los años 90. Es un fotógrafo que se debate entre facturar por su trabajo para el papel couché o retratar la sórdida realidad del entorno de la plaza del Dos de Mayo, donde la heroína, la cocaína y las pastillas campaban a sus anchas.

Antonio conoce a sus dos nuevas vecinas, Charo y Vanesa. Empieza a frecuentarlas y salir con ellas y con sus colegas Lisardo y Ugarte. Y a flirtear peligrosamente con el caballo.

—“Me gustaría hacerte una foto mientras te pinchas. ¿Tienes huevos de hacerlo aquí, en la plaza?— le dijo Antonio a Lisardo.

—Tú págate unos pastelitos y verás los huevos que tengo yo, tío.

—¿En la vena del cuello?

—Donde quieras, julai”.

Y es que, como les decía, ya no se escriben novelas así. Para mí, las grandes protagonistas, las auténticas heroínas trágicas de ‘Días contados’ son Charo y Vanesa. Y Madrid, claro. Es un tópico decir que la ciudad es más que un escenario en la buena novela negra, casi una protagonista. Un tópico que me oirán repetir mucho en las próximas semanas, por otra parte.

Hablamos del Madrid posterior a la Movida, tan mitificada. Así lo contaba Juan Madrid en el prólogo a la edición de ‘Días contados’ de 2016, recordando cuándo y cómo la escribió: “En aquella época, yo aún era periodista y andaba viviendo en la calle de la Palma, cerca de la plaza del Dos de Mayo, de modo que todo lo que conté en esta novela lo viví durante más de veinte años en Malasaña. Quise contar facetas desconocidas y terribles del arribo de la modernidad y la posmodernidad de golpe, y al mismo tiempo, en el país. Se ha escrito y se sigue escribiendo sobre la Movida, a lo sociológico, y a veces sin buen tino, siempre desde arriba. Lo quise contar a mi manera, desde abajo, es decir, desde el punto de vista de los explotados, los miserables y las pobres gentes que van por la vida a pie sin futuro ni esperanza. Y no desde la impersonalidad del planeo a vista de pájaro”.

29 de octubre

EL AUGE DE LAS SECTAS

Ustedes saben que, como adicto al género policíaco, creo más en causalidades que en casualidades. Y no puede ser casual que, solo en este año, haya leído al menos tres novelas rabiosamente contemporáneas y visto una serie portentosa, ‘La Mesías’, que tratan de una forma más o menos directa el fenómeno de las sectas.

Por ejemplo, ‘La sogá de cristal’, lo más reciente de Elia Barceló, Premio Granada Noir de este año y que nos acompañará el viernes para recoger el galardón del festival patrocinado por Cervezas Alhambra. Estoy ansioso por conversar con ella por la tarde en el Palacio del Almirante y preguntarle por ‘su’ secta.

Me ha gustado mucho la Nota de la autora que podemos leer al terminar la nueva entrega de la saga de Santa Rita, cuando dice que “el proceso de captación y esclavización de los adeptos y adeptas es similar en casi todas las sectas e incluso en algunas religiones oficiales: convencerlos de que han sido ‘elegidos’ por una instancia más alta para servir a un propósito elevado y altruista, aislarlos de sus familiares y amigos, ir quitándoles la independencia y la autoestima, crear en ellos conciencia de pecado y de culpa...”.

Y sigue exponiendo algunos rasgos más de esos comportamientos sectarios que suponen sumisión y que también se aprecian en relaciones de pareja y/o familiares abusivas y violentas.

Lo hablábamos el viernes con la autora granadina May R. Ayamonte, que también toca tangencialmente el tema en ‘Los hijos malditos’: tiene tela que, en pleno siglo XXI y en un país moderno y alfabetizado como el nuestro, haya cada vez más gente que crea en supercherías, bulos y farfollás campestres. Sobre todo en determinados grupúsculos de izquierdas y muy de izquierdas que huyen de las religiones y van de antisistema, cuestionan la ciencia, se hacen conspiranoicos y acaban cayendo en turbios manejos con marchamo de espiritualidad. Gente particularmente susceptible de enredarse entre cultos y sectas.

Y a buen seguro que la cuestión saldrá a colación el próximo sábado a mediodía en el restaurante Ruta del Azafrán durante la conversación con Toni Hill, cuya ‘La hora del lobo’ nos traslada al Pirineo románico más agreste y montaraz. Así las cosas, ¿deberíamos preocuparnos por un posible auge de las sectas en el mundo real o es que son, sencillamente, un recurso argumental que nos resulta particularmente atractivo y subyugante?

13 de noviembre

WESTERN NOIR, VERDE Y MITOLÓGICO

Se titula ‘Detrás del cielo’ y es una de las novelas que más me han gustado este 2024: la lectura de este libro de Manuel Rivas es un goce, un disfrute de principio a fin. Todo comienza con una cacería. Y eso, en España, o lo haces muy bien o tienes un problema. Porque, a buen seguro, al leer la frase anterior usted ha pensado en ‘La escopeta nacional’, de Luis García Berlanga. O en ‘La caza’ de Carlos Saura. O más bien en las dos. Y es que una cacería es un juego de poder en la que unos (pocos) ganan y otros (muchos) pierden. Y no hablo (sólo) de los animales.

Una cacería que comienza muy al estilo de ‘Moby Dick’, pero en Galicia y con un gran jabalí en vez de una ballena. Una cacería en la que los roles y la personalidad de los participantes se va definiendo desde el principio a base de palabras dichas y también calladas. “El Otro siempre decía que había dos silencios. El silencio amigo y el silencio mudo. El silencio había dejado de ser amigo”, dirá el narrador en un momento dado, cuando una conversación cambie de tono.

El protagonista de ‘Detrás del cielo’ es Dambodán, un personaje al límite, especial y diferente. Es poco menos que un chavea, o eso nos parece. Pero sabe. Sabe mucho. El espacio en que se desarrolla la acción es Tras do Ceo, un territorio mítico en el que pasan cosas muy mundanas. Pero como Rivas las cuenta con esa prosa tan suya, parece cosa de meigas. O de realismo mágico boscoso y nublado. Por ejemplo, cuando recuerdan lo que un tal Borges le dijo a un emigrado a Buenos Aires, famoso por contar buenas historias: “¡Vos, Antón, sos todo un personaje!”. Y Antón lo contaba con mucho orgullo: “Fue el mayor elogio que me hicieron en la vida”.

En la cacería del Solitario, como se conoce al gran jabalí, participan desde un médico con fama de progresista al oficial de una notaría, pasando por un viejo marino. Dambodán, al que también le gusta participar en recreaciones de batallas famosas, describe así a uno de ellos: “Ser, él era de la ciudad, tan señorito como los otros de la cuadrilla de caza, pero en el monte se transformaba. Metía miedo. No, no me gustaría tenerlo enfrente en una guerra, aunque fuese de recreación”. Y es que, con tanta arma y tanta testosterona suelta puede pasar cualquier cosa.

A través de diferentes saltos en el tiempo —de hecho, el paso del tiempo es determinante en toda la narración— conoceremos Tras do Ceo y a algunos de sus vecinos, su historia y sus historias. ¡Y qué historias! Y sus circunstancias. Durante una conversación de negocios, “los dos se quedaron callados. Mucho tiempo. Un abismo de tiempo. Como decía el Otro, se oía el rumiar del tiempo”. Y conoceremos el Edén, también. Porque además de estar ante un apasionante western noir galaico con ribetes ecologistas, pero en absoluto forzados o panfletarios; ‘Detrás del cielo’ tiene hondas resonancias bíblicas.

Y está el humor. Ese humor tan particular basado en la ambigüedad del lenguaje y en los dobles sentidos. “Me preguntó si había pensado alguna vez en el suicidio. Y yo le dije la verdad. En quitarme la vida, sí. Algunas veces. Pero en el suicidio, nunca”.

Otra vez que termino sin apenas hablarles de la trama, pero consta de varios hilos tan bien trenzados que flaco favor les haría esbozándolos sueltos y deshilachados. Lean, lean ‘Detrás del cielo’, de Manuel Rivas. Y disfruten como ese jabalí solitario hozando en el barro.

17 de diciembre

José Luis Martínez-Dueñas

LA CULTURA, POR LAS CALLES

Hace unos meses, en un viaje a la ciudad de Nápoles, pude comprobar la importancia de restos del pasado por las calles como símbolos de otros tiempos y expuestos como testimonio de respeto del presente. Columnas, bustos, capiteles o bajorrelieves jalonan los más inesperados rincones de la ciudad. Esto pude verlo refrendado en la lectura de 'Leyendas de Nápoles' por Benedetto Croce, quien dedica unas hermosas páginas a diversos recuerdos de la ciudad, de los que pude disfrutar como escribo más arriba. Croce destaca la majestuosa representación del río Nilo como dios barbado con una imagen de esfinge a su derecha, para mayor evocación. Esto me impresionó, como debió hacerlo a Garci Lasso de la Vega en su estancia de 1532, a las órdenes de su amigo el virrey Pedro de Toledo.

Al recordar todo esto, no puedo dejar de pensar en nuestra ciudad, que se propondrá para Capital Europea de la Cultura de 2031. Es cierto que la cultura, en general, no se mide sólo por los vestigios del pasado, sino por su proyección presente, por su interés en innovación y por los designios que se pretenden realizar. Lo que sigue no es una breve relación de anécdotas, ni unas menciones de ruín intención, sino la ilustración de lo que he comentado. A espaldas del convento de la Encarnación, casi esquina a la calle Arandas, se halla la calle Niños Luchando en la que, hasta hace unos años, recuerdo, había un bajorrelieve de mármol con los dos muchachos dándose de puñadas. El bajorrelieve desapareció y supongo que adornará algún domicilio particular pues, que yo sepa, no ocupa lugar destacado en ningún museo local. Tal desmán parece haber pasado desapercibido y ni siquiera se ha intentado hacer una réplica. El nombre continúa, pero su origen queda oculto.

Más adelante, en la Plaza de la Universidad, está la estatua del Fundador de la misma, tan celebrado y renombrado en nuestra ciudad. Pues a la escultura le falta el brazo derecho, y parece ser que así seguirá. Sin ganas de ser fantasioso, no me extrañaría que generaciones futuras, buenas conocedoras de nuestra historia, lleguen a pensar que se trata del cruento resultado de la batalla de Mühlberg...

Por último, me referiré a una de las pocas lápidas conmemorativas que quedan en las fachadas de edificios recordando a ilustres moradores. En la plaza de Fortuny hay una lápida fechada en 1874 en la casa que habitó el pintor Mariano Fortuny. Pues bien, está rodeada por más de media docena de cables mimetizados con los colores de la fachada. Así que la memoria del pintor permanece 'cableada'.

¿Y todo esto, a quién le importa? Parece que la incuria y la irresponsabilidad campan a sus anchas por ciertos ámbitos urbanos y ciudadanos. Sin pretender ser maximalista, me atrevo a decir que la cultura de una ciudad se comprueba por el respeto de sus habitantes y de las autoridades competentes para con su capital cultural, cualquiera que éste fuere.

Es cierto que Granada, como muchas otras ciudades, posee un patrimonio histórico y artístico complejo, amplio, y valiosísimo; y no es menos cierto que su mantenimiento y conservación no es fácil. Pero también es cierto que hay personas ocupando cargos sufragados por el erario público cuyas funciones no han de caer en el olvido. Tan sólo he mencionado lo que algunos pueden considerar unos detalles sin importancia. Lo que no impide pensar que, como suele decirse, menos es más.

Ideal, 18 de octubre de 2024.

Antonio Muñoz Molina

HACER NO HACIENDO
LAS OTRAS VIDAS

En nuestra mentalidad occidental y moderna decidimos que para arreglar un problema o mejorar una situación hay que hacer algo inmediato. No se nos ocurre que en bastantes ocasiones sería mejor hacer muy poco, o incluso no hacer nada. Para nosotros ese "no hacer" encubre una pasividad culpable, tal vez una simple impotencia, teñida de resignación. Pero la simple observación de la vida enseña que en situaciones cruciales lo mejor no es hacer algo, sino abstenerse de hacerlo, y que la urgencia por actuar sin el grado necesario de conocimiento o reflexión puede conducir al desastre, agravando el infortunio que se intentaba remediar. Hay ciertas cosas que está bien hacer para mantener la salud, pero algunas de las medidas más importantes consisten en no hacer algo: no fumar, no comer ni beber en exceso. El no hacer no es pasividad, sino acción indirecta, incluso sigilosa. Los cinco preceptos del budismo no exigen hacer ciertas buenas acciones, sino no hacer otras: no tomar lo que no ha sido dado, no hablar de manera falsa o injuriosa, no perder el control de uno mismo mediante alguna forma de intoxicación, no entregarse a una sexualidad dañina para uno mismo o para otros, no destruir la vida. El resumen es más simple todavía: no hacer daño.



En nuestro mundo prima la inmediatez, pero en bastantes ocasiones sería mejor no hacer nada.

No hacer daño se nos aparece como una ambición muy limitada, dada la urgencia de todas las cosas que sí hay que hacer, pero su cumplimiento en la práctica tendría consecuencias revolucionarias, igual que la tiene en la vida de cualquiera. En nuestra juventud creíamos que para ser auténticos había que decirlo todo, y que la sinceridad completa era saludable aunque causara heridas. Con el tiempo nos hemos ido dando cuenta de que no decir ciertas cosas puede ser cortesía y prudencia, no hipocresía, y que cuando las diatribas se encienden, en privado o en público, las palabras cobran una inercia violenta que no controla nadie. En tales casos, es preferible acogerse a lo que llamaba Buda "el noble silencio".

Yo estoy contento de unas cuantas cosas que he dicho en voz alta o por escrito, y me alegro de otras que elegí no decir, o que he borrado después de escribirlas. En el taoísmo existe el concepto del "no hacer", que se complementa con el de "hacer no haciendo". De él puede que aprendiera Gandhi la idea de la "no violencia", que es la prueba más radical del grado de heroísmo que exige el no hacer. Rosa Parks eligió no levantarse de su asiento en aquel autobús de Montgomery, Alabama. Los manifestantes contra la segregación elegían no responder a los golpes de la policía ni a los insultos de los racistas, y no resistir a la detención. Los activistas israelíes, escasos y admirables, y sus iguales palestinos que se unen para protestar con la misma vehemencia contra los crímenes de Hamás y contra las matanzas innumerables del ejército israelí, han elegido no secundar la atmósfera inhumana de odio y venganza que ha invadido esa tierra.

Hay que saber qué hacer, y qué no hacer. He leído con gran curiosidad una información de este periódico sobre las tareas emprendidas para recuperar un paisaje arrasado hace 12 años por uno de los incendios más devastadores de esta edad nueva del fuego en la que ahora vivimos, en los montes valencianos de Cortes de Pallás, donde ardieron 30.000 hectáreas de bosque. La respuesta a una calamidad así nos parece evidente.

y ha sido la habitual durante mucho tiempo: limpiar el terreno quemado y reforestarlo cuanto antes, con tantos árboles como sea posible. En estos montes de Valencia, cuenta Pau Alemany, se ha elegido la opción cautelosa de hacer mucho menos, y de hacer no haciendo, porque la experiencia dice que hacer demasiado puede contentar a los planificadores y a los políticos, pero agrava los mismos problemas que se intentaban resolver. Una plantación masiva impone la primacía de una sola especie y favorece a medio plazo que se produzcan más incendios, porque no basta solo con plantar árboles: hay que cuidar el bosque, desbrozarlo, retirar la materia vegetal seca que hace de yesca en el origen de un incendio. La ideología del hacer incondicional exige cadenas lineales de causas y efectos: pero puede haber efectos inesperados y desastrosos, y en el mundo natural, como en las vidas humanas, hay conexiones radiales en las que puede intervenir beneficiosamente el azar. En Cortes de Pallás, con el asesoramiento del WWF, no se intenta replantar un bosque que volverá a arder, sino restaurar un ecosistema completo, con una variedad de especies vegetales y animales que lo hagan más resiliente, y en el que han de participar no solo ingenieros y brigadas forestales, sino habitantes del territorio con sus trabajos diversos, incluidos pastores con sus rebaños de cabras: las cabras mantienen a raya la proliferación de la maleza, y además abonan el terreno con su estiércol, y a través de él propagan semillas, haciendo así su papel en la repoblación.

Hay que dar tiempo al tiempo. La gente del campo conocía por experiencia los beneficios del hacer no haciendo. Cada dos o tres años una parte de la tierra debía no cultivarse y dejarse en barbecho, para que así pudiera recuperar los nutrientes. En el barbecho de una finca de cereal que pertenecía a otro dueño, mi padre, con su consentimiento, me hacía llevar a nuestros animales de carga, trabándoles las patas delanteras para que no escaparan. La yegua y la burra parecían igual de bien avenidos que Rocinante y el rucio de Sancho. La ganancia era mutua, y se lograba sin esfuerzo. Nuestros animales pacían los tallos de las espigas segadas y la hierba que había ido creciendo desde el verano anterior, y a la vez estercolaban la tierra, y contribuían a su recuperación. Sin duda los abonos químicos y los pesticidas aumentarían durante un tiempo la fertilidad de la tierra y su rendimiento económico. Pero en un plazo no muy largo la tierra se agota, y desaparecen las especies silvestres de plantas e insectos que la enriquecían sin que se fijara nadie. En la pandemia aprendimos que la mejor política de protección de la naturaleza era dejarle el respiro del no hacer humano. En el silencio de las calles sin tráfico no había copa de árbol que no se agitara con los trinos agudos de los pájaros, y en las grietas de las aceras y hasta del asfalto surgían briznas vigorosas de plantas.

En los oficios de las artes y de la imaginación el no hacer tiene un valor que no se reconoce. A veces hay que escribir, y hay veces en las que es mejor no escribir. También es bueno el barbecho en la literatura. Lo que la disciplina y la premeditación no consiguen, a pesar del más arduo empeño, nos lo provee gratuitamente el azar. El artista primerizo cree en la sobreabundancia: cuantas más palabras, más adjetivos, más notas, más pinceladas, más gesticulaciones, más rico y original será el resultado: cuanto más completo sea el plan de una novela —aquí viene la horrenda palabra estructura—, más sólida será la forma final.

Cuesta aprender a no hacer ni decir demasiado, incluso a no saber demasiado del proyecto que se tiene entre manos. Un libro ya escrito no suele mejorarse añadiendo, sino quitando. El dominio de una técnica, como el de un idioma, solo es verdadero cuando se ha vuelto inconsciente. Entonces sucede lo que parece el puro abandono de la invención, el fluir sin error y sin apariencias de esfuerzo que reconozco en ese dibujante que trabaja en su cuaderno a mi lado, la inmediatez entre la idea y el acto de un calígrafo japonés o un maestro del jazz. Lo lineal se disuelve en una constelación de conexiones inesperadas. Hacer es no hacer, parece que la música corre como el agua de una fuente, que la novela o el poema se están escribiendo solos.

El País, 13 de julio de 2024

Andrés Soria Olmedo

TRISTES VOLCANES

«Tus campos rompan tristes volcanes» dice el verso central de los doce que forman las endechas, o estrofas funerales, por la muerte de Guillén Peraza, tan memorable en su totalidad: «¡Llorad, las damas, si Dios os vala!// Guillén Peraza quedó en la Palma/ la flor marchita de la su cara. // No eres palma, eres retama,/ eres ciprés de triste rama,/ eres desdicha, desdicha mala.// Tus campos rompan tristes volcanes;/ cubran tus flores los arenales.// Guillén Peraza, Guillén Peraza, /¿dó está tu escudo, do está tu lanza?/ Todo lo acaba la malandanza.»

Guillén Peraza, joven heredero de una de las familias de Sevilla que emprendieron la conquista del archipiélago, murió en la Palma en 1447 con veinticinco años —en la flor de la vida— a manos de los defensores guanches. El poema, anónimo, fue escrito poco después del suceso, y prendió enseguida en la memoria de las generaciones. Entre los modernos, la maravillosa concisión y poder sintético de esta elegía ha merecido lectores muy distinguidos, de Dámaso Alonso y José Manuel Blecu a Andrés Sánchez Robayna y Francisco Rico, en cuyo magistral estudio me apoyo para estas líneas.

Debería bastar con la sola lectura, aunque para ello se deba hacer una paráfrasis: ¡llorad, damas, que Dios os ayude! Guillén Peraza ha muerto, y en la Palma se quedó su cara, como una flor marchita. No se llevó la palma del triunfo, sino la retama amarga y el ciprés fúnebre de la desdicha. La pena por el joven se prolonga en maldición al lugar: arenales y volcanes tapan tus flores con arena. Ay, ¿de qué valen ahora tus armas de caballero? La mala fortuna acaba con todo.

Claro que estas aclaraciones están lejísimos de la «riqueza de tintas» que el poema ofrece: no hay más que seguir el camino del consonante a-a en un espacio tan breve: damas, val(g)a, Peraza, Palma, cara, palma, retama, mala, lanza, acaba, malandanza, o las oposiciones: palma frente a retama y ciprés, flores frente a arenales, placeres frente a pesares. Todos esos términos están en otros poemas del siglo XV, solo que en contextos menos sintéticos y directos. Al final el intertexto principal de la elegía se remonta al llanto del rey David por la muerte de su hijo Saúl y el hijo de este, Jonatán, en los campos de Gelboé a manos de los filisteos. El texto bíblico le pudo llegar al anónimo a través de la liturgia de las honras fúnebres.

A propósito de esos campos funestos se lee en el texto bíblico, traducido en la ‘Crónica general’: «nin venga sobre vos rocío nin lluvia». Y en nuestro poema: «Tus campos rompan tristes volcanes». Fray Juan de Abreu, cronista de la conquista del archipiélago, anota que en tiempos de los padres de los jefes guanches que acabaron con Guillén Pedraza «se había derretido la montaña de Tacande [...] y dicen los antiguos palmeros que aquella montaña de Tacante cuando se derritió y corrió por aquel valle era la más vistosa de árboles y fuentes que había en esta isla».

«Un destino triste une a Guillén y a la isla en una común condena», concluye F. Rico. ¿Y ahora, nosotros? La elegía por el joven caballero remoto y la elegía por las pérdidas de hoy mismo se tienen que fundir en un solo abrazo, propiciado por el azar de la literatura.

Ideal, 6 de diciembre de 2024

MARX ELOGIA AL PAPA

Espero que este titular llame la atención sobre el texto que quiero comentar, más bien desatendido por los medios críticos españoles. El 24 de julio pasado el papa Francisco publicó una carta pastoral titulada 'Louée soit la lecture', y William Marx, catedrático del Collège de France, ha puesto un prólogo a la traducción francesa de ese texto. Marx tiene una extensa e intensa competencia en materia literaria. Recordaremos solo la edición de los dos volúmenes del 'Cours de poétique' de Valéry para la NRF de Gallimard (2023) y 'Un été avec don Quichotte' (2024). Las páginas del papa le llamaron la atención de tal modo que mandó una reseña a 'Le Monde', que ampliada forma el prefacio de este delgado volumen: «Pape François, 'Louée soit la lecture. Lettre sur le rôle de la littérature dans la formation'. Préface de William Marx Professeur au Collège de France, Paris, Équateurs, 2024, 64 p.».

El prólogo se titula 'Nihil obstat', porque en efecto propone un «nihil obstat» y un «imprimatur» universal a la literatura, es decir, nada se opone a que se impriman los libros. Lo cual no es tan obvio en una tradición en la que ha existido el '*Indice*' hasta 1966 y ha producido títulos como 'Novelistas buenos y malos', del P. Ladrón de Guevara (1910).

Todo esto es demasiado grueso y pasado de moda. Pero todavía Juan Pablo II, dirigiéndose a los artistas distingue entre el arte auténtico, es decir religioso, del inauténtico, el otro.

Las reflexiones de Francisco sobre la literatura se mueven en otro terreno. Aunque el propósito explícito sea resaltar la importancia de leer literatura para la formación de los futuros sacerdotes, las palabras papales sobrepasan esa barrera, dice Marx, para servir de meditación útil a profesores, padres y en suma lectores curiosos.

Francisco considera la lectura un ejercicio espiritual que remueve la conciencia de quien lee, y la literatura como un «gimnasio del discernimiento», donde uno se entrena para no reducir la complejidad del ser humano a dicotomías tipo verdadero/falso, justo/injusto. Marx pone de relieve cómo estas palabras van contra todos los dogmatismos, reaccionarios y también «progresistas». El elogio de la complejidad es central («¿quién no me entiende? –decía Jorge Guillén–, quien me simplifica»). ¿Son transparentes las parábolas del Evangelio? Son literarias. La literatura, incluso la heterodoxa, despierta las almas. Marx pone de relieve que los autores en que se fija Bergoglio no son especialmente católicos: Proust, Borges. Cuando el profesor Bergoglio invitó al papa de las letras –Borges– al colegio de Santa Fe donde era profesor entre 1964 y 1966, no podía sospechar que él mismo llegaría a ser el papa de Roma. A Marx le parece un nuevo capítulo de 'Ficciones'.

A juicio de Francisco, en toda obra literaria hay ya una semilla del espíritu, la huella de un dios desconocido. Para William Marx «todo aficionado a la literatura tiene esa fe por lo menos de modo inconsciente: encontrar en la obra que está leyendo por lo menos un germen de salvación».

Más allá de dirigirse a los seminaristas, Francisco quiere hablar de «la importancia de la lectura de novelas y poemas en el transcurso de la maduración personal». En la lectura uno se enriquece con lo que le da el autor y a la vez con lo que le da el florecimiento de su propia persona. Porque la literatura tiene que ver con lo que cada uno desea de la vida, ya que entra en relación íntima con su existencia concreta, con sus tensiones esenciales, sus deseos y sus significados.

Bergoglio se remite a su citada experiencia docente y recuerda que mientras debía enseñar el 'Poema de mío Cid' los estudiantes le pedían a García Lorca, de modo que decidió que estudiaran el Cid en casa y dar clase de los modernos. Decidió no discriminar ni cerrar ninguna vía de acceso a la literatura. Desde su punto

de vista, la Revelación es polifónica y no puede ser empobrecida. Los cristianos deben ver la presencia del Espíritu en la diversidad de la realidad humana, no en la ya caracterizada como cristiana. San Pablo descubre los abismos que viven en el hombre. Quien dice hombre dice Jesucristo «hecho carne, hecho hombre, hecho historia», subraya el Papa. Y de pronto confluye con la ‘Oda al SS Sacramento del Altar’ de Federico García Lorca: «Es tu cuerpo, galán, tu boca, tu cintura».

Se acuerda de C.S. Lewis para reforzar su elogio de la lectura: leyendo sigo siendo quien soy y me vuelvo miles de lectores. Y de Borges: lo importante es sumergirnos en el texto vivo que encontramos delante hasta oír la voz de alguien, escuchar la voz de alguien: “écouter la voix de quelqu’un” y el peligro de dejar de escucharla sin incurrir en sordera espiritual.

Inspirándose en Karl Rahner (yo asistí con Juan Carlos Rodríguez a una conferencia del teólogo jesuita en el Banco de Granada, introducido y traducido por Pedro Cerezo, hacia 1974) y su idea de una afinidad espiritual entre el sacerdote y el poeta sostiene que la palabra poética contiene una nostalgia intrínseca de la palabra de Dios.

Además, como ya se ha apuntado, presenta la literatura como un «gimnasio del discernimiento» que agudiza las capacidades sapienciales de examen interior y exterior del futuro sacerdote. Pero es fácil traducir: de cualquiera que lea. El ejercicio que se hace en ese gimnasio, la lectura, sirve para reaccionar contra lo que Loyola llama «la desolación», el estado del alma oscuro y confuso, sin esperanza, sin amor. Para reaccionar no a través de una lectura edificante, sino asomando a quien lee a un terreno inestable de fronteras borrosas que le obliga a ejercer su discernimiento, y a entrenar la percepción para explorar la verdad de las personas y las situaciones como misterio, como exceso de sentido que no se agota en las explicaciones racionales.

El vehículo es la vieja idea de la lectura como ‘ruminatio’, la «fisiología de la lectura digestiva» que estudió Michel de Certeau en el místico del s. XVII Jean-Joseph Surin.

El propósito es ver a través de los ojos de los demás, salirnos de nosotros para internarnos en sus profundidades. Traduzco: «Abriéndole al lector una visión amplia de la riqueza y la miseria de la experiencia humana, la literatura le educa la mirada en la lentitud de la comprensión, en la humildad de la no-simplificación, en la mansedumbre de no pretender que se domina la realidad y la condición humana por el juicio»

La mirada de la literatura le enseña al lector a renunciar a la dominación crítica y cognitiva de la experiencia, con lo que queda expuesto a una pobreza que a su vez es fuente de una riqueza extraordinaria. Al renunciar a juzgar al otro, el cristiano espera oír la Voz a través de las voces múltiples. Pero el laico igualmente aprende la lección de la escucha de las palabras del otro. El poder espiritual de la literatura se remonta al poder de nombrar el mundo que está en el ‘Génesis’.

Sabemos que cuando nuestro colega y amigo Luis García Montero visitó hace poco al Papa Francisco le regaló la edición del poema ‘Grito hacia Roma’ traducido a las lenguas de la Unión europea, editado por el Instituto Cervantes y la Fundación García Lorca. A diferencia de otros antecesores suyos, este «hombre vestido de blanco» no «se orina en una deslumbrante paloma», como el de la invectiva lorquiana, ni responde con muletillas a la urgencia del mundo: busca la respuesta en la literatura y en la poesía. Por eso vale la pena que todo lector se acerque a esta carta pastoral, al margen de su creencia o persuasión íntima.

Fernando de Villena.

UNA GRAN COLECTA

Todos hemos comprobado cómo el cambio climático provoca en Granada veranos mucho más rigurosos con temperaturas insufribles e inviernos cada año más largos y gélidos. Todos también cuando marchamos con paso apresurado por las calles de nuestra ciudad en esos días terribles de la canícula o en los más climatéricos de enero o febrero, hemos visto con el rabo del ojo a los mendigos que intentan sobrevivir en los rincones y portales. La mayor parte de nosotros los mira un instante con indiferencia y continúa su camino. Otros se detienen un momento y dejan en las manos de los necesitados alguna moneda que les sobra. Y eso ocurre en la ciudad donde san Juan de Dios fundó la Orden Hospitalaria que se ha extendido por todo el mundo, en esta Granada que en el siglo XVI tuvo ya un espléndido Hospital Real y ahora, en el siglo XXI carece de refugios suficientes para albergar a los que nada poseen.

El pasado jueves, convocados por la asociación “LA CALLE MATA”, se reunieron ante las puertas del Ayuntamiento varias decenas de granadinos para denunciar que en los últimos tres o cuatro meses han muerto en el municipio diez personas sin hogar y que esta gravísima injusticia debería ser motivo de vergüenza para los representantes de todas las instituciones y también para todos los ciudadanos.

Y digo “todos”, porque la empresa que se hace necesaria y con urgencia ha de ser una obra colectiva, en la que unamos los esfuerzos todos: el Ayuntamiento, la Diputación, la Universidad, la Curia, los bancos, los gremios de todo tipo: desde las empresas y las asociaciones de vecinos hasta las cofradías o los maestrantes, desde los más pudientes hasta los que viven de un modesto sueldo, cada cual en la medida de sus posibilidades. Se trataría de organizar una gran COLECTA, dirigida desde la Plaza del Carmen, a fin de adquirir un edificio capaz y acorde a las necesidades de los numerosos desamparados y de dotarlo convenientemente para que en lo sucesivo a nadie en Granada le falte una cama y un lugar donde comer todos los días del año, un espacio de sombra en el verano y de calor en el invierno.

De nuestro esfuerzo y generosidad depende el éxito de este proyecto.

XI

ARTÍCULOS SOBRE ACADÉMICOS

A PROPÓSITO DE FEDERICO EN CARNE VIVA, DE MORENO ARENAS

Antonina Rodrigo

Hace años que me pregunto qué pasa con los dramaturgos granadinos, que no terminan de cuajar; qué mal fario los persigue, que el telón se les queda a medio subir. Comprendo las exigencias de una ciudad como Granada que, en la primera parte del siglo pasado, ha podido presumir de un genio como Federico García Lorca, y, en la segunda, de un maestro como José Martín Recuerda. Con creadores de tales valía y prestigio se corre el riesgo de que queden hipotecadas las generaciones venideras de autores; o puede que suceda justo lo contrario, esto es, que sirvan de acicate y aparezca un dramaturgo valiente y arriesgado, capaz de poner todo su talento sobre las ascuas y, lejos de salir chamuscado, dé un golpe de autoridad sobre la mesa.

Pensando en mis paisanos (“Granada es una madre que devora a sus hijos”), me resulta muy complicado transmitirles las sensaciones experimentadas hace tan solo unos días en el Parque Federico García Lorca, de Alfacar, con motivo del homenaje que la Diputación Provincial tributó a nuestro más universal arquitecto de la palabra, en el aniversario de su asesinato. Decidí acompañar a unos amigos para presenciar el montaje de *Federico, en carne viva*, de José Moreno Arenas, otro dramaturgo de la Vega, obra teatral de la que me habían llegado extraordinarias referencias, y no quise perder la ocasión de comprobar la razón de tan positivas críticas.

Tenía conocimiento de la interesante trayectoria de Moreno Arenas, de su apego a las vanguardias y, por tanto, de sus dotes innovadoras; sabía de su apuesta por lo políticamente incorrecto y, por ende, al rechazo a cualquier imposición, venga de donde venga, ya sea fruto de modismos virales, estéticas imperantes o doctrinas impuestas por la puerta de atrás; y me habían comentado que era hombre amante de la verdad, de mirar a los ojos cuando habla o escucha y de llevar a sus obras, pese a quien pese, el resultado de lo investigado (tener criterio propio, que diría el mismísimo Federico).

En teatro, *Federico, en carne viva* es el mayor acto de amor a Lorca que he tenido la oportunidad de disfrutar. El respeto que Moreno Arenas profesa al de Fuente Vaqueros se respira escena a escena. Federico accede al escenario desde el inframundo, “bajo la arena”, ese lugar lorquiano en el que “la hipocresía no encuentra acomodo”; decepcionado por la actitud pasiva del hombre, incapaz de cambiar el mundo, opta por dejar “inconcluso” el drama y regresar al lugar “cuya moral me acepta como soy”, en el que “no hay límites para el amor: no hay sometimiento; nadie manda, nadie domina; solo abandono y goce mutuo”. Entre la aparición y la despedida, la historia, con dos conflictos de obligada atención para llegar a conocer al Federico hombre y escritor. En el primero, Moreno Arenas, acertadísimo, en unos impactantes diálogos entre Federico y Margarita Xirgu, ambos de lograda ejecución escénica, nos asoma a las verdaderas preferencias teatrales de Lorca: las “comedias imposibles”. El alboloteño, que domina las metáforas como pocos, muestra a los espectadores dónde han de buscarlo (paradójicamente, lejos de los personajes que le han dado prestigio, como Bernarda o Yerma) y, a través de una licencia poética de muchos quilates, dirige la mirada hacia el teatro que lo abstrae, advirtiéndole que estará de “tertulia eterna con Samuel Beckett”. ¡Inmenso! ¡Sublime! ¡Teatral! ¿Se puede decir mejor y orientar con más precisión?

Federico está perdidamente enamorado de Juan Ramírez de Lucas, el rubio de Albacete, que le corresponde, y así se lo hace saber a la Xirgu. Es el otro *leitmotiv* de la obra, un romance que descubre en su plenitud el ser humano que Federico lleva en su interior, con sus penas y alegrías, con sus virtudes y miserias. Moreno Arenas, como hizo Lorca, nos invita a la reflexión, a fin de evitar que otros lo hagan por nosotros. A pesar de la constatación del romance con el manchego, su incorporación “oficial” a la biografía del poeta se eterniza. No así para Moreno Arenas, que escenifica con maestría a un Federico roto de dolor cuando asume que jamás volverá a ver a Juan.

Federico, en carne viva es la respuesta de Moreno Arenas a quien se jacta de ser incondicional del fuenterrino porque ha aprendido las cuatro reglas lorquianas por las esquinas de la ciudad; a quien se asoma al “pozo” desde el brocal y no desciende a ese “recinto arqueológico” que es Lorca; a quien entorpece que otros bajen a “conocer” a Federico, pues solo le interesa ese barniz estético o ideológico ya mencionado.

Sabíamos por el hispanista norteamericano Gabriele que Moreno Arenas es un renovador del teatro; ahora, con *Federico, en carne viva*, no solo avalamos sus palabras, también sabemos que su compromiso con el teatro es honesto. Analistas de todo el mundo trabajan sus textos; sirva de ejemplo que *Federico, en carne viva* cuenta ya con treinta estudios de investigación. ¿Cuándo Granada dejará de ser una madrastra para sus hijos? Firmo lo que en su día reconoció el añorado Víctor Andrés Catena a propósito de Moreno Arenas: “He encontrado un autor”. Y digo más: valiente y arriesgado, esto es, comprometido y vanguardista, lúcido y único. Espero con interés su próximo proyecto.

No quiero terminar sin antes dedicar unas líneas a Karma Teatro, responsable de la cuidada puesta en escena, bien dirigida por Miguel Cegarra, que ha conseguido que luna y pozo alcancen el rango de “personajes”; así como destacar el certero trabajo de José Carlos Pérez Moreno (Federico) y Ana Ibáñez (Margarita), bien arropados por Rosana Barranco (Bernarda Alba) y Marina Miranda (María Josefa / Buster Keaton). Tomo prestadas las palabras del autor para los integrantes de la ficha técnica; me refiero a los “invisibles-imprescindibles”: Pilar Velasco, Israel Si, Manuel Martínez, YaniPi, M.^a Dolores Rodríguez y Lola Piña. Encomiable labor. ¡Enhorabuena!

Ideal, 12 de septiembre de 2024, p. 18.

FEDERICO, EN CARNE VIVA. UN DRAMA ABIERTO AL FUTURO

José Antonio López Nevot

El pasado día 27 de mayo se representó en el granadino Corral del Carbón *Federico, en carne viva* (*Drama inconcluso*), del dramaturgo y académico de Buenas Letras José Moreno Arenas. *Federico, en carne viva* no pretende ser una obra más sobre García Lorca. El texto, publicado como libro en 2022, es el fruto de una indagación personal y profunda del autor en la dramaturgia del poeta de Fuente Vaqueros, así como en sus opiniones sobre el teatro, conocidas gracias a entrevistas y otros documentos. En buena medida, el drama nace de la actitud inconformista de Moreno Arenas ante la «oficialidad lorquiana», que le impulsa a aproximarse a la dimensión humana de Federico, despojándola de la corteza mítica: un acercamiento a flor de piel, *en carne viva*.

Concebida como un diálogo entre García Lorca y la actriz Margarita Xirgu en algún lugar de la Vega de Granada, *Federico, en carne viva* versa sobre la dramaturgia del poeta —teatro dentro del teatro—, pero también sobre sus anhelos e inquietudes, sus temores y emociones, sus ilusiones y desencuentros. Federico confiesa a una perpleja Margarita que es en las llamadas *comedias imposibles* (por irrepresentables), influidas por las vanguardias europeas, donde reside su genuino teatro, el ambicioso y visionario teatro del futuro; aunque reconoce que tragedias o dramas como *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba* son las creaciones que le han dado y siguen dando renombre y prestigio como autor dramático, él no quiere limitarse a escribir la crónica de su tiempo.

Durante el curso del drama irrumpen en escena algunas criaturas lorquianas, como Bernarda Alba —sentada entre el público, en el patio de butacas—, su madre, María Josefa, Pepe el Romano, Yerma o Don Perlimplín, participando en un inquietante juego metaliterario. Bernarda increpa una y otra vez a Federico, su hacedor; pero el poeta le responde que la obra que están representando no ha sido escrita por él, sino por «otro dramaturgo de la Vega», en otras palabras, por el propio José Moreno Arenas. Bernarda tampoco llega a comprender del todo que ella no es Frasquita Alba, un ser humano de carne y hueso, sino su recreación artística como personaje teatral. En el acto segundo, Margarita, convencida por los argumentos de Federico, intentará persuadir a Bernarda de que la búsqueda emprendida por el poeta es el más noble de los desafíos: huir de toda imposición ajena para encontrarse con su vida y con su obra. Aunque por ello —augura— sea perseguido.

En *Federico, en carne viva* afloran otros temas y motivos, como la compleja relación de García Lorca con la ciudad de Granada: una jaula de oro que corta las alas, una *ciudad-jano*, «que hoy mitifica a sus hijos y mañana hunde en sus carnes las afiladas tijeras del desprecio y la sinrazón». El drama desvela también la pasión que Federico sintió por el joven Juan Ramírez de Lucas, el «rubio de Albacete», el destinatario de la última carta del poeta, escrita en la Huerta de San Vicente, en vísperas de su muerte. Federico ha demorado su viaje a Méjico a la espera de que Juan —un muchacho de diecinueve años— logre el consentimiento de su familia para acompañarle. Pero el poeta sabe que «Juan es la comedia imposible». Federico presiente un final triste, amargo y oscuro.

Por último, Federico alza la voz para dirigirse a los espectadores, reprochándoles el inmovilismo de sus mentes, encadenadas por los prejuicios, el fariseísmo de su miseria espiritual. Y les pide que dejen ya de buscarle, pues no le encontrarán «tomando café en casa de Bernarda Alba; tampoco [le] verán enjugarse con [su] pañuelo las lágrimas de Yerma; ni [le] hallarán entre los invitados a la boda en esos campos de Níjar; y de oler las perfumadas flores del jardín de Don Perlimplín, nada de nada». Él estará de tertulia eterna con Samuel Beckett. La obra se cierra con la surrealista entrada en escena de Buster Keaton (persona de carne y hueso y

a la vez personaje lorquiano), pedaleando a lomos de una bicicleta. (Anotemos, de paso, que Buster Keaton fue el protagonista de *Film*, cortometraje experimental de 1965, escrito por Beckett).

En la noche primaveral granadina, el público presenció a cielo abierto, bajo las estrellas, una cuidadísima propuesta escénica, a cargo de la compañía Karma Teatro, dirigida por Miguel Cegarra, con las memorables interpretaciones de José Carlos Pérez Moreno (Federico), Ana Ibáñez (Margarita), Rosana Barranco (Bernarda Alba) y Marina Miranda (María Josefa / Buster Keaton). Quisiera subrayar la relevancia simbólica del decorado —la rodante luna, el brocal de un pozo con garrucha y caldero, convertidos, ellos mismos, en personajes del drama—, la exquisitez del vestuario, el eco mágico de la música de García Lorca —*Los cuatro muleros, Zorongo, Anda, jaleo*—, y la eficacia dramática de los silencios. Unos silencios vividos por José Moreno Arenas en los escenarios lorquianos de la Vega de Granada.

XII

RESEÑAS DE LIBROS

José Abad

FICCIONES FELIZMENTE RECUPERADAS

A medida que un autor va sumando títulos a su bibliografía, algunos libros se quedan irremediabilmente atrás, a veces arrinconados, otras olvidados en alguna curva del camino. Se da además la circunstancia de que las obras mayores de cualquiera —las de mayor éxito, las de mejor fortuna crítica— tienden a sumir en la sombra, o incluso aplastar, las consideradas menores. El buen lector no debería dejarse influir por esto y recordar que tan importantes son las unas como las otras: esos títulos de menor repercusión o relieve a menudo han servido para desbrozar senderos o incluso hollar por primera vez territorios luego decisivos. Después de muchísimo tiempo he releído dos obras de Antonio Muñoz Molina —‘Los misterios de Madrid’ y ‘Carlota Fainberg’, reeditadas no hace mucho por Seix Barral—, y me reafirmo en lo dicho. Estos dos trabajos se publicaron entre ‘El jinete polaco’ (1991), ‘Plenilunio’ (1997) y ‘Sefarad’ (2001) y en mi recuerdo estaban oscurecidas por el fulgor de estas otras novelas. Y hay mucho bueno en ambas. Mucho.

De ‘Los misterios de Madrid’ cuelga el sambenito de haber nacido como novela por entregas —apareció en El País entre el 11 de agosto y el 7 de septiembre de 1992—, lo que obligó a Muñoz Molina a estructurar la narración en forma de brevísimos capítulos, de similar extensión, pensados para una lectura diaria. La acción inicia en Mágina, su Macondo particular, y sigue en la villa y corte de Madrid, otro de los escenarios privilegiados por el escritor. Desde el mismo título —un claro homenaje a Eugène Sue—, Muñoz Molina abraza con regocijo las maneras del folletín más descocado, pero el protagonista, Lorencito Quesada, que debe hallar el paradero de cierta figura sagrada, tiene contraídas no pocas deudas con el insigne Don Quijote de la Mancha, otra de las pasiones del de Úbeda. Es decir, Muñoz Molina sigue sirviéndose de materiales muy suyos en esta propuesta; un divertimento, pues sí, pero también un yunque en el que continuar templando el metal de la ficción. No importa que ‘Los misterios de Madrid’ sea un encargo con unas características muy determinadas; nadie osaría afirmar que no es asimismo una obra personal. Es también muy divertida, que es lo que quiso ser en todo momento, y se agradece. Hay que reivindicar la diversión en la literatura.

‘Carlota Fainberg’ nació de manera similar: se publicó por entregas en El País en 1994, empero el escritor decidió retomarla y reelaborarla un lustro más tarde a fin de darle mayor aliento narrativo. La historia es la de un tropiezo fortuito en la zona de tránsito del aeropuerto de Pittsburgh, durante una tormenta de nieve. Dos hombres en una misma circunstancia —españoles en tierra extranjera— sufren el retraso de sus respectivos aviones y charlan durante unas pocas horas. El narrador, un profesor de literatura, se dirige a Buenos Aires para dar una conferencia sobre Borges; al conocer cuál es su destino, su interlocutor le cuenta un misterioso encuentro que tuvo él en un hotel bonaerense con una mujer «de película», de ésas que tanto disgustaban a Rafael Chirbes cuando escribía sobre la narrativa de Antonio Muñoz Molina, pero que —gusten o no— han acabado siendo un elemento recurrente en sus tramas y deviene esencial en ésta. Carlota Fainberg debía ser forzosamente una mujer «de película». Carlota Fainberg es una fantasmagoría, un espíritu que adopta la forma del deseo masculino, un deseo moldeado por el cine, que desde antiguo nos ha enseñado cómo desear y, sobre todo, a quién desear.

El tiempo ha jugado a favor de estas dos ficciones felizmente recuperadas, pequeñas tal vez según la taxonomía crítica ortodoxa, pero en las cuales se reconoce a ese gran escritor que es Antonio Muñoz Molina.

Ideal, 23 de noviembre

Miguel Arnas Coronado

PENSAR LA LITERATURA

Filosofía y literatura

Tres ensayos tiene este libro sobre literatura y filosofía. No es difícil emparejar ambos temas pues los primeros filósofos, los presocráticos, expresaron su pensamiento literariamente. Nos lo recuerda María Zambrano con su razón poética, pensadora en la que es experto el autor. A la literatura más reciente (no me refiero a la última, sino a la de hace pocos siglos) también es posible aparear la filosofía. Ya que la literatura es hija de su tiempo, y cada tiempo tiene su idiosincrasia y por tanto, su filosofía, Cerezo expone las consecuencias de ese doble enfoque.

El primero de estos ensayos habla de los valores de la obra literaria y de la independencia de esta respecto a los del mundo real. *Mundus fictus*, mundo irreal o falso, denomina el autor a los primeros. Por ahí se extiende Cerezo citando a autores literarios y filósofos, desde Borges hasta Heidegger y emplea dos imágenes que funcionan como metáforas: el espejo y la lámpara. El segundo y más extenso, quizá el que personalmente más me gustó, desmenuza y se dilata sobre de La epístola moral a Fabio, de Andrés Fernández de Andrada, relacionándola con un neoestoicismo aupado por la Reforma católica aunque, asegura el autor, esta obra navega en el interregno del Renacimiento y el Barroco. Ese neoestoicismo se entreveró de lo cristiano y, sin olvidar a Epicteto o Séneca sino apalancándose en ellos, sirvió para reivindicar un cristianismo austero y virtuoso. Lo grande del ensayo es ese desmenuzamiento del que hablé. Toma casi estrofa a estrofa la obra y la explica con la eficacia, no solo del filólogo, sino del filósofo. Meritorio. El tercer ensayo se refiere al *Quijote*. ¿Hay más que decir sobre esa gran novela? Sí, lo hay. Cerezo hace repaso de las elucidaciones sobre si esta no era solo obra de risa y jolgorio, elaboradas por estudiosos ingleses y ya en el siglo XVIII por los ilustrados españoles y posteriormente, los románticos, sin obviar, por supuesto, a la generación del 98, que tantas lecturas hicieron, algunas casi contradictorias y enlaza el desengaño final, que ya empieza a pergeñarse durante los continuos fracasos en las aventuras del hidalgo, con ese desengaño también barroco del que ya se extendió en el anterior ensayo.

Un libro para gozarlo, un libro que cumple con un requisito que, cuando menos yo, exijo a los de pensamiento: no solo que provoquen mi propia razón, sino que asimismo me conduzcan de la manita a la lectura de otros libros y a la relectura de los textos a los que hace referencia.

Miguel Arnas Coronado

EL OLOR DEL TOREO

Tauromaquia de los sentidos

José Luis Ramón.

Ilustraciones de Vicente Arnás.

Avance de Publicidad S. L. Col. Avancetaurino.

Valencia. 2023

El arte del toreo no está de moda. Dicen que no es arte. Claro que también hay quien afirma que Velázquez y Picasso eran unos pintamonas. Por eso, sacar un libro sobre el tema es arriesgado. No es un libro de relatos: el autor simula encontrarse repetidas veces con el personaje que llena esos 52 fragmentos; es torero retirado, hombre lleno de memoria, de recuerdos y de sensaciones, sobre todo de estas últimas. Todas las piezas comienzan de forma idéntica, con la frase “Me ha contado...”, gran hallazgo, pues el libro tiene un aire de nostalgia, de añoranza que casa bien con ese tiroteo que pone en peligro a la tauromaquia.

Sensaciones: no en vano el título del libro hace alusión a los sentidos. Presentes están los cinco, aunque priman dos: el olfato y el tacto. Se huelen los trastes de torear, el miedo, el morlaco, los viajes, los hoteles; se tocan las banderillas, la tela del capote, la arena, el pelo del toro. Presentes también, claro, la vista: el aspecto y la mirada del animal, el graderío, el sol o la lluvia; y el oído: el murmullo del público, la música, el resoplido del astado. Curiosamente, también el paladar: el del tiento de la bota si el diestro sale a hombros o el sabor de las comidas campestres en los tentaderos. Y el detalle de ese conjunto, tan sensual, hace las delicias del lector y lo sitúa en el espíritu de un arte tan denostado y en el de sus artífices.

El libro no reivindica nada. Solo muestra. Es una de sus grandísimas virtudes. No hay muerte: es inevitable la de ambos adversarios, pero se evita el regodeo en ella. Solo el tono melancólico parece entonar un réquiem que no es tan evidente, y lo aclara el autor al exponer la abundancia, no solo de aficionados, sino de jóvenes que se acercan a la práctica de la lidia en academias y escuelas.

Tan importante como el texto son las ilustraciones (no me une con Vicente Arnás relación de parentesco: su apellido lleva acento, el mío no). Magníficas, alusivas a la evocación que el maestro retirado hace ante su testigo-autor. Los dibujos contienen varios planos superpuestos, y no siempre la figura más pequeña se sitúa detrás. Trazo suelto, como de esbozo, y muy eficaz, propio del gran conocedor del mundillo de los ruedos que es Vicente Arnás.

Antecedan al texto una presentación del propio autor y tres prólogos, de Federico Arnás, presentador de televisión, Diego Lechuga y Juan Lucio. Un libro bello, en sus palabras y en sus ilustraciones.

Miguel Arnas Coronado

COPO TRAS COPO

Copo a copo se atesora la nieve

Juan José Castro Martín.

Puerta Granada ediciones. Granada. 2024

Todo el mundo hace haikus. Tal frase se ha repetido hasta la saciedad, dando la sensación de locura colectiva o afición facilona. Y ni es lo primero ni tiene nada de fácil. El haiku es de estructura y tema rígidos, y si de ellos se sale el autor, serán otra cosa, incluso buena poesía, pero no haikus. Castro Martín consigue, aferrado a esa rigidez como a una amante compleja pero seductora, lograr cotas altísimas de lirismo.

El tema del haiku es siempre un instante detenido de la naturaleza. Este fondo fue quebrado hasta por los cultivadores japoneses, incluido el famoso Basho. Pero la “obligatoriedad” sigue ahí, y muchos lo olvidan. No así Castro, que profundiza y transforma en belleza esos instantes que a la mayoría de humanos se nos escapan. La naturaleza, hoy, se esconde a menudo detrás del fenómeno ciudadano, logrando en ocasiones que asimismo esa ciudad omnipresente se convierta en naturaleza. La ciudad y los fenómenos actuales a ella ligados son pues argumento de ese instante preceptivo, por eso escribe: Al otro lado/ tu voz es una ausencia./ He de colgar.

También la filosofía oriental, el taoísmo tan propicio al presente, a lo fugaz: Para alejarnos/ del vacío de adentro/ miramos fuera. O la emoción más alta, el embeleso puro del momento, el pasmo casi infantil: Fugaz vencejo,/ filo que corta el aire/ con un silbido. Y el mismo sentimiento, pero ya madurado, llevando de la mano, sin quererlo, al lector: Claros errores/ en la nieve los cuervos./ Compensación.

Cada poema es un golpe de tambor. Como en las músicas de Haydn, Beethoven o Mahler, son martillazos prodigiosos, sorprendidos que, en conjunto marcan un ritmo: a cada diez segundos una percusión, a cada diez segundos una sensación nueva, el tiempo justo que el lector tarda en leer el haiku y quedarse suspenso, arrobado, en éxtasis. ¿Están elegidos?, es muy posible. Tal vez lo estén, quizá el autor tenga un montón más y escogió estos. No importa. ¿Forman conjunto?, es la forma perfecta, ese cinco, siete, cinco, respetado como quien no quiere la cosa, la que otorga nexo al poemario. Y el instante, ya queda dicho. Y la sorpresa.

Hay poemas que parecen responder a filosofías abstrusas, solo que concentradas, reconcentradas, exprimidas hasta quedar en escasas palabras que expresan todo cuando podría decirse en un tomo serio y catedralicio. Aquí tenemos la sencillez de un arco, de una voluta: Vuélvete cosa/ para entender la cosa,/ muda el latido. ¿Ha sido consciente Castro? ¿Y qué más da?, esa mezcla de inspiración y trabajo es lo que le da grandeza al librito. Y sin aparentarlo: esos foganazos que aprietan al lector, tal vez costaron Dios y ayuda en ser concebidos, paridos, amamantados.

Rosa del frío,/ será de nadie el pétalo/ bajo la escarcha. No puedo evitar la evocación del último de los sonetos y música de Las Cuatro Estaciones vivaldianas. La vibración en el aire que produce y refleja el frío, el estremecimiento. En eso consiste, precisamente el arte del haiku, arte que Basho, entre otros muchos, convirtieron en práctica para deleite y embeleso de los señores de la guerra y la política japoneses. Todo el mundo escribe haikus, cierto, mas no todo el mundo sabe hacerlos con esta extrema corrección, con esta sugerencia estremecedora que deja sin aliento a quien osa sumergirse en ellos, a quien lee como si rezara. Un último ejemplo: Escribir versos,/ despojar a las cosas/ hasta el silencio. Y ese es el secreto: silencio, pasmo, la estupefacción proveniente del desnudamiento. ¿Para qué más? ¿Y el título?: la sensación de acopio, de conjunto. Grande Castro.

Quimera, nº 487-8, julio 2024

Pedro López Ávila

LA VIDA MÁS ALLÁ DEL CREPÚSCULO

“La vida más allá del crepúsculo” es la última obra poética de Fernando de Villena, publicada por ediciones Carena en 2024. Se trata de un poemario conformado por 110 poemas que representan, quizá, uno de las obras capitales de la poesía española de nuestro tiempo. La dimensión intelectual del autor, la recurrencia de imágenes para expresar la verdad desnuda, el dominio absoluto de los recursos literarios y los hallazgos verbales ratifican la idea de un intenso proceso creador estrechamente ligado a su biografía. Todo el poemario es el retrato del espíritu que lo creó; un espíritu que nos aflige, que nos conmueve y que nos hace cómplices, en un instante, de los naufragios que conlleva la existencia hasta llegar al descalabro final.

La sólida cultura literaria de Fernando de Villena apunta a una redención de lo vulgar en un tiempo en que la poesía se ha refugiado tras lo cotidiano, porque así parece que se reivindica y se amplía más y mejor la cercanía con los lectores, olvidándose por completo de los espacios que ocupa la tragedia humana con su equipaje de dolor e impotencia. Así en el poema *La diferencia* nos dirá: «de los años de aquella gran batalla / ya tan solo quedamos unos pocos / con sorna se nos mira como a locos / tras de tantas audacias y metralla».

No es difícil sostener que de la lectura de este poemario se desprende que sus versos son hijos de nuestro tiempo y de cualquier otro tiempo, así como que siguen la mejor energía poética tradicional y, en consecuencia, no solo se percibe el eco nuestra tradición greco-romana, sino que también se percibe, igualmente, que de Villena es un autor curtido en innumerables lecturas que actúan en sus versos con un intenso horizontes de influjos. Sus referencias mitológicas (Caronte, ondinas, nereida, Venus, Atlante, Faetón etc...) se deslizan intuitivamente por sus versos sin perturbar en absoluto la claridad en su poesía.

Podemos decir que el peso de la presencia de Heráclito se hace patente en el poemario y es uno de los rasgos más significativos y constantes de nuestro autor tras el recorrido que hacemos por la mayoría de sus versos; la tensión entre los opuestos, tal y como exponía el filósofo de Éfeso: «todo fluye», «nada permanece» y Fernando de Villena en su poema *Arca* manifiesta: Viejas maderas que un día fuisteis árbol / donde su vuelo detenían los pájaros / para saludar los amaneceres». Por supuesto, cómo no, de la misma manera, podríamos encontrar resonancias más cercanas a nuestro tiempo en el poema *A un olmo viejo* de A. Machado, que Oreste Macrí interpretó como un símbolo biográfico de la propia vida del autor de *Campos de Castilla*.

Esta poesía, pues, de Fernando de Villena es una poesía auténtica, una poesía de la verdad, es una poesía catártica ante la conmoción que le provoca el duelo de contrarios, poesía de la resistencia ante la devastación por el paso del tiempo o ante la adversidad encarnada en tragedia, sin poder hacer nada. Una poesía que me ha alcanzado, que me ha atrapado y con la que he llorado en su último poema *In morte*, que no está incorporado en esta edición. En *Desesperación* nuestro autor concluye con estos estremecedores versos: «enfermedades hay que nos devoran / como boa al más tierno cervatillo / y una de ellas negrísima y sin tregua / ha venido en tu busca, / ángel mío pequeña... / ¡Y nada puedo hacer por impedirlo!»

Siguiendo este necesario rastreo de elementos culturales y filosóficos del poemario, podemos encontrarlos no solo con la influencia platónica, sino que en la poética de nuestro autor se hace muy visible la herencia recibida de componentes literarios en los que se basan la mitología griega, y en su poema *La caja de Pandora* nos dirá: «Madurar es difícil y terrible. / De jóvenes queremos adelantar la vida, / conocer enseguida sus secretos, / y solo años después, / ya demasiado tarde, descubrimos / que estábamos abriendo la caja de Pandora».

Pandora recibió una vasija ovalada (con posterioridad se tradujo como caja) como regalo de bodas, con instrucciones de no abrirla jamás; sin embargo, ella la abrió y escaparon los males que aquejaban al mundo: la guerra, la enfermedad, el sufrimiento, la locura, el vicio, la pasión, la tristeza el crimen y la vejez. Al volver a cerrarla solo quedó la esperanza, el único bien que los dioses habían introducido en ella.

Pues bien, este capital universal y cultural que nos convoca a la esperanza y que emerge hasta nuestros días, acompañará a Fernando de Villena como rasgo temático fundamental por el itinerario de este libro en momentos muy difíciles para el poeta. De este modo, en el poema *mástil de esperanza* busca un sentido de liberación a su existencia y, mediante la *enumeración* de adversidades, nos muestra su aspiración para que no se liquide nunca la esperanza como anhelo primordial para poder subsistir. En estos versos significará con rotundidad: «Así aguardo el regreso de la vida / después de tanta cárcel, tanta muerte, / tanto dolor por quienes tanto quiero. / Dejad que me sustente / el pecio salvador de la esperanza; / dejad que entre a este templo y me arrodille / o que observe una grieta de luz entre las nubes». No obstante, cuando el mundo lo abrumba ante tanta desolación, reflexiona y, por momentos, se interroga si la esperanza podría tratarse de un sentir infundado, y en el soneto *Invierno tenaz* concluirá de esta forma: ¿«volverá el tiempo bueno con su espada / de luz y de color a mi morada / o será la esperanza una quimera»?; igualmente, en el poema *Luz entre brumas* de Villena nos hablará de que la esperanza acaso siempre es momentánea: «Pero llega de pronto / un día diferente (...) / me hacen amar la vida / y poner bien alzada la bandera / del sol y la esperanza»

En estos caminos por donde viaja el poeta - entre la soledad y el silencio - el yo lírico se asoma arrojado al tiempo y al espacio y se eleva contra la amenaza del olvido y, en consecuencia, se produce la desvinculación con el otro, con los otros «¡ perdidos para siempre en el infinito!» No obstante, debido al sentimiento religioso del poeta y a su capacidad de resistencia al paso del tiempo, de Villena, en el poema *Astronauta*, quiere ser una voz abierta a la eternidad, a pesar de la tempestad soportada «tras el oscuro espejo de este mundo» (*Corintios*, 13) y nos infunde la calma necesaria, frente a la contingencia del ser, mediante «el salvífico asidero de la fe».

En el recorrido que estamos haciendo de este poemario observamos, por otro lado, que Fernando de Villena siente un impulso vital hacia la luz, impregnada de significaciones simbólicas e imbricadas a su propia existencia pero, del mismo modo, se produce un naufragio al modo machadiano por el paso del tiempo. En el poema *Raíces* el poeta nos dirá: «Este mediterráneo (...) enhebra cada lienzo de mis años / las mañanas sin tiempo de mi infancia / las tardes de la edad más sazónada / las noches del presente, tan sin brillos»

En cualquier caso, podemos deducir de la lectura de este libro cómo una de las preocupaciones fundamentales de su autor es el paso del tiempo - imprescindible temática en todo poeta pensativo -, y no son pocos los poemas en los que el recuerdo y la nostalgia se presentan como fieles cómplices líricos de las cosas hermosamente vividas - desde su niñez a momentos íntimos familiares -, en donde se anclan lo fugitivo de la vida bastante más allá de la añoranza o del recurso a la memoria. Sus versos nos descifran cómo los momentos de felicidad se marcharon para siempre, brevemente, como si estuviéramos asistiendo a un eco lejano de las *Coplas de Jorge Manrique por la muerte de su padre*. Así, en el poema *Presagios* el poeta expresará: «(...) La luz se pierde, llega la noche / sólo en las dichas el tiempo corre / y la tristeza sucede al goce.

Asimismo observamos una confluencia entre la naturaleza y el estado de ánimo de Fernando de Villena, por donde discurren elementos vagamente religiosos al modo de Rilke, machadianos o modernistas, que son sugeridos a veces mediante desplazamientos simbólicos. El propio título de la obra, *La vida más allá del crepúsculo*, parece anunciarnos que otra vida fuera del tiempo y del espacio sería posible en un prodigio de Luz que aquietara su desesperación y su angustia existencial; por el contrario, la noche, al igual que en los románticos, parece tratada por nuestro autor como símbolo de aniquilación del mundo sensible.

De esta manera, el crepúsculo va a ir adquiriendo nuevas matizaciones simbólicas, más allá de la premonición de la muerte o de la contienda entre la luz y las sombras. Así vemos aparecer distintas sutilezas y tonalidades del crepúsculo según la disposición en que se encuentre el autor: «la justicia del crepúsculo», «los crepúsculos rosas son besos de mujeres», «la agonía naranja del crepúsculo», «la agonía del crepúsculo», «color de los crepúsculos de octubre», «crepúsculos tan rojos y felices», «deshojaba el crepúsculo sus rosas», «crepúsculo a crepúsculo», «son de bronce las horas del crepúsculo», «sombras recortadas de crepúsculo», «crepúsculo rumoroso de esquilas» «lejos, cruzaban trenes el crepúsculo», «el mar rojo del crepúsculo».

Por el contrario, cuando la luz decae definitivamente, el poeta con una inmensa tensión emocional percibe apesadumbrado la sensación del que se sabe mortal y sabe que todo muere; por tanto, concibe la vida como una empresa condenada al fracaso, y da rienda suelta a su elaborado sistema de acuñaciones simbólicas. En el poema *Desazón* nos revelará: «este fin angustioso de la tarde / esta luz de tragedia consumada / que cierra sus cortinas / a cualquier esperanza». Si bien, por otro lado, en el poema siguiente, *Renace la ilusión*, con la alborada nos mostrará sentimientos contrapuestos: «y amanece también para mi espíritu / después de haber cruzado / el valle de las sombras»

Otro aspecto temático que atraviesan las páginas de este poemario es la naturaleza, en donde la contemplación de la misma en serenidad y armonía al modo renacentista le sirven al poeta de tú lírico de fondo para sus confesiones amorosas o trágicamente doloridas. El aspecto más relevante de este sentimiento por la naturaleza queda reflejado en *Última égloga*, escrita en estancias al más virtuoso estilo garcilasiano tanto en el contenido cuanto en la forma. El paisaje natal, sus ríos y los pueblos de alrededor, alpujarreños, constituyen el centro de todas sus descripciones, y sus quejas no son, sino las catarsis de un sentimiento dolorosamente íntimo.

Fernando de Villena es un poeta que se añade a la estirpe de aquellos pensadores que buscan una suerte de verdad liberadora, por la *encendida* senda del verso. El poeta considera el campo como un lugar de retiro de la sociedad en que vive, que es sofocante y conflictiva. Este sentimiento de la naturaleza y la emoción ante el paisaje sustantivo no es sino la estela de Fray Luis de León en su oda «Vida retirada». Obsérvense las afinidades existentes entre el poeta salmantino y de Villena en su poema *Anhelos*: «Me aturde la ciudad. Ya no podría / luchar más vida en su vorágine; / el retumbo de sus gentes, / el estruendo rotundo de los autos, / las agresivas luces de los escaparates / laceran mis sentidos. Sueño con retirarme / a las altas montañas donde es fácil / descubrir el sabor de cada día: / la fiesta misteriosa de los amaneceres / donde la Creación / se descubre a sí misma y da las gracias / al Todopoderoso / por boca de la brisa y de las aves». Es obvio, por tanto, que tras un lenguaje sencillo y asequible para cualquier lector, de Villena, nos exhibe una gran masa conceptual, trascendente y poética.

La naturaleza en el entorno físico del mar para el poeta, por el contrario, es un «epitafio de sal y un sepulcro undoso que invita a pensar y al desconsuelo». En el poema *DUDA*, se sirve del tú lírico, dirigido al mar, para manifestar su duda: «si eres la eternidad más luminosa / o eres la misma muerte», y en el poema *SIEMPRE EL MAR*, nos dirá: «escucho el mar, condena o paraíso». El mar, por tanto, símbolo de raíz manriqueña, *donde desembocan los ríos, que es el morir*, puede tener para Fernando de Villena el mismo sentido que para el poeta maestro de la orden de Santiago, aunque en otras ocasiones pudiera ser, igualmente, un signo simbólico del misterio mismo de la vida, o de la perplejidad ante la infinitud.

Decíamos al principio que este libro de poemas era el retrato del espíritu mismo que lo creó y, efectivamente, el yo confesional y autobiográfico transitan por los versos arrojados al tiempo. No obstante, a veces, utiliza un yo implícito para hacer partícipes a sus seres queridos y proyecta su voz hacia el ámbito más estrictamente privado frente a la tragedia en el seno del hogar: «el dolor que nos cerca / ni siquiera una hora de tregua ya reconoce»; «tantos años ya van, son más de doce / de esta pena que crece y nos lacera»; «y os confieso que nos faltan las fuerzas / nos fatiga la andadura / y el horizonte está lejos». Digamos, pues, que el intimismo del autor en el poemario nunca ha sido elaborado con experiencias excluyentes.

Teresa, hija de nuestro autor, Fernando de Villena y de su esposa, Teresa, se ve afectada por incurables enfermedades muy tempranamente. La vida se adensa para sus padres. El poeta, en pleno acto de creación poética, que estaba girando en torno a temáticas relacionadas con la nostalgia por el paso del tiempo, las emociones ante paisajes o, quizá, por el dolor que le provocaba su personal destino: («y adivina tal vez cual es la ola... / que en sus espumas romperá mi nombre»), repentinamente, se ve sorprendido por sus propios y antiguos Presagios: «y yo me ahogo con mis presagios», dado que su hija, Teresa, empeora de sus enfer-

medades. Pues bien, desde este momento su poética emprende caminos bien diferentes y a partir de ahora comenzará un duro peregrinar entre el dolor y una línea de esperanza, quizá, inmotivada.

El recuerdo de su hija, Teresa, del que ya había dejado constancia en otros momentos de la primera parte de este libro: «el perfil de Teresa se recorta / sobre un mar de palomas y veleros. / Y la vida es hermosa cuando ríe»; ahora, en este segundo apartado, constituye el andamiaje fundamental sobre el que se sustenta el poemario cuando nos revela: «el dolor atenaza mis sentidos». Así pues, la aflicción, la rabia, la angustia, la soledad, la melancolía y hasta el sinsentido a su propia existencia encontrarán en la poesía un refugio o un bálsamo, de tal suerte, que aplacará en alguna medida tanta pena, tal y como nos expresará en su magnífico soneto, *Derrumbe*: «Me ha servido de firme parapeto / contra el negro escorpión de la amargura / los viajes el vino y la lectura / y, desde luego, ese mayor secreto: / convertir la existencia en escritura» (...). En este último verso la huella de Juan Ramón es muy evidente, al igual que le ocurre en el arte de sugerir simbólicamente, en la silueta conceptual del tratamiento de contenidos y en su actitud frente al paisaje y al mundo; aunque, no debemos olvidarnos, de igual manera, de la estela romántica y modernista que actúan como un reguero de influjos tanto en el contenido cuanto en la forma de este majestuoso poemario, Mas allá del crepúsculo. Sintomáticas son, desde luego, temáticas tan reveladoras como lo crepuscular, el paisaje otoñal o la angustia existencial.

En cuanto a la forma, debemos decir que, desde un punto de vista métrico, el endecasílabo es el verso más utilizado por de Villena al ser el verso más idóneo para percibir esa feliz conjunción entre la cárcel del cuerpo y el espíritu, aunque muchas veces va alternando con heptasílabos como sucede a lo largo de toda nuestra tradición literaria; le siguen con frecuencia los alejandrinos - muy en boga en la etapa modernista - divididos en dos hemistiquios de siete versos; y a veces octosílabos alternando con el verso libre, en parte por exigencias de exactitud con el pensamiento, pero también con deliberada intención de romper la monotonía de los versos a sílabas contadas. Las estrofas utilizadas son muy dispares: aparecen series indeterminadas de tercetos, octavas, estancias, sonetos de once sílabas o de catorce y estrofas ordenadas según el tema, el pensamiento o la intuición del poeta de forma aleatoria.

Un latido espiritual, desgarrador, hay en la poesía de Fernando de Villena que quiere expresar el vivir agudizado de su conciencia, sin velos, ante el designio de lo incomprensible. Veámoslo en el soneto *Tribulación* de verso alejandrino, justamente la estructura estrófica que más se acerca al ritmo elegíaco, y cuyo sentir nos expresará en los dos tercetos encadenados: «Mas ¿qué importan los frutos cuando el dolor lo es todo? / no deseo vivir pues que vida le falta / a la que vi nacer y a la que tanto quiero. El aire que respiro se adensa y es de lodo, / la luz que me rodea ya los campos no esmalta y pese a ello el milagro todavía espero». La luz, como vemos, en estos momentos tan delicados del poeta, se manifiesta diciendo que *ya no esmalta* y en sucesivas ocasiones aparecerá conforme a una percepción anímica más cruenta: «violenta», «agresiva», «avasallante» y «sin piedad».

De Villena ha pasado de la luz a la sombra, «cuchillo que traspasa»; de aquellas inolvidables tardes de luminosas primaveras y de las mañanas otoñales de crepúsculos rosas en la playa a «hospitales con luz amortiguada y pasillos tenebrosos»; de andar entre la niebla (para Unamuno la niebla era un símbolo de tristeza, de confusión o de malestar, dolor) a la búsqueda de una luz perenne; o, tal vez, de la oscuridad, a la trascendencia en eternos mensajes de esperanza, que la poesía y nuestra cultura han dejado grabadas en nuestra memoria con el único baluarte que nos queda ante nuestra fragilidad: la fe.

Es probable que en la tercera parte de este libro sea en donde se encuentre con mayor claridad el fondo espiritual que preside a todo el libro de poemas; el inefable tono elegíaco de Fernando de Villena impregnado de melancolía, de recuerdo y de verdad preside espacios indefinibles que buscan descifrar un horizonte que alberga el dolor, la frustración y la muerte, que no sólo encuentran solución subjetiva en el último verso del soneto Dudas y fe: «mas a todo la fe le da sentido», sino también en el poema titulado *In morte*, poco antes

del fallecimiento de su hija, cuando el poemario estaba en imprenta. Se trata de 63 versos blancos de endecasílabos y heptasílabos.

In morte es una de las más bellas elegías en lengua castellana donde Fernando de Villena trata de resistir —con la serenidad que proporciona la fe— al desaliento de lo imposible, a la separación para siempre, a la soledad y al silencio ante tan desoladora pérdida, pero a su vez hay una vibrante tensión liberadora que se sobrepone a la derrota de la muerte con *tu sonrisa final y la esperanza*.

Una de cuyas estrofas queremos reproducir aquí:

No quisiera quejarme
a pesar del dolor y su cortejo;
no desesperaré,
porque jamás a ti logró vencerte
la desesperación,
ni perderé la fe,
pues tú la conservaste, valerosa,
hasta el último instante de tus días
como quien el secreto inmenso guarda
de la inmortalidad.

José Luis Martínez-Dueñas

UN POEMA BÉLICO ANGLO-SAJÓN

Mark Griffith, *The Battle of Maldon. A new critical edition*, Liverpool:
Liverpool University Press, 2024, 308 págs.,
ISBN 978-1-83553-806-7

El 11 de agosto del año 991 la costa de Essex, cerca de Maldon, se vio amenazada por unos daneses, piratas, saqueadores (vikings). Al acudir las tropas al mando del condestable (“ealdorman”) del rey Etelredo “el desaconsejado, o indeciso” (978-1016), el conde (“eorl”) Byrhtnoth, el mensajero danés dijo que se marcharían si pagaban el tributo, en libras de oro. El poema conocido como “La batalla de Maldon” narra todo lo ocurrido, y nos ha llegado en una transcripción editada en el siglo XVIII, pues el manuscrito original se quemó.

Mark Griffith, profesor y miembro numerario del New College de Oxford, ha preparado una cuidada edición de los 325 versos existentes con documentada introducción puesta al día y con precisos y detallados comentarios verso por verso. Se acompaña un apéndice de los textos históricos citados, un glosario y un índice de nombres propios, amén de la correspondiente y extensa bibliografía.

El poema llamó la atención de Jorge Luis Borges, quien comentó el episodio al principio cuando el joven Offa iba de caza con su halcón y lo soltó para dirigirse al combate. Borges señala que aparece el insólito uso del adjetivo *leofne*, querido, para referirse al halcón, lo que implica una referencia difícil de encontrar en este género poético:

*He let him þa on handon leofne fleogan
Hafoc wið þæs holtes, and to þære holde stop.*

(versos 7-8)

Y lo tradujo así: “Dejó que el querido halcón volase de su mano al bosque, y entró en la batalla” (Arias y Hadis 2000).

El poema se escribió poco después de la batalla, que los anglosajones perdieron, y tuvieron que pagar el tributo. Junto con *Finnsburh* (*El castillo de Finn*) del siglo VIII, y *Brunnaburh*, que narra una batalla contra los daneses del año 937 y que ganó el rey Etelstán, constituye el tercer pilar épico anglosajón, aunque es una épica de derrota, de resistencia y de heroísmo (Martínez-Dueñas 2023: 97-105). Lo que sobresale es el valor del condestable Byrhtnoth, sus capitanes, y su tropa. Según Henry Sweet, tenemos suerte de que Byrhtnoth fuese benefactor de diversas casas religiosas pues esto hizo perdurar su recuerdo (Sweet 1876: 116). El poema en versos germánicos aliterativos con cesura es un ejemplo de la tradición anglosajona de período tardío, con una potente representación de la gallardía de los personajes derrotados. Se ensalza el honor de los guerreros que desafían la amenaza de los paganos. Al fin y al cabo, y desde el año 787, los anglosajones estaban habituados a los sucesivos ataques e invasiones de los daneses. Había una franja territorial en el este de Inglaterra con población mixta anglo-danesa, ya cristiana, desde el tratado de Wedmor del año 878, con el rey Alfredo. Por eso, los personajes anglo-daneses del poema no dudan en repeler el ataque danés, como es el caso del noble Asferth, rehén nortumbro que lucha junto a los de Essex.

Griffith lleva a cabo una labor compleja con gran precisión. Edita el texto minuciosamente, resolviendo todas las dudas gráficas y gramaticales, poniendo mayúsculas debidamente y cuidando la métrica. Aclara confusas interpretaciones de ediciones anteriores y sus explicaciones de la sintaxis, el léxico, la prosodia, el estilo y sus acertados comentarios de los versos son ejemplo del cuidadoso trabajo filológico requerido en este tipo de textos. Byrhtnoth sobresale en su heroísmo, en sus acciones y en sus palabras. En los versos 16 y ss. se dedica a dar instrucciones y a animar a la tropa para mantener el territorio, proteger el reino de su señor, y defender al pueblo. Griffith aclara las diversas dificultades del poema, la historicidad de los personajes, las fuentes de referencia en latín y en anglosajón, y las complejidades léxicas; destaca el uso de *kenningar*, los compuestos con significado poético, como *feorh-hūs* (casa de la vida, el cuerpo), la cantidad de compuestos con *gub*-(batalla) y los usados para referirse a los daneses, o la variedad de palabras de armas empleadas.

Especial mención merece la explicación del término *ofer-mōd*, que ha inspirado ríos de tinta, que es lo que provoca la batalla según el poeta:

Ða se eorl ongan for his ofermode
Alyfan landes to fela lāpere ðeode.
(versos 89-90)

“Entonces el conde comenzó por su soberbia a dejar demasiado terreno al pueblo odioso” (la traducción es mía); lo que hace Byrhtnoth es permitir a los daneses el paso a tierra firme. *Ofermode* siempre se ha considerado “soberbia”, exceso de ánimo (sobre-ánimo), arrogancia. Sin embargo, contextualmente también se ha interpretado como exceso de confianza. La palabra aparece sólo 5 veces en textos anglosajones tardíos y meridionales, y tres de ellas en verso. La contradicción que puede interpretarse en estos versos entre la culpa y la alabanza es compleja, como expone Griffith (págs. 50-51 y 117-119).

Para Griffith todo surge de lo excesivo, que es parte de la naturaleza del héroe, quien no deja nunca nada a medias (pág.119). Especial mención también merece la plegaria final de Byrhtnoth dando gracias a Dios y rogando por su alma “Te doy gracias, Amo de las naciones, [...] al Señor de los ángeles, [...] estoy de viaje hacia ti, que los forajidos infernales no me lleven.” (versos 173-180, la traducción es mía). El carácter religioso, cristiano, marca una diferencia con los daneses. La abundancia de términos para la tropa y sus componentes y su organización en clave contextual refleja un vocabulario histórico propio de la época, lo que no extrañaría a los lectores u oyentes. Igual ocurre en *El poema del Cid* cuando leemos multitud de palabras hoy en desuso: alcaldes, atalayero, barragán (mozo valiente), caballero, campeador, compañía (bando, ejército), criazón (séquito), dueño (jinete), fonsado (ejército), mandadero (mensajero), peones (soldados de a pie), podestales (barones), portero (comisario real), virtos (fuerzas, hueste) (Michael: 1976). Además, sobre esto ya se ocupó en su día Antonio Bravo (Bravo 1993). En definitiva, una época y un género poético determinan ciertas afinidades.

En mi opinión, el libro de Mark Griffith supone un antes y un después en el estudio y la lectura de *La batalla de Maldon*. Las aclaraciones y explicaciones que se hacen aportan un mejor entendimiento del poema, de su contenido, de su métrica, y de su significación poética, y promueven la percepción anímica y literaria de una derrota. Como escribe el autor, en la lectura del poema la voz del poeta es compasiva o se interesa por conseguir nuestra compasión (pág.128).

REFERENCIAS

- Arias, M. y M. Hadis (eds.), 2000, *Borges profesor. Curso de literatura anglosajona*, Barcelona: Emecé
- Bravo, A., 1993, “*The Battle of Maldon and the Cantar of the Mío Cid: Some analogies in style*”, en *Papers of the IVth International Conference of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature*, ed. T. Fanego Lema, Cursos e Congressos 74, Santiago de Compostela
- Martínez-Dueñas, J.L., 2023, *Un lenguaje del alba. Estudios de anglosajón*, Valencia: Tirant
- Michael, I., 1976, *Poema de Mío Cid*, edición de ..., Madrid: Castalia
- Sweet, H., 1876, *Sweet's Anglo-Saxon reader in prose and verse*, revised throughout by Dorothy Whitelock, Oxford at the Clarendon Press, 1967

Manuel Ángel Morales Escudero

LITERATURA COMO DESTINO

No volverán las oscuras golondrinas...

Francisco López Barrios

DAURO, 2024

La obra de Francisco López Barrios (Granada, 1945) llamó mi atención desde que leí *Amado pulpo* (DAURO, 2017). Conocí de este modo una literatura poderosa, diferente, llena de vida, profundamente original. En una de mis reseñas en este mismo medio lo calificué de «Irreductible» porque estamos ante un autor que nunca se reduce, que no se doblega ante modas ni banalidades. Un verdadero ejemplo de la literatura como destino.

Y es así precisamente como se manifiesta en su nuevo libro *No volverán las oscuras golondrinas...*, publicado en la editorial granadina DAURO. Se trata de una colección de cinco relatos de distinta extensión y temática, escritos también con tonos y perspectivas diferentes, demostrando la capacidad del autor para abordar con distinta mirada los más variados temas.

«Rugidos en la noche» es el relato con el que se abre el libro. Se trata de un cuento que aborda la paternidad y la masculinidad en un mundo en el que ambas ya no tienen cabida ni comprensión de ningún tipo. Un hombre despojado de su dignidad y humanidad por una sociedad buenista que, en el fondo, depreda el alma de los que considera fuera de sus estándares *woke*. Para este hombre que se mueve entre psicólogas perdonavidas y matriarcados de hecho no hay más salida que la que da el actual feminismo a los hombres. El relato es a la vez un alegato contra el bovaryismo que invade una sociedad infantilizada que cierra los ojos ante la corrupción, pero que no perdona la reprimenda de un padre a sus hijos. La ironía y la humanidad en el texto, analizado con gran profundidad, es uno de los puntos fuertes del autor.

Con el segundo relato, «Cara de piedra», el autor ganó el International Literary Award “Canne al vento”, (Italia, 2021) en honor a la Premio Nobel de Literatura Grazia Deledda. Se trata de un texto profundamente documentado y muy bien ambientado en la tierra sarda. Aquí predomina el tono de misterio en lo que es otro de los grandes aciertos del autor, pues hubiera sido muy fácil hacer un retrato costumbrista, centrado sin más en el ambiente rural y la idiosincrasia sarda. Por el contrario, López Barrios mezcla la realidad cuántica con el escabroso paisaje de Cerdeña conectando la cercanía en el tiempo y el espacio de dos almas gemelas. Y así, el español obsesionado con el tiempo y la figura de Deledda termina pudiendo contactar con ella a través de distintos universos conectados. El mensaje es claro, pues la literatura ejerce ese papel misterioso que hace que podamos contactar de una manera directa con personas que ya no están entre nosotros, pero que viven a través de los libros.

«Mariñeiro» vuelve al lirismo más sereno que caracteriza a López Barrios. Es un relato delicioso que conecta un mundo antiguo y ancestral con el presente. El personaje de Manuel, dotado con la gracia del mar, es una figura que recuerda a aquel marinero de Mishima en *El marino que perdió la gracia del mar*, pero en el caso de Manuel no solo no la pierde, sino que su memoria trasciende más allá de la muerte. Es un personaje antiguo, de esos que quieren como la gente antigua: «a vida o muerte». El relato es sereno, pero conmueve hasta lo más hondo. En el mismo está toda la hondura del alma de López Barrios, la profundidad y sagacidad de su mirada.

«No volverán las oscuras golondrinas...» es el relato que da título al libro. Es el más corto, y también el más críptico, centrado en una profesión mitológica que hunde sus raíces en la cultura mediterránea. Su

final, sorprendente, no puede ser desvelado porque es el que da sentido al más vanguardista de los cuentos del libro.

«Monte Arruit» se ambienta en el contexto de las guerras de África, del dolor que provocaron en las vidas de sus protagonistas. Es un relato más convencional, pero magistralmente resuelto en el que las emociones crecen a medida que el conflicto que relatan también lo hace. Y emociona también saber que los hechos que cuenta son todos ciertos, hasta la carta del soldadito español lo es, pues en el fondo, «Monte Arruit» es un relato de amor, del amor puro y limpio que rebasa el tiempo y el espacio. Un amor que solo puede entender el que lo ha vivido y que López Barrios pone ante nuestros ojos consiguiendo que nosotros también comprendamos, también nos emocionemos. Un broche de oro para un libro memorable.

Valentín Navarro Viguera

*MÁGICO PODER O LA PLENITUD DEL INSTANTE EN
LA POESÍA DE MANUEL ÁNGEL VÁZQUEZ MEDEL*

El último libro de poemas de Manuel Ángel Vázquez Medel, *Mágico poder* (Huerga y Fierro, 2024), es un viaje con tres paradas. La primera estación poética es «Semillas de esperanza» o una mirada al presente para vislumbrar el futuro; la segunda, «Regreso al origen», supone una oda al reencuentro del yo poético emplazado en el aquí y el ahora; y la tercera, la llegada al gozo del ser, al andén de «A un dios desconocido». El ámbito en el que se mueve es el espacio interior del ser humano, una zona limítrofe que linda con la tierra y con el cielo. El poeta, *homo viator* que deambula por el interior del yo y por los arrabales del ser humano mismo, escribe una ontología de la esperanza.

Sucede, sin embargo, que no todo el mundo está preparado para esta autoanagnórisis final. La verdad desvelada, sin el velo de Maya de las apariencias o de las ilusiones, conduce al lector al descubrimiento del ser, que había permanecido en el olvido. Pero todo acto heroico exige dolor y sacrificio, en un vaivén de opuestos que se atraen. No se puede cumplir lo que todavía-no es si no hay acción «para que lo posible fructifique». Unas veces, somos más sombra, y otras, más luz. Casi siempre sombrías luces o claroscuros que sueñan con la luz de la verdad, la belleza y la bondad: ser luz entre las sombras es el deseo del poeta, para que cada rincón oscuro sea iluminado más y más. Ante la oscuridad de las injusticias, esgrime la luz de la esperanza y, comprometido con los más indefensos, le presta su voz, para que sean escuchados. Se podría decir que la palabra poética es el ámbito de la autenticidad, *la morada del ser o esa casa de tiempo y de silencio que da al río de la vida*. Heidegger y Juan Ramón Jiménez son para Vázquez Medel, sin duda, dos referentes fundamentales, junto a Pessoa, Machado, Borges, Cernuda, Blas de Otero, Antonio Carvajal o Chantal Maillard.

Pero quien camina hacia nuevos horizontes no lo hace solo. El viajero protagonista se sumerge en las entrañas del yo de la mano del otro: es un ser-con el otro, con la otra, con la desnudez propia de la esperanza de quien contempla, con mirada platónica, la paz de la armonía que le envuelve: «Todo habita el instante / en el que dices: amo». Por eso *Mágico poder* es un canto a la alegría de vivir, una palabra que nutre al ser. Y esa dicha es el don que el héroe ofrece a los suyos —también al lector— como trofeo tras múltiples experiencias vividas. Ha alcanzado el conocimiento que da sentido al mundo. Cuando el camino es largo, el sendero se presta a obstáculos, los márgenes se pueblan de monstruos: unas veces los de la razón; otras, los de entelequias sobrenaturales. Pero uno es sólo el camino. El héroe, condenado a seguir, a existir, lucha —*homo pugnator*— para vislumbrar los deseos soñados con esperanza y siempre con convencimiento. De ahí la identificación mitológica con esos afanosos trabajos de Penélope, Ulises, Ícaro o Sísifo. También el poder mágico de la palabra poética consuela del dolor y del sufrimiento, porque «si tocas la palabra, la palabra te toca». Si es verdad que somos seres de tiempo y de palabra, la razón poética (María Zambrano) será un báculo en el que apoyarse, cuando esperemos al amado, cuando luchemos contra falsas letanías, cuando caigamos desde las alturas o alcemos una pesada carga. La utopía es la intersección de la realidad y el deseo en el «aquí y ahora».

Como en Juan Ramón Jiménez o Luis Cernuda, la reflexión metapoética está muy presente en *Mágico poder*. Los pájaros juanramonianos se quedarán cantando en forma de poemas, mientras que el «nocturno ruiseñor» o la «alondra mañanera» de Cernuda son aves que permanecerán «sonando en las ruinas del cielo de los dioses», puesto que «sí, el hombre pasa, pero su voz perdura». La creación a través de la palabra es una de las claves de este importante libro al que la crítica debería estar atenta, pues ofrece, doblemente, uno de los más sólidos planteamientos del pensamiento poético en el panorama actual de la poesía española contemporánea y un profundo dominio formal del verso:

*Vas en el viento,
polen de la belleza,
fecundas a tu antojo
campos ajenos,
ajenas vidas que también son nuestras.*

El Dios de Vázquez Medel es un «dios» en minúscula, es el dios del agnóstico que ha desplazado su pensamiento trascendente hacia la inmanencia del cuerpo-mente-entorno, hacia el compromiso con la existencia. El hombre es el ser de una Nada ingénita, de un Todo inherente en el que acabará deshaciéndose, en el silencio, como un fino hilo de luz en la memoria, «como la nieve frágil / tocada por el sol». La materia se hace Ser, espíritu (*sprit*), y ésta regresa al silencio de la Nada, reintegrándose así en la espiral de «tantos eones, ciclos y milenios», como energía que testimonia que nada surge de la nada. La vida como una repetición sucesiva, siempre la misma y siempre distinta, sucede «entre el alba y la noche», en el paréntesis del tiempo vivido. Regresar a la Nada es instalarse en el caos informe del principio de los tiempos, del cual brotó y brotará el orden del cosmos. La muerte, así, es realmente un punto de fuga en el que el Ser se identifica con el Ser: la obra perfecta, por acabada. No hay nada más esencialmente humano que la muerte, aunque nada más dichoso que vivir en armonía con la naturaleza, que la vida compartida con los que más amamos, que asir con fuerza este instante presente como un don o una gracia, con la gratitud y la generosidad de aquel que se sabe, mientras llega la muerte para dejarnos «eternamente suspendidos», «animal de fondo» y de aire, poeta que pulula como motas de polvo en el espacio translúcido del verso:

*Ahora tu perfección
acaba tu tarea:
asesina el instante:
fíjalo eternamente
suspendido en la nada.*

Revista *Mercurio*, Cultura Desorbitada, 16 de diciembre de 2024

José Carlos Rosales

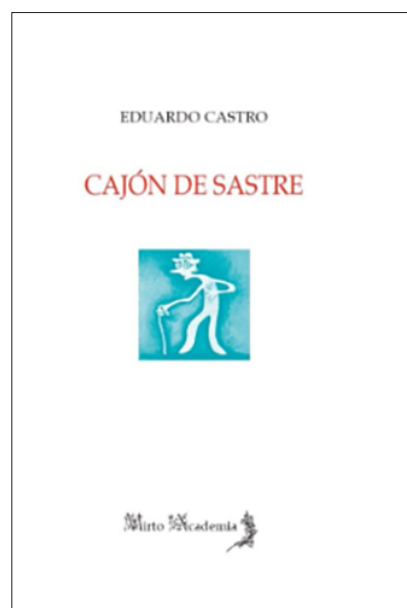
UN LIBRO VERDADERO

Cajón de sastre

Eduardo Castro

(Colección Mirto Academia, Editorial Alhulia)

Cajón de sastre, el último libro del escritor y periodista Eduardo Castro (Torrenueva, Granada, 1948), podría considerarse como un álbum privado de postales o de fotos, aquellas que nos traen los recuerdos de aventuras felices; o, incluso, como una cuidada selección de las mejores páginas de un diario íntimo donde han quedado recogidas las vivencias culturales y humanas de toda vida dedicada a la escritura en las distintas variantes que ha ido practicando su autor, desde la crónica sentimental de un concierto de Carlos Cano celebrado en el Teatro del Generalife en junio de 1982 (págs. 68-69) a las quintillas escritas en agosto de 2012 para glosar la memoria del trovero alpujarreño Miguel *Candiota* García Maldonado, fallecido en noviembre de 2007 («Y cuando estaba Miguel, / de antemano se sabía / que de allí todos salían / rendidos y sin laurel / al final de la batida», págs. 7577); de las sagaces notas recogidas a vuelapluma en alguna pequeña y manoseada libreta de bolsillo («Las tildes son las plumas de las vocales», pág. 98) a un extenso y divertido romance («Vida y peripecias del Chalado Chaládez. Romance en tres partes y una coda para el gran Andrés Vázquez de Sola», págs. 7888) que, basándose en la lógica discursiva de los tradicionales romances de ciego, está dedicado, con motivo de su nonagésimo quinto aniversario, al dibujante y periodista Vázquez de Sola, entrañable amigo y compañero de fatigas humanas y políticas: «En la bahía de Algeciras, / frente al peñón del inglés, / un día del mes de julio / nuestro hombre fue a nacer / en el seno y el coseno / de una familia de bien / donde, por no andar peleando / sobre el nombre del bebé, / determinaron ponerle / el gentilicio de Andrés, / que era el mismo de su padre / y no se hable más, amén [...]».



de Sola», págs. 7888) que, basándose en la lógica discursiva de los tradicionales romances de ciego, está dedicado, con motivo de su nonagésimo quinto aniversario, al dibujante y periodista Vázquez de Sola, entrañable amigo y compañero de fatigas humanas y políticas: «En la bahía de Algeciras, / frente al peñón del inglés, / un día del mes de julio / nuestro hombre fue a nacer / en el seno y el coseno / de una familia de bien / donde, por no andar peleando / sobre el nombre del bebé, / determinaron ponerle / el gentilicio de Andrés, / que era el mismo de su padre / y no se hable más, amén [...]».

Todo cabe en este libro sencillo, verdaderamente ingenioso y desnudo en un tiempo donde, al contrario de lo que ocurre en estas páginas, la falacia petulante y la bobería más desnuda se malbaratan o transfieren sin el menor pudor, sin el menor reparo; un libro que, como ya se nos indica desde su mismo título, se parece a ese lugar donde las costureras y los sastres guardaban con esmero bobinas sin usar, retales que aún no han encontrado su destino, botones desaparejos, cremalleras y agujas con la certeza de que alguna vez podrían sernos útiles. Como «conjunto de cosas diversas y desordenadas» queda definido, en el diccionario de la RAE, ese lugar secreto de los talleres de costura de cualquier latitud o época. Así que podríamos intuir dejándonos guiar por la leve ironía que encierra su título que lo que queda recogido en estas páginas de Eduardo Castro es un conjunto heterogéneo de textos de motivación muy diferente y generados en circunstancias muy dispares; pero, más allá del desorden o del azar con el que fluye gran parte de nuestra existencia, sea literaria o no, no se podría decir que haya desorden en estas páginas sacadas de un rico *cajón de sastre* o taller

íntimo de trabajo, ese recinto privado del que podemos suponer que su autor nos ha mostrado sólo una pequeña parte, tanto poética como testimonial, aquella que pudiera ser más accesible para lectores desconocidos o lejanos, pues algunos de estas piezas, sin el contexto sentimental o histórico que las hizo posibles y al que se alude en más de una ocasión-, podrían ver atenuada su indudable potencia memorial o literaria.

La primera sección, titulada «Libro de ecos y réplicas», es un conjunto de poemas que casi siempre funcionan como contrapuntos a frases y versos más o menos conocidos de nuestra tradición literaria; escritos entre 2005 y 2023, podrían considerarse una continuación de su poemario anterior, *Razón de vida* (2007); en sus páginas encontramos un amplio registro de tonos y de formas (romances y romancillos, coplas, sextinas manriqueñas, sonetos, verso libre...), girando todos ellos, entre otros temas, alrededor de la conciencia dañada del paso del tiempo («Pasan los días / sin pausa, gracia ni arte. // Pasan los días... / y todos cobran peaje», pág. 62), del amor madurado («Sin prisas descubramos / todos los escondites / secretos del amor», pág. 55) o de la incertidumbre de la naturaleza («La despedida del mirlo», págs.52-53). En la segunda sección («Homenajes al dictado de la amistad») se recogen los poemas escritos como testimonio de amistad y de cariño de los que ya hemos citado algunos, como los dedicados al artista Vázquez de Sola y al inolvidable trovero de la Alpujarra granadina *Candiota*. En la última sección de *Cajón de sastre* («Prosas, versos y textos sueltos») se percibe ese carácter aparentemente disperso al que se alude en el título, entre otras razones porque es la sección donde encontramos una mayor variedad de tipologías textuales, de extensiones y enfoques, de tonos y puntos de vistas; y también, entre otras sorpresas, porque será donde nos encontremos casi todas las ilustraciones que acompañan y enriquecen este libro y entre las que destacan una foto del abuelo del autor y un retrato de su madre, ilustraciones que amparan dos textos muy valiosos de la memoria personal de Eduardo, memoria individual y memoria colectiva. El libro se cierra con una «Noche sin luna en la playa», una noche de vino, coplas y aventuras que se quedan flotando en nuestro ánimo cuando se cierra este libro curioso y verdadero, tal vez el libro más verdadero de Eduardo Castro, Eduardo en estado puro, un puñado de páginas donde su autor aparece tal como es, o como era, o como será siempre, popular y culto, comprometido y dialogante, sincero y directo, tan arrebatado y sensible como esos manojos de ramas y de flores que se recogen en el campo, y que luego se guardan; y que, más tarde, con el paso del tiempo, se recuperan para que sigan dándonos su penetrante aroma inolvidable, la memoria de lo que fue posible, de lo que fue feliz, de todo aquello que seguirá latiendo dentro y fuera de este *Cajón de sastre*.



Eduardo Castro nació en Torrenueva, Granada, en 1948. Foto de José Antonio Muñoz.

José Antonio Santano

LA EXCELSA POESÍA NARRATIVA DE FRANCISCO LÓPEZ BARRIOS

No volverán las oscuras golondrinas

Francisco López Barrios

Dauro (Granada, 2024)

Ya dije en otra ocasión que los narradores españoles no arriesgan en sus textos lo más mínimo, acostumbrados a la inercia del más puro mercantilismo, la escasez de ideas y de esa tan necesaria imaginación que nos descubra otros mundos aun partiendo de la misma realidad. La narrativa actual adolece de ese instinto creador que sólo mantienen vivo algunos autores, capaces de construir y asombrar al lector con textos a veces turbadores, otras enternecedores y, siempre, de una hondura extraordinaria. Entre estos adquiere relevancia y con cada una de sus narraciones Francisco López Barrios (Granada, 1945). Su último libro de relatos publicado por la editorial Dauro, 'No volverán las oscuras golondrinas', que nos recuerda a Bécquer, es un himno a la tensión narrativa, al ritmo y la cadencia de las palabras que toman el territorio de la imaginación o el sueño para crear una ambientación, según cada relato, que nos eleva hasta la mismísima cima de la luz y los silencios existentes.



En esta ocasión López Barrios, siguiendo con su inconfundible prosa, nos propone itinerarios narrativos tan espontáneos como sorprendentes, y en los cuales la palabra deslumbra por doquier; la lengua, sea castellana o gallega, es una fiesta sin precedentes. El lenguaje puramente literario, tratado y cuidado con esmero es el principal pilar en la construcción narratológica, de tal manera que es, por sí, el elemento identitario de la estética discursiva de López Barrios. Si vida y muerte son las dos caras del primer relato, *Rugidos en la noche*, a la vez desconcertante, triste, doloroso y perturbador, mostrando así la verdadera condición humana en su más extrema y esencial expresión paternal, el siguiente. *Cara de piedra* nos plantea la cosmogonía de un autor que profundiza en las leyes del universo y la física para concedernos así la posibilidad de preguntarnos y respondernos por el alma de las cosas, en una «Realidad Expandida, no matérica, como una pura vibración cósmica», en la que mucho tiene que ver las leyendas contadas por los viejos de Ortobene. *Mariñeiro* es el tercer relato que integra este libro, magistral composición donde la ternura del personaje, la belleza en la descripción de los lugares y la madurez discursiva muestran una vez más la poderosa personalidad literaria de López Barrios, que nos deslumbra con este homenaje a los hombres de la mar y a su Galicia de adopción. El cuarto y más corto de todos los relatos, *No volverán las oscuras golondrinas...* *Cuento taurino sin toros ni toreros* es, sin lugar a duda alguna, el más desafiante desde un punto de vista constructivo, innovador



sólido, de una imaginación desbordante en su extraordinaria brevedad. El hombre frente a sí mismo y su destino: « ... entonces la verticalidad se opone al resuello de la bestia y el hombre vuelve a su transparencia, a la ascensión que nadie humilla, solo un instante de gloria y una eternidad de vacío que él, piensa, acogerá sin recelo...». Y por último, el relato *Monte Arruit*, en el cual “Curro”, habitante del barrio almeriense de La Chanca, partirá a Melilla para cumplir con el servicio militar. Late en esta narración la fuerza del amor y está escrito con la sencillez que caracteriza a López Barrios y la hondura de su sabia experiencia en tierra africana, rescatando de manera magistral los recursos propios de quien ha conseguido adquirir el oficio y la mirada limpia del pasado para ofrecernos una narración que crece a medida que nos sumergimos en sus páginas.

Un libro, ‘No volverán las oscuras golondrinas’, y una voz tan inconfundible como brillante la de López Barrios, que nos devuelve la fe en la grandeza de la literatura.

La Opinión de Málaga, 1 de octubre de 2024, Libros, pág. 31



El Parnaso, obra de Rafael Sanzio

