



BOLETÍN DE LA
ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE GRANADA
SEGUNDA ÉPOCA, Nº 25

JULIO – DICIEMBRE 2025

www.academiadebuenasletrasdegranada.org

BOLETÍN DE LA ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE GRANADA

SEGUNDA ÉPOCA, N° 25

JULIO – DICIEMBRE 2025

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 *La disputa del Sacramento*, obra de Rafael Sanzio,
ubicada en el Palacio Apostólico de la Ciudad del Vaticano.

ISSN 2952-2420

ÍNDICE

I. VIDA ACADÉMICA

A. DISCURSOS

1. Discurso 108: “Donde empieza el libro: una hermenéutica de los bordes”, de José Antonio Cordón García 9

B. NOTICIAS Y OTRAS ACTIVIDADES DE LA ACADEMIA

1. José Antonio Muñoz:
 - a. “La Academia de Buenas Letras otorga a Manuel Titos el premio Francisco Izquierdo” 21
2. José Antonio López Nevot:
 - a. “Palabras para la inauguración del curso 2025-2026..... 24
 - b. “Palabras para la presentación de *El testigo de los tiempos*, de Fernando de Villena” 26
 - c. “Presentación de *Orfandad de las cosas*” 29
3. Pedro Enríquez:
 - a. “Presentación de *Si lo hubieran sabido...*, de Gustavo Gac-Artigas” (presentación en la Picasso) 31
 - b. “Palabras para la presentación de *Orfandad de las cosas*, de Guillermo E. Pilá” 38

II. COLABORACIONES ORIGINALES

1. Antonio Chicharro: “Cronología del poeta Antonio Carvajal” 40
2. Antonio Carvajal: “Sinestesia dulce y sabrosa” 51
3. José Luis Martínez-Dueñas: “José Antonio Muñoz Rojas, Esq., y la literatura católica en la Inglaterra del siglo XVII” 59

III. FONDO DE ARMARIO

1. Antonio Sánchez Trigueros: “Cernuda, Clarín y los Quintero” 64
2. Eduardo Castro: “Antonio Gala, Gerald Brenan y Eduardo Carranza (*La ceniza*, un artículo de Gala en *El País Semanal*)” 68

IV. SECCIÓN DE POESÍA

1. Antonio Carvajal: “Glosas a María Victoria Atencia” 71
2. Pedro Enríquez: “Núcleo” 72
3. Enrique Morón: “Una camisa negra”. De la sección *El vuelo de la poesía* (Poetas del Centro Artístico) 73
4. Antonio Sánchez Trigueros: “La máquina de trovar del Dr. Stein. El poeta José María Hinojosa reordena sus últimos versos camino del paredón” 74
5. Fernando de Villena: “Al Centro Artístico de Granada” 76

V. SECCIÓN DE TRADUCCIÓN

1. José Saramago y la Revolución de los claveles	
a. María Corpas Castro: "Presentación de <i>Los apuntes de José Saramago</i> (Juan Pinilla, traductor)"	78
b. Antonio Molina Flores: "Crónica de la Revolución (Sobre la edición de <i>Los apuntes de José Saramago</i> , en traducción de Juan Pinilla).....	82
c. Joaquín Recio: "Nota editorial a la edición española"	83
2. Santiago Montobbio: "Giacomo Da Lentini: Sicilia desde el soneto y en nuestra lengua (con Antonio Carvajal)"	84
3. José Luis Martínez-Dueñas: "Versos modernos sobre Odiseo y Polifemo"	89
4. Juan Manuel Rodríguez Tobal: "In Obitum" (Traducción del epitafio del epitafio de Francisco Sánchez a la muerte de doña Juana, reina de Castilla, Aragón y León)	96
5. Mahmud Darwish:	
a. "Lorca"	99
b. "Testimonio de Bertolt Brecht ante el tribunal militar (1967)"	101
6. Eduardo Castro: "Cinco poetas palestinos contemporáneos"	
a. Fatma Nazal (1968)	103
b. Fady Joudah (1971)	105
c. Suheir Hammad (1973)	106
d. Najwan Darwish (1978).....	107
e. Mohammed El-Kurd (1998)	108

VI. SECCIÓN DE NARRATIVA

1. Miguel Arnas: "El torno automático o la iniciación" (2º capítulo de la novela inédita <i>La memoria de las ratas</i>)	111
2. Antonio Lara Ramos: "Un visitante extraño entre el frío helador de la Universidad de Columbia"	118
3. Francisco López Barrios: "Ovisecret" (capítulo II de la novela <i>Los fotones de dios</i> , en proceso de edición)	121

VII. SECCIÓN DE TEATRO

1. Juan Mayorga, doctor <i>honoris causa</i> de la UNED	
a. José Romera Castillo: "Juan Mayorga, un dramaturgo polifacético" (<i>Laudatio</i> para el doctorado <i>honoris causa</i> de la UNED)	127
b. Juan Mayorga: "El arte de la distancia" (Contestación)	139
c. Juan Mayorga: <i>Noli me tangere</i> (Obra).....	143
2. Antonio Sánchez Trigueros: "La Universidad de Granada y el Teatro"	150

VIII. SECCIÓN DE ENSAYO y CRÍTICA LITERARIA

1. Miguel Arnas Coronado: "¿Quién es Laszlo Krasznahorkai?"	158
2. Antonio Carvajal: "Un divertimento de métrica expresiva"	160
3. Antonio Chicharro: "¿La poesía es un arma cargada de futuro?" (conferencia)	166

4. Juan Chirveches: “El tema del viento en la Generación del 27”	
a. Líricos vientos en la Generación del 1927 (I)	187
b. Líricos vientos en la Generación del 1927 (II)	189
5. Amelina Correa: “En el centenario de la muerte de Isaac Muñoz” (conferencia).....	191
6. Wenceslao-Carlos Lozano:	
a. “Eva de Ur, de José Vicente Pascual (reseña crítica)”	202
b. “Leila Slimani: El país de los otros”	210
7. Antonio Muñoz Palomares: “Las piedras pesan lo que pesa el mundo (Para una lectura de Alguien lleva una piedra escondida en la ropa, de José Carlos Rosales)”	214
8. Antonio Rodríguez Jiménez: “El género imposible: historia y persistencia de la literatura fantástica española”	220
9. José Romera Castillo: “Cercanía personal de Francisco Brines a Luis Cernuda”	230
10. Manuel Ángel Vázquez Medel:	
a. “Cervantes en el siglo XXI. Ejemplaridad e imagen de vida”	243
b. “La grandeza de Emilio Lledó”	249

IX. ARTÍCULOS DE PRENSA

A. DE BUENAS LETRAS

1. José Abad: “Dacia Maraini en Granada” (2 de octubre)	253
2. Miguel Arnas Coronado:	
a. “De cualquier tema puede sacarse buena literatura” (18 de septiembre)	254
3. Antonio Carvajal:	
a. “Paleta completa: verano” (31 de julio)	255
b. “Casida” (11 de septiembre)	255
c. “Venus la muy nombrada” (23 de octubre)	256
d. “Arte urbano” (25 de diciembre)	257
4. Eduardo Castro:	
a. “Los colores de la nieve” (3 de julio)	258
b. “Erre que erre (a la memoria de Criado de Val)” (21 de agosto)	259
c. “El fotógrafo que celebró el centenario disparando su leika” (16 de octubre)	260
5. Antonio Chicharro: “Una muestra de encaje literario” (13 de noviembre)	261
6. José Antonio Cerdón: “Imposturas culturales” (11 de diciembre)	262
7. José Ignacio Fernández Dougnac:	
a. “La mirada y el asombro de Javier Gilabert” (24 de julio)	263
b. “Tiburón” (4 de septiembre)	263
c. “Robert Redford, actor” (9 de octubre)	264
8. Francisco López Barrios:	
a. “Yirona” (14 de agosto)	265
b. “Santano” (25 de septiembre)	266
c. “García/Urtasun” (18 de diciembre)	267
9. Wenceslao-Carlos Lozano:	
a. “Buena vida, vida buena” (6 de noviembre)	268

10. José Luis Martínez-Dueñas:	
a. “Ibn Batutta en Granada” (10 de julio).....	269
11. José Vicente Pascual: “Un verano con Homero” (7 de agosto).....	270
12. Antonio Sánchez Trigueros:	
a. “Los hermanos Machado y los presupuestos” (30 de octubre).....	271
b. “La máquina de trovar del Dr. Stein” (20 de noviembre)	272
13. Rosario Trovato: “Al fondo, Mahler”	273
14. Manuel Ángel Vázquez Medel: “Poéticas de la trascendencia” (27 de noviembre).....	274
15. Fernando de Villena:	
a. “Rosa María Nadal y la tertulia de Salón” (17 de julio).....	275
b. “Dos relatos noventayochistas” (28 de agosto)	276
B. OTROS ARTÍCULOS FIRMADOS POR MIEMBROS DE LA ACADEMIA	
1. José Abad:	
a. “Nuestra Señora de las Cataratas” (15 de agosto).....	278
b. “Desayuno con diamantes” (15 de septiembre).....	279
c. “El regreso del capitán Alatríste” (Ideal, 19 de octubre)	280
2. Esteban de las Heras: “Septiembre, siempre” (Ideal, 31 de agosto)	281
3. Jesús Lens:	
a. “Jane Harper, Bana, sequía y naturaleza salvaje” (Ideal, 29 de junio).....	282
b. “Tierra de mafiosos” (20 de agosto).....	283
c. “David Cronenberg encara a la muerte” (Ideal, 23 de septiembre).....	284
d. “Una de mis grandes lecturas del año” (9 de diciembre).....	285
4. Antonina Rodrigo:	
a. “La huerta de la Mariana, en peligro” (15 de octubre)	286
b. “La destrucción de la Huerta de la Mariana” (12 de diciembre)	287
5. Manuel Ángel Vázquez Medel: “Genocidio cultural” (Ideal, 9 de octubre)	288
6. Fernando de Villena: “Otra Navidad” (Ideal, 19 de diciembre)	290
XI. RESEÑAS DE LIBROS	
1. José Ignacio Fernández Dougnac: “La poesía completa de José G. Ladrón de Guevara (2 volúmenes)”	292
2. Fernando de Villena: “Un siglo llamado invierno (Ed. Esdrújula, 2025)”	294

I

VIDA ACADÉMICA

DISCURSOS

DISCURSO
PRONUNCIADO POR EL
ILMO. SR. DON JOSÉ ANTONIO CORDÓN GARCÍA

GRANADA
MMXXV

DONDE EMPIEZA EL LIBRO: UNA HERMENÉUTICA DE LOS BORDES

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

Comparezco hoy ante ustedes con el respeto que se debe a esta ilustre institución, y con la gratitud sincera de quien sabe que la pertenencia a una corporación como la vuestra no es un derecho adquirido, sino un honor otorgado. Agradezco de todo corazón a los señores académicos que han tenido a bien avalar mi ingreso, y, de modo particular, al ilustrísimo señor don Fernando de Villena, cuya generosidad intelectual y confianza en mi persona me resultan no solo inmerecidas, sino profundamente conmovedoras. Que se me considere digno de formar parte de esta Academia, donde habitan tantos escritores a quienes he leído con admiración y respeto, constituye para mí no solo un honor inmenso, sino también un misterio afortunado.

Acepto, pues, esta distinción con humildad y con la conciencia del compromiso que entraña: servir, desde mis modestas fuerzas, a la palabra, a la memoria cultural y al ideal humanista que esta corporación representa.

I. UMBRALES DEL SENTIDO

¿Dónde empieza un libro? ¿En qué punto exacto de su materialidad o de su promesa comienza a ser lo que es? La pregunta, que podría parecer ociosa, encierra en realidad un problema filosófico, hermenéutico y social de primera magnitud. Porque, como los espejos de Borges, la respuesta conduce no a un centro nítido, sino a una serie de regresos infinitos, de reflejos que se duplican y escapan.

Así pues, cuando alguien dice: “He empezado un libro”, convendría preguntarle: ¿dónde exactamente? ¿En la primera línea del primer capítulo, o en la recomendación de un amigo, en la entrevista del autor en una revista, en el escaparate de una librería, en la voz de un club de lectura? Y es que todo libro empieza siempre antes de sí mismo.

Y termina –si es que termina– en ese lugar incierto donde el texto se prolonga: en la memoria del lector, en la cita anotada, en la lectura compartida, en la voz que lo resucita. Porque la literatura, cuando es verdadera, no se contiene en el texto: lo desborda. Y es en ese desbordamiento –ese margen siempre en fuga– donde el libro se convierte no solo en palabra escrita, sino en mundo abierto, en vida pensada, en conversación sin final.

II. EL LIBRO QUE COMIENZA EN EL CRISTAL

Una tarde cualquiera –digamos que, de un otoño granadino, posiblemente en octubre– un lector anónimo pasea por las calles de la ciudad. No lleva prisa. Quizá regresa del trabajo, quizá ha salido a caminar para despejarse, o para reposar el discurso que ha de pronunciar al día siguiente. En una de esas esquinas reservadas para la contemplación, su mirada se detiene ante una vitrina. El cristal, bien iluminado, exhibe “novedades”. A la derecha, un volumen con tipografía minimalista y título en inglés; al centro, la última novela de un autor ya consagrado, con una faja roja que anuncia su éxito: más de 100.000 ejemplares vendidos. A la izquierda, una biografía política, cuidadosamente inclinada sobre un atril que simula solemnidad.

En ese instante –aparentemente banal, casi invisible– ha comenzado la lectura.

No de manera consciente, por supuesto. El lector no ha abierto ningún libro. Ni siquiera ha entrado en la librería. Pero ya ha sido convocado. Algo en la disposición, en la luz, en la repetición calculada de ciertos nombres, ha activado una red de asociaciones, expectativas y prejuicios. El libro ha empezado a hablar antes de hablar. El escaparate no es solo un espacio de exhibición, es un primer acto de interpretación. De ahí que Umberto Eco lo llamara, con ironía, “la sinopsis muda del canon momentáneo”.

Nuestro lector, aún fuera de la tienda, ya ha sido influido. Jacques Rancière diría que el lector ha sido interpelado como sujeto estético: se le ha asignado una posición desde la cual mirar y desear. Ya no es un paseante, sino un lector potencial, convocado por una retórica silenciosa.

Cuando Roland Barthes hablaba del “placer del texto”, sabía que dicho placer comienza antes del texto mismo, en ese espacio donde aún no leemos, pero ya deseamos. Y si la literatura es, como dijo George Steiner, una forma de hospitalidad, el escaparate sería el zaguán de esa casa simbólica: el lugar donde se presenta la mesa puesta, donde se exhiben las mejores vajillas, donde el anfitrión aún no habla, pero ya ha dispuesto el escenario de su voz.

Desde este punto de vista, podríamos afirmar que todo libro empieza en un cristal. No en la página uno, no en la dedicatoria, sino en ese momento incierto donde la mirada del lector se cruza con un artificio visual que dice sin decir: léeme. No hay lectura sin seducción previa, sin promesa de sentido. Y esa promesa se construye en el espacio de lo marginal, de lo previo, de lo aparentemente accesorio.

Nuestro lector ficticio aún no ha comprado el libro. Tal vez lo hará, tal vez no. Pero ya ha leído algo. Ha leído una disposición. Ha leído una retórica de visibilidad. Ha leído un mensaje sin palabras: aquí hay algo que vale la pena abrir. Y en ese acto –mínimo, cotidiano, irrepetible– comienza la literatura como fenómeno social.

Así empieza, en realidad, todo libro. No en la frase inaugural, sino en el gesto que la antecede. En el vidrio que la encuadra. En la ciudad que la aloja.

Y como toda buena historia, esta también comienza con una mirada.

III. EL LIBRO ANTES DEL LIBRO

Tras haber sido convocado por el dispositivo visual del escaparate, el lector penetra en la librería. No lo hace como quien entra a un recinto neutral, sino como quien se adentra en un espacio densamente codificado, donde cada gesto editorial ha sido previamente inscrito en una economía simbólica del reconocimiento. La librería contemporánea, más que un lugar de exhibición es un territorio semiótico; y la lectura, en consecuencia, no comienza con el texto, sino con la orientación del deseo que dicha escenografía induce. Uno de los libros allí dispuestos llama su atención. Lo hace no por su contenido –que aún le es inaccesible–, sino por su envoltorio: una cubierta de diseño sobrio, dominada por una imagen melancólica y una tipografía

cuidada. El lector, sin haber leído una sola línea, ya ha interpretado: ha inferido un tono, ha anticipado un género, ha supuesto una mirada. La cubierta opera como un primer acto de lectura, no verbal pero no menos elocuente. Nada más alejado de la neutralidad: la cubierta no es un contenedor inerte, sino un dispositivo cultural, un artefacto de mediación que orienta, condiciona y dirige la lectura.

El título es la primera palabra que leemos, y muchas veces la última que olvidamos. Es un nombre propio del texto, pero también una interpretación anticipada, una clave hermenéutica. Un título puede funcionar como revelación o como enigma, como advertencia o como camuflaje.

El título no es un accesorio. Es una clave de lectura que condensa un pacto narrativo. Cuando el título se inscribe en la cubierta, se vuelve emblema. El texto empieza, simbólicamente, en esa palabra que lo nombra.

¿Quién no ha escogido un libro guiado por la atracción de su título, por esa promesa cifrada que, en pocas palabras, esboza un universo narrativo, una tesis argumental o una inquietud poética? ¿Y qué escritor no ha pasado noches en vela –incluso jornadas de intensa reflexión– en la búsqueda del título adecuado, de ese signo inaugural que, como umbral o frontispicio, condense la singularidad de su obra y la proyecte hacia el lector con la fuerza de un símbolo? El título, en este sentido, no solo funciona como una puerta de entrada, sino también como un campo de visibilidad y de identidad. Según Roland Barthes, el texto literario está siempre en tensión con su contexto y su presentación; en ese marco, el título actúa como una matriz de lectura, predisponiendo interpretaciones, activando horizontes de expectativa, y anticipando estructuras narrativas o argumentativas. Su economía verbal –condensada, sugestiva, abierta– no es un límite, sino una forma de latencia: el título contiene la promesa del texto y, a la vez, su enigma. Títulos como *Travesía del horizonte*, *Elogio de la lentitud* o *El desvelo de Ícaro* no designan simplemente una temática, sino que activan una red de asociaciones culturales, filosóficas y simbólicas, abriendo al lector a un espacio de sentido que antecede y excede la lectura misma. En todos ellos, el título no solo nombra: interpela, promete, sugiere y seduce.

IV. LA CUBIERTA COMO ÉCFRASIS ICONOGRÁFICA

Si el título actúa como una promesa verbal –una clave que anticipa sugiere o interpela– la imagen de la cubierta constituye su correlato visual: un artefacto icónico que, en diálogo o en tensión con el texto, extiende las posibilidades de atracción y sentido. Ambos –título e imagen– configuran una alianza semiótica en el umbral de la obra, desplegando un doble gesto de seducción. Así como hay títulos que operan como trampas luminosas para el imaginario lector, existen cubiertas cuya potencia visual resulta casi hipnótica, irresistiblemente atractiva. No son pocos los casos en que un lector, antes incluso de hojear el índice o leer la sinopsis, se siente cautivado por una imagen que despierta deseo, desconcierto o inquietud. La cubierta, en este sentido, no es un mero recurso decorativo, sino un acto de provocación visual cargado de intenciones editoriales, culturales y simbólicas. A partir de aquí, nos adentramos en la dimensión icónica del paratexto: ese espacio donde la mirada encuentra su propio umbral.

Como signo visual, la imagen activa un sistema de significaciones que opera en conjunción –y a veces en oposición dialéctica– con el contenido del texto. Roland Barthes, en su teoría de la imagen, distingue entre el anclaje y el relevo como funciones del texto respecto de la imagen; esta distinción puede invertirse para analizar cómo la imagen en la cubierta puede anclar una interpretación específica del texto o relevar, complementar y expandir sus significados posibles. En términos de semiótica visual, la cubierta se convierte así en un código de entrada, una superficie simbólica que orienta la mirada y prefigura los marcos de interpretación. Como ha señalado Hans Ulrich Gumbrecht, los objetos culturales no solo significan, sino que también producen presencia; la imagen en la cubierta no solo representa, sino que hace aparecer un universo, genera una atmósfera, provoca una experiencia afectiva. En esa medida, el lector no accede al texto desde la neutralidad, sino desde una puesta en escena visual que modela su relación con el libro. La imagen en la cubierta, por tanto, no debe ser entendida como un mero elemento gráfico accesorio, sino como un

espacio de mediación simbólica donde convergen la industria cultural, el diseño visual y la poética literaria. En su interfaz entre lo comercial y lo estético, entre lo legible y lo visible, la cubierta se revela como una zona de frontera que delimita, seduce y transforma la lectura antes de que esta comience propiamente.

V. LA CONTRACUBIERTA Y EL HORIZONTE DE SENTIDO

Si la cubierta –y en particular su dimensión visual– actúa como un primer gesto de seducción, la contracubierta representa, en muchos casos, el espacio donde esa atracción inicial se traduce en una propuesta más articulada de lectura. Allí donde la imagen cautiva, la contracubierta razona; donde el color y la forma despiertan la emoción, el texto paratextual invita a la interpretación. Este segundo umbral, menos ostentoso, pero igualmente estratégico, contiene una serie de elementos –resúmenes, citas, biografías, valoraciones críticas– que no solo contextualizan la obra, sino que negocian con el lector potencial un contrato de lectura.

Nos adentramos así en un paratexto que no se limita a complementar el texto principal, sino que participa activamente en su posicionamiento discursivo, editorial y comercial.

La contracubierta del libro es una zona de traducción, de mediación, de captación y seducción. No es parte del texto, pero lo interpreta; no es la voz del autor, pero lo representa; no es literatura, pero decide cómo será leída la literatura. En ella se cruzan la hermenéutica, el mercado, la crítica y el deseo. Es el último umbral antes del ingreso a la obra, y muchas veces, la última defensa antes del abandono. Y como todo discurso previo, orienta, persuade, seduce y, a veces, engaña.

La lectura, como actividad hermenéutica, ya ha comenzado. Todo lo anterior ha ocurrido sin que el lector haya entrado aún en el cuerpo narrativo de la obra. Y sin embargo, ya ha leído. Ha leído no el texto, sino sus márgenes. Ha atravesado un recorrido paratextual que no es auxiliar, sino constitutivo.

Nuestro lector, cuya figura es aquí alegórica más que empírica, ha recorrido un umbral complejo. Ha sido interpelado por formas visuales, institucionales, discursivas. Cada una ha dejado en él una marca, una expectativa, una promesa. Cuando, finalmente, se decida a leer la primera línea del relato, ya no lo hará desde un punto cero: lo hará desde un horizonte de sentido previamente estructurado.

Y así, podríamos concluir, provisionalmente, que el texto literario no comienza donde empiezan sus palabras. Comienza antes: en la forma en que es presentado, en el modo en que es legitimado, en el gesto que lo inscribe en una economía simbólica del valor. En ese antes –que es también ya literatura– reside la clave de su inteligibilidad. Una vez atravesados los diversos umbrales materiales y simbólicos que preceden al texto –fajas, cubiertas, solapas, dedicatorias, epígrafes, índices, prólogos–, el lector se enfrenta finalmente al cuerpo de la obra. Esta escena, en apariencia inaugural, supone tradicionalmente el momento decisivo del encuentro entre el sujeto lector y la palabra escrita: allí donde el texto comienza a desplegar su universo, donde la voz narrativa toma forma y la experiencia estética se activa.

Sin embargo, este momento no se produce –como podría sugerir una concepción ingenua o romántica de la lectura– desde una posición neutra o libre de determinaciones. El lector que accede al texto lo hace ya situado en una red de expectativas, afectos, estructuras de reconocimiento y horizontes de sentido, todos ellos activados por los paratextos que lo preceden. Como ha observado Wolfgang Iser, la lectura es siempre un acto proyectivo, en el que el lector anticipa, corrige, confirma o resiste una serie de posibilidades semánticas previamente configuradas. Y ese horizonte anticipatorio está profundamente condicionado por los dispositivos paratextuales.

VI. VISIBILIDAD, SIMULACRO Y ECONOMÍA DEL PRESTIGIO

Hoy sabemos que la lectura no es solo una operación mental: es una coreografía electroquímica, un encendido sinfónico de regiones cerebrales que configuran mapas de sentido tan personales como impredecibles. La neurolingüística –cuya madurez actual habría resultado inimaginable en tiempos de Genette– ha puesto de relieve que todo texto leído se convierte en experiencia vivida, alojada en la memoria con una persistencia que desafía el olvido.

Contrariamente a la intuición melancólica de Montaigne, que veía en el libro una morada transitoria condenada a ser devorada por la entropía del tiempo, la neurociencia nos revela que la lectura no se disuelve, sino que se reconfigura: deja en la mente rastros que no desaparecen, sino que se ocultan, aguardando una chispa que los reactive. Todo lector es también un archivo viviente, un palimpsesto de lecturas dormidas, a la espera de una sinapsis oportunista que las despierte.

En este contexto, el paratexto ya no es solo un umbral editorial: es un fenómeno neurocognitivo, un índice flotante de significación que modela la forma en que el texto será interiorizado, memorizado, reactivado. El libro, al alojarse en la mente, ya no pertenece únicamente a su soporte: se convierte en circuito, en red, en arquitectura móvil de conexiones latentes. Y en esa arquitectura –cada vez más híbrida entre lo biológico y lo digital– el lector del siglo XXI se mueve como un cartógrafo de intensidades.

Porque si Genette vislumbró la expansión del texto hacia sus márgenes editoriales, el presente nos exige imaginar otra expansión más radical: la del texto como interfaz entre pensamiento humano y redes artificiales. Hoy, en un ecosistema donde las inteligencias no son exclusivamente humanas, y donde los discursos circulan entre nodos algoritmizados, el paratexto se ha convertido en una constelación ubicua, reactiva, sometida a flujos y reescrituras permanentes.

El libro ya no se limita a crecer hacia dentro, como lo hacía en su gramática clásica, sino que se proyecta hacia un afuera multiplicado, rizomático, donde conviven memorias neuronales y protocolos digitales. En este nuevo régimen, el libro no solo es más grande por dentro que por fuera; es también más vivo fuera que dentro. Y es esa vida –dispersa, espectral, codificada en nubes de datos y redes sinápticas– la que reclama hoy una nueva hermenéutica de los bordes.

Peter Kien, el erudito solitario de *Auto de fe* de Elias Canetti, encarna con trágica lucidez esta dimensión irreversible de la lectura. Su biblioteca no habitaba únicamente las estanterías de su casa: la llevaba íntegra en la cabeza, como un archivo viviente, una memoria totalizadora de papel y pensamiento. Cada despertar era, para él, una doble reconstitución: la del yo, pero también la del universo textual que le daba forma. La suya no era una posesión bibliográfica, sino una posesión ontológica: su identidad estaba tejida con la materia misma de los libros.

Y es que quien abre un libro debería saber que no accede a un objeto inocuo, sino a una de las sustancias más contaminantes –y a la vez más fecundas– que la cultura ha concebido. La lectura es contagio, adherencia, colonización simbólica. Cuando un texto entra en el cerebro, no lo abandona jamás.

Lo supo Cervantes, quien anticipó esta paradoja en la figura de don Quijote. El caballero andante fue, en efecto, el primer personaje que llevó su biblioteca en la mente, y que la proyectó sobre la realidad con una coherencia radical. Podían arder sus libros físicos –como de hecho ocurre en su hogar, bajo el celo censor de la sobrina y el bachiller Sansón Carrasco–, pero la auténtica biblioteca, la interior, la activa, la delirantemente operativa, permanecía intacta. Esa biblioteca mental era su mundo. Como en Canetti, la identidad del personaje no se construía en oposición al libro, sino como su emanación viviente.

La lectura no es un acto pasajero, sino una transfiguración: una forma de reescritura del yo a través de los otros. Cada libro leído se convierte en una voz más en el coro interno del lector, y todo lector, como Kien o como Alonso Quijano, es finalmente el producto de esa polifonía inextinguible.

La revolución digital no ha abolido el paratexto, como a veces se sugiere con ligereza, pero sí ha modificado profundamente su configuración simbólica, espacial y semiótica. En particular, ha alterado el régimen de orientación de la lectura, desplazándola del eje horizontal –propio del libro impreso– al eje vertical, característico de la interfaz digital. Si en la cultura del código y del libro moderno la espacialidad dominante respondía a una lógica de izquierda a derecha –la misma que organiza el sentido del tiempo narrativo y de la sintaxis discursiva–, el entorno digital ha instaurado una nueva espacialidad: la de lo arriba y abajo, donde el desplazamiento vertical, incesante y potencialmente infinito, rige la navegación textual. Esta mutación no es meramente técnica; es ontológica y simbólica.

Este tránsito espacial –de lo horizontal a lo vertical, del eje izquierdadercha al eje arriba-abajo– guarda un sorprendente paralelismo con la mutación que Jacques Le Goff analizó en su célebre estudio sobre el surgimiento del Purgatorio como categoría espiritual y mental. A partir del siglo XII, la Cristiandad dejó atrás el modelo binario

heredado del mundo grecolatino –en el que los espacios del más allá se repartían entre cielo e infierno, entre Hades y Campos Elíseos, entre luz y sombra– para instaurar un tercer lugar, un espacio intermedio de tránsito y espera: el Purgatorio. Esta innovación no solo modificó la geografía del más allá, sino que alteró profundamente la estructura simbólica del universo, redefiniendo la articulación entre el tiempo histórico y el escatológico, entre la vida presente y la promesa del juicio final.

El cristianismo, sin abandonar la oposición derecha-izquierda que predominaba en la cosmovisión simbólica grecorromana, pasó a privilegiar la orientación vertical: ascender como ideal espiritual; mantenerse en el propio lugar como mandato ético; evitar la caída como salvación del alma. Se trataba, como advirtió Le Goff, de una verdadera revolución en la espacialización del pensamiento, que afectó tanto al imaginario escatológico como a las estructuras sociales, filosóficas y cognitivas de la Edad Media. En este contexto, el concepto de “intermedio”, de “lo intermediario”, se revela como una estructura lógica de gran calado antropológico. Pasar de esquemas binarios a esquemas terciarios –como también señaló Claude Lévi-Strauss– implica una reorganización del pensamiento que no es meramente teológica, sino epistémica. La espera, el tránsito, la latencia, se convierten en nuevas categorías del sentido. Y es precisamente ese mismo patrón –una economía del umbral, una semiótica del intermedio– el que se reactualiza hoy en la cultura digital, donde el texto no cesa de flotar entre lo publicado y lo borrado, entre lo leído y lo ignorado, entre lo indexado y lo olvidado por el algoritmo.

En el ecosistema digital, el lector ya no se desliza lateralmente sobre páginas sucesivas, sino que desciende o asciende –infinitamente– por capas de contenido en pantallas verticales, en un desplazamiento sin centro y sin final. La lectura se reconfigura, así, como práctica escatológica: se sitúa en ese umbral entre la inmediatez de lo visible y la promesa (o amenaza) de una revelación posterior. Nos encontramos ante una suerte de transcodificación de los elementos tradicionales en formas nuevas, inestables, efímeras o fragmentarias.

Las redes sociales no han abolido el paratexto, pero sí han transformado radicalmente su naturaleza: lo han hecho ubicuo, efímero, hipervisible y multiautoral. Lejos de los umbrales estáticos del libro impreso, el texto literario habita hoy un espacio rizomático de resonancias digitales, donde su sentido se construye –y a veces se disuelve– en la inestabilidad del flujo comunicativo contemporáneo.

En este marco, el autor ya no es únicamente una función textual –como propuso Foucault–, sino también un sujeto visible, mediado y multicanal. Es autor de su obra, pero también de su propia imagen, de sus declaraciones, de su estilo de interlocución con el público. En términos de Pierre Bourdieu, podríamos decir que el capital simbólico del autor ya no depende exclusivamente de su inscripción en el campo literario tradicional, sino también de su capacidad para habitar eficazmente los dispositivos contemporáneos de legitimación social y tecnológica, los de una economía de lo visible que opera sobre la base de lo ausente, de lo perdido, de lo ya-no, de las No Cosas, por utilizar las palabras de Byung-Chul Han.

VII. EPÍLOGO

¿Es todavía la lectura un acto lineal, individual, silencioso, o debemos asumir que ha devenido una práctica expandida, interpelada por voces que no provienen del texto, sino que lo rodean, lo presionan, lo reescriben desde sus bordes?

¿Y qué significa, en consecuencia, escribir? ¿Es aún posible hablar de escritura sin atender al espacio donde acontece, al entorno que la enmarca, al dispositivo que la aloja? ¿No son lectura y escritura prácticas gemelas de borde, hermanas en umbrales que nacen no del centro del libro, sino de sus márgenes?

La historia misma de la escritura comienza en los márgenes de la voz. La palabra, antes que la letra, habitó la carne. Durante siglos, la *Iliada* y la *Odisea* no fueron textos, sino tránsitos orales; los *Vedas* indios, las *Eddas* escandinavas, los cantos de los griots africanos fueron memoria encarnada, poesía sin página, verbo sin soporte. La escritura –lo recordó Walter J. Ong– no es sino una tecnología tardía, una prótesis de la mente: organizó el pensamiento, lo separó del instante, lo desancló del cuer-po. Hizo de la palabra una cosa. Desplazó el decir hacia el durar.

Pero ese gesto técnico –inscribir, fijar, delimitar– nunca fue absoluto. Al margen de la escritura oficial, florecieron otras escrituras posibles, otras formas de resistencia textual. Cuando el centro calla, los bordes hablan. Cuando el papel es imposible, la carne archiva.

Así lo supo Nadiezhda Mandelstam, que resguardó en su memoria los versos proscritos de su esposo, Ósip, condenado al silencio por el régimen estalinista. Nadiezhda no copió, no publicó: recitó. Ella fue margen viviente, prólogo encarnado, índice oral de una obra que no podía imprimirse. Como los hombres-libro de *Fahrenheit 451*, que memorizaban los textos antes de que fueran consumidos por el fuego, ella encarnó el paratexto más radical: no aquel que antecede al libro, sino aquel que lo salva.

Escribir no es siempre trazar. A veces, es sobrevivir. A veces, es dictar en el umbral de la conciencia, como lo hizo Hanif Kureishi tras su accidente. Su palabra, desposeída de materia, reaparecía en el borde: el margen tecnológico donde el libro ya no es página, sino tránsito.

A lo largo de esta genealogía, se hace evidente que los umbrales textuales han operado históricamente como instrumentos de mediación simbólica. Lejos de representar una periferia insignificante, constituyen el escenario donde la obra se anuncia, se legitima, se enmarca y, en muchos casos, se transforma. Si las formas han variado –del *prooemium* clásico al tráiler audiovisual contemporáneo–, su función estructural ha permanecido: hacer legible el texto en su tiempo y en su espacio.

* * *

Con esta reflexión, quisiera expresar mi profunda gratitud a la Academia de Buenas Letras de Granada, por acoger este discurso en el seno de su tradición. Ingresar en ella no es sólo un honor personal; es una forma de entrar también yo en un paratexto colectivo, en una comunidad de saber y palabra que sigue creyendo –contra toda fugacidad– en el poder del texto y en la dignidad de su umbral.

Antes de concluir, permitidme expresar mi profunda satisfacción por una coincidencia feliz –o acaso dictada por el designio oculto del destino– que convierte este acto en algo más que una ceremonia personal: en un ho-menaje compartido. Me refiero al otorgamiento del Premio Francisco Izquierdo de Literatura Granadina 2025, por su obra *Poemas para Sierra Nevada y la Alpujarra*, a una de las personas que más admiro y respeto: don Manuel Titos Martínez.

Tuve el privilegio de contarme entre sus discípulos en las aulas de la Universidad de Granada. Su magisterio no fue solo académico, sino formativo en el más hondo sentido del término: una pedagogía de la mirada larga, de la curiosidad sin fronteras, de la cultura como forma de compromiso.

Y fue él, precisamente, quien, al advertir la vocación incipiente de dos jóvenes investigadores, nos alentó a emprender una nueva línea de estudio en el Departamento de Historia Contemporánea: la investigación sobre la imprenta y el libro impreso en Granada. Aquella invitación, más que una propuesta, fue una siembra. Sin su impulso generoso y visionario, difícilmente habría llegado yo hasta este umbral. Gracias, maestro. Su ejemplo sigue siendo faro y raíz.

Y enhorabuena, una vez más, por este merecidísimo re-conocimiento.

JOSÉ ANTONIO CORDÓN GARCÍA

(Padul -Granada-, 1959)

José Antonio Cordon García es Catedrático de la Universidad de Salamanca, institución a la que se incorporó como profesor en 1987. Su actividad docente e investigadora se ha desarrollado en el ámbito de la Historia del Libro y de la Lectura, con especial atención al estudio contemporáneo de la Industria Editorial y, de manera singular, a los procesos de edición y lectura digital. En estos campos ha publicado numerosas monografías y artículos científicos en revistas nacionales e internacionales, consolidándose como una figura de referencia en los estudios sobre la cultura escrita en la era digital.

El siglo XXI ha sido testigo de una transformación radical del ecosistema editorial, impulsada por la irrupción de los formatos digitales que afectan simultáneamente a los modos de creación, producción, distribución y consumo del libro. A diferencia de transformaciones precedentes que incidían sobre uno u otro de estos elementos, la revolución digital ha introducido una reconfiguración integral del sistema, incorporando por primera vez un dispositivo de intermediación entre el lector y el texto. Esta complejidad creciente, tanto técnica como cultural, motivó la creación en 2010 del Grupo de Investigación Reconocido (GIR) E-LECTRA (*Historia del Libro y de la Lectura, Edición Digital, Transferencia y Evaluación de la Información Científica*), con el propósito de analizar de forma interdisciplinaria los cambios en curso y sus implicaciones epistemológicas, sociales, jurídicas, económicas y psicológicas.

Fue galardonado con el Premio Nacional de Investigación por su obra *El ecosistema del libro electrónico universitario*, estudio pionero en España que analiza el impacto de la digitalización en el sector editorial científico y académico, y reflexiona sobre las nuevas formas de leer y de escribir en contextos digitales. Asimismo, ha sido profesor invitado en numerosas universidades europeas y latinoamericanas, donde ha participado activamente en seminarios, redes internacionales y proyectos de investigación.

Entre sus obras más recientes destacan:

- *La belleza de la lectura*. León: Eolas, 2025.
- *El poder de la lectura: geografías del libro, el lector y la edición en el ensayo y la literatura*. Madrid: Marcial Pons, 2023.
- *Los Bestsellers y el caso Harry Potter: Lectura, fidelidad y adicción en la literatura de masas*. Gijón: Trea, 2022.

La trayectoria de José Antonio Cordon García evidencia un compromiso sostenido con la investigación crítica de las mutaciones culturales derivadas de la digitalización, contribuyendo con rigor y profundidad al pensamiento sobre la lectura, la edición y la transmisión del conocimiento en la contemporaneidad.

CONTESTACIÓN DEL ILMO. SR. DON FERNANDO DE VILLENA

Excmo. Señor Presidente,

Excmas. e Ilmas. Sras. y Sres. Académicas y Académicos, Señoras y señores, amigas y amigos:

Durante mis ya largos años he conocido a un sinfín de lectores de muy diversa laya, pero puedo asegurar que a ninguno tan apasionado como José Antonio Córdón García. Él ha sabido convertir toda su existencia en un culto reverencial a los libros y fruto de ello son sus obras de las que trataré sucintamente. Hoy nos ha hablado de los paratextos y los epitextos del libro o sea de sus umbrales, desde la portada, la contraportada y las solapas hasta los títulos y los prólogos. Un tema fascinante, pues mediante esos espacios de mediación se nos invita a la lectura de las obras.

Todos los aquí presentes conocemos la importancia de las portadas desde las que se nos llama la atención en los escaparates de la librerías. Las hay extraordinarias, y basten como ejemplo las de José Lupiáñez y Ángel Moyano, a veces con ilustraciones de nuestro presidente José Antonio López Nevot. No menos valor para atraer a los posibles lectores poseen las contraportadas donde se nos da noticia de quien ha escrito el libro. Y, por supuesto, los prólogos, siempre que no se nos cuente en ellos el argumento de la obra, nos son de gran ayuda. A través de los prólogos, por ejemplo, se comunicaban entre sí los autores del Siglo de Oro, a menudo para insultarse. Estos preliminares nos explican muchas cosas. Gracias a ellos (y también gracias a una carta de Lope) sabemos cómo Cervantes no contaba con amigos que estuviesen dispuestos a elogiar el “Quijote”, o cómo, a causa de la ilustración o viñeta y al lema que Esteban Manuel de Villegas puso al frente de sus poesías (un sol que aparece y dispersa las estrellas, acompañado de las palabras latinas: “Sicut sol matutinus. Me surgente, quid istae?”), se ganó la enemistad de los demás poetas de su tiempo. En cuanto a los títulos de las obras, no resulta mala elección comprarlas por lo que éstos nos sugieran, pues el autor que tiene gusto para lo menos, ha de tenerlo también para lo más.

José Antonio Córdón nos ha hablado del diálogo entre la cubierta y la contracubierta, de la transformación de esos paratextos y epitextos en la era digital, de su grandísima importancia ahora que “la representación sustituye a la presencia” y nos ha expuesto todo con rotundidad, con brillantes y atinadas citas, fruto de su conocimiento enciclopédico de la literatura y de la crítica literaria.

Pero hablemos algo de los antecedentes de nuestro nuevo académico: nació y vivió su infancia en el pueblo de El Padul, donde, entre lecturas de tebeos y libros de aventuras y con la amistad del también escritor Juan Chirveches, pasó unos años felices, aunque pronto los estudios lo trajeron a Granada. Yo tuve la suerte de conocerlo en aquellos días, ¿cómo no?, en esa biblioteca del Salón que entonces nos parecía un palacio encantado. José Antonio Córdón es, sí, el lector ideal con el que sueña todo aquel que publica, pero además se lo puede considerar un magnífico estudioso y ensayista. Los granadinos tenemos que estarle muy agra-

decidos por su exhaustiva obra sobre la producción literaria en nuestra ciudad durante el siglo XIX: en dos gruesos volúmenes, allí se nos habla de los impresores, los centros educativos, las bibliotecas y las librerías existentes entonces y se nos ofrece una relación de todos los libros publicados durante esta centuria que se conservan en la Universidad de Granada. La gran obra se llevó a término bajo la dirección de la profesora Cristina Viñes Millet.

Pero Granada es una ciudad que deja escapar a sus hijos más brillantes o los condena al silencio. Y así, poco después, el joven José Antonio Cordón se traslada a Salamanca, en cuya Universidad se doctoró con una tesis sobre “Bibliografías nacionales y depósito legal”, y donde no tardó en convertirse en catedrático de Bibliografía y Fuentes de la Información. Sobre ello y sobre la industria editorial y la historia del libro y la lectura, incluida la digital ha centrado su labor investigadora y su docencia. Autor de múltiples monografías y artículos, sus penúltimos libros, escritos en colaboración con su esposa, la profesora María Muñoz Rico, son: en primer lugar, el titulado: *Los bestseller y el caso de Harry Potter*, con un gran trabajo de campo en los suplementos culturales de España y de otras naciones. Aquí se analizan los grandes grupos de la edición, se nos habla de las estrategias de venta de los libros, de las encuestas a los críticos y de la farsa de los premios literarios como mecanismos de producción. Y en segundo lugar: *El poder de la lectura*, obra de abrumadora erudición que constituye casi una completa historia del libro y de sus tratadistas desde sus inicios hasta la era digital. En sus páginas se examinan también los comités de lectura de las editoriales, las memorias de diversos libreros y editores, las librerías y los principales tipos de lectores.

José Antonio Cordón siente una verdadera angustia ante la perspectiva de un mundo sin lectores y le duelen los libros que acaban en las basuras o, sobre todo, en la guillotina, por la política comercial de las grandes editoriales. Sin embargo, en sus últimas publicaciones, su trabajo de investigador se ha entremezclado con la literatura de creación. Así ocurre ya en su libro *La belleza de la lectura*, donde, desde una perspectiva vivencial ahora, nos muestra su amor apasionado por las Letras. He aquí una vocación cumplida. Se trata de un emocional repaso de su existencia a través de sus recuerdos como lector. Su lenguaje, que siempre fue elegante, al presente resulta muy poético, jalonado de bellas metáforas y símiles. Encontramos estampas de muy alta literatura y amenidad con un trasfondo de erudición histórica y nuevas muestras de su amor a Granada.

Desde muy joven, nuestro nuevo académico correspondiente supo que: “Los libros como las personas, no estaban hechos para durar siempre. Su belleza estaba precisamente en su fragilidad”. Supo también que “la lectura no da respuestas. Sólo sugiere preguntas imposibles”. Y en cierto momento nos dice con resolución: “Soy lo que leo”.

El destino, pese a que se nos represente así en las iconografías, nunca es ciego. Cuando José Antonio Cordón cursaba estudios de historia en la Universidad de Granada, tuvo como profesor a don Manuel Titos Martínez de quien siempre ha guardado un magnífico recuerdo. Hoy, en una misma ceremonia, se premia la extraordinaria publicación última de nuestro gran historiador, al tiempo que se recibe en esta Academia de Buenas Letras a José Antonio Cordón. Bienvenido en el nombre de todos los componentes de la misma. Nombres como el suyo y también como el de su profesor nos honran a todos y honran también a nuestra ciudad.

NOTICIAS Y OTRAS ACTIVIDADES DE LA ACADEMIA

LA ACADEMIA DE BUENAS LETRAS OTORGA A MANUEL TITOS EL PREMIO FRANCISCO IZQUIERDO

José Antonio Muñoz

El acto de inicio del curso de la Academia de Buenas Letras de Granada se desarrolló en la tarde de ayer en el Paraninfo de la Facultad de Derecho. Durante este, el catedrático y escritor Manuel Titos recibió el Premio Francisco Izquierdo en reconocimiento de su actividad literaria, y el profesor paduleño José Antonio Cordón, quien desarrolla su labor en la Universidad de Salamanca, ingresó como académico correspondiente, tras pronunciar un brillante discurso en torno a los paratextos, todos los elementos que rodean al libro en sí.

«La vida de muchos libros comienza en un estante», afirmó Cordón durante su discurso. «No en la página 1, sino en el impulso de leer, en el gesto que antecede a su apertura». Habló de la importancia de leer en una época en que todo está en venta, en que una portada, o una faja que atestigua el milenario número de las ventas puede llegar a ser un potente atractor. «La cubierta opera como un primer acto de lectura no verbal, pero no por ello menos elocuente. Un artefacto que condiciona el acto de leer», dijo. El título no es algo accesorio, es una clave para abordarlo. Una promesa que cifra las claves de su disfrute, pues. Y la imagen que aparece en la portada puede provocar deseo, desconcierto o inquietud. En términos de semiótica visual, otro código de entrada. «La imagen de la cubierta genera un universo», afirmó. Cordón repasó también la importancia de la contracubierta, que fue objeto callado de trabajo por parte de autores como Gómez de la Serna, quien se autodefinió en su momento como «solapista» de la Editorial Austral. Y recordó que las contracubiertas de Sciascia, Italo Calvino, Javier Marías, Andrés Trapiello o Vila-Matas han pasado a la historia. «No son literatura, pero deciden cómo será leída la literatura», afirmó el profesor granadino.



José Antonio Cordón, durante su discurso.

Después de dedicar tiempo al exterior, el lector entra en el interior de una actividad que deja rastros que no desaparecen, como dice la neurociencia contradiciendo a Montaigne. «La lectura no es un acto pasajero, sino una transfiguración: una forma de reescritura del yo a través de los otros», definió el nuevo académico. «Cada libro leído se convierte en una voz más en el coro interno del lector, y todo lector, como Kien o como Alonso Quijano, es finalmente el producto de esa polifonía inextinguible». También habló el profesor sobre el papel de las redes sociales en la lectura, y dijo que no han abolido el paratexto, pero lo han convertido en ubicuo, efímero, hipervisible y multiautoral. Concluyó haciendo un diagnóstico del oficio de escritor en la actualidad. «Escribir no es siempre trazar. A veces, es sobrevivir. A veces, es dictar en el umbral de la conciencia, como lo hizo Hanif Kureishi tras su accidente. Su palabra, desposeída de materia, reaparecía en el borde: el margen tecnológico donde el libro ya no es página, sino tránsito».

Fernando de Villena, en su discurso de contestación, definió a Cerdán como «un lector apasionado», que ha sabido convertir toda su existencia en un culto reverencial a los libros y fruto de ello son sus obras. Villena repasó detalles biográficos del nuevo académico, y su encuentro en torno a la Biblioteca del Salón, «que en aquel momento nos parecía un palacio encantado».

EMIGRANTE A LA FUERZA

Del mismo modo, el escritor también destacó la condición de José Antonio Cerdán de emigrante a la fuerza. «Granada es una ciudad que deja escapar a sus hijos más brillantes o los condena al silencio», señaló. Habló de su dedicación a desentrañar las claves de bestsellers como Harry Potter y sus estrategias de venta, y su profunda capacidad de análisis del fenómeno editorial en su conjunto.



Como curiosidad, Cordon recordó cómo, hace medio siglo, asistió al acto de la defensa de la tesis doctoral de Manuel Titos, quien luego sería su profesor. La última parte del acto fue, precisamente, la entrega del vigésimo primer Premio Francisco Izquierdo, en memoria del que fuera el mejor, más fino y más humorístico a veces analista de la realidad granadina. El galardón se entregó a su más reciente publicación, la cual reúne los poemas sobre Sierra Nevada escritos durante el último milenio. Tras recoger el Premio, Titos agradeció la distinción y a quienes le propusieron para obtenerla. Luego, repasó su afición a la montaña, y cómo esta acabó contagiando su labor como investigador. Una veintena de libros avalan esta pasión que une letras y paisaje. «El paisaje sin historia, es cosa vacía», dijo, citando a Falla. Tras reunir escritos variados en torno al macizo, reparó en la importancia de reflejar cómo los poetas habían sentido, vivido y amado a las montañas que nos rodean. Partiendo de las antologías previas de Enrique Morón y Antonio Gallego Morell, y otras parciales de autores como el propio Fernando de Villena, Remedios Sánchez, y buscando hasta en el último programa de fiestas donde se emboscan a veces los versos, trabajó durante dos años en una de las obras que, sin ser suya, más esfuerzo le ha requerido, y más satisfacciones le ha proporcionado, según dijo. La penúltima, el Premio Francisco Izquierdo –a quien conoció, con quien colaboró y a quien quiso, dijo– que recibió anoche.

El acto lo cerró el presidente de la Academia, José Antonio López Nevot, en un discurso en el que destacó las virtudes tanto del nuevo académico como del premiado, y donde habló de la importancia de la lectura y las sensaciones que han provocado cubiertas y contraportadas de los libros. El de anoche fue un acto tanto de letras como de imágenes, de sensaciones y de disfrute.

Ideal, 21 de octubre (Fotos: Lucía Rivas)

PALABRAS DEL PRESIDENTE EN LA INAUGURACIÓN DEL CURSO ACADÉMICO 2025-2026

José Antonio López Nevot

Hoy inauguramos el nuevo curso con el ingreso de José Antonio Cordon García como académico correspondiente en Salamanca.

En su discurso, José Antonio Cordon nos ha ofrecido una brillante y original exposición sobre los dispositivos paratextuales del libro, desde una perspectiva filosófica, hermenéutica y social: «Todo libro empieza siempre antes de sí mismo». Y no se consume en la lectura, sino que se prolonga en la memoria del lector.

Cualquier paseante puede convertirse en un hipotético lector, al ser interpelado por el hechizo visual del escaparate de una librería. Es la lectura *in fieri*, el mero deseo de leer. El primer reclamo es el título, a la vez promesa y enigma. Y junto al título, incitación verbal, en indisociable correspondencia, la imagen de la cubierta del libro, incitación icónica, tanto más eficaz cuanto más deseo, desconcierto o inquietud puedan provocar en el lector. Todos albergamos en la mente las fascinantes cubiertas diseñadas por Daniel Gil para la colección de bolsillo de Alianza Editorial, que han contribuido a la educación visual de tantos españoles, hasta el punto de merecer una tesis doctoral dirigida por nuestro compañero de Academia Antonio Chicharro. Las cubiertas de Daniel Gil trascienden lo meramente ilustrativo o decorativo para constituirse en «apropiaciones visuales» de los títulos, a manera de metáforas, metonimias o símbolos. Muy distinta fue la propuesta iconográfica de Alberto Corazón, cuyas cubiertas para la editorial Ariel o la colección Visor de poesía parecen hallarse en tensión dialéctica con el texto al que preceden.

El envés de la cubierta es la contracubierta, el último umbral antes de acceder al cuerpo de la obra. Un discurso previo que orienta, persuade, seduce y, a veces, engaña.

Escuchando las palabras de José Antonio Cordon es imposible no recordar la importancia histórica de los umbrales textuales: los libros publicados en el Siglo de Oro, por ejemplo, solían incluir el nombre del autor, acompañado de la enumeración de títulos, profesiones y oficios, la dedicatoria, habitualmente dirigida a un poderoso en demanda de protección o en agradecimiento por haber financiado la publicación, la aprobación, el privilegio de impresión, la censura, la tasa o precio, la fe de erratas, un número variable de composiciones poéticas en elogio del autor o la obra y el prólogo al lector. La elaboración de todo este complejo aparato editorial podía demorar durante varios años la publicación de un libro. Hoy, la mayoría de esos paratextos ha caído en desuso. Debemos congratularnos de la desaparición de algunos, como la aprobación o la censura. Aunque, como ha puesto de relieve José Antonio Cordon en otros escritos suyos, en la actualidad han surgido nuevas formas de censura: ya no es el Estado quien reprime la expresión, sino la propia estructura digital, que regula la visibilidad y moldea la memoria cultural bajo los dictados de la corrección política y la sensibilidad social.

El ecosistema digital, prosigue nuestro nuevo académico, no ha abolido el paratexto, pero sí alterado profundamente su configuración simbólica, espacial y semiótica. Y en particular, ha modificado el régimen de orientación de la lectura, desplazándola del eje horizontal, propio del libro impreso, al eje vertical, característico del formato digital. Al llegar aquí, José Antonio Cordon ha establecido un muy sugestivo paralelismo con la mutación que Jacques Le Goff, el gran medievalista francés de la Escuela de los *Annales*, analizó en su estudio sobre el *Nacimiento del Purgatorio* (1981). Aquella mutación favoreció la orientación vertical, ascendente, como ideal espiritual.

El gran acierto del nuevo académico ha sido prestar minuciosa atención a esos espacios marginales, periféricos, aparentemente accesorios, pero que deparan claves valiosas al lector, orientándole en la construcción del sentido del texto que se dispone a leer. José Antonio Córdón ha demostrado que esos márgenes o umbrales no poseen un mero valor ancilar, sino constitutivo. Hoy, el paratexto se ha convertido en una constelación ubicua, reactiva, sometida a flujos y reescrituras permanentes. De ahí que el nuevo académico reclame una nueva *hermenéutica de los bordes*.

En el epílogo de su discurso, José Antonio Córdón nos ha ofrecido unas reflexiones sobre el sentido actual de la lectura y la escritura, preguntándose si acaso no son experiencias gemelas de borde, que nacen no del centro del libro, sino de sus márgenes. El nuevo académico reivindica la memoria y la oralidad como otras posibles formas de escritura.

En su contestación, Fernando de Villena, después de resumir las claves del discurso de José Antonio Córdón, ha trazado una precisa semblanza bio-bibliográfica del nuevo académico, subrayando su condición de lector ideal, de estudioso y ensayista. En la dilatada producción científica de José Antonio Córdón (treinta libros y más de cien artículos), Fernando de Villena ha destacado en primer lugar la monumental monografía, redactada en colaboración con Emilio Delgado López-Cózar, *El Libro: creación, producción y consumo en la Granada del siglo XIX*. Luego se ha referido a otros estudios relevantes, como el dedicado a los fundamentos terminológicos y normativos del *best-seller* canónico, para terminar con un libro de reciente aparición, *La belleza de la lectura*, escrito con un sugestivo lenguaje poético, colmado de símiles, metáforas y alegorías.

Fernando de Villena ha incluido en su contestación jugosas referencias a los paratextos usados por los ingenios del Siglo de Oro, que a menudo servían para exacerbar las rencillas literarias. Debo agradecerle la mención que ha hecho de mi modesta labor como ilustrador de las cubiertas de algunos libros de narrativa y de poesía.

Estoy persuadido de que los conocimientos, verdaderamente enciclopédicos, de José Antonio Córdón sobre la historia del libro y la lectura y sobre las humanidades digitales, contribuirán a impulsar las tareas de nuestra Academia. Bienvenido.

Hoy también se ha entregado el Premio Francisco Izquierdo de Literatura Granadina, en su vigésimo primera edición, al profesor D. Manuel Titos Martínez, catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Granada.

Con el Premio «Francisco Izquierdo», la Academia pretende distinguir una publicación o trabajo de investigación, así como una trayectoria personal o la labor de una entidad que constituyan una aportación sobresaliente al conocimiento y difusión de la Literatura, la Historia y la Cultura de Granada.

En esta edición, la Academia ha acordado por unanimidad reconocer la labor de D. Manuel Titos Martínez, por su obra *Poemas para Sierra Nevada y La Alpujarra*, una monumental antología poética que comprende un milenio de historia literaria. Todo un mundo poético dedicado a Sulayr.

Manuel Titos Martínez es el gran investigador e historiador de Sierra Nevada, un territorio que conoció primero como montañero y más tarde como estudioso. Sus líneas de investigación han recorrido ámbitos como la Historia económica, la Historia empresarial, la Historia financiera y la Historia natural, montañera y cultural de Sierra Nevada. Ahora nos ha descubierto la preciosa historia poética de Sierra Nevada.

Hoy es un día de celebración para nuestra Academia, porque, reunidos en Junta Pública, renovamos un año más el compromiso con el cultivo, promoción y difusión de las Buenas Letras. Muchas gracias a todos por su asistencia. En nombre del Rey Felipe VI, declaro inaugurado el curso académico 2025-2026.

EL TESTIGO DE LOS TIEMPOS, DE FERNANDO DE VILLENA

José Antonio López Nevot

Tuve el honor y la satisfacción de presentar la primera edición de *El testigo de los tiempos* de Fernando de Villena, publicada por la editorial *Quadrivium*, el día 29 de octubre de 2008, en la sede de la Asociación de la Prensa de Granada y de la Fundación Andaluza de la Prensa, ubicada en el antiguo Hospital de Peregrinos de Granada. Una casualidad simbólica, pues *El testigo de los tiempos* es, en buena medida, la historia de un peregrinaje.

Un año después, la novela de Fernando obtuvo el Premio Andalucía de la Crítica en la modalidad de Novela, reconocimiento que venía a confirmar la excelencia del libro. Ahora se publica de nuevo en Niña Loba, editorial que, según reza su lema, confía en la estética, la inteligencia y la originalidad literarias como método de exploración de los enigmas humanos. El libro se enriquece con un *Epílogo* firmado por el poeta, narrador, crítico literario y académico de Buenas Letras José Lupiáñez.

Pero mi intención es recuperar para ustedes aquella primera presentación de *El testigo de los tiempos*, que me ofreció la posibilidad de volver a frecuentar los círculos literarios, siempre de la generosa mano de mi amigo Fernando de Villena.

Quizá pueda extrañar que sea yo quien presente la última entrega narrativa de Fernando de Villena, *El testigo de los tiempos*. Sería más bien él quien debiera presentarme a mí ante un auditorio literario. Pero tal vez la posible sorpresa se disipe si les hablo de una antigua amistad, que con el tiempo fue también literaria, pero que al comienzo fue solo eso, una amistad entre dos compañeros de colegio. Luego llegaron las lecturas: los libros míticos, los libros difíciles, los libros prohibidos. Recuerdo que Fernando me sorprendía siempre con el hallazgo de un raro ejemplar encontrado en alguna librería de viejo, o con la cita de un autor desconocido, despertando en mí en seguida el deseo de superarle con el descubrimiento o la lectura de un autor aún más difícil o secreto. Huelga decir que solo por accidente lo conseguía.

Creo que aquella emulación constante pudo ser un eficaz antídoto contra cualquier provincianismo intelectual, al estimular la búsqueda de un canon literario personal, más allá de los catecismos y recetarios al uso, que limitaban a media docena el número de autores que un escritor en ciernes debía conocer. La vocación literaria de Fernando se afirmó temprana e irrevocablemente, y no es necesario recordar aquí su impecable trayectoria, primero como poeta, y luego, como narrador. Pero quisiera subrayar esa cualidad de Fernando, esa perseverante pasión por los libros y la lectura, esa curiosidad insaciable que sabe contagiar a quienes le escuchan, porque explica muy bien su amor al pasado.

La Historia es, sin duda, la protagonista de su última novela. No es la primera vez que Fernando de Villena narra la experiencia histórica. Baste citar a tales efectos su *Relox de peregrinos*, que mereció el Premio Literario Ciudad de Jaén en 1988. Pero *El Testigo de los tiempos* sorprende por la magnitud del empeño y la ambición omnicomprendiva de sus páginas.

En el Prólogo, Fernando de Villena declara que «ésta es la mejor de (sus) novelas, la más ambiciosa, la que ha sido escrita y revisada con más amor». A mi juicio, es la más lograda y mejor acabada de su autor. Hace años tuve oportunidad de leer una primera redacción del texto, bajo distinto título, y puedo asegurar que la novela ha sido sometida a una esmerada revisión que finalmente ha devenido en una obra en buena medida diferente.

El asunto del libro es la historia de Ahasverus, el Judío Errante, el Isaac Lakedem de los flamencos, el Buttadio de los italianos, el Boutedieu de los franceses, el Juan de Espera en Dios (o Juan de Vota Dios) de

los españoles. Con este último nombre aparece designado en la novela. La leyenda es conocida: un oscuro judío de Jerusalén, zapatero en la calle de la Amargura, se encuentra con Jesús camino del Gólgota y, ante su ausencia de compasión por la Pasión, es condenado a errar incesantemente por el orbe hasta el Juicio Final. En Europa, el mito del Judío Errante penetró en el folklore, pero también en la literatura culta, inspirando la obra de autores tan dispares como Goethe, Schlegel, Chamisso, Lenau, Andersen, Heine, Sue, Kipling o Apollinaire. En América, Borges llamó Joseph Cartaphilus, otro de los nombres de Ahasverus, al protagonista de *El inmortal*, y Mujica Láínez le dejó aparecer fugazmente en *El Unicornio* y en *Bomarzo*.

En España, la leyenda de Juan de Espera en Dios se mantuvo viva en la conciencia popular, al menos hasta el siglo XVIII. Más aún, en el siglo XVI hubo quienes llegaron a fingir ser ese personaje imaginario, como un Antonio Rodríguez, natural de Medina del Campo, procesado y condenado por la Inquisición de Toledo en 1547. En la novela aparece uno de estos simuladores, narrando su historia en una plazuela de Logroño. La historia real de Antonio Rodríguez pudo servir de inspiración a los autores del *Crotalón* o del *Viaje a Turquía*, donde reaparece nuestro Judío. Durante el siglo XIX, y una vez suprimido definitivamente el Tribunal del Santo Oficio, el mito de Juan de Espera en Dios siguió difundiéndose a través de traducciones o adaptaciones de la obra de Sue, y de la literatura de cordel.

Así pues, el reto que afrontaba Fernando de Villena al emprender la redacción de *El testigo de los tiempos* residía en construir un relato, no sobre una ausencia, sino sobre una presencia, y nutrida, de textos anteriores, hilvanados en torno a la figura del Judío Errante. A mi entender, ha logrado superar con creces el reto, ofreciendo al lector un espléndido ejercicio narrativo. La novela es una autobiografía fingida de Juan de Espera en Dios, donde el protagonista narra su vida o, mejor, sus vidas. Antes de iniciar la narración, Juan advierte que va a morir pronto, en otras palabras, que se halla próximo el Fin de los Tiempos. A partir de entonces, el protagonista nos invita a acompañarle en una fascinante peregrinación a través de tres milenios de historia, que es también un viaje interior hacia sí mismo. A diferencia de los decrepitos *struldbruggs* o inmortales que comparecen en *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, Juan nunca envejece, lo que tarde o temprano suscita la desconfianza de las gentes y, finalmente, le obliga a abandonar el lugar donde vive para reemprender su errática existencia. *El testigo de los tiempos* se convierte así en una novela de ciudades, en una novela cosmopolita.

Asistimos a las tribulaciones de Juan, quien, consciente de que ha de expiar su pecado, se debate entre el arrepentimiento y el olvido; en el interior de Juan se entabla una querrela entre devoción cristiana y sensualidad pagana. Pero, agazapada en un repliegue de su mente vive la esperanza de redención. En un pasaje de la novela se compara con el ave fénix, renaciendo eternamente de sus cenizas, eco tal vez de cierta tradición, según la cual, cada centuria, el Judío enfermaba gravemente hasta el punto de sentir la angustia de la muerte, para luego sanar y volver a la edad de treinta años.

En la novela, la historia del Judío Errante se entrelaza con la historia mítica de España, patria adoptiva de Juan: el mito de la Cueva de Hércules en Toledo, vinculado al mito de los Libros Plúmbeos del Sacromonte y, finalmente, la clave interpretativa de la novela, Iram la de las columnas, prefiguración de una Alhambra hermética. Hay otro *leitmotiv*, la aparición recurrente de un misterioso personaje que, en cada reaparición adopta una encarnación distinta, y cuya identidad me guardaré muy mucho de revelarles.

Siguiendo las enseñanzas de Mujica Láínez, Fernando de Villena ha sabido sortear los peligros del *presentismo* en el que incurren muchos autores de novelas históricas, al proyectar hacia el pasado las ideas y conceptos del presente; por el contrario, cada capítulo de la novela es una evocación límpida y exacta, recreada con sabiduría y sensibilidad históricas, de una cultura pretérita; en vano buscaríamos en la narración la sombra de un anacronismo. El protagonista de la novela se contagia del signo de los tiempos en que le es dado vivir: converso al cristianismo, eremita y filósofo en la antigüedad, guerrero y monje en los siglos oscuros, poeta y soldado en el Renacimiento, músico en el Siglo de las Luces, siente cómo se acentúa su conciencia crítica en vísperas de la Revolución.

Aún así, en el protagonista he creído advertir algunos rasgos del yo del autor: la pasión por los objetos bellos y antiguos, el amor a ciudades y lugares taumatúrgicos y misteriosos (Venecia, Toledo, La Alhambra, el Sacromonte), pero también el desarraigo y la inevitable soledad, la carencia de asideros, la fugacidad de las personas y las cosas, el melancólico escepticismo ante las utopías colectivas y la sola esperanza en el perfeccionamiento individual.

Como Alonso Quijano, Juan de Espera en Dios descubre un día que su singular historia, supuestamente real, andaba impresa en un libro. El hallazgo del texto tiene lugar en Nuremberg, en el siglo XVIII, y el narrador confiesa que, pasado el tiempo, llegó a coleccionar todas las obras literarias que hacían referencia a su vida, incluyendo un breve poema de Fernando de Villena. Aquí, el plano del autor y el del narrador se entrecruzan en un juego metaliterario. Pero el mismo Juan de Espera en Dios ya había iniciado siglos atrás la tarea de fijar su vida por escrito, cuando profesó de eremita junto al lago Meris, en Egipto. Mucho después, en Venecia, sigue escribiendo su vida «con un estilo lleno de arcaísmos y vocablos extraños propio de quien ha vivido mucho y en muchos territorios diferentes».

Ese estilo arcaizante y poblado de vocablos extraños es precisamente uno de los grandes aciertos del libro. Pero sólo un artista del lenguaje, tan extraordinariamente familiarizado con la tradición clásica y con los registros estilísticos de la literatura aurisecular como Fernando de Villena, habría podido recrear esa voz intemporal y a la vez enraizada en la historia que nos acompaña a lo largo de la novela.

Como no podía ser menos, en las páginas de la novela aflora también la voz lírica de Fernando de Villena, con imágenes y metáforas de una audaz belleza: así, Jerusalén yace «aupada sobre el monte Sión como sobre vetusto atril el Libro Santo»; en Egipto, «el sol caía con la fuerza de una legión romana». Las escenas son descritas con una plasticidad y colorismo de pintor. El encuentro entre Juan y Emilia en la isla de Kea evoca irresistiblemente una pintura de Alma Tadema.

Por las páginas de la novela transitan personajes reales, como Saulo de Tarso, Agustín de Hipona, Belisario, Carlomagno, Guillermo IX de Aquitania, Pietro Torrigiani, Haendel, Mozart, García Lorca, Mujica Láinez, o el mismísimo Fernando de Villena; personajes imaginarios, como los de la materia de Bretaña: Arturo, Morgana, Perceval. Pero son, sin duda, los personajes de ficción, creados por el autor, quienes dejan una más honda resonancia en la memoria del lector: el indio del Perú Tobías Bartolomé Cumpián, el devoto caballero de Méjico Felipe Manuel de Osorio y Moctezuma, y, sobre todo, los delicados retratos femeninos, como los de la romana Emilia en la isla de Kea, la portuguesa Ana de Sousa en Sevilla, la india María del Buen Consejo en Méjico, o la judía Ana Újed en Praga.

Estos personajes ficticios, verdaderamente memorables, aportan frescura y vivacidad al discurso narrativo, al dialogar con el protagonista, o narrar a su vez su propia historia, convirtiendo *El testigo de los tiempos* en un mar de historias, en una novela de novelas. En 1913 escribía Arthur Schnitzler: «Mi oficio es crear personas, y lo único que debo demostrar es la multiplicidad del mundo». Sería difícil sintetizar en menos palabras el oficio de narrador. Pues bien, creo que Fernando ha logrado crear personas y mostrar la multiplicidad del mundo en su última novela.

Leer *El testigo de los tiempos* es sumergirse en un universo fascinante, donde la historia, el mito, la imaginación, el misterio y la belleza del lenguaje seducen al lector desde las primeras páginas. No exagero al afirmar que este libro consagra a su autor, Fernando de Villena, como un novelista de relevancia indiscutible en el panorama actual de la narrativa hispánica.

PRESENTACIÓN DE *ORFANDAD DE LAS COSAS*, DE GUILLERMO EDUARDO PILÍA

José Antonio López Nevot

Orfandad de las cosas, último poemario de Guillermo Eduardo Pilía, fue presentado el pasado 10 de mayo en la Sala Zaida, en el marco de la Feria del Libro de Granada 2025, junto con otros cuatro libros de la colección Mirto Academia, de la Academia de Buenas Letras, editada por Alhulia. El autor no pudo acompañarnos en aquel acto, pero envió un texto para la ocasión, que fue leído en el curso de la presentación. En el texto, Pilía recordaba que entre su primer libro de poemas, *Arsénico*, que vio la luz en 1979 en la editorial Nuevas Voces de San Fernando, y *Orfandad de las cosas*, median cuarenta y cinco años.

En aquellos cuarenta y cinco años habían pasado muchas cosas: una dictadura, una guerra, sueños realizados, ilusiones deshechas. Pasaron la juventud, los amores, la pérdida de muchas cosas queridas. El poeta reconocía no saber si su voz había envejecido al mismo paso que su cuerpo. Era consciente de que en sus comienzos hablaba oscuramente, porque hablar claro podía conducir a la muerte. En efecto, en otro tiempo, Pilía cultivó cierto hermetismo, propio del clima de censura en que escribió sus primeras obras, bajo la influencia de Rimbaud, Montale, Quasimodo y Trakl, uno de sus poetas favoritos, a cuya lectura vuelve a veces, como nos confiesa en *Orfandad de las cosas*.

Después, Pilía se ha esforzado en buscar la claridad y esa cosa tan vaga llamada belleza. El mundo le parece tan terrible que no hay razón para nombrarlo con palabras malsonantes. Todos sus libros están unidos por un único deseo: el de decir con su propia voz lo que ya dijeron otros con las suyas, el de escribir con su propia letra algo de aquello que odia y algo de lo que ama.

Orfandad de las cosas es un libro de poemas agrupados en seis secciones: *Las cosas me reclaman*, *La noche estrellada*, *Por los labios suele herir la vida*, *Atardecer sobre el Mar de Ansenuza*, *Lo bello y bueno, lo que vive en gratuidad*, *Albur de la memoria* y *El pan y la saliva*. Las cosas, huérfanas de sustancia, buscan quien las nombre, mendigando encarnarse en el lenguaje, porque aquello que vive sin palabras es como si viviese la mitad, incompleto; el poeta las nombra y les da forma, pero tal vez el poeta solo exista por que las cosas le reclaman.

En la primera sección, *Las cosas me reclaman*, el autor nos habla del nacimiento del canto, de cómo la frase, apenas nacida, ya persigue una forma. El poema *Los diarios de la peste* evoca los tiempos ominosos, cuando el autor vivía en un país sitiado, con miedo a quedarse sin palabras. En la sección *La noche estrellada*, recuerda las noches prodigiosas de la infancia, hermanando realidad y memoria, como aquella madrugada en la que su padre le despertó para contemplar el paso de un cometa.

En *Por los labios suele herir la vida* se ubica el poema que da nombre al libro, *Orfandad de las cosas*, y otros que nos hablan de la pérdida de las personas y cosas queridas: el padre, la esposa, la propia infancia. También nos hablan acerca de la supervivencia e inventario de los objetos que pertenecieron a los muertos; objetos que pueden enfermar, como el reloj de su padre.

En *Atardecer sobre el mar de Ansenuza*, el poeta nos dice que todo lo que es bello, lo que es bueno, lo que vive en gratuidad, camina hacia la noche. Aunque una vida más alta se incorpora a esta.

En la siguiente sección, el poeta nos recuerda que por los labios hiere la vida, que a veces lastiman también nuestras palabras. En el poema *When I was young*, el recuerdo de una canción, *All by myself* (interpretada por Eric Carmen), le persigue como una sombra, evocando un encuentro amoroso en un verano de la adolescencia.

En *Orfandad de las cosas* hallamos evocaciones de amores efímeros, rememorados en la soledad de una habitación de hotel. Leyendo a Pilía vienen a la mente a la mente esas pinturas de Edward Hopper que retratan toda la desolación, la tristeza y el desencanto del mundo contemporáneo.

En el muy original poema titulado *Paradero*, el poeta hace inventario de los motivos de poemas anteriores, pequeñas cosas en las que ha buscado obstinadamente la huella de algo inefable. En ese sentido, quisiera subrayar que Pilía juega con las autocitas, reproduciendo fragmentos poéticos del libro en los preámbulos de cada una de las secciones.

Orfandad de las cosas no es un libro trágico, sino elegíaco: su lirismo tiene como ejes el expolio del tiempo y la consciencia de nuestra caducidad: *el desgano del cuerpo / que no pidió nacer, que aborrece morir*.

PRESENTACIÓN DE *SI LO HUBIERA SABIDO...*, DE GUSTAVO GAC-ARTIGAS

Pedro Enríquez

En la vasta tradición de la poesía como testimonio, pocas obras se atreven a asumir la carga que Gustavo Gac-Artigas nos presenta en *Si lo hubiera sabido...*, publicado por Valparaíso Ediciones. Este no es un libro de poemas para el deleite estético; es un tribunal. Es un «mapamundi del horror» que nos obliga a mirar de frente las grandes infamias ideológicas que han desangrado a la humanidad.

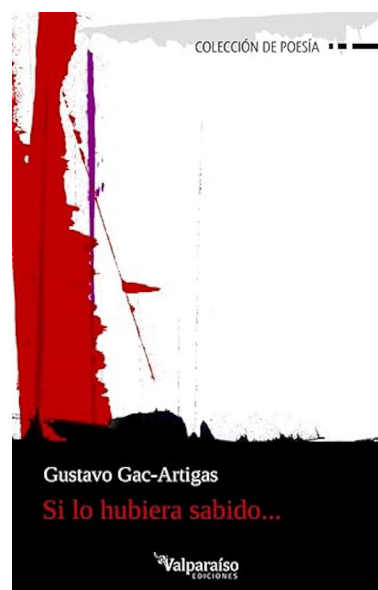
*a ti, / lector, / te invito a viajar por este mapamundi del horror
a ti, / inmolado, / perdóname por sacarte del olvido
a ti, / mi hermano, / dame tu fuerza
yo te entrego mi pluma / antes de caminar hacia el olvido*

Desde su «Invitación» inicial, Gac-Artigas subvierte la idea del verso como simple alivio. Aquí, el poeta «no puede callar». Nos suplica, como lectores, que no nos defendamos, que prestemos nuestro canto y nuestra pluma para romper el silencio que nos permite dormir. El título mismo, *Si lo hubiera sabido...*, resuena como el lamento del testigo, del sobreviviente y, quizás, del cómplice que alguna vez creyó.

INVITACIÓN

*te invito a cantar conmigo / lo sé
el verso se supone cura, alivia el alma, supera el dolor
pero hay veces en que el verso / se desangra, sufre,
tiempos en que la infamia es tan grande que lo alcanza y
el poeta no puede callar / no es él quien se desangra
es la humanidad
te invito a curar las heridas
sube a cantar conmigo, hermano,
préstame tu canto y tu pluma
...
necesito de todas mis fuerzas para romper el silencio,
y mis fuerzas no alcanzan,*

La estructura del libro es una procesión de siete CANTOS, siete «MANTOS»: siete ideologías o sistemas de poder que, bajo promesas de justicia o pureza, sembraron el terror.



CANTO 1: EL MANTO ROJO

El primer canto comienza con el verso / reflexión

Si lo hubiera sabido...

diseciona sin piedad el sueño comunista, simbolizado en la hoz y el martillo. Gac-Artigas habla desde la desilusión de quien creyó: «creí / creímos / tenía que creer». La justificación era noble («no se podía vivir en la injusticia»), pero el resultado fue el horror como «rumores» que se materializaron en el Gulag y el Holodomor en Ucrania.

*todo era de todos / todo menos la libertad encadenada
bajo el sueño / creí / creímos / tenía que creer
teníamos que creer / no se podía vivir en la injusticia
era preferible vivir en la ceguera
el horror eran rumores / propaganda del enemigo
creí / y me enviaron a un campo de concentración
a un gulag / a un centro de reeducación
no me habían educado para obedecer
me habían educado para rebelarme
ahí estuvo el error / contaron con todos
pero no contaron con uno / y ese uno fue su ruina
llevaba en su frente la estrella de la libertad
un día cayeron las alambradas
los tractores circularon libremente
la tierra abrió su vientre con amor
el trigo brotó en las grandes planicies
marcando el fin de la hambruna
un día la burocracia / creó nuevas alambradas
entre el 33 y el 34 / la hambruna regresó
se llevó millones / ucrania pagaba su rédito en holodomor
el estómago no soportó los sueños*

Este «manto» no se limita a la Unión Soviética. El poeta extiende la mancha roja a los centros de reeducación en Cuba, a los gulags en Rusia, y al dolor en Nicaragua y Caracas. La verdadera tragedia que expone Gac-Artigas no es solo la cárcel o la tortura, sino «la destrucción / de nuestros ideales».

CANTO 2: EL MANTO PARDO

El segundo canto nos traslada al horror del Nazismo, el «manto pardo». Iniciando con la ominosa fecha de 1933 y el incendio del Reichstag, el poeta evoca el «heil!» de la sumisión y la locura de la pureza racial. Gac-Artigas humaniza la estadística del genocidio al recordarnos a la niña en la buhardilla (Ana Frank) y los «cristales rotos» de Berlín.

*se tembló en europa / se tembló en el mundo
en ámsterdam, / nombre mágico para un niño en chile,
en una buhardilla, una niña temblaba,
no de miedo / de amor / su joven cuerpo
abriéndose a la vida / las calles de berlin
se tapizaron de cristales / **jude**
se leía en ellos / las botas trituraban los cristales
creando mosaicos de muerte / mosaicos de terror*

El poeta conecta este horror con otros: «la noche de los lápices en argentina» y el genocidio armenio de 1915

.....
*se encendieron las antorchas
iluminaron la noche parda
se alimentaron las hogueras de la ignorancia
quemaron los libros
al igual que años más tarde lo hicieran en chile*
.....
*se encendieron las antorchas
era la noche de los cristales rotos en berlin
corría el año de desgracia 1934
la noche de los lápices en argentina
cuando un mes de septiembre de 1976
se secuestró y asesinó a estudiantes de secundaria
claudio, maría clara / maría claudia, / francisco, daniel / horacio
¿dónde están?*



Pero el canto no se queda en el pasado. Se estrella contra el presente, denunciando la respuesta a la masacre de Hamás con la muerte de 36,000 palestinos en Gaza, señalando el uso de inteligencia artificial como «Lavanda» y «Where is daddy?». La conclusión es una de las más terribles del libro: «el manto pardo tiene imitadores / incluso entre sus víctimas».

*érase el año de desgracia 2024
en gaza han muerto 36000 palestinos
una niña / un niño / una madre / un anciano
una adolescente abriéndose a la vida
una adolescente abrazada por la muerte
con olor a lavanda / la muerte huele*

CANTO 3: EL MANTO ROJO VERDE BLANCO Y NEGRO

Este canto aborda el fanatismo del yihadismo radical. Los colores de las banderas se mezclan con «el terror divino» y la «obligación de dar muerte al infiel». Gac-Artigas identifica al «ser pensante» como el enemigo principal y a la violencia como el «lenguaje universal / el esperanto del terror».

*el manto rojo verde blanco y negro / se vistió de violencia
el lenguaje universal / el esperanto del terror
los colores se escondieron / era la manta negra del terrorismo
cubriendo el mundo*

El poeta denuncia la esclavitud de la mujer y la promesa perversa de las «72 vírgenes». Sin embargo, Gac-Artigas traza una línea crucial de humanismo: «no es el islam / es el fanatismo». Es la «ciega sed de venganza», el «califato de la maldad», lo que el poeta condena.

*los terroristas salen de sus madrigueras
les surgen alas / navegan por el cielo / para destruir al enemigo
explotan sus cuerpos / para llevarse con ellos al enemigo
no es el islam / es el fanatismo
nunca es una religión / siempre es el fanatismo*

CANTO 4: EL MANTO DE FRANJAS Y ESTRELLAS

El cuarto canto se vuelve hacia el imperialismo estadounidense.

Gac-Artigas expone la contradicción fundacional de una nación que, «escapando de la persecución», «traía el imperio en su sangre».

Este es el manto de la hipocresía: «combatieron para liberarse / combatieron para dominar». El poeta señala los pecados originales del esclavismo y la política exterior que «defiende al autócrata si sirve a mis intereses». El «billete verde» y la «arrogancia del que se cree superior» completan este retrato de un poder que, en su defensa de la democracia, puede «autoinmolar» sus propios principios.

*los absorbimos / alimentamos nuestra mente / nos creímos parte
nos creímos invencibles / por algo somos una nación bajo un dios
y es nuestra tarea / conquistar la tierra de los infieles
apoderarnos de la riqueza de los infieles
reglamentar el mundo / a nuestra imagen y semejanza
para conservar la pureza / y fijar los límites de la democracia
hay momentos en que la democracia
cobija la autocracia bajo su manto / y se puede autoinmolar*

CANTO 5: EL MANTO ROJO CON DESTELLOS DORADOS

El quinto canto nos lleva a la China maoísta. El rojo vuelve, esta vez con los «destellos dorados» del sol de Mao. La «gran marcha» de la revolución agraria se convierte en la «revolución cultural» que silencia el pensamiento.

Gac-Artigas describe la persecución del intelecto («los violines son malditos»), los «campos de reeducación» y la denuncia del padre y la madre. Compara directamente los «20 millones de campesinos» muertos de hambre con las víctimas del «manto modelo» soviético, concluyendo que «el autoritarismo iguala a las víctimas». El poeta lanza una pregunta universal: «¿cuántos muertos se necesitan para que sea genocidio?».

*el alimento no puede ser intelectual
es peligroso el pensamiento
puede dar paso a la rebelión
la ciencia es ciencia si es revolucionaria
es obscurantismo si el microscopio no repite
las máximas de la revolución
la cultura es para todos
para que todos la repitan
la moral es revolucionaria
si denuncia al enemigo, / denuncia al padre / a la madre
al vecino / a una niña / en una buhardilla
...
los guardias rojos preservaron la llama
incendiaron los libros / no es la primera vez / no será la última
la palabra es peligrosa*

CANTO 6: EL MANTO DE LAS DICTADURAS CUBRIÓ MI CONTINENTE

Este es, quizás, el canto más íntimo. Gac-Artigas enfoca el horror en su propio continente, América Latina. Comienza con la belleza de los mantos multicolores precolombinos, rotos primero por el «manto de la conquista» española, «con la cruz y la espada».

Tras un breve «sueño» de justicia, donde «los de abajo... subieron a escena», cae «el manto de las dictaduras» del siglo XX. Es el horror de los «ríos llevaron cadáveres», los «cuerpos» lloviendo «del cielo» y el canto silenciado. Es el terror de las marionetas «manejadas por los hilos del imperio». La resistencia también es continental: «las arpilleras contaron la historia».

*un día los de abajo / los olvidados de la historia
subieron a escena / fueron personaje principal
fueron la voz de su historia / un día fueron ejemplo a seguir
ese día se volvieron un peligro / ese día / una noche
un negro amanecer / el sueño despertó en la pesadilla*

CANTO 7: EL MANTO BLANCO Y AZUL SE VISTE DE ROJO

El libro cierra su círculo trágico regresando a Tierra Santa. El manto de Israel, la estrella de seis puntas, «se tiñó de rojo». El poeta denuncia «el ojo por ojo inhumano» donde las víctimas «se transformaron en verdugos».

Gac-Artigas conecta directamente «el humo de los hornos» con «el humo de las bombas», en un lamento por el ciclo interminable de la venganza. El poeta clama que «la muerte con muerte no se combate / el odio con odio no se combate» y reza por un futuro donde «dos estados dormirán en paz».

*en medio de las ruinas una niña llora
en una buhardilla una niña sueña
el humo de los hornos / el humo de las bombas / cubre sus sueños
ojo por ojo / la venganza se desata / son los jinetes de la muerte
haremos que nunca olviden
clamó el jinete de la muerte en alemania
haremos que nunca olviden
clamó el jinete de la muerte en jerusalén
nunca olvidaremos / clamó el poeta
...
la muerte con muerte no se combate
el odio con odio no se combate
el horror con horror no se combate
el hombre con el hombre
el hombre junto al hombre
algún día / algún día los hombres / vivirán en paz
en el respeto / y ese día / tierra santa / será / tierra santa*

CONCLUSIÓN: EL RUEGO DEL POETA

Si lo hubiera sabido... no es un cierre, sino una súplica y una transferencia de responsabilidad. Tras el viaje por los siete «mantos» del horror, el poeta Gustavo Gac-Artigas abandona el tono de la crónica para adoptar el del ruego en su penúltimo poema, «El Ruego del Poeta». En esta letanía final, se dirige directamente a la esencia de cada ideología devastadora: le pide a la «bota que aplasta» que no aplaste a la niña en la buhardilla; al «profeta de la muerte» que regrese a la oración de vida; al «sol rojo» que no queme los libros; y al «muro de los lamentos» que escuche su canto infiel.

SI LO HUBIERA SABIDO... es una obra valiente. Es un réquiem por los ideales perdidos y una denuncia de todos los fanatismos.

*oh, muro de los lamentos / escucha el canto del poeta,
ora conmigo el infiel
...
desde mi dolor / a ti lector te imploro / escribe tu verso
haz que tu alma cante / pinta tu mundo
rechaza los colores dominantes
crea tu propia paleta / tu mundo / tu buhardilla
tu primer amor / el último / libera tu manto
antes de que el dolor / estremezca nuevamente al mundo
oh, lector, te suplico / escribe en la página en blanco
tu primer verso*

El libro no termina con la voz del poeta, sino con un desafío. La última sección, «Tu página, lector», nos entrega una página en blanco. Tras este viaje por el horror, Gac-Artigas nos cede la pluma y nos exige escribir nuestro propio verso, un verso que, ojalá, rompa el ciclo.

*TU PÁGINA, LECTOR
escribe tu primer verso, o el último*

De este modo, Gac-Artigas no termina la obra; la deja abierta, insistiendo en que el silencio solo se rompe si el lector, ahora testigo, asume su papel y añade su propia voz para impedir que el dolor «estremezca nuevamente al mundo».

Granada 2025

<https://www.youtube.com/watch?v=PSXDPj-b1n8>

PALABRAS PARA LA PRESENTACIÓN DE *ORFANDAD DE LAS COSAS*

Guillermo Eduardo Pilía

En 2016, en mi discurso de incorporación a la Academia, dije que era la realización de un sueño que nunca me había atrevido siquiera a imaginar. Ahora puedo decir lo mismo al ver que *Orfandad de las cosas*, el libro con el que cumplí 45 años con la poesía, aparece publicado en la colección Mirto Academia y presentado en la Feria del Libro de Granada.

Entre mi primer libro de 1979 y este último pasaron, efectivamente, 45 años. Pasó una dictadura, una guerra, sueños realizados, ilusiones deshechas. Pasó la juventud, los amores, la pérdida de muchas cosas queridas. Pero no sé si mi voz fue envejeciendo al mismo paso que mi cuerpo. Sé que en los comienzos hablaba oscuro, porque hablar claro podía llevar a la muerte, y que desde entonces me he esforzado en buscar la claridad y esa cosa tan vaga que se llama belleza. El mundo me parece muy terrible y para qué entonces nombrarlo con palabras que malsuenen. Todos mis libros están unidos por un único deseo: el de decir con mi propia voz lo que ya otros dijeron con las suyas, el de escribir con mi propia letra algo de aquello que odio y algo de lo que amo.

No sé si mi poesía, cualquier poesía, tiene una finalidad, no sé si el arte la tiene, como no sé si la tiene el amor, el atardecer en el campo, el cielo estrellado de mi Córdoba argentina o el olor del río de mi infancia. Si la poesía hace que el mundo sea más humano, los resultados no están muy a la vista. O puede ser que los poetas cumplamos con un ministerio, sin cuestionarnos mucho si existe o no el dios al que servimos. Lo seguro es que algunos nacemos con esa apetencia de nombrar y fingimos creer que el mundo se desplomaría si nosotros calláramos. También hay gente que tiene necesidad de que los poetas les demos nombre a lo que existe, de que digamos “albahaca”, “barbecho”, “nomeolvides”. Y en ese dar nombre a las cosas se justificaría entonces nuestro oficio.

Podría afirmar que todo cuanto escribí está relacionado con la desazón de sentirme un ser que no pidió nacer y que aborrece morir, inserto en una línea histórica que me hace mirar hacia atrás con nostalgia y hacia adelante con incertidumbre; estar destinado a experimentar, como todo lo humano, amores y odios, ganancias y pérdidas; ser actor de reparto o simple figurante en la comedia de un mundo en el que las cosas se deslavan y desaparecen sin que yo pueda hacer casi nada. Ese “casi” que evita la fatalidad de la nada es la poesía, la que intenta suturar la herida del tiempo y celebrar lo que hoy existe y mañana ya no, la que intenta darle entidad a las cosas. Este libro está lleno de cosas que buscan encarnarse. Posiblemente lo hagan, cuando alguno de ustedes lo abra y lean al menos un par de poemas.

II

COLABORACIONES ORIGINALES

CRONOLOGÍA DEL POETA ANTONIO CARVAJAL

Antonio Chicharro

1943

- Nace el 14 de agosto en Albolote (Granada), cuarto hijo del matrimonio formado por Francisco Carvajal Ramírez y Josefa Milena Ramírez.

1951

- Durante una estancia en Archidona oye como anónima una «historia de familia» [*Historias de familia*] de José Antonio Muñoz Rojas y lee en placas de mármol los nombres de Barahona de Soto, Pedro Espinosa y Miguel de Cervantes, que lo acompañan desde entonces.

1953-1959

- Ingresa como alumno interno en el Colegio de los Escolapios de Granada para hacer estudios de bachillerato. Externo durante el curso 1958-1959.
- A partir de 1954 y durante los cursos siguientes, se encierra en la lectura de los más heterogéneos libros. En la revista *Genil* se publican algunas de sus prosas escolares.

1961

- 7 de marzo: Antonio Carvajal escribe su primer poema con clara conciencia de que realmente lo era y no mero ejercicio versificador.
- En agosto conoce al profesor Carlos Villarreal, quien lo insta a regresar a Granada para continuar sus estudios de bachillerato en la Academia Fides, y decide cambiar la especialidad de ciencias que había seguido hasta entonces por la de letras. Desde entonces y hasta su fallecimiento en 1989, Carlos Villarreal será mentor y maestro del poeta, al que introducirá en la vida cultural granadina de los años sesenta, lo que le proporciona la ocasión de establecer amistad con Elena Martín Vivaldi y Bernardo Olmedo, escultor exigente y sabio, además de poner a su servicio una excelente biblioteca rica en libros de literatura, filosofía e historia.

1963

- Escribe su poema-libro *Casi una fantasía*, de radical concepción épica y estructuración musical, que publicará finalmente doce años después, en 1975, y en el que Carlos Villarreal reconoce la genuina voz poética de Carvajal.
- Viaje a París, donde conoce a María Teresa León y Rafael Alberti a quienes lo presentó Andrés Vázquez de Sola, caricaturista de *L'Humanité* y de *Le Canard Enchaîné*.

1964

- Entre los numerosos poemas que escribe en este año está el titulado «Diferencias sobre el verso de Antonio Machado: *Estos días azules y este sol de la infancia*», dado a conocer en 1997, que pone de manifiesto su interés por este poeta ya desde los comienzos de su actividad como poeta, lo que culminará en su libro de 1989 *Testimonio de invierno*.

1965

- Aparece en Granada su primer poema publicado, cuyo primer verso es «Mirarse en Dios, volcado en la mirada,», en *Once poemas granadinos en el Centenario de Ganivet* que publicara la Casa de América de Granada.
- Septiembre: tiene lugar el primer encuentro personal con Vicente Aleixandre.

1966

- Comienza a estudiar Filología Románica en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, estudios desarrollados de modo discontinuo y que concluirá en 1981.

1967

- Mayo: publica en el número 246 de la conocida revista *Ínsula* «Tres poemas a luces diferentes».

1968

- Publica su primer libro, *Tigres en el jardín*, en la colección El Bardo de Barcelona, libro que sería muy bien acogido por las reseñas y críticas de Jenaro Talens, Francisco Umbral, Emilio Miró, Rafael Morales, Dámaso Santos, Elena Martín Vivaldi y Rafael Ballesteros, entre otros.

1969

- Publica en La Habana el poema «Del lado de la vida» en *Homenaje al Che Guevara*.
- Colabora con unas palabras de adhesión y los poemas «La lluvia», «La gracia» y «La brisa» en el homenaje que alumnos de la Facultad de Ciencias de Granada dedican a Lorca (*Los estudiantes de Ciencias a Federico García Lorca*, Universidad de Granada, Secretariado de Publicaciones).

1970

- Es incluido por Enrique Martín Pardo en la antología *Nueva poesía española* que, publicada en Madrid por Scorpio, habría de revelar su vocación canónica, tal como pone de manifiesto su segunda edición de 1990 de la mano de Hiperión: *Nueva poesía española. Antología consolidada*.

1971

- Prologa el libro *Sonetos ascéticos*, de Trina Mercader, poeta con la que mantenía una estrecha relación de amistad y de la que recibirá su legado literario.
- Su padre fallece en julio.

1973

- Aparece el nuevo poemario *Serenata y navaja*, libro de nuevo tono poético y donde el poeta reconoce su voz más personal.

1974

- José Batlló lo incluye en su antología *Poetas españoles postcontemporáneos*.
- Octubre: Ignacio Prat, reconocido crítico literario que moriría en plena madurez, publica en el número 335 de *Ínsula* el primero de cuatro artículos dedicados a la poesía de Carvajal. En esta ocasión se ocupa de *Serenata y navaja*.

1975

- Publica en la colección Silene de la Universidad de Granada el poema-libro *Casi una fantasía*.
- En octubre fallece su madre.

1977

- Diciembre: Ignacio Prat se ocupa en *Ínsula*, número 373, de *Casi una fantasía*.

1979

- Da a la luz en la colección Ancia de Ediciones Vascas su libro *Siesta en el mirador*.
- Luis López Ruiz gana el premio de grabado de la Universidad de Granada con una obra basada en el poema de Antonio Carvajal «Setenas», sobre cuyas estrofas inicial y final compuso sendos madrigales el compositor Juan Alfonso García.

1980

- Manuel Urbano Pérez Ortega recoge la poesía de Carvajal en su *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)*, publicada en Sevilla por Aldebarán.

1981

- Concluye sus estudios de Filología Románica que, iniciados en 1966, había abandonado por diversos motivos.
- Publica en Madrid el poemario *Sitio de ballesteros*.

1982

- La sevillana colección Calle del Aires edita *Servidumbre de paso*.
- Es contratado por la Universidad de Granada para impartir docencia en la Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes que, creada en 1979, sería la matriz de la futura Facultad de Traducción e Interpretación, de la que sería también profesor, al igual que más adelante de la Facultad de Filosofía y Letras.

1983

- La madrileña editorial Hiperión publica un libro que va a resultar importante para la difusión de la obra del poeta y bajo cuyo gracianesco título de *Extravagante jerarquía (1968-1981)*, se recopilan *Tigres en el jardín*, *Serenata y navaja*, *Casi una fantasía*, *Siesta en el mirador*, *Sol que se alude*, inédito, y *Sitio de ballesteros*, con la inclusión además de un epílogo con cuatro textos críticos de Ignacio Prat sobre la poesía de Antonio Carvajal.

1984

- A lo largo de este año el poeta da dos nuevos libros a la imprenta: *Del viento en los jazmines (1982-1984)*, publicado por Hiperión y saludado por Andrés Amorós como el mejor libro de poesía del año, y *Noticia de setiembre*, nacido de la mano de la cordobesa Antorcha de Paja.
 - Es nombrado director del Aula de Poesía de la Universidad de Granada, cargo al que renuncia en 1985.
- Recibe la última carta de Vicente Aleixandre con el texto que el maestro le envía para que lo lea cuando recoja su nombramiento como Hijo Predilecto de Andalucía el 28 de febrero. No se celebró el acto.

1986

- Funda en Granada la colección poética «Suplementos de Pliegos de Vez en Cuando», complementada con «Corimbo de poesía» (1987-1989), que publicará títulos de Antonio Piedra, Francisco Acuyo, María Victoria Atencia, Rafael Juárez y Rosaura Álvarez, entre otros.

- *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, editada por el Ministerio de Cultura, publica en su número de verano «Itinerario (Diez sonetos exclusivos, mas coetáneos, de *Serenata y navaja*)», con noticia previa de Carlos Villarreal.
- 26 de septiembre: Rafael Valverde Villarreal presenta la memoria de licenciatura *Aproximación al ángel en la poesía de Antonio Carvajal*, primer estudio monográfico dedicado al poeta.

1987

- Recibe el Premio Ciudad de Baeza de la Asociación Cultural Baezana por el conjunto de su obra.

1988

- Hiperión, sello editorial en el que el poeta publica con preferencia sus nuevos libros desde 1983 en adelante, edita *De un capricho celeste*, con muy precisas notas críticas de Carlos Villarreal.

1989

- El *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* publica en su número 5, correspondiente al mes de junio, *Con sagradas palabras*, que se acompaña de una nota previa de Carlos Villarreal.
- El 31 de mayo se produce la repentina muerte de Carlos Villarreal, el maestro y amigo que le había hecho buscar su propia voz poética y que le había marcado antes el camino poético lejos del oportunismo y de la servil imitación.
- Es nombrado nuevamente director del Aula de Poesía de la Universidad de Granada, cargo en el que se mantiene hasta 1991.
- Intensifica su relación con la pintora María Teresa Martín-Vivaldi y el fotógrafo Francisco Fernández, quienes amplían su horizonte vital y artístico.
- Escribe *Paráfrasis de las Siete Palabras de Cristo en la cruz*, que recita entre las sonatas que configuran la obra homónima de F. J. Haynd, acompañando a la New American Chamber Orchestra, dirigida por Mischa Rajlewski. Acompaña la ejecución con su *Paráfrasis* intercalada entre los cuartetos. Será la serie poética más divulgada de su autor tanto en publicaciones como en recitales.

1990

- Hiperión publica *Testimonio de invierno*, libro que merecería ser distinguido con el Premio de la Crítica.
- Publica *Rimas de Santafé*, con serigrafías de María Teresa Martín-Vivaldi, y *Rimas de Santafé. (Segunda serie)*, con dibujos de la citada pintora.
- A partir de este año, colaborará con Antonio Callejas Arenas, alcalde de Santa Fe (Granada) y persona de gran cercanía al poeta, en el asesoramiento de las actividades culturales con motivo de la celebración del V Centenario de la fundación de la ciudad.
- Comienza a dirigir por encargo de la Diputación Provincial de Granada la colección «Genil de Literatura», una colección que concibe abierta a nuevas voces y distintos géneros, además de servir de cauce a la edición de los originales distinguidos con el Premio Genil de Literatura convocado por la citada Diputación Provincial. En esta colección se han publicado libros de, entre otros autores noveles, José Hidalgo, Antonio Piedra, José Bailón, Francisco Acuyo, Francisco Domene, José Luis López Bretones, Pilar Mañas, Manuel García, Ignacio López de Aberasturi, Julia Olivares, Virgilio Cara, Juan Varo Zafra, Ramón Crespo, Juan Carlos Friebe, Francisco Silvera, Juan José Castro, Antonio Mochón, Angela Argote y José Manuel Ruiz Martínez. Destaca el volumen especial, en homenaje al fundador de la colección, el profesor Nicolás Marín, que contiene la *Fábula de Genil*, de Pedro Espinosa, con maqueta de Claudio Sánchez Muros, prólogo de José Antonio Muñoz Rojas, fotografías de Francisco Fernández y dibujos de Pedro Garcíarias; edición y notas de Rafael Juárez y Antonio Carvajal

1991

- El Ayuntamiento de Granada publica la antología de Carvajal *Poemas de Granada*, con presentación de Antonio Jara Andréu.
- Interpreta «la voz de Dios» en *El arca de Noé* de Benjamín Britten, en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada.
- Escribe *Visperas de Granada*, poemas para recitado y orquesta que, con música de José García Román, estrena el propio autor en el Festival de Aviñón con la Orquesta Ciudad de Granada dirigida por Juan de Udaeta.
- Participa en el Festival de Poesía de Génova.
- Estreno en el Festival de Aviñón de *Visperas de Granada* por la Orquesta Ciudad de Granada, música de José García Román, poemas de A. Carvajal que actúa como recitador.

1992

- Hiperión publica en su colección Los Cuadernos de la Librería *Silvestra de sextinas*, con ilustraciones de Carmelo Trenado, Jesús Conde, Paco Baños, Pedro Garcíarias, Pablo Orellana, Jesús Martínez Labrador, Juan Carlos Lazúen, Antonio Pérez Pineda y María Teresa Martín-Vivaldi.
- Con María Teresa Martín-Vivaldi y Antonio Callejas crea los premios «El Tesorillo».
- El escritor y académico Francisco Izquierdo anuncia el proyecto de creación de la Academia de Buenas Letras de Granada de cuya Comisión Gestora formará parte Antonio Carvajal.
- Estreno en Granada de la sinfonía *El nuevo sol del mundo*, música de José García Román, texto de Antonio Carvajal.

1993

- Da a la luz, nuevamente en Hiperión, el libro-cancionero *Miradas sobre el agua*.
- 14 de junio: se doctora con una tesis titulada *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)*, merecedora del Premio Extraordinario de Doctorado, y que, dirigida por Antonio Sánchez Trigueros, fue juzgada por un tribunal compuesto por los doctores José Domínguez Caparrós, Vicente Granados, Miguel d'Ors, Antonio Chicharro y Sultana Wahnón.
- Propuesto por Rafael León ingresa como académico correspondiente en la Academia de San Telmo de Málaga

1994

- Se publica en Italia la antología bilingüe *Rapsodia andalusa. Antologia di liriche scelte*, con traducción de Rosario Trovato e introducción de Tito Furnari.
- A partir de este año y hasta 1997 será miembro del equipo decanal de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada, como secretario, vicedecano de Relaciones Institucionales y vicedecano de Ordenación Académica, sucesivamente.

1995

- José Batlló lo incluye en el libro *El Bardo (1964-1974). Memoria y antología*.
- Publica *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)*.
- Participa en el festival de Poesía de Medellín (Colombia) e imparte conferencias y recitales en la Universidad Nacional de Bogotá. El compositor Gustavo Yepes compone y estrena «Cuatro miniaturas sobre textos de Antonio Carvajal».

1996

- La Fundación Jorge Guillén de Valladolid publica *Raso milena y perla*.

1997

- Publica *Alma región luciente* en Hiperión, con prólogo de José Antonio Muñoz Rojas.
- Se incorpora al equipo de profesores de la nueva licenciatura en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada impartida en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada.
- Diciembre: la revista *El Ciervo* dedica unas páginas a Antonio Carvajal.

1998

- Es incluido en el libro *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, publicado por Visor con prólogo de José Carlos Mainer.
- Se publica en Lisboa *El deseo es un agua* (= *O desejo é uma água*), con serigrafías y dibujos de Antonio Jiménez y traducción al portugués de Zetho Cunha Gonçalves.
- El Ayuntamiento de Albolote crea el Premio Internacional de Poesía Joven «Antonio Carvajal».

1999

- La colección Los cuadernos de Sandua de Córdoba publica *Con palabra heredada*.
- 18 de febrero: una comisión integrada por los profesores Antonio Sánchez Trigueros, José Domínguez Caparrós, María Teresa Hernández Fernández, José Enrique Martínez Fernández y Antonio Chicharro Chamorro lo proponen para el acceso a Profesor Titular de Universidad del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, con el perfil docente de «Métrica».
- En este año aparecen el libro antológico *Una perdida estrella (Antología)*, con selección, edición y estudio previo de Antonio Chicharro, y *Columbario de estío*, con prólogo de Francisco J. Díaz de Castro, volumen que contiene los libros *Con palabra heredada*, *Silvestra de sextinas* y *Noticia de Setiembre*.

2000

- 8 de septiembre: tiene lugar en la Universidad de Granada el acto de defensa de la primera tesis doctoral dedicada al estudio de la obra de Antonio Carvajal. Dicha tesis, presentada por Joëlle Guatelli-Tedeschi, llevó por título *Comme le fruit se fond en jouissance: Fruición de lo francés en Antonio Carvajal*.

2001

- 14 de mayo: el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura de la Universidad de Sevilla celebra en la Facultad de Ciencias de la Información el *Primer Seminario Poesía Hispánica desde el siglo XXI. Antonio Carvajal, poesía para celebrar la vida*.
- 24 de mayo: tiene lugar el estreno en el Centro Cultural Manuel de Falla de Granada de *Mariana en sombras. Secuencia lírica en un acto*, con música de Alberto García Demestres y libreto de Antonio Carvajal.
- 8 de junio: el Ayuntamiento de Granada le hace entrega de la Medalla de Oro del Mérito por la Ciudad, corriendo el discurso-laudatio a cargo de Antonio Chicharro.
- 26 de junio: recibe la Medalla de Honor de la Fundación Rodríguez-Acosta, correspondiente al año 2000, en la sede de la Fundación. El discurso-laudatio fue pronunciado por Manuel Ángel Vázquez Medel.
- Hiperión publica en un volumen los libros «*Tigres en el jardín*» seguido de «*Casi una fantasía*», con prólogo de Francisco Castaño.
- *Los papeles mojados de Río Seco. Revista de Letras* incluye en su número de primavera-verano, año III, núm. 4, unas páginas de homenaje al poeta bajo el título general de «No cabe soledad donde la aurora. Suplemento-homenaje a Antonio Carvajal».

2002

- Point de Lunettes de Sevilla publica *Mariana en sombras. Libreto de la secuencia lírica en un acto con música de Alberto García Demestres*, con textos complementarios de Julián Rozas Ortiz, Alberto García

Demestres, Francisco Montero Rastrero y Dionisio Pérez Venegas; y discursos de Antonio Chicharro, Antonio Carvajal y José Moratalla Molina.

- La Universidad de Granada promueve la publicación de *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, cuya edición y coordinación e introducción está a cargo de Antonio Chicharro, incluyendo un prólogo de Antonio Carvajal y un estudio preliminar de José Domínguez Caparrós.
- *Canente. Revista literaria*, en sus números 3-4, da a la luz «Antonio Carvajal. Antología personal de inéditos».
- Es incluido en *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, publicado por Galaxia Gutenberg, cuya selección se debe a Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela.
- Publica en Granada *Metáfora de las huellas (Estudios de métrica)*.
- Joëlle Guatelli-Tedeschi publica *Fruto cierto*, con prólogo de Antonio Sánchez Trigueros, una monografía elaborada a partir de su tesis doctoral y dedicada al estudio de la obra de Antonio Carvajal.
- 13 de diciembre: el Ayuntamiento de Granada orla el reloj de su sede oficial en la plaza del Carmen con el verso-poema «Feliz quien ve sus horas en dorado presente» relacionado con la escultura de Ramiro Megías «El instante preciso» que, a partir de una obra pictórica de Guillermo Villalta, fue colocada en la parte central superior de la fachada.

2003

- Prepara una edición de la poesía de Diego Hurtado de Mendoza para Simancas ediciones con el título de *Poesía*, en tres volúmenes de pequeño formato.
- Se publica la versión al inglés de su libro *Alma región luciente / Soul Shining Region* realizada por Fátima Vázquel del Árbol y José Luis Vázquez Marruecos, quienes tradujeron y publicaron *Winter Testimony / Testimonio de invierno* en 1997.

2004

- Da a la luz nuevos libros: en Hiperión el poemario *Los pasos evocados*; en Ediciones de Aquí, *Don Diego de Granada*, con introducción de Juan Varo Zafra; más una edición comentada de sonetos de Rubén Darío con el título de *Sonetos. De azul... a otoño*, también en Hiperión.
- 18 y 20 de mayo: la Fundación Juan March dedica su ciclo de Poética y Poesía a Antonio Carvajal, con edición en papel y en CD de las sesiones en las que intervino el poeta y Antonio Gallego.
- Biblioteca Nueva de Madrid publica el libro de Joëlle Guatelli-Tedeschi *La poesía de Antonio Carvajal. Consonante respuesta*.
- Invitado por la Universidad de Rouen, se le dedican las jornadas de traducción colectiva que supervisa Claude Couffon.

2005

- Recibe el Premio Villa de Madrid de Poesía, «Francisco de Quevedo» 2004, por *Los pasos evocados*.
- Seghers de Paris publica el libro *Si proche de Grenade. Édition bilingue*, con la participación de Claude Couffon, Adélaïde de Chatellus y Joëlle Guatelli-Tedeschi.
- Edita *Poemas mágicos y dolientes* de Juan Ramón Jiménez.
- Septiembre: *Quimera. Revista de literatura* dedica una sección monográfica de su número 261 a Antonio Carvajal.
- El compositor y tenor Alberto García Demestres graba la ópera *Mariana en sombras*.
- 28 de noviembre: la Universidad de Granada inaugura la exposición «Fondo Antonio Carvajal Milena», de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada, formado a partir de la donación que el poeta hace de más de 150 obras entre pinturas originales, fotografías, obra gráfica y escultura pertenecientes a más de 40 artistas.

- La editorial Seghers publica con el título *Si proche de Grenade*.
- l'Aglo de Rouen le dedica «Le Printemps des Poètes».

2006

- *Poemi di Granada ed altri versi*, edición y traducción al italiano por Rosario Trovato.
- Es nombrado asesor del Patronato Federico García Lorca de la Diputación de Granada.
- 11 de diciembre: lee su discurso de recepción como miembro de número, letra L, de la Academia de Buenas Letras de Granada titulado *La cadencia en el verso*, discurso contestado por la académica Julia Olivares.
- 22 de diciembre: tiene lugar el acto de defensa en la Universidad de Sevilla de la tesis doctoral de Joaquín Moreno Pedrosa sobre *La poética de Antonio Carvajal*.

2007

- Aparece el libro recopilatorio de sus artículos de prensa *Costumbre sana (2005-2006)*, con selección e introducción de Dionisio Pérez Venegas.

2008

- Es nombrado por la Universidad de Granada Comisario del Centenario del Nacimiento de Elena Martín Vivaldi.
- Es nombrado director de la Cátedra Federico García Lorca de la Universidad de Granada.
- Setiembre. Carine Salloy defiende su memoria de Master-2, *Rouge Feu, una traduction des saveurs et des arôme de vers d'Antonio Carvajal* [Université Paris 12-Val de Marne]
- Publica en Valladolid *Una canción más clara*.
- 16-18 de diciembre: la Universidad de Granada promueve y celebra «40 años de *Tigres en el jardín*. Jornadas conmemorativas de la publicación del primer libro de poesía de Antonio Carvajal»

2009

- 5 de junio: Ana Isabel Torres Lozano presenta en la Universidad de Granada la tesis doctoral titulada *La poesía interartística de Antonio Carvajal. Aproximación a una estética vitalista*, dirigida por los doctores Antonio Chicharro e Ignacio Henares.
- Point de Lunettes de Sevilla publica *Vuelta de paseo. Artículos de periódico (1990-2003)*, con selección e introducción de Manuel García, y un álbum de fotografías de Francisco Fernández.
- Recibe el IV Premio Internacional Villa de Oria.
- Festival de Música Antigua de Barcelona. En el Auditori lee la *Paráfrasis de las 7 palabras* con el cuarteto Albada.
- Guillermo González, con quien el poeta había colaborado en numerosos recitales sobre *Iberia* de Albéniz, hace realidad un proyecto impulsado por Antonio Carvajal y edita *Evocación de Granada*, recopilatorio de las piezas «granadinas» de Albéniz, bajo los auspicios de la Universidad de Granada y el Patronato de la Alhambra.

2010

- Recibe el Premio «Piero Bigongiari» de la Academia del Ceppo de Pistoia, en su primera convocatoria internacional, edición de 2010, por *Una canción más clara*. Con tal motivo la Universidad de Florencia le dedica unas jornadas.
- El Instituto de Estudios Giennenses edita la antología *Del condestable cielo*, con estudio preliminar de Antonio Chicharro.
- Miembro de número de la Real Academia de Nobles Artes de Antequera.
- Inicia la colección Syl-laba con *Atentado en el bosque*, de Julia Castillo.

- Antonio Carvajal, *Poemi di Granada / e altri versi* [a cura di Rosario Trovato; Appendice: *Paráfrasis de las siete palabras de Cristo en la cruz* (1989), poesie tradotte da Lucia Valori]. Messina, Armando Siciliano Editore, 2010

2011

- La Diputación de Valladolid publica *Pequeña patria huida*.
- KRK ediciones da a la luz el nuevo poemario *Un girasol flotante*, con introducción de José Manuel Ruiz Martínez, libro que merecerá el Premio Andalucía de la Crítica (recogido en Córdoba en 2012).
- Se despiden de la Cátedra Federico García Lorca con un recital de música y poesía, acompañando a la soprano Carmen Serrano y el pianista Antonio López, quienes ejecutaron, entre otras, canciones con textos de Antonio Carvajal y música de Antón García Abril y Héctor Eliel Márquez.

2012

- Fija su residencia en Motril (Granada).
- Se publica el libro conmemorativo *40+4 años de Tigres en el jardín* al cuidado de Ricardo García y Dionisio Pérez Venegas.
- Recibe el Premio Nacional de Poesía por *Un girasol flotante*.
- Maureen Gleeson, con el Grupo de Traducción Colectiva de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada edita *Otro Signo, Otra Belleza /Another Sing, Another Beauty*.

2013

- El Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada le hace entrega del libro *Júbilo del corazón. Homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal Milena*, editado por Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros.
- Tiene lugar la exposición realizada conjuntamente con la Universidad de Granada y la Fundación Jorge Guillén, con motivo de la entrega del Premio Nacional de Poesía 2012 bajo el título *Pulso enamorado de las horas*.
- La Diputación Provincial de Málaga publica *Sol que se alude, seguido de «Cuaderno de Castilla» y otros poemas afines*.
- La Diputación Provincial de Granada publica, en edición póstuma, el libro de Claudio Sánchez Muros, *Un belvedere y vistas al mar* [una «intervención» artística sobre *Extravagante jerarquía*], con prólogo de Ricardo García.
- La editorial Point de Lunettes publica *Cuerpo lento del tiempo*, una antología de su obra, con selección y prólogo de Concepción Argente del Castillo Ocaña.
- Pronuncia el Pregón de la XXXII Feria del Libro de Motril.
- El Patronato Federico García Lorca de la Diputación Provincial de Granada le concede el premio Pozo de plata.

2014

- 6 de octubre: pronuncia el discurso de paso a la condición de académico supernumerario de la Academia de Buenas Letras de Granada en la sesión inaugural del curso académico 2014-2015 titulado *Incorporación temporal de Granada en la obra de Vicente Aleixandre*.

2015

- La Diputación Provincial de Málaga publica, en edición póstuma, el libro de José Mercado, *Piezas de armar*, monografía sobre *Extravagante jerarquía*.
- La editorial Hiperión publica su libro de poesía: *El fuego en mi poder*.
- Recibe un homenaje de la Fundación A-7 de Valdepeñas cuya tertulia literaria publica una antología de poemas de *Los vinos mencionados*, de cuya selección es autor Dionisio Pérez Venegas.

- 1 de junio: el Ateneo de Sevilla le rinde un homenaje y le hace entrega de su insignia de Oro.
- 3 de diciembre: presentación en el Ateneo de Motril del libro *El fuego en mi poder*.
- Publica *Concerto grosso* con grabados de Juan Carlos Ramos en Ediciones de Jaragüi.
- Antonio Chicharro publica la monografía *Fulgor de brasa. La poesía y poética de Antonio Carvajal*.

2016

- En el mes de mayo es distinguido como hijo predilecto de Albolote
- Promueve y dirige el ciclo «Sábados literarios en Motril» en Casa de la Condesa Torre-Isabel bajo el auspicio del Ayuntamiento de Motril que siguió celebrándose en años posteriores.
- Publica *Granada, aire y estampas*, con estudio previo de Manuel Salinas.
- Se presentan dos tesis doctorales sobre su obra en la Universidad de Granada: Dionisio Pérez Venegas, *El endecasílabo: su combinatoria en Extravagante jerarquía (Poesía 1961-1981) de Antonio Carvajal*; y José Cabrera Martos, *El poema en prosa en Antonio Carvajal*.
- 28 de diciembre: aparece la edición italiana *Quasi una fantasia / Casi una fantasia*. Texto spagnolo a fronte. Ediz. bilingue (L'Albatros), traducción de Rosario Trovato.
- Es incluido por Salvatore Diseano en *Antologia di Poeti Licodiesi* (publicado por Armando Siciliano Editore).

2017

- Hijo Predilecto de la Provincia de Granada
- *Setiembre en los jazmines*, con introducción de Manuel García.
- José Cabrera Martos prologa y edita los poemas en prosa en el volumen *Antorchas del solsticio*.

2018

- La Fundación Jorge Guillén publica la poesía completa en dos tomos bajo el título *Extravagante jerarquía (1968-2017)* en edición de José Luis López Bretones.
- La Academia de Buenas Letras de Granada publica el libro *Ante un pozo de plata*.
- La Academia Hispanoamericana de Buenas Letras le concede el premio «Dámaso Alonso» y lo acoge como Académico Honorario.
- 25 enero: sesión de homenaje «Música y palabras para el poeta Antonio Carvajal». Teatro Calderón de Motril.
- Septiembre: «Antonio Carvajal: Libro de canciones». Festival Música Sur. Teatro Calderón de Motril.
- Diciembre: Participación en el Aula de Cultura de *Ideal*.
- Promueve y dirige la celebración del ciclo «Libros desde el Museo Hernández Quero» bajo el auspicio del Ayuntamiento de Motril.
- Francisco Silvera publica la antología *Alzar la vida en vuelo*.
- Nueva edición de *Tigres en el jardín* junto con el artista Ricardo García y nota introductoria de Dionisio Pérez Venegas.

2019

- 2 de mayo: la Universidad de Sevilla le hace entrega de la «Fama de la Poesía» en el Aula Magna de Filología.
- Algra Editores (Zafarena Etnea, Sicilia) publica *Una canzone più chiara*, a cura di Lucia Valori.
- Lee en la Santa Cueva de Cádiz su *Parárrasis de las 7 Palabras*. La editorial Point de Lunettes publica los poemas.
- 15 de noviembre. Se estrena en Granada la ópera *Juana sin cielo*, música de Alberto García Demestres sobre libreto de Antonio Carvajal.

2020

- José Enrique Martínez Fernández publica la monografía *Rumor del verbo ardido. Estudios sobre la poesía de Antonio Carvajal*.
- Monica Savoca publica *La poesía del primo Carvajal tra semántica e metrica* (Pisa, Edizioni ETS)
- Rosario Trovato edita *Studi sulla lingua poetica di Antonio Carvajal*, de varios autores, en Algra Editore.

2021

- Recibe el nombramiento de Hijo adoptivo de Motril.
- *Antorchas del solsticio*, edición pentalingüe de Jöelle Guatelli-Tedeschi y Julia Nawrot.
- La soprano Sabina Puértolas y el pianista Rubén Fernández Aguirre estrenan en Bilbao *Los cisnes en palacio*, música de Alberto García Demestres y texto de Antonio Carvajal.
- Aparece la publicación *Los cisnes en palacio*. Siete canciones pedidas por el compositor Alberto García Demestres, Pliego de la colección Syl-laba.
- La colección Syl-laba publica *Corónica Angélica / Chronica Agelica*, en edición bilingüe y traducción al italiano de Rosario Trovato.

2022

- La Academia de Nobles Artes de Antequera edita un disco compacto con una selección de *Las cosas del campo*, de José Antonio Muñoz Rojas, en la voz de Antonio Carvajal.
- Es recibido como académico correspondiente por la Real Academia Luis Vélez de Guevara de Écija.
- Es distinguido por la Subdelegación del Gobierno en Granada por su apoyo a los valores constitucionales.
- Motril, (Festival Música Sur, 2 de octubre) estreno de la ópera *Don Diego de Granada*, libreto de Antonio Carvajal y música de Héctor Eliel Márquez.

2023

- En la colección Syl-laba, al cuidado de Dionisio Pérez Venegas, se publican por primera vez reunidos en español *Sonetos* de Giacomo da Lentini, preparados por Rosario Trovato y traducidos por diversos autores, cuatro de ellos en versión de A. Carvajal.
- *Vega de Zujaira* [Homenaje a Federico García Lorca], con traducción al alemán, francés, inglés e italiano, editado por Alhulia.
- Se publica *Humuvia*, amplia colección de textos de varios autores que incorporan el neologismo creado por Antonio Carvajal para romancear ‘petricor’ (Ed. Alhulia, Salobreña).
- Recibe la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de Granada.

2024

- Francisco Silvera publica en Cátedra *Nos diferencia el cuerpo (Antología 1968-2022)*.
- Aparece el libro *En la frente del agua* en la colección Syl-laba (Ed. Alhulia)
- La Asociación Colegial de Escritores de España. Sección de Andalucía lo reconoce con el XV Premio de las Letras Andaluzas «Elio Antonio de Nebrija».
- Recibe la medalla de San Isidoro de Sevilla, que concede la Unión de Escritores de España.

2025

- Con Juan Carlos Garvayo al piano, lee la *Paráfrasis de las Siete Palabras* en el Ateneo de Madrid.
- Publica *Con alcances de humuvia* (Ed. Alhulia, col. Mirto Academia) y «Semillas ablentadas», en la antología *Seis poetas en Albolote*.

SINESTESIA DULCE Y SABROSA

Antonio Carvajal Milena

Dado que la expansión de la inteligencia artificial evita el trabajo de unos para colmar el ocio de otros, y que mis palabras no deben ser un mecánico cortoíego, empezaré diciendo que estudié el bachillerato de ciencias y luego me pasé a letras, con lo que aprendí que todo se puede decir, pero hay que plantearse antes la cuestión de la palabra con formas. Y, para observar las buenas formas, muestro aquí mi agradecimiento a María José Córdoba y a Francisco Acuyo, por sacarme de mi casa para que les diga algo de lo mucho que tengo reflexionado sobre la sinestesia. Mas no sólo me han sacado de mi casa, antes me sacaron de mis casillas, entendidas como alteración de mis hábitos, pues al ocio aspiré y, una vez gozado, me perturba que me perturben incluso para mi bien.

No es ociosa la referencia a mis estudios de bachillerato. Debí elegir a los 14 años, con mucha lectura acumulada, quizá demasiados interrogantes y con muy pocas respuestas recibidas. Como estudiante de ciencias, me sorprendió que se digan cosas que sabemos bien que no son, por ejemplo, que el sol sale, demos más uso a lo que percibimos que lo que aprendemos y, por lo mismo, sabemos, y quenos parezca más verdad lo vivido por nosotros que lo aprendido de otros. Así que, en aquellos buenos días en que Vicente Aleixandre nos avisó que conocer no es saber, hubo quienes se enredaron en las palabras porque no distinguían los conceptos, me pareció que el baturrillo de comentarios era excesivo y muy pocos aceptaban que ciencia sin conciencia es ruina del alma. Mas mi alma se alhajaba con divinas palabras, y no fue serendipia sino gema trabajada la fruición que me produjo traducir el soneto “Correspondences” de Baudelaire. Al estar en otro idioma, en cada lectura creo percibirmatices nuevos y cada matiz me regala un placer añadido y me empuja a nuevas correcciones, y nunca se me agotan ni la sorpresa ni el deleite. Porque, además, las versiones de lo ajeno me indican que el texto está vivo y es susceptible de corrección pues, como sucede con las fincas, sean urbanas o rústicas, admiten cuanto se les haga para mejorarlas hasta la total ruina de ellas y de su propietario. En el caso de la poesía está claro que lo peor, lo más peor dicen en mi tierra, es la esclavitud sintáctica, el rígido orden que nos obliga a una expresión sucesiva y analítica de lo que sentimos y sabemos simultáneo y, por lo mismo, aglomerado, imbricado, sintético. Contra estas limitaciones se usan, bien con hábito heredado, bien con prenda de estreno, las sinestesias. No fue Baudelaire su raro inventor, pero sí quien las usó en su momento con más vigor artístico. Y en él nos fue dado asimilar su uso:

CORRESPONDENCIAS

Naturaleza es templo donde vivas columnas
salir dejan a veces muy confusas palabras;
allí el hombre camina entre bosques de símbolos
que lo contemplan con miradas familiares.
Como ecos prolongados que lejanos se funden
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche y como la claridad,
aromas y sonidos y color se responden.

Hay perfumes frescos como carne de niño,
dulces como el oboe, verdes cual las praderas,
y los hay corrompidos y ricos y triunfantes
que tienen la expansión de cosas infinitas,
como el almizcle, el ámbar, el benjuí, el incienso,
que cantan los deliquios de espíritu y sentidos.

La frescura, sensación del tacto, asociada a la blandura que la mano o los labios o las mejillas nos entregan, se recibe como sensación visual de limpidez y tersura, y olfativa, con la limpidez gratificante de lo no manchado inseparable de la expansión ilimitada de lo vivo sin cicatrices ni callosidades del tiempo, y tiene un eco dulce en nuestra boca que se saborea a sí misma en la memoria de lo que fue, en el gozo de un estar que olvida el cambio; todo aquí y ahora y en quien lo vive instantáneo pero, aymé, lo dice sucesivo. No es malo sucederse. La expansión del incienso nos transporta como la gracia infantil a otras delicias del espíritu, no sé si más sensuales, no sé si urdidas de sacralidad y alabanza, no sé si con un leve rubor que a las mejillas transporta la brasa en que arde la aromática corteza, como si el denso humo se vistiera de blanco para sumarse a las víctimas aromáticas de nieve, suaves flores blancas que en el ara de su paraíso cerrado ofrecía don Pedro Soto de Rojas al arte y a la amistad.

Desde hace miles de años algunos poetas han intentado alcanzar esa expresión de unidad en la variada palabra. Sus esfuerzos, reconocidos por quienes no satisfechos con la sola belleza buscan la seguridad servil del raciocinio, se van minuciosamente estableciendo en los compartimientos estancos de la retórica. Cuenta el poeta que Eneas, emblema vivo del humano presente, que cargó el pasado, su padre, a la espalda y transportó a su hijo, el futuro, en los brazos, mientras Troya ardía y los muertos hedían en los campos cercanos, Eneas, digo, visita el Orco en compañía de la Sibila y Virgilio lo dice con una intensísima expresión en que la palabra dibuja lo que el ojo percibe, *ibant obscuri sub sola nocte per umbram*, iban oscuros bajo la sola noche por la sombra, de manera que todo es oscuridad, ellos, la noche sola, la sombra. Hay quienes lo reducen todo a la figura retórica hipálage y lo vierte como “iban solos bajo la noche solitaria a través de la sombra”, con reducción simplicísima de lector de versiones reducidas, de esas que ofrece automáticamente la inteligencia artificial cuando se abre un documento extenso. Para mí, yerran. La noche está sola. Al traducir “noche solitaria” introducen una hipálage segunda y una prosopopeya que distorsiona el sentido, la noche estaría y se sabría o querría sola; pero la sola noche nos dice que no hay más que noche. Ellos, solos y oscuros, no se distinguen de la oscura noche sin nadie a través de la sola sombra oscura que los envuelve. Puestos a reducir, “iban solos y sombríos en la noche oscura”. Pero no, no era “la noche oscura del alma” sino de la morada de Plutón. Góngora usa la hipálage y la combina con paralelismos antitéticos maravillosos para presentar las gracias de Galatea:

*si roca de cristal no es de Neptuno,
pavón de Venus es, cisne de Juno.*

Cuantos iniciados en la poesía he consultado repiten los consabidos lugares, comunes y no comunes elevados al mayor exponente, y no perciben, porque se quedan en lo auditivo y visual sin pasar al vestíbulo de los otros sentidos, sobre todo al de la sugerencia deleitable, pues al negarle la dura transparencia del cristal (¿de roca?) y trocar los atributos de las diosas, de manera que Venus deviene casta y Juno salaz, la ninfa aparece a los sentidos mejores como ángela fieramente humana. Y ello servido por dos sonoros y gallardos versos cuyo suave vigor tanto se aviene con la idea de la juventud como displace a los cejijuntos preceptistas: los acentos contracadentes en sétima sílaba resaltan el sabio contraste conceptual y contornean las gratísimas aliteraciones, la orquestación consonántica y el suave sostenido de la armonía vocálica. Maravillosa sinestesia que no se ajusta a la definición académica pero rebosa en los cálices de la exquisitez.

Inestimable ayuda para modelar el asunto y la forma me ha dado Manuel Vergara Carvajal con su libro *Penúltima amarra*, delicias mías como lector, donde me solazo:

*Espacios visuales y sonoros; y nichos olfativos:
Tengo olfato reptil para la humuvia
y un cero en petricor. Primeras aguas:
dulce aliento de tierra, una latencia
de aurora neandertal.*

*¡Oh tomillares
de mi respiración! ya huele a tiempo
de pájaro perdiz, a las blanduras
de otoño; los levantes
—¡oh aromático encuentro de la tierra
estival y del cielo en aguas!*

El encuentro de la tierra estival con el cielo en aguas produce lo que como poeta llamo humuvia y como lector de divulgaciones científicas (periodísticas) veo designado con petricor, por lo que se producen en nuestra lengua varios fenómenos llamativos y nada cuidados por los voceros y sus ecos, como son la mala acentuación de la palabra, que en la antípoda Australia nació esdrújula y aquí la allanamos sin saber lo que decimos (¿se puede allanar una palabra como se allana una morada?), la contrastada incultura de quienes repiten lo que no saben, pues tan sólo quienes estudiaron Filología Clásica me han identificado el icor con el fluido que irriga los cuerpos de los dioses, y la confusión del aroma que despiden en contacto con la humedad las bacterias resacas por el furor del estío, al que llaman olor de tierra mojada, como si solo el suelo espirara, u olor de lluvia, ignorantes de que el agua debe ser incolora e inodora e insípida, por lo que si huele está contaminada de productos inadecuados. Tales perniciosos efectos quise evitar dando a luz la nueva palabra humuvia, híbrida de humus y lluvia, cenestésicamente sinestética, pues hum- sugiere la succión del aroma y -uvia la sosegada expiración, y así la inserto en la tradición oral hispánica que, si contaba con humo (como se lee en Góngora, no de fumo, sí de humu, presente en humor, inhumación, exhumación y trashumancia), perdía la cuenta en humaradas. Pues bien, el primer verso deja dos sentidos sin alusión, el tacto y el gusto; pero no los evita en el resto: aquí está lo dulce, aquí se entra en blanduras. Dulce, esta es la sinestesia heredada, que cuenta sus años por miles, y que no parece fosilizarse, la usamos para todo y en todo agrada, y se provoca la multisensación, pues dulce es todo lo grato que percibimos por los sentidos habituales y los sentidos ignorados, que la ciencia conoce pero no se muestran en la voz común. Dulce es común y comunitario, lo único comunista que el capitalismo saborea. Tan común es lo dulce que se le conoce mejor si se le contraponen sus contrarios sinestéticos: para mejor entender a Garcilaso, empecemos por los romanos, de quienes recibimos las palabras, como para entender a Espronceda y a sus contemporáneos, y a los nuestros, debemos volver los ojos a Garcilaso. Es evidente que el poeta no mordió ni lamió ni chupó las dulces prendas halladas para su dolor, con lo que está claro que esa dulzura no habla de una sensación bucal sino que la percibe en otro sentido, quizá mejor: están en su memoria. Y vuelca su vida en ellas. Y percibimos el gusto de su buen recuerdo y el amargo regusto de la instancia de un dolor que no cesa. Lo dice en el primer cuartel:

*Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estais en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas.*

Sí, dada una sensación es habitual que evoquemos otra. Y, como se dan al mismo tiempo y para el mismo efecto, la sinestesia se agazapa en los repliegues poco reflexivos del habla. Pero está, y no erramos en su expresión. Que lo dulce llama a lo amargo, el placer alegre al grave dolor, al bien responde el mal. Francisco de Trillo y Figueroa parafrasea a Garcilaso así:

*Oh duras prendas, bien que dulces cuando
u acíbar escondía entre las flores
el duro hado!*

Nótese que contrapone el tacto, interno y externo, al gusto (dulce / acíbar) y al olfato que sugieren las flores; nótese que repite la dureza como Garcilaso reiteró lo dulce emparejado con el mal y con la alegría. Y nótese, en fin, como lo duro vence a lo dulce en Trillo frente al suave dolor de Garcilaso.

Nos viene la palabra dulce ajustada a nuestro idioma sin la más mínima alteración. La heredamos de todos los latinos que estaban al alcance de nuestros antepasados. No debe sorprender que encontremos en aquellos años de hirviente catolicismo este comentario de Fernando de Herrera:

«parecen semejantes de este verso de Garci Laso dos de Lucrecio en el lib. 4, que dicen así

*nam si abest, quod ames, praesto simulacra tamensunt
illius, & nomen dulce obversatur ad aures.*

porque si lo que amas está ausente
presto sus simulacros t'aparecen,
i el dulce nombre en tus orejas suena».

Orejas, ¿dónde más las hay? En la égloga de Salicio y Nemoroso. Ahí donde la dureza del mármol es menor que la de Galatea con su enamorado pastor. Viene bien recordar aquí al maravilloso poeta que fue don Miguel de Cervantes y Saavedra (sí, con be allí, con uve aquí, como él firmaba y nadie hay ni al par ni sobre él para corregirle) cuando presenta en *La Galatea* a su pastora Gelasia y en *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* a la simpár Marcela, quienes reclaman su libertad de aceptación o no del trato con quienes les ofrecen su amor y les exigen correspondencia. *Libre nací y en libertad me fundo*, cantó Gelasia y así procedieron en consecuencia. La Galatea de Garcilaso tiene puntos comunes con la de Góngora en los desdenes y casi son antitéticas en sus consentimientos. Que Acis era más bello que Polifemo y tenía más sutiles armas, bien lo refiere el poeta. Más bello que su innominado rival se encuentra Salicio y no se cambiara por él, salvo en la fortuna. Oigámosle:

*Tu dulce habla en cuya oreja suena?
Tus claros ojos a quién los volviste?
Por quién tan sin respeto me trocaste?
Tu quebrantada fe do la pusiste?
Cuál es el cuello que como en cadena
de tus hermosos brazos anudaste?*

Dulce habla, voz que mana miel, melifluo; frente a ello, la voz áspera, la palabra amarga, el dicho hiriente, todo esmaltado de sinestesias desatendidas sobre las que nos deslizamos con la comodidad de quien transita por lo siempre percibido y poco sentido. Lo de manar miel de una dulce boca ya está en la *Ilíada* y en el *Cantar de los Cantares*, más cerca la palabra del supuesto Salomón porque nos llegó a través de la Vulgata y Fray Luis de León nos la reforzó al verterla del hebreo:

*«Quan lindos son tus amores , hermana mía Esposa, quan buenos son tus amores, más que el vino,
el olor de tus olores sobre todas las cosas olorosas.
Panal destilan tus labios, Esposa, miel, y leche está en tu lengua, y el olor de tus arreos como el olor
del Líbano.*

«Que es como si junto con ella, y enterneciéndose en su amor, dijese: Oh hermana mía dulcísima, y querida Esposa, más alegría me pone el amarte, que es la que suele poner el vino a los que

con más gusto le beben. Tus ungüentos, y aceites, que son las algalias, y los demás olores, que traes contigo, vencen a todos los del mundo; en ti, y por ser tuyos, tienen un particular y aventajado olor. Tus palabras son todas miel, y tu lengua parece que anda bañada en miel, y leche; y no es sino dulzura, gracia, y suavidad, todo lo que sale detus labios. Hasta tus vestidos, demás que te están bien, y adornan maravillosamente tu gentil persona, huelen tan bien, y tanto, que pareces con ellos al bello monte Líbano, donde tanta frescura hay, ansí en las verdes, y floridas plantas, como en los suaves olores, que el aire mezcla: porque en aquel bosque, como habernos dicho, había plantas de grande, y excelente olor».

Catulo, Virgilio, Ovidio, la gran poesía latina nutrió la nuestra de exquisitas y contrastadas dulzuras. Tengo la impresión de que el mayor suministrador de dulcería romana nos ha sido Horacio. Todos los grandes nuestros muestran huellas de él. Empecemos por Garcilaso y su paráfrasis del “Beatus ille”:

*¡Cuán bienaventurado aquel puede llamarse
que con la dulce soledad se abraza, y vive descuidado,
y lejos de empacharse
en lo que el alma impide y embaraza! No ve la llena plaza,
ni la soberbia puerta de los grandes señores, ni los aduladores,
a quien la hambre del favor despierta; no le será forzoso
rogar, fingir, temer y estar quejoso.
A la sombra holgando de un alto pino o robre,
o de alguna robusta y verde encina, el ganado contando
de su manada pobre,
que por la verde selva se avecina, plata cendrada y fina,
oro luciente y puro, bajo y vil le parece, y tanto lo aborrece
que aún no piensa que dello está seguro y como está en su seso,
rehuye la cerviz del grave peso.
Convida a dulce sueño aquel manso ruido
del agua que la clara fuente envía, y las aves sin dueño
con canto no aprendido
hinchén el aire de dulce armonía; háceles compañía
a la sombra volando y entre varios olores
gustando tiernas flores,
la solícita abeja susurrando; los árboles y el viento
al sueño ayudan con su movimiento.*

Notemos que el manso ruido del agua convida a dulce sueño pero Garcilaso, que tomaba ora la pluma, ora la espada, suprime “la cruel trompeta” que sí es aludida sobriamente por Fray Luis, “ni el arma en los reales le despierta”, con lo que el “excitatur” original deja paso a un silencio en que solo suenan los árboles y el viento que, al contrario de la agria trompeta, con el susurro solícito de las abejas inducen al dulce reposo. Suprimen el milite y el fraile la referencia a Príapo, dios tan venerado cuanto presente en las propias carnes. La clave beatífica del ocioso la aporta el maestro León cuando, usando sabiamente la conjunción “o” para indicar la distribución, no como los descerebrados de ahora que la desnaturalizan en copulativa, y junto al ya – ya acumula el o – o para resolver con el “o si quiere” que se puede ser feliz con el trabajo gustoso y no vinculante, pues si el dulce vivo no lo hace hay quien lo hace por él.

*Ya poda el ramo inútil, y ya ingiere
en su vez el extraño:
o castra sus colmenas, o si quiere
trasquila su rebaño.
Pues quando el padre Otoño muestra fuera
la su frente galana,
con quanto gozo coge la alta pera,
y uvas como grana,
y a ti, sacro Silvano, las presenta,
que guardas el ejido?
Debajo un roble antiguo ya se asienta,
ya en el prado florido.
El agua en las acequias corre y cantan
los pájaros sin dueño.
Las fuentes al murmullo que levantan
despiertan dulce sueño.*

Horacio, en su épicos, escribió: “somnos quod invitet levis”, o sea que invita al sueño, (se traduce sin problema), pero a sueño de un tipo concreto: levis, que unos traducen por leve o liviano, otros por ligero y los mejores por dulce. Los aparentes sinónimos nos revelan las sinestesias y los antónimos las refuerzan; por lo pronto, equiparar lo leve y lo dulce supone asimilar el gusto a un tacto muy especial que nos permite conocer el peso del sueño, dulce si liviano, pesadilla si malo (*incubo* en italiano: el solo nombre ya nos indica cómo un mal sueño nos ataca y nos carga por las cámaras de popa). Para no empalagar, los dulces que paladeamos no deben ser tan dulces que carguen el paladar tanto que hagan pesada su ingesta, ni tan poco que den en insulsos. Igual los sueños, no han de ser tan gustosos que el mucho placer nos despierte.

Olores hay que hacen las bocas agua, hasta reblandecer el sentido: tres sensaciones juntas, inseparables y complementarias que nos permiten asimilar ese quinto sabor que llamamos umami pues, como a los japoneses, nos gusta paladar el jamón de bellota, y que en la saliva se incorpore el grato aroma levísimamente áspero mientras que la lengua, al oprimirlo contra el velo del paladar, nos vaya desvelando sus porciones sutiles y nos transporte al cielo que ya conforma nuestra boca. Ah, las encinas, tan generosas que en sus huecos labran las abejas los panales que rebosan de miel, tan gustosas cuando las bellotas engordan los cerdos y tan eficaces que cuando dulces cortan la diarrea como con la mano, según oí pregonar en mi infancia.

Qué jovencito era cuando me engañaron con que lo tópico era malo, porque no es siempre cierto. Tópico se dirá con propiedad cuando aceptemos que es un lugar de encuentro en el que todos cabemos. ¿Por qué los lugares amenos que la literatura nos ofrece van a ser tópicos, si la mención de pájaros, aguas, flores, horas y temperies dirá cosas distintas a cada cual según su memoria, si las vivió; según su imaginativa si sólo las conoce de oídas o leídas? Acudo a los comentarios que Fernando de Herrera escribió sobre Garcilaso y ya desde los mismos liminares elogiosos, sean latinos o castellanos, me asalta lo dulce:

Nace Garcilaso y, según Francisco Pacheco, “ya crece la delicia de nuestra coro, oh dulce infante, dulce decoro de tu España”

*Iam cresce nostri delitiae chori,
ó dulcis infans dulce decus tuae
Hispaniae.*

Con lo que “los frágiles amores dulcemente se lamentan bajo la sombra verde”

et imbelles amores
dulcè queri viridi sub umbra

que Carlos Bousoño, con su buen raciocinio profesoral, tildaría como un desplazamiento calificativo, desteniría la sombra y devolvería el color a las ramas, como privó “el débil trino amarillo del canario” de la colorida y graciosa sinestesia con que lo había decorado su autor, Federico García (digno de una emperatriz): como privaría de su agresiva agresión al paladar suprimiéndole las pitas agrias al monte erizado garcilorquianamente con ellas. Cristóbal Mosquera de Figueroa dice haber “aura dulce” y son su abejas dulces con una expansión del gusto de lo producido al productor, frecuente metonimia. Barahona de Soto nos da un acorde para glosar la cuerda, entiéndase la poesía, de Garcilaso:

*Por ella nuestros montes merecieron
de la zampoña dulce i harpa grave
i tierna lira el son, cual nunca oyeron*

Luis Barahona de Soto es el primer nombre de poeta que se grabó en mi memoria, cuando la dulce Águeda me regalaba frutivas tortas de manteca durante mi imborrable estancia en Archidona, donde oí, sin saber lo que oía, la triste leyenda de los enamorados cuyo trágico fin nos transmitió dulcísimamente José Antonio Muñoz Rojas en sus *Historias de familia*. De las altas peñas no solo caen las rumorosas cristalinas aguas más también las parejas de enamorados, que se cantan en gustosos poemas o alcorzas que, como los dulces amores hacen pasta de azúcar muy blanca y delicada con que se usa cubrir o bañar cualquier género de dulce, haciendo de ella diversas labores y se forman aleluyas, flores, ramos, y otras cosas con mucho primor y artificio. De niño pasé el umbral de la ermita en que saboreaba Pedro Espinosa la dulce soledad y de mozo supe que recogió flores de los poetas ilustres de su tiempo. Nuestra insigne primera Academia, formada con miembros cultamente linajudos y amantes del idioma, tanto que advirtieron que si se vacía un arca se queda vacía, no como los de ahora, que imponen su atildamiento de lo mal hablado y menos amado con rigores de dómines, en las páginas umbrosas de su Diccionario nos enseña que «la Poesía en la variedad de metros, números, consonancias, y asonancias, es gratísima, y muy dulce a los oídos: lo majestuoso de las voces le da gravedad y peso, y en lo festivo la copia de equívocos, y gustosas alusiones la hacen sin la menor competencia, singular entre todas. [Se ayuda con el] acento músico, o sea, la suavidad y dulzura de la voz, el modo con que el músico entona y canta, según reglas y puntos de Música, al modo que Lope nos presenta en *La Gatomaquia*.

*músicos [que]traían instrumentos,
a cuyo son y acentos
cantaban dulcemente».*

Supongo que mis almibaradas alusiones a tanto vario dulce poeta no les habrá atorado las orejas y que esperen la explicación del título y el nombre de ese segundo amigo aludido al comienzo y hasta ahora latente. Pues bien, como las solícitas abejas beben el rocío que las flores recogen de la Aurora y tan rica miel al paladar ofrecen, no menos de cien mil moscas acuden al elaborado pan de azúcar que llamamos poesías de Garcilaso, alguna tan reluciente e ilustre como Pedro Salinas que succiona un epígrafe para cantarle a su amada con la voz a ella debida; otra, Elena Martín Vivaldi, lamenta la pérdida de lo soñado y tan querido que fue materia de esperanza; alguno descansa del ajetreado Nueva York mientras “nuestro ganado paca, el viento espira” y un veguero desalmado le hurta verso e intención para dar con él microrrelato con la historia del soldado de fortuna: “gran paga, poco argén, largo camino”. No solo el travieso Lope de Vega le hurtó “en la concha de Venus amarrado” y Góngora quiso hacerle la competencia con la “ilustre y hermosísima María”; Jacinto

Octavio Picón tomó de los labios pastoriles la expresión “dulce y sabrosa” para titular su más célebre novela de costumbres contemporáneas, y yo he ampliado la sisa diciendo que mi disertación sobre la sinestesia es dulce y sabrosa / más que la fruta del cercado ajeno”. Y así me paro a contemplar mi estado y veo que, aunque anduve perdido, me han traído mis pasos a la dulce compañía, nunca amarga ni dura, de mi amigo Salvador Peran que me pone ante los ojos por qué se necesita lo dulce, y no cansa:

*Las neuronas utilizan la misma vía metabólica que las bacterias
para obtener la energía de la que viven: la glucolisis.
La primera y la última célula saborean lo mismo,
no hay amante más fiel; la glucolisis
me da la energía con la que te pienso.
Mi amor será tan duradero como la glucolisis.
Te alimentará siempre, como la glucolisis.
Nunca me cansaré de ti, como la glucolisis.
Tu sabor me endulzará sin cansarme, como la glucolisis.
Merece un poema la glucolisis.
Pero yo no soy poeta.*

Se supone que yo sí lo soy y en la tarea llevo puesto varios días. Antes, antes de que las manadas de borregos arrasen los campos de la imagen y los dejen solados de inmundicia visual, quiero agradecer vuestra atención llamándola sobre el hecho de que por todos los sentidos de nuestro cuerpo se nos nutre de imágenes el alma, nos edulcoran las sinestesias. Por eso me supuse ciego y le dije a José Luis López Bretones

SABER DEL MAR

Ciego nací. Conozco el mar por su rumor
sé su temperie por las voces de los hombres
y con las voces de los hombres y el vacío
de mis entrañas mido el tiempo, sé las horas.

También conozco que amanece por las leves
gotas de agua que aprendí a llamar rocío
y gratas son, no como el agua que las olas
dejan a veces en las líneas de mis labios.
Sé la caricia y la maldad del trato malo;
huelo el sudor de la mujer, me asusta el humo
agrio que emana de algún cuerpo, el brusco ruido
que mis oídos como espina hiere, y duele,
pero no puedo imaginar la luz del cielo
ni si con dedos sonrosados va la aurora
abriendo al mar entre las rocas horizontes.

Sé del calor, sé del olor, mas el color
que sé nombrar es un silencio sin sabores.

JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS, ESQ., Y LA LITERATURA CATÓLICA EN LA INGLATERRA DEL SIGLO XVII

José Luis Martínez-Dueñas

Lo que sigue es la comunicación presentada en el 35º Congreso de la Sociedad Española de Estudios del Renacimiento Inglés, celebrado el pasado mes de abril. El texto original está en inglés y esto es mi propia traducción al español, con lo cual contribuyo por doble a esta edición del Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada con un texto y su traducción...

La presencia de José Antonio Muñoz Rojas en la Universidad de Cambridge a principios de los años 30 del pasado siglo procuró un gran cambio en el estudio de la literatura inglesa en el ámbito de las letras españolas. Hace muchos años él me dijo en una conversación que el único que sabía de la poesía de John Donne era Miguel de Unamuno.

Muñoz Rojas se implicó en la investigación de la vida y las obras de John Donne, llegando a publicar diversos artículos sobre la literatura inglesa del siglo XVII. En su “Encuentro con John Donne” cuenta que a sus veinte y tantos años, leyendo a Francis Thompson, se encontró con un verso que le impresionó:

My verse, the strict map of my misery.

John Donne

Comenzó a descubrir quién era este Donne. Más tarde encontró un retrato de ‘Jack’ Donne, a los 18 años de edad, que tenía un lema en la parte inferior de la pintura:

Antes Muerto que mudado

Lo que es una cita de la *Diana* de Montemayor, que resulta así en su totalidad

Sobre el arena sentada

De este río, la vi yo;

Do con el dedo escribió:

Antes muerta que mudada.

Esto supuso un hallazgo sorprendente: la utilización de poesía española por un joven católico inglés, una hazaña más que atrevida. Donne procedía de familia católica, lo que incluía hasta a un tío jesuita. En realidad, Donne mantuvo serias dudas entre la fe y la nación, al menos en sus primeros años. Pero como afirma José Antonio Muñoz Rojas, pese al lema de su juvenil retrato, Donne cambió, y vaya si lo hizo. Murió como deán anglicano de la Catedral de San Pablo. Quizás el lema se refiriese sólo al amor, y no a la fe... John Donne fue uno de los pocos poetas ingleses de su época que confesó leer más autores españoles que de otra literatura nacional, tal y como escribió desde su biblioteca en 1623. En ese año el rey Jacobo I tuvo intención de casar a su hijo el Príncipe de Gales, quien luego sería el malhadado Carlos I, con la infanta española María Ana, hija de Felipe III. George Villiers, duque de Buckingham, recibió el encargo de viajar a Madrid y Donne le escribió diciendo que en su biblioteca tenía muchos libros españoles, afirmando que “eran o de la amiga de mi juventud, la poesía, o de la señora de mi madurez, la teología.”

Una vez en Cambridge, Muñoz Rojas comenzó su investigación sobre Donne y su tesis doctoral leyendo las obras completas de Donne, poesía y prosa, sus polémicas y sus sermones, “una jungla en la que perderse”. Donne vino a España en dos ocasiones: primero en 1595, en una misión de pasa, y más tarde en 1596 en la expedición del ataque a Cádiz de 1596.¹

Donne menciona en uno de sus sermones un libro español, el titulado *Sumario de las excelencias del Glorioso St. Joseph*, popularmente conocido como la *Josefina*. Al visitar la biblioteca del Museo Británico para encargar un ejemplar, cuando abrió el libro no prestó mucha atención a la portada, pero notó una pequeña señal garabateada en la parte inferior izquierda. La primera letra era una ‘J’, la segunda ‘d’, la tercera ‘o’, la cuarta ‘n’, luego parte de una ‘n’, y la última ‘e’ estaba borrada por el paso del tiempo y los dedos de los lectores. Había una dedicatoria escrita por el poeta: “Per Rachel ho servito e non per Lea”, verso de Petrarca, referencia bíblica a las dos esposas de Jacob.² Muñoz Rojas se emocionó profundamente con tal hallazgo, y completamente conmovido, encontró magnífico todo tras sostener con sus manos el libro escrito por Fray Gerónimo Gracián, amigo de Santa Teresa. Donne pudo haber comprado el libro en Amberes, en un viaje a Alemania de 1619.³

En una carta de 1614, tras ordenarse como sacerdote anglicano, mencionaba la muerte y citaba dos versos de Escribá:

*Ven Muerte escondida
Con la esperanza de morir Perdida*

Los versos de Montemayor de su primera juventud y los de Escribá en su madurez revelan un sólido conocimiento de la poesía española y un cierto tipo de afinidad con ese pensamiento literario.

Existe otro retrato del poeta ya de predicador y deán en San Pablo; sin espada, con barba completa, sin vanidades ni lemas. ‘Jack’ Donne se había convertido en el severo Deán Donne, doctor en teología, de sus sermones. Había cambiado todo: su vida, su fe, su hábito. Su esposa murió en 1617 y su madre, católica, se fue a vivir con él. A Donne también le pintaron otro retrato, en esta ocasión con su sudario, y la estatua que de él se conserva en San Pablo lo muestra de tal guisa.

Donne cita a muchos teólogos españoles y admira al Padre Francisco De Vitoria y a Melchor Cano, fraile dominico, y no presta mucha atención a los jesuitas, a los que odiaba. Muñoz Rojas concluye que John Donne más que estar influenciado por los escritos españoles estaba “tocado” por “lo español”; por lo que fue una especie de hispanista.

Otro poeta metafísico a los que Muñoz Rojas dedicó su atención fue Richard Crashaw (1613-1649). En esta ocasión, su dedicación fue más pragmática ya que tradujo sus poemas a Santa Teresa: “A Hymn to Sainte Teresa”, “An apologie to the foregoing hymn”, y “The flaming heart”. Para ilustrar esto mostraré el comienzo de su traducción del poema “A Hymn to the Name and Honor of the Admirable Sainte Teresa, [...]”:

1. Par mayor información véase José Luis Martínez-Dueñas y Fernando Olmedo *El ataque a Cádiz visto por un hidalgo inglés*, Cádiz: Editorial UCA, 2018.

2. *Le rime di M. Francesco Petrarca*, Canzone xxxiv.

3. “Un libro español en la biblioteca de John Donne”, *Revista de Filología Española*, 1941, XXV, págs. 108-111. In a sermon, John Donne wrote about the *Josefina*: “I remember a vulgar Spanish author, who writes the Josephina, the life of Joseph, the husband of the blessed Virgin Mary, who moving the question, why that virgin is never called by any style of majesty, or honour in the Scriptures, he says, That if after the declaring of her to be the mother of God, he had added another title, the Holy Ghost had not been a good courtier (as his very word is), nor exercised in good language, as he thinks that has been a defect in the Holy Ghost himself”. *The works of John Donne, D. D., With a Memoir of his life*, by Henry Alford, M. A., 1839, vol. I, pág. 309.

Aunque los contenidos tienen que ver con el Evangelio de San Lucas (14, 28-30) el registro coloquial que impone Hebert hace pensar que había leído la *Guía*. En *Man* hay otros ejemplos que muestran tal semejanza. Consiguientemente, la idea principal que mantiene Muñoz Rojas es la lectura real de Fray Luis de Granada por Herbert. Su conclusión es clarísima

La coincidencia, aunque no literal, es notable,
y en todo caso, un verdadero poeta como Herbert,
no tenía por qué atenerse a la letra: usaba
sus lecturas para lo que siempre las usaron los poetas:
como motivo de inspiración.

La perspectiva filológica de Muñoz Rojas es “de amplio espectro”. Se ocupó también de traducciones inglesas de obras de autores españoles. Dos autores protestantes fueron objeto de estudio: Francis Mere, que tradujo obras de Fray Luis de Granada, y Thomas Rogers quien tradujo *Tratado de la vanidad del mundo*, 1576, del Padre Diego de Estella.⁸ El autor protestante justifica traducir a un escritor católico y se disculpa por cambiar y suprimir partes pues “había tantos errores y las Escrituras se citan de forma tan huera, y se entienden tan peligrosamente...” Rogers encuentra que el libro está lleno de pensamiento radical en cuanto al deber y al honor, pues el franciscano español estaba más preocupado con salvar almas que con las ocupaciones terrenales. En resumen, Rogers muestra la consideración protestante del trabajo como fundamental en el alma del cristiano frente a la actitud española de la “deshonra legal del trabajo”. Dicho esto, las reservas que expresa Rogers tienen que ver con las ideas que ya en el siglo XX explicaría Max Weber sobre las sociedades protestantes y el crecimiento del capitalismo y el sentido social del trabajo, “la racionalización de la sociedad”, tal y como en principio había desarrollado Jean Cauvin, Calvino, en oposición a los puntos de vista católicos sobre el trabajo y la fe.

En conclusión, Muñoz Rojas llevó a cabo una más que sobresaliente aproximación al estudio de la literatura inglesa del siglo XVII al investigar diferentes aspectos de sus contenidos y de sus autores, en primer lugar. Y, en segundo lugar, consiguió un indiscutible éxito al aplicar métodos del estudio de la literatura comparada, lo que resalta todo el ámbito de su magnífica contribución.

8. “Una curiosa traducción protestante del Padre Estella”, *Moneda y Crédito*, 1977, págs. 355-360.

III

FONDO DE ARMARIO

CERNUDA, CLARÍN Y LOS QUINTERO

Antonio Sánchez Trigueros

Quizás mi generación sea una de las últimas que no eliminó de sus lecturas e interés escénico las obras de los hermanos Álvarez Quintero, que siempre me han divertido mucho con su Andalucía un tanto superficial, aunque me haya interesado más todo lo que tiene que ver con la Andalucía profunda, la «recóndita Andalucía», que definió con agudeza el uruguayo José Enrique Rodó. Así, en mi bachillerato malagueño estuve a punto de protagonizar la comedia *El patio*, por designación de mi profesora de francés doña Leonor, si no me hubiera liberado de ello la profesora de inglés (no recuerdo su nombre), que juzgando la obra de los ecijanos pasada de interés, escogió *Tiíta Rufa*, de Tono, como la más adecuada para la ocasión (recaudar fondos para el viaje de estudios); ahí me liberé de protagonismo pero mantuve papel, el del médico, con poco texto pero acción significativa, positivamente señalada por la crítica. Para mí esa experiencia personal representa un momento de inflexión, porque, en efecto, en las décadas finales del pasado siglo el teatro de los hermanos Quintero, después de haber gozado de la mayor popularidad y del mayor éxito posible entre el gran público pequeño-burgués y popular, empezaba a desaparecer de los escenarios para refugiarse mínimamente en el mundo de los aficionados más fieles, y no por mucho tiempo.

Cifro a comienzos de los años sesenta cuando empieza a materializarse la crisis de este teatro y su progresivo apartamiento de las programaciones de las salas. La polémica llevaba mucho tiempo servida y la discusión estaba en su momento decisivo. Así, por ejemplo, José Monleón (*Primer Acto*, nov. 1962, núm. 37, p. 59) dentro de una crítica a la reposición de una de las obras de los comediógrafos de Écija, para él totalmente rechazable, en un momento determinado de su condena nos ofrece un sincero recuento de las virtudes que sus todavía fieles seguidores defendían: «Los admiradores de los Quintero reconocen hoy con frecuencia la fantasmagoría de su mundo dramático. Alegan, sin embargo, que, aún con este defecto radical, los Quintero *hacían el teatro mejor que nadie*. Bueno será detenerse un momento en esta consideración, puesto que tras ella se alinean muchos elogios y anatemas lanzados sobre autores diversos. ¿Dónde radicaba la teatralidad *magistral* de los Quintero? En la gracia de las réplicas, en la eficacia de las situaciones, en la delineación acabada de los tipos, en la medida de las escenas y, sobre todo, en el hecho de que los Quintero *nunca necesitaran explicar nada en los escenarios*. En el hecho de que *todo pasase delante de los espectadores*». Más o menos a partir de aquí se recrudece la polémica, que llevaba años abierta, hasta la retirada progresiva de ese teatro.

Pero algo se había quedado atrás y era una reivindicación sorprendente de alguien muy cualificado y estricto como el poeta y prestigioso crítico Luis Cernuda, que desde su exilio de Méjico, a través de la editorial Seix Barral, había enviado a sus lectores su *Poesía y Literatura II*, donde incluía un ensayo de once páginas sobre «Los Quintero», fechado en 1962. Ahí narra cómo, en Madrid antes de la guerra civil, de paseo con un grupo de amigos decide asistir a una representación de *El patio* con la pura intención de reírse de ella. Y añade el poeta: «Pues no hubo tal: salí (solo hablo de mi reacción) encantado con la obra y los autores». A partir de aquí el poeta decide leer a los hermanos sevillanos y acaba declarando su absoluta simpatía por este teatro. No es que Cernuda deje de señalar por aquí y por allá defectos, limitaciones y fallas, pero el trabajo está salpicado de afirmaciones positivas que ayudan a cualquier lector a no dejarse llevar sin más por los juicios totalmente negativos de la crítica que representaba José Monleón. Y Cernuda reflexiona mucho y bien con argumentos precisos y evidentes, glosando también en algunos momentos la mención de defectos y virtudes que ya don Juan Valera señaló en su momento. Afirma Cernuda: «Todo o casi todo lo que escribieron los Quintero tiene algún interés, al menos para mí pero no todo tiene valor igual»; «la observación de la realidad es en ellos aguda, y deliciosa su representación dramática de la misma»; «este teatro es excelente cuando sus proporciones son las del entremés, paso de comedia o comedia breve»; «las comedias mejores de los Quintero

siguen hoy conservando su vitalidad artística»; «Detalle curioso: la lengua dialogada en prosa, que tan perfecta me parece, colocando cada palabra en el lugar justo de la frase, y nunca empleando más de las necesarias para expresar lo que quieren expresar, se convierte en cosa anticuada e inerte cuando hablan en verso»; «son fallas que no restan mucho al don dramático de los Quintero, sobre todo al de contemplar con ojos claros y enamorados la realidad andaluza». He aquí solo unas cuantas frases del poeta para ya dejar el tema, tan interesante, simplemente pendiente de retomar en otra ocasión, porque lo que quiero ahora es que todas estas páginas sencillamente sirvan como introducción a un texto que por su interés voy a rescatar del olvido.

Y llegamos, pues, a la última parada de este viaje. No hace mucho cayó en mis manos un libro de entrevistas literarias, *Los hombres y los días*, del poeta y periodista asturiano Alfonso Camín, publicado por la editorial madrileña Renacimiento en 1927. Se reúnen en este volumen, de cerca de cuatrocientas páginas, un total de cuarenta personalidades entrevistadas entre las que encontramos a poetas (Manuel Machado, Enrique de Mesa), novelistas (Blasco Ibáñez, Pérez de Ayala), figuras del teatro (Benavente, López Alarcón, los hermanos Quintero), pintores (Julio Romero, Anselmo Miguel Nieto), escultores (Juan Cristóbal), artistas de escenario (Pastora Imperio), historiadores (Rafael Altamira), escritores de variados géneros (Julio Camba, Cansinos Assens) y un buen número de literatos y políticos hispanoamericanos y españoles. Quizá lo que caracteriza a estos variados capítulos, frente a otros periodistas de la época como, por ejemplo, “El Caballero Audaz”, es que el autor asturiano se implica mucho no ya solo en la caracterización del personaje sino en el mismo cuerpo de la entrevista. Pues bien, de todo el conjunto, tan interesante, me he fijado en las páginas que el reportero dedica a los hermanos Quintero, entre otras cosas porque casi escondida en la entrevista descubro una carta, que contiene importantes elogios de los hermanos comediógrafos, firmada nada más y nada menos que por Leopoldo Alas *Clarín*, el célebre, terrible y temido crítico de los lustros finales del siglo anterior. Pensando que esta misiva, aparecida en un rincón oscuro de la entrevista, quizá no sea conocida por los estudiosos, he decidido sacarla a la luz.

En esos años los hermanos Quintero, que rondaban los cincuenta y cinco años de edad, gozaban de su mayor momento de plenitud de éxitos, reconocimientos y homenajes, con cerca de doscientas obras publicadas, la mayor parte estrenadas con éxito popular. Todo ello está de alguna manera presente en la entrevista, que recojo casi entera, en la que nos tropezamos con la carta de *Clarín*, documento más que interesante de quien solía ser implacable en sus juicios críticos y literarios. Paso, sin más, a transcribir las páginas donde Alfonso Camín dialoga con los célebres hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

«—¿Cómo empezaron ustedes?

«—Pasándolas muy duras. Siendo unos pipiolos, iluminábamos fotografías en Sevilla y vendíamos retratos hechos por nosotros al óleo y al carbón, al precio de diez pesetas. En Madrid hacíamos también cuadritos y dibujos para venderlos. Y esto unido a unas pesetas, muy pocas, que ganaba mi hermano en Hacienda, nos daba fuerzas para ir poniendo el pie temblón en la cuerda floja del arte.

«—Y luego en el *Nuevo Mundo*, de Perojo —dice Joaquín— nos defendíamos.

«—Ah, sí —recuerda Serafín—, Joaquín dibujaba y yo hacía los artículos: siempre a la defensa. Echándonos nuestros capotitos de aficionados. Nunca mejor que en esta ocasión la pintura fue un auxiliar de la literatura. Además, entonces era muy difícil estrenar. Meterse en la entraña del teatro. En Madrid logramos comenzar con *El ojito derecho*, juguete cómico. Gustó. Y esto nos dio fuerzas para seguir haciendo juguetes cómicos. Seguimos luchando hasta encontrar nuestra veta original. Luego estrenamos *La buena sombra*.

«—¿Escriben con más facilidad juntos o separados?

«—Nunca hicimos nada separados. Ni siquiera una escena.

«—A eso me refería.

«—Pues ni siquiera eso. Primero, maduramos la obra. Cuando empezamos es que ya tenemos el final hecho. Por lo menos, que ya sabemos cómo ha de ser el final. Nunca comenzamos la obra hasta que vemos los

tipos humanizados en nuestra imaginación: andar, accionar, pensar, proceder. Familiarizados con los tipos, hablando inclusive con ellos como con un espíritu, entonces comenzamos a escribir. La obra viene a ser un camino que recorremos en compañía de unos camaradas: los personajes. Pero si no les creemos de la familia, si no nos sentimos capaces de tratarles de tú, no escribimos una línea. Nos sucede como cuando se invita a un amigo a comer: tiene que ser de la casa. No nos encontremos luego con que después de llenarle el estómago, salga diciendo pestes de nosotros.

«—¿Creen ustedes que el teatro español está en decadencia?

«—Comprenda usted que somos del oficio. No somos los llamados a hablar ampliamente de esas cosas. Sí. Es de lamentar. El nivel nuevo, en relación con el viejo, está un poco bajo. No se ve al que llega. Nosotros somos los primeros que tenemos afán de que salga alguno. Pero no sale. No sale.

«En el rostro de los hermanos Quintero fluye cierta melancolía. Se ve la sinceridad. El entusiasmo porque salga un teatro nuevo. No temen a que entre un nuevo huésped en casa.

«—El teatro —dice Joaquín— ha crecido como espectáculo. Pide mucho. Necesita mucho. También es de tener esto en cuenta. Hay una cantidad de teatros que antes no había. Y

«—Y además —salta Serafín— el teatro se ha industrializado. Ha dejado de ser un arte puro.

«—¿Y el público?

«—El público siempre responde. No ha perdido la afición al teatro. Aunque lo intente, no puede. Yo así lo creo. La prueba es que acude a todo lo que se estrena. Bueno o malo. Hay deseo de ir. Pero al público le sucede con el teatro y los malos autores, como en las corridas con los malos toreros. Sale desencantado. Pero vuelve. La señal de que tiene afición. Y que la afición puede más que el desencanto que recibe. El público quiere que le den cosas. Tiene su derecho. Si no se las dan, no es culpa del público. El teatro no está a la altura de años atrás

«—¿Piensan ustedes ir a América?

«—Iríamos de buena gana —responde Serafín—, pero no como empresarios —agrega Joaquín—, ni como conferencistas. Si no hallamos otra ruta menos socorrida y más independiente para nuestro arte, no iremos.

«Enfrente de la mesa de trabajo hay muchos retratos. Hay uno que sobresale. Que parece decirles: “Adelante, muchachos. Yo ya me fui. Mi vida fue amarga. El laurel verde de la gloria, más amargo aún. Pero gozo mirando cómo ustedes se adueñan del arte y de la gloria. De la vida hecha juventud. No tuve mal ojo”.

«Es un retrato de *Clarín*. Debajo, una carta que el año 98 remitió a los hermanos Quintero el gran crítico asturiano. Copio unos párrafos:

“Oviedo a 15 de marzo de 1898.

“Señores D. Serafín y D. Joaquín Álvarez Quintero.

“Queridos amigos: Acabo de recibir y de leer de un tirón su Buena sombra, y eso que estoy con una reprise del trancazo. Me he reído hasta ponerme malo. Todo es graciosísimo, natural, andaluz de veras, y el segundo cuadro, sobre todo lo que dice “Triquitraque” al dejar la reja, cosa superior. El sainete así honra el teatro español y el genio español. Abundancia y fuerza de ingenio, que es lo que menos se tiene hoy, son las notas principales de su Buena sombra, en que es admirable prosa y verso. Esta es, en resumen, mi opinión, que he de decir por todas partes. La reja la vi en Madrid y me hizo reír también mucho; es excelente; pero La buena sombra raya mucho más alto. Adelante. Todo es muy sano, muy espontáneo, y no hay que temer el amaneramiento, si no se abusa por el afán del trimestre. [] No puedo más. Me cansa la pluma. Mi enhorabuena. Suyo admirador y amigo, LEOPOLDO ALAS”.

«No se ha equivocado *Clarín*. Los hermanos Quintero no triunfaron en el teatro. Hicieron más. Crearon un teatro. Florecen en el arte y en la vida. Entran en la gloria, del brazo de la inmortalidad. Uno de cada lado. Alegres y estudiantiles. Como del brazo de una sola novia. [] El teatro de los Quintero es una de las modalidades más sinceras del alma española. Teatro nato. Natural. Ajeno a todo efectismo. No solamente hay gracia, sol y alegría en él. No. Hay más que leves gracejos en el teatro de los Quintero. Han hecho obras fundamentales. Tan sólidas para lo porvenir como el príncipe de nuestros autores: Don Jacinto Benavente. Y don Jacinto no deja de ser el mismo por haber hecho obras divinamente leves. Unos y otros son como la vida. La vida tiene alegrías y penas. Sus dramas hondos. Sus comedias llanas. Siendo el teatro español —cuatro veces español— de los Quintero, teatro de vida, unas veces es fuente y otras río. Cumbre y llanura. Según el escenario espiritual de sus tipos de España. Además, el teatro de los Quintero honra a España fuera de España. Si exceptuamos a don Jacinto, cosa aparte como Cervantes, como Víctor Hugo, no se puede decir otro tanto de otros autores españoles».

ANTONIO GALA
“CUADERNO DE LA DAMA DE OTOÑO: *LA CENIZA*”

Eduardo Castro

He conseguido que las noticias, aquí, me lleguen discretamente tarde, y recibirlas con un discreto desinterés. Las someto, pues, a un doble tamiz: el del tiempo, que aminora su fragor, tan a menudo artificial, y el de mi disposición, que las cataloga y jerarquiza. Si bien se mira, el hombre, a lo largo de su vida, no hace otra cosa: seleccionar, digerir, incorporar, por una parte; por otra, rechazar, apartarse, olvidar. En definitiva, elegir. Tanto en lo que percibe cuanto en lo que recuerda, juega su voluntad. O juega, al menos, en la forma y el modo de percibir o de recordar. Yo observo ahora la memoria instintiva de Zegrí y de Zahira: una memoria que jamás discrimina. Salen, y van derechos al matorral en el que ayer, o la semana pasada, alzaron el vuelo un par de mirlos; van derechos al almendro o al níspero a los que un gato trepó para huirles; a la acequia donde otro gato les lanzó una gañafada a las orejas, y de la que volvieron —o los saqué— sangrando. Recuerdan a quien los acarició, y a quien los ignoró, y a quien los maltrató. Pero, como si los gestos se hubiesen quedado sucediendo, el pasado, para os perrillos, es ahora. Como si no tuviesen el derecho a olvidar: acaso uno de los más benéficos del hombre, esa criatura situada —según ella misma— entre mis perrillos y Dios, quien al parecer tampoco olvida, porque para él no existe el tiempo: todo es acto, todo es presente, todo realidad. Qué desdicha tan grande.

Por ejemplo, tú sabes que, a muy pocos kilómetros de donde estoy, hace unos cuantos años, fui feliz. Con la misteriosa y pánica ceguera que es lo que puede darnos —o quizá en lo que consiste— la felicidad. En la playa de El Palo yo escribí: ««»Fue a la vera del mar, a medianoche. / Supe que estaba dios, / y que la arena y tú / y el mar y yo y la luna / éramos dios. Y lo adoré». Hoy evoco, sin saber bien por qué, esta felicidad. Pero ya no la siento. En cambio, tampoco me entristece su recuerdo, ni me entristece el dolor que, meses después, me supuso perderla. ¿Por qué? Porque aquello se ha domesticado, se ha convertido en mí, ha contribuido a hacerme lo que soy; es decir, aquello se ha vuelto mi aliado. El hombre se acostumbra a casi todo —¿es eso envejecer?—; se acostumbra a sí mismo más que a nada. Pierde vista, y entrecierra los ojos para ver, o se cala unas gafas; tiene enfermo el estómago, pero sigue fumando o bebe un whisky. El hombre, la mayor parte de las veces, no quiere recordar. Disfruta de una memoria y de una desmemoria voluntarias: tal es su privilegio. Para comprobar esto no hay más que leer las someras biografías que los más o menos *famosos* publican en las más o menos revistas del corazón. ¿Cuentan de veras las coas que les ocurrieron? Y, si es así, ¿cómo las cuentan? ¿Por qué personales areles las ciernen? ¿Es que mienten, o es que percibieron la realidad ya mentida, en su provecho ya, como les convenía para vivirla entonces y contarla después? En ocasiones, no es que inventen, no es siquiera que recuerden mal: es que entendieron mal —para su bien— lo que les sucedía. Es decir, son como somos todos.

Hay algo, por encima de lo demás, que el hombre se obstina en olvidar. Se trata de la muerte. Se trata de que debe morir, de que tiene que morir. Con asombrosa —no sé si irresponsable— pertinacia, juzgamos que la muerte es lo contrario de la vida. para vivir, por tanto (sea placentera, sea duramente: eso no importa mucho: son matices opuestos, pero matices al cabo), necesitamos no tener siempre ante los ojos la certeza implacable de la muerte. En un periódico (por supuesto, atrasado: ya te dije) leo que se ha iniciado la cuaresma. «La ceniza sitúa al hombre en su auténtica realidad: es un ser caduco llamado a la muerte. No obstante, entre los hombres ha irrumpido la salvación de Dios, que llama a la penitencia y a la salvación de todos». Hay quien opina, según eso, que la vida se falsea si no se pregona mortal. Hay quien se propone violentar la mirada del hombre y enfrentarla, sin paliativos, con su esencial fragilidad. En una de sus primeras comedias —*Saber del bien y del mal*— Calderón establecía un cierto programa de vida: «El mundo todo es presagios,

/ el cielo todo es avisos, / el tiempo todo mudanzas / y la fortuna prodigios». Gerald Brenan, que vive muy cerca de donde yo, comenta: «La vigorosa afirmación de Calderón procede, desde luego, de su fe. Es el poeta de la certidumbre. El mundo es un sueño, un lugar de vaguedad, confusión y sufrimiento. Pero la Realidad está más allá y el camino a ella está abierto para cualquiera que desee ejercitar su libre voluntad en seguirlo». Pero ¿qué realidad hay fuera de la que nos rodea, o más cierta? Y, si nos engañamos en su percepción, ¿cómo encontrar una *voluntad libre* que no sea engaño también? ¿Dónde y cuándo será libre el albedrío? El mismo Brenan, sobre *La vida es sueño*, se pronuncia: «La razón que da Segismundo para dominar sus malos impulsos no tiene sentido, porque, si la vida es verdaderamente un sueño, no puede ser dominada por el soñador, y los actos que éste realice no pueden tener consecuencias morales. Tenemos que resignarnos a no obtener interpretaciones de esta pieza, fuera de la muy vaga que el título expresa. Como drama alegórico, es un lío». Me parece que Brenan, en esto por lo menos, tiene mucha razón.

De ahí que, en cierto modo, todo el año sea un carnaval, interrumpido de cuando en cuando por un miércoles de ceniza. El señor del desorden, que es el rey del carnaval, impone un ritmo —acaso equivocado, pero imprescindible— para continuar vivo. Todo se trastoca: el carnaval, en sus últimas y sustanciales consecuencias, no conduce a *parecer* otro, sino a *desaparecer* como uno mismo, y a actuar, no obstante, más como uno mismo que nunca: de acuerdo con sus insobornables tendencias y apetitos. Es disfrazarse de otro para poder ser uno: una especie de muerte civil temporal de aquél que, durante el año, aparentamos ser. (Una muerte civil semejante —qué curioso— a la que se produce con el ingreso en ciertas órdenes religiosas). Y, por el contrario, el miércoles de ceniza es la vuelta a la resurrección —la resurrección de aquel *yo mismo* que por tres días matamos—; una resurrección que consiste precisamente en tirarnos a la cara que habremos de morir y de volver al polco. Cuántas contradicciones. Pero de ellas está amasado el hombre.

En ese mismo periódico aparecía, cerrándolo, una artículo póstumo de Eduardo Carranza. (No se mencionaba que el poeta hubiese muerto hace unos días. La publicación del artículo estaba ya prevista, y el texto ya enviado). Hablaba de Camus, a propósito del aniversario de su muerte: datos sobre datos, símbolos sobre símbolos. Citaba a Camus: «Al final de estas tinieblas es inevitable una luz que ya adivinamos; sólo tenemos que luchar para que se haga. Más allá del nihilismo, todos entre las ruinas preparamos un renacimiento. Pero lo saben pocos...». Y concluía Carranza: «Esa ráfaga de claridad esperanzada sería lo último que vieron sus ojos en la hora del trágico final». En la primera página del mismo diario, abriéndolo, venía la noticia del accidente aéreo cerca de Bilbao. Un amigo mío era una de las víctimas. Demasiadas coincidencias, demasiadas muertes, demasiadas imprevisiones en esta imprevisible primavera empapada. Un miércoles de ceniza muy, muy español, en que yo me pregunto: ¿vio, en efecto, Albert Camus, antes de su accidente, la *ráfaga de claridad* que presume Carranza antes de su propio accidente; la vio mi amigo mientras su avión se estrellaba? Y me contesto apenas con otra pregunta: ¿será que la muerte es sólo un accidente, o será que sólo lo es la vida? Ahí está cuestión.

(*El País Semanal*, 10 de marzo de 1985)

IV

POESÍA

GLOSAS A MARÍA VICTORIA ATENCIA

Antonio Carvajal

1

_Puedes cantar el cielo, el amor, las estrellas:
todo nacerá nuevo de tus labios hermosos._

Cantas el cielo, el amor,
las estrellas.
Cantando creas el cielo
el amor cantando creas.
Tus labios que se han creado
para cantar la belleza
la crean cuando la dicen,
cuando la dicen la besan.
Eres tú cuando te nombras,
María Victoria Atencia.

2

Ahora que sé el misterio

Sabes ahora el misterio
de la luz sobre la arcilla,
la mariposa en el aire,
la sal en el mar, las tibias
añoranzas de unas manos
que en tu pecho son caricias,
te sabes tú, paladeas
la rumorosa noticia
de la aurora en tu ventana
y el rocío en la vendimia,
ebria de frutos cogidos
por esas tus manos limpias.

3

...jardines a merced del poniente

Levántate, que al jazmín
se le pone el aire frío
y a una rosa sin rocío
la tarde le ha puesto fin.
Levántate, que al confín
arde la voz del poniente,
al silencio de la frente
le suspira el querubín
y en esta florida historia
de tus versos y tus días
no han de faltar alegrías,
serena María Victoria.

NÚCLEO

Pedro Enríquez

El tacto existía antes
del dormido silencio en las manos,
un volcán encendido
en la humanidad de las formas.

En la selva sin árboles de la carne
las alas del cóndor crean la belleza,
luminosa presencia del fuego,
dátiles naciendo en el deseo,

batalla de los labios amando
la huella de la memoria,
la certeza del beso encendido en la copa
donde ruge un gemido de espadas de lava.

En el aire palabras amaneciendo,
manantial de sol,
cráter de vino,
venero de llamas,
cabalgadura de fuente,
reino incandescente del misterio.
Tierra sin peso,
ceremonia tallada de oraciones
en los dedos del sagrado abismo,

puente de amor
donde germina el óleo redondeado del rayo.
Cierro los ojos y se humedecen
llueve en las entrañas desnudas de tu cordillera
vuela un águila en la eternidad de los lagos

UNA CAMISA NEGRA

Enrique Morón

Deudores de la infancia somos. Esta
tristeza pulcra que a mis ojos sube,
acariciando el rictus del silencio
bermejo de los labios. Claros días
de fresas estivales. Leves fuentes
reflejaron el luto de mis años
infantiles. Jugaba como todos
los niños y decía
requiebros a las flores y sonrisas
extensas a las aves. Pero siempre,
una camisa negra, como un leve
suspiro se plegaba a mi cintura
frágil. Mi corazón apenas daba
la altura de una espiga. Dulcemente
mi madre se esmeraba en los zurcidos
perfectos o en ojales
profundos como el llanto de un aljibe.
Mi madre, que cumplía
lluvias de soledad, hojas de hastío
y espinas de silencio. ¡Madre mía!,
cuánto debiste de sufrir, tan sola
como yo estoy ahora, como estaba
sobre el caballo de madera, madre
de la desolación y de la pena,
oculta entre visillos. Cuántos años
hace que te marchaste y me has dejado
más solo todavía, más perdido
en los aceros de la noche larga,
con el alto ciprés de los desvelos.

(Ideal, domingo 16 de noviembre de 2025)

LA MÁQUINA DE TROVAR DEL DR. STEIN
EL POETA JOSÉ MARÍA HINOJOSA REORDENA SUS ÚLTIMOS
VERSOS CAMINO DEL PAREDÓN

Antonio Sánchez Trigueros

Málaga, agosto, 1936.

Cuando en mi cuerpo ardían los muros de mi cárcel
Y transforman en ascua un pedazo de mármol,
Un viento inesperado hizo vibrar las puertas
Que rompió de un hachazo todas nuestras amarras.
Bajo la luz herida de alguna madrugada
Caminábamos juntos sin oír nuestros pasos,
Cubiertos de una túnica de sombra
Para borrar los huecos de mis huellas.
Llevo mis pasos presos entre nieblas,
Que persiguen con saña nuestra huida.

Cada vez que sonaban tiros en el espacio,
Gritos de guerra erizan las llanuras
Entre lenguas de fuego y voces doloridas.
Retumban los hachazos que separan las ramas,
Un coro de martillos retumbaba en los huesos,
Y hoy brotará la sangre, formando grandes ríos,
Como la miel brotaba de las llagas de Cristo.
Sobre la madrugada canta un gallo dorado
Dentro de este cercado lleno de soledades.

En la pared de enfrente recién enjalbegada
Una huella de sangre luminosa,
Y mis ojos conservan la última luz del día
De cada uno de aquellos nueve hombres.
Tienen en sus entrañas acero derretido
Para palpar el aire de nuestras calaveras.
Se reflejan las ramas rojas de nuestra sangre,
Rota la piel saltaba el fuego de mi carne,

Brotan de mi costado malherido
La carne enmohecida de gusanos poblada,
Un manantial de luz y otro de escarcha.

Las llamas calcinaban montañas de esqueletos,
Cuando de nuestros labios escapaban los muertos.
Tengo en mis manos dos llagas profundas,
Mi corazón blindado se convierte en ceniza,
Mientras se hundía en tierra la sombra desgarrada.
Oigo una voz que canta muy cerca de mi pecho,
Una lágrima mía cruza por los espacios
Y manos inocentes quieren lavar la sangre.
Quedarán revestidas vuestras carnes de luto,
Dejando un rastro incierto de nieve y de candela.

Composición de 40 versos tomados de 40 poemas (un verso por poema) del poeta José María Hinojosa, que fue fusilado por un pelotón de anarquistas, junto con su padre y su hermano, en las tapias del cementerio malagueño de San Rafael. Posteriormente sus cuerpos fueron exhumados y definitivamente enterrados en la Catedral de Málaga.

AL CENTRO ARTÍSTICO DE GRANADA

Fernando de Villena

¡Tantas tardes dichosas en este Centro Artístico,
tanta Historia prendida bajo esta arquitectura,
tantas nobles palabras, músicas y pintura
en un ambiente claro, cordial y humanístico...!

Aquí tienen respaldo todos los creadores;
aquí se dan la mano los artistas más varios;
gozan de compañía no pocos solitarios
y no hay mejor refugio para los soñadores.

Aquí, siempre que llegues con atenta mirada
y corazón sencillo, verás con alegría
que, escondida y sutil, se encuentra todavía,
como en el macasar, el alma de Granada.

Aquí, codo con codo, salen a nuestro encuentro
los amigos más ciertos y las sombras de antaño.
Nadie aquí ningún día se ha sentido un extraño,
y por ello este Centro se nos mete tan dentro.

(Ideal, domingo 25 de octubre de 2025)

V

TRADUCCIÓN

JOSÉ SARAMAGO Y LA REVOLUCIÓN DE LOS CLAVELES

PRESENTACIÓN DE *LOS APUNTES* DE JOSÉ SARAMAGO TRADUCIDO POR JUAN PINILLA

María Corpas

Antes de compartir con ustedes algunas de las reflexiones que he sacado de la lectura de este libro, tengo que aclarar que estoy como lectora y no como filóloga, pues aunque soy licenciada en filología hispánica, nunca he ejercido de filóloga.

Y hecha esta aclaración, que considero indispensable, quiero dar las gracias a todas las personas que han hecho posible que esta obra se publique por primera vez en España porque considero que es valiosísima para conocer un poco más la obra y el pensamiento del nobel portugués. Y un agradecimiento muy particular a Juan Pinilla, el traductor del libro, que me ha invitado a estar en esta mesa. Gracias, Juan.

Saramago, que se declaró públicamente ateo dijo: “dios es el silencio del universo y el ser humano el grito que da sentido a ese silencio”. Y el libro que hoy se presenta aquí bajo el título de “Los apuntes. (un diario de la revolución de los claveles, 1972-1975)” es el grito que dejó escrito José Saramago durante su etapa como periodista, primero en el *Diario de Lisboa* desde 1971 y luego en el *Diario de Noticias*, donde ejerció como subdirector desde abril de 1975. un grito que nos habla de su compromiso político (todos sabemos que fue miembro del partido comunista portugués), y sobre todo de su compromiso cívico en defensa de la clase obrera y de la revolución proletaria.

Seguramente todos los que estamos aquí hemos sido lectores de la obra de Saramago, en mayor o menor medida y no nos son desconocidos títulos como *La balsa de piedra*, el *Memorial del convento*, *El año de la muerte de Ricardo Reis* o el ensayo *Sobre la ceguera*, entre otros muchos. Por supuesto que en su obra narrativa podemos leer las claves de su postulado ideológico, pero estos artículos aquí recogidos y que escribió antes y después de la revolución de los claveles son fundamentales, no solo para conocer con más detalle la actitud vital de Saramago, sino también para conocer casi día a día ese período histórico que fue tan importante para el país vecino y para la historia en general.

Cuando Saramago empezó a escribir en el *Diario de Lisboa* tenía casi 50 años. Es decir, era una persona ya madura, pero escribe con la energía y el ímpetu que da el saber que estás luchando por una causa justa, que sus palabras estaban dirigidas a despertar la conciencia de la clase trabajadora, que sus artículos eran ladrillos para construir un mundo mejor y que este pasaba por derrocar al dictador y que Portugal tuviera un gobierno de izquierdas, socialista.

Escribía en 1972 en el artículo titulado “El gran teatro del mundo”, que “el hombre es el animal más resistente de la tierra, porque se alimenta de un alimento invisible llamado esperanza”. Y leyendo sus artículos comprobamos que la esperanza formaba parte de su dieta alimenticia.

La primera parte de estos “apuntes”, los que escribió como editoriales de forma anónima, recoge 22 artículos de temática variada: desde la celebración del día internacional de la mujer, la situación de los emigrantes portugueses en Europa, el sistema educativo, el medio ambiente, la falta de libertades políticas, etc. Falta de libertad que él mismo sufrió, pues fue objeto de censura y persecución durante la dictadura de Salazar y, de hecho, algunos de los artículos que aquí se presentan no fueron publicados en el periódico, y,

como él mismo escribe en el prefacio, “el hecho no necesita explicación”. Termina este prefacio a la primera edición escribiendo, y cito textualmente: “Quiero creer que el trabajo que realicé tuvo alguna utilidad. De otra manera, no me sería posible continuar. Y pienso continuar”. Esto escribía en diciembre de 1975. Por suerte para nosotros (y también para él) la esperanza lo seguía alimentando, ya que en esa fecha aún no había “explorado” como novelista.

Y la esperanza sigue siendo su alimento como podemos comprobar en los artículos recogidos en “os apontamentos”. Se reafirma en esta idea Saramago en el prefacio a “los apuntes” cuando escribe: “...tengo la más firme convicción de que tuvieron algún uso y conservan alguna utilidad”. Utilidad, estoy convencida, que siguen teniendo.

El primer artículo está fechado el 14 de abril de 1975, días antes de que se celebraran las primeras elecciones democráticas tras el golpe militar que derrocó a la dictadura más longeva de Europa, y lleva el sugerente título de “respetarse a sí mismo”. Escribe Saramago: “¿Qué significa esa impertinente declaración hecha hace unos días por el sr. Von Hassel, vicepresidente del Bundestag, que la Alemania Federal respetará el resultado de la elecciones portuguesas si son verdaderamente libres?”. El mundo, mal llamado “libre”, les enseñaba sus garras. Y no era ni la primera ni la última vez que lo hiciera.

Así de claro lo expresaba el artículo “cuidemos lo que es nuestro”, publicado dos días después. Cito textualmente: “Preparémonos para enfrentar las conspiraciones del gran capitalismo, a nivel nacional e internacional. Aprendamos a desenmascarar las complicidades internas, estén donde estén”. Y al final del artículo escribe: “Y ahora, a trabajar. Tomémonos por lo que somos: los dueños de Portugal”.

Pero la esperanza no es sinónimo de ingenuidad. Y él no era ingenuo. Así escribe el 18 de abril: “El socialismo no es una varita mágica que, por obra de lo sobrenatural, transforma lo feo en lo bello, lo malo en bueno, lo poco en mucho”. “Hemos cumplido la mayoría de edad y lo hemos estado celebrando durante todo este año. Ahora es el momento del esfuerzo. por nosotros. por nuestros hijos”.

Continúa dando ánimos a los votantes, pero no desde una posición paternalista, si no llamándolos a la reflexión. En el artículo “El pueblo contra el miedo” escribe: “El miedo del pueblo sirve a los Caetanos, Tomases, Spinolas y acólitos, sirve a los capitalistas (monopolistas o latifundistas), sirve al bandolerismo fascista, que cambió de nombre y de rostro según las lecciones de sus amos, sirve a la situación internacional que mira a nuestro país como un peligro para el planeta, sirve al neofascismo que levanta cabeza en Europa, sirve en definitiva, para decirlo todo en una palabra, a los enemigos del pueblo”. Esto escribía el 23 de abril de 1975. Hoy, por desgracia, 50 años después, tenemos que decir que el neofascismo ya ha levantado más que la cabeza, ya se le ve el torso.

Una vez celebradas las elecciones del 25 de abril del 75 en las que con una mayoría aplastante ganó el partido socialista y el partido comunista quedó en tercer lugar, después de la derecha, Saramago no se desanima y escribe: “Al votar principalmente por partidos de izquierda, con especial énfasis en el partido socialista, el pueblo portugués, incluso cuando estaba confundido, votó por la revolución. Votó sobre todo contra el pasado, votó a favor del futuro”.

Pero esta mayoría electoral de la izquierda no era una varita mágica para solucionar los graves problemas que vivía Portugal en el 75. Saramago llega a comparar esta situación con la de Europa acabada la segunda guerra mundial. Y es por eso que llama en sus artículos continuamente a la sociedad civil a participar en la construcción del socialismo. Decía en el artículo “El filo de la navaja” de 9 de mayo del 75: “En general sabemos que el camino hacia el socialismo portugués no será fácil... el camino hacia el socialismo es difícil, no nos hagamos ilusiones. Tan difícil que parece trazado sobre el filo de una navaja. Hay mucha gente empeñada en cortarnos la cabeza. Ante esta amenaza se exige serenidad a quienes la han perdido. así, al menos, podremos ver de dónde nos viene el golpe”. Saramago era una persona muy ilusionada por el momento histórico que estaban viviendo. Pero en absoluto era un iluso.

Al continuar leyendo los artículos de esta temporada se nos viene a la retina, a mí al menos me ha pasado, la imagen que seguramente todos tenemos, si lo hemos escuchado en una conferencia, o en alguna grabación, esa imagen, digo, de ese hombre sereno pero firme en sus convicciones. Un hombre “bueno”, que diría Machado, del que siempre al escucharlo, y por supuesto al leerlo, se puede sacar una enseñanza. Un maestro del que siempre podíamos y podemos aprender.

Esa actitud pedagógica se puede ver ya nítidamente en esta colección de artículos. Así, por ejemplo en el que lleva por título “El espíritu de la militancia”, escribe: “El tiempo y el hábito de la práctica política ayudarán a ver mejor, a saber, a distinguir entre lo fundamental y lo accesorio. Entonces se recogerán los frutos de un aprendizaje acelerado como el que ha sido el nuestro. y se verá que valió la pena”. Pero va más allá de la militancia política y escribe su deseo de “que cada ciudadano portugués asuma las cualidades de la militancia, no por causa y para la causa de un partido, sino por causa y para la causa de Portugal”.

Saramago sabe de la importancia que la opinión vertida en sus artículos puede tener para formar y conformar la conciencia de un pueblo, que en gran medida era analfabeto (digamos, al menos, analfabeto político) porque lógicamente así lo había querido la dictadura que había soportado durante casi 50 años. Los periódicos llegaban a los bares, a las fábricas, a los hogares y lo que allí se escribía era, parafraseando a Celaya “un arma cargada de futuro”. Lo dice expresamente en el prólogo a estos textos que está fechado en diciembre del 75. Escribe, y vuelvo a citar textualmente: “Es el momento en que los trabajadores de diario de noticias, en su gran mayoría activa y participativa, avanzamos hacia la realización de un objetivo que, en aquella casa, hasta entonces, hubiera parecido imposible, aun en horas de loca fantasía: poner el periódico al servicio de las clases trabajadoras, al servicio del proletariado industrial, agrícola, al servicio del socialismo para decirlo todo en una palabra”.

Ni el socialismo se consigue con una varita mágica ni Saramago es un mago. Por eso, además de expresar sus firmes convicciones ideológicas, está continuamente haciéndose preguntas, preguntas que traslada a los lectores para que estos reflexionen y saquen sus propias conclusiones. no quiere dar consignas. como el mismo diría, tiempo después, el trabajo de convencer es una falta de respeto, es un intento de colonización del otro.

Hablaba antes de los interrogantes que se plantea y plantea Saramago en sus artículos y hay varios en los que el mismo título es ya una interrogación: “¿De dónde somos nosotros?, al final, ¿cómo queda?, ¿esperando a Godot?” O el irónico “¿Democracia a medida de quién?”, en el que desenmascara al CDS (al partido Centro Democrático y Social), en el que escribe que “no se hace socialismo con partidos capitalistas, lo confiesen o lo disimulen”.

Decía antes que Saramago no era un ingenuo y lo podemos constatar una vez más en el artículo “Alguien es culpable”, que escribió después de la célebre fuga de 89 presos de la policía secreta de la dictadura encarcelados en la prisión de Alcoentre. En él solicita que se tomen medidas contra la maniobra contrarrevolucionaria que se estaba gestando y que terminó en el golpe de estado del 25 de noviembre del 75.

Decía Gramsci que decir la verdad siempre es revolucionario. Esta máxima parece guiar los artículos publicados en el periodo conocido en Portugal como “Verano caliente”. Así, el titulado “La mano del imperialismo”, fechado el 18 de julio de ese año, termina con una verdad como un puño, si se me permite decirlo así, no porque yo sea analista política, pero sí comunista, como nuestro autor, y levanto el mismo puño que él levantaba. Escribe: “La mano del imperialismo ha comenzado a apretarnos la garganta”. Con la misma certeza termina el artículo “Salvar al enemigo”: “Quien a su enemigo perdona, a sus manos muere. Perdonemos a la reacción, perdonemos al fascismo, ellos nos matarán”.

Decía Orwell, el autor de la distopía de 1984, que quizás no encontremos la felicidad, pero existe algo que es mejor, y es el sentir que estamos peleando por ella. Saramago, en el artículo “Carta abierta a Salvador Allende”, sigue peleando, y por tanto tal vez feliz. Esta carta de desahogo al fallecido Salvador Allende, lúcida

y entrañable, acaba, a modo de despedida con un párrafo enternecedor. Escribe, y leo textualmente: “No sabíamos que el socialismo es difícil y no aprendimos nada con tu muerte. Perdónanos por eso. Claro que no estamos desanimados, mucho menos vencidos, pero pensamos que escribir esta carta nos haría bien. Y realmente sentimos ahora esa gran serenidad de quien sabe que está en posesión de la razón correcta. Gracias, compañero Salvador Allende”.

No sabemos si esa presumible, presumible por mí, felicidad le duró mucho. Lo cierto es que a este artículo le siguen otros, bastantes, en que tienen que defenderse él y el *Diario de Noticias*, en donde publicaba, de continuos ataques sobre la falta de imparcialidad e incluso sobre el buen hacer como periodistas.

Al verano caliente le siguió un otoño también convulso, que como decía antes terminó en el golpe reaccionario del 25 de noviembre, que provocó una división dentro del movimiento de las fuerzas armadas, y el contragolpe liderado por Ramalho Eanes y apoyado por el socialista moderado Mario Soares, que llegó a ser primer ministro y presidente después de la república portuguesa.

El golpe de estado de la contrarrevolución fue, como dije antes, el 25 de noviembre, pero ya en los artículos publicados en octubre de ese año, Saramago, no porque tuviera una bola de cristal para ver el futuro, sino porque tenía los ojos y los oídos bien abiertos para interpretar lo que estaba pasando, advierte de ese peligro. En el artículo titulado “El cuarto discurso” expresa esa advertencia y acusa al primer ministro, el almirante Pinheiro de Azevedo, de no tomarse en serio las amenazas y escribe, y vuelvo a citar textualmente: “Pensamos que está equivocado (el primer ministro): mucho más coherente de lo que ha sido la revolución, la contrarrevolución ampliará su discurso hasta el punto final. Ahí nos despediremos del socialismo y de la libertad. Ahí reencontraremos el fascismo, aunque este comience por enmascararse como la socialdemocracia”. Y en esa misma línea de denuncia de lo evidente son los artículos del mes de noviembre. sus títulos, por si mismos, son reveladores: “¿Aviso previo para golpe?” o “Hablemos de golpes”.

Creo que me he extendido demasiado. Pero cuando lean el libro comprenderán que es muy difícil dejar de comentar y compartir cada artículo. Pero yo no soy aquí la protagonista y no he venido aquí a hablar de mi libro. Disculpen, pero esto es un guiño para Juan por su admiración por Francisco Umbral. Voy terminando. Y lo hago planteándome y planteándoles el mismo interrogante que el último artículo del libro que lleva por título “¿Y el socialismo?” Y que lo termina con otro interrogante: “¿Quién puede responder?”. Este artículo, como nos dice él mismo en la introducción a estos “apuntes”, fue escrito “la noche del 25 de noviembre, cuando aún no se había declarado el estado de sitio y las libertades habían sido suspendidas”. El artículo nunca se publicó en el periódico.

Saramago nunca renunció a ser comunista. Decía, y estoy totalmente de acuerdo con él, que el comunismo no fracasó, lo que fracasó es la aplicación concreta de principios, ideas, proyectos. El capitalismo, como me decía mi maestro Juan Carlos Rodríguez, cuando yo caía en la desesperanza, tardó siglos en hacerse hegemónico. No podemos, ni debemos, creo yo, renunciar a luchar por una sociedad más justa.

Decía Saramago en una entrevista que “para ser marxista me basta con mirar al mundo”. También decía que “la democracia se ha convertido en un instrumento de dominio del poder económico y no tiene ninguna capacidad de controlar los abusos de este poder”. ¿Exageraba el nobel? Les invito a leer el libro, porque además de la lección de historia que podemos aprender, o recordar con él, van a disfrutar de esa lucidez, de ese lirismo que luego hemos encontrado en sus novelas.

Termino con una reflexión que hacía Saramago y que pienso que nos puede dar ánimos para no desesperar en el caos, por llamarlo de manera ingenua, en el que vivimos hoy en día. Decía en una entrevista que “la derrota tiene algo de positivo: nunca es definitiva. En cambio, la victoria tiene algo de negativo: jamás es definitiva”.

Muchas gracias.

CRÓNICA DE LA REVOLUCIÓN

Presentación de *Los apuntes (un diario de la revolución de los claveles, 1972-1975)*
Editorial Atrapasueños, 2025, 249 págs.

Antonio Molina Flores

Acaba de ser publicado un libro, inédito entre nosotros, del escritor portugués *José Saramago*. Reúne artículos, crónicas y editoriales publicados en 1972 y 1973, en el *Diario de Lisboa*, que nos acercan a la realidad política y sociológica de un Portugal previo a la Revolución del 25 de abril de 1974. Y en una segunda parte, más extensa, las editoriales publicadas en 1975 en el *Diario de Notícias*, que en esos años se convierte en órgano oficioso del gobierno. *Diario de Notícias* ha sido, y es, uno de los periódicos más importantes del país vecino. Fundado en 1864, ha recogido las firmas más relevantes del periodismo y la literatura, citemos solamente a Eça de Queirós o a Joaquim de Seabra Pessoa, crítico musical, padre de Fernando Pessoa. Saramago fue director adjunto de este periódico y tuvo como tarea transmitir, a través de las editoriales, la línea del periódico al hilo de los acontecimientos políticos del momento. Han pasado cincuenta años de los hechos y de la interpretación de los hechos realizada por un joven escritor que llegaría a ser el primer premio Nobel para las letras portuguesas. Ya se vislumbra aquí el gran escritor que llegaría a ser en la ficción, en unas piezas llenas de equilibrio, sentido crítico y sensatez política, si bien defendiendo posiciones cercanas a la clase obrera, lo que le granjeó no pocos enemigos y, a la postre, el abandono del periodismo y el inicio de una carrera literaria que resultaría ser fulgurante. La *Revolución* supuso para Portugal el inicio de la democracia, el restablecimiento de los derechos civiles de todos los ciudadanos y la independencia de las colonias (Angola, Cabo Verde, Guinea Bisáu, Mozambique, Santo Tomé). Para nosotros, todavía con la dictadura intacta y vivo el dictador, un espejo donde mirarnos. En aquellos días hubo manifestaciones de apoyo a los acontecimientos en el país vecino y algunas revistas, como *Litoral*, dedicaron números monográficos. Hoy estas piezas no sólo son historia de la literatura o del periodismo, también son un documento histórico y un acercamiento impagable a la realidad sociológica y política de un país tan parecido al nuestro. Los artículos de Saramago van de la exaltación al análisis y finalmente al desencanto, cuando las fuerzas de la reacción van ganando adeptos, pero siempre desde la lucidez, la información y el rigor, aunque también se deslicen legítimas opiniones.

Los apuntes (Os Apontamentos) ha sido traducido por el cantaor flamenco y escritor Juan Pinilla, autor de *Saramago, el Nobel de lo imposible*, y supervisado por la Fundación José Saramago, en una edición impecable que nos acerca al Nobel portugués que tan ligado estuvo a nuestro país y a nuestra cultura. Con la publicación de esta obra podemos decir que Saramago sigue vigente, no solo como el autor de *La balsa de piedra* o *Ensayo sobre la ceguera*, sino como analista político y observador de la vida cotidiana, virtudes que junto al sentido crítico lo convirtieron en uno de los grandes escritores europeos.

NOTA EDITORIAL A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

Joaquín Recio

El título que tienes entre las manos es la primera vez que se publica en España, y los textos que lo componen han sido traducidos en su mayoría por primera vez del portugués al español. Entendemos desde la editorial que se trata de una obra excepcional por su escasa difusión fuera de las fronteras lingüísticas del portugués y por ser una aportación extraordinaria para completar el conjunto de la obra del premio Nobel de literatura José Saramago.

Este proyecto surgió del encuentro entre diferentes personas que en su actividad cotidiana reivindican la literatura como medio para transformar la sociedad. Felipe Alcaraz, Pilar del Río y Joaquín Recio organizaron esta posible publicación allá por el año 2023. De forma colectiva se realizó una labor de selección de artículos de José Saramago que bajo el título de *Os apontamentos* se había publicado en 1990 por Editorial Caminho, y más tarde, en 2014, por Porta Editora. Este título recogía dos obras anteriores: *As opiniões que o DL teve / Las opiniones en el Diario de Lisboa* (Seara Nova/Futura, 1974) y *Os apontamentos/Los apuntes* (Seara Nova/1976). Por un lado, se trata de los artículos que José Saramago publicara en Diario de Lisboa, de 1972 a 1973; y por otro, de los editoriales de periódico que el escritor publicara en Diario de Noticias durante 1975.

El período de esta actividad periodística de José Saramago es un momento revolucionario único en el mundo. La Revolución de los Claveles se produce en 1974 y en estos artículos de José Saramago podemos ver gracias a los textos seleccionados el momento previo y el momento revolucionario, con sus contradicciones, traiciones... La selección se ha realizado con la perspectiva de que el público en español pueda profundizar sobre la Revolución de los Claveles, al igual que se pueda acercarse a otros temas de vital importancia para Portugal (democracia socialismo, etc.) o para el Mundo (Salvador Allende, colonialismo, etc.). También la selección se ha realizado pensando en aquellas cuestiones que son poco conocidas en este lado de la Península pero que son muy interesantes de entender o comprender.

La traducción fue encargada a Juan Pinilla, gran conocedor de la vida y obra de José Saramago, y al que estamos muy agradecidos de su entusiasta trabajo de traducción.

La revisión y edición de los textos las ha realizado Antonio Molina Flores, que con gran cariño y esmero ha dejado un libro mucho más cercano en todos sus aspectos, gracias a su cuidado trabajo. Precisamente entre Antonio Molina Flores y la editorial se estableció un diálogo permanente que ha proporcionado una perspectiva de conjunto de los textos de José Saramago, pues nos planteó que esta compilación se trataba en realidad de un diario de la Revolución de los Claveles. La palabra diario además tendría la connotación, y el posible juego de palabras, de la función periodística de estos escritos en los dos diarios portugueses. De ahí que hayamos tomado su propuesta y bajo el título de *Los apuntes* hayamos subtitulado esta publicación como “un diario de la Revolución de los Claveles”.

La editorial quiere agradecer la colaboración de Luis Lopes, que gracias a su prestancia ha ido ayudando en diferentes momentos de edición del texto. Así como al genial Enrique Cabezón, gran mago de los diseños y las letras, que ha terminado de situar de la mejor manera posible estos textos sobre el papel.

Por último nos gustaría reseñar que este libro se ha hecho posible gracias a Pilar del Río y a Fundación José Saramago, que desde el primer momento entendieron la importancia de traer a este Saramago, menos conocido, a una editorial como la nuestra, que en este año cumple sus 25 de existencia, humilde y rebelde. Es un agradecimiento que esperamos sea también sentido por el público que se acerque a estos textos, porque siempre es un gusto volver a leer a Saramago y siempre será un gusto profundizar en su obra. Gracias a todas y todos por hacerlo posible.

Andalucía, 20 de agosto de 2025.

GIACOMO DA LENTINI:
SICILIA DESDE EL SONETO Y EN NUESTRA LENGUA
(CON ANTONIO CARVAJAL)

Santiago Montobbio

Vuelvo de impartir la sesión de este martes del Seminario sobre el silencio que Jaume Aymar lleva en la Facultat de Filosofia de Catalunya, de hablarles en él de la poesía y el silencio, desde mi vida y mis poemas y también las obras y pensamientos de otros, un tema sobre el que he sido invitado a hablar el Viernes Santo en el Monasterio de San Jerónimo de la Murtra, y por esto Jaume Aymar pensó que podía también impartir una sesión de este Seminario, y me encuentro con el regalo de varios libros de poesía, que me han enviado desde Granada por indicación de Antonio Carvajal. Así me dijo que lo haría, y en este momento, tras impartir esta clase los recibo. Los siento como un regalo. Son dos libros del poeta, *En la frente del agua* y *Con alcances de humuvia*, y uno de Sonetos de Giacomo da Lentini. Sé cuánto voy a disfrutar con su lectura.

Hojeo los libros de Carvajal. Veo que en algún poema glosa y acompaña versos de María Victoria Atencia. Y su libro *En la frente del agua* me queda abierto por “Endecha sobre un motivo de Josep Piera”. Es un poema en que está la madre y su peso y presencia decisivos en la lengua. Es algo en lo que profundamente creo. Los poetas vienen de madre, decía Don Quijote, y el final espléndido de este poema de Antonio Carvajal lo siento una completa verdad, y es a la vez bellísimo. Como todo el poema, en el que también me agrada y resulta muy próxima la presencia de la otra lengua con la que convivo. Es un poema bellissimo y que me llega especialmente. Aquí este poema de Antonio Carvajal :

ENDECHA SOBRE UN MOTIVO DE JOSEP PIERA

Ay, tu olor me recrea,
sáname tu memoria
PEDRO ESPINOSA

Se van las madres. Quedan sus sabores
adheridos al son de la palabra,
sanar memorias y el aroma vuelve
con cada sílaba
pronunciada, contada, recobrada.

No es hinojo, es fenoll ; no atún, toñina,
y baladre la adelfa, el algarrobo
garrofer y aigua
aquello cuyo nombre solo suena
a rubor de frescor entre los dientes.

¿Poeta? Sí, si su palabra tiene
rumor de madre.

Tras hojear los libros de Antonio Carvajal me detengo en la edición de los sonetos de Giacomo da Lentini que los acompaña, y me parece que es una edición que tiene el mayor interés. En ella participa también el poeta. La edición va a cargo de Rosario Trovato, quien escribe un preciso prólogo, y da razón de las características de esta edición -el propósito de dar a conocer los primeros sonetos, que son de Sicilia, en nuestra lengua, el castellano, y la invitación a varios traductores para que realizaran las versiones y la libertad que para ellas han tenido y cómo en ellas se expresan también a sí mismos. Sicilia, su importancia incomparable en la cultura. Aquí está y otra vez me la encuentro. Cuna del primer estado moderno, del primer Parlamento, del soneto. Y el fundamento y principio que es el siciliano en la lengua italiana -en Italia, primero, se escribe en siciliano. El profesor siciliano lo expresa todo con una perfecta pulcritud. Trae, respecto a la lengua, el testimonio incontestable de Dante : “Cabe añadir que su gobierno prudente e innovador dio un impulso decisivo al desarrollo de la lengua italiana gracias sobre todo a la contribución fundamental de la escuela poética siciliana cuyas formas expresivas se transmitieron más tarde a otros poetas italianos, entre ellos Guido Guinizzelli y Dante Alighieri. Es precisamente Dante quien, en *De vulgare eloquentia* (I ; XII, 2-4), considera a los poetas de la escuela, que él mismo define “sicilianos”, como los verdaderos fundadores de la literatura italiana y afirma : “Y primeramente hagamos un examen mental sobre el siciliano, ya que vemos que la lengua vernácula siciliana reclama fama sobre todas las demás por estas razones que todo lo que en poesía producen los italianos se llama siciliano (*quicquid poetantur Ytali sicilianum vocatur*) ; y que sabemos que muchos maestros nativos de la isla ya han cantado con solemnidad (...) de modo que todo lo que en aquella época producían los más nobles italianos vio la luz primero en el palacio de aquellos tan ilustres soberanos ; y por el hecho de que la corte tenía su sede en Sicilia, sucedió que todo lo que se ha producido en vulgar antes de nosotros se ha llamado siciliano : y esto también creemos nosotros y además que la posteridad no lo podrá cambiar”. De hecho, fueron los poetas sicilianos los primeros en utilizar una lengua vernácula italiana en la lírica del amor. En la corte de Federico II se dieron cita artistas, poetas, hombres de ingenio y cultura, muchos de los cuales también participaron en la gestión del gobierno”.

Me llega este libro de Andalucía, y el profesor siciliano en su prólogo destaca la presencia de una tradición poética que hermana a Andalucía con Sicilia : “Otro aspecto que a menudo no se tiene en cuenta es que en Sicilia, ya a partir del siglo IX, había habido una notable producción de poesía árabe-siciliana, también basada principalmente en el tema del amor. La poesía de los árabes sicilianos, de intensa belleza y gran refinamiento estilístico, cuyo más famoso representante fue el siracusano Ibn Hamdís (1056-1133), alcanzó gran esplendor durante los siglos XI y XII, antes de la llegada de los normandos, “cuando en el resto de Europa, entre las densas tinieblas de la ignorancia, apenas se columbraban los primeros rayos del saber”. Sin querer insistir más en la importancia de la poesía árabe-siciliana, que sin duda tuvo influencia en la obra de Dante y, en cierta medida, en toda la poesía europea, se puede legítimamente afirmar que su rica tradición converge de alguna manera en la escuela poética siciliana”. Los poemas árabe-andaluces de Emilio García Gómez incidieron en los poemas de Federico García Lorca, y este caudal de cultura distingue también a Andalucía y ha sido, es una riqueza para todos.

Sicilia, cuna y principio de tantas cosas. También del soneto, que será cauce y tierra de la poesía de todos. Y el siciliano el fundamento y la base del italiano. El peso distintivo e importantísimo de Sicilia en la literatura italiana no será por otra parte cosa del pasado. Así dice hacia el final de su prólogo Rosario Trovato : “El elemento unificador de la escuela siciliana fue en efecto la lengua, una lengua nueva y original, el “ilustre” siciliano, seleccionado y al mismo tiempo dúctil y capaz de acoger elementos idiomáticos, un siciliano esencialmente culto, del cual varios rasgos lingüísticos fueron asimilados por el toscano y luego se convirtieron también en la lengua italiana. Giacomo da Lentini encarnó más que nadie la variedad y el refinamiento de caracteres de la escuela siciliana, como quien descuella en todas y cada una de sus composiciones por tener esa maestría de nuevos medios que produce la naturalidad y a la vez la excepcionalidad de expresión, al mismo tiempo que supone el progreso literario universal./ Gracias a la política clarividente de Federico II y al fértil humus cultural, que por razones históricas podemos considerar congénito a la tierra siciliana, se

desarrolló una escuela poética que aportaría una contribución fundamental al nacimiento y desarrollo del patrimonio cultural italiano”.

Esta edición me parece un proyecto muy hermoso, y que además se ha realizado. Nos dice de él el profesor en la “Advertencia” que sigue al prólogo : “El presente trabajo es el resultado de la generosa colaboración de unos amigos que acogieron y compartieron con entusiasmo mi proyecto tendente a dar a conocer al público español los primeros sonetos de la literatura universal./ Las distintas traducciones, realizadas por poetas y traductores españoles e italianos, comunican, cada una de ellas por su obvia variedad, una perspectiva individual concreta que, aunque vinculada al texto fuente, abre un horizonte más amplio de valores semánticos./ Cada autor-traductor, en el proceso de reescritura, o re-creación, ajustado a su propia cultura, sensibilidad, inteligencia, competencia traductológica e incluso a sus gustos personales, transmite en el nuevo texto sus propios valores no sólo estéticos sino sobre todo éticos, que ha elegido y de los cuales se hace responsable ante sus destinatarios. La libertad de manipulación que tiene el traductor le permite, sin dejar de ser fiel al espíritu de la obra, incorporar nuevos efectos o matices que contribuyen a una más amplia y profunda comprensión del texto y que al mismo tiempo revelan una interpretación crítica que sin duda conlleva una valiosa aportación a la comprensión y apreciación de la poesía de Giacomo da Lentini”.

Veo los nombres de los traductores. Martha Canfield aprecia mi poesía y ha escrito sobre ella. Tuvo la gentileza de desplazarse de Florencia a Milán para asistir al acto que hacía con Giuseppe Bellini en la Universidad de Milán, y compartió con nosotros la comida posterior a la que nos invitó el Profesor. Rosario Trovato ha sido muchos años profesor de la Universidad de Catania, y forma parte de la Academia de Buenas Letras de Granada, como Carvajal. Mi amiga Carmelita Ferreri es filóloga por la Universidad de Catania, e hizo y tiene el proyecto de realizar un estudio sobre mi poesía basado en el sistema de las concordancias que inventó el profesor de la Universidad de Catania Giuseppe Savoca. Veo que uno de los sonetos está traducido por Monica Savoca. Varios por Antonio Carvajal, de cuya mano me llega este libro. Esto me parece que es también bonito y a la vez que tiene un especial significado.

Yorgos Seferis dijo que al traducir a T. S. Eliot del inglés al griego lo que aprendió fue griego. No ha de aprender castellano Antonio Carvajal, y no pienso que lo haya aprendido más al traducir del siciliano, pero sí que este castellano en el que vierte y recrea el siciliano y primer italiano le ha permitido de nuevo ejercitarlo, quizá con el rigor y la pasión de los poemas propios. No ha tenido tampoco Antonio Carvajal que esforzarse en encajar en el molde del soneto. Me parece muy bonito que un poeta que ha vivificado el soneto en el castellano con la personalidad y la maestría con que él lo ha hecho, y lo ha convertido en cauce de hoy para la voz, y mostrado cómo este cauce está vivo y sirve y se puede en él esplender y ser nuevo y a la vez engarzar y continuar la larga tradición que supone, sea quien nos traiga en nuestra lengua algunos de estos sonetos, que son los de su misma invención y creación. Todo esto nos dice la participación del poeta granadino en este libro con los primeros sonetos nacidos en Sicilia. Son sus libros un regalo, pero también lo ha sido para mí éste. Andalucía y Sicilia. La poesía. La poesía que se sucede, se renueva. Desde las tierras en las que tiene un decisivo fundamento.

He disfrutado de los sonetos de Giacomo da Lentini en su siciliano original, y me ha agradado e interesado también leer las traducciones que de ellas realizan los diversos autores que participan en este bello libro. Ya que me ha venido de su mano, y también por la significación que siento y he procurado ya expresar que me parece su participación en él tiene, despido estas palabras con una invitación a que se conozca este libro y para que hagan las veces de ésta no se me ocurre mejor manera que traer los sonetos de Giacomo da Lentini con las traducciones que de ellos ha realizado Antonio Carvajal :

I

Lo giglio, quand'è colto, tosto è passo,
da poi la sua natura lui no è giunta :
ed io, dacunque son partuto un passo
da voi, mia donna, dolemi ogni giunta,
perché d'amare ogni amadore passo,
in tante altezze lo mio core giunta ;
così mi fere Amor, lavunque passo,
com'aghila quand'a la caccia è giunta.

Oi lasso me, che nato fui in tal punto
c'unque no amasse se non voi, "Chiù gente" !
Questo saccio, Madonna, da mia parte :
in prima che vi vidi ne fui punto,
serviivi ed inoraivi a tutta gente,
da voi, bella, lo mi core non parte.

El lirio, si cortado, pronto es mustio,
de su nativa mata separado ;
así yo, si de vos me alejo un paso,
siento dolerme cada coyuntura ;
pues en amar a todos sobrepaso
a tanta alteza el corazón me asciende
pero me hiere Amor a cada paso
como águila abatiéndose a la presa.

Aymé infeliz, nacido con tal sino
que os amé sólo a vos, "¡y gente había !",
y esto aprendí, señora, a mis expensas :
en cuanto os vi, flechado entre la gente,
la sola sois servida y adorada
y el corazón de vos jamás se aleja.

X

Eo viso -e son diviso- da lo vivo
e per aviso -credo ven visare ;
pero diviso -viso- da l'aviso,
c'altr'è lo viso -che lo divisare ;
e per aviso -viso- in tale viso,
de lo qual meno posso divisare.
Viso -a vedere quell'è paraviso,
che non è altro se non Deo divisare ;

'ntra' aviso -e paraviso- no è diviso,
che non è altro che visare in viso,
però mi sforzo tutor avisare.
(E) credo, per aviso, -che da viso
già mai meno poss'essere diviso,
che l'uomo vi nde possa divisare.

Su viso aun lejos de su viso viso
y bien concibo el viso en mi pensar ;
su viso de este viso en mí diviso
pues difieren visar y divisar.
Viso en mi mente el viso cuyo viso
visa en vislumbres que en mi imaginar
viso el viso de Dios que es un aviso
que me envisa que debo así visar.

Ha viso igual su viso al paraíso
en mi vista interior, que es revisar
el viso del Edén visar su viso ;
la experiencia me avisa que es amar
la divisa visible a quien su viso
divisó y nunca deja de visar.

XIII

Certo me par che far dea bon signore
in signoria sua fier cominciamento,
sè che lo dotti chi à malvascia in core,
e chi l'ha bon, migliori il su' talento ;
così porrìa venire (a) grande onore
e a bon fine de lo so reggimento :
ché, se dal cominciar mostr'amarore,
porràse render dolce al finimento.

Ma in te, Amore, vegio lo contraro,
sì come quello pien di fallisone :
ch'al cominciar no mostri fior d'amaro,
poi scruopi tua malvagia openione,
qual più ti serve a fe' quel men ài caro ;
ond'eo t'aprovo per signor fellone.

Debe el señor que su gobierno inicia
distante ser de todos y severo ;
que lo tema el malvado y que el sincero
sepa que la virtud éste propicia.
Así obtendrá el honor, pulcra delicia
del alma ; así el que empieza siendo austero
afable un día podrá ser. Empero,
proceder al revés será estulticia

propia del loco amor cuya falsía
-si al principio halagüeño y generoso
hasta rendir la voluntad ajena-
bien muestra al que sus mañas se confía
que, una vez dominado, pesaroso
ve mudar el dulzor en agria pena.

XIX

Quand'om à un bono amico leiale,
cortesemente il de' saper tenere
e no' de' trar sì cort'o deleiale
che si convegna per forza partire ;
ché d'acquistar l'amico poco vale,
da poi che no lo sa ben mantenere :
ché l'omo de' conocer bene e male,
donare e torre e saperl'aggradire.

Ma molti creden tener amistate
sol per pelare altrui a la cortese
e non mostrare in vista ciò che sia :
ben li falla pensieri in veritate
chi crede fare d'altrui borsa spese,
c'omo vivente soffrir no'l porrìa.

Quien tuviere un leal amigo bueno
lo ha de tratar con suma cortesía,
con gesto suave y ánimo sereno,
que aseguren la grata cercanía ;
cargas y logros con respecto al meno
han de observar ; la amable compañía
al ansia de dominio ponga freno
y así mantenga entre ambos la armonía.

En cambio abundan demasiado quienes
de la amistad procuran el provecho
o la valoran por dinero solo :
no saben que han de compartir los bienes
y que no cabe en otro humano pecho
servir por fuerza ni querer con dolo.

Santiago Montobbio
Barcelona, 27 de marzo de 2025

VERSOS MODERNOS SOBRE ODISEO Y POLIFEMO

José Luis Martínez-Dueñas

En julio de 2008 asistí a un congreso de poética y lingüística en la ciudad inglesa de Sheffield, y parte del programa fue un recital de poesía por Simon Armitage, reconocido y premiado poeta, dramaturgo y novelista nacido en 1963 en la ciudad de Huddersfield (condado de York), que actualmente ocupa la cátedra de poesía en la Universidad de Leeds y es Poeta Laureado del Reino Unido. Uno de los poemas que recitó fue “*from THE ODYSSEY*” y aparece en su libro *Tyronnosaurus Rex versus The Corduroy Kid* de 2006. En 66 versos Simon Armitage condensa y pone en sus propias palabras lo que se lee del verso 380 al 566 en el Canto IX de la *Odisea*, aportando bastante de su propia autoría. El poema añade un aire de acción muy resumido y presenta ese fondo trepidante de aventura que constituye una parte importante, si no todo, en los veinticuatro cantos del poema de Homero. En mi opinión, este tipo de versión actual de los versos de un clásico proporciona una visión novedosa y, para lectores que no estén familiarizados con la obra original, su lectura podrá convertirse en un agudo acicate para leer el poema homérico. Odiseo Laertiada, el itacense, el audaz, el sagaz de varias astucias, el habilidoso el divino, el de los mil ardides, el astuto, el deiforme, el noble, el ingenioso, el infeliz, el magnánimo, el intachable, el prudente, el destructor de ciudades, el glorioso, el de otros epítetos... aparece en este poema de Simon Armitage representando esos valores, esas características. Odiseo se enfrenta valientemente a Polifemo dirigiendo a sus compañeros, tras preparar el ardid para salvarlos. En los últimos versos se revela la conciencia de Odiseo del padecimiento y el sufrimiento que les queda aún, del pesar del tiempo y del lugar, del cuerpo y del movimiento, esas cuatro fases universales que decían los antiguos que constituían el tronco de cuatro caballos de los elementos.

Mi traducción ofrece este poema en nuestra lengua, incluyendo la original aportación de Armitage con desconcertante despliegue léxico del verso 34 que contiene palabras de una variedad dialectal del condado de York, los números usados por Polifemo para contar sus carneros. A fin de trasladar ese verso con similar impacto expresivo he puesto los números en vascuence, dando así al Cíclope un tono lingüístico distinto que, aunque no es tal y como consigue Armitage, intenta aportar algo parecido de estupor lector en la traducción. Como curiosidad hay que advertir que el cuatro (*methen*) lo dice antes del tres (*thethen*), lo que se puede entender como una muestra del desvarío del Cíclope.

from THE ODYSSEY

Then all the men came and added their weight,
hammered that burning stake into his head,
and when the eyeball burst we were soaked in ink,
and the lens crunched and cracked like splintering ice,
and the lashes and eyebrows flared like burning grass,
and we leaned, and heaved, and forced it further in
until the retina sheared, and the optic nerve
spat and seared and spasmed and fused in the heat.
All the while he screamed into the cave,
roared his pain into the booming, echoing rock,
so loud that other one-eyed monsters on the island
came to listen. They gathered outside, more curious
than concerned, and shouted, 'Hey, you in there,
what's all that fuss and palaver? Who's giving you grief?'
and Cyclops, writhing in pain, his head in flames, shouted,
'Nobody. Nobody hurts Cyclops. Nobody.'
So, they shrugged their shoulders and padded off home.
A master-stroke on my part, and it worked.
When we drew out the stake it was like a bung,
Like a cork, like a plug – blood spurted and plumed,
But I didn't finish him off, the thick-headed brute. Why?
He'd rolled a stone into the cave's mouth, blocking the gap,
A stone so vast that he alone could shift from the hole.
And this is the point of my ingenious plan.
The flock were cowering away from the noise and flames.
Twines and twisted willow-strands littered the floor.

Each man lashed himself tight under a fat ram,
And two other rams were tethered alongside
To shield him at the flanks as he dangled and clung on.
Then they ambled forward, tottered on the stone floor,
Bleated to be let out of the cave for water and pasture,
and Cyclops, even with a smoking hole instead of an eye
was still a shepherd at heart, so he rolled away the rock,
opened the mouth of the cave and counted them out,
'methers, tethers, mimphs, hithers, lithers, anvers, danvers...'

de LA ODISEA

Entonces llegaron los hombres todos y su peso añadieron
y a martillazos le metieron en la cabeza la estaca ardiendo,
y cundo le reventó el ojo nos quedamos empapados en tinta,
y el cristalino crujió y se rajó como hielo astillado,
y las pestañas y las cejas le centellearon como hierba ardiendo,
y nos inclinamos y empujamos y la metimos con más fuerza
hasta que la retina se deshizo, y el nervio óptico
se escupió y saltó y se fundió en el calor.
Mientras tanto chillaba en la caverna,
rugía de dolor dentro de la roca que resonaba, haciendo eco,
tan fuerte que otros monstruos de un solo ojo de la isla,
vinieron a escuchar. Se congregaron fuera, con más curiosidad
que preocupación, y gritaron: “Eh, ¿estás ahí,
a qué viene tanto jaleo y palabrería? ¿Quién te causa padecimiento?”
Y el Cíclope, retorciéndose de dolor, con la cabeza en llamas, gritaba:
“Nadie. Nadie hiere al Cíclope. Nadie”.
Por lo que se encogieron de hombros y se largaron a casa.
Un golpe maestro por mi parte, y funcionó.
Cunado sacamos la estaca era como un tapón,
como un corcho, como un taco – la sangre saltaba como plumas,
Pero no acabé con él, el bruto cabezota. ¿Por qué?
Hizo rodar una piedra a la entrada de la caverna, bloqueando la salida,
Una piedra tan grande que sólo él podría cambiarla del hueco.
Y este es el quid de mi ingenioso plan.
El rebaño se encogía con el ruido y con las llamas,
briznas y ramales de mimbre retorcidos cubrían el suelo.

Todos y cada uno de los hombres se amarraron bajo un carnero gordo,
y llevaban otros dos carneros trabados al lado
para escudarse por los costados cuando se balanceaba y se pegaba.
Entonces se movieron hacia delante, y se bambolearon sobre el suelo pedregoso,
balando para que se les dejaran salir de la caverna por agua y por pasto,
y el Cíclope, incluso con un agujero humeante en lugar del ojo
todavía en el fondo era pastor, así que hizo rodar la roca,
abrió la entrada de la caverna y los iba contando,
“lau, hiru, sei, zapzi, bost, zortzi, bedaratzi.”

stroking their backs as they wandered into the light.
The ignorant swine, he released them one at a time,
each big ram with one of my men slung under its gut.
And I was the last man to escape, suspended beneath
the cockiest ram of the lot, my fingers twisted
into the deep shag of his coat, my feet stirruped
in the swags of elastic skin to the inside of his leg.

Once on the boats with the men and the flock
And the buckets of cheeses and barrels of milk
I goaded old one-eye with taunts, and he hurled rocks
From the cliff but they only caused ripples
That pushed us further to sea. The wide open sea.

And the men cheered and laughed until light...
When it dawned on us that nothing had changed.

Still lost, still famished-hearted, still years from home,
But now with Poseidon fuming and writhing below,
plotting revenge for blinding his one-eyed son.

The act was to haunt us. From then on
We were marked men, locked on a collision course
With the God of the Sea. He lurked in the depths,
A constant presence. We sensed him under the waves.
The boat shivered when he stirred. And if we'd known
The chain of events we'd set in place, the cruelty
And agony that stretched ahead, year after year,
the horror and terror and sadness and loss still to come –
 who knows,
perhaps we'd have chosen to die right there, in the black
 cave,
out of sight of heaven and without sound.

We drifted on wind and current, hoping again,
hoping against hope, praying, looking for land.

acariciándoles el lomo según iban saliendo a la luz.
El puerco ignaro, los soltaba de uno en uno,
a cada uno de los carneros grandes con uno de mis hombres colgado a la barriga.
Y yo fui el último en escapar, colgado del
carnero más bravío de todos, con los dedos
enredados en la tupida maraña de su vellón, con los pies estribados
en los pliegues de la flexible piel dentro de sus piernas.

Una vez en los barcos con los hombres y el rebaño
y los cubos de queso y los barriles de leche
me metí con el viejo tuerto con befas, y él tiraba rocas
desde el acantilado mas sólo causaban ondas
que nos empujaban más hacia dentro del mar. Al ancho y abierto mar.

Y los hombres vitoreaban y se reían hasta que la luz...
cuando nos dimos cuenta de que nada había cambiado.

Aún perdidos, aún desalentados, aún a años de casa,
pero ahora con Poseidón furioso y retorciéndose debajo,
tramando venganza por haber cegado a su hijo tuerto.

La hazaña nos perseguiría. Desde entonces
éramos hombres señalados, enclaustrados en un rumbo de choque
contra el Dios del Mar. Acechaba en las profundidades,
una presencia constante. Lo notábamos bajo las olas.
El barco temblaba cuando él se removía. Y si hubiésemos sabido
la cadena de acontecimientos que nos habíamos dispuesto, la crueldad
y el sufrimiento que había adelante, año tras año,
el horror y el terror y la tristeza y la pérdida aún por llegar –
quién sabe,
quizás habríamos elegido morirnos justo allí, en la negra
caverna,
fuera de la vista del cielo y del sonido.

Fuimos a la deriva con viento y marea, volviendo a esperar,
esperando contra esperanza, rezando, buscando tierra.

Noviembre de 2025

(3.)



IN OBITUM D. JOANNÆ
CASTELLÆ,
ARAGONIÆ, LEGIONISQUE
REGINÆ,

Francisci Sanctii Epitaphium.

Hesperix Regina plagæ peto sidera tandem;
Implevi postquam regibus omne solum.
Namque si in occiduis defigas lumina regnis,
Qua subit Oceanum divitis unda Tagi:
Invenies illic quæ Seras frænet & Indos,
Et quæ Gangaridis det pia jura viris.
Sive etiam species Boream, septemque Triones;
Hic quoque care nepos sceptræ, Philippe, tenes.
Nec procul hinc triplici exultat quæ Gallia regno;
Læta fuit nostræ prolis habere ducem.
Romanis, Hunnisque simul clara indole regem,
Et dedimus Regem, terra Bohema, tibi.
Extremos hominum Morinos mea filia ducit,
Qua pulsas Scythicas, Rhene bicornis, aquas.
Et qui Romulidis quondam dare jura parabas,
Cimbre, caput proli subdis inerme meæ,
Quid jam parva loquor? summum orbi nonne Mo-
narchen,
Tempora cui cingit terna corona, dedi?
Qui duras Arabum gentes, Turcasque rebelles
Contudit, ut Christi floreat alma fides.
Ausus & Herculeas metas divellere, pontum
Per medium ducens, ut nova regna petat.
Nec prius inventis statuit finemque modumque;
Quàm subitus posset cernere Gangis opes;

A 2

Sic

Sic natos vidi Reges, Regesque nepotes.
Et Reges horum pignora grata simul.
Fœcundo postquam complevi germine terras,
Auctura Indigetes summa per astra vehor.

*IN OBITUM D. JOANNAE,
CASTELLAE, ARAGONIAE, LEGIONISQUE REGINA*

Francisci Sanctii Epitaphium

Hesperiae Regina plagae peto sidera tandem,
Implevi postquam regibus omne solum,
Namque si in icciduis defigas lumine regnis
Qua subit Oceanum divitis unda Tagi:
Invenies illic quae Seras fraenet & Indos
Et quae Gangaridis det pia jura viris,
Sive etiam spectes Boream, septemque Triones,
Hic quoque care nepos sceptrum, Philippe, tenes.
Nec procul hinc triplici exultat quae Gallia regno,
Laeta fuit nostrae prolis habere ducem.
Romanis, Hunnisque simul clara indole regem,
Et dedimus Regem, terra Bohema, tibi.
Extremos hominum Morinos mea filia ducit,
Qua pulsas Scythicas, Rhene bicornis, aquas.
Et qui Romulidis quondam dare jura parabas,
Cimbbrum, caput proli subdis inerme meae,
Quid jam parva loquor? summum orbi nonne Monarchen,
Tempora cui cingit terna corona, dedi?
Qui duras Arabum gentes, Turcasque rebelles
Contudit, ut Christi floreat alma fides.
Ausus & Herculeas metas divellere, pontum
Per medium ducens, ut nova regna petat.
Nec prius inventis statuit finemque modumque,
Quam subitus posset cernere Gangis opes,
Sic naos vidi Reges, Regesque nepotes.
Et Reges horum pignora grata simul.
Foecundo postquam complevi germine terras,
Auctura Indigetes summa per astra vehor.

Juan Manuel Rodríguez Tobal

*Traducción del epitafio de Francisco Sánchez
a la muerte de doña Juana, reina de Castilla, Aragón y León*

Yo, la reina de Hesperia, al fin me dirijo al cielo, después de haber llenado de reyes todo el mundo.

Pues, si echas tu mirada a los reinos occidentales, por donde discurre hasta el Océano el rico Tajo, encontrarás allí una reina que pone freno a los chinos y a los indios, y que da justas leyes a los pueblos de las orillas del Ganges.

Si miras después al Norte y al Septentrión, también aquí, querido nieto Felipe, tienes reinos.

Y no lejos de aquí, la Galia que se enorgullece de un reino dividido en tres partes, tuvo la alegría de tener un jefe de nuestra descendencia.

Dimos rey, de índole noble, a los romanos y a los hunos, y a ti, tierra Bohemia, también te hemos dado un rey.

Mi hija gobierna a los morinos, los pueblos más alejados de los hombres, por donde haces correr las aguas escitias tú, Rin de doble brazo.

Y tú, Cimbro, que intentabas antiguamente imponer leyes a los descendientes de Rómulo, sometes tu indefensa cerviz a mi descendencia.

¿Por qué digo ya cosas tan insignificantes? ¿Acaso no he dado yo al orbe un Emperador, cuyas sienes ciñe la triple corona?

Este quebrantó los duros pueblos de los árabes y a los rebeldes turcos, para que con ello florezca la fe nutricia de Cristo.

Se atrevió también a arrancar las Columnas de Hércules para dirigirse a reinos nuevos, navegando a través del Océano.

Y no puso fin ni límite a sus descubrimientos hasta que pudo ver a sus pies las riquezas del Ganges.

De modo que he visto a mis hijos reyes, reyes a mis nietos, y reyes también a sus prendas queridas.

Yo, después de haber llenado la tierra con semilla fecunda, subo sobre las más altas estrellas para aumentar el número de los genios nacionales.

EPITAFIO DE FRANCISCO SÁNCHEZ
A LA MUERTE DE DOÑA JUANA,
REINA DE CASTILLA, ARAGÓN Y LEÓN

Yo, la Reina de Hesperia, al cielo al fin camino,
después que todo el mundo de reyes he llenado.
Pues si echas tu mirada al reino de Occidente,
por donde hasta el Océano el rico Tajo fluye,
encuentras una reina que a pueblos de la seda¹
pone freno y que dicta justas leyes a cuantos
en orillas del Ganges por indios conocemos.
Si al Norte y Septentrión miras después, aquí
también, Felipe, nieto querido, reinos tienes.
Y ahí cerca, la Galia, orgullosa por ser
en partes tres un reino dividido, se alegra
porque un jefe de nuestra descendencia ha tenido.
Dimos rey de noble índole a romanos y a hunos,
y a ti, tierra Bohemia, también te dimos rey
y sobre los morinos, pueblos los más lejanos
de los hombres, por donde tú, Rin de doble brazo,
el agua escitia corres², gobierna una hija mía,
y tú, Cimbro, que antaño intentabas tus leyes
imponer a la prole de Rómulo, indefensa
sometes tu cerviz a mis vástagos claros.
¿Por qué digo estas cosas que ya son poco o nada?
¿Acaso Emperador no le he dado yo al orbe,
cuyas sienes se ciñen con la triple corona,
quebrantador de duros pueblos de turcos y árabes
para que la nutricia fe en Cristo así florezca?
Él mismo osó arrancar las Columnas de Hércules
para ir a reinos nuevos, navegando el Océano,

1. Seras, los pueblos de la seda, (nota de Rodríguez Tobal), los chinos.

2. En primera versión, *haces correr*, con desliz hipermétrico // *corres*, corrección de Rodríguez Tobal: *Hay un verso cuyo primer hemistiquio pide reparación: "haces correr el agua escitia, gobierna una hija mía". Si fueras de Segovia como nuestro gordo querido, "corres el agua escitia" no chocaría nada, porque, como bien sabes, en La Granja corren las fuentes de esa manera transitiva. No sé cómo pasaréis este trance en Granada. [Nuestro gordo querido, Luis Javier Moreno].*

y a sus descubrimientos fin ni límite puso
hasta ver a sus pies las riquezas del Ganges.
Así que he visto reyes a mis hijos, y reyes
a mis nietos, y reyes a sus prendas queridas.
Después de haber colmado con semilla fecunda
la tierra, subo sobre las estrellas más altas
para ser venerada heroína³ entre diosas.

Francisco Sánchez de las Brozas escribió en dísticos elegíacos
Juan Manuel Rodríguez Tobal tradujo en prosa elegante
Antonio Carvajal silabeó en alejandrinos

3. *Los Indigetes son propiamente los héroes deificados en el lugar de su nacimiento.* (Nota de Rodríguez Tobal)

DOS POEMAS

Mahmud Darwish

I

LORCA¹

¡Un sol en tus manos generosas, Lorca, flores de sangre
y en una cruz de fuego tu poema!
Hacia ti peregrinan en la noche
jinetes de la sal y la palabra.

Así es el poeta —terremoto, huracán, tempestad—
cuando ruge.
Las calles gimen... son sus pasos:
¡escapad, piedras!

Así es el poeta: música, espíritu,
brisa que susurra
con la belleza de un dios apacible
en su trono de luna.

Y es España la madre más triste
que, suelto su cabello,
ha dejado su sablee
en la rama del olivo.

Recorre los caminos la guitarra en la noche,
llorando a solas.
Recoge tu poesía
la compasión del triste.

1. Del libro *Las hojas del olivo* (Haifa, 1964). Incluido en *Versos para Federico (Lorca como tema poético)*, Universidad de Murcia, 1986.

Miran con odio los ojos negros de España
y la voz del amor está muda:
¡que el mismo poeta cava en su mano
una tumba cuando habla!

El olvido terminó perdiendo el rastro de tu sangre
que bañó la sonrisa de la luna,
pero tu poema fue espada
para los criminales.

Muchachas, España es el país más bello
y Lorca el poeta del fuego:
¡tus destellos
para tus seguidores!

La última noticia de Madrid,
lo que su herida dijo:
«El tiempo se acabó,
asesinaron a Goliath por la noche,
cuando las flores
perfumaban el aire».

La mejor noticia de Madrid
será la que llegue mañana.

II

TESTIMONIO DE BERTOLT BRECHT
ANTE EL TRIBUNAL MILITAR (1967)²

Señor juez:
no soy un soldado,
¿qué quiere de mí?
No tengo nada que ver con lo que afirma el tribunal.
El pasado ha pasado aprisa...
sin prestarme oídos.
La guerra ha pasado camino del café para tomarse un respiro...
Sus pilotos han vuelto sanos y salvos
y el cielo se ha roto en mi lengua. Señor
juez —y esto sí que me atañe—,
sus guardias arramblan con mi cielo...
Se asoman a mi corazón y arrojan cáscaras de plátano
al pozo. Pasan corriendo ante mis narices
y me dicen: buenas tardes —aunque no siempre—
y se meten en el patio de mi casa... como si nada.
Se duermen sobre la nube de mi sueño... como si tal cosa.
Dicen mis palabras
en mi nombre
a mi ventana, al verano que rezuma perfume de jazmín,
y retoman mi sueño
en mi nombre.
Lloran con mis ojos mis viejos salmos de la nostalgia,
—y cantan como yo canté al olivo y a la higuera,
A la parte y al todo con una lógica secreta.
Viven mi vida como les place,
en mi nombre,
y se pasean llevando en ristre mi —apellido...
Y yo, señoría, aquí estoy,
en la sala del pasado, cautivo
de una guerra pasada. Sus oficiales han vuelto sanos y salvos

2. Del libro *¿Por qué has dejado solo al caballo?* (Madrid, 2023)

y las vides han proliferado en mi lengua. Señor
juez —y esto sí que me ataño—, aunque
la celda me asfixiaba, la tierra entera me dio aire.
Pero sus guardias fsgonean furiosos mis palabras,
y chillan a Ajab y a Jezabel: ¡en pie, heredad
la preciada viña de Nabot³!
Dicen: ¡Dios nos pertenece
y la tierra de Dios
a nadie más pertenece!
¿Qué le pide, señoría,
a un pasajero del montón?
En un país donde el combate exige
de sus víctimas ¡una elegía a los galones!
Me ha llegado el momento de gritar
y librar a mi voz de la máscara de la palabra:
esto es una celda, señoría, no un tribunal,
y yo juzgo y testimonio. Es a usted a quien se acusa ahora,
deje su asiento y márchese: es usted libre, libre,
señor juez prisionero.
Sus pilotos han vuelto sanos y salvos
y el cielo se ha roto en mi lengua primera
—y esto sí que me ataño— para que regresen
nuestros muertos —sanos y salvos.

3 Ajab, Jezabel y Nabot protagonizaron una de las historias bíblicas de maldición sobre toda una progenie. Jezabel, la ambiciosa esposa de Ajab, rey de Jerusalén, conspiró hasta lograr la muerte de Nabot para arrebatarle su viña, que él se había negado a vender al rey por ser una heredad de sus mayores.

CINCO POETAS PALESTINOS CONTEMPORÁNEOS

Eduardo Castro
(coord.)

FATMA NAZZAL (1968)*

Poeta, prosista y promotora cultural en Palestina. Ha publicado tres colecciones de prosa narrativa y poesía. Su obra se caracteriza por una profunda carga emocional y simbólica, combinando su compromiso social con una expresión poética que trasciende fronteras y conecta con otras culturas.



PALESTINA

Hay bestias que arañan nuestros rostros para borrar nuestras facciones,
se extienden sobre nuestras gargantas como una sombra densa,
ahogan la voz antes de que nazca.
Mi país es crucificado en los cuatro puntos cardinales,
exhibido en los escenarios de la vergüenza, mientras el mundo aplaude al verdugo.
Borran nuestras huellas y nos esparcen como cenizas,
pero somos granos de polen: donde el viento nos lleve, florecemos.
En nosotros hay nombres y vidas grabadas en las rocas del país,
y madres que dan a luz al tiempo desde el vientre del asedio,
tejen la luz con los escombros de las casas.

Lo que ocurre no es una guerra, sino un asesinato meticuloso de la vida,
una lenta eliminación de una memoria que habita el cielo y conoce el camino hacia los olivos.

* Nota: La única sobreviviente de la masacre: la niña Ward Jalal Al-Sheikh Khalil, fue captada por las cámaras mientras huía de las llamas, tras el bombardeo israelí con cuatro misiles incendiarios a la escuela Fahmi Al-Jarjawi, en la ciudad de Gaza, la madrugada del 26/5/2025, lo que provocó la masacre de toda su familia, además de unas 30 víctimas entre mártires y heridos, la mitad de ellos mujeres y niños, incluidos 11 mártires de una sola familia.

Y a pesar de todo, cantamos...

Cantamos porque la voz que emerge de las cenizas se parece a la resurrección,
y porque el poema es un documento escrito con tinta y sangre.

Gracias a ustedes, poetas que no traicionaron sus corazones.

Gracias por elegir al ser humano,

por alzar nuestras voces... sus voces,

la voz de la justicia cuando sus espejos se rompen en los ojos.

No queda de la noche

más que ceniza,

ni de la casa

sino escombros,

y la mitad del relato.

Ward

la séptima estrella, sobrevivió,

mientras las otras seis

son mecidas por su aliento,

sus sombras lloran en el espejo,

desean abrazarla.

Ward

salió lavada en cenizas,

con seis nombres en su corazón

que no pronuncia,

pero duerme y despierta

murmurándolos

como una oración.

Ward

es una mártir aplazada,

lleva en sí la memoria

de lenguas de fuego,

y almas que habitan

una voz que solloza.

No le pregunten cómo sobrevivió,

quizás

la muerte la dejó atrás,

y a este mundo mudo

una flor solitaria

para documentar el holocausto.

FADY JOUDAH (Austin, Texas, USA, 1971).

Poeta, traductor y médico estadounidense de origen palestino. Ganador en 2007 del Concurso de Jóvenes Poetas de Yale por su poemario *The Earth in the Attic* (La Tierra en el ático). Traductor de Mahmud Darwish al inglés. Autor de *Alight* (2013).



MÍMESIS

Mi hija
no haría daño a una araña
que había hecho su nido
en el manubrio de su bicicleta.
Durante dos semanas
esperó
hasta que se fue por su propia
voluntad.

Si destruyes la telaraña —le dije—
simplemente sabrá
que este no es un lugar para llamar
hogar,
y podrías volver a andar en bicicleta.

Ella dijo:
así es como otros
se vuelven refugiados, ¿no?

SUHEIR HAMMAD (1973).

Nacida en el seno de una familia palestina refugiada en Ammán, la capital de Jordania. Su poesía trata sobre la identidad y la justicia social, destacando tanto por su compromiso político como por su calidad literaria.



LO QUE HARÉ

No bailaré al ritmo de su tambor de guerra.
No prestaré mi alma y mis huesos a su tambor de guerra.
No bailaré a su ritmo.
Conozco ese ritmo, es un ritmo sin vida.
Conozco muy bien esa piel que usted golpea.
Estuvo viva aún después de cazada, robada, expandida.
No bailaré al ritmo de su tambor de guerra.
Yo no voy a estallar por usted.
Yo no voy a odiar por usted,
ni siquiera voy a odiarlo a usted.
Especialmente, no moriré por usted.
No voy a llorar la muerte con asesinato ni suicidio.
No me pondré de su lado ni bailaré con bombas porque todos los demás estén
[bailando. Todos pueden estar equivocados.
La vida es un derecho, no un daño colateral o casual.
No olvidaré de dónde vengo.
Yo tocaré mi propio tambor.
Reuniré a mis amados cercanos y nuestro canto será danza.
Nuestro zumbido será el ritmo.
No seré engañada.
No prestaré mi nombre ni mi ritmo a su sonido.
Yo bailaré y resistiré y bailaré y persistiré y bailaré.
Este latido de mi corazón suena más alto que la muerte.
Su tambor de guerra no sonará más alto que mi aliento.

NAJWAN DARWISH (Jerusalén, 1978).

Poeta, periodista y crítico literario. Considerado uno de los peotas actuales más importantes en lengua árabe, según The New York Review of Books. Autor de *Nothing more to lose* (2014), traducido al español y publicado por Valparaíso Ediciones con el título de Nada más para perder. Su obra ha sido traducida a 20 idiomas. Otros libros suyos traducidos y publicados en español: *No eres poeta en Granada* (Sonámbulos), *Exhausto en la cruz* (Vaso Roto) y *Una palabra en contra* (Poemas escogidos), publicado en La Habana (Cuba)



POEMA DE UN SOLDADO CAMUFLADO

La última vez que escribí un poema
fue hace tres mil años.
Yo era entonces un soldado encubierto en una guerra
que ignoraba que había acabado.
Ahora de nuevo intento escribir,
pero el polvo de los años es como el de los sepulcros.
Así broto de la tierra como semilla que germina,
como un capullo que se despliega en la rama,
como los muertos que se esparcen en una tierra
donde solo habita la muerte.

MOHAMMED EL-KURD (Sheij Yarrah, Jerusalén Este, 1998).

Escritor, poeta y activista palestino que destaca por su descripción de las vidas de su pueblo bajo la ocupación israelí en Jerusalén Este y el resto de Cisjordania. Califica los desalojos forzosos como una forma de limpieza étnica y acusa a Israel de imponer leyes que suponen una política de auténtico *apartheid*. Es autor del poemario *Rifqa* (2021) y el ensayo *Víctimas perfectas y la política del encanto* (2025).



NACIDO EN EL DÍA DE LA NAKBA

Tu crueldad reescribió mi autobiografía
en chistes en las tripas,
cuchillas por lenguas,
una boca embarazada de
trueno.

Tu crueldad me dijo que empujara
a través,

mira,
escucha.

Nací en el quincuagésimo aniversario de la Nakba
a una madre que cosechaba aceitunas
e higos
y otros versos coránicos,
watteeni wazzaytoon¹.

Mi nombre: una bomba en una habitación blanca, una
sospecha ambulante
en un aeropuerto,
política sin elección.

Nací en el quincuagésimo aniversario de la Nakba.
Fuera de la habitación del hospital:
protestas, caucho quemado,
rostros con Kuffiyah, y cuerpos desnudos,

1. "Por el higo y la oliva"

piedras lanzadas a los tanques,
tanques impresos con banderas de Estados Unidos,
tierras
que huelen a gas lacrimógeno, cielos cubiertos de
balas recubiertas de goma,
unos pocos cuerpos tiroteados, muertos —murieron
números en un titular.

Yo
y mi hermana
nacimos.

El nacimiento dura más que la muerte.
En Palestina la muerte es repentina,
instantánea,
constante,
sucede entre respiraciones.

Nací entre la poesía
en el quincuagésimo aniversario.
Los cánticos de liberación fuera de la habitación del
hospital
le dijeron a mi madre
que empujara.

VI

NARRATIVA

SEGUNDO CAPÍTULO DE UNA NOVELA INÉDITA TITULADA *LA MEMORIA DE LAS RATAS*

Miguel Arnas

II (EL TORNO AUTOMÁTICO O LA INICIACIÓN)

Entré a trabajar en Flusa, empresa que fabricaba componentes para automóviles y camiones, con catorce años, la edad legal a la que se podía empezar entonces. Por supuesto, como aprendiz, es decir, el chico que barre el taller, va al bar a por cervezas o tabaco, les trae a los mecánicos, soldadores, peones los materiales del almacén o las herramientas necesarias. De aprender, nada, sólo los nombres de esas herramientas, las medidas, las palabrotas de los trabajadores. De vez en cuando le dejaban a uno mirar cómo se torneaba o lo mandaban, el primer día de trabajo y como novatada, en busca de la llave de girar el taller o el compás de tres puntas. A mí me mandaron a por esto último. Di unos pasos, me giré en redondo y dije, eso no existe. ¿Por qué?, preguntó un individuo bajito que estaba al lado del de la broma. No sé, dije, los compases tienen dos puntas, con tres no giran. ¡Mira el listillo!, se quejó el bromista lanzándome a la cabeza un tornillo de media pulgada que tenía a mano. Pero el mecánico bajito y con boina que había preguntado, se me quedó mirando, sonrió con sorna y siguió a lo suyo. A partir de ese día solía mandarme a mí a por varilla de ocho calibrada o una herramienta de tronzar porque la suya se había roto, pedido nada fácil pues había que pasarle nota al señor Isard, jefe de taller y que éste la firmase.

Solía ir, como ya queda dicho, a por cervezas al bar, si bien lo normal era un paquete de Ideales o Caldo de Gallina, o sea picadura para liar, o llenar la bota con el priorato peleón y aguado del tonel. Sólo los mecánicos solteros podían permitirse la cerveza o el paquete de Bisontes, los casados bebían agua o empinaban brevemente la bota compartida. El agua de Barcelona era tan mala que muchos le echaban a la botella de litro un paquete de litines, que también traía yo de la farmacia, así como el bicarbonato que nunca faltaba en época en que las molestias de estómago no las daba el hartazgo sino el vinacho y el hambre. Se usaba indistintamente el catalán y el castellano, aunque si se acercaban el señor Puigdoménech, dueño mayoritario de la empresa o don Santiago Martí, gerente y antiguo alférez de complemento, se hablaba sólo el español si no se quería soportar un exabrupto. El catalán de Barcelona es peculiar, de vocales muy abiertas, relativamente fácil de comprender para un castellanoparlante como yo, hijo de murcianos, pero había un fresador natural de Vich, de quien las malas lenguas aseguraban que no abría la boca para hablar para que no se le cayese la dentadura postiza, cuyo acento era para mí tan incomprensible como el inglés que ya empezaba a escucharse en ocasiones en la Rambla. Normalmente me encargaban llenar la bota, pero cuando alguien quería celebrar algo pedían una botella de vino tinto, indicando con ello que querían del especial, algo más caro o, mejor dicho, con menos agua. Yo no supe eso hasta que sucedió lo que ahora estoy recordando. En catalán vino tinto se dice *vi negre*, pero el antedicho pronunció la frase tan rápido y con unas vocales tan oscuras que yo entendí vinagre. Me extrañó, pero el tal no era individuo que se permitiese repetir algo así como así sin lanzar una patada al traste, la espinilla o la entrepierna, como mejor se le encartase, de modo que le traje el litro de vinagre en una botella oscura que me dieron en la taberna. Al parecer le había tocado un diminuto pellizco en las quinielas y quería celebrarlo en el desayuno. No me dio tiempo a reaccionar: no bien le di la botella, la descorchó, empinó por el gollete y la arremetió con un sediento trago, sabedor de que lo que no se bebiese él al momento, se lo beberían los compañeros para celebrar el dichoso pellizco. Lanzó la botella al suelo, escupió sobre los añicos y la emprendió a golpes casi a ciegas conmigo. Por suerte, o mejor, por precaución, yo ya estaba a suficiente distancia. Esto dio que hablar y reír durante algún tiempo en el taller. El de Vich hubo

de blasfemar más de una vez, acción a la que era proclive, pues los compañeros le preguntaban imitando su cerrado acento, *vols vinagre?*, ¿quieres vinagre?, cada vez que le tendían la bota.

No eran mala gente, aunque sí es cierto que solían arrancarse a golpes con los aprendices a la más mínima que algo no iba bien, pero de alguna forma debían dejar salir su mala leche, tal vez su frustración. El ambiente de camaradería era considerable. El bajito de la boina, que resultó llamarse Luis López, y ser tornero, quizá el mejor de la fábrica, llegó a hacer piezas para un compañero que sufría de lumbago pero necesitaba la prima de producción porque su hija estaba enferma. Tal vez sea fenómeno que ya no se ve. Algo bueno debía tener el franquismo, y es que la miseria aún.

Yo había seguido estudiando por la tarde. La verdad es que me gustaba la mecánica y, sueños de muchacho, aspiraba a ser mecánico de coches de carreras. También eso era bueno en aquella época, que los sueños los dejaba uno pronto aparcados en cualquier esquina. Me di cuenta de que lo que en realidad me apetecía, era ser como aquellos toscos tiparracos que manejaban las máquinas como yo manejaba la cuchara comiendo sopa, sacando de ellas relucientes piezas que luego comprobaban celosamente con pies de rey, e incluso micrómetros. Yo aspiraba a que la fresadora, el torno, y hasta las enormes y ruidosas prensas me obedecieran con la precisión que se les exigía. Sí debo puntualizar que odiaba la lima, y sin embargo, en la Escuela del Trabajo era lo que más nos hacían utilizar. En aquel primer año, gracias a mis estudios de bachillerato en la escuela de curas donde mi padre se había empeñado en matricularme, pude hacer dos cursos en uno, pues me convalidaron la mayoría de asignaturas teóricas, mas no el taller, que debí aprobar el de primero y el de segundo, y en ese taller me tocó, nada más llegar, el noviazgo con una lima de doce pulgadas. Palmo y medio de los míos, entonces, porque tenía la mano pequeña. La lima me produjo una dolorosísima ampolla en la palma de la mano derecha y en el dedo pulgar, a causa de las cuales llegué llorando a mi casa los primeros días. Esas “heridas de guerra”, como las llamó mi padre, no me desanimaron porque sabía que más pronto que tarde aprendería a ajustar con una lima más pequeña y de trabajo más delicado, pero me hicieron odiar esas herramientas hasta tal extremo que cifré toda mi pasión en las máquinas, comprendiendo que ellas debían librarme de aquel suplicio. A fin de cuentas, si había limadoras, máquinas que yo manejaba en la fábrica porque ya se fiaban de mí para que sujetase en la bancada los mazacotes de hierro con las bridas y le metiera pasada, ¿para qué despellejarse las manos con métodos caducos? Supongo que lo hacían para que aprendiéramos a limar recto, sin torcer la lima en el va y ven, pero también supongo que era porque mientras nosotros le rebajábamos cinco o diez milímetros al taco de hierro, el maestro de taller estaba sentado en su mesa y sólo se le podía molestar cuando estuviese acabado y ajustado el prisma perfectamente cuadrado y plano en sus caras.

Con estos estudios míos pasó como acostumbra pasar: al principio no les vi utilidad, aunque continué cursándolos por pura inercia y por no defraudar a mi padre, quien siempre había pensado que cuanta más formación tuviese una persona, mejor. De hecho, siendo yo un crío de diez años, me sacó del colegio donde estaba en la calle Alta de San Pedro y logró para mí una beca de los hermanos de la Salle, en la escuela que había cien metros más allá, edificio enorme y tétrico frente a la fábrica modernista del Palacio de la Música. Allí estudié bachillerato, y allí me quedé sistemáticamente sin el bocadillo de los viernes de cuaresma porque, en tanto los curas me lo requisaban porque mi madre me lo hacía de jamón, ella insistía en que el jamón no era carne, era jamón. Entre los hermanos había de todo, sádicos con mucha más mala leche concentrada que los mecánicos de Flusa, lo que me confirió un entrenamiento ahorrador de sorpresas cuando empecé a trabajar, hasta buenas personas como cierto ensotado rubio y larguirucho, el hermano Fernando, que entablaba relaciones afectivas con nosotros porque nos respetaba y apreciaba, lo que fue para mí un ejemplo en el oficio que me tocó desempeñar en los últimos veinte años de mi vida profesional, y que, me consta, colgó los hábitos en el setenta y seis y se casó. Lo que sí es cierto es que lograban que estudiásemos, aunque fuera a base de algunos palmetazos, asunto este que a mí no me dejó secuela alguna ni trauma de ningún tipo.

El caso es que llegué a titularme como Maestro Industrial mecánico-ajustador, aunque en la fábrica ya iba especializándome también como tornero y la fresa no se me resistía. Parte de mi sueño estaba ahí, realizado; los sueños no suelen ser sólo profesionales, aunque también cuentan. En mi especialización de tornero influyó Luis López, aquel mecánico bajito y con boina que me miró con sorna el día siguiente a mi ingreso como aprendiz en Flusa.

Coincidíamos a menudo en el metro. Él vivía en la calle Talleres y yo en Bou de San Pedro. Él lo tomaba en Cataluña, yo en Triunfo y a veces me lo encontraba agarrado a la barra vertical y dormitando como los caballos, en pie. Por su estatura reducida, pensaba yo, le debía ser más fácil mantener el equilibrio a pesar de los traqueteos, incluso rumiaba que la vibración le llegaba más moderada a la cabeza porque la distancia desde el punto de apoyo al peso era más pequeña que en un hombre alto. Esas tontas cábalas me acompañaban en la soñarrera e incluso me amodorraban más que los meneos del metro, aquel útero, húmedo, caliente y nauseabundo. Si lo veía abrir los ojos le decía buenos días, y él contestaba con un gruñido, si no los abría, al llegar a Fabra y Puig le tocaba en la manga y él decía simplemente, vamos, como si en todo momento hubiese sabido que yo estaba ahí.

Pasados los primeros meses en Flusa empecé a observar que el señor Luis se metía en un chiribitil donde habían introducido a duras penas un maquinón envuelto en plásticos y del que nadie hablaba, silencio sobre el que yo me hacía preguntas y del cual finalmente supe el origen: la envidia de los compañeros hacia ese hombre, envidia que se empapó de odio al convertirse en desprecio.

Para meter la máquina en el cuchitril tuvieron que hacerla rodar sobre barras de hierro, como había oído yo decir que los egipcios trasportaban las piedras para construir las pirámides. Una vez dentro, la levantaron para retirar los embalajes de madera y anclarla, para lo cual debieron desmontar el techo del tabuco e izarla con una grúa desde fuera. Fue capricho de Antich, el gerente, porque no habría costado tanto trabajo colocarla en medio del taller de mecanizados. Más tarde se comprobó que tenía razón: las reacciones aparecieron cuando la cosa ya no tenía remedio.

Más de una vez me quedaba mirando las tareas de traslado y enclavamiento de la máquina hasta que un cogotazo y una orden, normalmente acompañados de algún taco, me ponía en marcha. Mi atención no pasó desapercibida para Luis López y un día, poco después de cumplir yo los quince me dijo “¿no te pica la curiosidad?, pues ven, que te vas a enterar”. Sonaba más a amenaza que a aliento, y de hecho, me apretó el brazo y me arrastró hasta la puerta del zaquizamí cerrándola a nuestra espalda. Mi ilusión por verla era tanta que no tuve miedo. Desde luego no había motivos para tenerlo, pero esa es cosa que supe luego, conociendo a este desabrido tornero. Me dijo “te gusta, ¿no?”. Asentí embobado con la cabeza y atiné a balbucear “¿qué es?”. Contestó con otra pregunta que era más bien una afirmación, como la anterior, “estás estudiando, ¿verdad?”. Volví a afirmar con un gesto y dijo con sequedad “de ahora en adelante serás mi aprendiz porque el dibujo se te da bien, ¿me equivoco?, y las cuentas también, así que espabila porque o me sirves de algo o te pasas el resto de tu puta vida barriendo y colgando periódicos en las letrinas”. Era la hora de acabar y me sacó de allí a cajas destempladas diciéndome “si dices algo a alguien te capó, ¿comprendes?”

Entendí perfectamente que se refería a no decir nada a la gente de dentro. Contra los de fuera no había prevención. Por la tarde teníamos, por suerte, dos horas de taller, más una de tecnología y otra de matemáticas, de manera que, al acabar la clase de tecnología, me acerqué al señor Mañé, un individuo que recordaba a David Niven por lo elegante y a Anthony Quinn por la mala leche, aunque sabía mucho de lo suyo porque ejercía de ingeniero en la Maquinista y completaba el sueldo siendo profesor. Le pregunté qué cosa podía ser aquella máquina, describiéndosela como una bancada verde, en forma de u con la parte izquierda mucho más ancha, dos mamparas de plástico transparente que dejaban entrever lo que parecía el cabezal de un torno pero sin torreta, y una varilla redonda de hierro negro saliendo por el lado izquierdo que casi tocaba la pared del cuartucho donde habían instalado el armatoste. «Su cacharro, joven, tiene que ser un torno automático, y parece mentira que usted me pregunte tal cosa, pues tiene un dibujo de esa máquina en los apuntes que exijo en mi asignatura. Ese es el futuro, los automatismos, y me alegro que le hayan brindado a usted la

oportunidad de trabajar en uno de ellos. Recordaré esta pregunta estúpida y le bajaré un punto en su calificación». Lo del punto no me importó: supe de inmediato que después lo olvidaría y supe también que esa era su forma de mostrar superioridad. Lo que él no supo es que yo carecía de esos apuntes porque mi padre me dio dinero para libros pero no fue suficiente, así que hube de sacrificar alguno y éste fue ese bloque de folios de tecnología, impreso con ciclostil y encuadernado de cualquier manera, confiando en que si tal era su propio texto de clase, lo seguiría al pie de la letra y yo podría tomar notas y dibujar en mi cuaderno los croquis o esquemas trazados en la pizarra, echando una ojeada a los dibujos más complicados en los apuntes de algún compañero.

¡Un torno automático! ¡Qué maravilla! De modo que aquellos cacharritos brillantes y de forma estrafalaria eran levas, y yo iba a ayudar al señor López en la puesta en marcha de la maquinota. Fue cenando en casa que me sentí eufórico. De pronto, todo cobró sentido, mi trabajo, mis estudios, causa de risa para los otros aprendices de la fábrica, el sacrificio de mi padre y su vida gris, marcada por el hambre y el rencor desde que allá por el año cuarenta lo condenaron a muerte y salvó la vida de milagro, la amargura de mi madre, rota a trabajar fregando escaleras de ricos en el barrio del Ensanche. Aquella noche no dormí, entusiasmado a ratos por mi trabajo, intimidado en otros por la excitación, de forma que al día siguiente aparecí en la fábrica con ojeras y demacrado. López, ahora creo que intuyendo lo ocurrido, se rio de mí lo que le vino en gana, insistiendo en preguntarme si me había matado a pajas en la cama por culpa del aburrimiento y machacándome el hombro a puñetazos si entendía que no me enteraba de sus insinuaciones. Sin embargo, con los días, se percató de que mis estudios le iban siendo aún más útiles de lo previsto, pues las tres horas semanales de dibujo en la escuela demostraron mi rentabilidad, asunto ya intuido como me confesó más tarde, y que le permitió avenirse con mayor agilidad con fresadores y ajustadores. Incluso llegó a confiarme la elaboración de una de las levas más difíciles, que me costó Dios y ayuda, y que funcionó a la perfección a la primera.

No sólo mis estudios de Oficialía Industrial le fueron ventajosos sino también el bachillerato. Al principio lo escuché refunfuñar mascullando ciertas palabras que me sonaban a chino hasta que, hartado de su mal humor, le pregunté. No era hombre que admitiese su impotencia por algo así como así, pero en esta ocasión quizá necesitó desahogarse sin siquiera soñar que yo pudiese ayudarlo. Las instrucciones del torno automático venían en italiano y se había atrancado con algunas palabras. Llegó a llamar prudentemente al despacho del señor Martí para pedirle un diccionario italiano-español, compra de la que se encargaría él mismo, si era preciso, porque, le dijo, “vivo muy cerca de la Casa del Libro de plaza Cataluña”. Don Santiago Martí, que había estudiado derecho sin acabar la carrera y lo único que en verdad había sido en su vida era alférez de complemento, es decir, ni siquiera alférez o sargento profesional, lo mandó a hacer puñetas preguntándole para qué quería él un libro. Salió compungido y desesperado. Fue con este cabreo que me confesó su incapacidad. Se negó a comprar el diccionario de su peculio, aunque eso le habría facilitado las cosas, pero transigir era excesivo para su modesto pero innegable orgullo. Las palabras italianas le chocaban muchísimo, y dijo que más parecían mariconada de los amanerados de la calle de la Cera que otra cosa. Recordé, como estoy recordando ahora, mis estudios de latín, asignatura que se me había atravesado y que los curas me aprobaron con un cinco, pero desempolvando mis escasos conocimientos bien asentados por aquel hermano Fernando, lo que vino a demostrar que un buen maestro consigue inculcar a sus alumnos aun lo más abstruso, y mi diccionario de latín, llegamos a intuir más que saber el significado de algunas de ellas. Aquello nos costó sudor y jaqueca a ambos, pero conseguimos ponerlo en marcha, quedando él muy satisfecho, y yo especialmente de mí mismo. En realidad, fue mi primer triunfo aunque, por supuesto, no habría hecho nada sin el señor Luis, quien ya a esas alturas me permitía llamarlo por el nombre, manteniendo el usted indicador de su superioridad jerárquica.

Llegó el momento de hacer la demostración ante los jerifaltes de la empresa, Puigdoménech, Julián Antich, jefe de ventas y copropietario de la empresa, una buena persona que sabía mantener un relativo ten con ten con los trabajadores, el imbécil de Santiago Martí e Isard, jefe de taller. La noticia de que Luis López y yo preparábamos un torno automático trascendió y algunos torneros, preocupados porque la producción de

la cual era capaz tal máquina pudiese ir en detrimento de sus intereses laborales, poniendo en un brete su propia productividad, y en algún caso, su puesto de trabajo, empezaron a hacernos el vacío. Yo no supe cómo afrontar eso pero López, con los colmillos retorcidos, les espetó un día durante la hora del bocadillo que más les valía enfrentarse al sindicato vertical que mantener aquella actitud majadera contra las innovaciones y que la postura inteligente era aprender cómo funcionaban esos automatismos porque ese era el futuro, les gustase o no. Como nadie hubiese osado de ninguna forma enfrentarse al sindicato franquista sin riesgo de una buena paliza y un par de años de cárcel, muchos agacharon la cabeza y le devolvieron el saludo a regañadientes.

A esta presentación a la directiva precedieron un montón de pruebas hasta que vimos caer en la caja bajo el torno, con seguridad y definitivamente, unas doscientas piezas idénticas entre sí con una zona roscada, una cabeza cónica, y entre medio, un alma pulida y larguirucha, calibrada con precisión de centésima, a la cual el tornero llamaba espiga porque se declaraba ateo, y eso del alma le sonaba a incienso y sotana, aunque entrase sin empacho en las iglesias para comuniones de sobrinos o entierros de parientes o vecinos, confesión de ateísmo que se guardaba de ir pregonando, pues tal cosa era sinónimo de comunista y eso se pagaba.

El día previsto, Luis López me recomendó que me vistiese más decentemente de lo habitual, o al menos que llevase el mono limpio. Nos habíamos pasado dos días haciendo limpieza del tugurio, quitando telarañas y, si no blanqueando, sí al menos frotando manchas de grasa y adecentándolo en lo que fue humanamente posible. Conseguimos aumentar la luz del chiribitil restregando con amoníaco, del que se utilizaba para revelar las copias de planos, el ventanuco que sobrevivió al levantamiento del techo para pasar los cables de la grúa empleada para alzar la máquina, y extrajimos tal costra que nos sorprendió que pudiésemos vernos las caras en el interior del cobertizo sin encender la bombilla desnuda que colgaba del techo.

Apareció él con una boina nueva y su mono azul que, me confesó, tenía guardado para el año próximo. La boina solía apestar a sebo y el mono acostumbraba lucir más lamparones que una mezquita, pero aquel día al tornero le relucía hasta la calva. Estaba nervioso y cuando aparecieron los señorones, muy sonrientes, balbució algo así como “ha costado, pero al fin se logró”, o “lamento haber tardado tanto, sólo pido que se consideren las dificultades”, y no se extendió más porque tampoco era hombre de discursos, sin contar con su pánico a soltar un taco o cualquier guarrada ante todos aquellos señores. Puigdoménech apestó la zorrera con uno de los toscanos que acostumbraba fumar y que tanto le criticaban los trabajadores pues, decían, con lo rico que es, podría fumar montecristos. Martí, a quien no había visto yo hasta ese momento, era magro y con un tic que le hacía mover continuamente la cabeza como si asintiera y la expresión del que vive más para hacer daño a los demás que para disfrutar de una posición acomodada. Isard, jefe de taller, llevaba una bata blanca y Antich, un traje de tan buena factura como los de Martí y Puigdoménech, aunque de éste podría haberse dicho que pertenecía más a un mafioso de película americana que a un empresario español subdesarrollado.

Se dispusieron como buenamente fue posible en el cuartucho, Isard con su inmaculada bata, Martí y Antich entre la puerta y la máquina, López frente a ella y con el interruptor a mano, y Puigdoménech, que era retaco, más cercano a la pared exterior porque era el único que cabía: el techo inclinado no superaba el metro sesenta. Yo, olvidado de todo el mundo, incluso de López que estaba demasiado nervioso para recordar a su aprendiz, me coloqué como pude detrás de Puigdoménech, aprisionado entre los ladrillos apenas enlucidos y el trasero voluminoso y repugnante del empresario.

Luis López, como si fuese un ministro que descorre una cortinilla inaugurando cualquier cosa, le dio al interruptor con una sonrisa forzada. Lo gracioso fue que se olvidó de bajar las mamparas de protección que había subido para que los mandamases admiraran la pulcritud de los mecanismos internos. Al mismo tiempo que chirrió el inicio de la mecanización, se pusieron en marcha los chorros de valvulina, mezcla de aceite mineral y agua, en cuyo baño se refrigeraban herramientas de corte y pieza mecanizada, salpicando a todo bicho viviente o inanimado que alrededor de la máquina observaba o era, simplemente, víctima de aquella catástrofe.

El único que se libró de la mojadina pringosa fue un servidor, protegido por el deforme cuerpo rechoncho del amo, aunque fuera parcial, de la fábrica, y que ahora lo era hasta de la valvulina y de un traje percutido e inservible, un toscano apagado y una jeta pasmada y parpadeante que expresaba un deseo irreprimible de matar a alguien.

Primero hubo un grito unánime. De inmediato, el señor López paró la máquina que ya había empezado a mecanizar parte de la rosca en la varilla y el zumbido del motor fue parando al tiempo que el chorro de valvulina y las consiguientes salpicaduras decrecían, como el chorro de meados de mis amigos cuando en el monte hacíamos competición para ver quién llegaba más lejos.

Se sacudían los trajes como si el aceite industrial hubiera sido polvo. Antich se limpió las gafas porque, dijo, lo veía todo de color verde; luego vislumbré que aquella observación tan fuera de lugar fue una manera de reprimirse la risa. El enorme culo de Puigdoménech me oprimía contra la pared casi sin percatarse de mi existencia. Martí blasfemó rechinando los dientes e Isard salió para lavarse la cara aunque su bata blanca de jefe de taller le protegió la camisa mas no su solapa ni el bajo del pantalón.

A pesar de esas primeras reacciones, que coincidieron con la desaceleración del motor, un silencio sepulcral se hizo demasiado pronto. Y digo demasiado pronto, porque nada evitó que en medio de aquel silencio se escuchase el único sonido posible: una risa incontenible, ruidosa y pertinaz que procedía de mi boca a la que ni siquiera el culo de Puigdoménech conseguía acallar.

Sin embargo, algo extraño sucedió casi al mismo tiempo que mi inoportuna risa: Antich tampoco la reprimió, y tras las blasfemias y exclamaciones de los otros, soltó una carcajada apabullante, definitiva.

Juro por lo más sagrado, que para mí fue Adela, mi mujer, que no quise reírme. No lo pude evitar. No es que todo fuera ridículo, como el mismo hecho de la inauguración, patético y ni siquiera consciente homenaje al esfuerzo sobrehumano que había hecho el tornero, una inauguración deslustrada por lo destartado del tabuco y el ruido zumbante de la máquina en lugar pequeño y cerrado, ruido que yo apenas escuchaba por amor e ilusión hacia mi trabajo; no es que a mí se me viniese a las mentes que todos aquellos adminículos de la riqueza, empezando por los trajes y pasando por los zapatos acharolados en cuyo brillo podía uno mirarse, hasta llegar al apestoso toscano, por no hablar de los pomposos relojes de oro que lucían los señores Puigdoménech y Martí, merecían lo que les sucediese por ignorancia del origen de su riqueza, hecha de sudor, grasa, esfuerzo y una técnica que ni siquiera poseían ellos para gastarse su dineral, como demostraba el cigarro del amo, sino que me traicionaron los nervios, la excitación de los últimos meses y el delirio que sentía al ver salir como churros aquellas brillantes y precisas piececitas de la maquinota, éxito sólo atribuible a Luis y a mí.

Quisieron despedir al señor López y darme a mí una patada en el culo. Isard hizo una prudente defensa del tornero, aunque también él se jugaba el puesto pues por sus estudios de ingeniería y su cargo de jefe de taller debería haber previsto la hecatombe, pero lo definitivo fue la postura firme de Antich, que amenazó a Puigdoménech y a Martí con despedirse de la empresa llevándose su capital, lo que habría significado el cierre. Ni siquiera aceptó una sanción contra el señor López, siendo necesario transigir con el castigo de quince días de chocolate, es decir, suspensión de empleo y sueldo, contra mí por el pecado de reírme. Cuando llegué a casa anunciando mi correctivo, hube de enfrentarme a los gritos de mi padre que no comprendía mi irrefrenable risa, él, tan acostumbrado a reprimirse sus más íntimos impulsos porque lo que se jugó desde el treinta y nueve hasta el cuarenta y dos cuando salió de la cárcel, no era una insignificante expulsión vergonzosa del trabajo, sino una paliza mortal o el pelotón de fusilamiento, ni me libré del triste espectáculo de verlo rabioso quitándose el cinturón para atizarme una buena tunda, y cómo se derrumbó llorando sobre la mesa, quizá azuzado por las lamentaciones de mi madre y los sollozos de mi asustada hermana, más de impotencia y desconsuelo por sí mismo y nuestra mísera vida, que por incapacidad de pegarme.

Pensé aprovechar la oportunidad para hacer algunos dibujos y ejercicios de matemáticas e historia que tenía atrasados. Y así transcurrió ese primer día de castigo, cuando se presentaron en mi casa el señor Antich y

Luis López media hora antes de que yo saliese para la Escuela del Trabajo. Hablaron con mi padre y le dieron en un sobre el salario que me deberían haber pagado en aquellos quince días de suspensión, dinero que Luis me juró que había salido del bolsillo del jefe de ventas y semipropietario. Lo gracioso es que aquella tarde no fui a la Escuela porque allí se quedaron charlando, tomando unas copas del coñac de garrafón de mi padre, animándome a tomar también yo una gotita en el culo de un vaso, obligando mi padre a mi hermana con parte de aquel dinero a ir en busca de una bandeja de pasteles, riendo como energúmenos a costa de la anécdota, aunque mi padre esbozó sólo una juiciosa sonrisa, haciendo ver que aquello no le hacía ninguna gracia. Ni siquiera las pantomimas de Antich, quien al parecer odiaba a su socio Puigdoménech, imitándolo en su pataleta por la pechera manchada de aceite de máquinas, o remedando también el chusco tic de Martí y su mascullar incomprensible, consiguieron arrancar a mi pobre padre una carcajada de compromiso, avergonzado de ofrecer su casa misérrima a aquel señor Antich, rico y empresario. Y lo bueno fue la continuación. Mi padre se vio en la necesidad de aceptar que aquellos dos hombres se me llevaran para despabilar un poco al muchacho, según sus palabras, aunque él sabía perfectamente a qué se referían con eso de despabilar. Me llevaron a un espectáculo en la calle de las Tapias, en el que una individua, que luego resultó ser individuo, se quitó progresivamente prendas hasta quedar con una diminuta braga, trapo que me señaló Luis asegurándome que aquello era un verdadero taparrabos porque lo que ocultaba era un rabo de macho como Dios manda, y si no, que me fijase en que le abultaba más de lo normal.

El problema, y eso aún no lo sabían ni López ni Antich, es que yo no sabía qué cosa era lo normal. Ante sus insinuaciones, no pude más que reconocer la verdad: que a mis quince años cumplidos yo no sabía lo que era una mujer y como era habitual entonces, ni siquiera sabía cuál era su anatomía, ni normal ni anormal. Sólo sabía que les crecían las tetas porque había visto a mi hermana abultarse de pecho casi de un día para otro, pero del gran enigma que se escondía allá abajo, ni idea, quizá porque mi madre, más supersticiosa que chapada a la antigua, nunca nos dejó que nos bañásemos juntos o que estuviéramos a la vez en el lavabo. «¡Eso hay que arreglarlo!», exclamó Antich, y llamó a una chica, labios muy pintados, ropa de gasa y olor a algo indefinible, que se me sentó en los muslos, me llenó de caricias mientras yo sentía una presión insoslayable en el pantalón, y por fin, cuando los billetes salieron de la cartera de Antich, me tomó de la mano y me condujo a un cuchitril bermejo, más pequeño aún que el cobertizo que fue mi puesto de trabajo los últimos meses donde, sin más, me desvirgó. Debo confesar que corrí más de la cuenta, pero al pretender la chica retirarse de debajo de mi cuerpo comprobando mi lasitud, volví al ataque porque le había tomado el gusto y esta vez tardé un poco más.

La producción aumentó con el torno automático. Luis López y yo formamos un equipo estupendo para la preparación de las máquinas, y años más tarde, cuando llegaron los alemanes, porque llegaron, ya había seis tornos automáticos en la fábrica y, por supuesto ya no estábamos en el tabuco pequeño y abuhardillado sino en una sección con mesa de despacho para el jefe de ella, que era Luis, aunque no tenía a quien mandar sino a mí y a un mozo de almacén que se encargaba de abastecer de varilla de acero o latón, material que también trabajábamos, y llevarse los capachos de piezas acabadas aún calientes, más los otros con la viruta para chatarra.

UN VISITANTE EXTRAÑO ENTRE EL FRÍO HELADOR
DE LA UNIVERSIDAD DE COLUMBIA(Relato no incluido en el libro *Nueva York inside. Tras los pasos de Federico*)

Antonio Lara Ramos

Hace mucho viento, por eso la sensación térmica parece más baja. Un viento que sopla asiduamente en las zonas costeras y que de no estar acostumbrado aturde. Ni los rascacielos pueden con él. Los veo cimbrarse, eso me parece. La naturaleza es brava, inevitablemente estos mastodontes de hierro, cemento y cristal se muestran débiles e incapaces de convertirse en una barrera infranqueable para frenar el ímpetu de algo tan invisible como el aire agitándose constantemente. El río Hudson es una abertura demasiado grande para taponarle. Vamos por la otra orilla, la de Hoboken, en el estado de Nueva Jersey.

El viento y el frío se muestran inclementes. Por el paseo Frank Sinatra el viento se mueve con holgura, despiadado, rizando la superficie acuosa. Compensa, no obstante, la visión de Manhattan y su perfil cuarteado, inamovible, retando a la inclemencias meteorológicas con sus volúmenes verticales, como la irregular dentadura de un niño. Así se muestra, igual que una sucesión de lápices de colores alineados que se asemejan a una de aquellas murallas que construíamos en la niñez, cuando dejábamos volar la imaginación. El *skyline* de Manhattan me recuerda al juego de prismas de madera barnizados en colores que me trajeron los Reyes, cuando eran magos, y que sentado en el suelo colocaba con esmero construyendo mi ciudad del futuro. Los prismas que hay al otro lado del Hudson no caerán como los que sí derribaban el descuido o alguno de mis hermanos pequeños cuando levantaba aquella arquitectura de piezas poliédricas de madera. Y si pudiera escribirle a mis padres, como hacía Federico con frecuencia a los suyos, para describir qué estaba viendo en ese momento, lo haría acudiendo a la plasticidad de José Hierro, en su *Cuaderno de Nueva York*, y su esmerada visión arquitectónica: “Los prismas de cristal, humo y estaño / se otoñan al atardecer y depositan, / sobre la seda fría y violeta del río, / monedas de oro viejo, de inmaterial cobre parpadeante”.

El día ha arrancado limpio pero muy gélido, la Universidad de Columbia nos espera. Tuvimos que dejar la última mirada al *skyline* antes de que se nos helara. Por el paseo Frank Sinatra el aire aventaba el cabello. Pronto entraremos en la estación del PATH que nos trasladará bajo el manto de agua del río Hudson hasta la estación del World Trade Center, junto a las piscinas donde el agua de lluvia se precipita con la misma exigencia gravitatoria que lo hace la de las dos grandes recipientes memorialistas que recuerdan a las víctimas de aquel fatídico 11 de septiembre, destructor de las Torres Gemelas.

Han pasado varios días desde mi llegada a la gran metrópoli y el frío no cesa. Cuando miro en la web el tiempo en Granada me asombra que hasta ella aún no haya llegado este frío o cualquier otro frío. Ningún día sin superar los siete grados centígrados, como medimos nosotros la temperatura, porque a pesar de que letreros luminosos marcan en las calles los grados en la escala Fahrenheit, los que venimos de fuera nos entendemos mejor con la escala Celsius.

Deambulando entre la gente parece que nadie tuviera el frío que tenemos mis acompañantes y yo. Hay quien va ligero de ropa. No sé cómo pueden ir así, mientras yo embutido en un plumón que me alcanza hasta las rodillas. Este frío me recuerda a mi niñez, aunque ahora sea incapaz de recordar con nitidez aquellas sensaciones que provocaba el gélido invierno en mí. Rescato del olvido aquel frío porque los charcos estaban permanentemente helados y la nieve se acumulaba días y días, pero no recuerdo que me atenazara como me está ocurriendo ahora. Sobrevivíamos. Era el tiempo de una niñez menos protegida, que tenía escaso miedo a revolcarse en la nieve o a deslizarse por una pendiente sin una tabla de *snowboard*, ni nada que se le pareciera,

solo patinando con las katiuskas o sentado en un plástico o sobre un cartón. Y cuando llegaba a casa, enterido, una buena lumbrera calentaba la estancia desde el hogar de la chimenea. Allí me arribaba. Sobreviví.

Las gentes con las que me cruzo seguro que hacen vida cotidiana. Las cosas de todos los días: ir a trabajar, pasear, pensar en la compra, recoger a los niños del colegio, llamar a un amigo para que le ayude a resolver algún asunto, llegar a la farmacia a por una medicina, ir al banco a sacar dinero, preguntar en una tienda el precio de un móvil, seguir cada día la misma ruta entre la casa y el trabajo, transitar por las mismas calles. Las personas con las que me cruzo por Houston St. y Bowery seguro que hacen cosas parecidas. Mi impresión: debo ser el único en esta ciudad que no tengo rutinas ni vida cotidiana, solo la urgencia de conocer museos, edificios, parques, avenidas... La perentoriedad de quien la está visitando. Soy un visitante extraño que se niega a que lo confundan con un turista, sin la seguridad de tener éxito en esta empresa. Mis preocupaciones son otras, mis intereses no están en esas cosas cotidianas que sí tengo en mi ciudad, lo mío es indagar como un aventurero en las astillas de la cotidianidad de la gente que encaro. Eso me hace distinto y me obliga a mirar de otra manera sus rostros, sus calles, sus reacciones, sus edificios, sus costumbres... Ellos, inmersos en su habitualidad, soportan el peso de los hábitos del quehacer diario. Estoy inmerso en un devenir incesante por conocer, soporto el peso de otras obligaciones: no dejarme nada sin visitar.

Mi mirada escrutadora sobre lo observado a lo mejor está equivocada o no se ajusta a la realidad, acaso esté tergiversada por el pecado de la admiración, el desinterés o el desprecio de aquello que, siendo para los de aquí es importante, no lo es para mí, pero la novedad que representa a mis ojos me hace reparar en detalles que para los que se cruzan conmigo pasan desapercibidos, o no han reparado nunca en ellos. Estos seres que pasan a mi lado, entrando o saliendo de la estación de Pensilvania, viven sepultados bajo el peso de la cotidianidad que a mí me falta y que les hace ser vigías de su existencia. Corro el riesgo de observar las cosas de la manera que no quiero. Y eso es lo que pretendo evitar.

El aire, soplando por grandes avenidas que marcan su nombre con números ordinales, nunca ha dejado de bufar desde mi primera madrugada aposentada en el *jet lag*. Y los grandes edificios, haciendo de conductos que guían el viento helador proveniente del vecino del norte: Canadá. El vendaval gélido circula sin compasión de norte a sur por Manhattan, buscando el océano, mientras que las entrañas de la tierra escupen vapor por altas chimeneas pinchadas en mitad de la calzada. El frío cuando dice de ser glacial no se ruboriza, eso escucho de la boca de Shannong, una de mis acompañantes, que tampoco está acostumbrada a este clima. Menos mal que a veces alivia su punzante agresividad de alfileres inmisericordes en las calles transversales que recorren la isla del East River al río Hudson. A esa benevolencia nos acogemos o a la de una cafetería para recuperar el calor perdido, o a la de un restaurante para hacer acopio de energía.

El contraste de temperaturas es grande con respecto al verano. En esta época el mercurio se muestra tan caluroso como en España, pero acentuado por la humedad de una ciudad rodeada de agua y abierta al océano. Shannong, que un día vino a Nueva York buscando el esnobismo y la modernidad de la gran metrópoli, desde su San Francisco natal, con un clima de similares características al mediterráneo de España, apura el paso. Ella estuvo en Sevilla un verano, sabe de lo que hablamos. Y yo, porque habrá otro viaje a Nueva York siendo verano.

Le explico a esta chica que el día que la temperatura no superó los tres grados negativos fue la primera vez en mi vida —si no recuerdo mal— que me puse sobre la cabeza un gorro de lana, y entonces me vino a la memoria aquella imagen infantil de cuando cubría mi cabeza con una gorra de orejas abrochada bajo la barbilla. Era común en mi niñez y en los años de la pubescencia. Tengo la foto mental de verme con aquel atuendo y llevar la testera y las orejas muy abrigadas. Parecíamos niños soviéticos, un contrasentido en el país vigía de Occidente y espada victoriosa contra el comunismo. El frío no entiende de ideologías, le pasa como al hambre. Shannong se ríe.

Con tal ambiente glacial la cara se entumece, las orejas parecen no ser tuyas, no sientes la punta de la nariz y la cabeza incluso duele. Bendito gorro. Otro día de frío extremo desde que llegara a Nueva York antes de

Halloween. Voy abrigado como nunca: leotardo calentador bajo el pantalón, un grueso jersey y el chaquetón preparado para temperaturas de hasta quince grados bajo cero. Este plumón de especial relleno interior de plumas de no sé qué ave, me reconforta.

Seguimos nuestro camino hacia la Universidad de Columbia, al norte de Upper West Side. Estamos tan cerca, que siento poner mis pasos sobre las huellas imperecederas que marcaron los que guiaron a Federico a este lugar en su viaje de 1929.

Llegó en verano —25 de junio— en el transatlántico *Olympic*, junto a su mentor Fernando de los Ríos, y su estancia se alargó durante el otoño y el invierno, justo cuando salió camino de La Habana el 4 de marzo de 1930. Lorca experimentó el contraste de temperaturas que se producen en esta ciudad entre las estaciones del año. Imagino que, como en mi infancia, el frío de entonces sería tan intenso que helaría las pulcras manos que fueron dibujando las palabras que compondrían los versos de *Poeta en Nueva York*.

Ahora es casi mediodía y, aunque esta sensación térmica sigue sin dar un respiro, ante nuestra mirada aparecen los primeros edificios de la Universidad. El cielo está azul, del mismo azul que cubre la superficie helada del Ártico. Esta brisa fría que en la madurez atenaza, aquel aire gélido que en la niñez daba alas.

Como hiciera Federico, también he venido desde Granada a Nueva York. Desde una ciudad pequeña a la gran urbe del mundo, desde una visión egocéntrica y localista a descubrir un horizonte inmenso, el que define el modo de vivir de nuestro tiempo. Me fui aquella mañana hasta este emporio universitario, ronroneaba por mi cabeza qué sentiría García Lorca en aquel espacio dominado por el conocimiento, hacia dónde dirigiría su penetrante mirada, cuáles serían sus intereses en una ciudad por conquistar —Harlem y *Small's Paradise*, las grandes avenidas, los extraordinarios rascacielos, los puertos de ambos ríos, los salones de gente culta que visitó...—, cuándo encontraría las primeras emociones para componer las primigenias palabras que se ensamblaría en *Poeta en Nueva York*.

Tampoco José Hierro se olvidó de la estancia de Federico en esta Universidad: “Suenan el concierto en mi memoria. / O puede que se trate / de una música diferente: / la que escuchó, primero, entre los arrayanes de Granada / Federico García Lorca, / y luego aquí, rescatada, / en Columbia University”.

En versos como estos, o en los del propio Federico, me refugio mientras camino por el campus. Ahora es casi mediodía y el sol luce como si se sumara a la visita.

OVISECRET

(Capítulo II de *Los fotones de dios*, novela en proceso de edición)

Francisco López Barrios

Es curioso. En muchas horas de nuestras vidas puede no suceder nada que retenga la memoria. Se recuerdan, tal vez, los sucesos que nos impresionaron el año que ya pasó: ¿fueron veinte, treinta, cincuenta los momentos a recordar? Poca cosa si consideramos que un año tiene trescientos sesenta y cinco días. Pero tal es el escuálido resumen memorizable, y el resto tiempo sin huella.

No, no se trataba de un acceso de melancolía. Era su costado reflexivo, que le distanciaba de las situaciones concretas y las transformaba en especulaciones teóricas. Le ocurría cuando la tensión se le hacía insoportable. Y no siempre los efectos eran positivos, pues más de una vez lo que había sido volcán se transformó en iceberg, con la pérdida de interés por el cuerpo que había ejercido una atracción sin límites sobre su deseo. Aunque también la frialdad de sus análisis, metódicos y exhaustivos, le ayudaba a resolver situaciones que pudieron costarle la vida. Como en el hotel Oriente Express de Estambul, cuando descubrió que la ninfa, que pocos minutos antes había caído rendida a sus encantos, ocultaba bajo la almohada un estilete destinado a quitarle la vida por encargo de los Servicios Secretos de una república islámica de Asia Central. En su profesión, lo importante era conservar la cabeza fría, aunque el corazón se empeñase en alterar la cadencia de sus latidos.

—¿Pasamos, cariño? —le preguntó la mujer entornando los ojos, brillantes bajo el haz luminoso de los focos que alumbraban aquella zona del pasillo.

Y cuando su mirada ascendió, desde los labios ofrecidos hasta las pupilas que lo contemplaban como dos faros llenos de curiosidad y desafío, confirmó que no se trataba de una ninfómana incontenible o una buscóna de lujo. Supo —y lo había sabido desde el primer momento— que, tras la pantalla vistosa de su físico, la mujer ocultaba intenciones secretas y la pregunta se refería a la gravedad o no de las mismas.

Rozó con el codo la diminuta pistola del calibre 22 que le acompañaba como una prolongación de su piel. Aquel arma, con cachas de nácar y aspecto tan alejado de la visualidad agresiva del revólver como de la sugerencia amenazante de la pistola, había sido el argumento definitivo cuando los demás se pusieron, sin éxito, sobre la mesa.

Entonces se sintió seguro y pronunció un susurrante «Vamos» como respuesta, mientras su mano se apoyaba sobre la de la mujer para ayudarle a introducir la llave electrónica en la cerradura de una puerta que, sin ruido, les franqueó el paso.

Ya en la habitación, el agente de los Servicios de Inteligencia Nacional, más conocidos como el “SIN”, pensó que la noche se quedaría corta para satisfacer sus apetitos concupiscentes. Y, desde luego, le hubiera sido imposible imaginar lo extravagante de la situación que se avecinaba.

La mujer se excusó y se dirigió al baño. Cuando regresó a la habitación, se había despojado de la falda y la blusa, había envuelto su cuerpo en una sucinta toalla y había incrementado su atractivo con el limitado muestrario de sus encantos.

Lo miró con sonrisa de Gioconda y le hizo una pregunta inesperada:

—¿A que no sabes quién soy, amor mío?

Después avanzó unos pasos hacia él, contoneando las caderas como en la burlesca caricatura de una modelo andando sobre la pasarela.

Aitor estaba cortado. Pero su entrenamiento y su cerebro funcionaron con el chip de las urgencias. ¿Quién era la dueña de carnes tan prietas como las que ahora se aposentaban sobre sus rodillas? ¿Quién la mujer que se arrimaba a su cuerpo y besuqueaba su cuello sin desperdiciar ni un milímetro de piel?

De pronto, el recuerdo de un timbre de voz familiar se abrió paso entre los extravíos del olvido.

—¡Oh! ¡Dios mío! ¡El auxilio divino de la memoria! ¡Quién la tuviera dispuesta en estos lances! —mas-culló confuso.

Hasta que Dios le escuchó y la luz se hizo:

—Ana, tú eres Ana la Costalera, la que sacaba el trono de la Virgen de los Remedios en las procesiones de Cortadillo del Arroyo —dijo, sin convicción, por decir algo y ganar tiempo—. Te conocí tomando copas de chinchón en el bar de Paulino, ya sabes, el que estaba a la salida del pueblo.

—Frío, frío —respondió ella—. ¡Anda que no eres antiguo..., tomando copas de Chinchón, como en el siglo pasado...! —añadió con ironía—. Ahora el personal se mete otras cosas, colega: pastillitas de diseño, bebidas exóticas, cristal, hongos, fentanilo, sapo, ayahuasca...

Fue cuestión de segundos. Tantos como los que la mujer tardó en colocar su mano sobre la dureza, cada vez más prominente y más dureza, que apenas ocultaban sus pantalones.

—¡Quita, quita! —exclamó Aitor, que había relacionado tono de voz y mirada con los rasgos que se adivinaban más allá de la excelencia del disfraz—. Eres un tío, carajo —gritó, apartando la mano que hurgaba en su bragueta mientras se levantaba del borde de la cama donde poco antes había esperado a la mujer con la emoción que embarga a los amantes primerizos—. Eres Manuel, diputado de Unión Cívica Radical. Fui tu escolta hace años, ahora lo recuerdo, cuando viajaste a Siria con la Comisión de Defensa del Parlamento. Sí, eres Manolo, pero tan cambiado que es difícil reconocerte. Y vestido de rubia fatal...

Le dio un giro humorístico a la situación porque en su oficio convenía ser prudente. Ahora se trataba de ganar tiempo y salir airoso de aquel embrollo desconcertante. La evolución de las nuevas libertades quedaba lejos de sus preocupaciones. No tenía nada en contra de los homosexuales, zoofílicos, bisexuales, asexuales, heterosexuales, transexuales, dendrofilicos o cualquier otra forma de relación sexual. Ni en contra ni a favor. Respetaba la libertad de los ciudadanos, aunque no le gustasen las exhibiciones públicas de amor físico, ni de unos ni de otros. Porque, en su opinión, vulneraban el derecho a moverse por un espacio público sin la imposición visual de intimididades ajenas.

—Te has quedado conmigo, Manuel. Has bordado la broma, lo reconozco. Pero no puedo perder el tiempo. Si traes órdenes por escrito, déjalas en recepción y ya pasaré a recogerlas. Me marchó, tengo que resolver un par asuntos. Ya me contarás, si nos vemos en Madrid, cómo te va la vida. Así que..., hasta pronto.

Se despidió con torpeza, azorado, renunciando a cualquier explicación por parte del travestido. Pero, al salir de la habitación, le sorprendió el cloqueo de una gallina. No pudo evitar volverse. Vio entonces como una gallina plumirroja, que administraba delicadas parsimonias a sus andares, avanzaba hacia Manuel, que, inclinándose hacia ella y alzándola del suelo, la tomó entre sus brazos. Aitor se sintió aturrido, como si el ambiente surrealista en el que se veía inmerso bloquease su capacidad de reacción.

—No puedes ser tan provocadora, Luna. Te lo he dicho mil veces. No me gustan tus coqueteos cuando hay hombres delante. Y, además, creo que no los merezco —le reprochó el diputado a la gallina mientras la besaba en el pico—. No, no, y mil veces no —añadió, con un mohín de disgusto que dejaba traslucir el enfado por unos celos irresistibles.

Luego depositó la gallina en el suelo, se despojó de la peluca que le daba el aire de fémina devorahombres, y le suplicó al testigo de sus arrebatos amorosos que aguardase un momento, pues su esposa aún no le había transmitido el mensaje que traía por orden del director del SIN.

Aitor permaneció inmóvil durante la escena que se había desarrollado ante sus ojos. La observó como si se tratara de un esperpento tragicómico. No se había equivocado. Aquel individuo disfrazado de mujer era el mensajero, el portador de las órdenes en clave que le pondrían sobre la pista que necesitaba para iniciar su investigación. La idea era excelente. Ni los servicios secretos más avisados hubieran sospechado de la mujer despampanante que, por lo llamativo de su presencia, vulneraba el primer requisito de los manuales de espionaje: la discreción.

—Ella es tu esposa, claro —le dijo Aitor a Manuel, señalando con un gesto a la gallina y confirmando la verdad que se abría paso en su cerebro.

—Mi esposa, sí —le respondió el conocido antes como Manuel Galloso i Gómez y ahora más por Manel Galloso, sin segundo apellido

Aitor recordó la batalla judicial que había sacudido el país. Manel Galloso fue el abanderado de la legalización del amor libre entre seres humanos y animales. Y lo que al principio se consideró una excentricidad contra natura y de mal gusto, pronto encontró defensores en los ámbitos de la cultura, la jurisprudencia y el periodismo.

Las Asociaciones de Homosexuales y Lesbianas Periféricas, el Club de Polígamos Ibéricos e incluso los musulmanes de la Federación Islámica Hispano/árabe, más integrados en la ciudadanía española desde la legalización de la poligamia, la Asociación de Mujeres Poliándricas, los Grupos de Autodefensa LGTBI, con y sin Q+, y la mayoría de las opiniones en las redes sociales, apoyaron con fervor la reforma legislativa. ¿Por qué no? Al fin y al cabo, el culo de un hombre, el de una mujer y el de una gallina, entre otros culos, son atributos naturales provistos de orificios de posible utilización sexual. Y en cuanto al amor y las relaciones en las que se mezclan los sentimientos a solas o acompañados por la sexualidad, ¿cuántos seres humanos no se sentían más unidos a sus perros o a sus gatos que a sus hijos, sus padres o sus abuelos? Si los perros y los gatos heredaban las fortunas de sus dueños en algunos países, e incluso recibían sepultura en cementerios bendecidos por las autoridades eclesiásticas, ¿cómo negar que el amor entre personas y animales había existido y existiría desde siempre, aunque muchos no hubieran salido todavía de “la perrera” o “del gallinero” por temor a la falta de tolerancia? ¿No había ocurrido lo mismo años atrás con la “salida del armario” de los homosexuales, las lesbianas y los “trans”?

Todo había cambiado. Incluso el papel de la ciencia, que ya no discernía sobre lo acertado o desacertado de los comportamientos humanos desde el punto de vista médico o psiquiátrico.

—La Ciencia no puede oponerse al libre albedrío y considerar enfermedades o desviaciones las preferencias sexuales de cada individuo, individua o individue —afirmó Sor Catalina de Girona, trans que pasó de llamarse Fray Leopoldo de Olot a Sor Catalina de Girona en un plis plas judicial, sin necesidad de hormonas, siquiatras y demás zarandajas del pasado. Manolo y su gallina marcaron un antes y un después en la historia de los derechos reconocidos a las personas y los animales. Su fama traspasó fronteras, y en la revista *Latinboy* le hicieron un reportaje de tintes eróticos en compañía de su prometida.

—Bien, si tienes algo que darme, dámelo ahora —respondió Aitor tras el lapsus, que a él le pareció largo, pero que en realidad sólo duró unos segundos.

—Es imposible —le contestó Manel—. El mensaje va en su interior.

—¿En su interior? ¿Qué significa “en su interior”?

—En su óvulo. En el óvulo de mi esposa.

—Estos sí que son camuflajes postmodernos —murmuró Aitor.

—¿Decías algo? —preguntó Manel.

—No, nada —respondió Aitor ensimismado.

Manel dio una palmada en el aire para llamar su atención:

—¡Eh! ¡Que estoy aquí, señor agente! ¡Te decía que mi esposa lleva el mensaje dentro de su cuerpo!

El batir de palmas del diputado le devolvió a los pormenores de su misión.

—Vale, Manel: ¿qué hacemos entonces para que tu esposa nos entregue el mensaje.

—Esperar jugando unas manos de póquer, si te parece.

—¿Esperar qué?

—A que ponga el huevo. Le suministraron ayer la dosis de Ovisecret y hasta dentro de un rato no podrá entregarnos el mensaje.

—¿Ovisecret? —preguntó Aitor, que empezaba a perder la calma—. ¿Qué es Ovisecret?

—Vamos, tranquilízate. ¡Cómo se ve que no estás en el lugar que te corresponde por tu talento! El incidente con Gutiérrez te chafó la carrera, ¿eh, amigo?

Manel aludía a la confrontación que tuvo con el director del SIN, un pez gordo del Partido del Gobierno, que, durante una cacería a la que asistían altos cargos del Ministerio de Orden Público, le pidió prestada la pistola reglamentaria para comprobar su eficacia con los venados. Aitor se negó. Los venados no se cazaban con pistolas, intentó explicarle. Aquel tipo no había sido cazador en su vida. Un disparo accidental mal orientado podía tener consecuencias no deseadas. Y los conflictos ya se los buscaba él, sin necesidad de ayuda ajena.

Al director del Servicio no le gustó la respuesta y pronto se cuestionaron en el Centro las afirmaciones teóricas de Aitor en sus clases, los discutibles éxitos de sus investigaciones, su forma de entender el servicio. Hasta que se convirtió en alguien cuyas opiniones no cuentan, sobre quien se ciernen desconfianzas y al que no se le encargan trabajos de relieve por si mete la pata y falla, como de costumbre.

Y esa coletilla del “como de costumbre” crecía y ocultaba los buenos resultados de su trabajo como investigador y como docente. Pero no le atraía revisar en aquel momento esa parte de su vida. Por eso prefirió no entrar en el terreno que le proponía su colega.

—Te he hecho una pregunta, Manel, y quiero que la contestes. Déjate de historias del pasado y al grano.

—Controla tus nervios, amigo. Estoy aquí trabajando, igual que tú. Se trata de un sistema que permite ocultar información, comprimida y digitalizada. Introduciéndola en el interior del óvulo fecundado de una gallina o una paloma mensajera. Al poner el huevo, los animales entregan el secreto que albergan en su interior. Pura información líquida.

—¿Información líquida? —repitió Aitor.

—Sí, lo que oyes, información líquida. Una tecnología que facilita codificar, decodificar y realizar posteriores condensaciones de la información para hacerla legible.

De pronto reclamó silencio llevándose el dedo índice de la mano derecha a los labios mientras alargaba el cuello y ladeaba la cabeza como si prestara atención a los sonidos que llegaban desde el cuarto de baño. En efecto, se oía un batir de alas, un leve cloqueo de felicidad.

—¡La gallina ha puesto un huevo! —canturreó Aitor, imitando las notas de la manida cancioncilla. Y preguntó sonriente:

—¿Ha puesto un huevo, ha puesto dos, o ha puesto tres? Serás un grosero hasta el día que te mueras —le respondió el diputado mientras se dirigía al cuarto de baño.

Allí abrió la puerta, y, buscando entre el refajo de toallas que había colocado en la bañera a modo de nido gallináceo, encontró el huevo que contenía las órdenes y las claves de la misión.

—Mi esposa nos ha entregado el mensaje —gritó Manel.

Y reapareció triunfante en el salón, con el huevo en posición vertical sostenido entre sus dedos pulgar e índice.

—Muchas como ella, con sus ganas de servir al Estado, hacían falta en España.

Pero el huevo, a esas horas de la tarde y sin haber probado bocado durante el día, solo alumbró en Aitor una idea plausible. Y la idea tenía nombre de tortilla.

VII

SECCIÓN DE TEATRO

JUAN MAYORGA, DOCTOR *HONORIS CAUSA* DE LA UNED

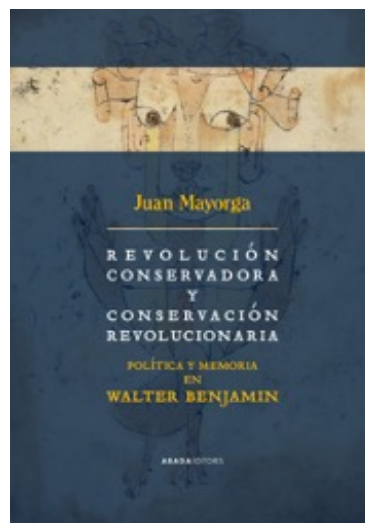
JUAN MAYORGA: UN DRAMATURGO POLIFACÉTICO¹

José Romera Castillo

Academia de Buenas Letras de Granada / UNED

Nos reunimos hoy, en este acto con claros tintes teatrales, en un homenaje al teatro, que como lo definió García Lorca, “es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse humana, habla y grita, llora y se desespera”, a través de uno de sus cultivadores españoles actuales más importantes y significativos.

Ante todo, quisiera manifestar mi satisfacción porque la idea generadora de este galardón, nacida en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria y Teatral, que fundé y dirijo desde 1991 -el más veterano de la UNED, que sigue perviviendo-, fuese acogida y aprobada unánimemente por el departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, la Facultad de Filología y el Consejo de gobierno de esta universidad. Propuesta que llega a su culmen en el acto de hoy. Satisfacción que se une, inexorablemente, al agradecimiento a los mencionados órganos, ya que, como indicaba Cervantes -tan de actualidad siempre, pero hoy aún más por esa película *El cautivo*, de Amenábar, que tanta tinta ha hecho correr-, en boca de su Quijote: “el mayor pecado del hombre [y de la mujer, añadido yo] es el desagradecimiento”. Y yo, honrado y agradecido, por el padrinzago que ejerzo, por cuarta vez, no he querido incumplir.



Son tantos y tan valiosos los méritos del madrileño, con raíces abulenses, Juan Antonio Mayorga Ruano -una premonición: quítenle al primer apellido la última sílaba y verán lo que queda-, que sintetizarlos ahora hace que en mi vida me haya visto en tal aprieto, como constatará Lope de Vega ante el mandato de Violante para que hiciera un soneto, composición escrita para los diálogos de la comedia *La niña de plata* en 1617. Si bien el fénix salió airoso del empeño, no sé si yo saldré lo mismo. Por lo que aviso, que incumpliré el aserto del Quijote: “En las cortesías antes se ha de pecar por carta de más que de menos”. Al pecar yo por “lo de menos” en esta incompletísima *laudatio*, espero sepan disculparme tanto el propuesto doctorando *honoris causa* como todos ustedes.

Pero antes de entrar en ello, haré una precisión más: en la antigua Roma, una *laudatio* era un elogio funerario, un discurso de alabanza para un difunto, hecho que afortunadamente no ocurre en nuestro caso, por lo que prefiero recurrir, en cuerpo presente, al ámbito teatral de nuestro Siglo de Oro, a la *loa*, una pieza breve que se representaba al inicio de la función, cuyo propósito era el de presentar una obra o elogiar a persona ilustre (aunque falte aquí y ahora el verso y la música) con el fin de captar la atención del público -hecho que no sé si lo conseguiré-. Por lo que trazaré unas muy pocas teselas de un retrato incompleto de este creador, Juan Mayorga. Como el protocolo me concede unos 10 minutos de exposición -¡qué tremenda largueza...!- presentaré 10 razones, una por minuto, y si me paso, ruego disculpas, para otorgar el prestigioso

1. *Laudatio* pronunciada en el acto de investidura de Juan Mayorga como doctor *honoris causa* por la UNED, en su sede de Madrid, el 19 de noviembre de 2025. Puede verse en <https://canal.uned.es/video/691dbc7c8b965fa211015baa> (08 a 25 m.). Noticia en <https://canal.uned.es/video/691de1d4694560ee3e019ca8>.

título honorífico a la polifacética personalidad que destaca muy sobresalientemente en el ámbito del teatro especialmente. Por lo que, bajo el amparo de la musa Talía, me desvisto del traje académico y erudito, y, como mediador, empiezo con un sintético decálogo.

En la trayectoria de Mayorga hay una tríada laica fundamental que engarza lo personal con lo intelectual: las matemáticas, la filosofía y el teatro. Tres en uno.

* * *

La primera tesela está referida a las matemáticas. Su adicción a ellas viene dada porque éstas están en la base de todas las invenciones científicas o artísticas, así como superan la mera repetición de lo aprendido, hecho que, aunque no pudiera parecerlo, influyó mucho en la formación y quehacer teatral de Mayorga, por la capacidad de síntesis, por alentar la imaginación y la creatividad, por lo que se licenciaria en Matemáticas por la Universidad Autónoma de Madrid en 1998, que prolongaría después con la docencia. Formación científica que, además, se verá reflejada en la construcción, especialmente, de sus creaciones teatrales, como, por ejemplo, en *El chico de la última fila* -vayan anotando- o la elección de un título para sus ensayos: elipses, porque, como indica:

La imagen matemática a la que debo más es la de la elipse. Buena parte de lo que hago en teatro y en filosofía puede ser entendido bajo la forma de la elipse: un espacio generado por dos puntos distantes. Cuando algo me interesa, busco otro objeto que con el primero forme una elipse. Tanto mejor cuanto más distantes y heterogéneos esos dos objetos (EA)².

Como decía, además, en una de sus obras, ya citadas, *El chico de la última fila*, las matemáticas están presentes. Mayorga señala:

el peso que tienen las matemáticas en la obra es mayor de lo que a simple vista pudiera parecer. Claudio entra en la casa de Rafa con la excusa de ayudarlo precisamente con las matemáticas —y no con otra asignatura—, y su explicación sobre lo que son los números imaginarios —que no existen en el mismo modo que los otros, pero sí tienen una forma de existencia— es de algún modo una síntesis de la obra. Por eso, cuando Claudio discute con su maestro sobre el título de lo que está escribiendo, defiende el de «Los números imaginarios» —que es, de hecho, un título que me planteé dar a la pieza— (EA).

Ciencias y letras felizmente hermanadas.

* * *

La segunda tesela, está referida a la filosofía. Mayorga se licenció, a la vez, en Filosofía, en junio de 1998, en la UNED, y años después se doctoró en esta universidad -a lo que me referiré después- en 1997, con premio extraordinario, con una tesis *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*, dirigida por el profesor Reyes Mate -donde se ocupa del estudio de las obras de Walter Benjamin, Ernst Jünger, Georges Sorel, Donoso Cortés, Carl Schmitt y Franz Kafka-, publicada luego como *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin* (Barcelona: Anthropos / Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa, México, 2003; en la colección Pensamiento crítico / pensamiento utópico), con nueva edición en Madrid: Abada Editores, 2025.

2. EA corresponde a la entrevista que dos profesores de la Autónoma le hicieron a Juan Mayorga, publicada en *La Gaceta de la Real Sociedad Matemática Española* (RSME), vol. 17. 2 (2014), pp. 213–220 (disponible en <https://gaceta.rsme.es/abrir.php?id=1200>).

Mayorga reconoce su admiración por la obra y el pensamiento del filósofo, crítico literario, traductor y ensayista alemán de origen judío, Walter Benjamin, que, nacido en Berlín (1892), murió en España, en Portbou (1940), siendo doblemente discriminado como intelectual judío y de izquierdas. Dice Mayorga:

Soy deudor de Benjamin, hasta el punto de que la autointerpretación de mi trabajo le es deudora. Hay motivos, estrategias y fines de mi trabajo, tanto filosófico como teatral, que han sido ahormados por Benjamin. Por ejemplo, la figura de la traducción que es fundamental en mi teatro, la meditación sobre la violencia, la centralidad del pasado fallido, todos esos son motivos benjaminianos (en “Juan Mayorga: las obsesiones de un matemático y autor de éxito”, entrevista de Rocío García, en *El País*, 1 de junio de 2016).

Entre las muchas influencias que tuvo nuestro homenajeado de este filósofo sobresale la preocupación por el lenguaje como pieza clave de la vida: “El hombre se comunica en el lenguaje, no por el lenguaje”, eje semántico básico en el que cimentará toda la creación teatral mayorguiana, ya que, como sostiene, la filosofía se centra en “interrogarnos sobre lo que somos, sobre nuestra relación con los demás, sobre el mundo. La filosofía no es un conocimiento entre otros, sino un plan de vida. Yo siempre he sentido como un deber y como un placer la interrogación acerca de por qué las cosas son como son” (EA). De ahí, el certero título de uno de sus artículos, *El teatro piensa; el teatro da que pensar*,³

Un paréntesis. Reitero. A través de estas dos primeras telas, frente a la concepción tradicional de la separación infranqueable de las ciencias y las letras, en este caso se produce una conjunción altamente rentable, pese a “la antigua, costosísima enemistad entre buena parte de la sociedad española y la ciencia”, por lo que añade Mayorga: “si tuviese que tratar el asunto en un escenario, me inclinaría por el esperpento” (EA).

* * *

Y la tercera tela -dentro de esta inicial triada básica- está referida al teatro. Frente a la obtención de dos carreras universitarias, su formación teatral tiene un cariz menos académico y más autodidacta. Iniciado en el cultivo de la poesía y la narrativa en sus años juveniles, su vocación teatral partió, de un lado, de casa, junto a su vocación literaria, como indica en un breve ensayo autobiográfico, “Mi padre lee en voz alta” (inserto en *Teatro 1989-2014*, al que me referiré después): “fue en casa donde aprendí que las palabras abren inmensos territorios donde puede suceder algo importante”. En este mismo ensayo, además, defiende la lectura de textos teatrales en las escuelas: “Leer teatro con otros educa en la responsabilidad [...] cada libro —como cada escuela que merezca tal nombre— puede ser un espacio para la crítica y para la utopía”. De otro lado, el teatro le asombró, al asistir, por recomendación de su profesora del instituto Ramiro de Maeztu, en segundo de BUP, a *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca, interpretada por una excelente Nuria Espert, con dirección de Jorge Lavelli, a cuyo estreno madrileño en el teatro María Guerrero, en 1980, tuve la oportunidad de asistir. Por lo que su afición teatral no partió de la pertenencia a ámbitos teatrales, sino que germinó desde el patio de butacas.

Posteriormente se formaría con diversos maestros, en particular con Marco Antonio de la Parra y José Sanchis Sinisterra, así como en la Royal Court Theatre International Summer School de Londres en su edición de 1998, en la que fue alumno de Sarah Kane y de Meredith Oakes, con ampliación de estudios en Münster (1990), Berlín (1991) y París (1992).

Fundamentada la formación y desarrollo de las tres telas mencionadas que estructuran tanto la personalidad como los productos creativos de nuestro homenajeado, antes de entrar en el eje básico de sus actividades, me van a permitir, que exponga seguidamente otras razones que lo hacen merecedor de esta alta

3. Publicado en *Primer Acto*, n.º 337 (2011), p. 16.

distinción, porque como señalaba don Quijote: “La pluma es lengua del alma; cuales fueren los conceptos que en ella se engendraron, tales serán sus escritos”.

* * *

La cuarta tesela está referida a su actividad docente, heredada de su padre, en dos vertientes. Como licenciado en matemáticas ejercerá de profesor de secundaria durante cinco años en los institutos Ramiro de Maeztu -donde estudió-, en el Rey Pastor de Moratalaz -los dos en sesión nocturna- y en el Mateo Alemán de Alcalá de Henares. De ahí dio un salto a la enseñanza universitaria: tras un breve periodo en la Facultad de Ciencias Empresariales de la UAM enseñando matemáticas, pasó a ser becario predoctoral en filosofía en la UNED. Entre 1998 y 2004 enseñó Dramaturgia y Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, así como trabajó durante tres años en el Instituto de Filosofía del CSIC -donde dirigió el seminario *Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo*-. Finalmente apuntaré que en la Universidad Carlos III dirige un máster en Creación Teatral; además de impartir numerosas conferencias y talleres tanto en España como fuera de ella, defendiendo siempre que la educación ha de formar ciudadanos críticos. Pese a ello, Mayorga no ha dejado de escribir por su compromiso cada vez más intenso con el teatro.

* * *

La quinta tesela está referida al ámbito de la investigación. Juan Mayorga también es un buen investigador, fundamentalmente, en dos espacios. Siguiendo la estela de su maestro, Reyes Mate, se integra en los grupos de investigación: “El Judaísmo. Una tradición olvidada de Europa” y “La Filosofía después del Holocausto”, en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, temas muy ligados al contenido de algunas de sus obras. Además, en este ámbito semántico, tratará, en *El Golem*, de esa figura humanoide de la mitología judía, asociada históricamente con el *Golem de Praga*, creada por el rabino Judá Löw, para proteger a esta comunidad del gueto de las persecuciones.

Un paréntesis: ¿de dónde le viene el interés por el tema? Una hipotética suposición: Mayorga, como es bien sabido, es un municipio de la provincia de Valladolid. Puede haber un cierto indicio, apoyado en el hecho de que cuando fueron expulsados los judíos por los Reyes Católicos, los no cristianos, en lugar de tomar nombres de santos, lo hicieron de lugares de los que eran oriundos o provenían sus familias. ¿Sus antepasados? No sé... pero ahí queda... Una realidad: la procedencia, sin duda, viene dada por la influencia de la estela de su maestro, el filósofo y profesor Manuel-Reyes Mate Rupérez, gran estudioso de la memoria y de los vencidos, así como de la función de la filosofía después del Holocausto (de la *Shoá*), un claro genocidio de la Alemania nazi contra los judíos de Europa durante la segunda guerra mundial. La cara... La cruz, el proceso inverso, lamentable y triste, que se vive hoy... Pero ésa es otra historia que quizás algún día, entre otros espacios artísticos, el teatro tratará y denunciará...

Entre las publicaciones de Mayorga -que ahora nos interesan- se encuentran, en el ámbito de la filosofía, el libro producto de su tesis de doctorado, ya mencionado.; así como en el del teatro, destaca el volumen *Elipses: Ensayos 1990-2016* (Segovia: La Uña RoTa, 2016), que según información editorial:

Se trata de textos que revelan el pensamiento del dramaturgo, el muro de carga sobre el que se sostiene su obra de ficción. Al leerlos, asistimos a la puesta en escena de un pensar que es permanente autointerrogación. A lo largo de seis espacios de lectura -entre ellos, una fructífera conversación con el crítico Ignacio Echevarría-, el autor ofrece sus posiciones y dudas acerca de temas diversos, pero íntimamente vinculados que se encuentran en el centro de su obra teatral: la libertad, la violencia, la cultura, la crítica, la historia, la memoria, Europa, Auschwitz... y, desde luego, el teatro como arte de la reunión y la imaginación. Así, Mayorga se nos presenta como lector de Aristóteles, Benjamin, Bulgákov, Calderón, Kantor, Kraus, Lope, Mate, Pasolini, Tabori, entre otros muchos. *Elipses* nos permite descubrir al pensador que hay detrás de -o dentro de- un autor

cuyas obras se representan en escenarios de todo el mundo (<https://www.amazon.es/Elipses-Ensayos-1990-2016-Libros-apuntador/dp/849529141X>).

Así como publica sus dos discursos *Silencio. Razón del teatro* (Segovia: La uña RoTa, 2019), pronunciados con motivo de su ingreso en la Real Academia Española (2019) -el primero- y al recibir el Premio Europa Nuevas Realidades Teatrales (2016) -el segundo; además de numerosos artículos en revistas y volúmenes colectivos especializados sobre Lope de Vega, Antonin Artaud, Friedrich Dürrenmatt, Heiner Müller, Valère Novarina, Ernst Jünger, José Sanchis Sinisterra, entre otros. Además, ha sido miembro del consejo de redacción de la revista *Primer Acto*.

* * *

La sexta tesela está referida a la labor más sobresaliente de Juan Mayorga, que ha sido su entrega férrea y continuada al mundo del teatro. Sus consideraciones sobre este ámbito artístico han sido muchas y variadas. Resumiré algunas pocas claves de su dramaturgia.

Mayorga afirma con rotundidad que el teatro es el arte de la reunión y de la imaginación, que examina y piensa la vida, y que en su teatro hay cuatro rasgos muy importantes y básicos: acción (movida siempre por un deseo), emoción (que permite que conectemos, que nos reconozcamos como hermanos), poesía (al lanzar una mirada desviada, lateral, extraña y extrañante) y pensamiento (al exponer ante el espectador unas buenas preguntas que le lleven a pensar y a actuar en consecuencia).

A Mayorga le gusta traer a colación una idea de Borges, la de que “el teatro es un arte en el que un ser humano finge que es lo que no es y otro finge que se lo cree”. Hay un pacto entre fingidores, como indica:

Por lo que hay un salto, una transformación del actor al personaje que depende de la complicidad del espectador, nacida de un pacto particular, un contrato, entre fingidores: entre uno que dice voy a fingir que soy Celestina, Segismundo, Julio César, y otro que dice voy a fingir que yo me lo creo durante un rato, sabiendo que es mentira, pero esa mentira puede desvelar alguna verdad, cual es el centro del teatro, el examinar la vida humana, a través de la simulación, tanto para representar lo que vivimos como lo que hubiésemos podido vivir, es decir, explorar lo que somos, lo que no nos atrevemos a ser [...] El teatro, siguiendo a la catarsis de los griegos, es el arte en el que cada ser humano se puede encontrar con su doble, pero tu doble no es una copia de ti, es una posibilidad de ti, y desde el patio de butacas tú puedes decir yo soy Tío Vania, o Doña Rosita la soltera, o Fedra, Medea o Edipo (EA).

Por lo que respecta a los temas de su teatro, Mayorga aclara:

Desde los griegos, el gran tema del teatro es la fragilidad del ser humano. Ese tema está íntimamente vinculado a nuestra experiencia de la herida del tiempo: somos tiempo, somos sólo tiempo —y no mucho—. Y, sin embargo, en nuestra fragilidad aspiramos a alguna forma de eternidad —la dignidad, la libertad, la felicidad, el amor— (EA).

Como síntesis, me fijaré en algunas claves temáticas de su dramaturgia. El dramaturgo practica un teatro histórico, en línea con el de Buero Vallejo, un teatro de la memoria mejor, que se fija en momentos claves de la historia de Europa en obras centradas en el holocausto (*El cartógrafo*, *Himmelweg*), en nuestra guerra civil (*Siete hombres buenos* y *El jardín quemado*) o en la guerra fría (*Reikiavik*).



Por otra parte, su obsesión por el amor y el poder que tienen las palabras para construir lo que somos, viene dada en piezas como *La lengua pedazos*, *Silencio*, *El Golem*, por ejemplo, aunque el asunto sea sustrato casi permanente en sus creaciones.

Así como lo filosófico, el dar que pensar, se integra en su espacio hospitalario teatral, según se puede ver en toda su obra, en general, y más concretamente, por poner dos ejemplos cercanos de sus puestas en escena, *La Colección* y *Los Yugoslavos*.

No se olvide que, además, con clara raíz simbólica, Mayorga recurre a animales en sus títulos y personajes como simbolismo de los comportamientos humanos en *La tortuga de Darwin*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *La paz perpetua*, *La gran cacería*, *Animales nocturnos*, *El elefante ha ocupado la catedral*, *Hamelin*, *Palabra de perro* (a partir de *El coloquio de los perros*, de Cervantes), entre otras piezas.

Como titulé en su día el programa de televisión, al que me referiré después, su teatro es crítico y utópico. Crítico, con la realidad que le/nos rodea porque

nos entrega un teatro crítico, a contrapelo, que nace de la escucha y nos habla con valentía del deseo, el amor, la fantasía, la familia, la dominación, la violencia, el poder... Un teatro que llega al fondo de las situaciones y de los conflictos, así como al fondo de los motivos y deseos de unos personajes que son también espacios interiores, formas morales, con los que Mayorga compone un complejo mosaico de la realidad social, humana y política de nuestro tiempo (<http://www.larota.es/cat%C3%A1logo/libros-robados/teatro-1989-2014>).

Y utópico, al proponer soñar lo que podemos ser y al pretender proporcionar al espectador una catarsis, con una sarta de preguntas (nunca con mensajes impositivos) para que se mire en el espejo teatral y surja una reflexiva visión de sí mismo y de los otros.

Nuestro dramaturgo ha manifestado muy claramente las claves de su teatro tanto en sus escritos como en sus numerosas entrevistas que ahora no puedo resumir, por lo que remito, entre otras, al mencionado programa de televisión, en el que dialogamos Mayorga y yo sobre su dramaturgia.

He de añadir, que, dentro del florecimiento de la escritura teatral en la España de hoy, con manifiesta proyección internacional, hay dos figuras muy sobresalientes, aunque con pensamientos y dramaturgias muy significativas: por un lado, la de la heterodoxa Angelica Liddell (Premio Nacional de Teatro 2025) y, por otro, la de Juan Mayorga, un polifacético hombre de teatro, cuyas facetas ahora sólo puedo enunciarlas.

Como dramaturgo: ha publicado más de 40 obras largas y unas 44 piezas breves. A continuación, se recogen en el siguiente listado sus obras extensas publicadas o estrenadas, extraído de su *curriculum vitae* (omito las ediciones, las puestas en escena, las lecturas dramatizadas, las traducciones que, por su extensión, sobrepasarían aquí las páginas asignadas, así como indicaré que los años constatados unos se refieren a su publicación y otros a su puesta en escena):

Siete hombres buenos, 1989. Accésit del premio Marqués de Bradomín.

Más ceniza, 1992, Premio Calderón de la Barca 1992, *ex aequo*.

El traductor de Blumemberg, 1993.

El sueño de Ginebra, 1996.

El jardín quemado, 1998.

Angelus Novus, 2014.

Cartas de amor a Stalin, 1998. Premio Caja España (en *Signa*, 2000).

El Gordo y el Flaco, 2001.

Himmelweg (Camino del cielo), 2003. Premio Enrique Llovet.

Sonámbulo, 2003. A partir de *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti.
Animales nocturnos, 2003.
Palabra de perro, 2004. A partir de *El coloquio de los perros*, de Cervantes.
Job, 2004. A partir del *Libro de Job* y de textos de Elie Wiesel, Zvi Kolitz y Etti Hillesum.
Hamelin, 2005. Premio Max al Mejor Autor 2006.
Primera noticia de la catástrofe, 2007. A partir de *Historia de las Indias*, de Bartolomé de las Casas.
El chico de la última fila, 2006. Premio Max al mejor autor 2008.
Fedra, 2010.
La tortuga de Darwin, 2008. Premio Max al mejor autor 2009.
La paz perpetua, 2007. Premio Valle-Inclán 2009.
La paz perpetua (Ópera), 2008. Libreto de Mayorga y música de José Río Pareja.
El elefante ha ocupado la catedral, 2008.
El crítico (Si supiera cantar, me salvaría), 2014.
La lengua en pedazos, 2010. Premio Nacional de Literatura Dramática 2013.
El cartógrafo (Varsovia 1:400.000), 2010.
El arte de la entrevista, 2013.
Los yugoslavos, 2014.
Reikiavik, 2014.
Famélica, 2016.
Intensamente azules, 2017.
El Mago, 2018.
Voltaire, 2022.
Silencio, 2022.
El diablo cojuelo, 2022. A partir del texto de Luis Vélez de Guevara.
El Golem, 2022. Premio Talía al mejor autor 2023.
Amistad, 2023.
María Luisa, 2023.
La gran cacería, 2023.
La colección, 2024.
Las películas del invierno, 2024 (Radioficción en Cadena SER).
Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente, 2005. Coautor con Juan Cavestany.
Penumbra, 2011. Coautor con Juan Cavestany.

El teatro de Juan Mayorga está recogido en diversas publicaciones.

Teatro 1989-2014 (Segovia: La uña Ro'Ta, 2014, con prólogo de Claire Spooner; 7.^a edición, revisada en 2024), una antología de veinte títulos, seleccionados por el autor y ordenados cronológicamente, donde se incluyen: *Siete hombres buenos*, *Más ceniza*, *El traductor de Blumemberg*, *El jardín quemado*, *Angelus Novus*, *Cartas de amor a Stalin*, *El Gordo y el Flaco*, *Himmelweg*, *Animales nocturnos*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *Hamelin*, *El chico de la última fila*, *La tortuga de Darwin*, *La paz perpetua*, *La lengua en pedazos*, *El crítico*, *El cartógrafo*, *Los yugoslavos*, *El arte de la entrevista* y *Reikiavik*.



Los veinte textos que conforman el volumen -como se afirma en la distribución del libro-, recorren las distintas líneas temáticas que han centrado el trabajo de Mayorga en estos 25 años indicados en el título y que ofrecen las claves de su escritura dramática: “piezas basadas en hechos y personajes reales (Bulgákov, Santa Teresa, Copito de Nieve...), textos de marcado carácter histórico (*El traductor de Blumemberg*, *Himmelweg*, *Reikiavik*...), político (*Siete hombres buenos*, *Hamelin*, *La paz perpetua*...) y social (*Animales nocturnos*, *El chico de la última fila*, *Los yugoslavos*...), junto con aquellos otros en los que prima la ensoñación y la poesía (*Más ceniza*, *El Gordo y el Flaco*...)”. Para continuar después: “desde un compromiso ético y crítico con la sociedad actual, Mayorga construye un universo dramático que, a través de la emoción y el humor, del pensamiento y la reflexión, con un lenguaje afilado y certero, es a la vez una experiencia poética que enriquece al espectador -y en este caso, también al lector-” (<http://www.larota.es/cat%C3%A1logo/libros-robados/teatro-1989-2014>).

Asimismo, su *Teatro completo* está siendo editado en La Habana, por Ediciones Alarcos – Biblioteca de Clásicos. En el vol. I (2016) se incluyen: *Teatro para minutos*, *Siete hombres buenos*, *Más ceniza*, *El traductor de Blumemberg*, *El sueño de Ginebra*, *El jardín quemado*, *Angelus Novus*, *Cartas de amor a Stalin*, *El Gordo y el Flaco*, *Himmelweg*.

Además, obras posteriores han sido editadas por La uÑa RoTa, especialmente, así como por otras empresas (Ñaque, la Avispa, etc.). Dos importantes editoriales han publicado ediciones críticas de algunas de sus obras. En Cátedra (“Letras Hispánicas”): *Hamelin* y *La tortuga de Darwin* (2015), además de *Himmelweg* y *El jardín quemado* (2024), con ediciones de Emilio Peral Vega. Y en Castalia: *Cartas de amor a Stalin* y *La paz perpetua* (2016), con edición de nuestro compañero Francisco Gutiérrez Carbajo. Además de la publicación de diversas obras en antologías teatrales.

Por otra parte, su teatro breve ha sido editado con el título de *Teatro para minutos* (Segovia: La uÑa RoTa, 2020, con prólogo de Mónica Molanes Rial), donde se recogen parte de los cuarenta y cuatro textos breves con diferentes temas y lenguajes, en los que, como indica Mayorga en el volumen:

la importancia de un cuadro no se mide por la cantidad de pared que ocupa, sino por la fuerza con que tensiona esa pared, tampoco el valor de una obra teatral depende de su extensión, sino de su intensidad. Depende de su capacidad para recoger y transmitir experiencia. De la generosidad con que enriquezca en experiencia a sus espectadores. Cada uno de los textos que constituyen *Teatro para minutos*, escritos a lo largo de los años, quiere ser juzgado no como esbozo o boceto de un texto más amplio, y mucho menos como los restos de un largo texto fallido. Cada una de estas piezas quiere ser leída como una obra completa.

Teatro para minutos incluye los siguientes textos, todos ellos previamente estrenados o publicados: *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, *El hombre de oro*, *La mala imagen*, *Legión*, *La piel*, *Amarillo*, *El Crack*, *La mujer de mi vida*, *BRGS*, *La mano izquierda*, *Una carta de Sarajevo*, *Encuentro en Salamanca*, *La biblioteca del diablo*, *El buen vecino*, *Tres anillos*, *Mujeres en la cornisa*, *Método Le Brun para la felicidad*, *Departamento de Justicia*, *JK*, *La mujer de los ojos tristes*, *Las películas del invierno*, *581 mapas*, *Sentido de calle*, *Justicia*, *Candidatos*, *El espíritu de Cernuda*, *La puerta*, *La gran cacería*, *Augusto y Margaret*, *Las cuentas de Carmencita*, *La distancia*, *Político*, *Entre los árboles*, *Estadio Chile* y *Enjambre*.

Para las puestas en escena de cada una de las obras puede verse el *curriculum vitae* extenso de Juan Mayorga, en donde hay una muy completa relación.

No me resisto a abandonar mi función docente, por lo que uno de mis colegas me dijo: ¿por qué no nos recomiendas unas pocas obras para que nuestros alumnos puedan leer y disfrutar de ellas? Es lo que a continuación hago, basándome, además de en su calidad dramática, en que estén accesibles tanto en publicaciones (como he reseñado anteriormente) como en sus puestas en escena (en la Teatroteca del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música) -el teatro no sólo hay que leerlo, sino que también verlo-, con el fin de que esta intervención pueda ser útil didácticamente, tanto para alumnos como para aficionados al teatro que no conozcan muy bien la trayectoria teatral de Mayorga. No sin antes advertir que esta parca selección queda abierta a añadir o quitar alguna de las piezas que a continuación se constatan.

1. *Himmelweg (camino del cielo)*, centrada en un gueto de reclusión de judíos durante el holocausto.
2. *El jardín quemado*, planteada en un psiquiátrico con la guerra civil al fondo, en la que se reflexiona sobre la memoria, lo imprevisible del tiempo y sobre la dificultad de juzgar los hechos pasados, que se será (re)puesta en escena, bajo su dirección, en el Teatro de la Abadía, desde el 27 de mayo hasta el 7 de julio de 2026. Ya se pueden reservar entradas.
3. *La lengua en pedazos*, basada en *El libro de la vida*, de Teresa de Jesús, “un ser a contracorriente en su tiempo y en el nuestro”, según el autor, en el que nos presenta un duelo entre la santa y el inquisidor, además de ser un homenaje metaliterario que versa sobre “el amor y el dolor, sobre la muerte y el sentido de la vida, sobre la obediencia y la libertad”.
4. *El chico de la última fila*, una obra sobre la imaginación y la importancia que esta tiene en nuestras vidas.
5. Sus últimas producciones, con gran éxito de crítica y de público, con su propia dirección:
 - *Silencio*, un monólogo que adapta su discurso de ingreso en la Real Academia Española, con una excelente interpretación de Blanca Portillo, en el Teatro Español en 2022, en el que, sin ser una de sus grandes obras, hay una gran riqueza lingüística, teatral y de existencia humana.
 - *La colección*, escrita durante el confinamiento del COVID, que versa sobre la memoria, las herencias, el deseo, el paso del tiempo, el amor y la muerte, sobre el teatro. Una obra reflexiva, donde la presencia de las ideas de W. Benjamin sobrevuelan sobre el escenario, magníficamente interpretada por José Sacristán y Ana Marzoa, en el Teatro de La Abadía en 2024.
 - *Los Yugoslavos* (actualmente en gira por España), “un cuento escénico sobre el amor, la tristeza y el poder y la importancia de las palabras” -como la define su autor-, puesta en escena en el teatro de La Abadía en 2025, con sobresaliente interpretación de Javier Gutiérrez, Alba Planas y Luis Bermejo.

Como director de escena: desde que lo hiciera por vez primera en *La lengua en pedazos* (2012) -al frente de su compañía La loca de la casa-, *Reikiavik* (2015), *El cartógrafo (Varsovia 1:400.000)* (2016), *El mago* (2018), *Silencio* (2022), *María Luisa* (2023), *La gran cacería* (2023), *La colección* (2024), *Los Yugoslavos* (2025) y *El jardín quemado* (próximamente, en 2026).

Como creador / colaborador de compañías teatrales: fue cofundador de El Astillero (1993) y fundador La loca de la casa (2022), creada para la producción y puesta en escena de sus propias obras (con nombre enlazado con la santa abulense). Ha colaborado, además, con compañías como Animalario, el Centro Dramático Nacional, La Compañía Nacional de Teatro Clásico, etc.

Como actor: según ha confesado, ha actuado unas cuantas veces. Mayorga cuenta que su amigo Guillermo Heras le dio una pequeña intervención en una de sus puestas en escena (sin indicar el título), en la que tuvo dos intervenciones: un monólogo un poco largo en la primera parte de la obra y un grito en la segunda, aplaudiendo más su familia el grito que el monólogo. Además, con más rigurosidad, hay una intervención

más reciente en la puesta en escena, en Oviedo, de *La gran cacería* (2024), en la que nuestro autor ejerce de autor, director y actor. Conociéndolo, intuyo que habrá más...

Como gestor teatral: desde febrero de 2022 es director artístico del Teatro de La Abadía y el Corral de Comedias de Alcalá donde lleva a cabo una labor de gran mérito artístico e innovador en su programación, así como ha impulsado una serie de actividades relacionadas con extensiones culturales importantes, abiertas a la ciudadanía, como “Las matinales de la Abadía”, “Talleres La Abadía” (de formación), los ciclos “Poetas en La Abadía” y “Cómicos en La Abadía”, “El faro de La Abadía” (diálogos de creadores escénicos con pensadores los lunes por la noche) y “Círculos de lectura de La Abadía”.

A continuación, me fijaré en otras teselas relacionadas con su quehacer dramaturgico en las siguientes teselas.

* * *

La séptima tesela está referida a sus actualizaciones / versiones teatrales. El dramaturgo ha realizado versiones de textos clásicos, de lo que, como afirma, ha aprendido mucho técnica y moralmente. Entre los autores españoles figuran versiones de Lope de Vega (*La dama boba*, CNTC, 2002 y *Fuenteovejuna*, TNCatalunya, 2005); de Calderón de la Barca (*El monstruo de los jardines*, CNTC, 2000 y *La vida es sueño*, CNTC, 2012); de Zorrilla (*Don Juan Tenorio*, Teatro Calderón de Valladolid, 2014); de Valle-Inclán (*Divinas palabras*, CDN-Teatro Valle-Inclán, 2006); de Rafael Alberti (*Sonámbulo*, basada en *Sobre los ángeles*, Teatro Falla de Cádiz, 2023); además de *Palabra de perro*, a partir de *El coloquio de los perros*, de Cervantes (Teatro Pilar Bardem, Rivas Vaciamadrid, 2009) y *El diablo cojuelo*, a partir del texto de Luis Vélez de Guevara (Teatro Principal de Valencia, 2022).

Entre los dramaturgos foráneos figuran versiones de Eurípides (*Hécuba*, Festival de Mérida, 2013), William Shakespeare (*Rey Lear*, CDN-Teatro Valle-Inclán, 2008), Friedrich Dürrenmatt (*La visita de la vieja dama*, CDN, 2000), Anton Chejov (*Platonov*, CDN, 2009), Gotthold Ephraim Lessing (*Natán el sabio*, Monasterio de santo Tomás, Ávila, 2003), Henrik Ibsen (*Un enemigo del pueblo*, CDN-Teatro Valle-Inclán, 2007), Feodor Dostoievski (*El gran inquisidor*, Monasterio de santo Tomás, Ávila, 2005), Franz Kafka (*Ante la Ley* –sobre el capítulo noveno de *El proceso*–, Monasterio santo Tomás, Ávila, 2008), Georg Büchner (*Woyzeck*, CDN, 2011), Primo Levi (*Wstawac*, Cátedra santo Tomás, Ávila, 2007).

* * *

La octava tesela versa sobre las traducciones de sus obras y puestas en escena en diferentes países. Debido a su alta calidad, las obras de Mayorga han sido traducidas y llevadas a la escena en numerosos lugares del mundo. Por lo que respecta a las traducciones indicaré que gran cantidad de sus creaciones han sido vertidas a diferentes lenguas como, entre otras, al catalán y al gallego, al inglés, al francés, al italiano, al portugués, al alemán, al holandés, al griego, al rumano, al checo, al húngaro, al danés, al polaco, al croata, al búlgaro, al serbio, al finlandés, al noruego, al sueco, al letón, al hebreo, al turco, al ruso, al ucraniano, al chino, al japonés, al coreano, etc. Algunas de sus piezas han sido traducidas, además, en antologías como en *Six plays* (London and New York: Routledge, 2024) –edited and translated by Jerelyn Johnson and David Johnston–, en la que se incluyen: *Way to heaven* (*Himmelweg*), *The Boy at the Back*, *Perpetual Peace*, *The Mapmaker Warsaw 1:400,000*, *Reykjavik*, *The Collection*.

Se han puesto en escena en los diversos países con las mencionadas lenguas. En los países hispanoamericanos: Argentina, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, México, Paraguay, Perú, Uruguay, Venezuela, etc. En países angloparlantes: en Estados Unidos, Canadá, Reino Unido (en Londres tuvo un gran éxito *Himmelweg* en 2017), Irlanda, Australia, etc.

También algunas de sus obras han sido llevadas al cine, como, por ejemplo, *El chico de la última fila*, adaptada por François Ozon, en *Dans la maison*, que obtuvo la Concha de Oro a la mejor película y el Premio

del jurado al mejor guion en el Festival de San Sebastián (2012). Paula Ortiz, por su parte, en *Teresa*, adaptó muy libremente *La lengua en pedazos*, sobre la santa de Ávila, protagonizada por Blanca Portillo. Así como *Alejandro y Ana: Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente*, con coautoría de Juan Cavestany, fue llevada a la pantalla por Andrés Lima y Sandra Gallego en 2003.

* * *

La novena tesela está referida a los reconocimientos y Premios obtenidos. Debido a la importancia de su espléndida trayectoria ha recibido numerosos reconocimientos como académico de número de la Real Academia Española (elegido el 12 de abril de 2018 para la letra “M”, que ocupó Carlos Bousoño, con ingreso un año después), académico de la Real Academia de Doctores de España, académico fundador de la Academia de las Artes Escénicas de España, socio de honor de la Real Sociedad Matemática Española y ha sido miembro del Comité Científico de la Biblioteca Nacional de España: así como el Premio Europa Nuevas Realidades Teatrales (2016) -concedido cada dos años a creadores del continente que destacan por la innovación de sus propuestas escénicas-, además del importante Premio Princesa de Asturias de las Letras (2022), etc.

Por lo que respecta a sus creaciones dramáticas ha recibido el Premio Nacional de Teatro (2007) y el Premio Nacional de Literatura Dramática (2013), por *El chico de la última fila*; asimismo, sus obras han sido galardonadas, con los premios, entre otros, Ojo Crítico, Max, Talía, Born, Enrique Llovet, Caja España, etc.

Y si la Universidad Autónoma de Madrid, donde estudió Matemáticas, le otorgó el Premio AlumniUam en 2022, la UNED, le concede ahora el doctorado *honoris causa*, porque, como se indica en el *Quijote*, “al bien hacer jamás le falta premio”.

Además, desde 2017, la Confederación Española de Asociaciones de Teatro Escenamateur, con el apoyo del Ministerio de Cultura y de la Fundación SGAE, crean los *Premios Juan Mayorga* para el teatro *amateur* de España (el XII premio tuvo lugar en 2025); asimismo, en Facebook hay el grupo *Aficionados/as al teatro de Juan Mayorga*.

* * *

La décima tesela está referida a su relación con la UNED. Finalmente quisiera traer a colación una última razón -pero importante- para solicitar el doctorado *honoris causa* de este nuestro dramaturgo. Y digo -y resalto- *nuestro dramaturgo*, porque Juan Mayorga ha estado muy vinculado a la UNED.

Estudió, como se ha enunciado, la carrera de Filosofía en la UNED (1998), y, tras tres años de becario predoctoral, se doctoró el 19 de noviembre de 1997, y en esta misma fecha, se le otorga este metadoctorado, el *honoris causa*, hace exactamente 28 años -y no es casualidad, ya que Juan lo tiene previsto todo-, siendo, quizás, el primer alumno de esta universidad que alcanza tan distinguido galardón. Además, le publicamos *Cartas de amor a Stalin* en nuestra revista *Signa* (número 9 [2000], pp. 211-255) -disponible en <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/32640/24769>-; sus textos han sido estudiados en diversos seminarios internacionales del SELITEN@T y en nuestra revista *Signa*, así como cerca de los más de 200 programas emitidos en TVE-2 y Canal Internacional de TVE, bajo mi dirección, hemos grabado uno, “Juan Mayorga: un teatro crítico y utópico” [en diálogo con José Romera Castillo], emitido en TVE-2 (el 19 y el 21 de julio de 2024) -disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UZvhEuASxi8>; Canal UNED: <https://canal.uned.es/video/668fae50c45c42df1a31f342> y YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=CjzpZFCGRb4>, con más de 43.000 visitas, además los espectadores que vieron el programa en directo en esos dos días.

* * *

Termino. Son muchos más los méritos que atesora nuestro homenajeado, pero el tiempo marcado impera. Si al inicio de esta exposición constaba que iba a incumplir un dicho quijotesco, ahora sí quiero terminar

cumpliendo el que sigue de la misma fábrica cervantina: “Sé breve en tus razonamientos, que ninguno hay gustoso si es largo”.

Lo cierto es que estamos ante un gran dramaturgo, un destacado docente e investigador y un esmerado cuidador de nuestra lengua, la de Cervantes y la de García Márquez, una figura destacadísima, en suma, dentro del hispanismo internacional, que, sin duda, servirá para dar realce y honra a nuestro Centro de investigación, al Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, a la Facultad de Filología y a la UNED, por lo que solicito, magnífico señor rector -“mayoral e regidor del estudio”, según determinaba Alfonso X el Sabio en la *Partida segunda*-, solicito, digo, para el Excmo. Sr. D. Juan Antonio Mayorga Ruano la colación del Supremo Grado de Doctor *Honoris Causa* por la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Muchas gracias.

EL ARTE DE LA DISTANCIA¹

Juan Mayorga

Dramaturgo

Además de una emoción que será difícil de contener, siento una enorme gratitud hacia quienes han promovido que se me conceda este doctorado *honoris causa*, empezando por la Facultad de Filología y el profesor José Romera Castillo. Y, desde luego, la siento hacia la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), a la que estoy vinculado desde la primavera del año 83, cuando, a mis dieciocho años, disconforme con la emboscada *o ciencias o letras*, aspiraba a estudiar Matemáticas y Filosofía. No siendo entonces posible simultanear ambas carreras en las universidades que me eran conocidas, alguien me aconsejó preguntar en la llamada —con un nombre para mí entonces misterioso— *Universidad a Distancia*. El caso es que acabé matriculándome de Filosofía en la UNED, donde me licencié y llegaría a doctorarme.

Estar hoy aquí lleva mi memoria —o mi imaginación— a aquellos primeros días en la UNED. La lleva, sobre todo, a las compañeras y compañeros con que me encontré, los cuales habían llegado a nuestra universidad por muy diversos caminos. Además de quienes, como yo, compaginaban licenciaturas, en mi quinta había varias amas de sus casas, un mecánico, una abogada, un piloto del ejército, un camarero sindicalista y una informática que entró heideggeriana y salió neoplatónica. Gente, por lo general, con muchas ganas de aprender y que se ponía a estudiar donde pudiera abrirse un libro y en cuanto surgiera un rato para hacerlo.

Lo que me quedó claro en seguida, y lo que he defendido en todas partes, es que la UNED tiene un valor social extraordinario, pues ayuda a sostener y ahondar vocaciones que quizá se frustrarían de no existir una institución así. Por su carácter, la UNED es, más que cualquier otra, una universidad para todas y todos, por distantes —no solo en sentido geográfico— que sean sus circunstancias. La UNED ha ayudado a muchas personas a acercarse al conocimiento y la crítica. En tiempos en que uno y otra están amenazados, esta universidad es incluso más necesaria que cuando nació.



Juan Mayorga (DHC) y José Romera (padrino)

A mí la UNED me llevó a asuntos y perspectivas que se me volvieron fundamentales, esto es, que me fundaron. Uno de los pensadores con que aquí me enfrenté por primera vez fue Walter Benjamin, a quien dediqué mi indagación doctoral y de cuya obra me confieso dependiente. Entre otras, le debo una idea que no dejo de tener en cuenta siempre que entro en un aula, y que quiero compartir ahora con personas a las que reúne un proyecto educativo. Dice Benjamin que la escuela —y podríamos decir, en vez de *la escuela*, *la universidad*— debería ser no el lugar de dominio de una generación sobre otra, sino un lugar de encuentro de generaciones. Esa de la escuela como sitio en que las generaciones se citan —sitio de

1. Discurso de aceptación del doctorado *honoris causa* por la UNED, pronunciado en el acto de investidura que tuvo lugar en la sede de la UNED de Madrid, el 19 de noviembre de 2025. Puede verse en <https://canal.uned.es/video/691dbc7c8b965fa211015baa> (33 a 53 m.). Noticia en <https://canal.uned.es/video/691de1d4694560ee3e019ca8>.

intercambio de experiencias y preguntas— me parece una imagen muy fértil, y pienso que una sociedad cuyas instituciones educativas estén animadas por ella será más rica, más justa y más capaz de resistir.

Junto a esa de Benjamin, hay otra idea de la educación, esta de María Zambrano, que importa al estudiante que no he dejado de ser y al enseñante que me gustaría ser. Según Zambrano, a quien también descubrí en la UNED, el alumno comienza a serlo “cuando se le revela la pregunta agazapada dentro, la pregunta que, al ser formulada, es el inicio del despertar de la madurez, la expresión misma de la libertad. No tener maestro”, dice Zambrano, “es no tener a quién preguntar y, más hondamente todavía, no tener ante quién preguntarse”.

En la UNED, entre mis profesores y compañeros, encontré ante quiénes preguntarme y preguntas para las que todavía busco respuesta. Preguntas determinantes para la vida que he vivido, para la filosofía que he intentado practicar y para el teatro que he elegido escribir.

La filosofía es, ante todo, un puñado de difíciles preguntas siempre urgentes que nunca encuentran definitiva respuesta. No es facultad, disciplina o materia entre otras, sino una vocación, cuya alma es el asombro, de interrogar a todas las materias, disciplinas y facultades y de someterse al interrogatorio de ellas. Un plan de vida al que todos estamos convocados. Todos estamos llamados a ser filósofos, a preguntar y a exponernos a la pregunta.

La filosofía así entendida ha ahormado mi teatro, en el que a menudo comparto con el espectador preguntas que no sé contestar. Y son sobre todo preguntas lo que tengo en la cabeza cuando menciono el pensamiento, junto a la acción, la emoción y la poesía, como una de las cuatro fuerzas del teatro que amo y del teatro al que aspiro. Solo nombro el pensamiento en cuarto lugar, pero que también lo mencione expresa la convicción de que el teatro vale más cuando también es filosofía, o sea, cuando pregunta y recela de cada respuesta.

A primera vista, la distancia entre la filosofía y el teatro parece tan insalvable como aquella que separa lo abstracto y lo concreto, lo general y lo particular, los conceptos y los cuerpos, las ideas y sus sombras. Sin embargo, teatro y filosofía no han dejado de afectarse. Nacieron juntos y en seguida se miraron, desafiándose.

Desde su origen, el teatro dio que pensar. Su existencia misma dio que pensar. ¿Por qué el teatro? ¿Por qué esa asamblea en que unos representan, ante otros, posibilidades de la vida humana?

Asimismo, desde el principio, los escenarios se revelaron como espacios de circulación y crítica de las ideas, e incluso de su alumbramiento. El teatro pronto demostró capacidad no solo para recoger el pensar, sino también para provocarlo. Primero, porque cuando da cuerpo a personajes que defienden sus ideas hasta el final —hasta la muerte—, de la confrontación de esas ideas puede surgir otra, la del espectador; segundo, porque a veces consigue llevar a representación aquello que la filosofía no ha sabido nombrar y suspender ante la ciudad la pregunta que el filósofo aún no ha formulado. Y así ocurre, por ejemplo, que, del combate de las voces de Creonte y Antígona, entre ellas, nace una voz tercera que el poeta no escribió, y que obras como *La vida es sueño*, *Woyzeck* o *Casa de muñecas*, antes que reflejar filosofías, las anticipan.

Además de consentirme hacer preguntas a las que no sabría dar forma fuera del escenario, el teatro me da ocasión de crear personajes que defienden ideas muy alejadas de las mías. El carácter dialógico del drama, el hecho de que, en escena, la palabra esté dividida, me deja alejarme de mi propia palabra. El teatro me permite tomar, respecto de mí mismo, distancia.

Distancia. Voy a detenerme unos minutos ante esta palabra que da nombre y carácter a nuestra universidad y designa una magnitud importante para el arte teatral tal y como yo lo entiendo, igual que para el hacer filosófico tal y como procuro practicarlo. Voy a arriesgarme aquí, en la Universidad a Distancia, a esbozar una caracterización del teatro —y quizá, entre líneas, de la filosofía— como arte de la distancia. Apenas unos trazos que presento en la esperanza de que alguien que me escuche pueda mejor tramarlos.

Empezaré recordando algo que sabe de sobra cualquier aficionado a observar escenarios o pisarlos: en ellos puede ser esencial la distancia de un personaje a un objeto —la de Macbeth respecto del puñal con que teme

matar al rey Duncan o la de Otelo hasta el pañuelo de Desdémona— y, desde luego y sobre todo, la que separa dos personajes. Las mismas palabras tienen distinto significado pronunciadas al oído o dichas desde lejos. En la escena segunda del segundo acto de *Romeo y Julieta*, importa que él se halle en el patio y ella en el lejano balcón, y cada frase de su célebre diálogo es imantada por esa distancia insuperable. No menos valiosa es la pequeña y, sin embargo, infinita separación que se abre entre las solitarias criaturas de Chéjov. Así como hay mil comedias de todos los tiempos construidas hacia el abrazo final de los amantes.

Sí, sin duda, la distancia física es decisiva en un escenario. Pero no es la única que cuenta para el teatro.

En mi pieza *Noli me tangere*, intentando recuperar lo que un día sintieron en el Museo del Prado ante la pintura homónima de Correggio, un hombre y una mujer hablan de una línea que va desde la mano derecha de María Magdalena hasta la izquierda del Resucitado. El hombre dice: “Para ver la diagonal, hay que tomar distancia”. Puesto que, a su juicio, esa diagonal encierra el secreto último del cuadro, lo que está afirmando es que, para ver lo más importante de él, hay que alejarse de la superficie pintada. Pero acaso esté hablando también de la obra teatral en que él participa y del teatro mismo. Porque es tarea fundamental en el teatro elegir la distancia desde la que se propone al espectador que mire, escuche y piense. Y es que solo a cierta distancia algunas cosas se vuelven visibles, audibles y pensables.

Pero si el espectador se aleja demasiado, puede pasar por alto algo importante. Sobre ello habla, me parece, el anciano de mi obra *El cartógrafo* cuando instruye a su nieta acerca de ese oficio: “La fuerza de un cartógrafo”, dice, “es su capacidad para mirar y elegir lo esencial. Mirar, escoger, representar: esos son los secretos del cartógrafo. Con unos pocos signos, el cartógrafo ha de dar a ver un mundo. Cualquier signo vale si habla claro, el mapa debe hablar a primera vista. No lo hacemos para nosotros, sino para alguien que un día lo mirará, quizá dentro de mil años. ¿Qué queremos que él vea? Ahí aparece la cuestión de la escala. Las cosas importantes solo se ven a pequeña escala. Dos ejércitos a punto de entrar en combate: es fácil representar el número de soldados, su ubicación, su armamento... Pero ¿y las razones de unos y otros para morir?, ¿y el valor y el miedo de un soldado? Es fácil dibujar una calle, pero ¿y un instante de vida en esa calle?”.

De modo que, a juicio de mi viejo cartógrafo, cosas importantes como el valor, el miedo o un instante de la vida “solo se ven a pequeña escala”. Acaso también él esté hablando, además de sobre el arte de los mapas, sobre la obra de que es personaje y sobre el teatro mismo: sobre un impulso moral que exige al autor, al director o al actor salvar aquello que por nada del mundo debe perderse.

En su carácter, asimismo, moral hay que entender dos preguntas, relacionadas pero que no deben confundirse, a las que el teatro viene dando muy diversas respuestas desde su primer día: ¿qué distancia ha de haber entre el espectador y el personaje, y entre este y el actor que lo interpreta? Podría redactarse una historia del arte escénico atendiendo a esas respuestas. Se hallarían formas teatrales que han buscado la identificación del espectador con el personaje y otras que han perseguido alejar este de aquel, así como escuelas de interpretación que propugnan fundir actor y personaje y otras en que el actor, al tiempo que actúa el personaje, lo observa y aun lo juzga. Hay una palabra de la jerga teatral que sirve para pensar en todo ello: *distanciamiento*. El *Diccionario de la Lengua Española* lo define como “recurso que consiste en distanciar al espectador de la acción para que pueda adoptar una actitud objetiva y crítica”. No es momento de discutir esta definición académica, ni de extenderse más sobre batallas cuyas crónicas llenan bibliotecas.

Mejor atendamos brevemente a otro sentido, más abstracto y acaso también más sustancial, en que el teatro es arte de la distancia. Me atrevo a decir que el teatro es, constitutivamente, arte de la distancia en tanto que su esencia es el desdoblamiento. Cada cosa en el escenario está allí para que en la imaginación aparezca otra. Los cuerpos, los objetos, las luces y las sombras, los sonidos y los silencios, todo eso está en vez de cuerpos, objetos, luces, sombras, sonidos y silencios distantes. El teatro tiene su raíz en la siguiente paradoja: el espectador comparte lugar y tiempo con un actor que hace de Segismundo, pero, si sucede la transfiguración teatral, si aparece Segismundo, ese encuentro llevará a ambos, actor y espectador, a otro lugar y otro tiempo.

Qué interesante que una misma palabra, *teatro*, nombre un arte y el sitio en que ese arte acontece. Qué misterioso que el teatro consista en reunirse en un sitio para, sin salir de él, viajar muy lejos. El teatro más poderoso —hablo del arte— consigue que nos distanciamos de quienes éramos cuando entramos en el teatro —y ahora hablo del lugar—. Si la ficción es todo aquello que podemos pensar pero que no está sucediendo, el teatro es ese sitio donde la ficción, sin embargo, sucede.

Como la cueva de Montesinos, el teatro lleva, a quienes entran en él, lejos de quienes suelen ser. Así les permite examinar la vida que viven e imaginar otras vidas. Por eso acostumbro a figurármelo como una elipse cuyos focos son la crítica y la utopía. El teatro nos da a ver lo que hay y lo que todavía no es; lo que somos y lo que podríamos ser.

¿Cuánto hemos de distanciarnos de algo para verlo?, me preguntaba antes. Habiéndome alejado hasta aquí, me digo que hay cosas que quizá solo podamos ver cerrando los ojos. Cosas que no podemos ver con los ojos, sino con la distancia de la imaginación.

Los griegos, maestros de la distancia, apartaban del escenario algunos hechos, los más importantes. La representación de esos hechos, pensaban, solo podía darse, invocada por la palabra, en la imaginación del espectador.

De vuelta a *Noli me tangere* y a la frase “Para ver la diagonal, hay que tomar distancia”, recordemos que Correggio no pintó esa línea en el lienzo, sino en la imaginación del espectador. Solo esta puede descubrir, desde la mano derecha de la mujer mortal, volcada hacia la tierra, hasta la del hombre resucitado, que señala el cielo, una línea cargada de tensiones.

Tampoco en mi pieza *Noli me tangere* es mostrado ese cuadro sobre cuya interpretación disputan los personajes en escena. Mi deseo es que los espectadores lo pinten en sus mentes. Así como no enseño en *La colección* aquella que da título a la obra, ni muestro en *El cartógrafo* el mapa que la protagonista busca obsesivamente. Y, desde luego, no presento la violencia física que en *Himmelweg*, en *Hamelin* o en la propia *El cartógrafo* sufren las víctimas. Solo un espectador puede hallar, si se atreve, en su propio interior, esa colección, ese mapa, esa violencia.

Yo hago teatro para ese espectador. Escribo para alguien que ojalá vea, escuche, lea lo que yo no he escrito. También para ese espectador he escrito este acto. Un acto teatral, pues basta que una persona tome la palabra ante otras que acuerdan mirarla y escucharla para que aparezca el teatro. La voz y el gesto de un ser humano al que otros prestan su atención, lo estamos experimentando juntos, crean un espacio y un tiempo compartidos. Crean un nosotros, que es la persona gramatical del teatro.

Hay sentidos de las palabras que solo pueden aparecer en la tensión de una distancia. Ojalá quienes hoy me acompañáis llevéis a lugares muy lejanos, lugares a los que yo nunca llegaré, estas palabras mías. Las últimas son obligadas por vuestro respeto y por vuestra buena escucha. Os he sentido muy cerca.

Muchas gracias.

NOLI ME TANGERE

de Juan Mayorga

para David Johnston

Distancia. La hay entre Ella y Él, que nunca se tocan. La hay entre este lugar y aquellos, entre este momento y aquellos. Silencio.

Él- *Noli me tangere.*

Ella- ¿?

Él- Se me ha venido a la cabeza por un gesto que has hecho. *Noli me tangere.*

Ella- ¿?

Él- ¿No lo recuerdas?

Ella- No. ¿Qué gesto he hecho?

Él- Con esa mano. Como si fueras a tocarme.

Silencio.

Ella- ¿*Noli me tangere*? No lo recuerdo.

Silencio.

No recuerdo.

Silencio.

Él- Una mujer de rodillas a los pies de un hombre.

Con su cuerpo, Él esboza la imagen de una mujer de rodillas a los pies de un hombre.

El hombre lleva una túnica verde o azul; la mujer, un vestido amarillo. Del amarillo estoy seguro, porque tú no sabías que era el color de las prostitutas.

Silencio. Ella no recuerda.

En un huerto, al amanecer. Puede parecer un bosque, pero junto a un árbol se ven una azada y un sombrero de paja. Como no comprendes qué está pasando en la escena, miras el título. No sabes qué significa, ni cómo pronunciarlo. Lo repites varias veces en voz alta, pronunciándolo de distintas formas: “Noli me tanguere”, “Noli me tangere”... “Noli me tangere”, te corrige el vigilante. Solo en ese momento nos damos cuenta de su presencia. Hemos entrado en la sala, la sala de los italianos, por allí (*Señala una dirección.*), sin saber qué íbamos a encontrarnos, no estábamos buscando este cuadro. *Noli me tangere* nos espera aquí (*Señala el lugar.*). ““No me toques” -te explica el vigilante-. Así es como suele traducirse: “No me toques”. Pero no es una buena traducción. Se sabe quién es ella por el color de su ropa, el color de las prostitutas”.

Silencio.

Ella- ¿Ella le dice “No me toques”?

Él- Él a ella: “No me toques”.

Ella- ¿Él le dice a ella “No me toques”? ¿Por qué? ¿Porque es una prostituta? ¿O es que a él no se le puede tocar?

Él- Eso preguntas al vigilante: “¿No se le puede tocar?”. El vigilante te contesta: “Sí se le puede tocar. Él tocaba. Sanaba a la gente poniéndoles las manos. Lavó a sus discípulos los pies, y había dejado que ella le lavase los pies a él. Pero esta escena ocurre después de la Resurrección. Por eso, él señala hacia el cielo, donde lo espera el Padre. Con una mano, señala el cielo; con la otra, detiene a la mujer”.

Con su cuerpo, Él intenta representar la postura de Jesús en Noli me tangere de Correggio.

Ella- No recuerdo.

Él- Inténtalo, por favor.

Silencio.

Ella- No recuerdo.

Silencio.

Él- Al principio, te explica el vigilante, ella ha creído que era un hortelano. No ha pensado que pudiese ser él, no podía ser él. Hasta que él ha dicho su nombre: “María”. Entonces, ella ha extendido su mano hacia él.

Con su cuerpo, Él intenta representar a María Magdalena acercándose a Jesús, arrodillándose ante Jesús y acercando su mano izquierda a Jesús. Ella se acerca a observarlo.

“Atrás”, te dice el vigilante. Te estás aproximando demasiado. “No toque”.

Ella retrocede.

Ella- No lo recuerdo. No consigo recordar al vigilante.

Él- “Atrás. No toque”, te dice. Tú le contestas: “No voy a tocar. Solo quiero ver las manos”. Las manos. La que señala al cielo, la que detiene, las manos de ella sobre el fondo rojo de su manto. El vigilante te dice: “Comprendo que quiera acercarse. Fue pintado para la casa de un mecenas, no para una iglesia, por eso hay detalles, es verdad, que solo se aprecian de cerca. Pero yo no puedo dejar que se aproxime tanto. No se puede tocar la pintura”. Y luego añade: “Para ver la diagonal, en cambio, hay que tomar distancia. La diagonal desde la mano derecha de ella hasta la mano izquierda de él: la mano de ella, el rostro de ella, el rostro de él, la mano de él. Él y ella se miran a los ojos”.

Para dar a ver la diagonal, con su cuerpo, Él intenta representar el cuerpo de María Magdalena y el cuerpo de Jesús, que se miran a los ojos. Ella retrocede para ver la diagonal.

Ella- “No me toques”. ¿Dijo que era una mala traducción?

Él- La del Evangelio, del griego al latín. El vigilante te explica que, en griego, el verbo vale tanto para tocar como para retener. “Algunos traducen “No me detengas” o “No me retengas”, otros “No te aferres a mí”, y hay quien traduce “Retírate”, o “No quieras tocarme”, o “No puedes retenerme”. Todas son malas traducciones. La expresión “Noli me tangere” también aparece en una historia de unos ciervos blancos”. El vigilante piensa que hay relación entre las dos historias.

Ella- ¿Hay ciervos en el cuadro?

Él- No, no, la de los ciervos blancos es otra historia. El vigilante te la cuenta.

Silencio.

Ella- No la recuerdo.

Silencio.

Él- “Un cazador encuentra unos ciervos blancos. Está a punto de disparar, pero ve a tiempo que tienen un collar con una inscripción: “Noli me tangere, Caesaris sum”. “No me toques, soy del César”. Pero el último César había muerto hacía un siglo”. Al oír esto, tú, después de pensarlo un poco, dices: “Es verdad, las dos historias están relacionadas”. Pero no dices por qué. Te lo debería haber preguntado. Hay tantas cosas que te debería haber preguntado.

Ella- Es muy distinto “No me toques” que “No me detengas” o “No me retengas”, y muy distinto que “No te aferres a mí”. Son escenas distintas según él diga una cosa u otra. No creo que un traductor pueda cometer un error tan grande. Un traductor del evangelio.

Él- El vigilante recita el pasaje de memoria, en latín. Luego te explica: “Ella acaba de encontrar vacío el sepulcro cuando ve a Jesús, de pie. Lo ve, pero no sabe que es Jesús. Jesús le dice: “Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?”. Ella, pensando que es el hortelano, le dice: “Si tú te lo has llevado, dime dónde lo has puesto, y yo me lo llevaré”. Jesús le dice: “María”. Entonces ella le dice, en hebreo: “Maestro”. Él le dice: “No me toques”. Según el vigilante, esas palabras podrían pronunciarse como una orden –“No me toques”- o como una súplica –“No me toques”-. Según el vigilante, es más lógico “No me retengas” o “No te aferres a mí” que “No me toques” porque él quiere salir del mundo”.

Ella- ¿Ella quiere retenerlo en el mundo y él quiere irse?

Él- Él tiene que volver al Padre.

Ella- No comprendo.

Silencio. Como buscando comprender, Ella intenta representar el cuerpo de Jesús y el cuerpo de María. Fracasa. No comprende.

Él- El vigilante dice que es difícil saber qué pasa realmente en la escena, y que quizá por eso tantos pintores la han imaginado de formas tan distintas. “Es traducción de una traducción de una traducción”, dice el vigilante. “Del griego al latín, del latín a la pintura, y ahora de la pintura a esta lengua en que estamos hablando. Y, antes de todo eso, en el origen de todo, quién sabe cómo fue transmitida la escena de unos a otros hasta el evangelista. Los evangelios se escribieron mucho más tarde, no se sabe quién los escribió realmente. Hay una gran distancia entre la escena y el momento en que fue escrita”.

Ella- ¿Hay alguien más en la escena? ¿Se ve algún testigo?

Él- No se ve a nadie más. No hay nadie más.

Ella- Entonces, solo ellos saben lo que sucedió. Solo ella podría contar lo que sucedió. ¿El evangelista dice que ella pudo confundirlo con un hortelano? No puede confundirlo. Lo ama.

Él- Recuerda lo que te respondió el vigilante. Ella ha descubierto, con las otras mujeres, vacío el sepulcro, y ha pensado que alguien ha robado el cuerpo. No puede imaginar que él haya resucitado de entre los muertos. Por eso, no lo reconoce. Como esos discípulos a los que se aparecerá a la orilla del lago. O los que se encontrarán con él en el camino y caminarán junto a él sin saber que es él y solo lo reconocerán por el modo en que parte el pan. Habrá uno, el más incrédulo, al que sí dejará que lo toque: “Trae tu mano y métela en mi costado”.

Ella- Ella lo reconoce nada más verlo. Ella lo ama.

Él- El vigilante dice que no hay que entender la escena al pie de la letra. Es una metáfora. El evangelista solo tiene este lenguaje, de palabras y de imágenes hechas con palabras, un lenguaje de aquí para traducir algo que no es de aquí. La resurrección, ¿qué significa? ¿Qué significa que él haya pasado por la muerte? La escena es una forma de hacer comprender que ya no lo conocerá con el cuerpo, sino con el alma. Con la fe.

Ella- ¿Y ella?, ¿qué espera que comprenda ella? Para ella no es una metáfora.

Él- Él hace de ella su mensajera. Se le hace ver por última vez para decirle: “No me toques. Ya no estoy aquí. Ve a anunciar que me he ido”.

Ella- ¿Se le hace ver para decirle: “Ya no estoy aquí”? Es cruel.

Él- Él no puede elegir. Él tiene que hacer su camino hasta el final. Ella tiene que comprender que, desde ahora, él estará presente de otro modo. “Para mí ha pasado el tiempo de los cuerpos. Estaré presente en el amor entre vosotros. Viviré en vosotros. Ya no nos tocaremos, pero estaremos más cerca que nunca”.

Ella- Ella no comprende. ¿“Viviré en vosotros”? ¿“Estaremos más cerca que nunca”? Ella no comprende nada.

Con su cuerpo, intenta representar el de María. Intenta representar el de Jesús. Ella y Él intentan representar el cuerpo de Jesús. Ella y Él intentan representar el cuerpo de María. Ella intenta representar el cuerpo de Jesús; Él, el de María.

No me toques.

Silencio. Ella rompe la representación.

Necesitaríamos que alguien nos mirase.

Silencio.

Nunca volveremos allí.

Él- Será el primer lugar al que volvamos, si tú quieres.

Ella- No me engañes. Sabes que nunca volveremos juntos allí.

Silencio.

Él- Vamos a intentarlo otra vez. Entramos por allí (*Señala una dirección.*). No es esta la sala que buscábamos, pero una pintura llama tu atención. A él lo reconoces en seguida, pero ¿quién es ella?, ¿qué está pasando entre ellos? “*Noli me tangere*”, lees, y lo repites en voz alta varias veces. “*Noli me tangere*”, te corrige el vigilante. No te habías dado cuenta de que estaba allí. Te dice quién es ella y qué le dice él. Te cuenta el cuento de los ciervos blancos. El cazador está a punto de disparar cuando ve la inscripción en el collar: “*Noli me tangere, Caesaris sum*”. Pero el último César murió hace cien años.

Silencio.

Ella- Ella tiene miedo. No tuvo miedo cuando lo vio morir como un criminal, ni cuando lo sepultaron. Empezó a sentir miedo cuando, con las otras mujeres, mientras los demás dormían, encontró vacío el sepulcro. Se ha separado de ellas y ha caminado en silencio, sin saber dónde ir, hasta que, entre los árboles, ve a alguien que se le parece. ¿Es que la tumba abierta la ha trastornado? No es ni un sueño ni un fantasma, no es un resplandor en un espejo. ¿Un impostor? Ahora muchos querrán suplantarle. ¿Un hombre cualquiera al que confunde con él, tan grande es su deseo de verlo? Él la llama por su nombre: “*María*”. ¿Debería sentir espanto? Se acerca a él, lentamente, en silencio. Siempre ha sido un misterio para ella. Ahora no, ahora ella lo comprende todo, y tiene miedo. Ahora él ha pasado por la muerte. Ahora hay una infinita distancia entre él y todos los demás. Entre él y ella. Solo ahora sabe cómo lo ama, y tiene miedo. Se acerca a él, pero él hace un gesto y dice “No me toques”, o “No me retengas”, o “No te aferres a mí”, o no dice nada, solo hace un gesto para apartarla y es ella quien piensa esas palabras, “No me toques. No me retengas. No te aferres a mí”. O él dice, sí, muchas palabras –“No me toques. Si me amas, déjame ir”- mientras aparta de ella su cuerpo, pero no sus ojos. Y ella, que recuerda el tacto de su piel, piensa que los ojos de él dicen lo contrario que sus palabras. Sabe que él se va para siempre y que ella va a quedarse en el mundo, sola. Y, por última vez, lo toca.

Con su cuerpo, representa el cuerpo de María que toca el de Jesús. Oscuro.

II

Si tienen ante ustedes una reproducción, pueden estar seguros de que no le hace justicia. Ninguna copia le haría justicia. Tan pronto como puedan, corran a ver el original, en la sala 49 del Museo del Prado. Yo los estoy esperando. Yo siempre estoy allí, esperando, si bien la mayoría de los que pasan por la 49 entran y salen sin verme, y si llegan a verme en seguida me olvidan. A diferencia de ese hombre y esa mujer, los cuales me vieron y me recuerdan. Me tomaron por un vigilante. Algo en mi vestuario o en mi actitud los llevó a pensar en mí como vigilante.

Casi todos los que, visitando la 49, detienen sus ojos sobre la pintura, cuyo autor fue Antonio Allegri da Correggio, lo hacen con extrañeza. Pocos reconocen a la mujer del vestido amarillo, y la mayoría no entienden qué está pasando entre ella y Jesús -a él sí lo reconocen a primera vista ("A primera vista". ¡Extraordinaria expresión!)-. Pero ni siquiera para quienes identifican a la mujer suele estar claro qué hay en juego en la escena. El título, antes que resolver el misterio, lo ahonda: *Noli me tangere*.

"Noli me tangere". Esas tres palabras me llevaron a estudiar latín. Todavía no lo hablo con fluidez, pero me gusta recitar el pasaje evangélico (Juan 20, 11-18) delante de la pintura. Al oírme, la gente se acerca. No a ver la pintura, sino a escucharme. No es la calidad de mi voz lo que les atrae, sino la sonoridad del latín. El cuerpo del latín.

"Maria autem stábat ad monumentum foris. Dum ergo fleret, inclinavit se, et prospexit in monumentum: et vidit duos angelos in albis, sedentes, unum ad caput, et unum ad pedes, ubi positum fuerat corpus Iesu. Dicunt ei illi: Mulier, quid ploras? Dicit eis: Quia tulerunt Dominum meum: et nescio ubi posuerunt eum. Haec cum dixisset, conversa est retrorsum, et vidit Iesum stantem: et non sciebat quia Iesus est. Dicit ei Iesus: Mulier, quid ploras? quem quaeris? Illa existimans quia hortulanus esset, dicit ei: Domine, si tu sustulisti eum, dicito mihi ubi posuisti eum: et ego eum tollam. Dicit ei Iesus: Maria. Conversa illa, dicit ei: Rabboni (quod dicitur Magister). Dicit ei Iesus: Noli me tangere, nondum enim ascendi ad Patrem meum: vade autem ad fratres meos, et dic eis: Ascendo ad Patrem meum, et Patrem vestrum, Deum meum, et Deum vestrum. Venit Maria Magdalene annuncians discipulis: Quia vidi Dominum, et hace dixit mihi".

¿Lo sienten?, ¿sienten el cuerpo del latín? No es necesario saber latín para sentirlo.

Sepan o no latín, entiendan o no el título de la pintura de Correggio, reconocerán en ella algo intensamente teatral. Reconocerán deseo.

En el teatro, no hay nada más poderoso que el deseo, que lleva a la acción, y nada tensa más un escenario que un deseo que se enfrenta a una resistencia. Antes que cualquier otra cosa, Correggio representa un conflicto básico entre cuerpos: uno desea tocar a otro que se aparta.

En la vida, como en el teatro, tocarse o apartarse es esencial. Lo es para las personas representadas en el lienzo.

El relato evangélico dice que -y ese momento anterior merecería otra pintura y otra obra- María Magdalena ha visto a Jesús sin reconocerlo. Luego sí, luego lo ha reconocido, aunque él ya no sea quien solía ser. Él ha pasado por la muerte. Por eso, este momento de reencuentro es también un momento de infinita separación. La pintura representa a dos personas que están reencontrándose y despidiéndose para siempre.

"Noli me tangere".

Toda prohibición es un resorte de acción, porque provoca el deseo de desobediencia. "No me mires" despierta mi deseo de mirarte. "No me hables" suscita mi deseo de hablarte. "No me toques" o "No me retengas" anima mi deseo de tocarte o de retenerte.

Había deseo en ese hombre y esa mujer que me tomaron por vigilante. Hoy desean recuperar lo que sintieron aquel día ante la pintura de Correggio. Practican una doble evocación. Aquí y ahora, intentan recobrar otros dos lugares y otros dos tiempos: la sala 49 cuando descubrieron la pintura; el huerto junto al sepulcro la mañana de la Resurrección. Este segundo evocar es, a su vez, doble: incluye la escena pintada por Correggio y la narrada por el evangelista, que no coinciden.

Para recobrar la pintura, ese hombre y esa mujer utilizan palabras. Si yo fuera un pedante, diría que hacen écfrasis. Los diccionarios definen esa figura retórica, écfrasis, como la descripción verbal de un objeto artístico. Pintar con palabras, por cierto, es arte que fue practicado con extraordinaria destreza por los dramaturgos españoles del Siglo de Oro, cuando el teatro todavía se ocupaba de cosas importantes.

Además de palabras, ese hombre y esa mujer utilizan sus cuerpos. No parecen ser actores profesionales, pero, lo sepan o no, hacen teatro. Hacen teatro para comprender. Intentan representar a María y a Jesús a fin de comprenderlos. También se representan a sí mismos a fin de comprender quiénes eran ellos entonces. Están separados de quienes fueron por la vida transcurrida desde entonces. El tiempo es distancia. Cada vez que la mujer y el hombre de hoy intentan acercarse a ellos, la mujer y el hombre de entonces dicen: “Noli me tangere”.

Ese hombre y esa mujer podrían ser representados por actores físicamente parecidos a los personajes de la pintura. También podrían ser representados por actores que en nada se pareciesen físicamente al Jesús y a la María que pintó Correggio.

Pero ¿qué actor sería capaz de representar a Jesús? ¿Qué cuerpo mortal podría representar el cuerpo resucitado?

Más fácil sería dar cuerpo a ese tercero al que ellos tomaron por vigilante. Al hablar sobre mí, o al citarme, la mujer o el hombre podrían imitar mi voz y mis gestos. Cabría que un tercer actor me representase. Ese actor podría tener la actitud del tercer personaje que algunos pintores incluyen en la escena: un ángel.

La escena ha sido tratada, en efecto, por varios artistas además de Antonio Correggio -desconozco si lo ha sido también de modo abstracto, no figurativo, de ser tal cosa posible-. Algunos incluyen un ángel -si bien el evangelista habla de dos. ¿Sería uno el ángel de la guarda del otro?-. Un ángel, esto es, un ser que no desea nada para sí.

Ignoro si hay o no deseo entre el actor y la actriz que acaban de representar al hombre y la mujer. Ayer pasaron por la sala 49. Al verme ir hacia ellos, me tomaron por vigilante y me miraron como diciéndose: “Va a regañarnos por acercarnos demasiado”. No los regañé, solo quería conversación. Me dijeron que se habían propuesto no ver el cuadro antes de actuar, pero finalmente habían cedido a la tentación de visitar la 49. Estuvimos discutiendo sobre palabras de la obra que iban a representar, empezando por la primera acotación, que dice: “Distancia. La hay entre Ella y Él, que nunca se tocan”. Discutimos sobre cómo ejecutar esa acotación. ¿Qué distancia era esa que habían de guardarse la actriz y el actor a lo largo de la obra? ¿Siempre la misma? ¿O habían de empezar muy separados e ir acercándose poco a poco? ¿O empezarían muy cerca e irían alejándose? ¿Uno se acercaría al otro, que se alejaría del primero, y luego al contrario, y así sucesivamente?

También discutimos sobre la última acotación, que dice: “Con su cuerpo, la Mujer representa el cuerpo de María, que toca el de Jesús. Oscuro”. “Oscuro” es palabra infrecuente en las acotaciones del autor. La utilizaba en sus primeras obras, pero dejó de emplearla al decidir que los textos solo fijasen lo innegociable para que, donde él imaginaba oscuridad, un director pudiese ver una explosión de luz. Sin embargo, en esta pieza el autor vuelve a utilizar la palabra y cierra con ella la obra: “Oscuro”. Palabra interesante, como lo son todas las que designan no se sabe qué. Porque ¿dónde empieza algo a ser oscuro?

Discutimos sobre si en algún momento se daría a ver una reproducción de la pintura de Correggio. Podría aparecer desde el inicio, incluso desde antes de que la representación comenzase. Podría aparecer solamente

al acabar la representación, después de un oscuro o de una explosión de luz. O podría no aparecer en absoluto, de modo que cada espectador imaginase la pintura a su manera.

Discutimos sobre el sitio en que tiene lugar la escena. ¿Una alcoba? ¿La habitación de un hospital? ¿La sala de encuentros de una cárcel? ¿Un recinto del que la mujer no puede salir? ¿Un paraje semejante al que pinta Correggio?

Todas esas decisiones son importantes, pero ninguna de ellas es la fundamental. La decisión fundamental es esta: ¿Quiénes son esa mujer y ese hombre que un día vieron la pintura y hoy intentan recuperar lo que sintieron al descubrirla?

Quizá uno de ellos esté preso.

Quizá uno de ellos tenga una enfermedad que se contagia por contacto.

Quizá uno de ellos esté enfermo de una enfermedad que afecta a su memoria.

Quizá entre ese hombre y esa mujer haya un amor prohibido y este sea el lugar secreto donde suelen encontrarse. Quizá ella sepa que esta es la última vez y él no quiere aceptarlo y se esfuerza en volver a aquel día en que se encontraron ante una pintura titulada *Noli me tangere*.

Pensar en ese hombre y esa mujer que evocan el cuadro de Correggio me hace desear una obra que contara la vida de Jesús sin que él apareciese nunca en escena. Una obra en que distintas personas, para comprenderlo, actuarían momentos de la vida de Jesús.

La adoración de los Magos.

La elección de los Apóstoles.

La reanimación de Lázaro y todos los episodios en que, antes de morir, Jesús se relaciona con la muerte. Por ejemplo, Marcos 8, 22-26, donde se cuenta que llevaron a Jesús a un ciego para que lo tocara. Jesús lo sacó del pueblo, le impuso las manos y le preguntó: “¿Ves algo?”. El ciego le dijo: “Veo a la gente como si fueran árboles que caminan”. Jesús le volvió a imponer las manos en los ojos y el hombre empezó a ver con claridad. Jesús le dijo: “Vete a tu casa y no se lo digas a nadie”.

La Última Cena.

La soledad en el huerto.

El juicio de Pilatos.

La Crucifixión.

Y todos los encuentros con esas mujeres a las que llamamos María Magdalena, acabando por este en que Jesús dice:

- *Noli me tangere*¹

1 Una versión de este texto fue publicada por La uÑa RoTa de Segovia en el volumen *Teatro para minutos* 2020, número 43). Puede verse una nota aclaratoria sobre la obra en <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/noli-me-tangere/a14db1a3-3c7e-e73a-296a-7f2f4a5559d6>, así como la conferencia “*Noli me tangere*”, impartida por Juan Mayorga el 11 de enero de 2025 en el marco de “Poetas en el Museo del Prado V: El color de las palabras” (disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=AmNx7OG5BCs>).

LA UNIVERSIDAD DE GRANADA Y EL TEATRO

Antonio Sánchez Trigueros

El historiador del teatro se afana en vano por buscar y tratar de encontrar las primeras muestras más o menos remotas de la presencia del teatro entendido como espectáculo en la Universidad de Granada durante cuatro siglos, desde su fundación; y el investigador por más que busca solo encuentra algunas referencias sobre esa cuestión más bien anecdóticas, lo que no significa que la Universidad de Granada sea una excepción con respecto al resto de universidades españolas, en las que esas búsquedas nos darían los mismos resultados. No estamos hablando, claro es, del teatro como texto, del teatro como literatura, cuya presencia en las aulas ha debido ser una constante al menos desde que los románticos alemanes llamaran la atención de los estudiosos y concediesen una alta valoración al teatro clásico español del Siglo de Oro. Nadie debe dudar de que el texto teatral ha ido estando presente paulatinamente en la enseñanza y en la investigación universitaria española desde siglos atrás, claro es que como algo académica y totalmente ligado a la literatura, de la misma manera que es evidente que todo lo que tenía que ver con la docencia de su proyección en escena se vinculaba a Academias de Declamación y centros educativos como algunos Conservatorios, ligados a ese tipo de enseñanzas. Y en buena parte en este último aspecto, la situación no ha cambiado sustancialmente hasta nuestros días ya que las enseñanzas oficiales de todo lo que tiene que ver con el teatro como espectáculo sigue correspondiendo estrictamente a las Escuelas de Arte Dramático, aunque en los últimos años ha habido intentos infructuosos ante las altas instancias, y las Universidades, la de Granada por ejemplo, han tratado de dar cabida, aunque sin posibilidad de continuidad y resultados, a esa inquietud por la enseñanza escénica a través de los títulos propios y másteres.

En principio puede parecer mentira, pero la verdad es que tenemos que llegar hasta bien entrado el siglo XX para que veamos cómo los recintos universitarios y otros espacios útiles para ello se llenan de actividades escénicas a partir de iniciativas nacidas en la propia universidad. En realidad se puede afirmar que lo que no se hizo en cuatro siglos, sencillamente porque la cuestión no se planteaba así, se ha desplegado con cierta brillantez en los últimos ochenta años. Y es que en realidad una de las muchas cosas que caracteriza a la modernidad universitaria española es la presencia de la acción teatral, o sea el teatro en escena, en las Aulas Magnas u otro tipo de espacios aptos para los espectáculos teatrales.

Aunque parezca increíble la Universidad de Granada no produce en su ámbito de competencias una iniciativa válida para la presencia de la escena en su seno hasta la creación del Gabinete de Teatro, en el rectorado del profesor Juan de Dios López González, en el primer lustro de los años setenta del pasado siglo. Es a partir de entonces cuando se crea un espacio estable y con continuidad que quiere dar cabida a la programación no reglada de conferencias, cursos, talleres, que tienen como misión fundamental la formación escénica, en sus muy diversos aspectos, de los alumnos interesados, así como la programación de espectáculos propios o invitados.

Todo lo que se lleva a cabo desde los años cuarenta del pasado siglo hasta los años setenta, que tiene que ver con la presencia de la acción escénica en la Universidad, responde fundamentalmente al ámbito del Sindicato Español Universitario (SEU), que desde su fundación gubernamental como sindicato oficial y obligatorio, se fijó la misión, entre otras muchas, de fomentar la acción teatral y la creación de grupos de estudiantes actores que dentro de la Universidad llevasen a cabo proyectos de acción sobre la sociedad y el entorno. Sin duda en el origen de esos propósitos estaba el modelo de Extensión Universitaria, elaborado de forma más o menos explícita por la Institución Libre de Enseñanza, cuyos frutos brillantes, debidos a iniciativas del gobierno de la Segunda República, fueron las Misiones Pedagógicas y el Teatro La Barraca, que aunque no propiamente iniciativas universitarias sino iniciativas políticas, claro es que contaron con la colaboración

decisiva de jóvenes universitarios (García Lorca, el emblema). Y ahí es donde se incardina lo que va a ser la primera gran presencia del teatro en la Universidad más allá del estudio de los textos.

En lo referente a la Universidad de Granada solo contamos en el origen del tema que nos interesa con algunos hechos esporádicos, de dudosa vinculación con la Universidad, como por ejemplo la reposición, casi resurrección, de los Autos Sacramentales en las plazas de Granada en 1927, proyecto impulsado por quien ya era un prohombre de la cultura en la ciudad y en la Universidad, Antonio Gallego Burín; y a él inmediatamente nos lo volvemos a encontrar, ahora sí, en la primera iniciativa, de que se tiene noticia, directamente relacionada con la Universidad de Granada como institución en junio de 1935, cuando este profesor universitario, entonces Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, que, como acabamos de ver, ya tenía alguna valiosa experiencia extrauniversitaria sobre el tema, en esta ocasión, actuando como director artístico, organiza los actos del V Centenario de Lope de Vega con los montajes escénicos, en el Patio central de la Facultad de Derecho, de *La moza del cántaro* y el auto *La vuelta de Egipto*, en los que cuenta con la colaboración de Manuel de Falla en las páginas musicales, de Hermenegildo Lanz en los figurines y decorados, y del canónigo Valentín Ruiz Aznar en los coros. Se sabe que las representaciones tuvieron gran éxito, y ello dio lugar a que el grupo hiciera una pequeña gira a Guadix y Almería.

Y este hecho escénico va a ser trascendente y no va a quedar aislado y olvidado en el tiempo, ya que enlaza con el que será la primera realidad propiamente dicha de teatro universitario en Granada. Estamos al comienzo de los años cuarenta y ahí aparece de nuevo el nombre de Antonio Gallego Burín, al que un joven José Tamayo, que ya venía trabajando en acciones teatrales, se dirige a pedirle ayuda para el proyecto de creación de una agrupación teatral universitaria, el Teatro Lope de Vega. Con esa ayuda decisiva y con el lema “El corazón manda”, tomado de la leyenda de los Granada Venegas, se presentan en el teatro Cervantes en abril de 1944 con *La nada eterna*, de Abel Zarzo, y en el programa de mano ya ofrecen su declaración de intenciones y el recuerdo de los hechos con los que querían enlazar: “La presentación de un Teatro Lope de Vega hace recordar aquellas inolvidables representaciones en el patio de la Universidad, con las que se conmemoraba en el año 1935 el centenario del Fénix de los Ingenios”; y a la vez prometían enfocar su mayor interés sobre el teatro clásico. Así nació el grupo que ya en el Corpus del año siguiente con mucho éxito pone en escena en el Palacio de Carlos V *La vida es sueño*, de Calderón, para lo que Tamayo consiguió la valiosa ayuda del que va a ser su maestro escénico, el director del Teatro Español de Madrid, Cayetano Luca de Tena, que le cedió a los dos primeros actores de su compañía para el mayor brillo del espectáculo.

A partir de aquí Tamayo construirá su propio repertorio y con ello vendrá toda una carrera de éxitos en Granada y giras por España hasta que a los dos años y medio, en octubre de 1946, con el estreno de *Romeo y Julieta* en el Teatro Eslava de Valencia, el grupo da el salto al campo profesional y se constituye en Compañía Lope de Vega. Son los primeros que van a señalar el camino, el modelo hollado después por tantos, que va del teatro universitario al teatro profesional o al teatro independiente. A partir de aquí la Compañía se convertirá en uno de los grandes referentes del teatro en España y en el mundo, por donde ha llevado las mejores obras del teatro nacional y extranjero, clásico y contemporáneo, y durante décadas no faltará a la cita con Granada en sus escenarios. Las que después se van a valorar como características del buen oficio de Tamayo, que con el tiempo dejará un legado teatral impresionante, ya estaban presentes en aquel joven y esforzado director, innovador frente a las resistencias del conservadurismo, corrector de la retórica declamatoria que todavía tenía vida en los escenarios, grandioso en la espectacularidad e íntimo en la expresión actoral y, resistente frente a la censura, una vez confesó que en el teatro aspiraba a conseguir tres cosas: la inquietud, la inmensidad y el prodigio.

A la vez que nacía el grupo y se producían sus primeros éxitos, salía a la luz en noviembre del 1944 una interesante revista que quería ser compañera en la teoría y en las letras de la práctica teatral de la agrupación: *Cuadernos de Teatro*. Esta revista a través de sus cuatro números, que querían hablar sobre todo de teatro, viene a reproducir en su corta vida (cuatro números) lo que va desde el lenguaje de la retórica imperial católico-nacionalista del momento hasta su declive y transformación en el lenguaje del falangismo liberal.

No fue hasta ya entrada la década de los cincuenta cuando los dirigentes del SEU de Granada decidieron dar el impulso definitivo a la idea que se había estado fraguando de crear un grupo de teatro universitario; para ello se contactó con José María Martín Recuerda, un joven profesor de instituto con vocación teatral, que asumió la dirección del proyecto durante siete temporadas, periodo auténticamente brillante en el que reunió las siguientes características: junto a un ilusionado horizonte de expectativas creó una imagen muy potente del grupo escénico, contagió de pasión por el teatro no ya solo a sus actores, que lo adoraban, sino también al numeroso público que seguía sus espectáculos, más allá de su dependencia del sindicato oficial consiguió vincular el TEU a la Universidad, que de algún modo también le ofreció su apoyo institucional, atrajo a la colaboración para la escena a artistas de la ciudad, utilizó de una forma constante y escrupulosa los espacios urbanos, utilizó siempre con rigor y resultados de calidad las piezas seleccionadas con buen criterio para su puesta en escena, en ciertas ocasiones se permitió con justicia defender y montar sus propias obras, ganó muchos premios en los Festivales en España y en el extranjero y, lo que juzgo muy importante, creó escuela. Así, cuando cansado abandonó el proyecto buscando nuevos compromisos escénicos, pasó el testigo a su discípulo más cualificado, José María López Sánchez, estudiante de los últimos cursos de Medicina (maestro después del psicodrama), que durante tres temporadas y con claro afán didáctico propuso avanzar con nuevas iniciativas, como la puesta en escena de un ciclo de piezas españolas de humor, estreno muy original de algunas de las grandes obras de la vanguardia europea del momento, seminarios de estudio para actores, intercambio con grupos de teatro de otras regiones, propuesta esta fallida que llevó a López Sánchez al enfrentamiento con los dirigentes sindicales y a la postre a romper su compromiso.

Hacía un par de años que habían comenzado los sesenta, la década de conflictos estudiantiles en que a mediados desaparecerá de un día para otro el sindicato oficial de estudiantes y con él todo su aparato de organización, y un poco antes será el momento en que se le ofrece la dirección teatral a José Luis Navarro, discípulo también de Martín Recuerda, que entonces llevaba el grupo de la Organización Juvenil Española (OJE). No se debe cerrar el periodo de los cincuenta, que fue muy activo escénicamente, sin hacer al menos una breve mención al trabajo que, paralelamente al de Martín Recuerda con el que competía, desarrolló Víctor Andrés Catena, que fundó el llamado Teatro Universitario de Cámara, que, nada cercano al SEU y más próximo a la Universidad, se presentaba con una estética teatral y un repertorio distinto, y con una imagen y unas propuestas escénicas que querían ser más liberales y atrevidas, lo que le propició algún sonado conflicto con las autoridades civiles y eclesiásticas.

Agonizante el TEU del distrito, casi desaparecido en los sesenta, emite su canto del cisne a mediados de la década, pero como respuesta universitaria va a surgir en esos años con gran ímpetu un buen número de grupos teatrales, más o menos efímeros, algunas de larga trayectoria posterior, bien en las mismas Facultades (Medicina, Filosofía y Letras, Ciencias) bien en los Colegios Mayores, masculinos y femeninos (Isabel La Católica, San Bartolomé y Santiago, Jesús y María, Santa Fe, Santa María) que quieren trabajar con nuevos autores, con nuevos textos, más críticos, más comprometidos, más complejos, que provoquen interesantes discusiones en coloquios y seminarios en los que se prolongan los espectáculos vistos y vividos. Interesante es la relación de nuevos nombres de autores representados que nos podemos encontrar en esos años: Unamuno, Valle-Inclán, Camus, Sartre, Eliot, Brecht, Arrabal, Dragún, Sastre, Dürrenmatt, Ionesco, Mrozek, Chejov, Triana, Casona. Y la prensa local fue sensible a este impulso y se hizo eco, como no se hacía desde la época de Recuerda, de estos que se juzgaron como intentos conseguidos y valiosos de hacer resurgir un teatro universitario en Granada, que además supo llenar la paupérrima programación teatral profesional de la ciudad. Pero un fenómeno nuevo se añadió a este ambiente, y fue la presencia en uno de los espacios de la Universidad (Aula Magna de Medicina) del nuevo fenómeno teatral que nacía en esos años en España: el teatro independiente. Solo citaré dos ejemplos muy significativos: el Teatro de Cámara Los Goliardos, que, insólitamente contratados por el Ayuntamiento para las fiestas del Corpus, trajeron *Ceremonia por un negro asesinado*, de Arrabal, cuyo estreno había provocado un gran escándalo en el Ateneo de Madrid; y la sorpresa de una *Antígona*, de Sófocles-Brecht, con la que se presentaba Esperpento, de Sevilla, constituido meses antes por un grupo de actores que procedían del grupo Tabanque.

Ahora, después de todo esto, venía el gran momento del teatro en la Universidad de Granada a partir del cual no se volvería atrás y su presencia seguiría creciendo. En efecto, a comienzos del curso 1972-1973 el catedrático de la Facultad de Farmacia José Luis Valverde, que había sido nombrado Director del Secretariado de Extensión Universitaria por el nuevo Rector profesor López González, presentaba la iniciativa más decisiva para canalizar la presencia del teatro en la Universidad de Granada, y ello se va a materializar en la inmediata programación de buenos espectáculos de grupos alternativos de teatro independiente (en el Aula Magna de Medicina, Aula Magna de Ciencias o en el crucero del Hospital Real habilitado para ello), la Primera Semana de Teatro Universitario, ciclos de conferencias e intervenciones con la participación de grandes autores críticos del teatro español, cursos de iniciación teatral con personalidades de la dirección escénica, Semana de Teatro Independiente con las mejores puestas en escena del momento nacional, programación de grupos universitarios granadinos. Fueron dos cursos (72-73, 73-74) de presencia frenética y constante del mundo de la escena organizado con clara voluntad y sentido desde dentro de la Universidad.

Y la acción continuó en los dos cursos siguientes (74-75 y 75-76) en que se les encomendó la dirección de todas estas actividades al conocido hombre de teatro José Monleón, al que ayudó como secretario José M^a Ojeda; ellos con una buena organización desarrollaron el modelo puesto ya en marcha, y siguieron programando cursos, talleres y ciclos escénicos que se vieron interrumpidos por prohibiciones gubernativas en aquellos meses de tensión, como aquella Primera Semana del Teatro Andaluz. Como ejemplo, recordemos uno de los ciclos más significativos, que demostraba el interés por el teatro crítico, el dedicado a cuatro autores contemporáneos: Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Francisco Nieva y Jesús Campos, con sesiones de trabajo con cada uno, lectura de textos inéditos, mesa redonda con todos en el Hospital Real y allí mismo representación (y taller de teatro) de *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú*, de Jesús Campos.

El modelo había funcionado bastante bien y su responsable lo había tenido muy claro. Valverde era un profesor humanista y liberal que había vivido muy de cerca los proyectos culturales del SEU y que asumió, consciente o inconscientemente, las ideas de la Institución Libre de Enseñanza sobre la función de la Extensión Universitaria, como bien se puede apreciar en uno de sus textos programáticos, "La acción cultural", que entre otras muchas ideas sobre ese tema, defendía que la Universidad no puede renunciar a la formación integral de sus alumnos ni a extender la formación al entorno social, por lo que ahí el teatro vivo, el teatro real debía tener su presencia.

Con el nuevo Rector Antonio Gallego Morell se va a dar un paso adelante importante, cuando se decide crear dos plazas estables de personal contratado bajo la figura de Ayudantes de Clases Prácticas que, dentro del Secretariado y sin obligación docente alguna, asuman en exclusividad la dirección del Gabinete, continuando con la organización y programación del tipo de actividades que se habían venido desarrollando hasta entonces. Las plazas las ocuparon dos licenciados en Filosofía y Letras, Margarita Caffarena y Manuel Llanes, que contaban con buena información sobre el mundo del teatro y estaban al día de los proyectos y estrenos de las compañías de Teatro Independiente, lo que dio como resultado que con muy buen sentido el Ayuntamiento pusiese en sus manos expertas la programación teatral de la ciudad con espectáculos, ciclos escénicos y semanas teatrales.

Sin duda la confianza justificada en el Gabinete de Teatro, que llevó a la Concejalía de Cultura a confiar la programación teatral del Ayuntamiento, es uno de los grandes hechos ejemplares ocurridos en Granada en el terreno cultural para gran beneficio de la ciudad. La situación estaba a punto de desembocar en el gran proyecto escénico de Granada para dos décadas: el Festival Internacional de Teatro. Hecho decisivo en la asunción de responsabilidades de la Universidad con respecto al teatro fue el compromiso con el Ayuntamiento de fundar un festival internacional con muchas limitaciones, asumiendo graves deficiencias de infraestructuras escénicas que había que solucionar con un bajo presupuesto, lo que en compensación exigía la utilización de monumentos, cines, aulas universitarias y teatros mal equipados, que había que adaptar sobre la marcha. Pero la noticia estaba en que la Universidad, a través de su Gabinete de Teatro, no solo apoyaba la iniciativa sino que proponía y defendía una nueva forma de entender el teatro; el prestigio de la Universidad,

pues, respaldaba la iniciativa y además el Rectorado proponía como director del evento a un profesor con experiencia escénica e investigador especializado en temas teatrales, Antonio Sánchez Trigueros.

El Festival se afirmaba como un espacio joven innovador que daba cabida a la indagación, a la investigación teatral, a la experimentación escénica, a la exposición de las diversas formas propuestas por los movimientos vanguardistas contemporáneos, a las exploraciones de la imagen, a la utilización de los nuevos medios tecnológicos, a la conquista de espacios alternativos como la calle, a la ocupación contrastiva y “herética” de espacios monumentales históricos, al teatro-danza. En este sentido el Festival se ofrecía como un lugar abierto desde el que se iba a defender el teatro como espectáculo más allá del drama y la escena como espacio físico para el despliegue del cuerpo, sin que la oralidad dominase en un espacio escénico que quería abrirse a la explosión de variados sistemas de signos artísticos. La escena se entendía y proponía como lugar no de la pura representación ni de la ilustración de un drama escrito previamente, sino como lugar para la exploración, lugar desde el que sorprender al espectador que habría de mostrarse abierto a la posibilidad de traspasar los límites impuestos por el espacio a la italiana. No quedaba duda de que desde el primer instante se habían dejado claras las intenciones: si había que apostar por algo en la dicotomía entre texto y espectáculo o entre texto dramático y cuerpo, sin duda la balanza se iba a inclinar del lado del espectáculo, del lado del cuerpo, de los cuerpos, esos que desde la escena nos persuaden, se ostentan y se mueven.

El Festival Internacional de Teatro fue un proyecto escénico muy interesante para Granada y durante los primeros años de su existencia consiguió movilizar vivamente a la ciudad, fue un acontecimiento que literalmente la inundaba y se pudo convertir en una seña de identidad duradera en el tiempo, y junto a una importante repercusión social ejerció una influencia evidente en el medio teatral en general e inspiró el trabajo escénico de muchos actores y grupos granadinos y visitantes, al tiempo que atrajo a un número esperanzador de espectadores de otras provincias e interesó a muchos medios de comunicación nacionales generales y especializados. Y tuvo muchos momentos de gloria y, a una media de diez compañías por edición, programó en exclusividad bastantes espectáculos de gran altura estética, inolvidables en la historia del teatro mundial pese al carácter efímero del teatro: Ballet Theatre de l’Arche, Sankai Yuku, La Fura dels Baus, Rosas, Comediants, Jean Fabre, Carbone 14, Theatre Ubu y Michel Lemieux, por citar solo a nueve de las compañías invitadas. En 1992 a partir de la dimisión del profesor universitario que lo dirigió desde sus comienzos, el Festival quiso desvincularse de la Universidad y su popularidad fue decayendo hasta su triste desaparición años después.

Estábamos ya a finales del siglo XX. La desvinculación del Festival y su desaparición y el desinterés del Ayuntamiento por mantener el vínculo cultural de su Concejalía de Cultura con la transformada en Aula de Teatro, determina que la Universidad, sin el presupuesto municipal para ello, deje de ser quien lleve la programación teatral del municipio, tal como se había hecho en los años setenta y ochenta con gran éxito. Ahora el Aula de Teatro se vuelve sobre sí misma y decide apoyar con sus modestos fondos proyectos emanados de los propios grupos universitarios que siguen manteniendo muy vivo el ambiente teatral y que todos los cursos clausuran su actividad con una Muestra de sus trabajos. Quizá uno de los proyectos más interesantes de este periodo final de siglo sea la organización y apoyo por parte del Aula de Teatro, en colaboración con la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, de un programa de Teatro en Enseñanzas Medias, que durante varios años se constituyó en una experiencia escénica dinamizadora en la que se implicaron muchos Centros de ese nivel educativo; una iniciativa en la que brilló el buen trabajo del profesor Bonifacio Valdivia.

Y es ya en el nuevo siglo cuando dos profesores, Rafael Ruiz Álvarez y María José Sánchez Montes, muy comprometidos en la acción e investigación teatral, han sido llamados alternativamente a ejercer las responsabilidades del rumbo escénico en la Universidad de Granada. Es este el periodo en que, aparte de otros proyectos de continuidad, se fundan y consolidan los anuales Encuentros de Teatro Universitario (ya con 19 ediciones en su haber), con la presencia bien seleccionada de agrupaciones nacionales y extranjeras, lo que ha hecho posible el intercambio y movilidad del grupo propio de la Universidad. Pero las distintas orientaciones de cada responsable van a dar un cambio en el modelo de actuación: ahora se trata de funcionar con un gru-

po estable y propio de la rebautizada Aula de Artes Escénicas sobre el que se volcará buena parte de la financiación correspondiente a su mantenimiento, eso sí, sin olvidar en esta cuestión al resto de las agrupaciones existentes. En el caso del prof. Ruiz Álvarez, que amplía la formación a la danza, desarrolla en estos años con su grupo estable un ambicioso programa muy trabajado y cuantioso de representaciones de autores españoles reconocidos así como de autoras granadinas olvidadas, en puestas en escena cuyas dramaturgias, editadas en su momento, se convierten en montajes de referencia dentro del mundo del teatro, conformando al final un amplio repertorio disponible. Muy distinta es la forma de trabajar que pone en marcha la profª Sánchez Montes, que, nombrada Directora del Secretariado de Extensión Universitaria se implica directamente en las labores del Aula con la colaboración de su directora la profª Ma Ángeles Grande, y en un gesto que quiere significar también la intención de relacionar a la Universidad con los profesionales del teatro, llama a una directora escénica muy innovadora, experimentada y de prestigio, Sara Molina, para que se haga cargo de la dirección del grupo de la Universidad, que en este caso es un grupo variable y no previamente existente como tal, que en cada proyecto anual se formará a partir de un casting adecuado a las primeras intuiciones de la directora. En estos trabajos escénicos no se partirá de un texto previo sino que la dramaturgia se va a ir desplegando (encontrando) en el mismo proceso de construcción escénica que curiosamente siempre tiene su origen mínimo en algún tipo de texto teórico (literario, teatral, lingüístico, filosófico) que finalmente conseguirá conformar un espectáculo intelectual marcadamente visual y corporal. Varios han sido los espectáculos fabricados con este procedimiento y grande ha sido la aceptación ante diversos públicos, incluido el cubano y el chino en los viajes de intercambio del grupo.

Con este presente teatral y con buenas perspectivas escénicas para el futuro la Universidad de Granada se encamina a la celebración de su Quinto Centenario.

CONSULTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARÓSTEGUI, Antonio : *La vanguardia cultural granadina 1950-1960*. Granada, Fundación Caja de Granada, 1996.
- MOLINARI, Andrés : *Escenas y Escenarios junto al Darro (Historia del teatro en Granada)*. Granada, Ayuntamiento de Granada y Caja General de Ahorros de Granada, 1998.
- MOLINARI, Andrés : *La Universidad de Granada y el teatro*. Granada, Universidad de Granada, 2006.
- MOLINARI, Andrés : *Dramaturgos granadinos*. Granada, Ayuntamiento de Granada, 2008.
- MONLEÓN, José: "El director de escena como elemento evolucionador de nuestro teatro". *Primer Acto*, Madrid, 1966, núm. 74, p. 16-17.
- MORÓN ESPINOSA, Antonio César : "El teatro universitario durante los años 50. La presencia de José Martín Recuerda dentro del TEU de Granada". *La escena y las palabras. Ensayos sobre teatro y dramaturgia*. Granada, Editorial Zumaya, 2010, p. 55-97.
- RUIZ GARCÍA, Enrique : *25 años de teatro en España: José Tamayo, director*. Barcelona, Editorial Planeta, 1971.
- SÁNCHEZ MONTES, María José : "La ostentación del cuerpo. El I Festival Internacional de Teatro de Granada". *Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en Homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2015, p. 117-135.
- SÁNCHEZ MONTES, María José : "Dramatizar la teoría. Sara Molina". *De la escritura como resistencia. Textos in honorem Jenaro Talens*. Valencia, Universitat de València, 2018, p. 759-771.

- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio : "Notas sobre dos revistas de teatro granadinas". *Estudios sobre literatura y arte (dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz)*. Granada, Universidad de Granada, 1979, vol. III, p. 324-337.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio : "Literatura". *Granada IV: Capital*. Granada, Diputación Provincial de Granada, Editorial Andalucía de Ediciones Anel, 1982, p. 1371-1517.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio : "El teatro universitario en Granada 1964-1970: El TEU del Real Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago (datos, contexto y testimonios)". *Motivos & Estrategias. Estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer*. Leiria (Portugal), Instituto Politécnico de Leiria, Universidad de Granada, 2009, p. 653-670.
- SOTO PALOMO, Concepción : *El teatro español y extranjero en Granada: 1939-1975*. Universidad de Granada, 2002. (Tesis doctoral inédita).
- VALVERDE, José Luis : "La acción cultural". *4 autores críticos: J.M. Rodríguez Méndez, J. Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*. Granada, Universidad de Granada, 1976.
- VICENTE MOSQUETE, José Luis : "Tamayo: una macromagnitud y una monomanía: el teatro". *El Público*, Madrid, Ministerio de Cultura, febrero, 1986, p. 32-35.

VIII

SECCIÓN DE ENSAYO Y CRÍTICA LITERARIA

¿QUIÉN ES LÁSZLÓ KRASZNAHORKAI? UN NARRADOR EN LA PUSZTA HÚNGARA

Miguel Arnas Coronado

La palabra Puszta, que indica la tundra, la gran llanura húngara, significa en magyar vacío, desolado. Y así son parte de las novelas de Krasznahorkai: desoladas.

Nacido en 1954, ha recibido el premio Kossuth del gobierno húngaro y en 2015, el Man Booker International. No es un perfecto desconocido. Sí lo es, más o menos, en España a pesar de los esfuerzos de editorial Acantilado que le ha publicado ya cinco novelas y un libro de cuentos, *Ha llegado Isaías*, siempre en traducción de Adán Kovácsics. Impecables traducciones, por lo que se puede notar. Tiene en su haber siete novelas y cuatro libros de narraciones, lo que indica un considerable brío por parte de la editorial española al sacar al mercado, siempre minoritario, tan buena parte de la obra interesantísima de este autor.

El tono es denso, no puede negarse. Ha sido calificado de visionario y han hablado de él, entre otros, W. G. Sebald y Susan Sontag. Se le ha comparado con Gogol, Melville y sobre todo, con Kafka y Bernhard. Todo es cierto. Es Kafka llevado más allá. Sus mundos, en *Tango satánico* y *Melancolía de la resistencia*, son mundos desolados, como decía al principio, absurdos, en los que algo ha sucedido tan grave como para hacer perder el norte a las poblaciones, porque más son esto que personas, que los habitan. Pero también tiene otros libros donde lo importante no es esa aridez sino la búsqueda de la belleza que prefiere bucearla en el ambiente japonés: en su ortografía, sus decoraciones, sus cortos poemas, su delectación en la naturaleza. Este es el caso de *Y Seiobo descendió a la tierra*, y de *Al Norte la montaña, al Sur el lago, al Oeste el camino, al Este el río*. Extraños títulos.

Seiobo es un dios japonés en cuyo jardín florece un melocotonero... cada trescientos años. Esa es la imagen de la belleza que define a Krasznahorkai: a lo bello hay que esperarlo y es efímero. Claro, pero ese segundo que apenas dura merece la pena, justifica. En esta novela, que más parece un conjunto de relatos unidos por esa *recherche*, se contemplan diversos escenarios: Japón con sus narraciones zen que nos hablan de la hermosura, la Pedrera de Barcelona, la Alhambra granadina, El Acrópolis, la Italia renacentista o la elaboración de los iconos rusos. Capítulos sin un solo punto y seguido pero con una fraseología que prohíbe perderse. Obsesivo y de apabullante belleza.

La novela de largo título *Al Norte la montaña, al Sur el lago, al Oeste el camino, al Este el río* transcurre asimismo en Japón, con un príncipe que indaga el secreto de la belleza de un jardín en un monasterio.

Pero quizá sus otras novelas ganan en dramatismo, suponiendo que la búsqueda de la belleza no lo tenga. Se sitúan en un marco desnortado con el sistema comunista agonizando, o ya fallecido pero con el nuevo sistema capitalista aún sin consolidar. Estos cambios producen víctimas y estas siempre son las mismas: no aquellos que han participado activamente a favor o en contra, sino quienes han tratado simplemente de sobrevivir y que, en un momento impensado, se encuentran con que les falla, justo, ese deseo tan humano de vivir en paz y “haber mantenimiento”, sin más. En *Melancolía de la resistencia*, llega a una pequeña ciudad un circo que carga con una enorme ballena. No se nos dice cuál es el motivo pero esa llegada produce una noche de motines en los que determinados grupos se dedican a saquear tiendas y agredir ciudadanos, como si hubiera algún tipo de contraseña para alterar el orden público, lo que obliga al ejército a reprimir y encerrar a algunos de esos grupos o a personas a quienes han pillado de casualidad en la calle. El ambiente es demencial, con montones de basura bajo el hielo, con señoras que van a visitar familiares y acaban asesinadas, con mozos preocupados por sus amadas que se implican de forma absurda. Todo está sucio y esa anciana de la que se

habla, que llega de visita, parece ser la única porción de limpieza que hay en la ciudad. Esa falta aparente de motivación en los acontecimientos es lo que lo acerca a Kafka.

Tango satánico es otra muestra de esa desolación. Un grupo de personas, parejas maduras, algún hombre solo, un médico, un director de una escuela, un tabernero, malviven en una antigua explotación agrícola o ganadera fracasada ilusionados, al parecer, porque llegue un individuo que les hace de líder, si bien más parece un sinvergüenza, un chulo y un confidente, que alguien interesado por ellos. Entre los chismorreos y los rencores llega por fin ese líder y los convence para que se vayan a otro lugar donde iniciarán algo. Para que “no se aprovechen los gitanos de sus propiedades”, machacan los muebles que no pueden transportar y rompen puertas y ventanas de sus viejas casas. Cuando llegan al nuevo emplazamiento, se encuentran con un castillo antiguo en ruinas donde apenas se puede vivir. La esperanza en el líder hace que vuelvan a abandonar la ruina para irse a la ciudad donde al parecer les encarga tareas de vigilancia. No se sabe qué deben vigilar, pero al menos les proporciona un humilde empleo. Esta vez es el barro, pegajoso y retardador de cualquier movimiento el que representa el vacío que se produce tras un colapso político. Las peleas entre ellos, producto del nerviosismo, y la muerte, por supuesto absurda, de la única persona un tanto pura, una niña de diez años disminuida, marcan una convivencia que no es tal sino violencia, desprecio y animadversión.

En estas dos novelas hay afán del poder. En la primera, la señora Eszter, amante del comisario de policía, lo consigue con mala saña aprovechando los desórdenes. En la segunda, Irimiás lo logra engatusando, dando menos de lo prometido y exigiendo mucho. ¿Parodias políticas? Seguro, pero también es cierto que eso es lo de menos.

Barro y basura bajo la nieve y el hielo. Siempre un frío inclemente. Obscenidad en el trato humano. Quizá por eso deba compensar con la búsqueda de la belleza en las otras novelas. Acaso *Guerra y guerra* sea una especie de intermedio de ambas tendencias. Un individuo encuentra un manuscrito de sorprendente belleza. Quiere preservarlo a costa de lo que sea. Le dicen que existe algo llamado internet que, si se coloca algo en ella, queda ahí para siempre. Para eso tendrá que viajar a Nueva York porque las ventajas de la tecnología y la ciencia siempre están en otro lugar. Tras conseguir su objetivo quiere suicidarse. Entre tanto, conoce una serie de personajes en varias ciudades europeas y en la capital norteamericana. Allí para todo se necesita dinero: igual que en todas partes, pero más. Del manuscrito solo sabemos que es hermoso porque el protagonista lo dice, de modo que estamos de nuevo ante el absurdo: viaje largo, suicidio, y todo ¿por qué?, ni se sabe.

Varias de sus novelas han sido convertidas en películas. Béla Tarr, director de esos films, ha traducido las frases largas, la falta de acción, en interminables planos secuencia, en una cámara obsesiva que muestra caras inexpresivas, hastiadas.

Frases inmensas, casi faulknerianas. Puntuación sui generis, que sí, dificulta la lectura, pero por ello justo, obliga a una mayor concentración que decanta el disfrute. Cada uno explica su historia sin conseguir apenas interesar a los demás. Comienzos *in media res* y finales donde no se ha solucionado nada. Crueldad sarcástica con sus personajes quienes, a fin de cuentas, se la merecen. Es la marca de la casa. Pero también una magnífica sutileza en la descripción, porque Krasznahorkai es ambiente, un ambiente siempre opresivo. Y sí, kafkiano en cierta forma. Extenuante y soberbio a la vez.

UN DIVERTIMIENTO DE MÉTRICA EXPRESIVA

Antonio Carvajal

Academia de Buenas Letras de Granada

exposición

Mediaba el mes de julio . Era un hermoso día .
Por la fiesta del Carmen en Priego nos reunía
Diego Jesús Jiménez para leer poesía
y entenderla . Tomás Albaladejo unía
ciencia y conciencia . Y al caso nos decía:

La competencia literaria o poética, por la que el poeta crea un poema y por la que el lector lo interpreta penetrando en el mismo, tiene su fundamentación en el lenguaje y, también, fuera del lenguaje, en el ámbito del gusto y de la cultura.

Bécquer supo que sin domar del hombre el rebelde mezquino idioma su himno gigante y extraño quedaría mudo; se supo incapaz de decirlo, apenas alcanzó a registrar unas cadencias dilatadas por el aire en las sombras, declaró que la lucha por reducir el himno a sus palabras era vana mientras, oh ironía, su competencia le permitía construir un bellísimo texto en que las palabras coloreaban sus sonidos acordados de suspiro y de risa en los sutiles tonos que el aliento trazaba a la vista con trampas de compás: versos de 22 sílabas engañan al ojo dispuestos en dos líneas, 10+12, pero el oído lo sabe y sabe que el silencio es la sombra en que la voz dilata su sentido, que el aliento poético perfuma el tiempo de la palabra en su tempo lírico con el latido unánime de hablante y su oyente, ambos amantes y ambos competentes, en espera de un oyente futuro que perpetúe tal himno y lo cante con sus apoyaturas en todas las sílabas múltiplos de 3. Y el oyente futuro se detiene en su presente y anota: Cuida tu prosa; Isidoro de Híspalis te advirtió que no debes comenzar una palabra con la misma sílaba que finaliza la anterior; has escrito «de decirlo» y «lírico con», no quieras rivalizar con el «me medesimo» del Petrarca; la cacofonía es cacofonía, peor y más en boca de Agamenón que en la de su porquero.

Si para detectar las fealdades del sonido basta un oído atento y el recuerdo de la rima de Bécquer para justificarlas porque el idioma tiene sus mezquinas ruindades, la falta de competencia métrica en los lectores de poesía surge, al instante, un efecto: el no disfrute pleno del poema. Luego hay otros, peores. Señalaré el descrédito de ciertas instituciones, como la Biblioteca Virtual Cervantes que da por válidas las medidas mecánicas de un ordenador ordenado por un inepto (lo digo porque lo sé muy bien, dados los ultrajes sufridos en mis propios versos), la descalificación desde un dogmatismo sustentado en las inercias (inepcias) docentes como antiloquesea de algunos metros poco usados, y las agresiones a que se ven sometidos los cuidadosos autores observantes de la métrica desde la vaciedad mental de quienes se proclaman poetas y llaman libertad a su ignorancia y se consideran músicos, no burros, porque les suena una vez la flauta. Se suele invocar la autoridad de autores de manuales tan primarios que ocupan un capítulo o dos de un libro de bachillerato para desacreditar al autor de un verso que jamás pudo caber en las pocas páginas que quizá hubieron de estudiar. Y así estamos, enredados en conceptos hondos como pozos, en busca de agua donde no la hay, cada vez más profundos rompiendo estratos anhidrios, y a lo sumo, como ironizó cierto poeta-profesor maledicente, intentando sacar agua clara de esos pozos ciegos llamados cosmovisión y metapoética; de tal modo, reducimos los poemas al contenido con descuido de la expresión, olvidamos la forma en los abismos del fondo, sustituimos la estética por la palabrería, la belleza por la aburrida pedantería: y así estamos todas,

con la poesía reducida al agua jabonosa que chorrea de una esponja. Sí, Pedro Enríquez Ureña consiguió que en las molleras cerradas de ciertos tratadistas de métrica se abriera una grieta por donde entrara la luz de la armonía que cabe en la versificación irregular castellana de arte menor; consiguió aumentar la competencia de quienes aceptaron su aportación y de quienes de su difusión se beneficiaron. La sorpresa es de quien busca una explicación similar para la versificación de arte mayor y sólo encuentra leves anotaciones en artículos de escasa difusión y difícil acceso cuyos autores, quizá, se acercan al verso de arte mayor de Juan de Mena con la cautela de quien teme pisar una víbora en un pedregal. El dogmatismo métrico con que se intenta someternos admite la compensación y la sinafía en el arte menor porque alguien eligió las coplas funerales de Manrique para demostrarlas, pero no admite los mismos fenómenos (licencias dicen los que se erigen en administradores de la justicia métrica) en el arte mayor, con lo frecuentes que son entre endecasílabos de oído y los cuidados que exigen al poeta para ajustarlas a la vista. El verso donde caben más armonías descabaladas es el alejandrino. Por lo pronto, no hay quien limpie a tal verso del morbo gálico con que lo contagiaron. No, el alejandrino francés es un verso viril terminado en punta aguda, con dos sílabas de apoyo, la 6ª y la 12ª, que copula sus hemistiquios en la 7ª si el primero termina en -e, con lo que el segundo debe comenzar por vocal fundible por sinalefa, y que se afemina en ocasiones con una sílaba 13 para jugar con la rima machiembrada, o sea, alternar los masculino oxítono con lo femenino paroxítono. El alejandrino español, en cambio, tiene apoyos constantes en las sílabas 6 y 13, no admite sinalefa entre hemistiquios, mide cada uno de estos como si fueran versos heptasílabos independientes y se puede engalanar con rimas agudas, llanas y esdrújulas, como los volantes que admite una buena y vistosa bata de flamenca o los rizos y los pliegues del paño de pudor de un cristo en su paso de lirio de Judea a clavel de España. Así, el verso de 13, tan poco cultivado como mal estudiado y peor tratado, suele ser injuriado con el infame título de «alejandrino a la francesa», por lo que no es de extrañar que ande por ahí un soneto de Don Miguel de Unamuno como ejemplo de soneto de alejandrinos, o que se aplique igual dictado al tridecasílabo sin acento en 6ª con absoluta y descuidada desfachatez.

—¿Cómo se elaboran alejandrinos?

—Con la gran maestría que dan las sílabas contadas.

—¿Y cómo se cuentan las sílabas?

—Con los dedos de la mano y el oído.

—¿Y no sirven las técnicas desarrolladas en la virtuosa ciencia virtual?

—Pues sí y no, como el catecismo nos enseñaba: sí cuando todo se ajusta a la predicción inculcada en el programa, no cuando hay desajustes que reclaman sensibilidad e inteligencia natural.

—¿Por qué?

—Porque lo que no da Naturaleza, ni Salamanca ni Baeza, y porque la competencia métrica se rige por las reglas del Arte y no las de una Ciencia Exacta.

—Y esto, ¿para qué sirve?

—Para darle gusto al espíritu, según Novalis, que era cuádruplo sabio, por alemán poeta, por alemán filósofo, por alemán científico y por alemán escritor fragmentario.

—O sea, ¿que es importante por alemán?

—No se sabe, era un hidalgo de Sajonia que, al ser inspector de trabajo en minas de sal, cristalizó amor y poesía en la flor azul.

Y no es broma. Novalis pensó y escribió un yo demiurgo esencialmente positivo, definitivamente alejado del yo mecánico que se entrega a la cibernética trascendental, tal el caso del autor de una sentencia que circula por internet y a quienes, autor y texto, no he podido localizar, por lo que escribo de mala memoria: el ciudadano poeta se ve afectado en su vida por la revolución de los media, lo que no sucedía hace pocos años,

cuando no nos afectaba internet, que nos ha mutado, por lo que nuestra poesía también tiene que mutar; así que «someter el poema a unas reglas prescritas de un mundo que ya no existe, es ir en contra de lo inevitable». Entrecomillé lo que copié cuando aún yo no tenía más que teléfono móvil y un amigo, alarmado, me leyó una frase parecida. Es la suficiencia urbana de los niños modernos que por gallos pintan desollados pollos de carnicería, fuman maría mezclada con tabaco y se alegran de no tener que estudiar latín (que ya no les sirve ni a los curas) y dejan la producción latina de nuestros escritores clásicos y tantos documentos archivados al albur de la caída en manos de un inglés o un alemán, quizá borracho pero competente e hispanófilo, como la gran música española sólo se interpreta con amor en Australia y Nueva Zelanda y con mucha rentabilidad discográfica en el Reino Unido. A lo que voy, ya no son necesarias la métrica ni la gramática ni la estética ni la ética, internet nos lo hace todo y la inteligencia artificial empeora nuestras deficiencias mentales.

Quienes no se enredan en la red no existen, aunque sepamos que ahí al lado un pueblo desaparece porque no le ha llegado el agua potable ni tiene conexión a la red eléctrica, ni cobertura de internet ni, por lo tanto, banca digital (la Constitución nos ha hecho presuntamente iguales sólo ante la ley, y atildo la primera o para demostrar que soy viejo). Nuestros modernos internautas son como esos arqueólogos que dan por hecho que los habitantes primigenios de un lugar gozaron de las comodidades y dichas de sus ricos invasores luego de invadidos y atribuyen la presencia de material lítico mezclado a la terra sigillata en las ruinas de una villa a un yacimiento neolítico previo, ignorantes de que hasta más que mediado el siglo XX aún se usaban trillos de pedernal en muchas eras (¿y eso qué es?) de España. Mientras nos llega el día de la extinción a quienes aún medimos de oído los versos y no nos fiamos de quienes programan los sistemas de medición en red, voy a desearte, mi muy estimado Tomás Albaladejo, una feliz y prolongada jubilación, con el divertimento senil que comienzo con este

nudo:

Dos grandes pecados consideran mortales en el poema los preceptistas rigurosos: la polimetría licenciosa que llaman descuido (torpeza) y los alejandrinos sin acento en 6ª, directamente condenados como nefandos. Si Garcilaso escribió «vuestro rigor executá en mi vida» lo atribuirán a un infecto italianismo, no a la pérdida de la -d final habitual en el imperativo. Y achacarán a descuido tipográfico (errata) una supresión similar, no idéntica: final de nombre, en Aleixandre, «en la perpetua soledá indivisa», en quien nunca admitirán que sea recurso para cuadrar un endecasílabo en verso libre. Y me acusarán de hipermétrico si escribo «la majestad imperial del César Carlos», que pide la sinalefa tá-im, y me acusarán de atrabiliario por escribir en versos contiguos «como verdá anterior a los conflictos, /como verdad y arroyo...», y no atenderán mi invocación de los maestros citados y ni siquiera la del programa métrico del ordenador que daría los citados versos con apócope como endecasílabos.

Pocos poemas para mi gusto más dulces y sabrosos que el soneto autumnal al Marqués de Bradomín (que Rubén Darío quizá escribió soñando en un lector competente):

Marqués (como el Divino lo eres), te saludo.
Es el otoño y vengo de un Versalles doliente.
Había mucho frío y erraba vulgar gente.
El chorro de agua de Verlaine estaba mudo.
Me quedé pensativo ante un mármol desnudo,
cuando vi una paloma que pasó de repente,
y por caso de cerebración inconsciente
pensé en ti. Toda exégesis en este caso eludo.
Versalles otoñal; una paloma; un lindo
mármol; un vulgo errante, municipal y espeso;

anteriores lecturas de tus sutiles prosas;
la reciente impresión de tus triunfos... prescindo
de más detalles para explicarte por eso
cómo, autumnal, te envió este ramo de rosas .

Como aprendió en el viejo bachillerato que el verso alejandrino reparte sus 14 sílabas en dos hemistiquios que se cuentan como versos autónomos y que no se deben unir por sinalefa, el bachiller analista se considera competente y afirma que se trata de un soneto de versos alejandrinos, dado que la vista y el oído no lo engañan y los dos primeros versos dan la pauta para el resto, de manera que todos tendrán acentuadas las sílabas 6ª y 13ª. Lo malo es que en el cuarto verso la sintaxis no le permite la bipartición y resulta un molesto y descarado tridecasílabo, aunque quizá el poeta osó hacerlo tetradecasílabo trimembre (5+4+5) para que le resultara el número de sílabas. Y otra superchería habrá que concederle al poeta (ya se sabe, erabamericano, el pobre, y estaba contagiado del mal francés del simbolismo métrico) en el verso 7, donde para cuadrar la cuenta se necesita la diéresis pedantísima en cerebración.

Pedantísimo, interviene el licenciado sabelotodo y propone que se lean los versos como si fueran alejandrinos a la francesa, con sinalefa supresora de la pausa medial, con lo que el poema desciende al género humilde, por epistolar y con tuteo, y afecta un tono muy cercano y coloquial, casi de cómplices, delicia de la imperante ramplonería. Si en el verso 1º se hace la sinalefa loé— y pasamos la cesura detrás de «eres» y hacemos sinafía con el 2º verso (-does), todo nos cuadra, no hay que recurrir a más truculencia que la de realizar en el verso 3º la sinalefa fríoie—, tan propia de ilustres vates con sustratos hispanos-languedocianos (valencianos, mallorquines, catalanes y de otras respetables familias, de esas que le reprochan a Teodoro Llorente que tradujera el *Fausto* de Goethe al español que ellos, ignorantes del mundo, llaman mezquinamente castellano) como presente en más de un caso de medición por ordenador. Mas hay alejandrinos a la española que no se pueden someter a la jibarización, suenan a gloria en su plenitud silábica y se erigen en patrón «indiscutible» al que deben someterse los demás.

Habría que ajustarse al patrón. Mas ¿quién es el competente que puede hacerlo? Sin duda, se necesita un Nebrija segundo. Helo aquí: un desocupado y curioso lector, que pregunta ¿para qué se ha puesto de moda la tmesis? Y se responde: Practiquémosla. Y pues la pedantería ha sugerido una diéresis, admitámosla. Y como los acentos tienen menos autoridad que esa academia que no lucha por mantener la diferencia entre lo copulativo y lo disyuntivo, apoyémonos una pizca en la sílaba que aparezca en la posición designada de toda la vida, leamos «y por caso de cere/bración inconsciente» o «y por caso de cere/bración inconsciente», desechemos por común, ramplona y malsonante la escansión «y por caso de cé/rebración inconsciente» y explayémonos en una elocuente disertación sobre la generación de ironía por los procedimientos retóricos pertinentes y su adecuación al asunto, pues no basta el terminacho «cerebración» para alejarnos todo lo posible de la vulgaridad de la masa errante, es necesario que espante nuestro modo de hablar. Y desde la altura que nuestra competencia nos permite, valoremos el verso cuarto como un supremo regalo de las musas, pues con la tmesis del silencio tras la preposición monosílaba ésta se tonifica, la medida exacta se logra, se consigue una representación de la caída del agua al alcanzar el chorro su altura determinada y el segundo hemistiquio, oh, el segundo hemistiquio, «Verlaine estaba mudo,» adquiere un valor dilógico, pues la mudez tanto es predicable del poeta como del ámbito versallesco invadido por la plebeyez y, por tanto, sin poesía. Los juegos de semejanzas que dan en identidades expanden el rumor del poema como dilata el horizonte la humuvia (noticia de setiembre o ese aroma que sube de la tierra tras el verano con la lluvia primera): todo el mundo la percibe aunque no sepa su nombre. Y (Elio Antonio segundo un segundo respira) se advierte que es inútil encerrar este soneto en una cifra porque contiene muchas, a modo de capiteles y columnas y ornamentos de ruina romana que el sabio moro usa para sustentar en jaspes un admirable techo dorado. Pues el Nebrija segundo tiene memoria de que Rubén Darío escribió un polimétrico soneto a Cervantes, percibe que «la reciente impresión de tus triunfos» es un endecasílabo melódico para un hablante oriundo

del Tajo para abajo o un decasílabo gallardo de aria a la italiana, del Tajo para arriba, con acentos en 3, 6 y 9, que establece una dulcísima armonía con «me quedé pensativo ante un mármol», y deja suelto el «desnudo», cabo de una portentosa hipálage, como usa Verlaine por antonomasia de poeta, cuyos antecedentes delictivos penosos se apagan para que se perciba que su música no suena. Y lo más excitante es que «toda exégesis en este caso eludo» se oye como un endecasílabo al sincopar la esdrújula ante cesura: la tónica está en 3ª y es sílaba de esdrújula ante cesura con el peligro que ad- virtió Juan María Maury para la esdrújula en 4ª y similar posición. Y recuerda el segundo al primero Elio Antonio de Nebrija y su pauta para elaborar dodecasílabos al modo mayor de Juan de Mena, pauta que, aplicada, puede producir estrofas de metro oscilante entre 9 y 12 sílabas, y percibe un tufillo venenoso de huero maestrillo en sus comentarios y se pregunta: ¿Por qué no admitir que este soneto jugoso como manzana autumnal es polimétrico y que sus versos oscilan entre las 13 (4º y 13º, evidentes) y las 15 sílabas o 16, según quién y cómo lo lea, del 8º? El oído percibe de inmediato la irregularidad del compás, se lo comunica al cerebro y este encuentra la falta de regularidad de los pies métricos muy adecuada al errabundo pisoteo de la gente vulgar por los jardines de Versalles, así como estima expresiva y elegante la falta de acento en la sílaba sexta del cuarto verso para indicar el desmayo lírico del ámbito y, a la vez, se extasía suspendiéndose en el monosílabo y ejecutando una cesura que, como un calderón musical, dibuja en su mente el esfuerzo ascendente y la súbita caída del surtidor, que imagina sonoro aunque poco le dura el engaño: la mudéz del chorro de agua apenas se compensa con la verticalidad estática de una figura marmórea y el repentino vuelo de una paloma. Ave y estatua se enredan y desenredan en un verso imposible de medir, y el poeta se membra del compañero que se esfuerza en cambiar los modos hodiernos de su entorno esperpéntico hacia un futuro menos sombrío; nombra al poeta de la música ante todo y evoca al inquietante gestador de romances de lobos. Pues el autor elude toda exégesis, debemos imitarlo. Comienza los tercetos con un procedimiento aprendido en los mejores maestros antiguos, recolecta lo sembrado en los versos anteriores, jugando del vocablo en un oscilar de los metros: «Versalles otoñal, una paloma» forma un endecasílabo, en tanto que el pentasílabo «un lindo / mármol», con su breve oscilación de prótasis/apódosis y su abrupta caída y su desatenta cesura da paso a un dodecasílabo inverso de seguidilla (5+7), con lo que en vez de cuatro hemistiquios heptasílabos se reciben cuatro segmentos, sí, pero no uniformes, de 11+5+5+7, que subrayan lo municipal y espeso del vulgo y chocará con el pausado manar de la voz que se sutaliza para henchirse súbitamente de sonoridad y plantearnos otra duda: ¿leemos como bisílabo duro «triunfo» que nos da un decasílabo o como suave trisílabo que propicia un endecasílabo melódico, sustento delicado de una suspensión? El poeta se toma un prosaico respiro pasando al metro de romance (8+8: «Prescindo ‘ de más detalles / para explicarte por eso») y cierra el soneto con una metáfora que lo enaltece con el cadente rumor clásico del pie adónico: «ramo de rosas».

desenlace

Rumor clásico: Cadencia, concepto tan sobado como mal definido. Miguel Agustín Príncipe dijo que es la caída de un acento agudo sobre otro llano al final del verso. Nunca lo dijera porque le llovieron los palos. ¡El acento español marca solo intensidad, nunca tono!, le afearon. Y, pobre de mí, me pareció que si Príncipe erraba, sus atacantes lo herraban. Pero la definición de Príncipe tiene sus visos de posible certeza. Por ejemplo, la cadencia adónica señalada, «ramo de rosas» armoniza con la precedente «mármol desnudo» pese a que los fonetistas opongan que en esta el tonema final debe ser sostenido (lo exige la sintaxis) y en la otra es descendente (lo impone la posición final del poema). Es de notar que cadencias similares no son tan perceptibles porque su constitución léxica o su posición en el verso difumina el énfasis: percibimos el adonio fácilmente en «`és el otoño» pero no en «Versalles doliènte», como se marca apenas, va de vuelo, «una paloma». A Esteban Manuel de Villegas se le fue la mano y estropeó el «céfiro blando» llamándolo «vital aliento», porque mudó el compás pues, aunque mantuvo el número de las sílabas, se le redujo la primera cláusula (a más de ese ál-al que le sopla en demasía). Quienes sí usan bien la cadencia adónica son los que acentúan las sílabas 6ª y 7ª con leve cesura entre ambas para lograr un endecasílabo de marcado ritmo propio, eufónico y

subrayador del sentido, sea «corteza funeral de árbol sabeo» (Góngora), que sugiere la oscilación de un incensario; sea «pleno de su sentir alto y profundo» (Juan Ramón Jiménez) que resalta la oposición arriba/abajo, sea «siempre la claridad viene del cielo» (Claudio Rodríguez) que difunde la luz con menudeo de llovizna, sea «tandas de percusión roncadas y afónicas» donde la crepitante consonancia interna es una resonancia del bronco acompañamiento en la pieza de rock.

y envío

«espuma virginal, brisa ligera» onduló Rubén Darío en su «Wagneriana». Tú, Tomás Albaladejo, que naciste junto al mar latino, recibe esta pobre ofrenda mía, descansa de tus afanes y vuelve a sus orillas para gozar brisa y espuma y plenitudes.

¿LA POESÍA ES UN ARMA CARGADA DE FUTURO?

(Hacia una respuesta con Gabriel Celaya al fondo)

Antonio Chicharro

*Para Juan Carlos Rodríguez,
con agradecimiento por su viva lección.*

In memoriam.

PRELIMINAR¹

Aquel alumno recién llegado a Granada en 1970 para estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras nunca hubiera podido imaginar que un día, pasados los años, tantos años, sería invitado a participar en una institución universitaria creada en honor de uno de sus más brillantes profesores, Juan Carlos Rodríguez Gómez, quien da nombre a la Cátedra de Teoría Crítica que nos acoge. Ahora bien, si hago esta afirmación no es tanto por el honor que supone para quien les habla, que lo es sin duda alguna, sino por el hecho de que el nombrado profesor y fuente de pensamiento, ya no esté entre nosotros sino en forma de ideas, argumentos teóricos y escritos, en recuerdos indelebles de discípulos y compañeros y en forma de esta Cátedra, además de repartido en el azogue de la memoria de nuestras subjetividades, en cuyo mecanismo de producción y reproducción históricas a propósito de la literatura indagó con clarividencia. Pero dejo de transitar por la memoria de aquel alumno que, por cierto, asistió a la lectura de la tesis doctoral del que sería poco después uno de sus profesores de Literatura Española, la primera lección suya recibida, y abandono la tentación de la nostalgia, aunque no puedo dejar de recordar antes algunos de los versos elegiacos del poema final de su libro *Semejante al hombre*, de 1965, escrito con poco más de veinte años, poema que cerraba así con melancólica certeza de la finitud:

¿Qué haréis calles lejanas,
tierras lejanas, mares,
oh patria, quién podrá
decirme lo que sufres
cuando yo no te vea?
(Amigos, es posible que algunos de vosotros
murmure hacia lo lejos: recordáis que decía,
que solía decir...)
¿Cómo será ese día
de sol gris y caído?
¿Cómo aquella mañana o el magnolio
flotando en el jardín...?

¹ La presente publicación, con referencias bibliográficas y notas añadidas, reproduce la conferencia, con su registro de oralidad, impartida en el Palacio de La Madraza de Granada el 27 de noviembre de 2025, organizada por la Cátedra Juan Carlos Rodríguez Gómez de Teoría Crítica de la Universidad de Granada.

En cualquier caso, prefiero quedarme aquí y ahora con sus aportaciones teóricas de base materialista en su desarrollo marxista que derivaron en una profunda discusión, inédita en España, acerca de literatura, ideología e historia; así como de lo que suponían las lecturas formalistas e historicistas de la literatura; y, claro está, frente a todo esencialismo, las de la lógica del sujeto en tanto que construcción histórica.² Por lo demás, me alegra comprobar que la bandera de su argumentación teórica cifrada en la afirmación «La literatura no ha existido siempre» y su desarrollo acerca de «la radical historicidad de la literatura» (Rodríguez Gómez, 1974), siga interpelándonos como lo hacen tantos y tantos de sus estudios ya no sólo teóricos, sino aplicados a varias literaturas y a la diversidad de sus géneros literarios, en la amplitud de su interés y voracidad lectora, entre los que no faltó el de la poesía que tanto y tan bien conocía por lectura, reflexión y proyección teórica en una poética que eclosionó en la Granada de los años ochenta, además de por experiencia creadora propia, como se ha podido comprobar. En este sentido, bastará con recordar uno de sus libros, de 1999, *Dichos y escritos: sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética*.

Pues bien, voy a tratar de dar respuesta paso a paso a la pregunta que, elevada a título de mi intervención, me fue sugerida por el director de la Cátedra, el profesor Miguel Ángel García, a quien agradezco la invitación, la pregunta-título y la oportunidad así brindada de ensayar una respuesta: «¿La poesía es un arma cargada de futuro?».

UNA PRIMERA Y ELEMENTAL RESPUESTA AFIRMATIVA

Analicemos para empezar los términos que concurren en la oración interrogativa simple directa. En primer lugar, el sujeto, ‘poesía’; en segundo, el predicado nominal, el segmento oracional ‘arma cargada de futuro’, tras el verbo de enlace. El saber común que atesora el *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), de la Real Academia Española (RAE), en la primera acepción de ‘poesía’ nos dice: «Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa». En el caso de ‘arma’, «Instrumento, medio o máquina destinados a atacar o a defenderse». Con el complemento del nombre, ‘cargada de futuro’ se señala en la dirección del tiempo que ha de llegar y, en particular, de su capacidad, intensa, para producir un efecto en ese tiempo.

Ahora bien, antes de seguir, contamos ya con una respuesta afirmativa en tanto que la poesía en verso, como sostuvo Samuel R. Levin en *Estructuras lingüísticas en poesía* (1974), mantiene una fuerte unidad entre la expresión formal y el contenido de su discurso, con tendencia a perpetuarse y ser reproducida en su forma original mediante estructuras de emparejamiento –fónicas, sintácticas y semánticas– que no sólo procuran unos efectos estéticos, sino que generan el mantenimiento en su forma original en la memoria del receptor. De ahí que concluyera con la afirmación siguiente:

El modo en el que el apareamiento contribuye a facilitar la reconstrucción del poema en la memoria y de ahí crear su permanencia, podrá verse más claramente a una breve discusión del fenómeno del lenguaje. Todos nosotros, en cuanto miembros de una comunidad lingüística, cono-

2. En este sentido y a propósito de que el Aparato Ideológico Escolar, concepto althusseriano, resulta básico en el proceso de reproducción de la ideología literaria, en tanto que los textos operan dicha reproducción a través de los efectos literarios, resulta original la matización de Juan Carlos Rodríguez relativa a que el Aparato Ideológico Escolar no es el que «crea» finalmente la ideología: «La dialéctica inscrita en los textos literarios (la que los produce como tales, su lógica interna) es la plasmación de un inconsciente ideológico que no “nace” en la Escuela, sino directamente en el interior de las relaciones sociales mismas y desde ellas únicamente se segrega» (Rodríguez, 1974: 24). Este inconsciente ideológico, según expone, es segregado por la matriz histórica de las relaciones sociales burguesas, responsable final de la aparición del discurso ideológico-literario y de la invención de la lógica del sujeto que lo hace posible» (Rodríguez, 1974: 5-16), lo que venía a explicar la radical crítica de esta práctica, la negación de su supuesta ahistoricidad, inocencia y gratuidad estética (Chicharro, 1994).

ceмос, en mayor o menor medida, la gramática de nuestra lengua. Dicha gramática comprende un gran número de relaciones intrincadas y sutiles, pero, por lo general, puede afirmarse que consiste en un conjunto de clases de elementos lingüísticos y en un conjunto de reglas con arreglo a las cuales podemos combinar o relacionar esos elementos. (Levin, 1974: 89).

Así se explica la transmisión oral de contenidos y discursos, de base estética y no estética, en tiempos sin escritura, analfabetismo o de difícil ejecución de la misma por diversas razones, entre las que cabe situar la propias de la represión política y, directamente, las ejercidas por la censura. En cualquier caso, no debe olvidarse la oralidad primigenia de la poesía y su función de transmisión de un patrimonio cultural inmaterial. Su proyección hacia el futuro se mantenía de esta manera.

No obstante, el futuro de la poesía acabó asegurándose aún más y con mayor perspectiva de éxito mediante la escritura y, además, con el concurso de copistas, la posterior imprenta y el desarrollo e implantación de las disciplinas filológicas, por cuanto, por citar sólo a Emilio Lledó, es una invención crucial que permite «vencer la claudicación ante el tiempo» y así conservar y transmitir información y pensamiento de manera que perdure más allá de la fugacidad de la vida y del habla. Además, en relación con el autor, según se desprende de *El silencio de la escritura* (1991), entre otros libros de Lledó, la obra escrita tiene un sentido que lo trasciende, al independizarse de quien la escribe:

La escritura fue el gran descubrimiento para vencer esta claudicación ante el tiempo, esta limitación ante el presente. Convertida la voz en signo para los ojos, fijada en algo más estable que el aire semántico en donde por primera vez se articuló, el tiempo de la vida humana adquiriría una nueva forma de consistencia en el tiempo de las cosas. Los rasgos que perduraban en la piedra o en el papiro iniciaban otra forma de existencia e inventaban otra forma de temporalidad. (Lledó, 1992: 23).

En consecuencia, si la escritura es condición de la memoria, todo texto escrito es forma de existencia del pasado en el presente proyectado al tiempo que ha de venir. Desde esta perspectiva general que aporta la reflexión filosófica, la respuesta es clara: la poesía en cuanto alcanza la forma de escritura, en la variedad de los soportes con que operamos hoy, digitales y no digitales, cumple la condición de existencia futura. Así pues, la respuesta no deja lugar a dudas: sí, la poesía está cargada de futuro. Otra cuestión, que estimo del mayor interés y para lo que tal vez se me haya traído aquí, es responder a si es o no un «arma» y, de serlo, en qué radicaría su capacidad de intervención así armada en el ámbito cultural de un medio social específico.

Tras formular esta elemental respuesta primera acerca de lo que para todos es una obviedad, espero ser disculpado por mi atrevimiento, pero tengo una justificación: suelo aplicarme el consejo que le doy a mis estudiantes en las clases de metodología de investigación literaria: no es bueno saltarse los pasos del razonamiento lógico y, muy en particular, no lo es cuando se opera con evidencias. Demos ya el siguiente paso.

EL FUTURO ASEGURADO POR LEXICALIZACIÓN DEL SEGMENTO ORACIONAL 'UN ARMA CARGADA DE FUTURO' Y POR EL USO INTERTEXTUAL DE «LA POESÍA ES UN ARMA CARGADA DE FUTURO»

A la hora de apuntar al origen de la pregunta, éste queda identificado de inmediato por la existencia de un poema de Gabriel Celaya titulado «La poesía es un arma cargada de futuro», que apareció en el número 28 de la alicantina revista *Verbo* en diciembre de 1953. En este sentido, les contaré que, gracias a la alerta que me creé hace años en Google con el descriptor «Gabriel Celaya», poeta al que vengo dedicando mi interés investigador desde hace décadas, no dejan de saltarme al correo mensajes relativos al poeta, más los variopintos

que se refieren a las calles que llevan su nombre con sus incidencias de obras y tráfico, así como a los de los auditorios y otros espacios culturales a él dedicados; también, cómo no, a los avisos que tienen que ver con sus obras poéticas y ensayísticas y, con muchísima frecuencia, con los del título del citado poema, además de con el titulado «Educar» que, por cierto, no es de su autoría, sino de Fermín Gáinza (v. Chicharro, 2018). Como es fácil imaginar, suelo entrar en esos enlaces que utilizan la referencia con los más diversos propósitos, tengan o no tengan que ver con el poema de origen, para descartarlos por lo general acto seguido por carecer de interés en relación con el mejor conocimiento de nuestro escritor, su obra y el propio poema así titulado, lo que sin duda tiene una justificación que paso a dar.

Tan alta frecuencia de uso me ha llevado a deducir que tal título o, con mayor exactitud, parte del mismo, está mutando como pieza verbal en lugar común, esto es, se encuentra en fase avanzada de lexicalización, esclerosis de lo vívido y significación particular que muta en estable y colectivo, con lo que esto supone de consolidación de un significado y una función sintáctica propios ampliamente reconocida por los hablantes y, en consecuencia, de fácil intercambio en su indivisible potencial de comunicación. Voy a dar unos ejemplos que avalan mi apreciación tomados de Dialnet, portal bibliográfico, hemeroteca virtual y base de datos que recopila y difunde literatura científica en español, con un enfoque especializado en las ciencias humanas, jurídicas y sociales (<<https://dialnet.unirioja.es/>>). Sólo citaré los títulos de los estudios y el año de su publicación, pero no el nombre de los autores para no hacerme premioso:

Un arma cargada de futuro: participación en el mundo rural (1998)

La competencia afectiva del docente de música es un arma cargada de futuro (2000)

Telefónica: un arma cargada de futuro (2000)

La lectura, un arma cargada de futuro (2001)

Un arma para la paz cargada de futuro (2003)

La Contabilidad es un arma... ¿cargada de futuro? (2003)

Liderazgos: un arma cargada de futuro (2003)

La biblioteca pública: un arma cargada de futuro, aún (2004)

Las matemáticas son un arma cargada de futuro (2005)

El microcrédito, un arma cargada de futuro (2007)

La invención de la juventud, un arma cargada de futuro (2008)

La historia de la ciencia y de la técnica: un arma cargada de futuro: ensayos en homenaje a Mariano Hormigón (2008)

La política es un arma cargada de futuro (2011)

La educación es un arma cargada de futuro (2012)

Los novísimos: un arma cargada de futuro (2014)

El arte como arma cargada de futuro (2015)

Un arma cargada de futuro. Transiciones políticas y estéticas en el cortometraje documental boliviano de los años sesenta y setenta (2015)

La tecnología es un arma cargada de futuro (2016)

La mentira es un arma (política) cargada de futuro (2017)

¿Cargada de futuro?: del manifiesto al eslogan (2017)

“¿La poesía es un arma de futuro cargada?” Los compromisos poéticos posmodernos o el canon bajo sospecha (2018)

¿El teatro es un arma cargada de futuro?: Crónica de la creación de «Guerra, ¿y si te pasara a ti?» (2019)

La niña es «una arma cargada de futuro»: Modelos y contra modelos infantiles en la España contemporánea (2020)

«Un arma cargada de futuro»: breves notas sobre la correspondencia carcelaria en el franquismo (2020)

La historia es un arma cargada de futuro: el mito de los comuneros (2021)

Un arma cargada de futuro: Totalitarismo o educación (2021)

La poesía es un arma cargada de futuro (o Palabras que no deben perderse) (2022)

En fin, parece que la deducción a que me he referido empieza a confirmarse si se toman en consideración estas muestras tomadas del uso culto y especializado del español escrito. Por cierto, de esta treintena de títulos, dos tienen que ver con el objeto de mi intervención, a los que me referiré. Podría sumar otros ejemplos tomados de la prensa escrita y audiovisual, de los que me llegan también alertas que suelo eliminar por carentes de interés. En todo caso, como se comprende, la escritura de esos títulos de los que he dado cuenta es suficiente para sostener la viabilidad de la lexicalización a que me refiero. Podemos concluir que Gabriel Celaya no sólo ha dado a la poesía española algunos poemas memorables y de gran proyección, a pesar de lo que deseara y escribiera José Ángel Valente, del que hablaré al final, entre los que figura destacado «La poesía es un arma cargada de futuro», sino que ha terminado por aportar el germen de una estructura léxica, una forma de ser el nosotros que trató de representar y al que aspiraba a ser, como ocurrió también, entre otros ejemplos posibles de procedencia literaria, con el título de las novelas *Tiempo de silencio* (1961) y *Señas de identidad* (1966), de Luis Martín Santos y Juan Goytisolo, respectivamente. Por esta razón, esta estructura léxica constituye la representación material de una idea, una articulación de conciencia social que se hace propia sin cuestionamiento y facilita su circulación. De ahí que pueda hablarse de la misma como un ideograma (v. Ávila y Linares Alés, 2010; y Bagué y Baños, 2014), un término utilizado tanto por la lingüística como por la teoría de la literatura, muy en particular por la sociocrítica de Edmond Cros (1992), quien también aportó el concepto de ideosema, una suerte de patrón de ideas subyacente que se manifiesta en estructuras textuales.

Por otra parte, si dicho título ha hecho posible tal estructura léxica, y tal ideograma, cabe imaginar que su presencia intertextual en el dominio específicamente poético de nuestra lengua es también muy elevada. Este uso en ocasiones resulta superficial, sin ningún matiz peyorativo de la palabra por mi parte, por cuanto el poeta emplea el intertexto a su conveniencia y en función de la significación de su obra y proyecto estético, como es el caso de Pedro Flores (1996: 96), por citar sólo un caso. Sin embargo, existen otros empleos de tal título, parciales, totales, intervenidos o, incluso, subvertidos, con voluntad de establecer una abierta relación de proximidad, crítica o contraste con la posición poética señalada por dicho título, libro al que pertenece, autor que figura al frente y movimiento poético que promovía, el de la poesía social en este caso. Estas presencias intertextuales, frente a las del primer tipo que acabo de señalar, manifiestan un interés y apuntan en una dirección poética específica, tal como es el caso de José Agustín Goytisolo, por citar ahora un solo nombre, quien en «Arma de dos filos» (v. Lanz, 2011: p. 62), de su libro *Algo sucede* (1968), asumía y ampliaba la idea de la poesía como arma:

El poema
es un arma
de dos filos.
Uno, suave,
y el otro
como un grito cortante,
como un rayo
incisivo.

¡Ah, poeta dulcísimo!

No olvides
esta parte
del poema.
El castigo
es morir por la espalda,
degollado
por el segundo
filo.

Pero antes de hablar de ellas y por razones de orden lógico debo referirme ya al poema de nuestro interés, origen directo de la moneda que andamos intercambiándonos en el dominio del conocimiento, de la creación y de la inmediata vida.

«LA POESÍA ES UN ARMA CARGADA DE FUTURO»: TÍTULO DE UN POEMA DE *CANTOS IBEROS* (1955) Y SUBTÍTULO DE LA ANTOLOGÍA *EL HILO ROJO* (1975), EN LA ESTELA DE LA POESÍA SOCIAL

El nombre de la conferencia, como resulta claro a estas alturas de mi intervención, es resultado, insisto, de convertir en pregunta la rotunda afirmación que constituye el título del poema diecinueve de los veinte que nutren el libro de Gabriel Celaya *Cantos iberos*, de 1955, «La poesía es un arma cargada de futuro», dado a conocer en 1953, como sabemos, por *Verbo. Cuadernos Literarios*. Pues bien, este libro, desde el principio, fue uno de los más conocidos y reconocidos del autor, a pesar de la corta tirada de su primera edición, 250 ejemplares numerados, lo que viene a confirmar uno de los argumentos teóricos sostenidos por Gabriel Celaya en *Inquisición de la poesía*, de 1972, sobre la conveniencia de no confundir la «amplitud» con el «calado» de la poesía.³

3. Así lo argumenta Celaya en la edición del libro en *Ensayos literarios* (2009): «Para poner en claro esto convendría empezar por distinguir entre la “amplitud” y el “calado” de penetración de una obra. Escribir para “la inmensa mayoría” no es extenderse a un gran público, sino tocar de verdad un mínimo y decisivo punto irradiante. Por eso, contra todas las estadísticas se constata que ciertos libros minoritariamente editados son de hecho, por hondamente influyentes, ma-

Cantos iberos fue reconocido en seguida por su contribución a consolidar la corriente poética de la poesía social.⁴ La crítica inmediata reaccionó así frente a él: Trina Mercader (*Almotamid*, 31, abril-junio, 1955), por ejemplo, expuso sus propias preocupaciones y reparos en torno a la poesía social, convirtiendo su crítica en confesión personal. Arturo Benet (*Rumbos*, 95, diciembre, 1955), se ocupó muy especialmente del sentido que pueda tener lo ibero en los poemas: «Acaso desde su punto de vista lo ibérico parezca más real y concreto que lo hispánico, aunque nosotros no lo veamos así. Sea como fuere ante sus cantos ibéricos contemplamos maravillados como la substancia fecunda de la vieja tierra ibera es absorbida por la raigambre voraz de sus poesías y, convertida en savia, asciende, primaveral y luminosa, hasta la exuberante fronda lírica. Y ése es el auténtico fenómeno poético de todos los tiempos». Por su parte, José Carlos Gallardo tituló su crítica de forma harto expresiva, «Poesía triunfante» (*Patria*, 24-julio-1955), y para él así lo era, porque es «una poesía para un mayor número de seres comunicables, esencial y aparentemente opuesta al concepto de poesía pura». El resto de su crítica está orientado a parafrasear e interpretar algunos de los temas tratados por Gabriel Celaya: lo ibero, España y su patriotismo-*matriotismo* esperanzado en el futuro. Otras críticas ofrecieron sus opiniones sobre algunos poemas concretos. Me refiero en este caso a Mariano Roldán que, desde medio periodístico tan conocido por Celaya como el diario *La Voz de España* (14, septiembre, 1956), comentó «Hablando en castellano» y otros poemas. Con los títulos «Mi abrazo para un gran poeta» y «*Cantos iberos*, por Gabriel Celaya» se publicaron en tierras americanas dos nuevas críticas. La primera, de Gabriel García Narezo, aparecida en *Excelsior* (27, enero, 1956); y la segunda, de Isidoro Enríquez Calleja, en *Las Españas* (26-28, julio, 1956). El tono de estos comentarios rebasaba de alguna forma lo permitido por aquel entonces por el órgano censor vigente en nuestro país. Así, García Narezo ofreció una lectura del libro que parece responder a los objetivos que en el acto de escritura persiguiera Gabriel Celaya, esto es, sacudir las conciencias y promover un cambio social. Más adelante incluía referencias al canto a la patria y al pueblo que hace el poeta vasco. Finalmente daba así su impresión global del libro: «Libro maravilloso éste, donde todo impulso noble, popular y políticamente justo tiene su cauce dinámico, su minucioso vuelo, su canto de alborada». Por otra parte, la crítica de Enríquez Calleja insistía, con menos detenimiento que la anterior, en el carácter esencial de estos poemas: «Sus metáforas redondas bombardean la tiranía y el preciosismo reinante y culpable de una poesía sometida y, casi diríamos, comprometida en reserva». La poesía de Celaya, a pesar de tener estos objetivos, no da en chabacana. Es más, el crítico llega a oponer el impulso de esta poesía «de dentro» con la poesía de la «otra España», contribuyendo a deshacer así la creencia que descalificaba la literatura producida en el interior, sobre lo que escribiría el poeta años más tarde en «La poesía nativa y la emigrante» (Celaya, 1974; v. Chicharro, 1989: 317-318). Nuevas críticas, éstas publicadas en nuestro país, realizan una lectura más matizada del libro. Así, José Couceiro Tovar (*Atlántida*, 13, enero-febrero, 1956) exponía que este «nuevo poeta es provisional, en tanto la etapa lógica que parece mostrar ahora no debe ser en sus nuevas obras más que un conjunto de imágenes en espera de ser ambientadas por la intensa emotividad que es la raíz del hombre y poeta Gabriel Celaya. Manuel Molina (*Poesía Española*, 41, mayo, 1955), en cambio, ofrecía una lectura más próxima a la lógica de los poemas:

No son pasatiempos intelectuales, ni recreo de la imaginación estos poemas. Los amantes de la poesía pura no encontrarán en estos versos materia para su deleite. Los que busquen en la poesía el logro expresivo de la belleza escueta, se sentirán defraudados con la lectura de este libro. Porque la poesía de Gabriel Celaya es distinta a la que se ha escrito, y se escribe en nuestros ámbitos culturales; porque la creación de este poeta obedece a una necesidad, a una urgencia del corazón que brota del contacto directo con los problemas humanos. (Molina, 1955).

yoritarios. Y al revés, ciertos libros de éxito tan inoperantes y fácilmente olvidables como momentáneamente ruidosos». (Celaya, 2009: 346).

4. Véase mi estudio «La poesía social: aspectos discursivos y de concepto» (Chicharro, 2009), con acceso abierto en línea: <<http://hdl.handle.net/10481/49539>>.

Por otra parte, si atendemos a lo que Gabriel Celaya escribió sobre su libro en la nota puesta al frente de su segunda edición en 1975, *Cantos iberos* da cauce a la nueva modulación de la raíz milenaria del pasado histórico común –reparemos en el título, *Cantos iberos* y no «*Cantos españoles*» –, objeto de numerosos de sus poemas, así como el también muy concreto tema de España que imbrica con el anterior. El tema de España cumple una específica función por estos años, según el propio poeta:

Cantos iberos fue escrito en los años de furor y esperanza, pero a pesar de eso, o quizá por eso mismo, es el libro más calculado para producir un determinado efecto de cuantos he escrito en mi vida. Y esto tanto por su técnica [...] como por su temática, basada en esa problemática de España que, desde nuestros ilustrados, y pasando por los escritores del 98, llega a libros tan candentes para mí como *España aparta de mí este cáliz* y *España en el corazón*. Piénsese, para comprender ciertas aparentes contradicciones de estos cantos con mis poemas vascos, cuánto me impresionaba a mí el que César Vallejo y Pablo Neruda, aun no siendo mesetarios, como yo no lo soy, pudieran sentir en su entraña los problemas de la Península. Pues la cuestión de que se trata –más que castellana– es ibera. (Celaya, 1975²).⁵

De cualquier forma, pese a lo afirmado, esta cuestión sigue siendo contradictoria en nuestro poeta, tal como tuve ocasión de exponer en *Gabriel Celaya frente a la literatura española* (Chicharro, 1987: 19-22). Léanse si no algunos poemas de sus libros de tema vasco *Rapsodia éuskara*, de 1961, y *Baladas y decires vascos*, de 1965.

Resulta también significativo que el poeta usara de nuevo el título de su poema, si bien ahora como subtítulo, en la antología *El hilo rojo: la poesía es un arma cargada de futuro* publicada en 1977, en la coyuntura de la transición política en España, en la que recoge los de asunto político y social dispersos en sus obras, eso sí, oportunamente anotados y comentados en relación con las circunstancias de su escritura. Entre esos poemas antologados, como se deduce, se encuentra el que nos ocupa.

Por otra parte, son varios los textos metapoéticos de *Cantos iberos* donde el autor reflexiona sobre la poesía misma y expone de palabra y de obra su técnica creadora. Así ocurre en el que es objeto de nuestro interés, «La poesía es un arma cargada de futuro», quintaesencia de la poética del realismo social por él aportada a esta corriente al tiempo que denuncia de la situación social y política de aquellos años. El poema, recordémoslo, es éste:

Cuando ya nada se espera personalmente exaltante,
mas se palpita y se sigue más acá de la conciencia,
fieramente existiendo, ciegamente afirmando,
como un pulso que golpea las tinieblas,

5 En relación con lo expuesto, traigo aquí la siguiente información de interés que tomo de mi artículo «Censura y poesía en Gabriel Celaya: una aproximación» (2020): «En relación con las dudas que el agente censor, lector E, expone acerca del patriotismo del libro, cabe comentar que tienen su fundamento a tenor de lo que Gabriel Celaya expone a propósito de “España en marcha” y los cinco poemas que le siguen en la antología *El hilo rojo*, los titulados “La dificultad y el deber de la acción”, “Todos a una”, “Todo está por inventar”, “Defendamos nuestra vida” y “La poesía es un arma cargada de futuro”. Escribe allí: “Más que cantar a España, lo que yo pretendía era cantar la resistencia. Apelar patrióticamente a España no era más que una trampa tendida a la censura para poder hablar de cosas que no hubiera tolerado. Y esta vez conseguí engañar a la censura (Celaya, 1977: 36, nota 1)”» (Chicharro, 2020: 18).

cuando se miran de frente
los vertiginosos ojos claros de la muerte,
se dicen las verdades:
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades.

Se dicen los poemas
que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados,
piden ser, piden ritmo,
piden ley para aquello que sienten excesivo.

Con la velocidad del instinto,
con el rayo del prodigio,
como mágica evidencia, lo real se nos convierte
en lo idéntico a sí mismo.

Poesía para el pobre, poesía necesaria
como el pan de cada día,
como el aire que exigimos trece veces por minuto,
para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.

Hago más las faltas. Siento en mí a cuantos sufren
y canto respirando.
Canto, y canto, y cantando más allá de mis penas
personales, me ensancho.

Quisiera daros vida, provocar nuevos actos,
y calculo por eso con técnica, qué puedo.
Me siento un ingeniero del verso y un obrero
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.

No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.

Son palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.
Son lo más necesario: lo que no tiene nombre.
Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos.

En esos cuarenta y ocho versos, de arte mayor y menor, con alta presencia de alejandrinos y heptasílabos y dispuestos en estrofas irregulares de cuatro versos, la voz poética da cuenta de las condiciones personales, sociales y pragmáticas de la comunicación que emprende y que así orienta a una verdad, la cifrada en denunciar una situación, al tiempo que da voz a quienes no pueden hablar. De ahí que proclame la necesidad de que la poesía deje de ser un lujo y tome partido en favor de la mayoría, por lo que proclama el carácter instrumental de la misma y, dada su perspectiva social, que resulte reflejo de la realidad, materialización en verso de la idea del compromiso del poeta. Esto explica que la considere, con esa metáfora bélica, un arma o herramienta o instrumento para crear conciencia y cambiar de esta manera lo real. En este sentido, veinte años justos después de la publicación del poema, en 1973, Gabriel Celaya responderá a una de las preguntas que «Segismundo Linco», heterónimo del poeta, además de profesor e hispanista, Alfredo Gómez Gil (Alicante, 1936), le formula para su inclusión junto a una selección de su poesía en la antología *13 poetas testimoniales*⁶ que, si bien concluida en 1973, se mantuvo inédita hasta el año 2000. Así pues, a la pregunta de en qué sentido la poesía era un arma cargada de futuro, el poeta le respondía:

La poesía está cargada de porvenir. Siempre lo ha estado. Decir, por un lado, que me interesa como elemento activo y no como objeto de contemplación, y decir además que apunta al futuro, en cuanto el futuro es algo latente en el presente vivido, significa simplemente que tengo fe en la revolución, y que por ella luché hasta que me falló la salud. (Celaya, 2000: 57).

Ahora bien, volviendo al poema, los aspectos metapoéticos que sostienen lo que empezaba a conocerse como poesía social, articulada en torno al eje del compromiso,⁷ habían alcanzado en los primeros años de

6 Los poetas «testimoniales» antologados fueron, por orden de inclusión: Jorge Guillén, Gabriel Celaya, Ramón de Garciasol, Ángela Figuera Aymerich, José Luis Gallego, Leopoldo de Luis, Gloria Fuertes, José Hierro, Manuel Durán, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Carlos Álvarez y Alfredo Gómez Gil.

7 Por atenernos sólo al sistema literario de España, la cuestión del compromiso literario ha sido objeto de debate, discusión, análisis y conceptualización, sobre todo, el que se ha dado en la segunda mitad del siglo XX en adelante, sin que dejemos de reconocer que hay otras muchas manifestaciones de lo que pueda ser el compromiso, y su estudio, en distintos géneros, diferentes literaturas y momentos históricos. Por esta razón, restrinjo las referencias a libros próximos que se han ocupado monográficamente sobre el de nuestro interés. Es el caso del titulado *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*, de 2012, de Miguel Ángel García, cuya primera

la década de los cincuenta una formulación por parte de Celaya en un texto en prosa en cuyos siete puntos argumentales dejó una suerte de principios de este movimiento. Me refiero a «Poesía eres tú», título de su manifiesto-poética puesto al frente de los textos que recogió la *Antología consultada de la poesía española*, de 1952. En primer lugar, afirma allí que, frente a la poesía intemporal mantenida por muchos, se impone una poesía del aquí y del ahora, una poesía de la vida y para la vida, no escapista. En el segundo punto expone su tipología de los poetas: los poetas perfectistas, que persiguen la belleza, y los temporalistas, que procuran la eficacia expresiva, lo que resulta más importante que la perfección estética. A continuación, ofrece una concepción de la poesía como una práctica transformadora de la realidad, con una finalidad instrumental más que estética: «La Poesía no es un fin en sí. La Poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo». Ofrecida esta concepción pragmática del discurso poético, se comprenderá la siguiente idea, punto cuarto, por la que el poema se considera resultado de la integración de todo lo humano –barro, ideas, calor animal, retórica, descripciones, argumento y política–, no siendo neutral como tampoco lo es el poeta-hombre. Celaya define, pues, la poesía como «un modo de hablar», esto es, como comunicación entre creador y receptor que vibran a una, con una función de mediación que deja en nada la materia verbal. Los puntos siguientes muestran, en coherencia con lo ya expuesto, una idea acerca del sentido colectivo y de la proyección social de la poesía, resaltando el papel del poeta como medio, un punto de la red social, cuyo compromiso social no puede eludir, pues le cabe la misión social de dar voz a cuanto calla. Finalmente, se pronuncia sobre el destinatario de la poesía, la inmensa mayoría, así como sobre la creación de un público lector y la transmisión de una conciencia a que se debe la misma.

LA METÁFORA «LA POESÍA ES UN ARMA» Y EL BINOMIO «LAS LETRAS Y LAS ARMAS»

Puestas sobre la mesa las cartas de navegación del poema y del movimiento de la poesía social –dejo de lado otras consideraciones–, paso a referirme al hecho de que Gabriel Celaya una la idea de la poesía a la de arma, al tiempo que la proclama en el poema, asociando ambos planos en una metáfora que prendió como pocas en el desolado panorama de los años cincuenta en España bajo la dictadura militar franquista. Aunque se le reconoce a Gabriel Celaya el hito que representa la fórmula ‘la poesía es un arma cargada de futuro’ y el posterior alcance de difusión masiva de la misma gracias a la musicalización del poema en tiempos de la canción protesta,⁸ lo cierto es que tal asociación no era nueva, independientemente de la consideración histórica del binomio «las armas y las letras» en nuestra cultura,⁹ pues se le atribuye a Miguel Hernández, poeta

parte, de 235 páginas, tiene por título «Poética del compromiso social de posguerra (Teoría de la Literatura e Historia)»; también, los de Iravedra y Sánchez Torres (Eds.) (2010), Iravedra (Ed.) (2013), entre otros.

8. En la Biblioteca Nacional de España (BNE) se catalogan las siguientes ediciones musicales de «La poesía es un arma cargada de futuro», entre otros poemas de Celaya: Ibáñez, Paco, *La poesía española de ahora y de siempre / puesta en música y cantada por Paco Ibáñez*, distribuido en España por Movieplay, 1969 (nuevas ediciones en 1970, 1972, 1975, 1982 y 1990); Bravo, Soledad, *Punto y raya*, Movieplay, 1974; y Paco Ibáñez y José Manuel Herráiz, *La poesía española con música de Paco Ibáñez*, edita y distribuye, Dial Discos, 1976, entre otras. La BNE conserva también las grabaciones siguientes: *Cantando a Blas de Otero y Celaya*, serie La palabra más tuya, 1 disco (CD-DA) y 1 folleto ([20] p.), que contiene, entre otras adaptaciones, «La poesía es un arma cargada de futuro», Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2006. *Música para una transición*, 3 discos (CD-DA) con 50 canciones, en cuya carátula y discos figura «La canción es un arma cargada de futuro», intérpretes Lluís Llach, Amancio Prada, Benito Moreno y otros, Madrid, Musicfilms, 2008. *YOLO, You Only Live One*, banda sonora original del espectáculo de la compañía Lucas Escobedo, con dirección y composición de la música escénica de Raquel Molano, 1 disco y 1 folleto. En el disco figura «Cacarera: la poesía es un arma cargada de futuro» con música de Raquel Molano, espectáculo estrenado el 28 de noviembre de 2018 en el Teatro Martín i Soler del Palau de les Arts de València.

9. Dado el ancho y ambiguo espacio cultural, militar y literario existente –desde la tradición áurea al tiempo presente, sin olvidar el papel de los intelectuales de los bandos enfrentados en la guerra civil de 1936 y los años de la larga posguerra y del exilio español–, cualquier intento de simple introducción a los ámbitos amparados por la etiqueta «las armas y las letras», de hacerse, resultaría muy incompleto. En cualquier caso, puesto que los años de posguerra constituyeron en realidad los de una guerra silenciosa, actuante

al que Celaya reivindicó siempre e incluso al que dedica poemas y artículos desde 1949, entre otras innumerables referencias. Así, no hay más que leer el artículo de Sabrina Riva titulado «De la “verdad insinuada” a la “poesía como un arma”. Sobre el discurso autopoético en Miguel Hernández» (2014), donde da el dato de la presencia de esta formulación en el texto introductorio que el poeta de Orihuela puso a su poema «Fuerza del Manzanares», publicado en *Nuestra Bandera: Órgano del Partido Comunista* el 22 de agosto de 1937. Por cierto, un día antes había dado una conferencia con ese título en el Ateneo de Alicante, tal como Luis Bagué y José Ángel Baños recogen en un artículo que resulta clave en relación con lo que estamos tratando, «¿Cargada de futuro? Del manifiesto al eslogan» (2017), por lo que me permito ofrecer la siguiente extensa cita extraída del citado artículo:

En la España del siglo pasado, el estallido de la Guerra Civil exigió que los escritores volviesen a vestir el uniforme de poeta-soldado y que se aplicaran a reflejar la cruda realidad de las trincheras mediante un lenguaje «a la altura de las circunstancias». En esas coordenadas, la poesía ya no se concibe como un pasatiempo palaciego entre campañas militares más o menos remotas, sino como una acción performativa con la que los autores llaman a la movilización, apelan a los instintos populares e intentan influir en el devenir de la contienda. El valor conativo que se atribuye a la proclama instrumental o a la consigna panfletaria justifica la contigüidad metonímica y la correlación metafórica entre los útiles de escritura y las herramientas de combate, aunque esa vinculación todavía se subordine a la inmediatez sentimental y a la urgencia expresiva. Ejemplo de ello es la conferencia que impartió Miguel Hernández en el Ateneo de Alicante, el 21 de agosto de 1937, con el título de «La poesía como un arma», y que suponía una elocuente declaración de principios: “La poesía es para mí una necesidad y escribo porque no encuentro remedio para no escribir. La sentí, como sentí mi condición de hombre, y como hombre la conllevo, procurando a cada paso dignificarme [...]. En la guerra, la escribo como un arma, y en la paz será un arma también, aunque reposada” (Hernández 1992: 2227). Al margen de la impureza nerudiana y del refulgente brillo de la estética de los metales, la fuerza de esta analogía reaparece en la oda «A Líster, jefe en los ejércitos del Ebro», de Antonio Machado, donde el emblema de la creación (la pluma) se mide con la herramienta de la destrucción (la pistola): «Si mi pluma valiera tu pistola / de capitán, contento moriría» [junio, 1938] (Machado 1997: 458). (Bagué y Baños, 2017: 318-319).

EL ESTUDIO DEL USO INTERTEXTUAL DE «LA POESÍA ES UN ARMA CARGADA DE FUTURO»

Ahora bien, retomo en este punto el uso intertextual de tan nombrado título por parte de quienes, desde la poesía, tratan así de señalar una abierta relación de proximidad o, por el contrario, de establecer distancias por motivos diversos, entre los que caben el rechazo crítico por su elementalidad y candidez, eso sí, a toro pasado de una posguerra y dictadura crueles que fue algo más que palabras. Precisamente, los autores del artículo antes citado, Luis Bagué y José Ángel Baños, ven en el mencionado título un lugar común de la poesía española de posguerra. De ahí que se dediquen a rastrear su pervivencia en poetas de las últimas décadas del siglo XX y comienzos del siglo XXI, distinguiendo entre ellos a quienes adaptan «el mensaje de transformación social a la perspectiva desencantada del compromiso contemporáneo»; quienes convierten «el *dictum* de Celaya en un eslogan desvitalizado, no muy lejos de la retórica comercial»; y quienes tratan de resemantizar, así lo escriben, «las viejas consignas sociales en un nuevo entorno de insatisfacción cívica». Los expresivos títulos de algunos apartados del artículo son elocuentes del análisis de los poemas que aportan:

en la literatura de ese tiempo, pongo aquí dos referencias de interés al respecto: Andrés Trapiello, *Las armas y las letras: literatura y Guerra Civil (1936-1939)* (1994); y Juan A. Ríos Corratallá, *Las armas contra las letras: los consejos de guerra de periodistas y escritores (1939-1945)* (2023).

«Cargada de dudas: verso y glosa» y «Descargada o recargada: de la melancolía a la indignación». En relación con el primer apartado nombrado, escriben:

El poema de Celaya se presta a la réplica directa, a la glosa irónica y a la inversión paródica por parte de diversos autores de los ochenta y noventa, tanto si se enmarcan en el perímetro de un remozado compromiso (Jorge Riechmann, David González) como si se asimilan a la extraterritorialidad vocacional del *outsider* (Roger Wolfe). Para ellos, «la poesía es un arma cargada de futuro» no solo dice lo que dice, sino que convoca en fantasma todo el ideario de la poesía social. A través de un diálogo en palimpsesto, los escritores recientes refutan o matizan la premisa en la que se inspira ese programa reformista: el poder transformador atribuido a la poesía. (Bagué y Baño, 2017: 323).

En cuanto al siguiente apartado, afirman:

La conflictiva supervivencia del lema de Celaya en el siglo XXI pasa por un proceso de desnaturalización y descarga semántica. Más cerca del eslogan comercial que de la consigna propagandística, la reiteración mecánica de «la poesía es un arma cargada de futuro» nos indica que se ha metabolizado ya como parte del patrimonio nacional, a medio camino entre la sabiduría proverbial del refrán y la gramática urgente de la pintada callejera. De este modo, no es raro que la proposición aparezca desprovista de autoría e incluso sujeta a imprecisiones mnemotécnicas [...] (Bagué y Baño, 2017: 328).

Y tras estudiar la aportación de María José Vidal Prado y, con detenimiento, la antología *En legítima defensa. Poetas en tiempo de crisis* (2014), afirman que «La discusión sobre la vigencia del verso—emblema de Celaya permite reflejar el regreso cíclico de ciertas preocupaciones relativas a la eficacia política en la poesía reciente», señalando tres etapas en su uso intertextual: la de su adaptación al compromiso posmoderno; la de conversión del rótulo en eslogan con desvinculación del contexto histórico y desplazamiento desde la insurrección colectiva hasta la reprivatización lírica; y, por último, la del distanciamiento, mediante la síntesis entre el estilo coloquial y el legado de las vanguardias.

Por su parte, Araceli Iravedra se ocupa de esta cuestión en un enjundioso estudio al respecto bajo el título, y también pregunta, como la nuestra, pero con un cambio sintáctico, «¿La poesía es un arma de futuro cargada?» Los compromisos poéticos posmodernos o el canon bajo sospecha» (2018), atendiendo, en efecto, «a los nuevos planteamientos del compromiso poético posmoderno en sus principales formalizaciones», lo que le permite identificar lo que denomina «las zonas más revisitadas, aceptadas o impugnadas del canon asentado», así como conocer «el volumen de la deuda que aquellos están dispuestos a asumir respecto de sus patrones canónicos» que Gabriel Celaya ayudó a construir con sus libros de poesía social, reflexiones poéticas y el poema que nos ocupa desde la bandera de su título. Y pasa a estudiar la *épica subjetiva* de la otra sentimentalidad, la posición sobre el compromiso de Jorge Riechmann cifrada en la afirmación «comprometerse y no aceptar compromisos», la insurrección de los poetas agrupados en Alicia Bajo Cero, la trinchera lírica del realismo sucio y el colectivo Las Voces del Extremo. Y concluye con la siguiente afirmación:

Vale lo antedicho como muestra de que las reiteradas reservas y la desafección expresada por los nuevos autores hacia sus precedentes canónicos y, con particular insistencia, hacia su antecedente mediato en la posguerra, sugieren un hiato que no siempre concuerda con el grado real de parentesco. Y es que los elementales principios todavía compartidos a menudo promueven [...] no solo «actitudes» análogas, sino también «concreciones discursivas» que, pese a las constatadas resistencias al canon, no ocultan sus deudas con él. Más aún cuando —no debe olvidarse— los escollos en que tropiezan las ejecuciones menos felices del realismo social de los años cincuenta no tardan en ser superados por el realismo crítico de los sesenta, en manos del cual la tendencia pierde

su candidez primera para asumir formas más complejas que, en algunos de sus rasgos (predominio del componente individual, ironía desacralizadora, tono menor del discurso...), conservan plena vigencia en la poesía de hoy mismo. (Iravedra, 2018: 16).

Cabe añadir, entre otras muestras intertextuales, una que no se limita a emplear tan extendido título, sino que se demora en una cierta argumentación. Es el caso del poema en prosa de Sergio García Zamora «Carta a Gabriel Celaya» incluido en su libro *Papelería del purgatorio* (2025), reseñado por Juan Domingo Aguilar (2025), cuyo texto me brindó el acceso al poema-carta. Aquí queda un fragmento en el que opera con el lema de Celaya:

Yo te creo: «La poesía es un arma cargada de futuro». Pero qué puede hacer un arma contra otra arma. Yo nunca supe qué hacer conmigo. Yo fui a todos los duelos con la pólvora mojada. Si la poesía es un arma cargada de futuro, un arma que tú apuntabas al pecho, ¿a dónde apuntar ahora? ¿A la cabeza? ¿Al vientre? ¿Al sexo? ¿A la espalda?! Si la poesía es un arma cargada de futuro, ¿entonces tiene un solo disparo? ¿Entonces tiene un solo futuro? Hay que defender a la poesía de los que dicen que la poesía se defiende sola. Nada está solo sobre la tierra. El arma es arma en manos de quien la empuña. Yo llevo una espada como un rayo que no cesa, la espada de otro arcángel llamado Miguel Hernández. Hay que defender a la poesía como carta boca arriba. Arcángel del hombre asalariado, Gabriel Celaya, dame tu arma para entrar al purgatorio. (Sergio García Zamora, 2025).

POESÍA, ARMA EN REPOSO E INTERVENCIÓN SOCIAL

Recapitulemos. La poesía cumple su condición de posibilidad por la facilidad de ser recordada y, claro, en tanto que escritura. En relación con lo que tan conocido poema del que nos venimos ocupando sustenta sobre una concepción de la poesía *como* arma, desde el título al cuerpo del mismo, hemos podido comprobar cómo una situación histórica específica, la de una España en guerra civil y posterior guerra silenciosa, provocaban tal concepción y práctica del discurso poético desde el compromiso civil y literario. También se ha visto cómo, desde los años sesenta y hasta hoy, se vienen sucediendo los usos intertextuales, con distinto grado y propósito, por condiciones y urgencia cambiantes, entre los que se cuentan algunos que rayan la simplificación caricaturesca y la desfiguración.¹⁰ Ahora bien, dejada reposar el arma de la poesía, por emplear la expresión de Miguel Hernández, y rebajada a sus mínimos la retórica guerrera, como recomendaba Antonio Machado en alguno de sus escritos de la guerra, precisamente, no puede ignorarse el hecho de que la poesía puede acabar interviniendo socialmente con cargas de profundidad, por usar también una imagen bélica, que pueden explotar, entre efectos estéticos, en la conciencia del lector con su correspondiente onda expansiva. En definitiva, este vendría a ser el escenario de *guerra* de las obras literarias y, en particular, de memorables poemas que, como «La poesía es un arma cargada de futuro», apuntan al pecho.

Pues bien, en este sentido y para redundar el argumento, me llamaron la atención las siguientes palabras de Rafael Chirbes, en *Diarios. A ratos perdidos 3 y 4* (2022), por cuanto señala en la dirección de lo que constituye la dimensión social y política de la literatura por encima de las abiertas intervenciones a que se vea

10. J. Rodríguez Marcos publicó una reseña de la antología de Leopoldo de Luis, *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)* (1969¹), con motivo de su reedición en 2000 (Biblioteca Nueva), titulado «¿Arma cargada de futuro?» (*ABC Cultural*, 24 de febrero de 2001, p. 15), título-pregunta retórica con el que pone en duda el futuro de tal corriente de poesía y en el que muestra los reparos que suelen hacerse a esta corriente de poesía. De mayor calado es la reseña publicada por Miguel Ángel García en *Campo de Agramante: revista de literatura*, núm. 2 (verano 2002), pp. 127-132, quien lleva al título sólo título y datos de la publicación.

convocado o se oriente cualquier escritor en el plano de su creación: no tanto intervenir en la política como «vigilar a los políticos, meterse en los engranajes, entender, o intentar entender, cómo funciona la maquinaria de las cosas, procurar contarla»:

Los mismos que critican a los escritores de entreguerras porque, por sus ideas comunistas, pusieron su arte al servicio de intereses políticos, claman ahora para que el escritor muestre su europeidad. Pero ¿no hemos quedado en que eso era espantoso?, ¿en que eso era lo que les pedía Stalin a los escritores? ¡Defender opciones políticas! Yo diría que el escritor tiene que vigilar a los políticos, meterse en los engranajes, entender, o intentar entender, cómo funciona la maquinaria de las cosas, procurar contarla, pero entendido así se trata de un oficio que, por fuerza, a los políticos y a los que se llaman gente de bien, no ha de hacerles ninguna gracia. Me gusta el modelo de los artesanos también para el arte. A quienes se dejan tentar por la obra como contrafuerte del edificio del poder, me da igual el que sea, les recomiendo que se lean *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch. Los escritores debemos hablar menos y escribir más, y cuando nos pregunten nuestra opinión en la radio, en la televisión o en el periódico, pedir a quien nos la pregunta que se lea nuestros libros: ese es exactamente nuestro pensamiento, ahí están nuestras opiniones. Traducirlos al lenguaje de las revistas, de los periódicos o del cine es reconocer el fracaso de la literatura, la inutilidad de la narrativa. La literatura no puede aspirar a sustituir a las organizaciones benéficas, ser una sucursal de las sociedades no gubernamentales y caritativas. No es una fábrica de consuelos. Ni el *Lazarillo*, ni la *Celestina*, ni el *Quijote* consuelan de nada. Desnudan. Ponen al descubierto los engranajes de su tiempo: más bien, desconsuelan. Pero ni siquiera quieren que consolemos (o solo muy en segundo plano). Lo que nos piden es que nos pongamos el casco y, como Mambrú, nos vayamos a la guerra.

La poesía, hecho cultural estético de alta densidad y complejidad, viene a cumplir un haz de funciones, en las que caben las estéticas y expresivas, las reflexivas y de conocimiento, las sociales y políticas, entre otras. Los poemas son, a la vez, signos literarios, acontecimientos, productos, hechos económicos y prácticas ideológico-estéticas específicas. Remiten simultáneamente al autor, sujeto de la creación, y a una sociedad dada; al tiempo que se ofrecen a un sujeto lector de cualquier tiempo y espacio, porque, si bien corresponden al momento histórico de su escritura, tal vínculo no les impide gozar de autonomía y proyección transhistórica, sin esencialismos. Y por eso pueden llegar a alcanzar la legitimación social que asegure su conservación y «supervivencia», esto es, por eso tienen todo el futuro por delante, como argumenta Antonio Gamoneda a propósito de la poesía en general:

La poesía, ajena al mercado y escasa de funciones externas, es, por ello precisamente, la única actividad que, dentro de las circunstancias, puede escapar al gregarismo. En el fervor minoritario, en la subjetivación radical, en la amplificación «anormal» del lenguaje, ahí se ha producido la mutación cualitativa que legitima su supervivencia, la que se logra en el carácter de la propia máquina poética y en la intensificación de la vida del emisor y de unos pocos receptores. (Gamoneda, 1997: 23).

Una muestra de esa capacidad de supervivencia, condición de posibilidad y, en definitiva, futuro de la poesía la podemos conocer, dicha y hecha, en «Preludio», del libro *Cuaderno de Nueva York* (1998) de José Hierro, pues allí el autor idea el proceso originario que, desde la formación de la materia verbal y su capacidad de memoria y significación, viene a cumplirse en un poema y en el poema:

Después de miles, de millones de años,

mucho después
de que los dinosaurios se extinguieran,
llegaba a este lugar.
Lo acompañaban otros como él,
erguidos como él
(como él, probablemente, algo encorvados).

A partir de onomatopeyas,
de monosílabos, gruñidos,
desarrolló un sistema de secuencias sonoras.
Podría así memorizar sucesos del pasado,
articular sus adivinaciones,
pues el presente –él lo intuía– no comienza ni finaliza
en sí mismo, sino que es punto de intersección
entre lo sucedido y lo por suceder,
llama entre la madera y la ceniza.

Los sonidos domesticados decían
mucho más de lo que decían
(originaban círculos concéntricos
–como la piedra arrojada al agua–
que se multiplicaban, se expandían,
se atenuaban hasta regresar a la lisura y el sosiego):
y todos percibían su esencia misteriosa
que no sabían descifrar.

Con reverencia temerosa
escuchaban mensajes tan incomprensibles
como los de la llama, la ola, el trueno
(tal vez con la misma inquietud con que escuchamos al doctor
que diagnostica nuestro mal
utilizando tecnicismos nunca oídos,
de manera que no sabemos
si –impasible y profesional–
es nuestra muerte lo que anuncia
o es la vida).

Nadie comprendió entonces sus palabras.
Por eso andan, ahora, las palabras
pasando por los vientos,

ávidas de que alguno las recoja
siglos después de pronunciadas.
Y aquí están aguardando que alguno las escuche,
aquí en el lugar mismo en donde fueron pronunciadas,
aquí donde confluyen
Broadway y la Séptima Avenida.
Fue aquí donde él me vio,
donde narró la crónica
de este instante en que estoy evocándolo.
Aquí, entre anuncios luminosos,
en la ciudad de Nueva York.

Poesía y conciencia, sujeto y sociedad, valor estético y experiencia de sentido, contemplación y acción, memoria y futuro constituyen, solidarios, términos a considerar en cualquier aproximación a la poesía y su porvenir.

EXCURSO FINAL SOBRE GABRIEL CELAYA Y EL FUTURO DE SU POESÍA

Por las razones que vamos viendo, parece quedar claro que la poesía del vasco apunta al futuro, al menos en el caso de algunos poemas suyos memorables, como el que nos ocupa. De hecho, su obra poética, editada en tres tomos por Visor (Celaya, 2001, 2002 y 2004) –también la propiamente ensayística, en 2009, por la misma editorial–, ha salvado el primer obstáculo, el de no encontrarse disponible, además de habitar hoy –como casi todo lo existente– el gran banco de memoria que constituye la red Internet, con sus buscadores y sus *chatbot* de Inteligencia Artificial (IA) operando sobre fondos digitales y macrodatos. En cualquier caso, lo que ocurra en el futuro con su poesía y prosa, otros lo verán. Digo esto porque hubo un caso en el que el poeta José Ángel Valente, con prepotencia, despreció primero y cuestionó después todo futuro al conjunto de esta obra. El origen de estas reacciones estuvo en una discusión protagonizada por Gabriel Celaya y Amparo Gastón en La Habana en diciembre de 1967 y presenciada por, entre otros escritores, Valente; además de, días después, en un choque entre Celaya y el poeta gallego. La historia interna de lo ocurrido ha podido conocerse a partir de la publicación y estudio de diarios, memorias, cartas y epistolarios de José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald y José Luis Cano. Por su parte, como ahora se verá, Celaya ofrecía otra explicación al respecto.

Con brevedad, esta historia se remonta a un desencuentro que tuvieron Valente y Celaya durante la estancia de ambos en La Habana revolucionaria de 1967, para participar primero en un jurado y días después en un congreso –Caballero Bonald da cuenta en *La novela de la memoria* (2010: 704-705) y Saturnino Valladares ofrece su análisis de lo acontecido (2016: 255) –. Habían sido invitados junto a un grupo de escritores españoles por las autoridades cubanas al Congreso Cultural de La Habana de enero de 1968. A su regreso a España, la consecuencia inmediata se concretó, por parte de Valente, en la publicación de un poema, tachado de «abyección moral» por Félix Grande y de «cruel» por la de José Luis Cano, titulado «Fábula de payaso en la ancianidad y su pareja» en *Índice de Artes y Letras* (230, abril de 1968), número que resultó secuestrado por una colaboración distinta allí incluida, pero que no impidió en todo caso cierta difusión y el daño buscado, pues, si bien no aparecían en el poema los nombres de Gabriel Celaya y Amparo Gastón, tanto por los versos como por el montaje de la página, que incluía ilustración fotográfica del poeta vasco, «alguien podría interpretar [el poema] como un retrato cruel de Celaya y Amparito» (José Luis Cano, 1986: 172). Pues bien,

en una de las respuestas de Celaya dadas a Miguel Fernández-Braso en una entrevista para *Pueblo* al año siguiente, 1969, con motivo de la inmediata aparición del volumen de sus *Poesías completas* se demora en este asunto dando su versión con las siguientes palabras:

Estuve con Valente en Cuba en diciembre del 67. Fuimos jurados del premio de la UNEAC, nacional de poesía cubana. A la vista del habilidoso trajín que tenía para darle el premio a un amigo, yo le dije delante de bastante gente: «¡Vaya con el inteligente niño Valente!». Quería que se le concediera el premio a Pérez Sarduy, negro cubano. Las alusiones a Amparo en el poema son de muy mal gusto. Valente no sólo había sido siempre amigo mío, sino que me había halagado mucho. Félix Grande ha obrado con buena voluntad, pero no merecía la pena armar tanto lío por tan poca cosa. Valente siempre, por temperamento, toma posiciones distantes y superiores sobre todos los demás. Creo que en esto influye el hecho de que vive fuera de España y también su temperamento irónico y frío. Es una pena porque esto daña a su poesía... (Celaya, 1969).

Pero la reacción de Valente no se calmó con el intento de publicación del poema en *Ínsula*, primero, y la aparición efectiva en *Índice* después, pues, como escribe Valladares, casi tres décadas después, en 1996, y fallecido ya Gabriel Celaya hacía cinco años, insistió en su descalificación total:

No fue esta la última vez que Valente fustigó al poeta Gabriel Celaya. En un artículo publicado en 1996 bajo el título de «Transparencias en un aniversario», por ejemplo, Valente, bajo el prisma de la distancia y la amistad, se dirige a José María Castellet y le critica que en su antología *Veinte años de poesía española, 1939-59* colocase «en una situación de futuro ejemplar a un poeta ya destinado a merecido olvido, Gabriel Celaya. «No quisiera hacer versos», escribe este en cita tuya. «Solo cabe decir que fue esa una voluntad plenamente cumplida». (Valladares, 2016: 255).

La alusión de Valente a la cita de ese verso, «No quisiera hacer versos», está movida por una mala intención obvia, pues si se lee en el contexto existencialista del poema al que pertenece, «Mi intención es sencilla (difícil)», de *Tranquilamente hablando* (1947), cabe deducir que no era esa su voluntad:

No quisiera hacer versos;
quisiera solamente contar lo que me pasa
(que es lo que nunca pasa),
escribir unas cartas destinadas a amigos
que supongo que existen
quisiera ser el Bécquer de un siglo igual a otros.

Su voluntad, en todo caso, parece entrar antes en relación con el deseo no tanto de desaparecer, sino de intentar el logro de una poesía «que trata de dar voz a preocupaciones y sentimientos colectivos y no a emociones intimistas». Era el convencimiento que le quedaba a Celaya de la ya decaída poesía social, tal como le dice al periodista de *Pueblo*.

En cualquier caso, han transcurrido tantos años de la publicación del poema y título que nos ocupan, más de medio siglo, que cabe intuir su porvenir más cierto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ávila Martín, Carmen; y Linares Alés, Francisco (2010), «La noción de ideologema y la dimensión cultural de las palabras», en Chicharro, Antonio; y Linares Alés, Francisco (Eds.), *Sociocrítica e interdisciplinariedad*, Granada, Instituto Internacional de Sociocrítica y Ediciones Dauro, 2010, pp. 343-362.
- Bagué Quílez, Luis; Baños Saldaña, José Ángel (2017), «¿Cargada de futuro? Del manifiesto al eslogan», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 5, n. 2 (2017), pp. 317-335. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2017.5.2.830>.
- Benet, Arturo (1955), «Gabriel Celaya, *Cantos iberos*», *Rumbos*, 95, diciembre.
- Cano, José Luis (1986), *Los cuadernos de Velintonia*, Barcelona, Seix Barral.
- Celaya, Gabriel (1952), «Poesía eres tú», *Antología Consultada de la Joven Poesía Española*, Santander, Bedia [Valencia, Distribuciones Mares], pp. 43-46; Valencia, Prometeo, 1983 (edición facsímil prologada por J. Escolano).
- Celaya, Gabriel (1953), «La poesía es un arma cargada de futuro», *Verbo. Cuadernos Literarios*, núm. 28, diciembre, pp. 6-7.
- Celaya, Gabriel (1955), *Cantos iberos*, Alicante, Verbo; Madrid, Turner, 1975².
- Celaya, Gabriel (1969), «Gabriel Celaya ante sus *Poesías completas*» (Entrevistado por Miguel Fernández-Braso), *Pueblo*, Madrid, 7 de mayo, p. 32.
- Celaya, Gabriel (1969), *Poesías completas* (Prólogo de Vicente Aleixandre), Madrid, Aguilar.
- Celaya, Gabriel (1972), *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus; en *Ensayos literarios* (Edición y estudio previo de Antonio Chicharro), Madrid, Visor, 2009, pp. 179-374.
- Celaya, Gabriel (1974), «La poesía nativa y la emigrante», *Cuadernos para el Diálogo*, Extra XLII, agosto; en *Ensayos literarios* (Edición y estudio previo de Antonio Chicharro), Madrid, Visor, 2009, pp. 1038-1042.
- Celaya, Gabriel (1977), *El hilo rojo: la poesía es un arma cargada de futuro*, Madrid, Alberto Corazón Editor.
- Celaya, Gabriel (2000), «Gabriel Celaya», en Segismundo Lince, *13 poetas testimoniales. Antología*, Madrid, Edaf, pp. 57-62.
- Celaya, Gabriel (2001), *Poesías Completas I* (Edición de José Ángel Ascunce, Antonio Chicharro, Juan Manuel Díaz de Guereñu y Jesús María Lasagabaster), Madrid, Visor Libros.
- Celaya, Gabriel (2002), *Poesías Completas II* (Edición de José Ángel Ascunce, Antonio Chicharro y Jesús María Lasagabaster), Madrid, Visor Libros.
- Celaya, Gabriel (2004), *Poesías Completas III* (Edición de José Ángel Ascunce, Antonio Chicharro y Jesús María Lasagabaster), Madrid, Visor Libros.
- Celaya, Gabriel (2009), *Ensayos literarios* (Edición y estudio previo de Antonio Chicharro), Madrid, Visor Libros.
- Chicharro, Antonio (1987), *Gabriel Celaya frente a la literatura española*, Sevilla, Alfar. [URI: <http://hdl.handle.net/10481/38080>].
- Chicharro, Antonio (1989), *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya* (Prólogo de Antonio Sánchez Trigueros), Granada, Universidad de Granada. [URI: <http://hdl.handle.net/10481/38082>].

- Chicharro, Antonio (1994), «La teoría de la crítica sociológica», en Aullón de Haro, Pedro (Coord.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994, pp. 387-453. [URI: <http://hdl.handle.net/10481/46671>].
- Chicharro, Antonio (2009), «La poesía social: aspectos discursivos y de concepto», en Martínez, José Enrique (ed.), *Victoriano Crémer. Cien años de periodismo y literatura*, León, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 83-96. [URI: <http://hdl.handle.net/10481/49539>].
- Chicharro, Antonio (2018), «Sobre el poema “Educar”», *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada*, 10, p. 151. [URI: <http://hdl.handle.net/10481/49770>].
- Chicharro, Antonio (2020), «Censura y poesía en Gabriel Celaya: una aproximación», *Ínsula*, 879, marzo, pp. 17-21. [URI: <http://hdl.handle.net/10481/62226>].
- Chirbes, Rafael (2022), *Diarios. A ratos perdidos 3 y 4*, Barcelona, Anagrama.
- Couceiro Tovar, José (1956), «Gabriel Celaya: *Cantos ibéricos* [sic]», *Atlántida*, núm. 13, enero-febrero.
- Cros, Edmond (1992), *Ideosemas y Morfogénesis del Texto. Literatura española e hispanoamericana*, Frankfurt am Main, Vervuert.
- Domingo Aguilar, Juan (2025), «*Papelería del purgatorio*, de Sergio García Zamora», *Zenda. Autores, libros y compañía*. En línea: <https://www.zendalibros.com/papeleria-del-purgatorio-de-sergio-garcia-zamora/>
- Enríquez Calleja, Isidoro (1956), «*Cantos iberos*, de Gabriel Celaya», *Las Españas*, México, núms. 26-28, julio.
- Flores, Pedro (1996), «La poesía es un arma cargada de futuro», *Espejo de paciencia. Revista de literatura y arte*, 1, 69.
- Gamoneda, Antonio (1997), «¿Son estos malos tiempos para la poesía?», en *El cuerpo de los símbolos (Memoria, poética, ensayo)*, Madrid, Huerga y Fierro.
- Gallardo, José Carlos (1955), «Poesía triunfante», *Patria*, Granada, 24 de julio.
- García, Miguel Ángel (2012), *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*, Madrid, Castalia.
- García Narezo, Gabriel (1956), «Mi abrazo para un gran poeta», *Excelsior*, México, 27 de enero.
- García Zamora, Sergio (2025), *Papelería del Purgatorio*, León, Eolas Ediciones.
- Hernández, Miguel (1937), «Fuerza del Manzanares», *Nuestra Bandera. Órgano del Partido Comunista*, 22 de agosto.
- Hierro, José (1998), *Cuaderno de Nueva York*, Madrid, Hiperión.
- Iravedra, Araceli (2018), «“¿La poesía es un arma de futuro cargada?”: Los compromisos poéticos posmodernos o el canon bajo sospecha», *Estudios Filológicos*, 61, pp. 243-263. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132018000100243>.
- Iravedra, Araceli; y Sánchez Torres, Leopoldo (Eds.) (2010), *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*, Sevilla, Renacimiento.
- Iravedra, Araceli (Ed.) (2013), *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- Lanz, Juan José (2011), «El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX», *Revista IZQUIERDAS*, 9, abril, pp. 47-66 (www.izquierdas.cl).
- Levin, Samuel R. (1974), *Estructuras lingüísticas en poesía* (Presentación y apéndices de Fernando Lázaro Carreter), Madrid, Cátedra.

- Lledó, Emilio (1991), *El silencio de la escritura*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1992².
- Mercader, Trina (1955), «Gabriel Celaya, *Cantos iberos*», *Al-Motamid*, 31, abril-junio.
- Molina, Manuel (1955), «Gabriel Celaya, *Cantos iberos*», *Poesía Española*, núm. 41, mayo.
- Riva, Sabrina (2014), «De la “verdad insinuada” a la “poesía como un arma”. Sobre el discurso autopoético en Miguel Hernández», *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS)*, 27, junio.
- Rodríguez Gómez, Juan Carlos (1965), *Semejante al hombre (Poemas)*, Granada, Universidad de Granada.
- Rodríguez Gómez, Juan Carlos (1974), *Teoría e historia de la producción ideológica. I. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal.
- Rodríguez Gómez, Juan Carlos (1999), *Dichos y escritos: sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética*, Madrid, Hiperión.
- Roldán, Mariano (1956), «Los *Cantos iberos* de Gabriel Celaya», *La Voz de España*, San Sebastián, 14 de septiembre.
- Valente, José Ángel (1968), «Fábula de payaso en la ancianidad y su pareja», *Índice de Artes y Letras*, 230, abril; en *Poesía completa* (Edición de Andrés Sánchez Robayna), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 826.
- Valladares, Saturnino (2016), «Epistolario José Ángel Valente / José Manuel Caballero Bonald», *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatua*, 22, pp. 249-275.

LÍRICOS VIENTOS EN LA GENERACIÓN DEL 1927 (I)

Juan Chirveches

Al viento, peñador de sentimientos, acariciador de penas, traedor de misterios, suavizador de ardores, pulsador de esas cuerdas invisibles que interpretan la música emitida por las alamedas..., al viento, digo, aluden mucho en sus composiciones los poetas de todo tiempo y condición: “el viento es un poeta/ que ha desplegado sus alas”, repetía don Eliseo Fortún cuando por abril nos invitaba a tomar té con yerbabuena en su carmen albaicinerio, bajo la pérgola cuajada de violáceas glicinias.

También los componentes del vario conjunto de grandísimos creadores que los manuales de literatura agrupan bajo el marchamo “Generación de 1927” desplegaron vientos, con harta frecuencia, para metaforrear, sacudir, ventilar, hacer vibrar los versos de sus poesías regalándonos con ello flotamientos espirituales, aéreas elevaciones, bellísimos instantes de palabras.

Dámaso Alonso tituló su segundo poemario *El viento y el verso* (1925), en que Eolo es grande protagonista de este importante libro: “morir quisiera en el viento (...) / ir sepultado en el viento/ como un capitán del viento”.

José María Hinojosa dio a la imprenta en 1927 su muy original *La rosa de los vientos*. Ernestina de Champourcín publicaba en 1931 *La voz del viento*. Carmen Conde, la primera mujer española académica de la Lengua, *Júbilos. Poemas de niños, rosas, animales y vientos* (1934), o *Mi fin en el viento* (1947). Luis Cernuda alumbró en 1927 su primer libro con el título *Perfil del aire*, que ya sabemos desde niños que “viento es el aire en movimiento”.

Federico García Lorca, en su famosa conferencia *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz, llamado cante jondo*, pronunciada el 19 de febrero de 1922 en el Centro Artístico de Granada, nos abanica con esta brisa de palabras: “los verdaderos poemas del cante jondo no son de nadie; están flotando en el viento como vilanos de oro”.

García Lorca, tal que todos sus compañeros de generación, es también gran movedor de líricos vientos. En el romance “Preciosa y el aire” hay un “viento-hombrón”, que el muy ladino es “viento verde/ sátiro de estrellas bajas”, y persigue a la muchacha con ganas fúricas de envolverla, derribarla y cubrirla. Pero cuando ésta, que echa a correr, logra por fin ponerse a salvo en la casa que el cónsul de los ingleses tiene “más arriba de los pinos”, entonces, frustrado y enrabietado, “en las tejas de pizarra/ el viento, furioso, muerde”. Pues que se fastidie y otra vez será.

La primera palabra del primer verso del primer poema del primer libro lorquiano es justamente “viento”, con que inicia “Veleta”, inaugural composición de su *Libro de poemas* (1921): “Viento del sur,/ moreno, ardiente,/ llegas sobre mi carne/ empapado de azahares”. Se conoce enseguida que el chico prometía...

El soneto que dedica al joven poeta José de Ciria y Escalante, muerto en 1924 a los veinte años, contiene estos renglones estremecedores: “Dos voces suenan: el reloj y el viento,/ mientras flota sin ti la madrugada”.

De su libro *Canciones* (1927), celebrísimo y muy hermoso es el breve “Canción de jinete”: “por el llano, por el viento,/ jaca negra, luna roja”, etc. Y no menos su “Arbolé, arbolé”, donde una “niña de bello rostro”, tan a su aire y tan a su faena ella, “está cogiendo aceitunas”. Y va y “la prende por la cintura” un “viento, galán de torres”, que más que galán de torres es, como se ve, un verdadero frescales. So caradura. Entonces, si seguimos paseando por los versos de este bello poema, nos cuenta Lorca que pasan varios otros galanes (jinetes, torerillos...) que incitan a la chica a venirse con ellos a Granada: no sabemos para qué, aunque lo

suponemos... Sin embargo “la niña no los escucha”, y sigue en su tarea. Pero eso sí: “con el brazo gris del viento/ ceñido por la cintura”.

En este mismo libro se colecciona el poema “Huerto de marzo”, donde: “¡Qué brinco da mi sueño/ de la luna al viento!”. Y donde, en “Soneto”, leemos que “el viento de la noche, suspirando,/ es un largo espectro de plata conmovida”.

Curiosamente, al igual que “viento” es el primer vocablo de *Libro de poemas*, también es el último de *Canciones*: “¡qué trabajo me cuesta/ llevarte con tus pájaros/ y tus brazos de viento”, verso con que finaliza este libro extraordinario.

La mayor parte de las piezas poéticas que integran el *Poema del cante jondo* fueron escritas por García Lorca entre finales de 1921 y comienzos de 1922 como aportación al histórico Primer Concurso de Cante Jondo que organizó el Centro Artístico. En ese poemario hay una guitarra que “llora monótona,/ como llora el agua,/ como llora el viento/ sobre la nevada”. Y hay una “tierra quieta, de noches inmensas, viento por los caminos, brisa por las alamedas”. Y hay, bajo el título “¡Ay!”, que “el grito deja en el viento/ una sombra de ciprés”.

Quién no conozca el “Verde viento. Verdes ramas” del *Romancero gitano* (1928) es para fusilarlo poéticamente. Este libro cumbre es también recorrido, si nos fijamos, por una airosa circulación general poemática donde ya hemos visto cómo un viento sátiro, intuimos que lanza en ristre, persigue a Preciosa con aviesas intenciones; pero también donde “la higuera frota su viento/ con la lija de sus ramas”; donde “el largo viento dejaba/ en la boca un raro gusto/ de hiel, de menta y de albahaca” (“Romance sonámbulo”); o donde, cuando llega la noche: “el viento vuelve, desnudo,/ la esquina de la sorpresa” (“Romance de la Guardia Civil”).

Y en *Seis poemas galegos* (1935) nos regala Lorca esta letrilla dedicada a Rosalía de Castro:

Érguete, miña amada,
porque o vento muxe, como una vaca.

LÍRICOS VIENTOS EN LA GENERACIÓN DEL 1927 (II)

Juan Chirveches

Los poetas, como los pájaros, son habitantes del viento, viven en el viento, vuelan por el viento. Por ese viento que con frecuencia adopta comportamientos humanos, y se enfada y ruge cuando huracán, o acaricia y canta cuando brisa. Que zarandea si estrepitoso aquilón en “La canción del pirata” de Espronceda, o que besa si “céfiro blando” en la oda de Esteban Manuel de Villegas.

Los autores de la Generación de 1927 navegaron con frecuencia líricos vientos a bordo de sus poemas. Aquel gran erudito y gran poeta que fue Dámaso Alonso titula su segundo libro *El viento y el verso* (1925), y en él: “El viento es un can sin dueño/ que lame la noche inmensa”. Luego, en su impresionante poemario *Hijos de la ira* (1944) colecciona el celeberrimo “Insomnio”, donde nos cuenta que “a veces en la noche/ yo me revuelco/ y paso largas horas gimiendo como el huracán”. En “Voz del árbol” nos alerta: “el hombre, oh aullido inútil,/ es voz en viento (...) / nunca el viento y la mar oirán sus quejas”.

Pedro Salinas, el poeta madrileño que repite en sus poemas la palabra “beso” casi tanto como Aleixandre en los suyos la palabra “labios”, en la composición “Fe mía”, de *Seguro azar* (1929), llama bellamente a la rosa “la prometida del viento”, aunque advierte que no se fía de ella... En *La voz a ti debida*, de 1933, se pregunta si “¿Saben los vientos sus apellidos/ por encima del puro soplo que son?”. Hombre, digo yo que muchos de ellos sí que los saben: céfiro, cierzo, aquilones, notos, bóreas, euros, lebeches, tramontanas, de arriba, de abajo, ábregos, alisios, mistrales... Otros, supongo que no: éstos deben ser vientos que circulen anónimos y extraviados por la tierra, como airoas y vaporosas y undosas almas perdidas que buscaran los cuerpos de donde se salieron a dar una vuelta por los insondables derrumbaderos de la eternidad... Pero estamos con Pedro Salinas. Y Pedro Salinas, en *Seguro azar* (1929), tiene un hermoso poema protagonizado por el viento, titulado “Far West”, que comienza: “¿Qué viento a ocho mil kilómetros!/ ¿No ves cómo vuela todo?”, y que termina: “No es ya viento,/ es el retrato de un viento que se murió/ y está enterrado en el ancho cementerio de los aires”.

Al humilde parecer del articulista, abundan los versos kilométricos y pegajosos en Vicente Aleixandre, tan largos sus poemas como día sin su enamorada para un enamorado, o como inacabable carretera de Dakota que sólo parece terminar, si es que alguna vez termina, en el fin del mundo. Y en muchos de ellos escribe, como queda dicho, la palabra “labios”... Mas, probablemente, nunca dejarán de ser antológicas piezas como “En la plaza”, de *Historia del corazón* (1954), donde hay “olor/ a un gran viento que sobre las cabezas/ pasaba su mano”. O como “Ciudad del paraíso”, del libro *Sombra del paraíso*, 1944, donde le dice a Málaga, aunque no la nombra, que “pareces reinar bajo el cielo, sobre las aguas,/ intermedia en los aires”. Y la llama “blanca en los aires/ con calidad de pájaro suspenso”.

La poesía del vallisoletano Jorge Guillén tiene una personalidad única, juguetona, saltarina, simpática y vivaz, al menos en su poemario *Cántico* (1928, con sucesivas ampliaciones posteriores), donde en “Viento saltado” aparecen estos rítmicos versos: “¿En el viento, por entre el viento/ saltar, saltar,/ porque sí, porque sí, porque/ zas!”, mientras que en “Meseta” nos regala esta bellísima imagen: “Muchedumbre de trigos/ en un rumor terminan,/ trigo aún y ya viento”. Exhalan esas líneas de Jorge Guillén un aroma de primavera que se sale del libro e inunda la estancia donde leemos, transformándola de pronto en campo de amapolas.

Olvidemos la producción de Rafael Alberti esclava del comunismo y quedémonos con el luminoso, con el alado Alberti de *Marinero en tierra*, de *La amante*, *El alba del alhelí*, *Baladas y canciones del Paraná* y algunos otros, cimas todos de la poesía española del siglo XX. Fue el portuense, como el resto de compañeros de su

Generación, gran usador o degustador de vientos en sus versos. En el primero de sus libros anhela que su voz (su poesía), si muere en tierra, sea condecorada “con la insignia marinera,/ sobre el corazón un ancla/ y sobre el ancla una estrella/ y sobre la estrella el viento/ y sobre el viento la vela”. También en este libro “Elegía del niño marinero” (niño muerto), donde “Flotadora va en el viento/ la sonrisa amortajada de su rostro”.

La amante (1926) es un viaje poético que cruza la Meseta en busca del mar norteño. Cuando por fin alcanza el Cantábrico por Laredo, versifica emocionado: “¡Dejadme, vientos, llorar,/ como una niña, ante el mar”.

Del año siguiente es *El alba del alhelí*, en que canta, loor de almerienses, que desde levante “viento de Cabo de Gata/ trajo a la Virgen del Mar./ Viento la dejó en la arena,/ viento que volvió a la mar”.

Nos resulta curioso que en los seis primeros poemas de *Baladas y canciones del Paraná*, 1954, Alberti alude al viento. El primero es aquél, tan famoso y bellissimo, en que “el viento que viene y va” se repite cada dos versos, invariablemente, como una armónica letanía: “los pastos, como mar verde/ del viento que viene y va./ Los barcos como caminos/ del viento que viene y va./ El cielo como morada/ del viento que viene y va...”

Finalmente, que me quedo sin espacio, en “Canción 22”, el poeta dialoga con el gaseoso elemento y le explica que no sabe “si seré al fin lo que tú:/ viento./ Algo que tan sólo pasa/ y en nadie deja recuerdo./ Viento quizás. Sólo viento”.

EN EL CENTENARIO DE LA MUERTE DEL ESCRITOR GRANADINO ISAAC MUÑOZ (1881-1925)

Amelina Correa Ramón

El mes de marzo del pasado año 2025 se cumplió casi en silencio el centenario de la prematura muerte del escritor granadino Isaac Muñoz, quien falleció el 7 de marzo de 1925, antes siquiera de cumplir los cuarenta y cuatro años. Qué menos que tributarle siquiera un homenaje de recuerdo en la que fue su ciudad natal, donde vino al mundo el 3 de junio de 1881 en la céntrica calle Hileras, hijo del militar de alta graduación Hipólito Pablo Muñoz de Solano, de origen nobiliario, y de la almeriense Carmen Llorente Sirvent. Granada, ciudad en la que transcurrió parte importante de su infancia y juventud, en cuya Universidad cursara estudios, resultó absolutamente fundamental y lo predispuso hacia la fascinación orientalista que tanto lo caracterizaría. Así, su coetáneo, el cronista y escritor Rafael Cansinos Assens escribiría de él: “Nacido en Granada, la sugestión de la ciudad morisca obró en su fantasía el efecto de un opio”.

En la capital nazarí se inició en el mundo de la literatura, colaborando con revistas locales como *La Alhambra*, dirigida por Francisco de Paula Valladar, o *Idearium*, surgida en el ámbito de la Cofradía del Avellano como homenaje y recuerdo al malogrado Ganivet.

Y Granada, cómo no, se constituye en escenario de varias de sus novelas, en especial, las tres primeras, donde se evoca el Albaicín, la Alhambra, el Sacromonte, pero también jardines y parques que recuerdan los bellos cuadros que en la ciudad pintara Santiago Rusiñol y que hemos podido contemplar hace pocos meses en la exposición organizada en el Palacio de Carlos V

Así, por ejemplo, en su narración *Morena y trágica* encontramos esta evocación de la popular Cuesta de los Chinos subiendo a la Alhambra, y recordando con su denominación popular que antiguamente constituía la vía de subida de los cortejos fúnebres al cementerio:

Aquella noche, una noche de nardos y de luna, encontré a Martirio en el Camino de los Muertos, inmóvil, vestida de soledad y de sombra.

Las torres árabes, tocadas de noche, dejaban fluir como perfumes de su alma [...].

De los ajimeces árabes, parecía nacer una aurora fantástica, hecha de gloria, de luz de luna, y de muerto fausto nazarita.

Del mismo modo, mostrará su fascinación por un barrio como el del Albaicín, tan rico en historia, en belleza, en arte, como encontramos en su novela *Voluptuosidad*:



Isaac Muñoz, postal personalizada

Fue en Granada y en una iglesia del Albaicín.

[...]

Veía por encima de las tapias blancas ramas de granado, copas extáticas de ciprés.

A través de alguna verja, jardines de boj y de rosas, húmedos espejos de agua en los estanques quietos.

Pasaba alguna mujer de traza bíblica y ojos fosforescentes.

Escuché un canto lento y gutural de voces monjiles, y penetré en una iglesia.

Era una iglesia mudéjar de frescas paredes blancas, cuadros oscuros de martirio, cándido retablo de oro viejo, alto coro de celosías negras poblado de sombras misteriosas, orantes.

Pero, a pesar de sus más que indudables méritos, lo cierto es que el nombre de Isaac Muñoz ha sido uno de tantos que la historia literaria pareciera haber relegado al olvido, y, tristemente, ni siquiera se le recuerda aquí, en la que fuera su ciudad natal. Hasta hace muy pocos años, casi nadie se acordaba del amigo del poeta y autor de la célebre obra sobre la construcción de la Alhambra *El alcázar de las perlas*, Francisco Villaespesa, con quien colaboró en varias de sus empresas literarias; casi nadie, excepto algunos amantes de las rarezas bibliográficas, conocía los títulos de sus obras; menos aún se podían encontrar lectores de sus novelas. Sin embargo, la trayectoria vital y literaria de este autor ofrece un indudable interés, y, sobre todo, muestra su evidencia como síntoma de la época. Síntoma, en definitiva, de la crisis de fin de siglo, en el conflictivo paso del siglo XIX al XX, Muñoz plasma en su creación literaria las contradicciones, ambigüedades y deseos insatisfechos que marcaron la cultura de una etapa fecunda, en plena Edad de Plata.

Hace unos años, el poeta y crítico literario Luis Antonio de Villena, tras su lectura de la novela *La Serpiente de Egipto*, obra inédita de Isaac Muñoz sobre la que volveremos más adelante, afirmó que éste “escribió probablemente la prosa más decadente y enojada de nuestro modernismo simbolista, en su matiz orientalizante”.

En efecto, esteticismo y modernismo decadente, pero de manera muy fundamental, orientalismo, junto con el más refinado de los erotismos, que liga la transcendencia de Eros y Thanatos, la conjunción del amor y la muerte, son algunos de los ingredientes principales que caracterizan la obra y el devenir del escritor Isaac Muñoz, cuya narración biográfica bien podría convertirse en una novela.

Un primer acercamiento a su figura nos muestra un personaje polifacético que se codeó con las principales personalidades literarias del momento: Juan Ramón Jiménez -cuyo poemario *Rimas* reseñó-, Rubén Darío (que lo consideró “admirable artista”), los hermanos Machado o su amigo, el ya mencionado Francisco Villaespesa. Especialmente significativo resulta el hecho de que el famoso pintor Juan Gris, considerado uno de los maestros del cubismo, diseñara en 1905 su exlibris, ese sello que antiguamente se acostumbraba a poner en los libros para dejar constancia de quién era su propietario. En el caso del exlibris de Isaac Muñoz, se trata de un diseño rico en connotaciones, que muestra un libro abierto con una calavera tendida sobre sus páginas, junto a una rama de acacia y un reloj de arena, representando elocuentemente el tópico latino de *Tempus fugit*, pero ilustrando también el de *Ars longa, vita brevis*. Tampoco se puede perder de vista el indisimulado simbolismo masónico al que apunta. Y es que durante siglos los masones se han identificado como ‘hijos de la acacia’ porque sus hojas perennes simbolizan la inmortalidad. En cuanto al reloj de arena, evoca lo efímero de la humana envoltura mortal, lo que refuerza la imagen de la calavera.



Exlibris de Isaac Muñoz por Juan Gris

Cultivador en especial del género narrativo, Isaac Muñoz fue autor también de un llamativo poemario, así como de innumerables artículos en la prensa periódica, donde fue una firma cotizada por su amplio conocimiento del mundo musulmán, realizando con frecuencia reportajes desde Marruecos, Argelia, Túnez o Egipto. Buena muestra de ese incontestable prestigio se evidencia en que durante cerca de una década, desde 1911 hasta 1919, sus solicitados artículos se publicaran en la portada de uno de los más importantes periódicos del momento, el *Heraldo de Madrid*. Por ejemplo, durante todo el periodo correspondiente a la Primera Guerra Mundial colaborará con artículos de actualidad, en torno a la problemática bélica. Pero además, su prestigio se refleja en el hecho de aparecer con cierta frecuencia su foto en revistas ilustradas muy populares en la época, donde se le presentaba como especialista en los países árabes, que él tanto amó y por los que fue asiduo viajero.

Dejando de lado dos obritas de juventud, de escenas influidas por un romanticismo tardío y publicadas en Almería en la emblemática fecha de 1898, cuando contaba tan sólo con diecisiete años, y con toda probabilidad costeadas por su padre, la verdadera vida literaria de Isaac Muñoz comienza con su primera novela, una *bildungsroman* o novela de aprendizaje, que aparece en 1904 bajo el ambicioso título de *Vida*. Aunque el escritor se muestra todavía como un novelista en busca de consolidar su propia voz, se anuncian ya sus indudables valores estéticos, a la vez que se suma a la heterogénea y muy fecunda corriente de llevar a cabo relecturas de la figura y la obra de santa Teresa de Jesús, de la que se reproducen citas literarias en las páginas de *Vida*. Título el de la novela, por cierto, teresiano, al igual que lo es *Camino de perfección*, que Pío Baroja había publicado dos años atrás, y que serviría a Isaac Muñoz en buena medida como modelo, representando en ambos casos esa importante corriente de revisitación de la Doctora Mística que cobró actualidad en los últimos años del XIX y primeros del XX.

Esta primera novela concitará un más que destacable interés por parte de la crítica literaria, publicándose reseñas en los más variados medios de prensa, desde periódicos locales y nacionales de información, hasta llamativas revistas especializadas, como por ejemplo, la conocida revista teosófica *Sophia*. Cabe destacar que

su amigo Francisco Villaespesa la reseñó elogiosamente en *El País*, y que se ocuparon de la obra otros autores modernistas, como el canario Tomás Morales o el almeriense Luis G. Huertos. Pero llama más la atención que *Vida* atraería de igual modo a escritores y periodistas extranjeros, siendo reseñada en la revista portuguesa *Arte & Vida*, y atrayendo a la novelista y crítica literaria italiana Marquesa Plattis, que firmaba sus obras de creación con el seudónimo de *Jolanda*, quien, al parecer, trabajó incluso en la traducción de *Vida*.

Los indudables valores estéticos de la prosa de Isaac Muñoz quedarán claramente evidenciados a través de su primera obra de madurez, editada después de instalarse en Madrid, corte literaria y capital cultural donde se concentran autores y tendencias de todo tipo, pero donde predomina en buena medida el ahora triunfante modernismo, en cuya defensa participará Isaac Muñoz junto con todo un nutrido círculo de escritores congregados en esos primeros años del siglo en torno a Francisco Villaespesa (a quien, recordemos, se debe entre otras cosas, la edición de las dos primeras obras de Juan Ramón Jiménez). Con el elocuente título de *Voluptuosidad*, se trata de una novela abierta y voluntariamente transgresora, orientalista y cosmopolita, que presenta, además, como sello definitorio frente a otras obras de Muñoz el ser una novela en clave, donde aparecen personajes que encubren bajo nombre ficticio auténticos escritores, artistas y músicos que se entretajeron en la activa y bulliciosa vida del Madrid de comienzos del siglo XX. La ilustración de su cubierta se debe a Demetrio Monteserín, artista leonés que, formado en la Academia de San Fernando de Madrid, estuvo vinculado al modernismo y fue ilustrador de famosas revistas de la época como *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro*, *La Esfera*, etc., en cuyas páginas, por cierto, no sería infrecuente encontrarse la firma de Isaac Muñoz o informaciones diversas en torno a él.



El año de la publicación de *Voluptuosidad*, 1906, tendrá lugar, además, un gran cambio en la vida de Muñoz. En efecto, para un joven sensible y atraído desde siempre por los valores estéticos del orientalismo, que ha vivido muy de cerca por sus años pasados en la ciudad de la Alhambra, supone un descubrimiento decisivo el traslado de su padre, militar de alta graduación, a la plaza española de Ceuta. Una vez allí, Isaac Muñoz entrará en contacto con la realidad de Marruecos, por lo que pronto la fascinación vital se entremezclará con la recreación literaria.

Así, deslumbrado por un mundo que ofrece una alternativa a su hiperestésica sensibilidad, hastiada de la vulgaridad que representa la vida burguesa, con su esquema de valores que privilegia el mercantilismo, el pragmatismo, el orden, la utilidad, etc., Muñoz pronto mimetiza literariamente la realidad semita. Se trata del artista que cree en la estética como aspiración suprema y pauta, dentro de un mundo que considera caduco y triste. El escritor granadino no ocultará su adopción en todo momento de una actitud esteticista y fascinada ante el Oriente, una entidad que representa el sueño de huida, la búsqueda incesante del paraíso

original perdido, frente a lo que se juzga una ingrata realidad cotidiana. En este sentido, para comprender el rechazo del artista de finales del XIX y comienzos del XX hacia una sociedad occidental que se considera corrupta y en decadencia, quizás resulten ilustrativas las palabras que el pintor Paul Gauguin escribe en una carta a Théo, el hermano de Vincent Van Gogh, donde le dice:

Es el fondo de mi personalidad; a la civilización podrida busco oponerle algo más natural, partiendo de lo salvaje.

Volveremos más adelante sobre esta búsqueda del edén original que en el caso de Isaac Muñoz se concreta en el Oriente, pero, prosigamos ahora con la presentación de una panorámica de su producción literaria para darlo a conocer a los actuales posibles lectores.

Tras *Vida y Voluptuosidad*, llega un año especialmente fecundo para el granadino, quien ve publicarse tres obras. Comenzaremos por la singular novela *Morena y trágica* (1908), desventurada historia de amor entre una gitana del Sacromonte granadino y un misterioso joven de ascendencia judía. Esta obra, además, presenta toda una serie de similitudes con el libreto de la famosísima obra *El amor brujo* (1915) de Manuel de Falla, que fue escrito por una autora tan vinculada, por un lado, con el naciente modernismo -en que se inserta Isaac Muñoz- y, por otro, con Granada, como es María Lejárraga, por lo que no sería descabellado plantearse la posibilidad de que ella pudiera haber tenido conocimiento previo de la novela de Muñoz.

De ese año 1908 data el texto misceláneo de reflexiones estéticas, filosóficas y vitales, en forma dialogada entre dos personajes, de los que uno parece encarnar, siempre con la debida cautela y ciertos matices, la voz de su autor, titulado *Libro de las Victorias. Diálogos sobre las cosas y sobre el más allá de las cosas* (1908). Curiosamente, encuadrado en el mismo volumen, aunque sin que conste en la cubierta, portada ni portadilla interior, se ofrece al lector otro texto, independiente del primero y absolutamente delicioso, donde bajo el título de *Libro de Agar la Moabita*, se muestra lo que se podría considerar una suerte de peculiar glosa del bíblico *Cantar de los cantares*, una sugerente versión modernista-decadente del mítico epitalamio, que tanto atrajera, por otro lado, a una autora tan admirada por Muñoz como fue santa Teresa de Jesús:

- 1-Esta es mi canción por la que ha pasado la voz de Jehovah.
- 2-Ella era dulce como el fruto moreno de la palmera, y su nombre era como el olor de un nardo en la noche.
- 3-Y yo te amé porque la diosa sonreía en tu rostro a la luz de la luna.
- 4- Y fuiste para mí como mirra que ungiera mi cuerpo.
- 5- Y entraste en mi cámara como la luz de una lámpara en medio de las tinieblas. [...]
- 19- Vino de Engaddi era para mí tu boca, y tus besos suaves del sabor de las manzanas.
- 20-Y tú eras hermosa entre las hermosas, y un lucero azul brillaba alto sobre tu frente.
- 21- Y nuestra cámara era de oloroso cedro, y nuestro lecho de nardos y de sedas de Damasco.

En 1909 ve la luz su novela *La fiesta de la sangre*, donde se relatan las rencillas entre opuestas tribus magrebíes, en un ambiente de refinada sensualidad y erotismo desbordante. Del éxito que pudiera tener habla de manera elocuente el hecho de que cinco años más tarde, en el año 1913, fuera reeditada, ahora con el título de *Un héroe del Mogreb*. Dicha reedición se llevó significativamente a cabo en París, por parte de la consolidada Casa Editorial Garnier Hermanos, que publicaba abundantes títulos en español, destinados sobre todo a su distribución y venta en Hispanoamérica, lo que constituía un floreciente negocio en los primeros años del siglo XX.

De entre las numerosas reseñas que los libros de Isaac Muñoz recibirían, mayoritariamente por parte de autores vinculados, como él, con la nueva literatura encarnada por el Modernismo, se puede recordar quizás una significativa cita del novelista y poeta Andrés González-Blanco, crítico literario tan generoso como profusamente erudito, quien publicó en junio de 1910 en la revista *Nuestro tiempo. Ciencias y Artes. Política y Hacienda*:



Isaac Muñoz es un artista, plenamente artista y nada más que artista. Las palabras le fascinan como piedras preciosas. Tiene el gusto oriental de las descripciones pomposas, del estilo resplandeciente como una gema. Sólo la vida le interesa; y luego la vida traducida en frases. Es de los que piensan que el mundo ha sido hecho para llegar a un buen libro. Por eso no es extraño que le preocupe escasamente la moral y la sociología. Sus novelas no son edificantes, ni a cien leguas de ello. Son novelas llameantes de lujuria africana; novelas cuyas páginas están calcinadas por un sol de fuego (González-Blanco, 1910: 80-81).

Llamativamente, también el polígrafo Rafel Cansinos Assens, testigo de excepción del surgimiento del modernismo en la España de entresiglos y de la ebullición artística y literaria que se congregaba en la capital madrileña, hará uso de la imagen literaria de las piedras preciosas para referirse al estilo del escritor granadino:

Suntuosidad y erotismo son las virtudes predominantes de este escritor, que en cada uno de sus libros supera lo más tendidos y fructuosos esfuerzos de los preciosistas y está tan colmado de perlas y diamantes y los lanza con tal prodigalidad que recuerda el bello rasgo de Buckingham que nos cuenta Brantôme. Pocos escritores modernos tan ricos de imágenes, de metáforas, de toda clase de suntuosas figuras retóricas, como este joven que se empeña en hacernos creer que viene de Oriente [...]. Sus bengalas, sus gemas, sus fuegos no se agotan nunca y parecen salir de una urna mágica, consagrada a la abundancia perenne por un benigno hechizo.

Siguiendo con su trayectoria, en 1910 aparecerán dos obras firmadas por Muñoz, *La sombra de una infanta* y *Alma infanzona*, que presentan una serie de puntos en común: la evocación del mundo antiguo y fastuoso de la aristocracia, los amores torturados, la mujer fatal capaz de llevar al hombre a su perdición, y, por supuesto, el esteticismo a ultranza, plasmado en escenas con profusión de detalles evocadoramente sensoriales. Pero también comparten como suerte de prólogo poético un espléndido soneto dedicado al autor por Francisco Villaespesa, que lleva por título “Isaac Muñoz”:

Tarde llegaste al mundo. Tu sueño odia el reposo;
amas el fasto antiguo, la guerra y el amor,
y cruzas por la vida, callado y desdeñoso,
igual que un desterrado y noble emperador.

Tienes el gesto altivo del que perdió un imperio,
labios de César Borgia, pupilas de Don Juan...
Surge tu busto heroico del fondo del Misterio
como del claro oscuro de un cuadro de Rembrandt.

De todas las bellezas adora tu alma fuerte
la trágica y sangrienta belleza de la Muerte...
El águila bicéfala en tu aislamiento anida.

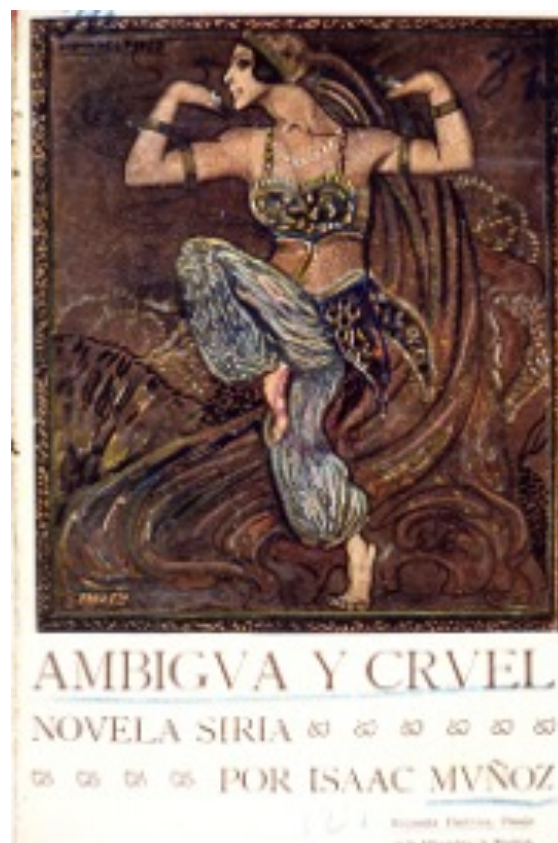
Ciña el laurel de Apolo tu altiva sien de Marte,
y ya que ser no puedes César Borgia en la vida,
serás el César Borgia dominador del Arte.

Ambas obras evidencian también, por supuesto, radicales diferencias, empezando porque *La sombra de una infanta* escrita en verso, será el único poemario del que fue autor el granadino a lo largo de toda su vida, mientras que con *Alma infanzona* retoma el género novelístico con el que se siente a todas luces tan identificado. Se trata de una narración diseñada bajo la célebre divisa del renacentista César Borgia, “Aut Caesar aut nihil”, que inspirará de igual modo la narración barojiana *César o nada*, que iba a ver la luz en el mismo año, tan sólo unos pocos meses más tarde. La fascinación por la mítica figura del hermoso y maquiavélico hijo natural del Papa Alejandro VI evidencia una significativa influencia nietzscheana filtrada en el caso de Muñoz a través de su muy admirado el escritor italiano Gabriele D’Annunzio (1863-1938). Se tiene conocimiento, además, gracias al periódico madrileño *Excelsior* del 6 de septiembre de 1912, de que Isaac Muñoz tenía previsto en esas fechas la preparación de una obra que se iba a titular “Tragedia sobre los Borgia”, de la que nada se volvió a saber.

Como bien explica Gonzalo Sobejano, en su ya clásico estudio *Nietzsche en España*: “Ser poderoso es privilegio de los mejores. Los mejores son los fuertes, los orgullosos, los libres, los dominadores, los artistas”. Y en *Alma infanzona* de Isaac Muñoz, ese “ser mejor” se asociará con una suerte de aristocracia de la sensibilidad y del espíritu (como la invocada, entre otros, por Manuel Machado en su célebre composición “Adelfos”), pero también la antigua aristocracia señorial que hunde sus raíces en la historia de España y que viene representada por la imagen del hidalgo, que se extenderá fértilmente por las obras literarias, artísticas y teatrales del periodo. De ahí que el título de la obra combine dos palabras altamente connotativas en la época, como son “alma” e “infanzona”.

Está claro que 1910 resultó un año especialmente intenso para Isaac Muñoz, quien en el mes de julio es pensionado por el Ministerio de Instrucción Pública para hacer “investigaciones literarias e históricas en Marruecos”, según informa 25 de julio el periódico *ABC*, en su página 15. Quizás por ese motivo su producción literaria se resiente y al año siguiente, coincidiendo, además, con el momento en que se inicia la intensísima colaboración del escritor con el periódico *Heraldo de Madrid*, donde, como ya se adelantó, llegará a ser muy valorado, Isaac Muñoz sólo da a conocer, el 20 de enero de 1911, una breve obrita en el terreno de la creación. Su título es *Los ojos de Astarté* y aparece incluida en la colección de literatura breve, *El Cuento Semanal*, que había sido fundada en 1907 por el también escritor Eduardo Zamacois, adquiriendo enseguida un fulgurante éxito. Tratándose de una colección muy valorada por el público, y en la que las colaboraciones (siempre bajo encargo, pues tenía a gala presentar firmas de primera fila) estaban muy bien pagadas, la mayoría de los autores reutilizaban material anterior, que resumían, refundían o retocaban.

Sin embargo, el caso de Isaac Muñoz resultará un tanto diferente, ya que *Los ojos de Astarté* vendría a ser una versión inicial, aunque con apenas cambios, de la novela que ve la luz al año siguiente, 1912, bajo el título, en este caso, de *Ambigua y cruel*, cuya ilustración de portada, por su belleza y por su capacidad de sugerencia, elegí utilizar precisamente para mi último libro publicado en memoria de Isaac Muñoz y con motivo del centenario de su muerte.



Dicha ilustración se debe al pintor cordobés José Moya del Pino, prestigioso ilustrador, responsable, entre otras, de la edición de las Obras Completas de Valle-Inclán, pero también de libros de Miguel de Unamuno o Francisco Villaespesa, entre otros. Conocido también por su faceta como retratista, pintaría al propio Isaac Muñoz, ataviado a la usanza árabe que le fue tan querida, reproduciéndose el retrato en el periódico *Heraldo de Madrid*, como prueba de la especial estima en que se tenía al escritor en este medio de prensa

Ambas obras conexas, *Los ojos de Astarté* y *Ambigua y cruel*, vuelven a situar la narración, escasa y con un marcado carácter esteticista y sensorial, en un Oriente idealizado, al igual que sucederá en sus siguientes novelas, como *Lejana y perdida* (1913), que presenta como interesante innovación el hecho de que, al habitual Oriente musulmán que tan habitualmente recorría Isaac Muñoz, incorpora también, y bajo un similar velo de admiración fascinada, los territorios lejanos de India y China, lo que añade un grado aún mayor si cabe de cosmopolitismo refinado, evidenciado de manera muy gráfica por la bellísima ilustración de cubierta, que se debe nuevamente a la firma de José Moya del Pino.

En 1914 Isaac Muñoz lleva a cabo un procedimiento similar al usual ya comentado, al publicar *Bajo el sol del desierto* en otra colección de literatura breve muy conocida, como es *El Libro Popular*, y con muy pocas variantes, la misma obra en volumen exento con el título de *Esmeralda de Oriente*. Con estas narraciones la acción retorna al escenario predilecto de Isaac Muñoz, es decir, el Magreb, que en árabe significa literalmente “lugar por donde se pone el sol”, es decir, la parte más occidental del mundo árabe, y que abarca los países de Marruecos, Argelia, Libia, Mauritania y Túnez.



Pero por supuesto, Isaac Muñoz se encontrará también en consonancia con la egiptofilia del momento, acrecentada por los importantes hallazgos arqueológicos que se van sucediendo y protagonizando vistosos reportajes en las revistas. Así, demostraría una especial fascinación por la antigua civilización de los faraones desde muy joven. En este sentido, se puede recordar su esteticista y suntuosa novela decadente titulada *La Serpiente de Egipto*, que quedó manuscrita e inédita a su muerte, siendo editada por primera vez en 1997 con un amplio estudio introductorio en el que se analiza precisamente la fascinación del autor por la tierra de los faraones, unida indisolublemente con un suntuoso esteticismo que parece convertir cada página en una recamado joya tallada con esmero por un orfebre.

Si ya antes se señaló la visible influencia que sobre el escritor granadino parece haber ejercido Friedrich Nietzsche, tan evidente en diversos pasajes de sus obras, quizás no esté de más recordar, en relación con algún fragmento de esta novela en que se muestra en su máximo esplendor el prototipo tan finisecular de la mujer fatal, seductora y hermosa pero capaz de llevar al hombre a la destrucción, la siguiente cita nietzscheana “Cuando miras largo tiempo al abismo, el abismo también mira dentro de ti”. Así, en efecto, lo experimentará el protagonista masculino de *La Serpiente de Egipto*, pero también, en buena medida, su creador:

En torno del cuello, largo y ágil, de un rico tono de dátíl, centelleaba un collar de piedras preciosas. Raros e inquietantes amuletos temblaban sobre sus pechos leves y erectos. Un ancho paño blanco bordado de turquesas ceñía escuetamente sus caderas enjutas, de una fina elegancia de gacela.

Sus brazos, cargados de pesados brazaletes de oro, tenían la ondulante flexibilidad de dos serpientes, y sus piernas nerviosas participaban de esa gracia ligera y fugitiva de las extremidades aterciopeladas de las fieras.

Como una gran flor tenebrosa se inclinó hacia Thotmet, y le ofreció sus labios llenos y sedientos.

El encanto de aquella mujer diabólica penetró en las entrañas del príncipe, y las abrasó como un veneno.

Lenta, cruelmente, besó sus labios ensangrentados, y aspiró todo el aroma divino y mortal de su preciosa carne apasionada.

Sus ojos, que tenían la expresión misteriosamente inmutable de las pupilas de las esfinges, fascinaban a Thotmet, perturbándole como la atracción angustiosa de un abismo.

Por lo tanto, a poco que uno se acerque a la peripecia biográfica así como a la obra literaria de Muñoz, no tarda en percibir que una de sus características principales viene dada por su apasionado orientalismo. Tal y como lo describiera su coetáneo *Dorio de Gádex*, seudónimo del gaditano Antonio Rey Moliné, y que ha pasado a la posteridad sobre todo porque Valle-Inclán lo convirtió en personaje de su inmortal obra dramática *Luces de bohemia*:

Isaac Muñoz es como un príncipe árabe, joven, bello, orgulloso y melancólico, que contara maravillosas historias de su alma entre el laudo sonar de las fuentes y en la gracia divinamente sensual de una tarde mogrebí.

Expulsado del paraíso de la seguridad espiritual, el artista finisecular deberá lanzarse a la búsqueda de un sueño consolador que le abra las puertas del edén perdido. Como afirma Ricardo Gullón en su estudio sobre las diversas direcciones en que se encauza el movimiento modernista, “No sería exagerado decir que en algunos casos el modernista se encontró a sí mismo en el exotismo, o, dicho de otra manera, el exotismo le sirvió para crear una imagen de sí que el ambiente le negaba y le dio seguridad respecto a su identidad”.

El exotismo podía conducir a los sitios más diversos; y no importaba tanto cuál fuera su ubicación ni la forma concreta de ese mundo distante, sino, sobre todo, su posibilidad de contradecir la vulgaridad y medianía del mundo propio. Para ello, se necesitaba de un lugar remoto, bien fuera en el espacio o en el tiempo, puesto que la distancia contribuía a hacer más improbable la decepción.

En su ya mencionada novela *Lejana y perdida*, Muñoz escribe un pasaje muy revelador en este sentido, donde se hace palpable el fuerte poder de evocación que se confiere a los nombres geográficos de lugares lejanos y supuestamente fascinantes:

Sonaban nombres maravillosos, El Cairo, Singapoore, y estos nombres de hechizo traían como un aroma de olvido y como una iluminación fosforescente.

Alegría edénica y salvaje de los fabulosos lugares vírgenes.

Los adjetivos “edénica” y “vírgenes” remiten, claro está, hacia esa búsqueda desesperada de sentido que se ven obligados a emprender los artistas sorprendidos por la crisis de fin de siglo y poseedores de una sensibilidad distinta. Dicho lugar de huida debía caracterizarse por una considerable dosis de pureza, erigiéndose como espacio incontaminado, “salvaje”. Según explica Gullón, “Alienado de la realidad, y no sólo de la sociedad, el hombre moderno -modernista- ha de enfrentarse con el hecho dramático de su soledad. Al descender a los abismos, busca estimular su sensibilidad con lo irracional y encontrar una esfera extrasocial y primitiva”.

Isaac Muñoz encontrará definitivamente ese territorio virginal en el Oriente, tan prestigiado literariamente desde el romanticismo, como lugar donde realizar los íntimos sueños. Y es que, como advierte Luis Antonio de Villena, sin duda, uno de los valedores actuales de la rica prosa del granadino, “Aunque el orientalismo islamita (en pintura y literatura) nace como tema en el Romanticismo, es el Simbolismo -la época simbolista- la que lo erigió y profundizó como parada exótica, como exacerbado apetito de otra realidad”. Así pues, Muñoz va a considerar, siguiendo las tendencias orientalistas de la época, que Oriente es la cuna de la civilización y de la cultura, y, aunque inclinado hacia todos los exóticos lugares que pueda abarcar su imaginación, tanto en Asia como en África, centrará su interés en el Oriente islámico, preferentemente las tierras del Magreb y Egipto, país éste por el que, como ya se ha dicho, demostraría una especial fascinación desde muy joven. Su interés por el Oriente se va a plasmar no sólo en sus novelas y obras de creación literaria, sino también en los varios cientos de artículos que escribió para periódicos y revistas.

Con frecuencia, recogió luego los artículos en volúmenes independientes, como *La agonía del Mogreb* (1912), *Política colonista* (1912), *En el país de los Cherifes* (1913), *En tierras de Yebala* (1913) y *La corte de Tetuán* (1913), un libro este último especialmente interesante pues nos presenta, escrito en una prosa evocadora acompañada de fotografías, una serie de encuentros y entrevistas con diversos próceres de la ciudad de Tetuán. En sus páginas se encuentra una declaración que contiene la esencia y sentido del orientalismo, y que evidencia el fuerte contraste entre una Europa que se juzga gris y anodina en su decadencia burguesa y un Oriente pujante y prometedor:

Sólo la divina raza árabe posee el secreto de los misterios que recogen el alma y de los deslumbramientos que la encienden, y cuando la opaca Europa ambiciona un resplandor, un poco de luz para su aridez seca, necesita acudir fatalmente al tesoro inagotable del Oriente.

A lo largo de sus documentados ensayos sobre los territorios del norte de África y el colonialismo, Isaac Muñoz permite entrever la cercanía de su pensamiento con el de ciertos sectores progresistas del partido liberal, que propugnaban la integración de Marruecos en un proyecto global que perseguía la regeneración de España y que partía de la consideración de un pasado histórico con raíces comunes.

No obstante, conviene tener en cuenta que la literatura representa un discurso ideológico complejo que no obedece a una lógica inflexible y lineal, por lo que con frecuencia muestra facetas en contradicción. De este modo, puede explicarse la extraña mezcla de apasionada atracción por la realidad musulmana, así como el deseo ardiente por preservar sus formas intactas ante el avance inexorable de la sociedad mercantilista y pragmática burguesa, que predomina en sus obras de creación, junto a una indisimulada tendencia proteccionista hacia una zona que se considera subdesarrollada desde el punto de vista de Occidente, y que suele percibirse en sus artículos y ensayos. A pesar de estas contradicciones que convierten el discurso de Muñoz en materia susceptible de ser estudiada desde la noción de “orientalismo” propugnada por Edward Said, las posiciones que adopta con respecto a la situación colonial de Marruecos pudieron perfectamente ocasionarle enemistades o rechazos. Este factor, unido al intenso, aunque refinado contenido erótico de sus novelas, debió de transmitir una imagen transgresora que influiría con toda probabilidad en la exclusión de los paradigmas oficiales de este autor, cuyas características, evidentemente, se encontraban en franco desacuerdo con el canon de valores establecido.

Es decir, habría que plantearse probablemente en términos ideológicos la desaparición de un escritor interesante en tantos aspectos como Isaac Muñoz. Sucintamente, se pueden enumerar tres factores que contribuyeron de manera decisiva a su exclusión del canon oficial. Por un lado, sus postulados con respecto a la situación de Marruecos chocaban considerablemente con las tesis intervencionistas oficiales. Por otro lado, una concepción transgresora de la literatura y el arte, vinculada directamente con la consigna finisecular de “escandalizar al burgués” (“épater le bourgeois”), a la vez que un sentido de la relación sexual como vía de trascendencia, hicieron de las novelas de Muñoz un ejemplo prototípico del erotismo decadente, en abierta

oposición con la moral imperante. Por último, la misma concepción innovadora que proponía el modernismo conlleva el que sus obras disientan de las convenciones literarias establecidas y rompan la separación entre géneros desde su propio núcleo, con la escritura de novelas que reflejan características propias de la poesía y que muestran un escaso desarrollo de la acción y un predominio de la morosidad descriptiva.

A todo ello habría que sumar unas desgraciadas circunstancias biográficas, que ocasionaron que Isaac Muñoz, contagiado de la entonces infamante pero muy extendida enfermedad de la sífilis, pasara sus últimos años sumido en una dolencia que lo apartó por completo de la vida literaria. Hasta el punto de que su desaparición pasó casi desapercibida.

Por ello, poco después el polígrafo y notable traductor, cronista sin igual de su época, Rafael Cansinos Assens se dolería al respecto del espeso velo de olvido que había cubierto el nombre de quien encarnó como nadie el modelo exquisito del modernismo orientalista: “¿Qué se hizo de aquel gran poeta, cuyo ardor juvenil celebró fiestas de amor y sangre en libros solemnes como tálamos y como palenques? ¿Qué aprecio guarda la generación actual para Isaac Muñoz, el árabe granadino que, inspirado por el genio trágico del Islam, escribió *Alma infanzona*, *Lejana y perdida*, *Voluptuosidad* y *La fiesta de la sangre*?”.

Así pues, su temática, su orientación, su estética y su ideología posibilitaron y condicionaron el que Isaac Muñoz fuera considerado en su día como un autor minoritario y marginal. Marginación que creció con sus últimos penosos años. Posteriormente la historia literaria oficial, que, como toda norma triunfante, margina y relega a un segundo plano todo aquello que escapa a sus límites, se encargaría de eliminar un elemento distinto, un elemento en todo extraño al sistema, y actuaría mediante el procedimiento más eficaz: el del silencio.

Ahora, cuando se acaba de cumplir el centenario de su muerte, qué menos que en su ciudad natal de Granada romper ese silencio espeso que durante demasiado tiempo lo ha envuelto, y celebrar y proclamar su nombre.

EVA DE UR, DE JOSÉ VICENTE PASCUAL

Wenceslao-Carlos Lozano

José Vicente Pascual, cuya presentación es innecesaria aquí, nos obsequia este año 2025 con una novela titulada *Eva de Ur*, que debe de andar por la trigésima de su currículum creativo, todo un portento si además consideramos que sus obras —muchas de ellas premiadas— suelen ser lecturas de largo aliento, a veces superiores a las 500 páginas, como, sin ir más lejos, la que nos ofertó en 2024, *El caballero fraguado*, siempre dentro de ese género histórico de su predilección en el que se mueve con tanta soltura y acierto, aunque en aquel caso dentro del registro fantástico, ya que también toca ese palo que, desde luego, tiene sus aficionados de todas las edades. Seguimos pues dentro de la novela histórica, un género al que el autor nos tiene, como digo, acostumbrados ya en su variante híbrida, como *Isla de lobos* (2017) o *El alma en la piedra* (2020), ya en sentido estricto, respetando en lo posible el contexto histórico e incorporando personajes de ficción insertos en la trama basada en personajes reales, como *Juan Latino* (1998) o *Almirante en tierra firme* (2013), o bien la fantasía historicista de *Homero y los reinos del mar* (2009) y el género épico-histórico de *Interregno* (2015). En todos los casos, una fluida combinación de amenidad y profundidad de alta calidad literaria.

En *Eva de Ur* nos movemos dentro de la novela histórica stricto sensu, esto es, recreación de un periodo histórico relativamente concreto a través de una obra con personajes ficticios dentro de un encuadre con cabida en lo posible y creíble. Apenas se producen sucesos ajenos a un realismo verosímil, eso dentro del evidente riesgo de ubicarse en una época tremendamente alejada en el tiempo, en torno a los cuatro milenios largos, en los albores de la Historia —tal como la entendemos académicamente con mayúscula—, por no decir abiertamente antediluviana, ya que aquel cataclismo bíblico con claro antecedente sumerio se produce —cierto que aquí en versión *light*, sin Arca de Noé ni parafernalia zoológica— al final de la historia aquí narrada. Un precedente ilustrado en la *Epopéya de Gilgamesh* (circa 2500-2000 a.C.), esa famosa narración en verso de la literatura sumeria, base de la asirio-babilónica, tenida por la más antigua del mundo y conformada —dentro de lo mucho que se ha podido afortunadamente conservar hasta nuestros días de una producción que tuvo que ser gigantesca— por narrativa de carácter mitológico además de textos legales, comerciales, científicos, epistolares y demás. Como es bien conocido, se trataba de una sociedad de escribas lo suficientemente desarrollada para otorgar un espacio de predilección a la filología; no en vano es considerada la primera gran «civilización» de la humanidad, creadora del primer sistema de escritura. Digamos, para resumir este introito a mi comentario de esta tan interesante como apasionante novela, que la literatura histórica en lengua sumeria, que es la que hablan virtualmente nuestros personajes, perduró al igual que su uso socio-funcional en razón de la extensión de la alfabetización, conformando una larga tradición cuya influencia se extendió a la literatura de los posteriores imperios acadio y babilonio.

Dentro de tal escenario, el novelista puede hacer uso de bastante libertad en lo tocante a la fidelidad histórica sin que se le pueda acusar de estar falseando datos históricos verificados fehacientemente, o cometiendo anacronismos flagrantes que, de haberlos aquí, son en mi opinión mínimos y, por tanto, nada escandalosos. Empecemos por un título tan sugerente como breve. Tres palabras, un patronímico y un topónimo unidos por una preposición de origen. No cualquier topónimo, sino la mítica ciudad de Ur, cuna de Abraham, patriarca supremo de las tres grandes religiones monoteístas, cuyas ruinas se hallan en Irak, a 24 km al suroeste de Nasiriya, nombradas en 2016 por la Unesco Patrimonio Mixto de la Humanidad, como «parte de los vestigios arqueológicos de asentamientos sumerios en la Baja Mesopotamia, que florecieron entre el tercer y cuarto milenio a.C. en el delta pantanoso formado por los ríos Éufrates y Tigris». Y no cualquier patronímico, sino nada menos que Eva, según las citadas religiones primera mujer creada por Dios para formar pareja con Adán, el primer hombre. Para una más precisa identificación, me remito al riguroso aparato de notas que

nuestro autor incorpora al final de la novela, de cuyo artículo dedicado a esa figura extraigo estas líneas: *«Eva (hawa sumerio, awha árabe, hawwah en hebreo y otras lenguas semíticas), forma parte del ideario legendario mítico de las primeras civilizaciones del Creciente Fértil, aunque no integra el cuerpo doctrinal religioso de ninguna de ellas. Es un elemento cultural en dichas sociedades, no una entidad venerada. El término hebreo hawwâh, que ha dado lugar a Eva, a su vez deriva de hEvah: respirar, vivir, viviente. El sumerio “ti”, por su parte, se traduce tanto por costilla como por vivir, asentarse, morar. La diosa Ninti sumeria sería por tanto “la señora de la costilla” o “la señora que deja vivir”; es decir, que deja habitar.»* (p. 325).

No se trata pues de un anacrónico capricho autoral. Ese nombre existía en tiempos sumerios. La diferencia estriba en que la joven heroína (negativa) bíblica se nos ha convertido en una anciana que por edad debería estar muerta pero cuya perspicacia y apego a la vida le permiten alargarla unos cuantos años, gracias a lo cual tenemos ahora la feliz oportunidad de leer sus memorias dictadas, según ella misma nos cuenta al final de esta historia y ya muy cercana la muerte, a su nieto Aded, de profesión escriba oficial del reino. Ella misma hace un poco de historia sobre sus orígenes patrios: *«Nuestros vecinos nos llaman sumerus, y eso puede que esté bien o puede que esté mal, lo cierto es que nos importa muy poco cómo nos llamen nuestros vecinos en la tierra inmensa entre los dos grandes ríos; nos resulta indiferente porque las gentes del Kengir somos muy distintos a todos ellos: no hablamos el mismo idioma, no adoramos a los mismos dioses y no entendemos la vida de la misma manera. Ellos, los acadios, los amorreos —a quienes en Ur llamamos martu—, los caldeos y elamitas y otras tribus de salvajes que deambulan por las grandes llanuras inhóspitas, dicen haber sido creados por un dios que está en los cielos, el cual les regaló estas tierras para que las ocuparan y les sacasen provecho. No me gustan los debates religiosos porque nunca se saca nada en claro, pero algo puedo decir al respecto: a nosotros no nos creó ningún dios porque somos descendientes de un héroe que llegó desde el mar a las costas de Ur, y eso ocurrió en tiempos muy remotos, tan antiguos que el mar estaba muy próximo a nuestra ciudad, no como ahora; y de aquel héroe que, dicen, era mitad hombre y mitad pez, nacimos todos los hijos del Kengir, los hombres y las mujeres, y si unas simples criaturas terrenales —y del agua— hemos sido capaces de adueñarnos del mundo y echar al desierto a los demás pueblos, los que creen ser obra de dios y llegados del cielo, poco valen ese dios y esos cielos, por pura lógica.»* (p. 48).

Veamos ahora el entorno espacial en que se mueven estos personajes: al principio, la escuela de escribas sita en la ciudad de Ur, luego sus arrabales extramuros, donde se ubica la casa solariega de nuestra anciana, descendiente de una estirpe de muleros, y se escenifica el frustrado asedio de la ciudad amurallada por parte de las enemigas ciudades sumerias de Lagash, Uruk y Nippur. Y, al final, el emblemático zigurat, donde se nos ofrece un bosquejo de los distintos niveles de la edificación y de su ambiente funcional, en los ámbitos religioso y jurídico, de aquella compleja administración regida por escribas, detentores de una escritura soporte de todo aquel entramado civilizacional y, por ende, elementos clave del mismo. De la amplia descripción en nota que dedica el autor a ese monumento, recojo estas breves líneas: *«El zigurat de Ur —étemen-ní-gùr-ru en sumerio, que significa casa de cimientos revestidos de terror—, fue una edificación enclavada en la antigua ciudad sumeria, actual Irak. Fue levantado como lugar de culto del dios Nanna, “luna” en sumerio, durante el período de El Obeid, y reconstruido en el siglo XXI a.C. por el rey Ur-Nammu. Fue destruido por los elamitas y posteriormente mandado reconstruir por el rey Nabucodonosor II de Babilonia.»* (p. 322). Abundante es la información que nos aporta sobre la compleja teogonía sumeria, aquí muy presente por las continuas alusiones a distintas deidades en función de las circunstancias vitales a las que se enfrentan los personajes, y a la vinculación de las mismas con el entramado jurídico de la ciudad-estado. No menos prolija es la documentación sobre el idioma sumerio y su escritura, sobre los cuales me limito aquí a recoger que *«La escritura sumeria tuvo su origen en las exigencias propias de la economía y administración públicas. Con el aumento de la productividad del país, como resultado de los sistemas de canalización y de irrigación inspirados por el Estado, el exceso de la producción agrícola acumulada tuvo que conservarse en los depósitos y silos de las ciudades, lo que exigió llevar una contabilidad de los productos que ingresaban en la ciudad, así como los manufacturados que salían para el campo.»* (p. 332). En cuanto a la evolución de los sistemas de escritura desde sus formas más primitivas, concluye el novelista que *«el alfabeto no fue inventado hasta 1500 años después, pero los primeros escribas usaron sílabas en su lugar. Esta fue la revolución que originó el sistema cuneiforme sumerio de escritura.»* (p. 334).

La novela consta de un prólogo orientativo integrado en la trama, más cinco partes tituladas y encabezadas por citas autorales alusivas al tema en que se centran, como son la escuela de escribas, la presentación de Eva y su entorno familiar, el asedio de Ur y la vida de esta como sanadora de heridos de guerra en su hacienda de los arrabales, la posguerra y el conflicto familiar que deriva en juicio, y por último las citadas notas. La primera parte transcurre en torno a una escuela de escribas cuyas pautas didácticas se van detallando y de la cual van a surgir algunos personajes clave, como son Sillashu, maestro de tablillas, y dos de sus discípulos adolescentes, el nieto Aded y Gihku, su amigo del alma y compinche de travesuras abocado a arruinarse la vida por su mal comportamiento y peores compañías, pero que al cabo se va a enmendar tras los sucesos bélicos que costaron la vida a toda su familia, convirtiéndose de hecho en una figura crucial para el desenlace de la novela. Al igual que para los demás asuntos relativos a la historia de Sumeria, el novelista ha pergeñado, como ya he señalado, un sólido corpus de notas de las que voy extrayendo información cuando la circunstancia lo requiere. Para el caso que ahora nos interesa, «*Hacia 3000 a.C. los templos sumerios instauran escuelas, llamadas edubba, casa de las tablillas. Con el paso del tiempo, estas escuelas restringidas para los sacerdotes y el personal del templo fueron abriéndose y haciéndose más seculares, pues cualquier persona que cumpliera los requisitos solicitados podía acceder a ellas. La instrucción que se impartía no era solo religiosa y administrativa, sino que también alcanzaba otras facetas del saber y el conocimiento general de la naturaleza.*». Sobre su procedimiento creativo a partir de las fuentes consultadas, nos precisa el autor que «*los detalles sobre “la casa de las tablillas”, la enseñanza del oficio de escriba y las reprensiones al mal alumno se corresponden, libremente interpretados, con la traducción de tablillas sumerias sobre la vida de los estudiantes y consejos de los maestros publicada en 1909 por el asiriólogo Hugo Radau.*» (p. 321).

Estas indicaciones previas son importantes para calibrar la envergadura de la tarea llevada a cabo por José Vicente Pascual, es decir su ambición como novela histórica de múltiples objetivos, añadiéndose a las bondades literarias e intelectuales que la adornan —y vamos a ir descubriendo—, esta otra de zambullirnos en un contexto histórico tratado con rigor, un periodo fundacional de la civilización poco frecuentado, quizás debido a su mareante antigüedad, por los distintos medios creativos de difusión cultural, refrescándonos la memoria sobre cosas aprendidas tiempo ha y luego olvidadas (cuando no ignoradas) sobre las civilizaciones mesopotámicas.

En cuanto al prolongado y a la postre fracasado asedio de Ur —eso en el trigésimo noveno año del reinado de Ziusudra—, nos indica que «*los hechos bélicos de esta parte de la narración están libremente inspirados en la traducción y estudios arqueológicos sobre La estela de los buitres, una serie de grabados conmemorativos de la victoria del rey Eannatum de Lagash sobre Umma, a finales del período Dinástico Arcaico. Su creación se sitúa hacia el 2450 a.C. En esos tiempos, Umma y Lagash eran dos de las ciudades sumerias más poderosas. La rivalidad entre ambas ciudades-estado era evidente y los conflictos fueron constantes durante varias generaciones. En la estela aparece el rey de Lagash, Eannatum, quien finalmente venció al rey de Umma, lo que habría puesto a Lagash en una posición hegemónica en Sumeria. La estela debe su nombre a ciertos fragmentos en los que se puede ver cómo los soldados de Lagash desfilan en formación sobre una senda cubierta cadáveres sobre los que acuden los perros y los buitres.*» (p. 335). Cualquiera familiarizado con la novelística de nuestro autor lo sabe diestro narrador de batallas campales y luchas cuerpo a cuerpo, fino conocedor de gestas y tácticas militares de tiempos pretéritos, vestimenta, armamento, impedimenta y acampadas. Para el asalto a las murallas de la ciudad, no podían faltar las imprescindibles torres de asalto: «*La torre, empujada por doce asnos y muchos faeneros que forzaban las robustas ruedas, se dirigió hacia la muralla. Cuando se encontraba a unos cien codos de distancia, los soldados entraron en el habitáculo, apiñándose ante el portón abatible que, en teoría, debía caer sobre las almenas y servirles de puente por el que cruzar la primera línea de defensa, imponer el ímpetu de su acometida y conquistar al fin las almenas. Aunque esa era la teoría. Los hechos resultaron desastrosos.*» (p. 142). Se nos habla incluso de un artefacto de guerra de avanzada tecnología que no sé si —leve anacronismo— remite a la temida arma incendiaria de uso en la edad antigua y llamada “fuego griego”: «*He oído hablar de esos proyectiles —decía Imgur, contrariado—. Es un invento de los retorcidos artífices de Umma. Dentro de las vasijas hay aceite incendiario, pedrisca*

empapada en brea y polvo de arcilla. Al extenderse la mezcla con violencia, tras el choque, causa quemaduras espantosas, la arcilla y la pedrisca ardientes se pegan a la carne, la penetran y causan gran dolor y desánimo a quienes sufren esos ataques tan cobardes.» (p. 137).

Claro está, en tan vehemente ocasión no iba a privarse nuestro autor de exhibir ese despliegue de conocimientos, aquí contextualizados en el asedio y asalto a una ciudad de elevadas murallas o en batallas campales en sus arrabales abandonados a su suerte, con su hilera de saqueos, violaciones, ejecuciones sumarias, torturas espeluznantes ya por diversión del populacho y de la soldadesca o por legítimo ajusticiamiento. De la descripción de los guerreros enemigos se encarga Eva en una de sus visitas al campamento de los sitiadores por razones medicinales que ahora quedarán expuestas: *«Había hombres de cabezas rapadas, con el cuero cabelludo tintado de arcilla, otros se cubrían con morriones de malla, también vi bastantes acicalados con gruesas trenzas, soldados de Nina, Urukag y Adab que lucían un impresionante peinado, el cual les protegía del sol y de golpes y tajos en la cabeza cuando iban al combate. Todos llevaban armas a la cintura, sujetos en talabartes de cuero, cuchillos de bronce y afiladas dagas de cobre, mazas de madera con dientes de cobre y pedernal —un arma temible en la lucha cuerpo a cuerpo, según me había ilustrado Imgur, naturalmente muy sabedor en aquella materia—, espadas cananeas curvadas como hoces, agudas lanzas y, en fin, todos esos artilugios que los hombres llevan a una guerra y que les sirven a satisfacción para matar enemigos, pero no los libran de morir bajo otras armas usadas con más habilidad o más oportunidad.»* (p. 176).

Sabido es que en toda guerra, y tanto más en las de entonces, morían más hombres por enfermedad que combatiendo. Esto no es una excepción aquí, lo cual permite que nuestra anciana Eva convierta, para salvar la vida, su amplia hacienda familiar de muleros en hospital improvisado y se ponga al servicio del enemigo como sanadora de heridas y curandera de males físicos y mentales —siendo tan fácil en aquellos tiempos convertirse en presa del demonio—, y siendo como era buena conocedora de plantas sedantes y de tratamientos curativos de acémilas. El hecho de residir extramuros de la ciudad sitiada, tras haberse negado a abandonar su hogar, le permite contrastar dos mentalidades bien diferenciadas: la de los suyos y la del enemigo, aunque conviene no dejarse confundir por tales denotaciones ya que la realidad suele acabar siendo bastante equívoca al respecto. Por un lado tenemos su mundo, representado básicamente por sus nietos Aded, por entonces estudiante de escriba, y su hermana Samit, matrona meritoria del templo de Ur consagrado a la diosa Tiamat: una coquetona que, pese a la dignidad de su cargo, aprovecha la menor oportunidad para lucir *«sus prendas más ceremoniosas, túnica de lino aclarada en leve azul, cinturón y sandalias de cuero con bordados de plata, ceñidores, anillos, pulseras en las dos muñecas y un collar de hilo de oro y botones de lapislázuli que en otro tiempo perteneciese a Aruru, la madre difunta. Había maquillado con esmero el entorno de sus ojos con tinte de arcilla ennegrecida al fuego.»* (p. 27). Y, por si fuera poco, una mala pécora cuyo primordial deseo es, como vamos sabiendo, ver a su abuela muerta para heredar sus bienes, recurriendo para ello a farisaicos melindres y, cuando estos dejan de surtir efecto, a argucias legales a cual más torticera, valiéndose de la complicidad de su amante, el influyente maestro de tablillas de su hermano Aded, de ahí las desventuras que van acaeciendo a la anciana en el transcurso de esta historia. Por otro lado, el mundo del enemigo apriorístico, cuya principal figura es Imgur, un cabecilla militar —de nombre ya aparecido en estas líneas— que en los inicios de la invasión se presentó con sus hombres en la hacienda de Eva para saquearla y asentarse en ella, pero que en vez de degollar a la anciana, como era de esperar, le perdonó la vida por recordarle a su propia madre, además de revelarse esta como una eficaz curandera de las heridas de sus guerreros. Todos estos fueron motivos sobrados para que los acabara uniendo una complicidad afectuosa y duradera que le permitirá protagonizar nuestra novela como amigo y protector de la vida de Eva en tiempos tan aciagos.

He aquí un muestrario de los utensilios de Eva como sanadora: *«Disponía de cáñamos y linos para vendajes, aceites anestésicos, instrumentos para cortar la carne y extraer puntas de flechas, esquirlas y pequeños trozos de espadas quebradas contra los huesos, allí incrustados tras el golpe; tenía bálsamos de cedro y arcilla depurada para los emplastos, vino kushumma, óleos de río y sales de prekahi, fermento de leche disuelto en cerveza, ungüentos de alore y raíces trepadoras, también ceniza de arbusto alacranero y salitre del mar estrecho de oriente para mezclarlo*

sobre las heridas y que cicatrizasen rápido. (p. 125); *Me dediqué a separar los frutos de la amapola que convenían y los que no me servían, deseché los resecos y los que no exudaran el néctar lechoso de la somnífera* [en otras partes se habla de adormidera], *una tarea delicada en la que no mucha gente es hábil.* (p. 130); *Le di un saquito de barda amarilla y le receté infusiones por la mañana al despertar y por la noche antes de dormir.*» (p. 131). En otro momento, aconseja lo siguiente a una mujer esclavizada como prostituta de la soldadesca que no quiere quedar encinta: *«Antes de que te posean, discretamente y con cualquier excusa, ve a un rincón donde quedes en intimidad. Moja la lana con el aceite e introdúcela en tu vagina, cuanto más adentro mejor, hasta que la notes topando contra el útero. Cuando acaben de sembrarte, retira el apósito y límpialo bien. No olvides hacerlo porque si se pudre dentro de ti, enfermarás seriamente.»* (p. 132). Como he adelantado, hasta se producen casos de locura furiosa y otras afecciones mentales, que nuestra curandera suele aliviar con infusiones de esencias de la adormidera, una planta muy común por aquellas tierras y que la anciana conocía de antiguo porque tanto los muleros como los pastores tenían que cuidar de que sus animales no las probaran, pues de hacerlo se arriesgaban a enfermar y a morir. Como no podía ser de otro modo, los casos de enajenación mental solían ser atribuidos a criaturas malévolas: *«Asag, como saben todos mis conciudadanos en Ur, es el demonio más temible, enemigo del dios Ninurta, un espíritu maligno cuya sola presencia hace hervir el agua de los ríos y morir a los peces y a todo ser viviente que se encuentre por los alrededores, lo cual dejo dicho en este dictado y para constancia futura, pues si bien las gentes normales conocen el nombre y fama del maléfico Asag, es posible que los más ignorantes no tengan noticia cierta sobre este demonio que es el padre de todos los demonios, y aunque tampoco resulta posible que los ignorar y los despreocupados lleguen a leer algún día estas tablillas en las que dicto mis últimas voluntades, conviene no dejar sin resolver informaciones que conciernen a nuestra tradición y nuestras creencias sobre ultramundo»* (p. 159). Hasta tuvo nuestra sanadora un caso sonado de enajenación mental, sospecho que por una sobredosis de infusión de esencia de adormidera que la buena mujer administró a un carretero herido en combate llamado Arahpoi para aplacar su ardor guerrero, y que la indujo a profundizar en el tema como aprendiz de curandera de mentes trastornadas, pese a lo cual aquel ser endemoniado tuvo al cabo que ser ejecutado por los suyos a causa de su contumaz agresividad: *«Estudié el caso con todo interés y lo mejor que pude, hice traer tablillas incautadas en algunos hogares de hombres piadosos de extramuros, textos sapienciales sobre asuntos sagrados en este mundo y sobre la vida de los dioses y los entes inmortales, descubrí las muchísimas clases de demonios que, por voluntad de los dioses, pululaban entre la tierra de los antepasados y el gran arriba, y supe que algunos de ellos no eran tan terribles ni dañinos; insistía en mis interrogatorios a Arahpoi: “¿No serás un utukku desmemoriado? Muchos de los de tu raza, si es que pertenecieras a esa raza, no son seres maléficos en sí mismos, pueden propiciarse como espíritus benefactores. Quizás algún dios te envió al mundo, entre los hombres de las cabezas negras, para cumplir mandatos amables, y el intenso dolor de tu nacimiento y el descubrimiento de la absurdidad de ti mismo hicieron que olvidases tu cabal cometido.”*» (p. 197). De seres tan nocivos para la humanidad los sacerdotes consultados llegaban incluso a averiguar detalles tan escabrosos como este: *«Además, también sabemos por relatos antiguos, conservados y muy bien guardados en las tablillas del templo de Ningirsu en Lagash, que estos seres nefandos suelen aprovechar el momento de la micción o la defecación por parte de su víctima para invadir aquel ser, devorarle el alma y convertirse en su dueño usurpador. Averiguad cuándo y en qué lugar orinó o defecó por última vez el carretero Arahpoi y sabréis dónde conviene dar muerte al demonio que lo habita.»* (p. 186).

En semejante contexto cultural, no cabe hablar de los misterios de la mente sin aludir a los sueños, que de hecho están muy presentes aquí. Siempre los de la propia Eva, que por algo es la narradora omnisciente, como corresponde a quien hace memoria de su vida en primera persona. Vuelve en reiteradas ocasiones al relato de sus sueños, para ella fundamentales ya que conforman un nexo afectivo primordial con su pasado al reunirla con su única hija, Araru, madre de sus nietos fallecida prematuramente. En un momento dado, nos hace una exposición definitoria de los mismos con prolijidad de detalles de los que recojo algunas secuencias: *«Lo malo de los sueños es que nacen en nuestra conciencia y transcurren delante de nosotros, en nuestra misma cabeza, y siempre hacen lo que les da la gana. Tener un sueño es como tener un gato: puede ser hermoso y dócil, tierno con su amo, pero también puede ser feo a rabiar, arisco e imprevisible, y en cualquiera de los casos es seguro que nunca hará lo que nosotros queramos, sino lo que a él se le antoje; por eso mismo yo seguía muda, impotente en*

el sueño, muriéndome de ganas por abrazar a Aruru y sin mover un músculo, y ella derramaba lágrimas sin cesar y sin apartar la vista de mí, lloraba caudalosa, desbordados sus grandes ojos negros, tan blandos como siempre fueron, tan hermosos, lloraba y sus labios temblaban como si estuviese a punto de decirme una palabra, una frase reveladora, pero nada dijo, solo lágrimas y solo tristeza poblaron el sueño. No sé cuánto duró, quizás un instante, quizás toda la noche. Sé que desperté con la sensación de haber compartido horas de duelo y melancolía con mi hija. Los sueños son como agua entre las manos, la que nunca permanece mucho tiempo, pero siempre deja rastro.» (p. 86). Por momentos, nuestra soñadora se nos revela casi una psicoanalista en ciernes —aunque bien sabemos que la interpretación de los sueños es una práctica tan antigua como la existencia de los dioses y la adivinanza de sus designios— con observaciones como esta: *«Hay gente que cree en los sueños, los consideran una parte oculta y muy secreta de la vida que tiene su propia consistencia en lugares sombríos bajo la tierra, en las tinieblas de las noches sin luna y en los nubarrones negros de las tormentas que a veces llegan desde el desierto. Según esos creyentes, es posible arrebatarse a los sueños su significado, incluso atrapar objetos y robar pertenencias a su dominio y traerlos a este lado de la realidad, aunque esto último, como es lógico, lo creará el que quisiera.»* (p. 87). Mucho más adelante, hace otra aunque no la última de sus alusiones a ellos, siempre en relación con su hija Aruru, una fijación mental tanto en sueño como en vigilia por constituir esa muerte la mayor desgracia de su existencia: *«Por la mañana hablé con Gihku sobre aquel sueño que se repetía ya unas cuantas veces. Estuvo de acuerdo en que podía tener un significado mucho más allá de la desventura -mía- en el recuerdo de Aruru. Me dijo: “Los muertos siempre llegan en los sueños para decirnos lo que nosotros no somos capaces de discernir en vigilia”. Supe que debía hacerle caso.»* (p. 144).

Y es que Gihku, aquel joven amigo de su nieto y único superviviente de la masacre de su familia en los arrabales de Ur en los inicios de la invasión enemiga, era docto en múltiples materias por haberlas aprendido copiando tablillas antiguas en sus prácticas de escribanía. No pudiendo regresar a la escuela sita en la asediada Ur, Eva lo había acogido como ayudante de enfermería, entablándose entre ella, Imgur y él una sólida amistad y un afecto casi familiar que se verá reforzado en la última parte de la novela, cuando se vean obligados a unir fuerzas en su común lucha por la supervivencia, pues el final de la guerra no trajo consigo la deseada paz sino nuevas turbulencias tanto atmosféricas como humanas. En cuanto a las primeras, un diluvio severo aunque no tanto como el ilusoriamente tenido por «universal» —que ya en la mesopotámica *Epopéya de Gilgamesh*, escrita al menos en 2000 a.C., o sea un milenio y pico antes de la Biblia judía, se nos presenta con un único superviviente que construye un barco de salvamento de animales y libera una paloma para que busque tierra firme—. Aquí, un diluvio así mismo salvífico pues cuando, tras la celebración de un señalado juicio, un sacerdote se dispone a bajar de lo alto del zigurat, donde se ubica la estancia sacra en la que se pronuncian los dioses, trayendo consigo una tablilla con la sentencia de muerte de Imgur por haber formado parte del ejército invasor (de nada le sirvió su alegato de que pronto se retractó y dejó de luchar contra Ur, habiéndose incluso negado a retirarse con el ejército enemigo para permanecer junto a Eva y convertirse en ciudadano de Ur), *«los cielos empezaron a cerrarse como túnica oscura investida sobre el mundo; descendieron las sombras espesas desde los mismos cielos, como si la noche hubiera expulsado al día y el gran arriba amenazara con destilar oleadas inacabables de barro; brillaron relámpagos más allá del espesor de las nubes, resonaron truenos como bramidos capaces de despedazar el mundo, y fue entonces cuando empezó a llover como si el gran arriba hubiera desbordado sus fuentes y Nintu llorase desconsolada, perdida su esperanza en los seres humanos y en las gentes del Kengir y dispuesta a verter todas sus lágrimas de furia y decepción sobre el mundo.»* (p. 315). El hecho es que cuando arreció la lluvia, el sacerdote dirigió su mirada al cielo en actitud de espera de alguna señal de clemencia divina pero, por el contrario, aquello se convirtió en estruendoso diluvio, provocando que el sacerdote arrojara con espanto lejos de sí, como si de un objeto sacrílego se tratara, la tablilla condenatoria cuyo barro se fue deshaciendo en el transcurso de su caída hasta los bajos del zigurat, dejando en nada la infausta sentencia.

Así fue como Imgur salvó el cuello. Un juicio, decía, tras cuya primera fase Eva y Gihku se habían librado de una petición de muerte por haber albergado y protegido al susodicho enemigo de la patria, y del que salieron bien parados gracias a los conocimientos de Gihku de las peculiaridades de la legislación sumeria,

también en este caso por haberlas trabajado en sus clases de escritura. Por ejemplo: «*Las leyes de Ur, aparte de castigar con severidad e injustamente los delitos más graves, también tienen sutilezas. Una de ellas establece que ningún súbdito de Ziusudra puede ser condenado por ningún delito sin ser sometido antes a juicio; esta previsión no alcanza a los extranjeros salvo que un habitante de la ciudad, establecido sin quiebra y con arraigo en domicilio notorio, responda por él y asuma su causa como legítima y digna de ser considerada por la asamblea de ancianos en el templo; se produce entonces una transmisión de privilegio, como una extensión delegada del mismo.*» (p. 289). Excuso decir que tan alevosas acusaciones provenían de la nieta Samit y de su amante Sillashu, el antiguo maestro de tablillas de Gihku, siempre en su intento de desembarazarse de la molesta abuela y de sus compinches, a los que no había manera de desalojar de su legítima morada.

Tal como procede en tiempos prebíblicos y en tan emblemático espacio de la realidad histórica, en esto sí hubo castigo divino —hastadas ya las deidades de turno de tanta vileza moral humana— con una lluvia que empezó moderada aunque persistente: «*Llovió durante doce días, todos lo recuerdan y todos lo saben. Los grandes ríos se desbordaron en el este y en el oeste. El reino de Ur fue cubierto por las aguas, como todos recuerdan y como todos saben [...] Llovía sobre el país de Ur y sus ciudades más próximas, sobre las más lejanas ciudades llovía, sobre Urkuk y Larsa, sobre Umma y Lagash, en el país de los elamitas y en las tierras salvajes de los amorreos, llovía*» (p. 314), que fue yendo a más hasta devenir en un diluvio minuciosamente descrito que, claro está, dejó bastante maltrechas aquellas tierras, con sus muchas muertes de personas y animales y su mucha destrucción —algo parecido a lo que en nuestros días se define como una Depresión Aislada en Niveles Altos, popularmente conocida por sus siglas DANA— pero, como ya quedó señalado al principio de estas páginas, sin esa aniquilación de todo rastro humano ni ese Arca de Noé con su parafernalia zoológica de aquellas grandilocuentes versiones postreras de la *Epopéya de Gilgamesh* y, mucho después, la veterotestamentaria. Gracias a ello, los muros principales de la hacienda de Eva se mantuvieron en pie, y allí volvió ella para acabar sus días en paz y dictar sus memorias a su nieto, ahora en soledad puesto que un escarmentado Imgur decidió regresar a su tierra para casarse con su prometida de toda la vida (loable actitud en un mercenario buscafortunas), y a Gihku se le encomendó, tras el fallecimiento de su maestro, volver a poner en pie el taller de tablillas sito en Ur, aquella mítica ciudad que con el correr de los siglos fuera cuna del gran Abraham, patriarca de las tres religiones monoteístas nacidas en aquellas calenturientas tierras.

Raras veces he leído novela en la que queda tan rigurosamente acreditada la veracidad historicista y tan bien avenido el maridaje entre acción y reflexión sobre la condición humana, así como claramente patentizado el respeto del autor por la gran cultura, aquí manifiesto en su apego a la escritura como soporte imprescindible del pensamiento y, de ahí, como forjadora de civilizaciones —¿cómo no recordar de pasada ese monumental ensayo titulado *El infinito en un junco?*—. Ello, expresado con toda naturalidad, sin la menor ínfula de sapiencia, con un lenguaje en el que la palabra culta no teme codearse con la coloquial, y el aforismo se nos revela preciso asentador de verdades, así estos retenidos durante mi lectura: «*Si quieres que los dioses rían, cuéntales tus planes* (p. 26); *La confianza en el remedio es tan importante como el propio remedio* (p. 124); *Teme a tus altos momentos porque Asag los espera para visitarte* (p. 195); *No hay día que más de un día dure* (p. 197); *Quien discute con un memo gasta palabras contra una pared* (p. 207); *Sin la muerte no habría testamentos y casi nada que contar en ningún testamento* (p. 209); *La guerra es el cincel con que los dioses tallan la historia de los hombres* (p. 213); *De venturosos es morir durmiendo* (p. 266).

En cuanto al estilo, si he de destacar alguno de los tantos recursos que maneja con notable pericia, me quedo con estos ejemplos de reiteración, el primero combinado con gradación parental: «*Siempre fui la esposa de un mulero metida en su casa, después la viuda de un mulero metida en casa de su hija, más tarde la abuela de los nietos de un mulero y nada más.*» (p. 127); «*Yo esperaba morir pronto y sigo esperando morir pronto, y en aquel tiempo en que esperaba morir pronto y en este mismo tiempo, en el que espero pronto morir, me punzaban el alma las mismas preguntas.*» (p. 243). O de enumeraciones enlazadas con sinónimos y antónimos: «*Ese trigo que hoy se pudre sin que a nadie le importe, mañana podría servir a vuestro ejército, ser tan necesario como las armas, las espadas, los escudos y las lanzas [...]. Si mañana o dentro de un año, tanto me da, si en un futuro cercano o remoto*

[...]. *Ese es el inconveniente de servir en un ejército: no hay lugar para lo pequeño, no hay tiempo ni fundamento para pensar en lo insignificante; todo se rige por la ley máxima, tan grande, de vencer o ser derrotado, vivir o morir [...]. Si no queda pan, no hacemos pan, solo hacemos lo que sabemos hacer: pelear por el pan y, si hace falta, matar por el pan [...]. Morir, luchar y vencer, luchar y morir y nada más.*» (pp. 128-129).

Estamos pues ante una novela histórica de las buenas de verdad, harto riesgosa por remontarse a unos tiempos históricos tan remotos en los que, tal como dejé escrito en un texto de 2008 —una frase que Josevi tuvo a bien recoger para encabezar su novela *Homero y los reinos del mar* (2009)—, «se produjeron los primeros balbuceos multiculturales de la humanidad». Su extensión, que no alcanza las 350 páginas —ese límite de cortesía que algunos buenos lectores agradecemos sobremanera—, su trasfondo histórico tan instructivo y atractivo a fuer de riguroso, la envidiable habilidad y amenidad narrativa del autor así como su benevolente socarronería, hacen de esta obra una lectura altamente gratificante y provechosa.

LEILA SLIMANI: EL PAÍS DE LOS OTROS

Wenceslao-Carlos Lozano

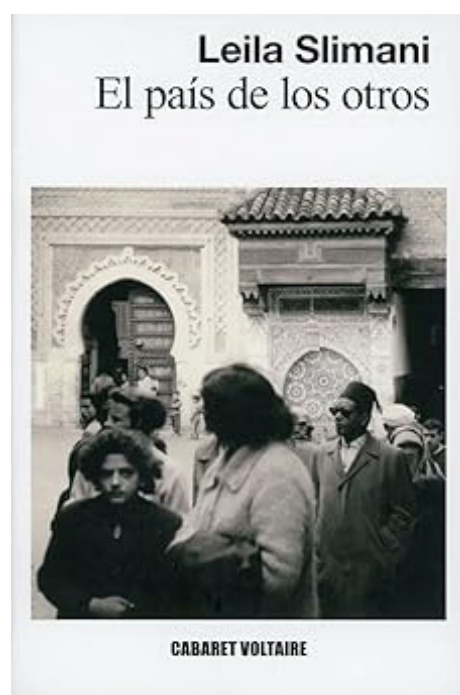
*Si su casa ardiera, ¿qué se llevaría?
– Me llevaría el fuego.*

Jean Cocteau

Tras *Guerra, guerra, guerra* (2021) y *Miradnos bailar* (2023), con *Me llevaré el fuego* (2025), la novelista franco-marroquí cierra su exitosa trilogía titulada *El país de los otros*. Leila Slimani pertenece a esa generación de escritoras magrebíes que se expresa libremente sobre cualquier asunto, y que ya en su ensayo *Sexo y mentiras. La vida sexual en Marruecos* (2017) abordaba esta cuestión mediante entrevistas a hombres y mujeres, conformando así una denuncia rotunda de la mentira como norma cultural para salvar las apariencias de una sexualidad consumida tradicionalmente como mercancía, e inculcada desde la infancia como instrumento de sumisión.

En estas novelas se dan en efecto cita los avances más destacados que, desde mediados del siglo pasado hasta nuestros días, se han producido en la literatura femenina magrebí en general, sobre la superación de tabúes y la liberación expresiva de la mujer con respecto a una cultura anquilosada, y sobre todo a su propio cuerpo; o sea, a la cosificación femenina como divertimento sexual y objeto de trueque económico y social. Aquí, confronta el arcaísmo autóctono y la modernidad occidental insertando no un musulmán en Europa —el arquetipo habitual—, sino una cristiana en la sociedad patriarcal de Mequínez, tras una guerra mundial tras la cual Amín Belhaj (1917) se desposa con Matilde (1926), la alsaciana que conoció en el país colonialista por el que luchó, como miembro de los Fusileros Indígenas, en un conflicto bélico ajeno a él. Un proceso de integración social en sentido inverso a la vez que regresivo, inspirado en su historia familiar —su abuelo combatió efectivamente en dicha guerra y se casó con una alsaciana— e hilvanado, psicológica y sociológicamente, con una veracidad y expresividad literaria admirables. Pero no se trata de una semblanza biográfica sino que la autora se inspira en dicha realidad para explorar los temas del mestizaje, del desarraigo, de la dominación colonial y de la condición de las mujeres.

Así pues, tras casarse en Francia y luego en Marruecos, el matrimonio se instala en una finca agrícola cercana a Mequínez, herencia familiar que él explota con éxito económico y social, mientras ella ejerce gratuitamente de enfermera con los lugareños y, por amor al esposo y al país, se acaba aclimatando a la dureza de su nueva condición vital, sin nunca abandonar su granja pese a que sus hijos (Aícha y Selim) acabarán viviendo ella en Rabat y él en Nueva York, y luego sus nietas (Mía e Inés) en Londres y París. En la segunda entrega, nos adentramos en el Marruecos de los años 60 en adelante —el reinado de Hassan II, conocido como «los años de plomo» por la práctica sistemática del terror de Estado—, con catas puntuales en distintos sectores sociales, más allá del ámbito estrictamente familiar, donde reina la infelicidad y la incomunicación pese a la



bonanza económica. Aunque todo parece seguir igual, se han ido produciendo cambios en las relaciones entre sexos, al menos entre una juventud universitaria a menudo educada en Francia, como es el caso de Aícha (1947), que será ginecóloga en Rabat tras estudiar en París; e incluso intrafamiliares cuando Selma (1937), cuñada de Matilde, convierte en amante a su sobrino Selim (1951), tras haber quedado embarazada de un piloto francés que se escabulló por estar casado y, consecuentemente, haber sido desposada por obligación familiar con un servidor de su hermano Amín, veinte años mayor que ella. En suma, la típica mujer sometida por imperativo masculino que se rebela contra el sistema y, tras enviudar, dueña de una boutique de moda femenina costeadas por su adinerado hermano mayor, se dedica a coleccionar amantes y a vivir alegremente, hasta el punto de abusar sexualmente de su joven familiar para, tras enamorarlo, abandonarlo y provocar que huya de su familia para refugiarse en una comuna hippy de Esauira, hasta acabar emigrando a Nueva York, allí convertido en fotógrafo profesional gracias al apoyo de un amigo norteamericano conocido en Ibiza.

Me llevaré el fuego nos ubica en un Marruecos más cercano y moderno, el de la fase final del reinado de Hassan II e inicios del de Mohamed VI, con unos personajes más crecidos. Aícha, ginecóloga en Rabat, está casada desde 1972 con su novio de siempre, Mehdi Daoud, ahora padres de Mía (1974) e Inés (1980), retoños de una burguesía occidentalizada que van a protagonizar buena parte de este último tramo de la saga familiar, primero en Rabat y luego en París como estudiantes universitarias, con un estilo de vida hartos desenfadados tanto acá como allá. Mehdi ha aparcado sus ínfulas revolucionarias para convertirse en alto cargo del ministerio de Industria y luego presidente de un banco estatal, con todo lo que ello implica de viajes de negocios a Francia y a los Estados Unidos y, por ende, de corruptelas para mantener el alto nivel de vida familiar. Algo que, ya metidos en el siglo XXI, y tras un largo y penoso período de ostracismo laboral y social, le acabará costando la cárcel y, de rebote, la vida por enfermedad, víctima de una de aquellas esporádicas «campañas del miedo» gubernamentales de lucha contra la corrupción, la evasión fiscal y demás tráficos, por las que eran detenidos no pocos peces gordos para recordar a la elite económica quién mandaba allí y hasta dónde se podía llegar...

Un personaje entrañable y abierto de mente aunque, como paradigma de patriarca algo venido a menos, un tanto patético, refugiado en la pasión futbolera, bebedor y fumador compulsivo para sofocar cierto sentimiento de fracaso existencial. Aícha, pese a todo, lo sigue queriendo y apoyando hasta el final, con esa capacidad afectiva consubstancial a la mujer marroquí como núcleo del hogar, que ella misma heredó de su madre Matilde, una francesa que acabó resignándose a un papel secundario en aquella sociedad. Matilde y Aícha son, en efecto, los pilares y la argamasa de esta estirpe, a diferencia de las citadas hijas, que se despiden de esta historia como solteras cuarentonas; otra señal, en un país empotrado en sus costumbres ancestrales, del cambio del concepto de familia entre los jóvenes, a cuyos ascendientes masculinos y femeninos jamás se les habría pasado por la cabeza vivir sin matrimonio ni hijos.

Dos funciones fundamentales de la madre tradicional —entre otras muchas, claro está— han sido pues las de sobrellevar las barrabadas de sus esposos y proteger a su prole de los múltiples peligros del mundo: «*Felices las madres cuyos hijos son unos miedosos*», se dice Aícha al respecto... Una Aícha que, en una composición mayormente en tercera persona como es esta novela, se tiene ganada dos parrafadas de varias páginas desde el yo narrativo, en una de las cuales soliloquia, con un intimismo repleto de ternura, sobre los vaivenes emocionales de su vida matrimonial; y, más adelante, otras seis páginas ahora dedicadas a sus hijas, a su profesión de ginecóloga y, de ahí, a la condición sexual de la mujer, ironizando sobre el título del famoso cuadro de Courbet, *El origen del mundo*, y parafraseándolo como lugar de su perdición.

Pero quien se nos presenta más abiertamente como «voz cantante» en buena parte del relato es su hija Mía, con un prólogo, un intermedio y un epílogo en primera persona, en los que hace anticipadamente (esto es, rompiendo la linealidad cronológica del conjunto), una puesta a punto de su situación en los tiempos actuales —hacia 2023, rozando la cincuentena—: una escritora profesional bloqueada por problemas psicológicos, se entiende que en parte derivados de una vida desordenada: quizás abuso de drogas y de alcohol, y un lesbianismo promiscuo y asumido con todas sus consecuencias desde muy joven. En dicho prólogo,

se halla en la consulta de un neuropsiquiatra al que ha acudido por una afección que califica de “nebulosa mental”: «*No hay nada peor para un escritor, ¿sabe usted? Si pierdo la memoria y el lenguaje, estoy acabada.*». Sobre sus antecedentes familiares, las principales taras que señala al médico son la ceguera y la demencia por línea materna, y por línea paterna el cáncer pues, en efecto, así acabaron sus abuelos Amín y Matilde, protagonistas de la primera parte de la trilogía y aún presentes en esta última, aunque en segundo plano, hasta su fallecimiento. Salvo en estos tres casos, las andanzas de Mía están integradas en el relato «extradiagético»; pero no es menos cierto que su futura condición de escritora, asumida desde la infancia, el pormenor con que la autora desmenuza sus intimidades psicológicas, el sesgo casi confesional de determinadas secuencias que la afectan directamente —incluyendo atrevidas escenas de amor lésbico, cuando no solapadamente incestuoso entre hermanas—, llevan al lector a tenerla, a ratos, por voz propiamente creativa. Pero más allá de esa subyugante omnipresencia, estamos ante la crónica de tres generaciones —de la que ella no pasa de ser un último eslabón—, cuyos personajes se entrelazan con eventos históricos reales, en los que se incide en los cambios sociales y, de ahí, en conflictos de diversa índole, políticos y familiares, con sus resentimientos y sus secretos que se transmiten de una generación a otra... Todo ello dentro de la dinámica evolutiva de una sociedad en pugna permanente con sus viejos demonios, siempre a cuevas con la disyuntiva entre tradición y modernidad, y una cronología existencial pautaada por acontecimientos históricos tales como los mentados años de plomo, la guerra del Golfo, la guerra civil argelina, la muerte de Hassan II, los atentados neoyorquinos del *World Trade Center* y sus fatídicas consecuencias para el mundo árabe, etc.

En este sentido, queda muy bien reflejado hasta qué punto la actual sociedad marroquí, notoriamente en sus estamentos sociales más privilegiados, está penetrada de valores occidentales, que aquí se manifiestan hasta en el nombre de las hijas —Mía e Inés—, y en el de Selim, que desde que vive en Nueva York se hace llamar Sam, para colmo sin hijos a sus cincuenta años y ejerciendo una profesión tan disparatada como la de fotógrafo artístico. Léase por igual una suerte de laicismo cauteloso en contraste con el islamismo imperante entre la población más pobre e inculta, así como el enérgico rechazo de las mujeres a las formas más excesivas y ultrajantes de sumisión social, cultural, económica y, por supuesto, sexual.

De ahí el desconcierto de algunos varones, su atrincheramiento en posturas ambiguas, contemporizando con los nuevos tiempos a la vez que intentando retener, sin demasiado éxito, los flecos de una autoridad trasnochada con vistas a refrenar en lo posible esa corriente emancipadora que ellos mismos impulsaron en su juventud universitaria, y por la que se ven ahora desbordados a manos de una prole desatada. Dicho con palabras del propio Mehdi Saoud, apodado Karl Marx en sus años juveniles por sus compañeros de facultad, bien estaba poseer una doble cultura y gozar por ello de una mejor comprensión del mundo, «*pero no al precio del reniego de uno mismo*». Y léase así mismo, fluyendo paralelos a una libertad de expresión y demás valores liberales propios de las democracias occidentales, unos estilos de vida dimanados de una rápida modernización económica impulsada por la globalización, y socio-cultural por vía de las redes sociales y de la publicidad, de la educación en universidades occidentales, del trabajo en empresas multinacionales y del consumo en centros comerciales de lujo. En suma, una occidentalización un tanto apresurada, mezcla de imitación y de adaptación, en coexistencia con una identidad islámica fuerte, motivo de tensiones culturales y morales con un islam promotor de moderación, austeridad y solidaridad social.

En estas páginas, nos zambullimos en un mundo en el que se fuma y se bebe mucho, tanto hombres como mujeres, adultos y colegiales, chicos y chicas, que también consumen lo suyo de hachís y de cocaína, tanto en Rabat como en París... En casa de Mehdi, una de las tareas que más vemos ejecutar a Fátima —impecable retrato de la fiel sirvienta marroquí «como de la familia»— es traer al señor botellas de whisky y recoger ceniceros llenos a rebosar (hasta el día que se harta de tanto trajín pecaminoso y se niega a seguir haciéndolo; una negativa que no queda otra que respetarle). La señora prefiere el champán, y las hijas lo que les echen... De Selma, tía de Aícha, ¿para qué hablar!... Con decir que cojea tras un accidente de coche en el cual murió la conductora, ambas borrachas como cubas tras salir a las tantas de una discoteca... Las amigas, por lo general burguesas no menos desencantadas de sus esposos y familiares, no se quedan atrás en su afición

a la bebida. En París, primero con Mía como estudiante y luego como profesional en Londres, antes de regresar a París; y más adelante con Inés, estudiante de Medicina como antes lo fue su madre, hay alcohol y sexo a gogó, cada cual según su inclinación: la primera con chicas y la segunda con chicos. Ambas se estrenaron muy jóvenes en Rabat, y en circunstancias tan vehementes como riesgosas: Mía con una compañera de clase —un amor frustrado por no correspondido—; Inés con su profesor de Literatura del liceo Descartes, al que acaba sorbiendo el seso. Huelga decir que se trata de chicas tan bellas como sensuales, amén de inteligentes y buenas estudiantes. De lo contrario, no habrían llegado tan lejos en sus estudios y en intensidad vital.

He aquí una panorámica del trasfondo y, por tanto, de los intrincados vericuetos existenciales de esta familia, que cubre tres cuartos de siglo para tres generaciones, conformando, con el depurado estilo literario del que Leila Slimani es sobradamente acreedora, todo un tratado de sociología contemporánea inserto en una historia de concluyente veracidad. Por ello mismo, antes de cerrar estas consideraciones sobre los derroteros de la «nueva», en sentido amplio, clase media —entre el 30 y el 40% de la población, según la oficina nacional de estadística marroquí—, especialmente en su vertiente femenina: aquí mujeres, desde la abuela francesa marroquinizada por amor a un hombre hasta las nietas afrancesadas por amor a la libertad, todas ellas valientes a su manera y dispuestas a todo con tal de crearse, contra viento y marea, sus propios códigos de conducta..., es de justicia restablecer la figura de Mehdi Daoud, un progresista de buena fe enredado en las complejidades de un sistema político-económico y de un engranaje socio-cultural trufados de contradicciones, en los que resulta muy difícil, si no imposible, campar a cara descubierta.

Con todo, un padre cuya mayor aspiración fue siempre que sus hijas fueran libres en toda la extensión del término, pero que se percató de que no ha sabido, en su reniego de los tópicos de la moralina tradicional, transmitirles las pautas de conducta que le inculcaron de niño, delegando en la madre el peso de la educación. Lamenta no haberles hablado de integridad, de vida intensa, no haberles dicho lo orgulloso que se siente de ellas. De poder hacerlo en estos momentos, lo primero que les diría es: *«Vete y no vuelvas. No les hagas caso. Esas historias de raíces no son más que una forma de clavarte en el suelo, así que poco importan el pasado, el hogar, los objetos, los recuerdos. Provoca un gran incendio y llévate el fuego.»*. Dignas de retener son así mismo las reflexiones de su cuñado Selim, el primero de la saga en haberse rebelado contra el sistema, desapareciendo de improviso y sin dar noticias de él hasta muchos años después, una vez su vida resuelta en Nueva York, aunque con un inevitable dejo de dolor, pues *«regresar es una vergüenza, solo lo hacen los perdedores»*, no quedándole otra que vivir una suerte de purgatorio, atrapado entre el odio de los islamistas y la ignorancia de los occidentales, hasta preguntarse, para cerrar este esplendoroso retrato de familia no casualmente titulado *El país de los otros*: *«¿Puede amarse un país que no nos ama? ¿Se puede ser a la vez de aquí y de allá?»*.

Un apasionante retrato de época con unos personajes magníficamente perfilados en su trasfondo histórico, lo que justifica su éxito internacional y confirma a la autora como una consumada novelista avalada, entre otros galardones, con el Premio Mamounia (2014) por *En el jardín del ogro*, y el Goncourt en 2016 por *Canción dulce*. Sus siete títulos traducidos al español son obra de Malika Embarek López —distinguida este año 2025 con el premio Ibn Rushd de la Concordia por su labor de fomento de la convivencia y el diálogo intercultural entre España y Marruecos—; Premio Internacional de Traducción Gerardo de Cremona (2015) y Premio Nacional a la Obra de un Traductor (2017), un dato que procede destacar pues cuando la crítica habla del traductor suele ser para achacarle fallos del propio autor y, cuando no, sobreentendiendo que ha cumplido con su cometido, aun así adjudicando todas las bondades del texto traducido al talento del autor. Por eso mismo debe señalarse que la novela *Guerra, guerra, guerra* fue galardonada con el Premio de los Libreros de Madrid al Mejor Libro de 2021 y con el Premi Llibreter 2021 otorgado por el Gremio de Libreros de Cataluña.

LAS PIEDRAS PESAN LO QUE PESA EL MUNDO

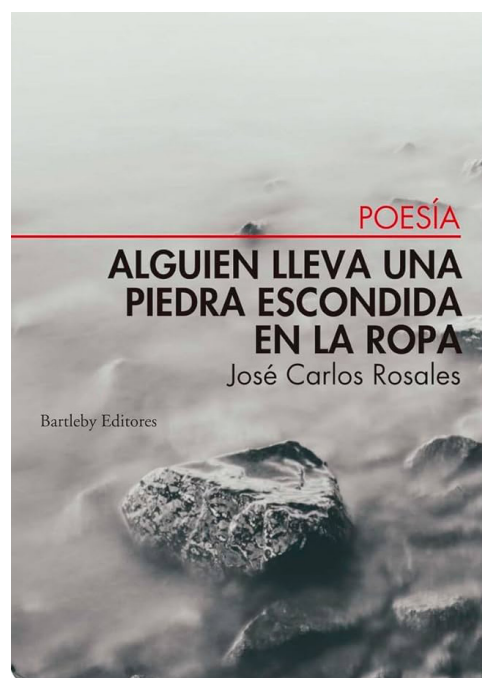
(Para una lectura de *Alguien lleva una piedra escondida en la ropa*, de José Carlos Rosales)

Antonio Muñoz Palomares

Con el libro *Si quisieras podrías levantarte y volar* (Bartleby Editores, 2017), José Carlos Rosales inició un nuevo ciclo poético, más novedoso en cuanto a la forma, y que después continuó con la publicación, en 2023, de *Alguien lleva una piedra escondida en la ropa*¹. En cuanto a la materia, el poemario incide en temas ya expresados en libros anteriores: es una reflexión sobre la huida como mecanismo automático de supervivencia cuando se advierte peligro en un mundo adverso y desafiante que amedrantando, lleno de calamidades; gente perdida, abandonada, sola, que busca una salida. Todo en un clima invernal, de lluvia hostil, que en nada ayuda a los que huyen, vagabundos o nómadas o prófugos, a los que buscan desesperadamente una puerta por donde escapar. Pero para ellos no parece haber “refugio, escondite o defensa” (pág. 14). Desolación y dolor, pero también, al final, una rendija de esperanza.

Y en este mundo de desamparo, la piedra se convierte en personaje medular de todo el libro, pero que, ocasionalmente, había aparecido en libros anteriores como *El desierto, la arena* o *Poemas a Milena*². La piedra, con muchos y diversos valores metafóricos o simbólicos, que viene a significar, de una u otra forma, el descubrimiento de la pesadez, la negrura de un mundo que se va volviendo cada vez más rocoso e implacable. Italo Calvino ya señaló en su día que la novela de M. Kundera, *La insostenible levedad del ser* no es sino “una amarga constatación de la Ineluctable Pesadez del Vivir”³: todo en la vida se nos revela en su propio peso insostenible. Alguien (todos) soporta el peso de una piedra que lleva escondida:

El peso del que lleva consigo tanta carga,
una piedra, otra piedra,
[...]
las piedras que se arrastran bajo esa lluvia fina:
todo lo que pesa son piedras,
todo lo que pesa desborda,



1. Bartleby Editores, 2023.

2. Del segundo libro citado (Editorial Pre-Textos. 2011), cabe destacar especialmente dos poemas: “Hablando en el río Aguas blancas” y “Mirando las pirámides de Teotihuacan”, págs. 25 y 57.

3. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, 1989, pág. 19.

todo lo que está desbordándose
se convierte en guijarro que rueda o que se pierde
en el fondo de un mar malhumorado,
un mar cuyas olas se han vuelto
una amenaza más, otra amenaza,
el rumor del que trae malestar o desorden. (pág. 52)

Señalaba también el mismo autor que la literatura tiene una función existencial, la búsqueda de la levedad como reacción al peso del vivir. El mundo se va volviendo de piedra, una lenta petrificación de la que no se salva ningún aspecto de la vida, como si el mundo hubiera clavado sus ojos en los de la gorgona Medusa⁴:

Las piedras pesan lo que pesa el mundo,
un peso inapreciable si lo miras
desde fuera y un peso impertinente
si lo arrastras contigo [...]
Las piedras pesan como pesa el mundo,
memoria sucia, [...]
mal augurio [...]
Las piedras pesan porque el mundo pesa. (pág. 51)

Pero el poeta, aun cuando puede comunicar al lenguaje el peso de las cosas, también puede alzarlas sobre la pesadez del mundo demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, porque “una piedra podría elevarse del suelo, / disfrazarse de nube, volar alto / y [...] convertirse en un pájaro” (pág. 50). Ya en el libro anterior (*Si quisieras...*) escribía el autor que “lo más pesado se evapora a veces / y ahora mismo podrías levantarte y volar” (pág. 9). La cuestión es dónde ir. ¿Hay algún sitio al que volver? ¿Un lugar donde poder entrar, tumbarse y plegar “esas alas gigantes que te impiden vivir”? (pág. 9). Juan Gelman escribió, en un poema en prosa⁵, que quería hacer piedras con las caras de una palabra y mirarlas hasta el fin de sus días. Entonces, la tarea del poeta sería “morder la piedra hasta que sangren las encías de la noche”. Destrozarse las mandíbulas, quedarse sin palabras después de encararse contra lo grosero y zafio del mundo; el poeta enfrentado a lo inmortal, a lo que perdura de la piedra, lo que puede haber de sagrado en ella, pero también lo que perdura de nosotros mismos y del mundo, lo que se resiste a perecer. Pese a su dureza y su carácter inerte, la piedra encierra dentro de sí todo lo que constituye la vida, a la espera de “la promesa inaudita de una vida sensible” (pág. 15).

Las piedras son un registro sobre nuestro pasado, historia de nuestra especie; permanecen mudas, no se las oye, pero si aprendemos su *lenguaje* podemos *leer* múltiples historias en ellas; son archivos, diarios del tiempo: “Escriben en la piedra, buscan / una forma de estar donde no estaban, / hablar con el pasado que se ha ido; / y escriben en la piedra y allí dejan / palabras que un papel no guardaría” (pág. 26). De la misma manera, la piedra nos recuerda cuál será nuestro futuro, nuestro destino final (*Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*). Piedra y ser humano identificados, según esta frase del Génesis. Nacimos del polvo del suelo y a él volveremos. En *El desierto* ya pudimos leer aquellos versos que decían que “la muerte ofrece

4. *Ibidem*, pág. 16.

5. “El atado”, en *Valer la pena*, Visor de Poesía, 2008.

plazos cuya tasa no sabes / hasta que llega el día de convertirte en roca”⁶. ¿Será acaso la piedra el destino de todas las formas de vida en este planeta?

La piedra aparece con diversas apariencias y colores, grandes y pequeñas, ovaladas, porosas, rudas, ásperas, alargadas, tersas o cortantes (“nos parecen iguales, pero son diferentes [...]”, cada piedra contiene una historia, un origen”, pág. 21) y con distintos valores y algunas resonancias míticas. Cada piedra es particular, tiene su propia identidad. Así, la piedra oscura junto al arroyo, una piedra “más bien negra, / no negra, casi negra” (pág. 15), una piedra esperando un indicio insólito de manifestarse al mundo. Esa piedra negra nos remite, por ejemplo, a la identificación que se hacía con la diosa Cibeles o a la piedra negra de la Kaaba en la Meca o nos hace evocar el poema de César Vallejo “Piedra negra sobre una piedra blanca”, o nos recuerda cómo una vieja tradición instaba al antiguo pueblo peruano a señalar con piedras negras los días amargos y con piedras blancas, los días felices. Por otro lado, la piedra “que sube por el monte y sabe / que caerá hacia el prado y en mil trozos / se quedará dispersa, rota, libre. / Demasiada pericia no hace falta / para morir, caer o despedirse, / renunciar, dimitir, dejarlo todo” (pág. 55) nos conduce al mito de Sísifo (símbolo del esfuerzo extenuante e inútil), que fue condenado a subir una roca hasta la cima de la montaña; una vez arriba, volvería a caer por su propio peso. Tarea absurda, la vida como un acto repetido sin sentido; en ese esfuerzo no hay recompensa ni alivio: “piedra que sueña por la cuesta arriba / la vida franca donde el tiempo rueda” (pág. 55). Todos tenemos un poco de Sísifo. Podría parecernos que un cielo limpio nos haría “las cosas del mundo más fluidas, menos áridas”, pero no hay lugar para los sueños: “la piedra abriga un sueño ya prescrito” (pág. 55).

La piedra sola, siempre sola (“Una piedra está sola aunque esté acompañada [...]. Toda piedra está sola desde siempre”, pág. 17. “Y la piedra regresa de nuevo, / a su vida de siempre, a estar sola”, pág. 27), es también el ser humano en su propia soledad, con sus propios miedos (“Durante tanto tiempo estuvo sola / que, cuando vino al mundo, tuvo miedo”, pág. 16). Pero representa igualmente la fuerza de un espíritu que se ha mantenido firme y desafiante frente a los sucesos de la naturaleza y la vida. Cada cual con su piedra, puliendo cada arista, como una imagen de la lucha constante por eliminar las imperfecciones, por pulir los defectos y fallas de las que todos estamos provistos. Los humanos, como las piedras, podemos también ser moldeados.

Otro componente importante en el libro es la lluvia, anunciada ya en el primer poema (“empezará a llover dentro de poco”), que se convertirá pronto en un diluvio: “llueve como si fuera a llover siempre: / ha llegado la lluvia, llegó para quedarse / y se ha quedado...” Lluvia convertida en diluvio, todo inundado por el agua, “como si todo hubiera decidido / ser agua o ser de agua, / volverse líquido” (pág. 18). Agua que embarra calles y barrios, un lodazal en el que se hunde el mundo, una lluvia constante y molesta como una “dictadura húmeda” que oprime, que somete. Una lluvia tan persistente que se puede convertir en “un malestar crónico, un régimen político, / la sumisión lluviosa...”, el agua encarcelando el aire”, transformándose en “un imperio que durará mil años” (pág. 19). El mundo se ha vuelto ajeno, extraño; no parece haber pasado ni futuro, sino un constante presente de desaliento⁷. Ante esa opresión solo cabe “promover la disidencia”, buscar la solidaridad, la acción unitaria, la resistencia y la rebelión. ¿Lucha social? ¿Política? ¿Lucha por la libertad?

Prácticamente todo se moja (incluso, “se moja el corazón, / la memoria se moja, / la memoria se pone tan húmeda que duele”, pág. 24), menos esa piedra que alguien guardó en su bolsillo cuando se pronosticó la lluvia que iba a venir. Ahora ya todo es caos, el agua ha removido e inundado casas, comercios, trastiendas...; las calles son un mar donde flotan todo tipo de muebles y enseres. Un mundo aciago que alcanza también al mundo animal: en esta confusión y desconcierto aparece un elefante, escapado de su jaula, que cruza la avenida (en otro tiempo ocupada por desfiles militares, procesiones religiosas, bullicios, jolgorios o paseos de

6. *El desierto, la arena*, Fundación José Manuel Lara, Vandalia, 2006, pág. 81. Pablo Neruda, en la evocación que hace de su casa en Isla Negra, escribió: “y piedra fui, piedra seré, por eso / toco esta piedra y para mí no ha muerto: / es lo que fui, lo que seré reposo / de tu combate tan largo como el tiempo” (“Casa”, en *Una casa en la arena*, Itineraria, 1966).

7. En *El desierto, la arena* ya leímos que “la lluvia nunca se propuso limpiar el mundo”, pág. 29.

transeúntes), esquivando baches y zanjas en busca de una fingida libertad en la calle, mientras la gente sigue en la parada esperando el autobús que, si acaso llega a pasar, lo hará con el letrero de “Fuera de servicio”.

Para algunos el autobús es su único lugar de refugio (como el bolsillo lo es para la piedra, como el arca lo fue para Noé) y suben a él hacia un destino desconocido, avanzando “como un buque fantasma en medio del océano” (pág. 28), dando tumbos, yendo de socavón en socavón, buscando un puerto. Pero la avería del autobús ha obligado a los pasajeros a salir, con el agua hasta las rodillas, a un mundo desconocido, asolado por la lluvia, desorientados, con el deseo de encontrar un lugar seco, buscando algo de alivio. A ellos se les unen aquellos que estaban esperando en la parada. Se mueven, no saben hacia dónde ni para qué. Llevan su piedra y, en ese mundo caótico, intentan ayudarse unos a otros. Llega la tarde y van perdiendo la esperanza de encontrar algún lugar que los cobije, esa “casa prometida”, que resulta ser un espacio en el que apenas queda nada en pie, una casa “donde nadie querría vivir si no lloviera” (pág. 42); su temor es que llegue de nuevo la lluvia “que arrasará con todo cuando vuelva (pág. 41)”. La tierra se ha vuelto un lugar frío, irrelevante, difícilmente habitable. Crece la desconfianza y con ella, la frustración (“todo lo prometido es deuda y la penuria nunca / se olvida de cobrar su débito”, pág. 53). Ya por la noche se asienta la certeza de no saber qué ocurrirá por la mañana cuando se presente de nuevo la tormenta, con el miedo y el recelo de que el autobús sea su único refugio y vuelvan a caminar desorientados, sin rumbo. Algunos duermen, otros se pasean por la casa revolviendo cajones, escarbando entre la ropa abandonada, registrando armarios... Sin embargo, “cuando abrieron los ojos les llegó la sorpresa / de estar otra vez vivos” (pág. 57) y sueñan con la idea de encontrar un techo, una casa, un fuego que les dé calor, pero están solos en el mundo

Porque el mundo es la casa de los que nunca la tuvieron,
de los que nunca la tendrán,
de los que no encontraron sitio
en trenes o barcas,
aquellos que se esconden o se fugan
de diluvio en diluvio,
esperando la noche, la mañana indeleble,
y que nunca abandonan
la sorpresa de estar otra vez vivos. (pág.58-59)

Esa agua terrosa y oscura del diluvio torrencial y devastador, que tantas resonancias míticas y literaria tiene, al final se convierte en una lluvia de agua más clara, en un “cambio de clima, nueva época” anunciada con anterioridad por aquel pájaro verde que, cual paloma con una rama de olivo tras el diluvio, lleva en su pico un trozo de papel blanco. El nuevo día trae nueva esperanza; es una mañana fría, pero hay que seguir caminando, recoser lo roto, restañar las heridas, hilvanar los desgarros y buscar el calor perdido. Ese alguien que llevaba una piedra escondida se acerca ahora a una playa y trata de que el agua le limpie el barro y la suciedad acumulados. El mar, como una puerta de liberación. Acaricia por última vez la piedra y la deja en la playa, en esa arena que alguna vez fue roca, “y se aleja pensando que el tiempo / desde ahora será diferente: / más ligero o más limpio, más claro” (pág. 65), porque, como ya se anticipó en un libro previo, “todas las nubes pasan, sólo queda la roca... esa roca que mira el tiempo que no pasa”⁸.

8. *El desierto, la arena*, págs. 79, 81.

Toda esta gente que espera o que huye en el autobús, sin saber a dónde llegarán, tienen una característica común: carecen de identificación, es desconocida o no interesa precisar; son gente anónima. No aparece en el poemario el individuo con identidad personal, social o colectiva, con rasgos y experiencias que lo configuren como distinto a los demás, con sentido de pertenencia a la sociedad o con un sentimiento compartido que forme parte de un “nosotros”, sino englobado en la categoría morfológica del indefinido, persona indeterminada o desconocida. Esta denominación genérica nos invita como lectores a contemplar la existencia humana más allá de los límites que nos puede imponer un nombre. ¿Quién es ese *Alguien* que lleva una piedra escondida y que luego deposita en la playa; quién ese que debería promover una rebelión ante tal “dictadura húmeda”? No conocemos tampoco la filiación de los designados con el término *Algunos*, que han logrado subir al autobús o llevan una pareja de animales, se pasean por la casa o dejan una piedra gris. Por su parte con el sustantivo *Gente* se alude a aquella masa de personas perdidas o paradas en la parada del autobús, solas, que pasan frío, personas, incluso, que han perdido hasta su identidad física porque “una nube de vaho les difumina el rostro”. Y, ante esa situación catastrófica que todos viven, *Nadie* se atreve a hablar, a “decir palabra” y *nadie* podrá leer lo escrito en el papel que lleva el pájaro en su pico. También aparecen términos como *todos*, *ellos*, *cada cual*, *los que...* sin mención de nombres ni identificación alguna. Ese *Ellos* lleva una abstracción, pero no olvidemos que bajo esa conceptualización habitan *personas*. La ausencia de nombres no oculta ni enmascara la dimensión humana de los personajes. Tal vez, podamos encontrar en ese *Alguien* un rostro cercano o conocido para personalizarlo, porque solo la personalización nos lleva a la compasión.

Junto a estas personas desconocidas, sin hogar, que soportan el peso del desamparo y buscan un lugar donde refugiarse, aparecen también otros personajes, miembros de una familia, componentes de una casa, de un hogar donde se esperaría encontrar calor, sosiego y orden. Pero es un espejismo, es una casa fría, en declive. Se observa una carencia de conexión, de relación, de afectividad, de apoyo. Podríamos decir que es una familia disfuncional. Tampoco tienen nombre propio; son designados por su filiación, son figuras paradigmáticas que vienen a representar distintos conceptos o situaciones, personajes prototipos de este mundo sin esperanza. (Me vienen a la mente ahora, por citar solo un ejemplo, los personajes Padre e Hijo, protagonistas de *La carretera*, de Cormac McCarthy, que buscan un lugar seguro, luchando por sobrevivir en un mundo destruido tras un cataclismo). Y, como los otros personajes que deambulan por el poemario, cada uno lleva su propia piedra, su propio peso vital: la piedra del silencio y el sufrimiento (*Hijo Mayor*); el lamento, la soledad, el dolor y la derrota (*Madre*); la piedra de la ausencia, de la huida, del hueco de su partida (*Padre*); la del que pregunta porque no sabe qué ocurre, que se oculta y se descubre solo en una casa vacía (*Hijo Menor*), o la piedra de quien se refugia en la escritura o el dibujo para pintar un mundo anhelado que no se vivió, esperando que “el tiempo le dará lo que busca” (*Hija Mayor*). Su soledad, su incomunicación es parecida a la de los que esperan inciertos un autobús que los lleve a algún sitio seguro. Su soledad es la soledad de las piedras.

Encontramos en el libro un resquebrajamiento, una ausencia, un vacío de lo que serían tres pilares fundamentales de una sociedad: la atención y el respeto a la persona como ser individual, la familia como institución social y un sistema legal y de gobierno que garantice los derechos de los ciudadanos ante el desorden y el caos, que dé seguridad y protección. Los tres parecen estar “fuera de servicio”, como si hubieran desaparecido en el mundo descrito en el poemario, azotado por la lluvia, la anarquía, el desgobierno y el abandono de todos aquellos que buscan desesperanzados una salida digna que nadie les ofrece, de todos aquellos que buscan su Ítaca particular, pero, como Ulises, solo encuentran obstáculos en su peregrinaje por la vida.

De otro lado, *Alguien lleva una piedra escondida en la ropa* continúa un modo de escritura poética, como hemos indicado al principio, de poemas largos (y de métrica más flexible y ligera) que

se asemejan a una narración, una historia secuencial, cinematográfica, una sucesión de elementos relacionados entre sí, donde se incluyen todo tipo de planos, desde el general a los planos de detalle. Y el sujeto poético, en un juego de voces, se vale de todas las personas gramaticales: la primera persona, que permite una representación íntima de pensamientos y emociones (“durante largo tiempo fui una piedra dormida”. “Aunque nunca la tuve, / esa piedra era mía”. “Las piedras se imaginan lo mismo que nosotros”. “Volver sin haber ido, llegar sin que se note: / otra cosa no veo, no añadiré más nada”); la tercera persona, para expresión de hechos percibidos de la realidad, lo otro, y, sobre todo, es de destacar el empleo de la segunda persona del singular y del plural, como técnica del desdoblamiento y distanciamiento, y como una apelación al lector involucrándolo en el contenido del discurso poético: “como todas las piedras que habéis visto / sin daros cuenta de que estabais viéndolas”. “Mira la piedra, mira el aire, mira los pájaros que pasan, fíjate bien”. “Miras el origen del mundo / cuando miras la piedra que en tu mano / se esconde”. “Deja que la piedra se quede donde está: / llevándola contigo no estarás más seguro, / solo estarás más solo”.

En suma, estamos ante un conjunto de poemas en los que se constata una preocupación presente en todos los libros de José C. Rosales, desde aquel lejano buzo incorregible hasta este “alguien” (podría ser cada uno de nosotros) que soporta el peso de una piedra que lleva escondida, perteneciente al mundo de los desamparados, de los desprotegidos, de los vulnerables (humana, social o existencialmente), de todos aquellos que andan en las periferias y buscan una luz que alumbre su caminar. Un libro de muchas caras que invita a la reflexión sobre la existencia y complejidad de la vida humana, el desorden, el desgarró y lo absurdo de este mundo convulso que nos ha tocado vivir. El sueño de un futuro más luminoso parece haber prescrito.

EL GÉNERO IMPOSIBLE: HISTORIA Y PERSISTENCIA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA ESPAÑOLA

Antonio Rodríguez Jiménez
(El Colegio de Jalisco)

RESUMEN

La publicación de la *Antología de la literatura fantástica* por Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en 1940 significó la consolidación de este tipo de narrativa como género autónomo y la ruptura con el realismo dominante. Sin embargo, en España la literatura fantástica fue durante décadas objeto de resistencia, desprecio o burla, considerada apenas un subgénero menor. Este estudio busca demostrar cómo, desde autores antiguos hasta escritores románticos y contemporáneos, se cultivó de manera constante el discurso narrativo de la irrealidad. La metodología empleada es cualitativa, descriptiva y documental, basada en la lectura de textos que revelan atributos fantásticos —relojes, anillos, espejos, cuchillos, cuadros— y figuras como demonios, brujas y otros terrores que hoy, en pleno siglo XXI, han alcanzado gran popularidad y presencia en el cine. En conclusión, aunque en España la literatura fantástica no tuvo la misma proliferación que en otras regiones de Europa o Latinoamérica, sí existió una tradición persistente, aunque discreta, que mantuvo viva la devoción por este género.

INTRODUCCIÓN

Dos temas esenciales provocaron este estudio sobre el problema de la literatura fantástica en España. Uno lo induce la propia antología de Bioy, Borges y Ocampo, ya que se observa con asombro que de una selección de 75 autores solo tres son españoles, aunque haya muchos en lengua castellana, pues una gran número de ellos son latinoamericanos y el resto americanos, europeos y de otras latitudes del globo. La segunda razón es una breve ponencia que el narrador leonés, académico de la Lengua Española, José María Merino, preparó y se publicó posteriormente en un congreso celebrado en 2008 en la Universidad Carlos III de Madrid: Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción. Sus reflexiones, que reseñaré más adelante, fueron claves, para la orientación de este trabajo científico. La Dra. Alejandra Amatto, coordinadora de este monográfico para la revista *Visitas al Patio*, de la Universidad de Cartagena, manifiesta en una carta de presentación para promocionar el número que la primera edición de la antología presupuso, por un lado, un desplazamiento del estatuto de la literatura fantástica como subgénero marginal a la centralidad del campo literario, como una modalidad discursiva privilegiada; por otro, el primer acercamiento teórico sistemático en Hispanoamérica que atendía la complejidad compositiva del género, concretamente la construcción de la atmósfera y el ambiente, que operan bajo la lógica de los indicios; la elaboración de la sorpresa que prepara al lector para el revelamiento del hecho fantástico mediante ciertos efectos literarios, y, finalmente, la configuración de argumentos fantásticos que pueden comprenderse como una suerte de categorías temáticas, pero también, de orden semántico.

Aunque las palabras que vienen a continuación se repetirán en muchos artículos de este monográfico, es necesario destacar que el género de la literatura fantástica presenta las irrupciones de la fantasía creadora y la intuición artística en lo desconocido, lo inexplicable, lo misterioso, lo sobrenatural. Como es sabido, Adolfo Bioy Casares fue el encargado de escribir el prólogo que divide en tres partes: Historia, Técnica y Antología. Escribe que las ficciones fantásticas son viejas como el miedo, anteriores a las letras. Y explica

que los aparecidos pueblan todas las literaturas, ya que están en el Zendavesta, en la Biblia, en Homero, en Las Mil y una Noches. Dice Bioy Casares. (1940, pág. 7). Afirma que probablemente fueron los chinos los primeros especialistas en el género. Y añade que en Europa la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés. Recuerda que hay precursores del siglo XIV como el infante Don Juan Manuel, o en el siglo XVI Rabelais; en el XVII a Quevedo, en el XVIII, (aunque no lo incluyen en la antología) a Defoe y a Horace Walpole, hasta iniciar el XIX con Hoffmann.

Respecto a la técnica, Bioy Casares (1940, pág. 8) explica que no debe confundirse la posibilidad de un código general y permanente, con la posibilidad de leyes. Escribe que muchas personas piden leyes para el cuento fantástico, pero no hay un prototipo determinado, sino muchos. Observa el escritor argentino que los primeros cuentos eran simples, donde los autores procuraban crear un ambiente propicio al miedo. Algunos utilizaban expresiones como ¡Horror! ¡Espanto!, como abundan en Maupassant. Poe, por ejemplo, aprovecha los caserones abandonados, las histerias y las melancolías o los mustios otoños. Luego surge una tendencia realista a la literatura fantástica, como en Wells. (Pág. 8). Como técnica también se señala la sorpresa, que puede ser de puntuación, verbal o de argumento... (Bioy Casares, 1940)

Entre el gran número de cultivadores del género fantástico están Agutugawa, el propio Bioy Casares, Borges, y Silvina Ocampo, León Bloy, Burton, Carlyle, Carroll, Cocteau, Cortázar, Chesterton, Tzu, Macedonio Fernández, la mexicana Elena Garro, James Joyce, Kafka, Kipling, Leopoldo Logones, Maupassant, Papini, Poe, Rabelais, Hsue-Kin, Wels, entre otros. Y junto a la larga lista figuran los españoles Ramón Gómez de la Serna, Don Juan Manuel y José Zorrilla, lo que hace reflexionar sobre el problema que siempre hubo en España sobre algo tan subjetivo como la seriedad, frente a una literatura divertida con elementos irreales. En este sentido, Merino (2009, pág. 60) recuerda cómo José F. Montesinos (1980), en su *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX –seguida de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850* analiza el panorama bibliográfico español de la época. “Pero no hay que olvidar que en 1799 se publica un edicto prohibiendo la impresión y venta de novelas... porque lejos de contribuir a la educación e instrucción de la nación, solo sirven para hacerla superficial y estragar el gusto de la juventud...sin ganar en nada las costumbres...”. lo que no impide que, más adelante, algún sacerdote liberal, como Alberto Lista, defienda las novelas en cuanto... “espejo para la enseñanza de las conductas” (Montesinos, 1980, citado por Merino en 2009).

OBJETIVO

El objetivo de este estudio es demostrar cómo en diversos autores desde Don Juan Manuel en el siglo XIV e incluso del Romanticismo como Zorrilla hasta Gómez de la Serna en el siglo XX cultivaron el discurso narrativo de la irrealidad como género. Aunque pocos lo consideran como tal, sino como un subgénero o un divertimento, algunos empiezan a tomarse este tipo de novela fantástica como algo digno de la literatura que proviene desde la antigüedad de las Mil y una noches, hasta obras orientales y se va acrecentando a partir del siglo XIX. Se tratará de demostrar la importancia de algunos escritores españoles en el género cuyas obras pasaron desapercibidas por razones sociales o religiosas.

EL PAPEL DE BORGES EN LA ANTOLOGÍA DE LITERATURA FANTÁSTICA

Antes de entrar de lleno en el papel que hicieron los españoles a lo largo de la historia en lo que se refiere a la literatura fantástica, es necesario recordar el papel del propio Borges en la famosa antología de 1940. Daniel Zavala Medina publicó un libro titulado *Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica*, sobre la que escribe Vital (2014) que el libro de Zavala sobre Borges es la conformación de la An-

tología de la literatura fantástica, donde demuestra que los argentinos Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo se propusieron elaborar una antología que retirara cualquier carácter jerárquico definitivo en la selección y en la presentación de los textos. Anticipaban así rasgos fundamentales de la época actual, que es muy dinámica y es muy crítica y es inabarcable: una antología como la de los tres argentinos, abocada a la felicidad del hallazgo y a la sorpresa del argumento perfecto y no a la representación de las corrientes histórico-literarias ni a la ratificación de los prestigios establecidos, es tal vez el único tipo de antología posible a estas alturas del siglo XXI. Y es así como desde México Zavala Medina emprende la primera investigación íntegra de uno de los hitos de la literatura latinoamericana. (Vital, 2014)

Explica Vital (2014, pág. 3) que una de las aportaciones más relevantes del volumen consiste en la ordenada exposición de aquellos documentos que prueban el propósito de la Antología de la literatura fantástica de ser un arma de primer orden contra el realismo prevaleciente en la literatura argentina. “El investigador ratifica la voluntad en Borges, Bioy y Ocampo de quitarles su suelo seguro, su zona confortable, a casi todos los escritores contemporáneos del país, arrebatándoles la certeza de que la literatura ha de cumplir una tarea social, una misión descriptiva, una urgencia de denuncia”. También destaca Vital sobre Zavala (2012) que esta vocación de quitar el suelo, de arrebatar la zona de seguridad, es una costumbre que Borges por lo visto disfrutó mucho, según se atestigua con el análisis inicial de *Las palabras y las cosas*, donde Michel Foucault presenta aquella enumeración del argentino que carece de suelo epistemológico, más aún, que postula la posibilidad de que se enuncie una falta de suelo epistemológico. Pues bien, la literatura fantástica les permite a Borges y a Bioy razonar sobre la falta de suelo estético y aun cognitivo en la literatura realista. Por eso la Antología de 1940 se inserta en el marco complejo de la lucha entre dos concepciones de la literatura, lucha por lo demás susceptible de ampliarse a la batalla entre dos ideas de las representaciones simbólicas en aquel momento. (Vital, 2014)

Zavala Medina documenta (según analiza Vital, 2014) que la antología de 1940 se fue gestando a lo largo de los años treinta y tuvo repercusiones visibles durante por lo menos un cuarto de siglo, hasta alcanzar la segunda edición, la de 1965, con variantes que el investigador estudia en párrafos que merecen ser paradigmáticos (352-356). Escribe Vital (1914) que sin duda, las repercusiones invisibles llegaron mucho más lejos, pues todavía en los años setenta y ochenta eran susceptibles de rastrearse intereses por la literatura fantástica sustentados en la concepción que de la misma tuvieron y difundieron Bioy, Borges y Ocampo. De hecho, una vertiente importante de la minificción en estos últimos treinta años es subsidiaria inocultable de la estética de los tres autores sudamericanos. Y no se trata aquí solo del programa específico de dicha literatura, sino de la liberación estética frente al realismo decimonónico y frente a cualesquiera ataduras de género, de estilo y de construcción de personajes. (Zavala citado por Vital, 1914).

EL PROBLEMA DE LA NARRATIVA FANTÁSTICA EN ESPAÑA

Pujante (2016) escribió un artículo esclarecedor donde ofrece una reflexión acerca del maltrato secular que ha sufrido la literatura fantástica en la cultura occidental.

Las inquisiciones a las que se ha visto sometida este tipo de literatura tienen su origen en dos hechos cuyas consecuencias perduran hasta hoy: por una parte, la interpretación sesgada que se ha hecho de la Poética aristotélica, principalmente de los conceptos de mimesis y verosimilitud, y, por otra, el prejuicio cristiano (y particularmente católico) contra la idea de imaginación creadora en el arte. Ambos elementos tuvieron una gran influencia en una literatura como la española, epítome del Realismo, y en la que sí hay una presencia de lo fantástico (incluso en el mismo Cervantes), pero tuvo que ser disimulada por temor a represalias o críticas. (Pujante, 2016, pág. 37)

Explica el autor del artículo antes mencionado que fueron los románticos los que acabaron con las desdichas de la literatura fantástica y defienden este tipo de literatura como vehículo de realidades tan propias del ser humano como las realistas. Siguiendo esta misma línea de pensamiento, hoy en día también existen diversas corrientes que reivindican la literatura fantástica como medio de acceso a una realidad simbólica que, aunque imaginada o creada, es realidad profunda del ser humano. (Pujante, 2016, pág. 38)

La imposición de un realismo creativo con base en un entendimiento de la imitación (como copia de la realidad) y de la verosimilitud (como mecanismo que realiza la copia) no tiene su raíz exclusivamente en el pensamiento estético. Su imposición viene de la adaptación de la tradición aristotélica a ámbitos de poder físico y espiritual, donde tiene gran protagonismo la iglesia y su constante injerencia en todos los ámbitos, incluido el estético. Pujante, (2016, pág. 51) reproduce una esclarecedora cita de Cervantes:

No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verosímiles, pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables. Pues pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asaetearan. Por otra parte, considero que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates; y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias. (Cervantes, 2004, pp. 904-905, citado por Pujante, 2016)

José María Merino (2009) recuerda que Ramón Menéndez Pidal (1960), en su obra *Los españoles y la literatura* señala como una peculiaridad del realismo español la parquedad en lo maravilloso y fantástico y precisa que, en la literatura española, a lo sobrenatural no religioso se le quiere dar también credibilidad, por medio de alguna explicación racional. Menéndez Pidal, citando a otros autores, justifica con varios motivos tal propensión al realismo: desde la temprana cristianización de los godos, hasta los descubrimientos maravillosos en el Nuevo Mundo, que habrían eclipsado todo lo imaginario ficticio. También alude a el mayor afán por guardar la pureza de la fe...

En este sentido, Pujante (2014) también alude a la templanza ética, y dice que Menéndez Pidal (1960) se refiere exclusivamente a la ética de lo sexual, porque en ningún momento alude a la falta de principios éticos que constituye la base de toda la picaresca, ¡esa sí que de claro origen español! “Pero lo que Menéndez Pidal llama sobriedad estética (1969, p. 92). Según él se trata de una sobriedad psíquica, persistente a lo largo de los siglos, que inclina a los españoles a cierta sencillez general de poetización, una especial manera de realismo” (Menéndez Pidal, citado por Pujante, 2014).

Escribe Merino (2009) que de lo que no cabe duda es de la actitud social, académica y crítica que, hasta hace muy poco tiempo, se ha mantenido entre nosotros hacia lo fantástico, considerándolo un género indigno de consideración, una especie de registro menor, de muy poca entidad estética e intelectual. Lo que pudiéramos llamar canon realista ha sido imperante y excluyente, aunque con una notable falta de coherencia, “pues si lo fantástico es un subgénero, inapropiado para su consideración entre los lectores *serios* y en el mundo académico o entre la crítica respetable” (2009, pág. 1).

Recuerda Merino que a pesar del panorama oscuro y al margen del canon dominante, “siempre entre nosotros ha habido interesados en el tema. Recordaré a José Luis Guarner, que en 1969 publicó una *Antología*

de la *Literatura Fantástica Española* que comenzaba con un fragmento del Amadís de Gaula y concluía con el cuento *El vampiro de Pradip* de Joan Perucho”. (2009, pág. 1)

Merino, en su esclarecedor artículo sobre la aportación española a la literatura fantástica, resalta otra antología publicada en 2006, de Juan Molina Porras, titulada *Cuentos fantásticos en la España del realismo (1869-1905)* donde recoge 12 cuentos estructurados en distintos campos (oníricos y alucinatorios, de ciencia ficción, grotescos, maravillosos) y que agrupa obras de Vicente Blasco Ibáñez, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas Clarín, Juan Valera, Antonio Ros de Olano, José Fernández Bremón, Luis Valera, Silverio Lanza, y Nilo María Fabra. (2009, pág. 3) y también señala una especie de posición vergonzante por parte de algunos autores españoles cuando escriben relatos relacionados con lo fantástico. En 2006, Juan Molina Porras publicó *Cuentos fantásticos en la España del realismo (1869-1905)* donde recoge 12 cuentos estructurados en distintos campos (oníricos y alucinatorios, de ciencia ficción, grotescos, maravillosos) y que agrupa obras de Vicente Blasco Ibáñez, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas Clarín, Juan Valera, Antonio Ros de Olano, José Fernández Bremón, Luis Valera, Silverio Lanza, y Nilo María Fabra.

Escribe Merino (2009, pág. 3) que llama la atención la evidente *prevención* que sienten muchos de los escritores españoles del siglo XIX hacia lo fantástico, incluso aquellos que practican el género. Para ello, lo mejor es comparar, dentro del espacio de la misma lengua, la cuentística española del siglo XIX con la hispanoamericana. Añade el escritor y académico leonés que en los escritores españoles, no es rara la incrustación irónica dentro del desarrollo del cuento fantástico. Por ejemplo, en la antología citada de Porras, se encuentra *Cuento futuro* de Clarín, cuyo tema es el suicidio universal: “porque la humanidad de entonces, como la de ahora, se prestaba a entusiasmarse, a suicidarse; se prestaba a todo menos a prestar dinero” “Ese estallido será el símbolo del supremo momento de la humanidad. Conviene tener hecha la digestión del almuerzo para esa hora” señala Clarín (citado por Merino), a lo largo del texto, mostrando un escepticismo en el ejercicio de lo fantástico que aparece en otros cuentos suyos del género, como *La mosca sabia*, pero que no es común en la mayoría de sus cuentos realistas. (Merino, 2009, pág. 3)

Castellano y Almeida (2003) ponen de relieve la teoría de Todorov que plantea el género fantástico como una historia que se mueve en el límite, en la ambigüedad, ante la que lector y personajes dudan. Hay unos hechos que podrían tener una explicación racional o sobrenatural. En este último caso estaríamos ante un relato maravilloso y en el primero de lo extraño. Así, según Todorov, el fantástico es un género efímero, no sólo por su final histórico con la llegada del Psicoanálisis, sino porque una vez que se aclara cual es la explicación, mágica o racional, cambiamos de género. Lo maravilloso, un mundo en realidad, coherente, con sus normas sólo que estas son sobrenaturales, es el caso del mundo tolkiniano o de fantasía y espada-Conan el bárbaro. ¿En realidad esto crea algún problema más que pasa si la historia mantiene la ambigüedad? ¿O, al menos, cuando el lector puede decidir, entre una explicación racional, a veces patológica y una mágica? (Sería el caso de Pacto de Brujas (2003): ¿fantasmas o esquizofrenia?) ¿Y cuando lo sobrenatural está aceptado y asumido en un mundo normal, estamos ante lo maravilloso? En la novela de Stoker nos movemos en un mundo normal victoriano donde existe un vampiro. ¿Es un mundo maravilloso? En los cómics de superhéroes, independientemente de qué universo -Marvel, DC, Image- tenemos mundos normales como el nuestro, de hecho es el nuestro, sólo que hay personas y seres fantásticos con poderes no habituales -volar, manipular la naturaleza, etc-. Por otra parte, quizá esto se resuelva diferenciado un género, el terror de lo fantástico. Aunque a veces el terror, en sus distintas versiones de vampiros, zombies, etc, derive en meras luchas entre buenos y malos algunos momentos del Drácula de la Hammer o la Marvel. En cualquier caso la ambigüedad permanece como recurso a la hora de elaborar un relato de corte fantástico, de “terror”, como se comprueba en las recientes películas de género españolas. (Castellano y Almeida 2003, pág. 3).

LOS TRES AUTORES ESPAÑOLES DE LA ANTOLOGÍA DE BORGES, BIOY CASARES Y OCAMPO: DON JUAN MANUEL, GÓMEZ DE LA SERNA Y JOSÉ ZORRILLA

Don Juan Manuel, príncipe español, nacido en Escalona, en 1282; muerto en Peñafiel en 1358. Fue sobrino de Alfonso el Sabio. Hombre de cultura latina y de erudición islámica, es uno de los padres de la prosa española. Su relato se titula *El brujo postergado*. Este cuento narra la historia de un deán que quiso aprender las artes de la magia y se dirigió a Don Illán para que se las enseñara. Éste le pidió que si lo hacía, él debía ser agradecido. El deán asintió y mientras estaba en casa de Don Illán lo llamaron para nombrarlo Obispo. Don Illán le pidió el puesto de deán para su hijo y el obispo le dijo que ya se lo había prometido a su hermano. El deán fue ascendiendo hasta llegar a Papa y nunca cumplió su promesa. Al final acusó a don Illán de practicar malas artes, lo amenazó y lo echó de Roma. Entonces el propio Don Illán volvió todo a su lugar y el deán apareció de nuevo en su casa como si todo hubiera sido una fantasía y le dijo, finalmente que no era merecedor de aprender las artes de la magia. Este cuento fue adaptado por Borges en su libro *La Historia Universal de la Infamia*.

El romanticismo español está representado por Zorrilla con un fragmento de Don Juan Tenorio. En la antología de Bioy, Borges y Ocampo (1940, pág. 255) se reproducen los siguientes datos sobre el escritor español: José Zorrilla, poeta y dramaturgo español. Nacido en Valladolid, en 1817; muerto en Madrid, en 1893. El 22 de enero de 1889, el Liceo de Granada lo coronó con corona de laurel, ante 14.000 personas. Es autor de *Juan Dándolo* (1833); *A la memoria desgraciada del joven literato D. Mariano José de Larra* (1837); *A buen juez mejor testigo* (1838); *Más vale llegar a tiempo que rondar un año* (1838); *Vigilias del estío* (1842); *Caín pirata* (1842); *El caballo del rey D. Sancho* (1842); *El alcalde Ronquillo* (1844); *Un testigo de bronce* (1845); *La calentura* (1845); *Ofrenda poética al Liceo Artístico y Literario de Madrid* (1848); *Traidor, inconfeso y mártir* (1849); *La rosa de Alejandría* (1857); *Álbum de un loco* (1866); *La leyenda del Cid* (1882); *Gnomos y mujeres* (1886); *A escape y al vuelo* (1888); etc. El insigne poeta colaboró en *El álbum religioso*, en *La corona fúnebre* del 2 de mayo de 1808, y en *El álbum del Bardo*.

Don Juan Tenorio es una versión romántica del mito de Don Juan, una de las creaciones más universales de la literatura española. El don Juan de Zorrilla es un seductor amoral que colecciona conquistas hasta que se enamora de verdad y es redimido por el amor de doña Inés. El tema central de la obra es la salvación de don Juan por el amor de doña Inés, o la salvación del pecador por la intercesión de una mujer virtuosa. Otros motivos: la seducción amorosa, el honor, la cena macabra, el mundo de ultratumba y la muerte. Don Juan aparece como señorito descarriado, frívolo, pendenciero, lujurioso y malvado. Posiblemente Zorrilla se inspiró para su obra en *El convidado de piedra* de Tirso de Molina. El final de la obra es una cena tras volver don Juan cinco años después. Doña Inés había muerto de pena ante la añoranza de su desaparecido amado. Mientras cena junto a unos viejos amigos y el espíritu de don Gonzalo, suena un aldabonazo y hace su aparición el espectro del Comendador, que acude con el objetivo de conducir a don Juan al infierno. Sin embargo, el espectro de doña Inés intercede y logra que ambos suban al Cielo entre una apoteosis de ángeles y cantos celestiales. Como puede observarse, los autores de la famosa antología supieron rescatar esta obra para adscribirla a la Literatura fantástica y la apartan de un realismo inexistente.

El tercer español incluido es Ramón Gómez de la Serna (1940, pág. 157) y su cuento se titula *Peor que el infierno*. Ramón Gómez de la Serna, humorista español, nacido en Madrid, en 1891; fallecido en Buenos Aires, en 1963. Fue uno de los más inventivos escritores de España. De su vastísima obra mencionaremos: *El Drama del Palacio Deshabitado* (1909); *El laberinto* (1910); *El Teatro en Soledad* (1912); *Ruskin, el Apasionado* (1913); *El Rastro* (1915); *Greguerías* (1917); *Muestrario* (1918); *El Novelista* (1923); *Efigies* (1929); *Ismos* (1931). Según la versión incluida en la antología (1940). El cuento de Gómez de la Serna es muy corto y hace alusión a una persona condenada al infierno.

La representación española en la Antología de la Literatura Fantástica es muy efímera. No puede asegurarse a ciencia cierta si es que de entrada apartaron a los españoles por considerar la práctica de la literatura

realista o no buscaron apropiadamente, ya que como se ha visto en otras antologías posteriores a ésta siempre hubo autores que cultivaron este género poco permitido en la sociedad española.

EL GÉNERO FANTÁSTICO DESDE SU REIVINDICACIÓN GENERAL EN 1940 HASTA LA ACTUALIDAD EN ESPAÑA

Las antologías de cuentos han abierto espacios ocultos a la literatura fantástica española, como por ejemplo la de Roas y Casas (2008), donde aparecen temas clásicos del género como apariciones, el doble, animación de objetos, alteración de la realidad, y algunos que incluyen novedades formales y temáticas. Los seleccionados en esta amplia antología son, entre otros *Médium* (1899), Pío Baroja, Ramón del Valle-Inclán, Unamuno, Sawa, Carrere, Chacel, Max Aub, Sastre, Poncela, Juan Benet, Fernández de Cubas, Javier Marías, Zarraluki, Millás y García Jambrina, entre otros.

Encinar (2014) da un repaso al cuento español y dedica amplios espacios a la narrativa fantástica que acoge, en general, a treinta y ocho autores españoles nacidos entre los años cincuenta y ochenta del pasado siglo. La pluralidad de tendencias que se cultivan actualmente en el cuento español e hispanoamericano – por cierto, no ha incluido la antóloga a ningún autor nacido fuera de España, excepto al argentino Andrés Neuman, cuya vida se ha desarrollado en su mayor parte en la Península Ibérica-. Se trata, pues, de un eclecticismo abierto y rico y de una gran riqueza temática. Se escriben cuentos en clave de narrativa fantástica, ciencia ficción, realistas, surrealistas, absurdos, metaliterarios, experimentales, irónicos, satíricos, sarcásticos, dramáticos, etcétera. Posiblemente predominen los textos realistas de diferentes tipos, como realismo urbano, intimista, psicológico, etcétera. Predomina la amistad, el cinismo, los lazos familiares, los asuntos matrimoniales, las relaciones de pareja, el amor en general y la muerte. (Rodríguez-Jiménez, 2014, pág. 1).

Esta antología, pues, es una excusa perfecta para poner sobre la mesa a los protagonistas del cuento en los primeros doce años del siglo XXI en el orbe peninsular, en un campo extenso y repleto de escritores que cultivan con pasión el arte del relato, tras aquellos narradores fascinantes como Jesús Fernández Santos o Ignacio Aldecoa, seguidos de Luis Mateo Díez, José María Merino, Javier Tomeo, Medardo Fraile, Pereira, Cristina Fernández Cubas, Juan José Millás, Soledad Puértolas, Vila-Matas y otras figuras que dejaron una huella digna de seguir por los más jóvenes. Los nuevos llegan con la bandera de la heterogeneidad. Es decir, vienen con variedad de temas, de técnicas, de recursos, pero sobre todo con pluralidad de tendencias. (Rodríguez, 2014)

Entre los más destacados figuran Ángel Olgoso, que se adscribe al género fantástico en sus diferentes modalidades; abunda en su obra tanto lo inquietante como lo asombroso. Félix J. Palma envuelve sus relatos de imaginación. Abundan en ellos las anécdotas extraordinarias. Sus personajes muestran preocupaciones por la identidad, la adversidad, la soledad y la muerte, en obras como *El vigilante de la salamandra* (1998) o *El menor espectáculo del mundo* (2010). El humor está muy presente en los *Horrores cotidianos* (2007), de David Roa. Elementos oníricos aparecen en la obra de Julia Otxoa, que aborda temas de violencia, la vida política o la reflexión metaliteraria, en libros como *Un extraño envío* (2006) o *Un lugar en el parque* (2010). La variedad en torno a lo fantástico es el eje central de la obra de Jacinto Muñoz Rengel en *88 Mill Lane* (2005). La diversidad temática también forma parte de las características de la cuentística de Juan Gómez Bárcena, autor de *Los que duermen* (2012), donde leyendas, fábulas y ciencia ficción coexisten con normalidad.

Temas como la metamorfosis y las pesadillas están presentes en los cuentos de Patricia Esteban Erlés, autora de *Manderley en venta* (2008) y *Azul Ruso* (2010). Por su parte, Alberto Méndez recoge la antorcha testimonial enarbolada por José Eduardo Zúñiga en *Los girasoles ciegos* (2004). También los personajes de Fernando Aramburu están impregnados de elementos testimoniales en colecciones de cuentos como *Los peces de la amargura* (2006) y *El vigilante del fiordo* (2011). (Rodríguez, 2014, pág. 2).

DISCUSIÓN

Aunque lo habitual es pensar que la narrativa española tiene un predominio realista, diversos autores se encargaron de estudiar en profundidad a partir de la Antología de Literatura fantástica, de Bioy, Borges y Ocampo (1940), los rasgos fantásticos existentes a lo largo de la historia de la literatura española, si bien hubo una resistencia notoria, provocada por los poderes fácticos, que sesgó en buena medida un desarrollo en consonancia con el resto de la literatura hispanoamericana. Merino (2009) explica:

Claro que existen excepciones, y quiero citar algunos nombres de estudiosos españoles que, cuando lo fantástico era invisible para el mundo del canon, no tuvieron empacho en tratarlo y estudiarlo: Antonio Risco, Ignacio Soldevila-Durante, José Ignacio Ferreras, Enriqueta Morillas, Luis Núñez Ladeveze... en una actitud intelectual curiosa y abierta heredada por otros profesores e investigadores en sus análisis y antologías de cuentos, como Juan Herrero Cecilia, Carmen Valcárcel, Fernando Valls, Montserrat Trancón, David Roas, Juan Molina Porras, Rebeca Martín o Alicia Mariño... Sin embargo, llama la atención la evidente *prevención* que sienten muchos de los escritores españoles del siglo XIX hacia lo fantástico, incluso aquellos que practican el género. Para ello, lo mejor es comparar, dentro del espacio de la misma lengua, la cuentística española del siglo XIX con la hispanoamericana. (Merino, 2009)

A la literatura realista, representada por Valera, Pereda, Alarcón, Pérez Galdós, Pardo Bazán, Clarín, Blasco Ibáñez, entre muchos otros, le siguió una tradición más moderna durante la guerra civil y la posguerra, que engarzó con la novela histórica, dándose periodos aislados, muy contados de literatura fantástica, con la excepción de casos expresados más arriba. La tendencia realista sigue vigente aunque está dejando de ser predominante gracias a los autores más jóvenes, que buscan la creación de un tipo de literatura diferente al incansable realismo español, que no lo alteró ni siquiera el boom hispanoamericano. Y de ahí, a través de docenas de cuentistas nuevos aparecen, al fin, las nuevas líneas fantásticas o de la irrealidad.

“La literatura fantástica española actual goza de un envidiable estado de salud. Por fin, hoy, y después de los años de normalización de las últimas décadas del siglo XX (véase el prólogo de Roas y Casas 2008), podemos decir alto y claro, y sin temor a que nadie se sorprenda demasiado, que los temas y las distorsiones fantásticas forman parte de nuestra literatura, de una manera tan íntima y natural como antes pudiera ocurrir con un elemento poético o con cualquier motivo realista”. (Muñoz Rengel, 2010, pág. 6) Lo que expresa Rengel viene a aclarar la evolución o el camino final a donde ha llegado la literatura española a pesar de las desavenencias sufridas con su sociedad.

Según Muñoz Rengel (2010). la vieja realidad, férrea, unívoca, dogmática, venía sufriendo toda suerte de mutaciones y sabotajes desde los siglos anteriores, unas transformaciones que sólo llegaron a su eclosión en la segunda mitad del siglo XX. Así, las últimas generaciones de narradores españoles asistieron en su juventud a un cambio de paradigma, en el que el viejo modelo se veía sustituido por una nueva concepción de la realidad mucho más flexible e inestable. Y todo ello sin que necesariamente estos autores tuvieran que estar en contacto directo con los textos fuente que originaron la renovación en las distintas disciplinas. (pág. 8)

Las fuerzas renovadoras fueron demasiado intensas como para que nadie pudiera ignorarlas. No es posible desconocer el proceso de transformación que inoculó Nietzsche a mediados de siglo XIX en seno del viejo paradigma de la realidad: la inversión de los valores, su ataque al concepto mismo de verdad, su exaltación de la mentira en sentido extramoral y su encumbramiento de las ficciones hasta convertirlas en elementos reguladores de la vida psíquica, moral, social y cognoscitiva del hombre. El yo y las cosas quedaban transformados en meras ficciones producto de nuestro lenguaje. Al mismo tiempo, Marx sostenía que la realidad hasta entonces aceptada era tan sólo la superestructura ideológica que imponían los intereses de una minoría. Darwin había desplazado al hombre del centro de la Creación. La realidad se desmoronaba. Ya en el siglo

XX, Freud lograba relegar el consciente a una parcela inferior de nuestra mente, y situar al subconsciente en un primer plano del yo y de nuestras acciones. Einstein publicaba su teoría de la relatividad. (Muñoz Rengel, 2010, pág. 9)

Ferdinand de Saussure interponía una distancia profunda entre significante y significado. Y lo mismo hicieron Lévy Strauss en sociología, Lacan y Piaget en psicología, Foucault y Vattimo en filosofía, Kuhn y Feyerabend en filosofía de la ciencia, Heisenberg y su principio de incertidumbre en física cuántica, el estructuralista Roland Barthes o el deconstructivista Jaques Derrida en la crítica literaria (Muñoz Rengel, 1999).

Los temas de la última narrativa fantástica española giran en torno a temas como las teorías del universo en consonancia con las transformaciones posmodernas del paradigma de la realidad, la preocupación por la naturaleza del universo ha cobrado una renovada importancia, que sitúa a este tipo de tópicos en una primera línea de la narrativa fantástica actual. Los desórdenes del continuo espacio-tiempo, la metaficción, los fantasmas. Las apariciones y las presencias espectrales, en el sentido más tradicional, es decir, como habitantes de una borrosa dimensión concomitante con la actual, mundos futuribles, lugares imaginarios, ciudades inventadas, objetos mágicos, metamorfosis, entre otros. (Rengel, 2010, pág. 10).

CONCLUSIONES

En conclusión, en España, a pesar de que no proliferó tanto como en otros lugares de Europa y sobre todo en Latinoamérica, estuvo presente también de manera constante, aunque algo escondida, una devoción por la Literatura fantástica. Si diversos factores sociales y religiosos impidieron el desarrollo de una narrativa de la irrealidad, Bioy, Borges y Ocampo trataron de demostrar en su crucial antología de la literatura fantástica que un escritor del siglo XIV como Don Juan Manuel ya la practicó en algunos de sus relatos, uno de los cuales se reproduce en la citada antología. Aunque ellos no lo destacan, obras como *Don Quijote* y *La vida es sueño* están impregnadas de fantasía, aunque el canon no vaya por esos lares. La guerra y la posguerra españolas estancaron la narrativa en un realismo exacerbado, que se mezcló con la opción de la novela histórica, hasta que a partir de los años 60 del pasado siglo comenzaron a surgir antologías de cuentos con textos fantásticos que van desde el siglo XIX hasta el siglo XXI. Se demuestra, pues, que, aunque de manera discreta -recuérdese que en la famosa antología de los tres autores citados (1940) ya aparecen, además de Don Juan Manuel, Zorrilla y Gómez de la Serna, formando un abanico simbólico de que de una u otra manera siempre estuvo presente la fantasía en la literatura española. Hasta llegar a su punto culminante en autores jóvenes de finales del siglo XX y principios del XXI.

REFERENCIAS

- Castellano Marchena E.G. y Almeida L. (2003). Literatura fantástica española en el siglo XIX: reflexiones sobre algunos cuentos. *Boletín Millares Carlo* 2003. 22: 237-245 ISSN: 0211-2140
- Cervantes M. de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Encinar A. (2014) *Cuento español actual (1992-2012)*. Madrid. Cátedra.
- Guarner, J. L. (1969): *Antología de la Literatura Fantástica Española*, Barcelona, Bruguera.
- Ménendez Pidal, R. (1960). *Los españoles en la literatura*, Austral, nº 1271, Madrid, Espasa Calpe.
- Menéndez Pidal, R. (1969). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid. Espasa-Calpe.

- Merino, J.M. (2009). Reflexiones sobre la literatura fantástica en España. Asociación Cultural Xatafi
Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción (1, 2008, Madrid). Universidad Carlos III de Madrid, p. 55-64
<http://www.congresoliteraturafantastica.com/pdf/EnsayosCFyLF.pdf>
- Molina Porras, J. (2006). *Cuentos fantásticos en la España del realismo*. Madrid. Ediciones Cátedra.
- Montesinos, J.F. (1980): *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*.
Seguida de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850, Madrid, Castalia.
- Muñoz Rengel J.J. (2010). La narrativa fantástica en el siglo XXI. *Revista Ínsula*. Número 765. 6-10.
<https://www.juanjacintomunozrengel.com/Descargas/La%20narrativa%20fantastica%20en%20el%20siglo%20XXI%20-%20JJ%20Munoz%20Rengel.pdf>
- Muñoz Rengel J.J. (1999). De la crítica estructuralista a la disolución de la estética, el lenguaje y la realidad, *Anthropos*, nº 186, pp. 103-107.
- Ocampo, S., Borges J.L. y Bioy Casares, A. (1940). *Antología de la literatura fantástica*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.
- Pujante, D. (2016). Las inquisiciones de la literatura fantástica. *El Futuro del Pasado*, 7, 37-63.
<http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2016.007.001.001>.
- Roas, D. (2002). *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, Barcelona, Círculo de Lectores, Raros y Curiosos.
- Roas, D, y Casas A. (ed.) (2008). *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Menoscuarto.
- Rodríguez Jiménez A. (2014). El cuento español actual. *La Jornada Semanal*. Nº 1009. México.
<https://www.jornada.com.mx/2014/07/06/sem-antonio.html>
- Vital, A. (2012). Reseña sobre Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica. *Revista Literatura mexicana*. Versión On-line ISSN 2448-8216. Versión impresa ISSN 0188-2546. Lit. mex vol.25 no.1 Ciudad de México.
- Zavala Medina D. (2012). *Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica* Porrúa. México.

CERCANÍA PERSONAL DE FRANCISCO BRINES A LUIS CERNUDA

José Romera Castillo

Academia de las Artes Escénicas de España / UNED

Son muchas y variadas las concomitancias que unen a estos dos grandes poetas sobre las que quisiera apuntar algo desde también mi cercanía personal por haber gozado de la amistad de Paco Brines -sí Paco, como los amigos siempre lo llamábamos-, alejado un tanto de la ya muy rica bibliografía crítica. Para ello, seguiré la senda del autobiografismo, uno de los ejes de investigación practicado tanto por mí como por colegas y discípulos, en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (cuyas actividades pueden verse en <https://www.uned.es/universidad/inicio/estudios/formacion-permanente/cur-sos/centro-investigacion-SELITENT.html> [20/07/2025]), que fundé y dirijo desde 1991 (Romera Castillo, 2010)¹.

Como es bien sabido, entre las diversas actividades que cultivó Francisco Brines, además de ser un gran escritor en el terreno poético, fue la del estudioso, la del crítico, la del exégeta y analista del hecho poético y literario, ya que -no se olvide- Brines era licenciado en Derecho, Filosofía y Letras (Románicas) e Historia, doctor *honoris causa* por la Universidad Politécnica de Valencia, lector de Literatura Española en la Universidad de Cambridge y profesor de español en la Universidad de Oxford.

Indicaré algunas de sus contribuciones de crítico literario como, por ejemplo y entre otras, el estudio sobre su paisano del siglo XVIII, Gregorio Mayans (Brines, 1975); el volumen dedicado a escritos sobre poesía española, desde Salinas a Bousoño (Brines, 1994), además, entre otros trabajos, el discurso de entrada en la RAE al que me referiré a continuación. Recordaré, además, que Brines nos ha dejado testimonio de su relación con Cernuda en varias entregas: en el homenaje al poeta sevillano que le hizo la revista valenciana, *La caña gris*, en otoño de 1962, dirigida por Jacobo Muñoz: “Ante unas poesías completas”, incluido luego en su libro *Escritos sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, donde realiza un primer análisis de la poesía de Cernuda (Brines, 1994); en su artículo sobre “La mano del poeta” (Brines, 2000); en su edición y prólogo de *Ocnos*, de Cernuda (Brines, 2002)² y muy especialmente en su discurso de ingreso en la RAE, *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda. Discurso de ingreso en la Real Academia Española*, al que le contestó Francisco Nieva (Brines, 2006), sobre el que se centra este trabajo.

Adentrémonos, aunque sea brevemente, en algunas manifestaciones autobiográficas³ de Francisco Brines, con el examen de su cercanía personal al gran poeta del 27, Luis Cernuda, en el mencionado discurso de ingreso en la RAE. Veamos.

El poeta Francisco Brines Bañó (Oliva, Valencia, 1932-Gandía, Valencia, 2021)⁴ fue elegido Académico de número de la Real Academia Española el 19 de abril de 2001, para ocupar el sillón X, tras el fallecimiento

1. Es para mí una gran satisfacción participar en este merecido homenaje a mis dos queridos colegas y amigos Javier Blasco y M.ª Pilar Celma, por sus aportaciones críticas y por su amor a nuestra literatura.

2. El prólogo (pp. 9-16) puede leerse casi completo (menos pp. 8 y 15) en https://books.google.es/books?id=azAFhRkV0BwC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [20/02/2025].

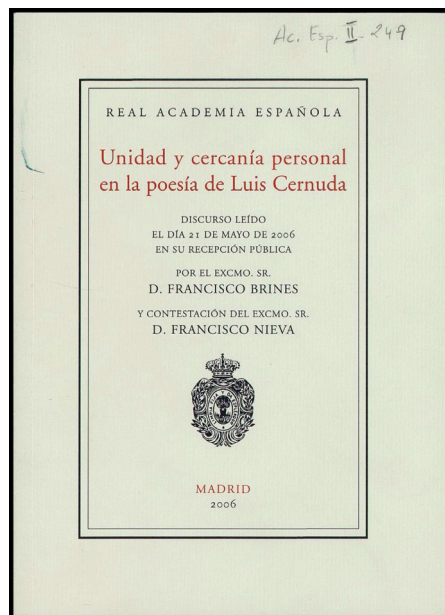
3. En este ámbito recordemos también el prólogo “La certidumbre de la poesía”, en su obra *Selección propia* (Brines, 1984), una auto-antología que el propio poeta hizo y editó de su obra, así como sus entrevistas en radio y televisión.

4. Entre la numerosa bibliografía sobre el poeta destacaré, entre otros, los estudios de José Olivio Jiménez (2001), David Pujante (2004), etc.

del dramaturgo Antonio Buero Vallejo⁵, pero, frente a lo común, tomó posesión cinco años después, por problemas de salud, el 21 de mayo de 2006, con el discurso titulado *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda* -en adelante *D*-, al que le respondió, en nombre de la corporación, el dramaturgo e íntimo amigo Francisco Nieva (figura 1). El texto del discurso, publicado para el acto del ingreso en la RAE en versión impresa (Brines, 2006), puede leerse completo en https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Francisco_Brines.pdf [20/12/2023] -por el que citaré-; así como puede verse una grabación del acto de la toma de posesión en Discurso de ingreso en la RAE de Francisco Brines (youtube.com) [20/12/2024].

Centrándome en este certero e interesante discurso, me fijaré, por una parte, solamente en algunas calas de las consideraciones de Brines sobre Cernuda (como persona y escritor) y, por otra, en aspectos autobiográficos del poeta valenciano y su cercanía al poeta sevillano, así como, por mi parte, indicaré algunas concomitancias -unas pocas- entre los dos escritores, teniendo en cuenta lo que Luis Cernuda (2013) expone en su obra autobiográfica, *Historial de un libro (La realidad y el deseo) (1958)*⁶ -en adelante *HL*-. con el fin de reincidir en la cercanía personal de estos dos grandes poetas.

Como no puedo exponer exhaustivamente elementos autobiográficos de Francisco Brines en su obra poética (*vid.* Romera Castillo, 2025), en sus estudios literarios y en sus entrevistas en radio y televisión -como haré en otro trabajo, que pienso titular “Paco Brines por Paco Brines”-, me centraré ahora en unas calas del eje principal de su discurso de ingreso en la Real Academia Española -al que tuve el placer de asistir (figura 2)- sobre Luis Cernuda (tanto sobre su poesía como su cercanía a su elegido y admirado escritor).



Portada del discurso editado por la RAE



Con Orlando R. Sardiñas, H. López Morales, F. Brines y J. Romera (Ingreso en la RAE de Brines, 21 de mayo de 2006)

5. Sillón que, tras la muerte de Brines, ocupa, desde 2023, mi querida amiga y gran novelista Clara Sánchez.

6. Una edición accesible de *La realidad y el deseo (1924-1962)*, publicada inicialmente en México, puede leerse en la edición de Alianza Editorial, por ejemplo (Cernuda, 2018).

Son varias, en principio, las concomitancias entre Cernuda y Brines⁷. Indicaré unas pocas, pero significativas (dejando a un lado las diferencias que también tuvieron): los dos son poetas de primerísima fila; los dos fueron homosexuales (hecho muy importante para dar pleno sentido a su poesía); los dos se licenciaron en Derecho (aunque no lo ejercieran); los dos impartieron docencia en universidades inglesas (Cambridge y Oxford); los dos reflexionaron sobre la creación literaria, así como los dos se acercaron al teatro de algún modo⁸. Pero volvamos al discurso.

En primer lugar, me referiré a una especie de marco introductorio. La entradilla se inicia por el agradecimiento de Brines: “además de obligado y esperable, absolutamente sincero”, en primer lugar, “por el honor que supone para mí el ser llamado y admitido junto a vosotros y, en segundo lugar, por la benevolencia y la paciencia con que habéis querido permitirme apurar el plazo en el que debía pronunciar este discurso, satisfacción que diversas y justificadas razones me han obligado a diferir más allá de lo que hubiera sido mi deseo” (D, 9).

A continuación, como es normativo, se refiere a su antecesor en el sillón, del que hace un examen, breve pero muy certero de su predecesor (pp. 9-14):

Me ha correspondido ocupar el sillón X mayúscula por fallecimiento de don Antonio Buero Vallejo, dramaturgo tan significativo en la historia de nuestro teatro que, sin él, la de estos últimos cincuenta años hubiera tenido que escribirse de muy diferente modo y hubiera discurrido por cauces que resulta muy difícil imaginar. A semejanza suya, en cada uno de los restantes géneros surgió, en la primera posguerra, un autor que, sin obra precedente de preguerra, alcanzó la máxima y más personal representatividad: en la narrativa, Camilo José Cela; en la poesía, Blas de Otero. No hablaré, para no extenderme más de lo debido (D, 9-10).

Para indicar en la *laudatio* que confirma “a Buero Vallejo como una de las más lúcidas conciencias de la España de la segunda mitad del pasado siglo, en los ámbitos de lo moral, lo existencial, lo cívico y lo político” (D, 14), además de en lo teatral.

En segundo lugar, me fijaré en la parte del discurso dedicada a Cernuda (unas 19 páginas: desde la 14 a la 33)⁹. Pero antes de sumergirnos en este ámbito, unos breves apuntes introductorios. El escritor Francisco Brines le debe mucho a Cernuda y trató de saldar una deuda, dedicándole el discurso antes mencionado: *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda*. Como es bien sabido, a Brines le produjo la escritura de Luis Cernuda Bidou o Bidón (Sevilla, 1902-Ciudad de México. 1963) -cuyo segundo apellido procede de su abuelo materno de origen francés- “la conmoción” -así la llama él- que la lectura de su poesía le causó desde joven, y que le debe también el magisterio que el sevillano ha ejercido sobre su obra.

En el discurso, Brines reflejó algunas luces (muchas) y sombras (pocas) que hay en la obra de Luis Cernuda, un poeta al que “siempre le importó desvelar en el poema la verdad del hombre que él era” (D, 30), ya que “es un poeta complejo, que concilia con sorprendente conformidad lo que podría parecer distante y aun contrario: es clásico y romántico, metafísico y cotidiano, esteta y moralista. Un poeta en cuya unidad

7. Entre la bibliografía sobre este aspecto citaré, entre otros, los trabajos de Katarina Hanau (1997), García Cueto (2014, 2018), etc.

8. Cernuda, además de escribir una obra de teatro, *La familia interrumpida*, tradujo de W. Shakespeare, *Troilo y Crésida* (publicada por *Ínsula* en 1952 y puesta en escena por la CNTC en 2004). Por su parte, F. Brines adaptó la obra de Calderón, *El alcalde de Zalamea*, que, bajo la dirección de José Luis Alonso, representó la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1988 (Romera Castillo, 1990).

9. Acabo de ver el documental *Luis Cernuda, el habitante del olvido*, de Adolfo Dufour (2023). Disponible en [https://cultura.cervantes.es/espaa/es/luis-cernuda/164308_\[10/12/2024\]](https://cultura.cervantes.es/espaa/es/luis-cernuda/164308_[10/12/2024]).

se advierte una rica diversidad” (D, 32), sintiendo admiración por el sevillano que, “como nadie, había sabido incorporar con tanta verdad y completud al hombre que él era en las palabras escritas” (D, 16). En suma, en el asunto axial del discurso, Brines destaca la veracidad y autenticidad de Cernuda (https://www.elconfidencial.com/cultura/2006-05-21/francisco-brines-ingresa-en-la-rae-con-un-discurso-sobre-ernuda_741042/ [20/12/2024]). Entremos ya en el tema central del discurso¹⁰.

Francisco Brines abre esta parte con una serie de confesiones personales, relacionadas con la iniciación poética, añadiendo yo -y comparando- lo referido por Cernuda al respecto. Veamos algunos eslabones de esta mi hipotética cadena.

El primer eslabón para los dos poetas fue Gustavo Adolfo Bécquer. Indica Brines: “El primer poeta que, emocionado, leí de niño, y del que repetía de memoria poemas, fue Bécquer; pero entonces yo sólo era aprendiz de lector” (D, 14). Posteriormente confiesa sobre *Donde habite el olvido* cernudiano:

La relectura de Bécquer me orientó hacia una nueva visión y expresión poética. Nos envuelve el aire de un nuevo Romanticismo, y el registro autobiográfico que se nos comunica es el más acusado del inmediato conjunto de *La realidad y el deseo*. Garcilaso en su momento, principio potentísimo de la poesía clásica española; Bécquer ahora, principio a su vez de la poesía moderna española, que Cernuda tan legítimamente representaba al publicarse este segundo libro (D, 24).

Por su parte, Cernuda hace otro tanto en *Historial de un libro*:

Mi contacto primero con la poesía, a través de los versos de un poeta que años más tarde sería uno de mis preferidos entre los de lengua española, fue con ocasión del traslado de los restos de Bécquer, desde Madrid a Sevilla [en 1913], para sepultarlos en la iglesia de la Universidad. Unas primas mías, Luisa y Brígida, dejaron a mis hermanas los tres tomos de las obras del poeta, los cuales yo, dada mi afición temprana a la lectura, ojeé y leí. No sabría decir lo que entonces percibí, hacia 1911, aunque no estoy seguro de la fecha, a mis ocho o nueve años, en la lectura; pero algo debió de quedar depositado en la subconciencia, para algún día, más tarde, salir a flor de ella (HL, 8).

El segundo eslabón fue Rubén Darío en las lecturas de Brines: “Mi memoria se detiene más tarde en Rubén Darío, y lo leí tan completo en papel biblia que cuando llegué a *Azul...* me había enredado, y fatigado por su culpa”. Para proseguir a continuación: “en la nada estimulante poesía decimonónica española, que el adolescente nicaragüense había hecho suya, y llegué a la armoniosa poesía rubeniana como llega un naufrago; de ahí que, aun gustándome tanto, no llegara a golpearme su luz como hubiera debido” (D, 14). A lo que añade: “Habría que prohibir la publicación de los escritos prehistóricos, tan innecesarios, de los grandes poetas” (D, 15).

El tercer eslabón fue Juan Ramón Jiménez (eslabón referido también por los dos)¹¹. Brines señala: “Quien absolutamente me prendió para siempre a la poesía fue, en mi adolescencia colegial, Juan Ramón Jiménez. Su *Segunda antología poética* se convirtió en mi personal biblia” (D, 15). Indicando a continuación lo que aprendió de él: a) “Aprendí en él a descubrir y reconocer la belleza en el mundo exterior, con todas sus vislumbres”; b) “y a demorarme con complacencia en mis propios y más secretos sentimientos. Es decir, aprendí a gozar y valorar mi intimidad”; c) “El resultado final fue que arrastrara la adolescencia más allá de su tiempo

10. No tendré en cuenta el texto de la contestación de Francisco Nieva (que puede leerse en la publicación y en los enlaces al discurso de F. Brines).

11. Cuya trayectoria literaria ha sido excelentemente estudiada por el profesor F. Javier Blasco (1981), desde su tesis de doctorado y en numerosas aportaciones; así como por María Pilar Celma Valero (1991).

biológico”; d) su lectura se convirtió en una adicción, y nunca he gozado tanto como lector. Me complacía sobre todo en los poemas de su primera época, la impresionista, en donde se expresan, por vez primera en verso español, los sentires (goces y tristezas) de la adolescencia” y e) “En él conformé mi mundo sensorial y en gran parte eduqué, complacido, mi mundo interior afectivo. Por ello me sorprendió tanto que, a la aparición de mi primer libro, ningún crítico señalara su presencia” (D, 15-16). Para añadir después sobre Juan Ramón: “En la poesía del siglo XX, el cauce mayor de las aguas poéticas es el que contuvo las de Juan Ramón Jiménez, que pronto mojarían, remansadas, las feraces orillas de la Generación del 27; a unos, las aguas dulcísimas del primer Juan Ramón; a otros, las más rigurosas y caudalosas del segundo. Es ahora cuando se advierte, en su tardía y entera entrega, con más fuerza la del tercero, el poeta residente en el exilio” (D, 17-18).

Por parte, Cernuda indicaba sobre Juan Ramón, que este, recordando que en su juventud lectora “fue mi delicia y mi guía” (D, 17), aunque después, con rasa sinceridad, confesaba que no le gustaba la *poesía pura*. Cernuda, pese a reconocer el papel de Juan Ramón en la trayectoria poética española, sin embargo indica algo especial: “Cansado de los poemitas breves a la manera de Machado y Jiménez, poetas que habían perdido quizás el sentido de la composición, percibí que la materia a informar en ellos exigía mayor dimensión, mayor amplitud”. Para proseguir a continuación: “al mismo propósito ayudaba el que por entonces me sintiera (perdónese la presunción) de decirlo todo en el poema, frente a la limitación mezquina de aquello que los años inmediatos anteriores se llamó poesía ‘pura’” (HL, 33). Posteriormente Cernuda, manifiesta su poca simpatía por la rima y por el “lenguaje suculento e inusitado, tratando siempre de usar, a mi intención y propósito, es decir, con oportunidad y precisión, los vocablos de empleo diario: el lenguaje hablado y el tono coloquial hacia los cuales creo que tendí siempre. Las palabras de J. R. Jiménez, ‘Quien escribe como se habla irá más lejos en lo porvenir que quien escribe como se escribe’, me parecen una de sus máximas más justas” (HL, 52-53).

El cuarto eslabón de las lecturas de Brines fue Cernuda, con varias observaciones:

A partir de entonces leía toda poesía que llegara a mis manos, y fue en una antología nutridísima, con cerca de ochenta autores, donde recibí mi segunda gran conmoción lectora: la de Cernuda. Sabía con vaguedad del nombre, pero no de su poesía. A partir de la lectura de esa docena de poemas, le busqué en todas las antologías en que apareciera, ya que sus libros eran una absoluta ausencia en las librerías. Al final le hallé, a mediados de los cincuenta, y a ras de suelo, en un armario de una pequeña librería madrileña, *Abril*, tendido junto a otros. El título. *Como quien espera el alba*, más bien parecía expresar todo ese tiempo de espera mía para conocerle con plenitud (D, 16).

De aquel ejemplar, que pasó en Valencia de mano en mano entre unos poquísimos poetas amigos, salió pocos años más tarde, ya conocida su obra entera, y desde el fervor de alguno de sus lectores, el número homenaje que le dedicara *La caña gris*¹², al gobierno de su jovencísimo timonel Jacobo Muñoz. A este le escribiría el autor: “Ha sido mi primera satisfacción entera como escritor [...] es cuestión [...] de verme comprendido al fin enteramente” (D, 16).

Nadie como Cernuda, en mi experiencia lectora, había sabido incorporar con tanta verdad y completud al hombre que él era en las palabras escritas. Era una experiencia que me conmocionaba y una posible lección de proyección personal en el poema. Desde entonces pensé que sería por mi parte un acto obligado de lealtad y de agradecimiento hacerles llegar a ambos, aun sin conocerlos personalmente, los libros que yo pudiera escribir. Desgraciadamente sólo en el primero. *Las brasas*, pudieron cumplirse mis deseos, y tan sólo con uno de ellos dos (D, 16-17).

Como es lógico aquí no habrá correspondencia con Cernuda.

12. La revista, editada en Valencia (1960-1962), le dedicó el número último, el octavo, a Luis Cernuda.

El quinto eslabón está determinado por la admiración de Brines por los dos grandes poetas (Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda). Indicaba el poeta valenciano:

Pasados muchos años, y al incorporarse *El otoño de las rosas* a mi obra reunida, encabezó el libro una dedicatoria conjunta: a Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda. Ninguno de ellos podía ya protestar ni retirarme su amistad, si la hubiese yo merecido anteriormente. Al fin y al cabo, también en vida tuvieron los dos tiempos de bonanza y afecto, y cuando lo hice pensé en aquellos (*D*, 17).

Pero no olvidemos lo que pensaba el uno del otro, según Brines. Veamos:

Así Juan Ramón, en la última de las ‘caricaturas líricas’ de *Españoles de tres mundos*, dice del sevillano: “Todo en su canto es pétalo si flor, pulpa si fruta” (*D*, 17).

Mientras que Cernuda señala que:

a la muerte del poeta mayor, recordando que en su juventud lectora ‘fue mi delicia y mi guía’, y que en su poema “El poeta”, y aunque no lo indicara bajo el sustantivo genérico, la figura encarnada era la del poeta de Moguer. Y dirigiéndose a sí mismo escribe:

... Nadie sino tú puede decirle
a aquel que te enseñara adónde y cómo crece:
Gracias por la rosa del mundo (*D*, 17).

Asimismo, Brines indica de los dos:

Por mi parte, en la lectura de tan hermoso texto [‘El poeta’], el agradecimiento vale para los dos, y ese mismo sentimiento lo pueden hacer suyo numerosos poetas, si tendemos a la presencia tutelar de sus obras en los que los han sucedido. En la poesía del siglo XX, el cauce mayor de las aguas poéticas es el que contuvo las de Juan Ramón Jiménez, que pronto mojarían, remansadas, las feraces orillas de la Generación del 27 (*D*, 17).

El sexto eslabón está referido a otros abrevaderos poéticos importantes del siglo XX de Brines, algunos muy coincidentes con los de Cernuda. En primer lugar, sobre la influencia de poetas extranjeros en los dos escritores, indica Brines:

Los grandes poetas, por lo general, me entregaban en su obra una cosmovisión que, tanto por lo que se exponía en ella como por la envoltura de su voz, era enteramente personal, no intercambiable; pero si la voz representaba también al hombre, este no aparecía en su, digamos, carnalidad. Señalaré tres grandes poetas como ejemplo: Rilke, Eliot, Juan Ramón Jiménez. También puedo aportar en mi experiencia poetas en la línea señalada en Cernuda: Catulo, Kavafis. Debo añadir que una modalidad no es superior a otra; sólo son diferentes (*D*, 26).

Dice Cernuda: además de los poetas clásicos españoles, Garcilaso -“el poeta español que más querido me es” (*HL*, 17)-, Fray Luis de León, Góngora, Lope, Quevedo Calderón figuran los clásicos grecolatinos, los franceses Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Reverdy, Eluard, y sobre todo André Gide, además de los ingleses. Sobre estos indica: “aprendí mucho de la poesía inglesa, sin cuya lectura y estudio mis versos serían hoy otra cosa, no sé si mejor o peor, pero sin duda otra cosa” (*HL*, 43) -Blake, Keats, Browning, Eliot, etc.-. De los alemanes: Rilke y sobre todo Hölderlin (del que tradujo Cernuda algunos poemas).

En segundo lugar, hay referencias a otros grandes poetas españoles (además de Juan Ramón): “El otro de los cauces mayores, y muy hondo al tiempo, es el de Antonio Machado, también omnipresente en su pluralidad” (D, 18). “El tercero, con mayor intermitencia, lo representa Unamuno” (D, 18). “Y a los tres, entre otros, los encontraremos en la poesía personalísima de nuestro poeta” [Cernuda] (D, 18). Terminando la relación: “También ejerció de Guadiana el otro Machado, Manuel” (D, 18). Sin olvidar a Cernuda, como a continuación se verá.

El séptimo eslabón lo he dejado para la llamada Generación del 27. Brines deja testimonio del grupo del modo siguiente:

La historia de la poesía es una larga cadena formada por sucesivos eslabones y, al llegar a los poetas del 27, nos hallamos con una cantidad inusitada de excelencias distintas. Son poetas que continúan con gran altura la mejor tradición de nuestra poesía, y creo que contamos ya con suficiente perspectiva para poder afirmar que, de ellos, es Cernuda a quien hallamos con una mayor continuidad, diversidad e intensidad en las poesías que los han sucedido (D, 18).

De entre todos sus componentes Brines, en una primera fase, se fija fundamentalmente en dos (añadiendo algo sobre otros componentes). Sobre Federico García Lorca (el más conocido y popular de los poetas de su generación), Brines trae a colación una anécdota sobre el granadino:

Se cuenta que con motivo de la aparición del libro [*La realidad y el deseo*, 1936] se le ofreció a Cernuda un homenaje, con una presentación entusiasta de Lorca. Tan sincero y grande fue ese entusiasmo que Altolaguirre nos cuenta que una mañana llegó muy temprano a su casa Federico -que entonces tenía en prensa la edición, a la postre frustrada, de *Poeta en Nueva York* llevando todos los manuscritos de sus poemas, y le dijo: “Voy a leer durante todo el día, traigo todos mis poemas. Quiero que tú y Luis (Cernuda vivía en el mismo edificio) os deis cuenta de que también yo soy un gran poeta”. Y añade Altolaguirre que “leyó durante un día inolvidable, desde sus versos juveniles hasta sus últimos *Sonetos del amor oscuro*. Aquella lectura -añade- fue una sentimental despedida de sus versos. Al día siguiente se fue para Granada, su ciudad natal, de la que no regresó nunca”. Su obra, por circunstancias del destino, estaba ya fatalmente acabada, y él era el más conocido y popular de los poetas de su generación” (D, 19).

Sobre su influencia en la poesía posterior, trataremos después. Por su parte, Luis Cernuda indica sobre el granadino: “a Federico García Lorca, que sólo había visto una vez en Sevilla, en 1927, le volví a encontrar en casa de Aleixandre, de regreso de su viaje, durante un año en Estados Unidos y Cuba” (HL, 28). Se sabe que Lorca le presentó a Cernuda a un joven actor gallego llamado Serafín Fernández Ferro con el que tuvo una relación sentimental. Es muy posible que esta relación inspirase casi todos los poemas de su obra surrealista *Los placeres prohibidos*, redactada entre abril y junio de 1931, y algunos otros poemas en diferentes libros. La relación sentimental entre Luis y Serafín, muy tormentosa, terminó en abril de 1932. Pero posteriormente añadiría Cernuda: “la muerte trágica de Lorca no se apartaba de mi mente” (HL, 39).

El segundo poeta sobre el que se fija es Luis Cernuda, el de su cercanía más personal y poética. Sobre el sevillano Brines indica:

Y creo que contamos ya con suficiente perspectiva para poder afirmar que, de ellos, es Cernuda a quien hallamos con una mayor continuidad, diversidad e intensidad en las poesías que los han sucedido. Con la publicación de la primera edición de *La realidad y el deseo*, en 1936, acontece la irrupción de una obra tan importante y sorprendente que inicia de inmediato una marcha deslumbrante e insólita. La admiración se precipita entre los más jóvenes del momento, luz que sufriría el largo eclipse de la catástrofe de la Guerra Civil tan sólo tres meses después (D, 17-18).

Volveremos sobre Cernuda.

Sobre Vicente Aleixandre tanto Brines como Cernuda ponen el acento en sus relaciones personales y no en las poéticas. Brines reconoce su valía, magisterio y amistad (junto con Carlos Bousoño iban mucho al teatro) y, por su parte Cernuda indicaba: “Tras de volver por el Prado [Museo], que ya conocía de un viaje anterior a Madrid, una de mis visitas primeras fue a Vicente Aleixandre” (HL, 22). Y más tarde: “en Aleixandre hallé entonces la amistad, la camaradería casi completa que antes no hallara en nadie. Las tardes que pasábamos juntos eran uno de los pocos momentos de agrado y distinción con que contaba” (HL, 28). Y no sólo era la compañía de Aleixandre, sino la de otros poetas como especialmente la de García Lorca y Carlos Bousoño. Pero, además, el sevillano no olvida el papel fundamental que el poeta Pedro Salinas, su profesor en la universidad de Sevilla, le instó tanto a la lectura de poetas españoles y foráneos como a su propia producción poética: “No sabría decir cuánto debo a Salinas, a sus indicaciones, a su estímulo primero; apenas hubiera podido yo, en cuento poeta, sin su ayuda, haber encontrado mi camino” (HL, 10). Trae a colación además a otras referencias como las de sus editores Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, a Jorge Guillén -por haber mantenido cierta crítica que *Perfil del aire* (editado en *Litoral*, en 1927) imitaba muy de cerca al poeta vallisoletano, hecho que Cernuda niega (HL, 14-15). a Gerardo Diego y a José Bergamín que defendió, frente a numerosas críticas *Perfil del aire* (HL, 16) y aceptó la publicación de *La realidad y el deseo* en *Cruz y Raya* en 1936 (HL, 36).

Brines anota también sobre el grupo del 27:

La mayor o menor potencialidad de la influencia de los poetas en los otros no tiene por qué ser indicativa, en sí misma, de una mayor o menor calidad intrínseca. Quiero decir con esto que en su generación hay otros muy grandes poetas que también ejercieron su influjo, aunque ninguno con su continuidad y fluidez. Y es que hay poesías muy importantes por sí mismas que se permean con mayor dificultad en otras. Poetas con una cosmovisión muy individualizada, acompañada de una expresión muy marcada también por una personal retórica, que, cuando alcanza la poesía del joven, corre el riesgo, en el trasvase, de vampirizarla. Creo que esa es la explicación de la escasa presencia de Lorca, si tenemos en cuenta su extraordinario valor estético y pasional, y la alta y constante estimación que ha merecido de sus lectores. O la poesía de Guillén, Alberti, Aleixandre, que aparecen muy intermitentemente si las comparamos con la cernudiana, la cual conforma y, al tiempo, se invisibiliza. Es cierto que formulo lo dicho sabiendo que todas las reglas tienen su excepción, y hay una en la historia poética española, arborea: la de Góngora en su siglo. A la altura de 1936 la poesía generacional del 27 había llegado a una primera y plena madurez, en la que se advertían una valoración y una incorporación sin precedentes de la propia y extensa tradición literaria, y la recepción y asunción de numerosos alientos vanguardistas ultrapirenaicos. El ensamblaje propició el resultado de unas obras tan ricas como diversas, y un ejemplo a seguir para los poetas venideros”. Cernuda puede ponerse a la par de aquellos que, en esa fecha, más registros poéticos sucesivos habían incorporado a su obra (D, 20-21).

Pero establezcamos el octavo eslabón en la figura de Luis Cernuda. Además de lo ya expuesto con anterioridad sobre el sevillano, Brines se fija en otros aspectos. Indica, en primer lugar, que su obra “Es un itinerario poético y formativo muy rico y variado. como el mayor, aunque siempre con unas características tan personales como independientes. Cuando tiende a las corrientes vivas de su tiempo y coincide en esta marcha con otros, nunca lo hace desde un espíritu gregario” (D, 22). Analiza y comenta la producción poética de Cernuda, libro por libro, a lo que remito, por no detenerme en su pormenorización. Pero sí traeré a colación algunas consideraciones brineanas de gran relevancia, que tienen algo que ver en sus rasgos biográficos. Por ejemplo:

Hemos hablado de seis libros reunidos en la primera edición de *La realidad y el deseo*, y en ellos encontramos cinco estéticas diferentes. Es un itinerario poético y formativo tan rico y variado como el mayor, aunque siempre con unas características tan personales como independientes (D, 21-22).

Dije en su momento cuánta fue la conmoción que experimenté con la lectura de Cernuda: tuve la impresión de que allí yo tocaba al hombre que me hablaba con una cercanía mayor que a las personas que conocía en cuerpo y alma. Ningún poeta me había ocasionado una reacción tan emocionante y novedosa. Quiero con ello significar que en mi recepción se me allegaba el hombre con una singularidad tan subrayada como la autenticidad en que aquella respiraba (D, 26),

Tal vez no haya, en nuestra época contemporánea, un poeta en España que equilibre con tanta densidad los dos componentes esenciales del hombre: cuerpo y espíritu. El mundo racional (pensamiento meditado, que es fruto directo del espíritu), el mundo sensorial (tan agudo, intenso y delicado que se expande del cuerpo) y el mundo afectivo (que es el impulso de abrazo o rechazo hacia lo que queremos o no queremos ser, dependiente de los mundos racional y sensorial, y que en Cernuda aparece con fuerza desusada) (D, 26-27).

Estamos, en este sentido, ante una obra cimera por la plenitud con que se presentan en ella los tres posibles componentes de la poesía. Qué bien se cumple en Cernuda el lema poético unamuniano: “Piensa el sentimiento, siente el pensamiento” (D, 27).

Lema que también se cumple en Brines.

Es Cernuda un poeta complejo, que concilia con sorprendente conformidad lo que podría parecer distante (pureza y amargura) y aun contrario (intimidad y distanciamiento): es clásico y romántico, poeta de un alto lirismo y acerbamente crítico, abierto con la misma intensa fruición a la tradición poética española y a las tradiciones poéticas de otras lenguas, metafísico y cotidiano, esteta y mora lista. Un poeta en cuya unidad se advierte una múltiple y rica diversidad (D, 32).

Sobre la generación de títulos de obras completas Brines indica sobre Cernuda y *La realidad y el deseo*:

Es el momento de resaltar la prodigiosa intuición, acompañada de un total acierto, con la que Cernuda acomete la tarea de darle unidad a tan heterogéneo conjunto, y así hacer que el lector lo lea como un solo y único libro. Hallar un título abarcador de todos ellos, y que así relacionase unos y otros, supondría cifrar en él la fatalidad y la coherencia de la voz desde la que el autor hablara siempre. Así ocurrió: *La realidad y el deseo*. La esencia de su poesía la constituye el conflicto que se establece entre esos dos términos, ya que el deseo, en muy contadas ocasiones logra el “acorde” con la realidad, que se muestra esquiva. Son los momentos en que el poeta alcanza “la eternidad en el tiempo”. Esto se produce, o al menos allí lo encuentra. Fue, en esto también, el primero entre nosotros que lo realizara (D, 25).

Y continúa: “Y, a su semejanza, otros muchos le han seguido. Así lo llevó a cabo Carlos Bousoño, al reunir su obra completa y titularla *Primavera de la muerte*, que ya había sido con anterioridad título de uno de sus libros” (D, 25). Para terminar refiriéndose a sí mismo:

Y así, al menos, lo intenté yo también cuando reuní mis libros en un volumen. Reparé en que los distintos títulos de los míos reflejaban una visión escondida que se repetía en todos ellos, y les busqué una formulación que a todos cobijara, y que también me ha servido con toda naturalidad para los que iría escribiendo posteriormente: *Ensayo de una despedida* (D, 25-26).

El noveno eslabón está relacionado con el tema de la homosexualidad, que no podía faltar tanto en Cernuda como en Brines. Es significativo -como paréntesis- que el valenciano se rodeó de homosexuales ilustres como Vicente Aleixandre, su amigo más íntimo Carlos Bousoño (bisexual), y que eligiera a Cernuda como eje central de discurso de ingreso en la RAE, al que le contestó otro homosexual reconocido Francisco Nieva¹³. Cernuda fue mucho más claro que Brines al respecto. Veamos algunos botones de muestra.

En primer lugar, algunas afirmaciones de Luis Cernuda: en 1925 Pedro Salinas le prestó algunos libros de André Gide. Leyó *Pretextes*, *Nouveaux Pretextes*, *Morceaux choisis* y *Corydon*. Y confiesa: “Me figuro que Salinas no podía suponer que con esa lectura me abría el camino para resolver, o reconciliarme, con un *problema vital mío decisivo* [la cursiva es mía] (HL, 12). Gracias a estas lecturas, Luis Cernuda resolvió también un conflicto interno con respecto a su homosexualidad. Y confiesa: “Quería yo hallar en la poesía el ‘equivalente correlativo’ para lo que experimentaba, por ejemplo, al ver a una criatura hermosa (la hermosura física juvenil ha sido siempre para mí cualidad decisiva, capital en mi estimación como resorte primero del mundo, cuyo poder y encanto a todo lo antepongo)” (HL, 19) y una manera de satisfacerla, de exorcizarla, sería la de darle expresión.

Por su parte, veamos lo que indica Brines -que en muy escasas ocasiones confiesa su homosexualidad directamente- sobre Cernuda:

Por vez primera, en *Los placeres prohibidos* se expone en la poesía española, y con toda franqueza, la homosexualidad, entonces tan execrada. Una vez rota esta íntima y pudorosa barrera, la veracidad y la autenticidad de la obra cernudiana, en lo que concierne a su ética personal, serán siempre ejemplares. En este terreno ningún otro poeta español suena a sus lectores con tan afirmada verdad en lo que se comunica, y es que esta se expresa desde la más desnuda libertad conquistada (D, 24).

Para manifestar después: “Enamorado profundamente, y dañado en su integridad ante la sobrevenida ruptura, escribe -y esta vez sí se publicará, en 1934- su libro *Donde habite el olvido*” (D, 24), en el que el amor frustrado por un amante se manifiesta presente (como se ha indicado anteriormente). Y sigue:

Hay en él [Cernuda] una cierta minusvaloración del amor heterosexual, al que se refiere en la unión de las carnes como “aguachirle conyugal”. (Apostillemos una perogrullada: ahora que está legitimado el matrimonio homosexual aparecerá de inmediato la posibilidad del mismo “aguachirle conyugal”, aunque siempre, tanto en uno como en otro, seguirá habiendo la posibilidad de la pasión más desenfadada, o la de una relación armónica, continuada y bellamente feliz. Ambos amores, en lo tocante a los sentimientos que originan, son idénticos) (D, 32).

De nuevo otra concomitancia más entre los dos.¹⁴ El conjunto poético de sus obras no puede ser entendido plenamente si no se tiene en cuenta la opción sexual de los dos grandes escritores.

Como décimo eslabón me referiré a algunos aspectos teóricos sobre la poesía, con la figura siempre presente de Cernuda. Sobre el autobiografismo, Brines señala que:

Los abundantes poemas autobiográficos huyen, en la mayoría de las ocasiones, de una formulación subjetiva. Los poemas se objetivan por medio del “monólogo dramático”, aprendido en Browning [poeta y dramaturgo inglés] y del uso constante de un “tú” y un “él” testaferreros. Ambos

13. Indica Nieva, en su contestación al discurso de ingreso en la RAE de Brines: Bousoño, Brines y yo “formamos los tres parten de un familiar grupo de amigos, que se unió por *muy específicas y marcadas afinidades* [la cursiva es mía]” (D, 38).

14. Como también la del tiempo, obsesión compartida por los dos poetas, sobre lo que no me puedo detener ahora.

procedimientos hacen que desaparezca el «yo» inmediato, y el poeta puede hablar entonces con más libertad, e incluso impudicia, de sí mismo. La finalidad del monólogo dramático, nos dice Cernuda, era “la de proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación o personaje históricos, para que así se objetivara mejor tanto dramática como poéticamente” (*D*, 28).

Sobre la significación de los poemas indica Brines:

Hay veces en que los poetas escribimos un verso que se nos impone por la significación que le otorgamos. Uno de ellos, largo, se me presentó como mi posible epitafio: “Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde, y no existió la tarde”. Con ocasión del centenario de Cernuda, en una mesa redonda moderada por Guillermo Carnero en la Residencia de Estudiantes, me preguntó este qué poema de Cernuda me había acompañado más en la vida. Mi respuesta se refirió sólo a un verso, que me acompañó desde la primera vez que lo leyerá. Es el que cierra “Primavera vieja”: “Cuán bella fue la vida, y cuán inútil”. Me di cuenta entonces de que si me emocionó tanto es porque ya estaba en mí, y reparé por vez primera en que mi posible epitafio y el verso de Cernuda se superponían, con algún matiz distinto. Los poemas, y aun cuando en ocasiones hablen desde el tópico, y no es este el caso, inauguran verdades. Véase la superposición: “Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde (cuán bella fue la vida), y no existió la tarde (y cuán inútil)”. En el alejandrino primero está la tarde del niño, concentrado en la fruición de aquella pequeña vida, agotando el aroma del jazmín, escena recordada desde el tiempo en que aún vivo; y el heptasílabo que señala su inexistencia está percibido desde la definitiva anulación de la vida (*D*, 32-33).

Sobre los lectores de poesía, comenta Brines:

Cuando los lectores nos acercamos a la poesía no esperamos vernos en ella reflejados directamente, sino la contradictoria verdad de esa porción ajena de humanidad que se percibe en ella, y que acaso también hubiera sido posible en nosotros; con ello salimos de nuestra poquedad para abarcar al otro, y abrazarnos o compadecernos con él. La poesía es escuela de tolerancia. Al asentir al otro de este modo, aprendemos también a comprender y tolerar al que nosotros somos, y sólo si nos conocemos desde la piedad habremos aprendido a ejercitarla con los demás. No deja de ser una lección práctica de ética. Es Cernuda autor de algunos de los poemas más musculados de la poesía española, pero también de los más duramente acerados (recuérdese el inhóspito y emocionante “La familia”). A Cernuda siempre le importó desvelar en el poema la verdad del hombre que él era, conocerse a sí mismo en él. Y por ser su verdad, podría ser la de los otros. No al contrario. De ahí que nunca pretenda adular al lector y así ganarlo para sí mismo; queda con ello subrayada su independencia, su vivida verdad (*D*, 30).

El undécimo eslabón lo centra Brines en los seguidores de Cernuda, indicando al respecto: “Con la publicación de la primera edición de *La realidad y el deseo*, en 1936, acontece la irrupción de una obra tan importante y sorprendente que inicia de inmediato una marcha deslumbrante e insólita. La admiración se precipita entre los más jóvenes del momento, luz que sufriría el largo eclipse de la catástrofe de la Guerra Civil tan sólo tres meses después” (*D*, 18). E indica algo más sobre algunos de los seguidores del sevillano.

El primero de sus seguidores sería otro poeta de Alcoy (Alicante), Juan Gil Albert, exiliado que regresó a Valencia en 1947, viviendo un exilio interior fuera de las corrientes dominantes. Por esto algunos críticos lo consideran un miembro descolgado y aislado de la Generación del 27, también homosexual, con obras muy significativas autobiográficas, en prosa, como *Crónica general* (1974), *Heraklés: sobre una manera de ser* (1975) y *Breviarium Vitae* (1979). Siempre fiel a sí mismo e insobornable, rebelde a veces, de amplios referentes culturales grecolatinos y de una sensibilidad epicúrea y extrema hacia la belleza, se mueve entre la narración y la evocación, la reflexión y la crítica. Brines indica sobre él: que su obra es “de muy alta calidad”

y advierte “que en la generación no hubiera desmerecido de los otros, además de haberle añadido la calidad y variedad de su prosa, a la altura de la mejor” (*D*, 18-19).

También Brines se refiere al grupo *Cántico*:

De un ejemplar salvado de esta edición [*La realidad y el deseo*] surgiría la conformación de la poesía hedonista y pagana del grupo cordobés que en su revista *Cántico* le haría un homenaje por vez primera. He dicho dos palabras, “hedonista” y “pagana”, que en el contexto histórico del momento tenían esta poesía de una fuerte heterodoxia poética y, también, de unos valores éticos personales e independientes y, por ello, a contracorriente de los impulsados por las instituciones oficiales y eclesiásticas (*D*, 20).

Así como también a la llamada Generación del 50:

Más tarde, y conocida prácticamente su entera obra, lo hizo la Generación del 50, que supo con firme resolución escoger al poeta que le convenía, al que se divisaba, aun desde tan lejos, con una mayor cercanía a lo que ellos, con voluntad múltiple, buscaban en la poesía. Hallaron un magisterio no forzado y milagroso tanto en la expresión como en la independencia de sus propios mundos (*D*, 20).

En la que Brines se inserta como el más claro y excelente poeta seguidor de Cernuda. Para rematar:

A partir de entonces la presencia de Cernuda en las sucesivas tendencias poéticas es una constante tan firme como diversificada, pues a cada una de ellas interesa una faceta del poeta sevillano. Se comprueba en ello que la obra de Cernuda tiene, en la poesía española del siglo XX, el mismo alcance magisterial que las de Juan Ramón y Antonio Machado (*D*, 20).

Para terminar, como duodécimo eslabón final, (re)afirmaré que, en suma, Brines no nos ha dejado como Cernuda, desde el punto de vista autobiográfico, una esplendorosa joya como es *Historial de un libro (La realidad y el deseo)* (1958), en el que, a su inicio, se excusa por “tener que referir, juntamente con las experiencias del poeta que creó aquellos versos, algunos hechos en la vida del hombre que sufriera éstas. No siempre será aparente la conexión entre unos y otras, y al lector corresponde establecerla, si cree que vale la pena y quiere tomarse la molestia” (*HL*, 7). Afirmaciones que encajan perfectamente en la trayectoria poética de Francisco Brines y que extendiendo a todos sus seguidores, que, como lectores, (n)os corresponde la tarea.

Pero el poeta valenciano, a través de los eslabones expuestos en este trabajo, además de otros que se podrían añadir, nos ha dejado rastros autobiográficos importantes que, sin duda, arrojan luz de primera mano tanto de él como de Cernuda, que constituyen unas esplendorosas trayectorias poéticas de las que aprendemos y gozamos.

Brines termina el discurso de entrada en la RAE del modo siguiente: “Le desearía a Cernuda, ya instalado en su eternidad, que le pudiera llegar por un resquicio de su vacío cúbico el tiempo desvanecido que más amara, y que lo mismo nos pudiera suceder a todos los que, ya sin el tiempo, hemos amado el de nuestra vida. Así sea” (*D*, 33). Aserto, que yo le aplicaría al querido amigo y gran poeta Francisco -Paco- Brines, a cuya cercanía personal, a través de la lectura de sus textos, invito¹⁵.

15. Trabajo publicado en Teresa Gómez Trueba *et alii* (eds.), “Claro espejo donde la ilusión se mira”. Homenaje a Pilar Celma Valero y Javier Blasco Pascual (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2025, pp. 555-573).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blasco Pascual, F. Javier (1981). *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Brines, Francisco (1975). “El primer cervantista: Mayans y Siscar. Comentario a la última edición de su *Vida de Cervantes*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 297, marzo, pp. 582-598.
- (1984). “La certidumbre de la poesía”. En su obra, *Selección propia*. Madrid: Cátedra, pp. 13-53.
- (1994). “Ante unas poesías completas” [sobre Cernuda]. En su obra. *Escritos sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*. Valencia: Pre-Textos, pp. 73-125.
- (2000). “Desde *La mano del poeta* (Cernuda)”. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 14.27, pp. 79-85.
- (2002). Edición y prólogo de *Ocnos*, de Luis Cernuda. Madrid: Huerga & Fierro.
- (2006). *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda*. Madrid: RAE. Disponible también en línea: https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Francisco_Brines.pdf [20/12/2024]. Con contestación de Francisco Nieva. Otra edición en Sevilla: Renacimiento, 2006.
- Celma Valero, María Pilar (1991). “Crítica y estética del primer Juan Ramón”. En Cristóbal Cuevas García, Enrique Baena Peña y Antonio Garrido Domínguez (eds.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*. Barcelona: Anthropos, 375-386.
- Cernuda, Luis (2013). *Historial de un libro (La realidad y el deseo) (1958)*. Madrid: Visor de Poesía.
- (2018). *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza Editorial.
- García Cueto, Pedro (2014). “Influencia de Cernuda en la poesía de Brines”. *Liburna*, 7 pp. 55-68.
- (2018). “Influencia y magisterio de Luis Cernuda en la poesía de Francisco Brines”. *Sur: Revista de literatura*, 12, s. p.
- Hanau, Katarina (1997). “Luis Cernuda en la obra de Francisco Brines y Jaime Gil de Biedma. Imágenes del deseo”. En Hans Laughe Hansen y Julio Hans C. Jensen (eds.), *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936): actas del Simposio celebrado en la Universidad de Copenhague, 25 y 26 de septiembre de 1996*. Sevilla: Alfar, pp. 159-174.
- Jiménez, José Olivio (2001). *La poesía de Francisco Brines*. Sevilla: Renacimiento.
- Pujante, David (2004). *Belleza mojada. La escritura poética de Francisco Brines*. Sevilla: Renacimiento.
- Romera Castillo, José (1990). “El alcalde Zalamea de Calderón y de Francisco Brines (Dos signos en una serie semiósica)”. En José Romera Castillo, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: UNED, pp. 220-233.
- (2010). “La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: guía bibliográfica”. *Signa*, 19, pp. 333-369. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-escritura-autobiografica-y-el-selitent-guia-bibliografica--0/> [14/04/2025].
- (2025). “Paco Brines por Paco Brines”. *Paraíso. Revista de Poesía* (Diputación de Jaén) 24, pp. 9-21.

CERVANTES EN EL SIGLO XXI: EJEMPLARIDAD E IMAGEN DE VIDA

Manuel Ángel Vázquez Medel

Miguel de Cervantes Saavedra (Alcalá de Henares, 1547- Madrid, 1616), figura cumbre de la literatura universal, continúa siendo, siglos después de su muerte, fuente de sabiduría e ideal de vida. Su obra maestra, *Don Quijote de la Mancha* (1605, 1615), y la imagen de su propia existencia, se erigen como un espejo en el que la humanidad se ha reflejado y, a través del cual, ha encontrado profundas verdades sobre la naturaleza humana y la aspiración a la grandeza. En este convulso siglo XXI Cervantes no solo es un referente literario y estético, sino también un modelo moral y existencial.

EL AUTOR A TRAVÉS DE SUS OJOS: EL RETRATO DE CERVANTES

Para comprender la ejemplaridad de Cervantes, es fundamental aproximarse primero a la imagen que él mismo construyó de sí. A falta de otras imágenes auténticas de su rostro, en el prólogo de sus *Novelas Ejemplares* (1613) nos legó un autorretrato vívido y autoconsciente:

“Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena, algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies”.

Este hombre, con sus imperfecciones y particularidades, se declara “autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*”, comúnmente conocido como Miguel de Cervantes Saavedra. Precisamente una de las obras que cita, *Viaje del Parnaso*, es una reivindicación de su valor ante una sociedad que no le tiene en mucha estima como poeta ni como autor dramático. Cervantes podía decir de sí mismo esa frase que pone en boca de *Don Quijote* y que constituye el más alto ideal de todo ser humano, el autoconocimiento: “yo se quien soy”.

Este retrato no solo nos da una descripción física (prosopografía), sino que insinúa la humanidad y la autenticidad que encontramos en su obra, a través de la descripción moral. El adjetivo “aguileño” nos remite al ave de Zeus, capaz de volar alto y de contemplar la realidad. Los “alegres” ojos hablan también de su propio carácter, de su alegría y amabilidad, que reconocen quienes le trataron y que él expresa en sus últimas palabras, poco antes de su muerte, en el prólogo a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: “¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!”.

Cervantes no tuvo una vida fácil. Nació en Alcalá de Henares, donde se encuentra una de las más importantes universidades de su tiempo. Pero, incluso teniendo verdadera pasión por el saber y la lectura, no pudo estudiar en la Universidad por los problemas económicos de su familia. A pesar de ello, su obra refleja una cantidad y calidad de lecturas verdaderamente excepcionales.

Cuando inicia su curso como poeta y se publican sus primeros versos por López de Hoyos, tiene que abandonar su país (no se puede asegurar del todo por qué) y se dirige a Italia, donde decide hacerse soldado. Sin haber cumplido aún los 24 años, en la batalla de Lepanto, queda gravemente herido y sin movilidad

en su mano izquierda. A pesar de ello sigue librando batallas por un Imperio y un rey que nunca supieron agradecer adecuadamente sus servicios.

Cuando decide regresar para dedicarse a su pasión, la escritura, es apresado por piratas frente a las costas de Cataluña y vive una amarga experiencia de cautiverio en Argel. Pero tampoco queda atrapado en su mala fortuna.

Tampoco tuvo suerte en la “República de las letras”. Hizo grandes aportaciones al teatro, pero quedaron eclipsadas por su contemporáneo Lope de Vega. Publicó su primera obra,

La Galatea con casi cuarenta años, en 1585, y tardó otros veinte años en publicar la segunda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605). Aunque le dio cierta popularidad e hizo posible que fuera publicando otras obras (Novelas ejemplares, Viaje del Parnaso, Ocho comedias y ocho entremeses), el Quijote no le solucionó su compleja situación económica, que tuvo que afrontar como recaudador de impuestos y que le llevó varias veces injustamente a la cárcel, como cuando quebró su banquero, Simón Freire.

Para colmo, sus enemigos quisieron empañar el éxito del *Quijote*, y cuando estaba a punto de finalizarla segunda parte, se adelantaron con el *Quijote* apócrifo firmado con el falso nombre de Avellaneda. No pudo ver impresa la obra que creía mejor entre las suyas: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que vería la luz tras su muerte, en 1617.

Nada de todo ello desvió a Cervantes de su proyecto vital y literario, lleno de valores. Siguió avanzando, abriendo caminos y se convirtió no solo en el creador de la novela moderna, sino en quien la llevó a su más alta cima, nunca igualada en los varios siglos de literatura posterior. Se suele afirmar que todos los recursos de la novela posterior a Cervantes aparecen de algún modo en el *Quijote*.

DON QUIJOTE: ESPEJO DE MÚLTIPLES INTERPRETACIONES Y BÚSQUEDA DEL SENTIDO

La influencia de Cervantes y su *Don Quijote* es tan vasta que se ha adaptado y resignificado a lo largo de los siglos, convirtiéndose en un espejo de la época y del lector. Margaret Atwood indica acertadamente que para los lectores del siglo XVIII como el doctor Johnson, el hidalgo era “infinitamente divertido” y una “clave para comprender la naturaleza humana”. Los románticos lo vieron como un “héroe romántico que corría en vano tras un ideal de belleza”. Para los realistas, fue el “primer realista”; para los modernistas, el “primer moderno”; e incluso para los surrealistas y posmodernos, encontró un eco en sus movimientos, demostrando que “al parecer, don Quijote se convierte en quienquiera que lo lee”.

Esta capacidad de la obra para resonar con múltiples perspectivas es una de sus mayores fortalezas. Como Fiódor Dostoyevski señaló, “en todo el mundo no hay obra de ficción más profunda y fuerte que ésta. Hasta ahora representa la suprema y máxima expresión del pensamiento humano, la más amarga ironía que pueda formular el hombre”. Sugiere que si el mundo terminara y se pidiera una conclusión de la vida humana, “podrían los hombres mostrar en silencio el Quijote y decir luego: “Ésta es mi conclusión sobre la vida y... ¿podríaís condenarme por ella?”. La obra Cervantina justifica y da sentido a la existencia de los seres humanos.

La lectura del *Quijote*, y de la obra cervantina en general, es una experiencia vital transformadora, arraigada en la idea de que el conocimiento se obtiene a través de la vivencia y la lectura. Cervantes mismo lo expresa con claridad: “El que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho”.

Harold Bloom afirma que la verdad estética de *Don Quijote* radica en que, como Dante y Shakespeare, “hace que nos enfrentemos cara a cara con la grandeza”. La obra nos presenta un “espejo que nos sobrecoge incluso en los momentos en que más disfrutamos”. La sátira de Cervantes, a diferencia de otras, “nos ofrece alguna esperanza”, y el doctor Samuel Johnson creía que “necesitábamos alguna ilusión para no volvernos locos”. Esta cualidad esperanzadora y la invitación a la ilusión son parte integral del “plan de Cervantes”.

UN ESCRITOR MORAL Y UNA OBRA EJEMPLAR: LA GENEROSIDAD FRENTE AL SUFRIMIENTO Y LAS ADVERSIDADES

Más allá de la genialidad literaria, Cervantes nos ofrece un ejemplo moral. Mario Vargas Llosa sugiere que “los escritores de hoy deberían buscar en Cervantes algo más moral que literario: cómo, habiendo sufrido tanto, pudo escribir una obra de tal generosidad”. Esta observación destaca una cualidad fundamental del autor: su capacidad de trascender el dolor personal para crear una obra de profunda humanidad y generosidad.

La imagen cervantina de la vida se compone de idealidad, amabilidad y humor. Cervantes, como afirma Javier Gomá, es el español más universal, representa una imagen de vida “la más civilizadora de cuantas existen”. Su ejemplo “nos enseña a mantener vivas las fuentes del entusiasmo incluso en la edad tardía, y pese a los desengaños inevitables que trae la experiencia, a no renunciar al deseo infinito, al ansia de lo mejor y a la invención incesante”. Propone que “el nuevo ideal es Cervantes”, y afirma que “España sería mejor, más cívica, más urbana, más humana, si se asemejase más a Cervantes, si imitara más su ejemplo, si fuera más cervantina. Y el resto del mundo también”.

LOS IDEALES DE DON QUIJOTE: JUSTICIA, VALENTÍA Y ASPIRACIÓN A CONSTRUIR UN MUNDO MEJOR

Don Quijote, el hidalgo enloquecido por la lectura de libros de caballerías, encarna los valores más nobles de la caballería andante y, por extensión, de la moralidad humana. Él mismo se describe con palabras que también se podrían aplicar a Cervantes: “De mí sé decir que después que soy caballero andante soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos” (I, 50).

Su oficio, tal como lo define, no es otro que “valer a los que poco pueden, vengar a los que reciben tuerzos y castigar alevosías” (I, 17). Su profesión es “perdonar a los humildes y castigar a los soberbios, es decir, acorrer a los miserables y destruir a los rigurosos” (II, 52). Con un “ánimo deliberado de ofrecer su brazo y su persona a las más peligrosas aventuras [...] en ayuda de los flacos y menesterosos” (I, 13), Don Quijote se convierte en un “auténtico adalid de los valores de la justicia y de la libertad del individuo”. Consciente de la ausencia de estos valores en su sociedad, se plantea una “utopía en la que quiere construir un mundo mejor”.

La idealidad cervantina también se manifiesta en la ambición de superación y la aspiración a lo trascendente. “De altos espíritus es aspirar a las cosas altas” siempre que no se perjudique a los demás: “ambición es, pero ambición generosa, la del que pretende mejorar su estado sin perjuicio de tercero”. Si embargo, en una época como la nuestra, obsesionada por el tener y el poder, también expresa un principio fundamental: “Con poco me contento, aunque deseo mucho”.

RESILIENCIA Y VOLUNTAD: FORJADORES DEL DESTINO

Cervantes no solo nos legó personajes idealistas, sino también un profundo entendimiento de lo que hoy llamamos resiliencia humana, así como la capacidad de forjar el propio destino. La adversidad fue una constante en su vida, desde sus cautiverios hasta sus fracasos profesionales y personales. Sin embargo, de estas experiencias extrajo una fortaleza inquebrantable: “¡Cómo sabe el cielo sacar de las mayores adversidades nuestros mayores provechos!”. Y confiar en el tiempo para curar nuestras heridas: “Se dará tiempo al tiempo, que suele dar dulce salida a muchas amargas dificultades” (*La Gitanilla*). Y en el *Persiles* nos recuerda que lo que no nos destruye nos hace más fuertes: “Los males que no tienen fuerza para acabar la vida, no la han de tener para acabar la paciencia”. Esa paciencia, de la que Teresa de Ávila decía que “todo lo alcanza” es fundamental para la vida.

Cervantes mismo es un ejemplo viviente de resiliencia. A pesar de los encierros y reveses, aprendió a “tener paciencia en las adversidades”. Su vida fue una serie de choques contra un “muro” que representaba sus sueños frustrados: una mano herida en Lepanto, la búsqueda fallida de reconocimiento administrativo o un puesto en América, y el limitado éxito como poeta o autor teatral. De este golpearse una y otra vez con la realidad y volver a ponerse en pie, de su anhelo de libertad y su comprensión de la adversidad a la vez compasiva y honda y desengañada e irónica, tan humana, nació el Quijote.

En el pensamiento cervantino, el destino no es una fuerza inamovible, sino que cada individuo es el artífice de su propia ventura. Así pondrá en boca de Cipión en *Numancia*;

Cada cual se fabrica su destino,
no tiene aquí Fortuna alguna parte:
la pereza fortuna baja cría;
la diligencia, imperio y monarquía.

Estos principios subrayan la importancia de la acción, la diligencia y la voluntad personal para superar los desafíos y alcanzar los objetivos.

PILARES ÉTICOS: HUMILDAD, GRATITUD, VIRTUD Y HONOR

La obra de Cervantes es un compendio de valores éticos fundamentales que siguen siendo relevantes.

La humildad es presentada como la base de todas las virtudes. Berganza, en el *Coloquio de los perros*, la describe así: “Ella allana inconvenientes, vence dificultades, y es un medio que siempre a gloriosos fines nos conduce; de los enemigos hace amigos, templá la cólera de los airados y menoscaba la arrogancia de los soberbios; es madre de la modestia y hermana de la templanza”. Sin ella, ninguna otra virtud puede ser genuina, pues en su “blandura y mansedumbre se embotan y despuntan las flechas de los pecados”.

La gratitud es otro pilar moral. Don Quijote la considera crucial, llegando a afirmar que “entre los pecados mayores que los hombres cometen, aunque algunos dicen que es la soberbia, yo digo que es el desagradecimiento, ateniéndome a lo que suele decirse: que de los desagradecidos está lleno el infierno”. El hidalgo siempre procuró evitar este pecado, y si no podía pagar las buenas obras con otras obras, ponía en su lugar “los deseos de hacerlas” o “las publica”, entendiendo que quien publica las buenas obras que recibe también las recompensaría si pudiera.

En cuanto a la virtud y la honra, Cervantes enseña que la verdadera nobleza reside en la virtud, no en el linaje o las riquezas. “La verdadera nobleza consiste en la virtud” (I, 36). La virtud “vale por sí sola lo que la sangre no vale” (II, 42), y “se ha de honrar dondequiera que se hallare” (II, 62). El honor, por tanto, es el “premio de la virtud que, siendo firme y sólida, se le deben” (*Persiles*). Como se afirma en *Pedro de Urdemalas*, “entre buenos es fuero/ que valga más la virtud que el dinero”.

IGUALDAD, LIBERTAD Y LA SABIDURÍA DEL PRESENTE

Los principios de igualdad y libertad son fundamentales en el pensamiento cervantino. Don Quijote declara: “Sábet, Sancho, que no es un hombre más que otro, si no hace más que otro” (I, 58). Esta frase expresa una visión profundamente igualitaria. Además, infunde optimismo, afirmando que “todas estas borrascas que nos suceden son señales de que presto ha de serenar el tiempo y han de sucedernos bien las cosas, porque no es posible que el mal ni el bien sean durables, y de aquí se sigue que, habiendo durado mucho el mal, el bien está ya cerca” (I, LVIII).

La libertad es, para Cervantes, uno de los bienes más preciados:

“La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres” (II, 58).

Para Don Quijote, incluso la abundancia y el disfrute no son plenos si se obtienen bajo la obligación de la gratitud, pues “las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recibidas son ataduras que no dejan campear al ánimo libre”. De ahí su célebre exclamación: “¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo!”.

Finalmente, Cervantes también nos invita a la sabiduría de vivir el momento presente y a manejar nuestros deseos: “El que no sabe gozar de la aventura cuando le viene, no se debe quejar si se le pasa”. En *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* afirma: “No desees y serás el más rico hombre del mundo”.

VIGENCIA DEL LEGADO CERVANTINO

Alonso Quijano, en sus últimos momentos, recupera la cordura y reniega de sus locuras quijotescas, declarando: “Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno” (II, 74). Esta dualidad entre el idealismo y la realidad, la fantasía y la lucidez, expresa la riqueza del mensaje cervantino.

Pero Cervantes siempre procuró superar las antinomias, las paradojas, las contradicciones. Desde su perspectivismo, su polifonía y su dialogismo, va tejiendo todo un conjunto de sistemas ternarios que son ahora más imprescindibles que nunca: vivir con fe, creyendo en algo, con esperanza y con amor (del que la amistad es una manifestación muy especial). Caminar siempre hacia horizontes de verdad, de bondad y de belleza, defendiendo esa tríada esencial para la vida individual y colectiva: la libertad, la igualdad (justicia social) y la fraternidad.

El legado de Cervantes, lleno de idealidad, cortesía, humor, justicia, resiliencia, humildad, gratitud, virtud, libertad y capacidad de disfrutar el presente, sigue siendo profundamente relevante. Como afirmó Harold Bloom, Cervantes “nos lleva siempre mucha delantera y nunca podemos atraparlo”, porque en sus “vastas escrituras... contemplamos lo que ya somos”. Nos ofrece no solo una cumbre literaria, sino un ejemplo perdurable de cómo vivir, cómo enfrentar la adversidad y cómo aspirar a la grandeza humana. Su obra y su vida invitan a una constante reflexión y a una lectura que, verdaderamente, puede cambiar la nuestra.

REFERENCIAS

- AA.VV. *Don Quijote alrededor del mundo*, Instituto Cervantes/Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005.
- Canavaggio, Jean. *Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, Ed. de F. Rico, Madrid, RAE/Espasa, 2014.
- Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*, Ed. de J. García López, Madrid, RAE/Espasa, 2013.
- Cervantes, Miguel de. *Entremeses*, Ed. de A. Baras Escolá, Madrid, RAE/Espasa, 2012.
- Cervantes, Miguel de. *Comedias y tragedias*, Ed. de L. Gómez Canseco, Madrid, RAE/Espasa, 2016.

Cervantes, Miguel de. *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, Ed. de J. Montero Reguera y F. Romo Feito, Madrid, RAE/Espasa, 2016.

García López, Jorge. *Cervantes: la figura en el tapiz: itinerario personal y vivencia intelectual*, Barcelona, Pasado y presente, 2015.

Gracia, Jordi. *Miguel de Cervantes: La conquista de la ironía*, Madrid, Taurus, 2018.

Muñoz Machado, Santiago. *Cervantes*, Barcelona, Crítica, 2022.

LA GRANDEZA DE EMILIO LLEDÓ

Manuel Ángel Vázquez Medel

En un tiempo de falta de referentes, de escasa ejemplaridad -cuando no de ejemplaridad negativa- y de toxicidad extrema, necesitamos más que nunca conocer y poner ante los ojos de nuestra sociedad aquellos seres extraordinarios que mantienen nuestra esperanza en la especie humana.

De entre quienes comparten la vida con nosotros no se me ocurre más alto ejemplo que el de Emilio Lledó (Sevilla, 1927), exponente de una sabiduría que conecta con lo mejor del pensamiento del pasado, que actualiza y aplica con lucidez al momento presente. Nacido en el emblemático año que da nombre a una generación no solo de poetas, narradores y dramaturgos excepcionales, sino también de músicos, artistas plásticos, científicos, cineastas y pensadores, como María Zambrano, en Lledó encontramos esa fórmula imprescindible para conseguir la excelencia que alcanzó nuestra Edad de Plata: el diálogo entre tradición e innovación; la atención a la condición humana, pero también a su expresión en el momento presente. Pocos pensadores han destacado tanto la importancia de la memoria (individual y colectiva): “Sin memoria, en el sentido más amplio e intenso de la palabra, no hay vida, no hay ser”.

Por ello, ahora que comienzan con tanta ilusión y oportunidad los preparativos de las importantes conmemoraciones del “Horizonte 27/29”, la celebración del centenario del nacimiento de Emilio Lledó -ojalá que con su autor vivo y lúcido, como lo está a sus 96 años-, debe ocupar un lugar muy especial.

Hablamos de quien ha mantenido un inquebrantable compromiso con la libertad y la ética. De quien ha erigido su pensamiento como un baluarte contra la opresión y la ignorancia. En un mundo donde la libertad se ve amenazada, sus palabras resuenan como un recordatorio de la importancia de defender la autonomía del pensamiento y su adecuada expresión. En su último libro, escrito con casi 95 años, *Identidad y amistad* (2022), sigue ofreciéndonos, como indica su subtítulo *Palabras para un mundo posible*.

Hablamos de quien nos insta a ir más allá del “bienestar” material y buscar el “bienser”. A trabajar por esa felicidad que expresa la palabra *eudaimonía*, que nos exige pagar un precio por ella. Ética. Política. Cultura. Educación. Todo lo que se asienta en la palabra y se dirime a través de ella, *dià-lógos*, en diálogo. Y se culmina en la creatividad (*poiesis*), en la palabra creadora.

Esta profunda relación entre filosofía y literatura en Lledó está basada en su amor por los libros y por la lectura: “La lectura, los libros son el más asombroso principio de libertad y fraternidad (...) La literatura no es solo el principio y origen de la libertad intelectual, sino que ella misma es un universo de idealidad libre, un territorio de infinita posibilidad (...) Las palabras son la sustancia de las que la inteligencia se nutre”. Sin esa adecuada alimentación, la libertad de expresión no vale nada, ya que debe estar cimentada en la libertad de un pensamiento crítico y creativo.

Hace unos años, en mi antología de aforismos y fragmentos *El ave de Minerva se eleva en el crepúsculo*, ofrecí el anticipo de un futuro libro, “A hombros de gigantes”, como tributo a las grandes mujeres y los grandes hombres que han inspirado lo mejor de mi vida y de mi pensamiento. Cuando cerré con Umberto Eco, me quedé con la duda de si añadir o no alguien vivo, para destacar que, aunque no sean abundantes, hay seres extraordinarios entre nosotros. Y no lo dudé: elegí a Emilio Lledó. Mi tributo -en apenas unas líneas (y por ello necesariamente apretadas y sintéticas)- insiste en sus grandes claves, valores y aportaciones: “Emilio Lledó nos ha guiado hacia los orígenes mismos de la interacción social, basada en la necesidad y en la asistencia mutua, en la solidaridad y en la *philia*, cuyas bases están en la *philautía*, el amor a sí mismo, y se configura en la *pólis* y en la política, en la vida compartida regulada por la ley (*nómos*). Cuando la *pólis* resulta

amenazada, debe ser defendida siempre por el impulso interior de nuestro *ethos*. Por ello resulta fundamental la educación, la *paideía* que, orientándonos desde niños y hasta el final de nuestros días, nos permite aspirar a los tres grandes universales de “Verdad”, “Bien”, “Belleza” (*Alétheia, Agathón, Kalón*). Así se alcanza la verdadera *areté*, esa excelencia que se basa en la virtud, en la fuerza de nuestros pensamientos, de nuestros sentimientos y de nuestras acciones”.

“Pasión por el conocimiento y por la vida”, titulé un breve artículo que iniciaba con la razón que Lledó nos daba para seguir viviendo con entusiasmo, a pesar de todos los pesares: “La esperanza. A pesar de todo hay que ser optimista, esperar algo positivo, creativo, verdadero. Esperanza es una hermosa palabra de la lengua”. Finalizaba recordando que “algo que cruza toda su obra es el imperativo del amor: amor a la vida, amor a los demás, amor a la naturaleza, amor a la palabra, a la verdad, la bondad y la belleza, amor a la educación, la cultura y los libros con los que dialoga, amor a la libertad”. Lledó ha sabido sobreponer al pesimismo de la inteligencia, que nos dice que las cosas no son como deberían ser, el optimismo de la voluntad, que nos impulsa a trabajar por ese horizonte de una humanidad más justa, más libre, más fraternal.

Por ello no se me ocurre más alta ejemplaridad, para estos tiempos oscuros, que la de Lledó, que él avala con el testimonio coherente de su vida y su magisterio, como testimonian grandes nombres del pensamiento como Manuel Cruz o de la comunicación y la literatura como Juan Cruz Ruiz.

Quiero concluir aplicando a Emilio Lledó las palabras con que Luis Cernuda cerraba el hermoso poema 1936: “Gracias, Compañero, gracias/ por el ejemplo. Gracias porque me dices/ que el hombre es noble. / Nada importa que tan pocos lo sean:/ Uno, uno tan sólo basta/ como testigo irrefutable/ de toda la nobleza humana”.

IX

ARTÍCULOS DE PRENSA

DE BUENAS LETRAS

José Abad

DACIA MARAINI EN GRANADA

En 1973, la escritora italiana Dacia Maraini escribió una breve pieza teatral, ‘Diálogo de una prostituta con su cliente’ —publicada en España por la editorial Altamarea—, que, como su título indica, pone en escena la conversación que mantiene Manila con un joven que requiere sus servicios, hijo de buena familia, de quien nunca conoceremos el nombre. He aquí un primer apunte insólito, insolente: en esta obra, el cliente, no la prostituta, es un cualquiera, uno del montón. El ‘Diálogo’ provocó sarpullidos por lo explícito de su lenguaje. Manila está acostumbrada a llamar pan al pan y vino al vino y, por ejemplo, en cierto pasaje, da un buen repaso a las actitudes de sus clientes a través de la descripción de su ‘miembro viril’; los cosifica. ¿Deberíamos escandalizarnos? En absoluto. Ella se limita a pagar al hombre con su misma moneda. La protagonista es una prostituta de una atipicidad necesaria: licenciada en Filosofía y Letras —se graduó con una tesis sobre Platón—, ha elegido ser dueña y señora de lo que la sociedad patriarcal más valora de la mujer: su cuerpo. Su formación académica explicaría sus dotes argumentativas, la causticidad de su verbo.

La escritora recuperó al personaje cuatro años más tarde en otra pieza breve, igualmente beligerante, titulada ‘Una casa de mujeres’, un desgarrador monólogo que explica cómo se vive, cómo se malvive, cómo se sobrevive en el mundo de la prostitución. Manila vive con otras compañeras de profesión, que han ido acumulando odio y más odio hacia el varón a lo largo de los años. ¿Deberíamos extrañarnos? En absoluto. Nos merecemos cada crítica que nos hacen. Por desgracia, este monólogo no corrió igual suerte que el diálogo. Pese a su interés, ‘Una casa de mujeres’ ha permanecido en la clandestinidad durante décadas. En España vuelve a estar de actualidad gracias al empeño de Silvia Datteroni, profesora adscrita al Área de Italiano de la Facultad de Filosofía y Letras y directora de la Società Dante Alighieri de Granada, que ha puesto la traducción de dicha obra en manos de tres alumnas de la Facultad de Traducción e Interpretación: Clara Pardillo Velázquez, Elvira Ramírez Vigil y Aurora Viedma Herrera. Altamarea se ha ocupado también de la publicación. Para rematar la faena, el pasado 27 de septiembre, en el Palacio de los Condes de Gabia, tuvimos a la mismísima Dacia Maraini en la presentación de ‘Una casa de mujeres’ y a la actriz Ottavia Orticello representando el monólogo con una intensidad sobrecogedora. El público granadino estuvo a la altura; la sala se llenó a rebosar.

2 de octubre

Miguel Arnas Coronado

DE CUALQUIER TEMA PUEDE SACARSE BUENA LITERATURA

¿Han leído ustedes a Marcial Lafuente Estefanía? Entretuvo a varias generaciones de españoles con sus novelitas del Oeste norteamericano. Era entretenimiento puro, sin pedirle más. Muchos lo leían en el metro o en los autobuses de las grandes ciudades industriales españolas. El equivalente a las novelas rosa de Corín Tellado. No había profundidad alguna en ellas: lugares comunes, intriga suficiente para enganchar, lenguaje reducido, simple.

Pues bien, con ambos temas también puede hacerse alta literatura. ¿Qué es alta literatura?: aquella cuyo lenguaje es rico, cuidado, cuya estructura es esmerada, exquisita en imágenes y situaciones sorprendentes. Y sobre todo, aquella que, apoyándose en la tradición, renueva.

Acabo de leer una novela del Oeste, sí señores, pero ¿qué novela! Demostrativa de esa tesis que encabeza este artículo. Se trata de 'Abel', de Alessandro Baricco. Este autor ya lo hizo en 'Seda', una obra corta y contundente, si bien aquí el tema no se arriesgaba a ser manido como en este nuevo texto. Pero lo manido puede airearse y convertirse en fresco. Abel Crow, el protagonista, es un pistolero. A raíz de este asunto que ya trataron Ford, Hawks, Hathaway, Walsh, Leone o Eastwood, creadores de una épica americana, Baricco extrae una aventura espiritual, aspecto negado por el narrador y protagonista, que se define simple, pistolero-sheriff legendario en tierras sin apenas ley, que cita a Platón y a Anaxímenes, con un ayudante que se sabe de memoria a Voltaire. Mezclado con expresiones groseras más próximas a la realidad del personaje y de quienes lo rodean.

Varias historias lo involucran y se entrecruzan sin un orden cronológico que habría sometido la narración a un corsé facilón. No obstante, el lector no pierde en ningún momento el hilo sino que lo disfruta. Es este aspecto, el del goce, el que convierte esta obra en soberbia, al igual que sucedió en 'Seda': pinceladas suaves definitorias de la intención narrativa del autor: su novia Hallelujah, su madre que desapareció dejándolos a él y a sus hermanos solos en el rancho, pues el padre había sido asesinado, una bruja que le anticipa la muerte tras su segundo nacimiento, consistente en abandonar su oficio, un médico ambulante, padre adoptivo de Hallelujah, un Maestro ciego que le enseña a disparar y a vivir. Novela de aprendizaje, estos personajes lo avocan a una conclusión: la falsedad de la relación causa-efecto, el caos en el cual consiste la vida. Imprescindible.

18 de septiembre

Antonio Carvajal

PALETA COMPLETA: VERANO

Cuando el mundo trazaba otra elíptica y se sabía más o menos por dónde podría ir según ladraba la canícula, nos cuentan que ese tiempo, el pasado, era mejor. En efecto, había diluvios que aplazaban guerras, plagas de moscas nutridas de los muertos en las guerras, terribles epidemias de tremendos nombres como el cólera o de hedionda palabra como la peste que mataban tanto como las guerras, a veces una buena peste permitía que los ricos cultos se aislaran y para distraerse se contaran chismes, o sea, novedades ocurrentes que se copiaban por un secretario que sí sabía escribir, lo que le permitía comer y holgar sobre estar algo más protegido de la plaga, y así nacieron las novelas a base de relatar, recitar y fabular novedades, news, nouvelles y cuentos incontables y novelerías que se compilaban por jornadas, diarios, heptamerones, decamerones, mamotreto y otras colecciones que se ponían a salvo de pirómanos, ladrones especializados a quienes se llamó plagarios y de feroces guerreros saqueadores en las inmediatas y sucesivas guerras, guerras por tierra como la de palestinos (léase filisteos) y la prole de Judá, resuelta a base de sopas con honda (perdón, en mi cuadro histórico del pasado he dibujado con trazo grueso la guerra pero veo que no he matizado las sombras con las sórdidas hambres ni las hambrunas con la insaciable codicia) y guerras con férrea espada, guerras con falcata, guerras con devastaciones como talas de árboles y quemas de cosechas para provocar el hambre y las hambres, armas eficaces de guerra. Y el terror. Se oía el trueno y, antes de saber que era efecto del rayo, se tomó por la «vox divi», la voz del dios en guerra con los dioses por tierra, mar y aire, y de ahí a lo de hoy pues pasito a pasito, guerra a guerra, se alcanzan los progresos técnicos que permiten, tras exclamar «aquí fue Troya», levantar el doméstico vuelo del ave que soltará la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki o meter el dron en casa de Gadafi. No quiero dar (malas) ideas, pero llevamos en España muchos años de paz sin guerra, la mayoría de los ciudadanos ya no es tan pobre como la dejaron las guerras, las únicas hazañas bélicas que recuerdo son la guerra de Ifni, la muerte de unos soldados que venían de una guerra ajena y la reconquista gloriosa de la Ínsula Petroselina en guerra fugaz por poderes (sigla: pp, paz perejilera) con auxilio de la Otan, pero sugiero a nuestros parlamentarios, sobre todo a los que no dejan en paz al gobierno, que dejen sus guerras para defendernos del ataque de un bélico presidente y le pregunten al tal belicoso sujeto cuánto aporta nuestra patria a la defensa de su mundo con la cesión de las bases y otros artilugios de guerra que padecemos. Quizá el mundo pueda volver a su concurso y el Sol y Sirio, cogidos en el orto de la mano, nos permitan una oreada y pacífica canícula.

31 de julio

CASIDA

Ay, qué mundo este. Villaespesa no da de comer, no fue virgen ni mártir ni murió de peor manera que de una enfermedad limpia, de esas que no se contraen en rituales venéreos ni se inventan en laboratorios. No se puede hacer bandera de él ni siquiera artísticamente porque no se estila ni se lleva la poesía métrica, sea heredada sea innovada, y aquí el más tonto hace relojes de cuco, así que olvidemos el proponerlo como modelo. Y como en las modas no hay plagios, ¿para qué estudiar la evolución de las llamadas 'orientales', desde Arolas y Zorrilla hasta hoy? Habría que ir más atrás, a los romances moriscos y leyendas amorosas de frontera, porque más de un romance de Góngora suena por debajo de las orientales de Zorrilla, y éste en Villaespesa y en García (Federico). Parece ser que a los estudiosos de nuestra literatura les basta lo que escribió

García Gómez para el 'Diván del Tamarit', y se acabó. Por más que busco no encuentro la menor mención ni a las gacelas ni a la casida de 'El Alcázar de las perlas', y mira que la casida es famosa y está repetida, sobre todo sus versos iniciales, que son una delicia sonora: «Las fuentes de Granada... / habéis sentido / en la noche de estrellas perfumada / algo más doloroso que su triste gemido?».ç (Permítame quien leyere que señale la delicada armonía entre cuatro versos de distintas medidas, la sabia suspensión que anula la tendencia a formar un verso de 11 con dos contiguos de 7 y 5 cuando es posible la sinalefa entre ambos, el privilegiar un sonido triste, el gemido, frente al genérico llanto y, maravilla de sutileza, deslizar una sinestesia, noche perfumada de estrellas, con que nos ofrece simultáneamente la belleza visual y el deliquio olfativo, todo ello sin aparente esfuerzo, de tal manera que los sordos de corazón y tontos del culo lo ultrajan de ripio). Para mí, Villaspesa entra de lleno en la corriente «neomudéjar», mejor estudiada en arte (arquitectura, y decoración sobre todo) que en literatura.

Todo el párrafo anterior es un desahogo. La ramplonería de nuestros historiadores de la literatura me ataca los nervios. La única alegría me la da saber que hay quienes aman la poesía y que saboreamos de vez en cuando los frutos del trabajo que ese amor produce.

11 de septiembre

VENUS LA MUY NOMBRADA

No encuentro texto clásico que contenga alusión al pudor de Venus. Moderno sí, el domingo 5 de octubre de 2025 lo leí en la cartela al pie de una escultura en el Museo de Málaga. Me quedé pensativo ante el mármol desnudo y una chispa de luz resplandeció en mi frente. Pensé que debe ser piadosa denominación brotada de labios renacentistas, tal vez de Marsilio Ficino que, según cuentan, fue el inspirador de sendos cuadros de Botticelli, el Nacimiento de Venus y la Primavera. No extrañe que se tardara tanto en hallar pudorosa a Venus, desde la primera escisión de la diosa por Platón en Terrestre y Urania hasta el siglo XV; la estúpida maldad es más veloz que el respeto y ahí está el Crucificado de Cellini en El Escorial, desnudo durante más de cinco siglos hasta que alguien blasfemó, consideró pecaminosa la naturaleza humana de Cristo y mandó tapar la inocencia de los genitales con paño de lujuria proyectada por quien mirara; lo triste es que los responsables de Patrimonio Nacional lo toleraran y ahí siga. En Málaga no se atenta al ejemplo estético, sólo a la verdad y si te sorprende como oxímoron, o sea, expresión contradictoria y sin lógica. Diosas púdicas las hubo: la casta Juno, la sabia Minerva y la cazadora Diana que, esta sí, sorprendida mientras se bañaba en un manantial, convirtió en ciervo al mirón para que lo devoraran sus perros mientras ocultaba sus pomos e higo con las manos y se plegaba por la cintura, con lo que resultaba calipigia, o sea, de hermosas núbias nalgas.

Y otras diosas castas hubo más o menos confundibles por su desnuda belleza con Venus, pero no tan solteras como ella, que iba siempre en cabello aparentando una perenne doncellez, sino tocadas o peinadas muy matrimoniales, como la pudorosa Salacia, protectora de las aguas saladas, no solo del mar junto a su esposo Neptuno, sino del sudor, alivio que mana de los cuerpos humanos, y de los manantiales salinos que satisfacen las necesidades del ganado.

Alguien aplica sus conocimientos de historia y tiene limpieza mental bastante para llamar Salacia a la diosa representada en el mosaico de la villa romana de Salar mas se deja llevar por la costumbre y tilda de púdica a una estatuilla que no tiene detalle que la distinga salvo un manto en sus manos que no se sabe si lo alza por pudor o lo baja por impudicia o lo sostiene para tomar el pelo. La piedra siente.

23 de octubre

ARTE URBANO

Un pueblo se destruye en un instante, basta una riada, un incendio, un necio alcalde, una alcaldesa frágil. Vivo en una ciudad limitada al norte por montes que alcanzan el cielo y al sur por un mar con nombre de pirata. De donde le sale el sol hasta donde se le pone, la cruza una dificultosa autovía, que se cruza con la meridiana cuya puente no es segura: Motril, que sigue los ejemplos de Granada, su cabecera provinciana; si en lo bueno no se sabe cómo, ni en qué, porque la bondad se reconoce pero no se pregona; en lo malo se nota enseguida y, si quieren una prueba, miren la vega motrileña y cómo se muere a más velocidad de crucero que los barcos que la visitan. Y si quieren más, observen el meneo de los monumentos. El dedicado al actor Isidoro Máiquez lo arrancaron del cementerio y lo plantaron en una céntrica plazoleta; el de Isabel la Católica tomándole los temas a Colón para las oposiciones de ATS en el Hospital Real, fue privado de su lugar emblemático a la vera del Genil y trasladado al bujero del fracaso del plan Gran Vía prolongada hasta la carrera de la Virgen, etc. En Motril se les ha roto la esbelta aguja que llaman monolito, pero que es monolata (según la materia, así el nombre) y al que el Ayuntamiento le han negado el lugar para el que fue creada porque la pensaban trasladar a una nueva rotonda del ‘bivío’ de acceso y la tienen en el taller de reparaciones porque se les rompió apenas alzada del suelo. Un amante del arte y de la naturaleza, muy lenguaraz, sostiene que les habría salido más barato un nuevo monumento, pero le dijeron que había problemas porque una asociación de damas pudibundas se opuso a que el toque bragueteril del motrileño en las antípodas fuera perpetuado en materia noble, por mucho que tan denostado ciudadano haya contribuido a la difusión del nombre de esta su ciudad y sin coste para los vecinos, quienes, por cierto, no se ponían de acuerdo en qué deslumbrante árbol convendría, mejor que duro mármol o bronce eterno, si la eritrina cafra, la tulipa africana, la ceiba insigne o el flamboyán vibrante que, cuando está florido, merece que se le aplique la frase que Gabriel Miró dedica a un automóvil en ‘El discípulo amado’: «rojo como un escándalo».

25 de diciembre

Eduardo Castro

LOS COLORES DE LA NIEVE

«La amistad es un alma que habita en dos cuerpos» es una de las frases más conocidas de Aristóteles. Sin embargo, para el protagonista de ‘Los colores de la nieve’, la novela que el polifacético Juan Pinilla acaba de publicar en Valparaíso Ediciones, la amistad es «justo lo contrario a eso». Es decir, lo contrario a la dominación de una persona por otra. Pero, también, lo contrario «a una relación asfixiante, antagónica a esas historias que conocemos de amor en las que uno se somete al otro, en las que uno quiere y otro se deja querer».

«El amigo de verdad no descansa hasta ver cumplido a su otro amigo», dice uno de sus protagonistas. «Algo así escribió Aristóteles», le contesta la profesora, sin entrar a explicar a su alumno que, siendo precisamente éste discípulo de Platón, cuya teoría de las ideas criticó sin tapujos, negando que la esencia de las cosas exista por separado de ellas, que es justamente lo opuesto a la idea ‘romántica’ del amor que tanta gente defiende, sobre todo entre los más jóvenes.

No en vano algunos manuales de filosofía lo definen precisamente como «contrario al platonismo», siendo la experiencia para él fuente del conocimiento y base fundamental de su filosofía. Habiendo opuesto a la enseñanza del maestro su propia doctrina, y estando ambos considerados a la par –maestro y discípulo, discípulo y maestro– como dos de los progenitores de la filosofía occidental, no puedo evitar la traslación a nuestra época y nuestro espacio geográfico para extraer de mis propias vivencias la comparación con las corrientes poéticas contemporáneas conocidas como ‘poesía de la experiencia’, por un lado, y ‘poesía de la diferencia’, por el otro.

Aun declarándome partidario sin tapujos de la vertiente ‘experiencial’, no puedo dejar de reconocer la gran calidad lírica que tan a menudo alcanzan en sus versos los defensores de la vertiente ‘diferencial’. Sin ánimos de establecer comparaciones, tengo que retrotraerme a la llamada Edad de oro de las Letras hispanas, cuando la poesía barroca se debatía entre los estilos conocidos como ‘conceptismo’ y ‘culturalismo’, cuyos autores más populares fueron sin duda Quevedo y Góngora, protagonistas principales del antagonismo literario de su época. Según algunos historiadores de nuestra literatura, el movimiento conceptista se basaba en las ideas y trata de expresar lo máximo con el mínimo de elementos lingüísticos («Lo bueno, si breve, dos veces bueno», escribió Baltasar Gracián), mientras que la corriente culturalista buscaba la belleza a través de la riqueza ornamental del lenguaje. Mas, como «sobre gustos no hay nada escrito», quédese cada lector con el estilo y los autores que más satisfagan los suyos.

3 de julio

ERRE QUE ERRE (A LA MEMORIA DE CRIADO DE VAL)

Durante mi paso por la Escuela Oficial de Periodismo —pertenezco a la promoción del 72 y por aquel entonces no existían aún las Facultades de Ciencias de la Información—, tuve el privilegio de contar entre mis profesores a personajes de la época tan famosos e ilustres como Emilio Romero, Bartolomé Mostaza o Luis María Ansón, de cuyos distintos —y, a veces, incluso antagónicos— magisterios e influencia profesional guardo a mi vez diferentes recuerdos y alguna que otra anécdota personal. Sirva como ejemplo ilustrativo la carta que aún conservo y comparto ahora con los lectores de IDEAL de uno de aquellos profesores que más influyó en mi amor al ejercicio profesional del periodismo, tanto escrito —primero— como televisivo —después—.

Me refiero al profesor Criado de Val —don Manuel, a la sazón, para todos sus alumnos—, que no en vano fue el creador y presentador del programa de TVE titulado ‘Lengua viva’. Tras referirme a él en cierta ocasión con el calificativo de «gramático rancio» y ver la poca gracia que le hizo, quise defender mi atrevimiento explicándole al resto de la clase que, excepto en lo referente al tocino, en mi tierra el vocablo ‘rancio’ no era sinónimo de ‘echado a perder’ ni tenía por qué ser negativo. Muy al contrario, dije entonces y repito aquí, cuando decimos, por ejemplo, «¡Qué rancio es este niño!», en realidad estamos echándole al muchacho todo un piropo. La cualidad de ‘rancio’ en esta circunstancia no es la negativa que estropea el exquisito producto derivado del cerdo —sea de raza ibérica o simplemente ‘blanco’ tradicional de matanza— cuando no se ha sabido conservar adecuadamente, sino la de su acepción positiva como sinónimo de «curado, añejo», o en el caso concreto del niño, incluso de «enteradillo, sabelotodo».

Corría el curso 1969-1970 y, tras discutir un día en clase si la letra ‘r’ debía llamarse ‘ere’ o ‘erre’, no me había quedado conforme con el resultado del debate colectivo mantenido al respecto, por lo que a la conclusión del año se me ocurrió hacerle una consulta personal al respecto, dirigiendo para ello a su nombre una carta a la secretaria de la EOP, cuya respuesta me llegó por correspondencia postal recibida en mi domicilio familiar durante las vacaciones de Navidad del curso siguiente. En ella, tras disculparse por la tardanza en responder a mi misiva, contestaba mi cuestión con las siguientes palabras:

«En el Diccionario de la Academia se diferencia la ‘ere’ de la ‘erre’, pero yo creo que se trata más de un buen deseo académico que de la realidad, ya que es universal denominar, tanto una como otra, ‘erre’. No obstante, ya le digo, el criterio académico es el contrario. Reciba un cordial saludo de... (firmado: Manuel Criado de Val)».

Y fue así cómo me quedé compuesto y sin mi querida ‘ere’.

21 de agosto

EL FOTÓGRAFO QUE CELEBRÓ EL CENTENARIO DISPARANDO SU LEIKA

Nacido en la localidad almeriense de Garrucha, Pepe Garrido celebró el pasado sábado su centenario rodeado en su pueblo de amigos y familiares —algunos llegados desde el otro lado del Atlántico— y disparando la cámara como en su lejana época de aprendiz. Hijo y nieto de fotógrafos, la vida de Pepe Garrido se ha definido siempre a través de la fotografía, hasta el punto de ser considerado un auténtico «artista de la cámara». Pero un artista nada sofisticado, desde luego, no de los que basan su arte en los efectos del montaje, de la luz artificial del flash o los focos en el estudio, de la parafernalia de las lentes especiales o los objetivos intercambiables, de la posproducción en la sala de revelado o del retoque final. No, nada de eso. Pepe Garrido ha sido el artista de la cámara al desnudo, sin más aditamentos que su propia vista, su capacidad interpretativa y su creatividad en la elección del ángulo desde el que disparar jugando con las luces (y las sombras) al natural. En Pepe Garrido hemos conocido a uno de esos raros artistas que prefieren pasar desapercibidos para dejar todo el protagonismo a la propia fotografía, que es como decir al objeto fotografiado, por un lado, y a los ojos del espectador, por el otro.

Y es que su vida ha estado siempre circunscrita a la fotografía, no en vano era hijo de ‘Pepe el Retrartista’ y, a pesar de que apenas contaba cinco años cuando un accidente le dejó mermada para el resto de sus días la visión de un ojo, su capacidad para mirar e interpretar la realidad desde el visor de la cámara nunca se vería afectada por ello. Más tarde, tras el encarcelamiento de su padre al final de la guerra civil y la marcha de su hermano Pedro para rodar documentales con los comandos aliados en la segunda guerra mundial, el resto de la familia fue acogido por una prima de la madre que vivía en Granada, donde Pepe pudo aprender todos los secretos de la fotografía de la mano del prestigioso Torres Molina.

A partir de entonces, la vorágine de la vida le haría sufrir y gozar todo tipo de vicisitudes: desde la muerte del padre y la reapertura del estudio familiar de Garrucha en 1945, la marcha a Venezuela en 1950, su exitosa carrera profesional en el país caribeño, su casamiento por poderes con su paisana María Luisa, la llegada de ésta a Caracas, el nacimiento allí de sus tres hijos o la donación del grueso de su archivo a la Biblioteca Nacional y al Museo Histórico de Venezolana, hasta su regreso a Granada en 1978 atraído por la transición democrática en España, su paso profesional por el *Diario de Granada* y el Ayuntamiento de la ciudad, su valiosa aportación al cambio de la imagen periodística andaluza, su jubilación...

El reconocimiento oficial venezolano a su ingente labor profesional le llegaría en 1981 con la concesión de la orden Francisco de Miranda, condecoración que le fue impuesta por el entonces presidente de la República, Herrera Campins. Los de la ciudad de Granada o la Junta de Andalucía permanecen aún, sin embargo, pendientes de concreción.

16 de octubre

Antonio Chicharro

UNA MUESTRA DE ENCAJE LITERARIO

«No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había qué juzgar, ni quién fuese juzgado». Estas palabras forman parte del conocido discurso que, en el capítulo XI de la primera parte de la novela, «De lo que sucedió a don Quijote con unos cabreros», don Quijote pronuncia con su alta oratoria ante unos embobados cabreros que no salen de su asombro ante lo que escuchan. El personaje, que sabe lo que quiere en su extraña locura, es consciente de la degradación social en la que vive la imaginaria sociedad de la que forma parte, un trasunto ficcional de la sociedad española de su tiempo, y sueña con la «dichosa edad y siglos dichosos aquéllos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados», a cuya recuperación se entrega.

Cuántas veces vienen a mi mente estas palabras ante la altísima lección de elaboración de este otro encaje que fiscales, jueces instructores, políticos, periodistas y otros testigos, esto es, cualquiera de nosotros y de distintos lados, la sociedad entera, andamos tejiendo con distintas técnicas a la vista de todos, movidos por intereses de distinto tipo y condición en un juicio por revelación de un secreto a voces que anda celebrándose. Pero no piense el lector que vivo en un mundo aparte. Comparto con él este mundo hostil e interesado. Hace tiempo, además, edad tengo para saberlo, que conozco lo que aquí y ahora significa la palabra justicia.

Ahora bien, tal vez por eso mismo comprenda, incluso comparta conmigo, la nostalgia que siento de lo que nunca fue, esos tiempos míticos de cuya bondad imposible se han escrito las más hermosas páginas que pensarse puedan, otros mundos que habitamos en las palabras, largos hilos de significación común con las que se teje el encaje literario de una historia otra. Pero, habitados esos mundos verbales de turbadora belleza, nos mostramos incapaces de aprender algo y mucho menos de ejecutar apenas nada en el encaje de la vida inmediata. Por eso, resulta triste, y algo más, que Antonio Machado se viera impelido a añadir una aclaración previa en relación con la última palabra usada en la tercera estrofa de su poema 'Retrato': «Hay en mis venas gotas de sangre jacobina, / pero mi verso brota de manantial sereno; / y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina, / soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.». Vistamos los encajes de Cervantes y Machado, en el buen sentido de la palabra.

13 de noviembre

José Antonio Cordón

IMPOSTURAS INTELECTUALES

Desde que Alan Sokal lograra que una revista académica de gran reputación publicara un artículo deliberadamente incoherente, y que además fuera premiado, el concepto de ‘impostura intelectual’ quedó asociado al fraude disfrazado de rigor. Aquel episodio en realidad puso nombre a una práctica antigua. Mucho antes de que la ciencia se viera tentada por la jerga vacía, la literatura había convertido la impostura en un arte auxiliar, casi en un género. Allí donde el prestigio dependía de la firma, la tentación del fingimiento fue abundante.

El terreno literario ofrecía ventajas evidentes: bastaba un buen oído para el estilo, una prosa convincente y cierto descaro editorial. En ese contexto, algunas imposturas fueron benignas. Francisco Ayala recordó en sus memorias cómo, siendo joven, fundó la revista ‘El Gallo’. Pero, falto de colaboradores, él mismo escribió todos los textos y los firmó con nombres distintos.

Muy distinto fue el caso de Rafael Bolívar Coronado, quizá el falsificador más prolífico que conocieron las letras hispánicas del primer tercio del siglo XX. Fue el autor de ‘Alma llanera’, una zarzuela que termina con un tema que se hizo muy popular: «Yo nací en una ribera del Arauca vibrador...». Exiliado en España, Bolívar trabajó como corrector de pruebas en la revista ‘Cervantes’, bajo la dirección de Villaespesa. Corregía mal, pero compensaba el defecto introduciendo cuentos y artículos firmados por escritores consagrados que en realidad había escrito él.

La gran obra de Bolívar Coronado, sin embargo, no fue periodística, sino editorial. La casa Maucci se había propuesto compilar lo mejor de la poesía en lengua española en volúmenes dedicados a cada una de las repúblicas americanas. A Bolívar se le confiaron tres antologías: la ecuatoriana, la costarricense y la boliviana. Con una modestia estratégica, declaró que solo se sentía capacitado para la costarricense y una ‘Antología de poetas americanos’, pero que gestionaría las otras a través de amigos competentes.

Pronto apareció publicado un ‘Parnaso ecuatoriano’ con su firma, compuesto por sesenta poetas ecuatorianos completamente inventados. Ocurrió lo mismo con el ‘Parnaso boliviano’, atribuido a un seleccionador ficticio. A esos volúmenes se añadió el ‘Parnaso costarricense’, que Bolívar sí firmó con su nombre, aunque los autores antologados fueran igualmente imaginarios. No hizo el menor esfuerzo por leer poesía ecuatoriana, boliviana o costarricense: le resultó más sencillo escribir los poemas e inventarse las biografías. Decenas de poetas inexistentes, de épocas diversas, desfilaron por aquellas páginas. Los libros se publicaron y recibieron reseñas entusiastas, todas ellas redactadas, naturalmente, por el propio Bolívar Coronado. En total, Coronado utilizó alrededor de 600 nombres para firmar sus escritos, incluyendo trabajos supuestos de Blanco Fombona, sor Juana Inés de la Cruz, Andrés Bello, Andrés Blanco, Andrés Bello, Juan Vicente Gómez, Pío Gil, José Antonio Calcaño y Arturo Uslar Pietri, entre otros.

A diferencia de Sokal, que desmontó una impostura ajena, Bolívar construyó la suya con minuciosidad y perseverancia. No denunció un vacío intelectual: lo llenó con una literatura enteramente apócrifa. Su caso mostró, con una claridad incómoda, que la literatura podía fundamentarse en una convincente educación tipográfica de la mentira.

11 de diciembre

José Ignacio Fernández Dougnac

LA MIRADA Y EL ASOMBRO DE JAVIER GILABERT

En la pasada Feria del Libro llegó a mis manos el poemario ‘Todavía el asombro’ (2023), de Javier Gilabert, galardonado con el XV Premio de Poesía ‘Blas de Otero-Ángela Figuera’. Fijémonos en su título: lo que otorga una radical actualidad a estas composiciones no es el sustantivo «asombro» sino el adverbio temporal «todavía», por medio del cual los versos plantan cara a la hostilidad de un presente agónico, opresor y muy ajeno a la esencia de la poesía. En una época como esta, dominada por la sobreabundancia de información y artificios, por los excesos, la celeridad, la inmediatez obsesiva y la artificialidad de una falsa inteligencia que nos anula irremediamente y nos aboca al absurdo, Gilabert propone que nos salvemos, ahora más que nunca, a través del asombro como insurgente actitud ética. Para ello es indispensable que nos detengamos y apreciemos maravillados el mundo, que lo hagamos con idéntica y radical delectación con que nos adentramos en un buen libro. Los antiguos hablaban del libro de la Naturaleza. Nuestro poeta nos anima a abrirlo y mirarlo para ver por dentro, para apreciar lo exterior y vislumbrar el interior de las criaturas, pues no hay mejor ojo que el corazón y «es la entraña / quien sabe discernir / el tenue resplandor de cada cosa». La cita que reproduce de María Zambrano es perfecta: «Ojos y oídos son ventanas», que dilatan el instante dentro de la irremediable fugacidad abocada siempre al final.

Mediante una sólida estructura muy meditada y valiéndose de la brevedad de las composiciones —sabios fogonazos avivando la reflexión—, el poeta ha construido un discurso tan coherente como cargado de espiritualidad, a través del cual ensalza la constante gratitud de estar vivo, es decir, «la humilde entrega de estar despierto», ya que «vivir no necesita más adorno». Para ello, se requiere mantener estimulada la inocencia del niño o «volver a ser el niño / dispuesto a descubrir / lo bello que se esconde / tras las pequeñas cosas». El estímulo de la fascinación es, pues, la raíz que impulsa tanto a escribir como a leer un poema: «Del asombro al asombro va la poesía».

Dijo nuestro querido Rafael Guillén, una voz muy presente en este libro por su forma de contemplar el mundo: «se vive en estado de poesía; que es muy distinto a ir de poeta por la vida». Javier Gilabert escribe poesía, esto es, buena poesía, para incitarnos a pervivir en un afortunado «estado de poesía».

24 de julio

TIBURÓN

Acertó de pleno la distribuidora española cuando cambió el título original de la película de Spielberg, ‘Jaws’ (‘Mandíbulas’), tan bucal, tan desvaído y bostezante, por el de ‘Tiburón’, que resuena impecable en la cartelera y en los oídos del espectador. Como muchos de ustedes saben, se celebran los cincuenta años de su estreno. Esta fue la primera superproducción de Spielberg, después de rodar, con tan solo 25 años, el telefilm ‘El diablo sobre ruedas’ (1971) y luego para la gran pantalla ‘Loca evasión’ (1974).

El éxito de ‘Tiburón’ fue fulminante y contó con varias nominaciones al Oscar. Mucho se ha hablado, en estos días, de las contrariedades del rodaje, de si ha envejecido el bicho mecánico, del ritmo del montaje, del guion de hierro (Carl Gottlieb), de la banda sonora de Williams o de las muchas secuelas que han poblado la pantalla de estúpidos escualos. Ese verano he vuelto a las ficticias playas de Amity Island y he disfrutado de la película igual que el primer día. Esto es importante. Sobre todo, he comprobado lo que tantas veces: que

un buen director sobresale por su capacidad para expresar mediante la sugerencia antes que regodeándose en la explicitud.

Destaco dos secuencias en las que Spielberg, sin apoyarse en la aparición directa de las fauces de la alimaña, nos provoca tanta inquietud como emoción, respectivamente. La primera es el momento en el que muere el niño en un día apacible y soleado de playa. Cómo juega el director con la profundidad de campo, cómo desliza pistas falsas, cómo estira la intriga hasta culminar con ese plano sobre el rostro de Roy Scheider, combinando el travelling y el zoom de la misma manera que ideó Hitchcock en 'Vértigo'. Aquí se cumple el dicho de Godard: que un travelling más que un movimiento de cámara es un acto moral. La segunda secuencia es pura intimidad. La conversación de los tres protagonistas cargados de whisky, brindando por sus cicatrices y escuchando ensimismados el relato sobre el terrible hundimiento del Indianápolis, por boca de un Robert Shaw que hace las veces de hermano bueno del capitán Ahab, adueñándose de la escena con el mismo desparpajo que mostró en 'El golpe' frente a la pareja estelar de los dos Roberts (Newman y Redford).

No sé si 'Tiburón' es una obra maestra —suelo ser bastante remiso a utilizar esta calificación, tan diti-rámica y delicada—, pero es indudable que, a sus cincuenta años de vida, se encuentra dentro de ese raro espacio que es lo magistral. Y ahí sigue.

4 de septiembre

ROBERT REDFORD, ACTOR

En la muy estimable película 'El viejo y el arma' (2017) que cierra la filmografía de Robert Redford, el director y guionista, David Lowery, rinde un hermoso homenaje a la trayectoria del actor. Y lo hace mediante la exposición de una emotiva serie de fotografías que remite a su existencia cinematográfica. El guiño, aunque más sutil, se inspira en el tributo que brindó Don Siegel a John Wayne en 'El último pistolero' (1976).

Ambos actores interpretan, en sendos títulos, unos personajes muy determinados, pero, a manera de despedida, se están reinterpretando a sí mismos. En el caso de Redford nos encontramos con un viejo ladrón de bancos que no puede sustraerse del íntimo placer de seguir robando bancos, y ni siquiera el amor (magnífica Sissy Spaceck) puede evitar o frenar impulso tan irresistible. El anciano delincuente no lo hace por colmar una satisfacción —que también, evidentemente—, sino porque eso es lo que le otorga su lugar en la sociedad, lo que da auténtico sentido a su vida. Cantaba Bob Dylan que hace falta ser muy honesto para estar fuera de la ley. Igual que John Wayne, Redford se reencuentra aquí con dos tipos anteriores y marginales que le ayudaron a brillar en el firmamento de Hollywood: el bandido Sundace Kid de 'Dos hombres y un destino' (1969) y el pícaro Johnny Kelly Hooker de 'El golpe' (1973).

Cuando lo vi por primera vez lanzándose al vacío junto a Paul Newman, sospeché que este jovencito rubio y tan guapo podría muy bien ser el digno sucesor de quien dio vida a 'La leyenda del indomable' (1967). Los años han convertido la inicial intuición en certeza. Acaso, igual que sucede a Newman, no sea un actor de grandes registros, tal y como ocurre con Gene Hackman o con un Anthony Quinn capaz de dar vida a un esquimal, al mismísimo Papa o a Mahoma. Sin poseer una especial versatilidad interpretativa, Redford supo estar en su sitio de forma impecablemente rotunda. Y lo más importante: logró trascender su obvio atractivo físico mediante lo que pocos, muy pocos alcanzan en cine, eso que llamamos 'presencia'; y en tal caso, contenida, sin estridencia ni sobreactuación alguna, cargada de ética y talento. Una insuperable seña de estilo que llena con naturalidad la pantalla. Robert Redford continúa siendo nuestro único gran Gatsby. Como un viejo buen amigo, siempre nos saludará rozando su dedo índice con la nariz, para advertirnos de los malos tiempos, de que, al final de esta otra película, también pueden ganar los malos.

9 de octubre

Francisco López Barrios

YIRONA

Fatmi me enseñó a cazar pájaros con trampas que no herían sus patas y que no tenían alambres ni resortes metálicos: solo cuerda y ramas flexibles que cortábamos de los árboles cerca del mar.

Los dos correteábamos por las playas de Guad Lau, cazando alcaudones, o dormitábamos siestas ligeras a la sombra de los cárbos. Éramos libres y traviesos. Y nos sentíamos hermanos, con un tiempo eterno por delante.

Ahora Fatmi es médico en Granada y compartimos a veces un té moruno mientras comentamos la actualidad española o la marroquí. Aunque él prefiere hablar de España porque la situación social en Marruecos le entristece.

—Estás pensando en Marruecos —me dijo—. Pero yo pienso en España.

—¿En España?

—Sí, Francisco, en las cosas raras de tu país. Como decir Yirona cuando los presentadores leen las noticias y en la pantalla aparece la palabra Girona. La G con la I se debería pronunciar como Ji, ¿no te parece?

—Me parece. Pero es que Girona es un topónimo en catalán y lo pronuncian correctamente. En catalán, claro.

—¿Sois raros o no, Francisco? Así que la televisión pública, que financian todos los españoles, se dedica a destruir el idioma común incluyendo topónimos de otros idiomas.

—Estás en todo, morito mío...

—En casi todo, no te pases. A mí me costó mucho esfuerzo aprender español. ¿Te acuerdas de cuando estudiábamos en el colegio de El Pilar, en Tetuán? Vosotros lo hacíais en vuestro idioma. Para nosotros, los marroquíes, era difícil aprender español. Por eso me molesta cuando veo que lo maltratan.

—Tranquilízate, hombre. España es un barco que al final del temporal sale adelante, con la proa arriba, aunque muchas veces, por desgracia, con rumbo desconocido.

—¡¡¡Ja, ja, ja...!!! ¡Así llegasteis a América!

—Y vosotros al Sáhara, cabroncete...

Fatmi dejó traslucir una sonrisa impermeable. Y cambió de tercio.

—Prefiero hablar de toros, me contestó.

—¿De toros?

—En Marruecos había plazas de toros en Tánger y en Casablanca. Mi padre iba a la de Tánger, con sus amigos españoles, y me llevaba con él. Soy un viejo aficionado. Y no entiendo por qué no puedo ver las corridas en TVE. Si es, como es, un espectáculo legal.

—Y eso, ¿qué tiene que ver con los topónimos, Fatmi?

—Mucho. Pues en los dos casos se da el abuso de poder de los políticos y la ignorancia popular que los sostiene.

Eso dijo, y después guardó silencio. Hacía calor en Granada. Y cuando nos despedimos, las palabras se echaron a volar como libélulas abrasadas por el estío.

14 de agosto

SANTANO

Si hubiese que hablar de un proceso de maduración creativa, largo en el tiempo, progresivo en las formas y hondo en los resultados, habría que referirse sin duda a José Antonio Santano, poeta cordobés, de Baena, que ahora nos deslumbra con un libro que lleva el título de 'La Luna en el Olivar' y el subtítulo de «Cancionero de Haikus». Y digo que nos deslumbra y nos sorprende porque es la luna, con sus entresueños y el soliloquio de sus penumbras, la que se encargará de deslumbrarnos, contradictoria, solemne y clara, en el espacio místico del olivar.

Pero, antes de respirar los haikus que componen el libro, bien perfilados y mejor resueltos por el poeta, quizás convenga hablar del continente, hablar del objeto libro. Un pequeño lujo en este caso. Con un formato inusual de poco más de 14 por 14, un cuidado interior que va desde la edición en color verde oliva de las páginas de respeto hasta la elección de un generoso cuerpo de letra para leer con comodidad el texto del volumen, hasta un código QR que nos dará acceso a un audiovisual lleno de olor, color y sabor a campo andaluz, a olivar andaluz, a una riqueza estética que con Séneca se convirtió en ética y con Manuel Rodríguez 'Manolete', desde otra experiencia vital, en la fusión del gesto y la indolencia, de la Ética y la Estética, de una forma apasionada y senequista de entender la creatividad movida por lo telúrico lunar, por la inundación de lo místico.

Ese es el territorio que elige, y nos ofrece frecuentar, el poeta. Y en esa invitación, apoyada en la humildad del haiku, su voz se manifestará proteica, radical y profética en ocasiones —«Púrpura carne/ en las ramas de árbol/ creciente abismo»—; entrañada en definiciones geoemocionales otras —«De norte a Sur/ cereal olivar/ humana patria»—; abierta a las recuperaciones de la memoria —«La voz del aire,/ del olivar el eco/ de la pobreza»— y así hasta un recorrido espiritual de alto voltaje que no olvida la circunstancia vital del olivar nocturno, cuando la luna, soporte de sus trascendentes sugerencias, lo abandona: —«El olivar/ en las noches sin luna/ puro misterio»—. Un misterio que Santano desbroza con su sensibilidad a flor de piel.

Con este libro, el poeta pasa del torrente verbal controlado a la síntesis expresiva apoyada en la conmovedora revelación de sus haikus. Un camino áspero, de exigente calidad depurativa, que Santano resuelve con la potencia lírica, absorbente y fluida, de su poesía.

25 de septiembre

GARCÍA/URTASUN

Cuando lo conocí en Granada, hace medio siglo, Luis García Montero era una persona que transmitía amabilidad e inteligencia. ¿Queda hoy algo de aquel joven brillante de prometedora calidad poética? No lo sé, más bien creo que nada. Pero del Sr. García actual ya se ha dicho casi todo. Su peripecia vital, extraña y desordenada, se inició con el enfrentamiento en la Universidad de Granada con uno de los profesores más valorado por sus alumnos. Y la historia acabó con la condena judicial del Sr. García por insultos y calumnias.

Visto el nulo apoyo de sus compañeros de la UGR, don Luis se despidió de Granada y aterrizó en Madrid en busca de horizontes más despejados. A partir de ahí, con oportunos y legítimos movimientos estratégicos políticos y personales, inició un camino hacia el Poder dentro del mundillo cultural, que se vio pronto deslucido por los intentos de manipular Jurados de Premios de Poesía en favor de sus colegas; el abuso, denunciado por las esposas respectivas, en las relaciones con amigos como Ángel González y Rafael Alberti, entre otros; la utilización mediática de sus relaciones de pareja con Almudena Grandes, tan sobrevalorada como él desde el punto de vista literario. Y, en fin, los ataques al director de la RAE, torpes e inapropiados; la creación de un Magreb lingüístico imaginario, incluyendo en el mapa de Marruecos a los escritores saharauis de lengua española (que ya han hecho pública su protesta) con olvido del dictamen inamovible pro-referéndum de las Naciones Unidas (no confundir con la última propuesta del Consejo de Seguridad de la ONU, no vinculante) y la resolución del TSJ de Justicia europea. Asombroso, pero cierto. Por no hablar de la delirante propuesta de reescritura de un Quijote desde la perspectiva feminista y animalista. Ocurrencia, por lo menos, inquietante.

De su compañero de trapisondas culturales, ¿qué decir? ¿Que se trata de un moralista enloquecido dispuesto a saquear los museos españoles para subastar las piezas de culturas indígenas traídas desde los Virreinos provinciales de Hispanoamérica? ¿Que su obsesión antitaurina le ha hecho plantearse la cancelación pública (posteriormente rectificada) del torero Ignacio Sánchez Mejías, protector y estímulo de la Generación del 27 en el homenaje que se prepara a dicha Generación? ¿Quién le ha autorizado a insultar continuamente a los millones de espectadores del segundo espectáculo más visto en España después del fútbol? ¿Sabe el Sr. Urtasun que las corridas de toros son un espectáculo de nervadura popular de izquierda y revolucionaria?

La memoprogresía: enfermedad incurable de nuestro tiempo.

18 de diciembre

Wenceslao-Carlos Lozano

BUENA VIDA VIDA BUENA

En vista de lo alicaída que anda aquella ilusa convicción de progreso social ascendente de toda generación con respecto a la anterior, que tanto fantaseo ideológico suscitó hasta época no tan lejana, no cabe decir que los tiempos actuales se presten demasiado al optimismo colectivo. De ahí quizás que los más sabios y precavidos de quienes supieron, en aquellas otrora jubilosas décadas, gozar con provecho de una auténtica «buena vida», den hoy prioridad a una «vida buena», esa que se sustenta en la idea de que el ser humano puede, desde siempre y, por ende, también aquí y ahora, convertirse en dueño de sí mismo como forma de realizarse. Eso, claro está, ya del todo asumido que, a falta de salvación eterna, la finitud de la vida no tiene por qué ir en detrimento de su excelencia.

Descartada por principio la riqueza material como garantía suficiente de felicidad, asombra la imperiosa necesidad, en gente de toda índole, de narcotizarse con persistencia (una economía delictiva a escala planetaria superior al PIB de muchos países) para sobrellevar su tedio existencial, como si de lo primero que hubiera que zafarse, para ahuyentar los demonios internos y anesthesiarse de la realidad circundante, fuera precisamente de la lucidez, esa claridad mental imprescindible para toda «vida buena» y requisito de toda filosofía saludable, como esas que proponían, a gusto del consumidor, gente como Sócrates, Epicuro o los estoicos, no por divergentes menos juiciosas.

Es decir, por ese orden, fundamentando la dicha de vivir en la virtud y el autoconocimiento; o bien buscándola en un animoso proceso de renunciaciones tendentes al mantenimiento personal antes que a la gratificación inmediata de necesidades instintivas; o, a la manera de Marco Aurelio, identificando el bien supremo con una ausencia total de turbaciones, enfocándose en el control de los pensamientos y de las acciones, aceptando los acontecimientos externos tal como se presentan, y buscando la virtud y la razón en todas las facetas de la vida.

Así las cosas, no es de extrañar que sea, por lo mismo, tan lucrativo negocio el mercadeo de la felicidad, como espectáculo de masas y codiciado bien de consumo (individual o grupal), que ofertan por vía televisiva y telemática acreditados profesionales de la charlatanería. Y es que las razones propiamente «buenas» de vivir no resultan tan atractivas ni evidentes si pueden adquirirse sin gasto alguno.

6 de noviembre

José Luis Martínez-Dueñas

IBN BAṬŪṬA EN GRANADA

Leo en un diario de difusión nacional que el 13 de junio se cumplieron 700 años del comienzo del viaje de Ibn Baṭūṭa desde Tánger en 1325 hacia La Meca, y que concluyó tras diferentes etapas en 1354 por el África occidental, en Mali. De todo ello sabemos por la *Rihla* (relato de viajes) que quedó escrita. La edición y traducción 'Ibn Baṭūṭa. A través del Islam', de Serafín Fanjul y Federico Arbós, vio la luz en 1981, en la Editora Nacional, y yo recibí el regalo de un ejemplar dos años más tarde de manos de un amigo y colega ya fallecido. He de confesar que su lectura fue todo un descubrimiento. El nombre del viajero era para mí sólo un recuerdo de adolescencia, lo que me contaba un tangerino compañero mío de bachillerato sobre la visita a un morabito en la Casbah de Tánger que contenía los restos del viajero y que el guía en su explicación insistía en que todo era madera de cedro.

Por la magnífica edición y traducción leemos que fue en Granada donde tuvo lugar la redacción de tan magnífico relato. Ibn Baṭūṭa llegó a Gibraltar en 1349 desde Tánger y fue a Ronda, a Marbella, a Fuengirola y a Málaga, y de ahí a Granada. La importancia de esta estancia en la capital nazarí es que aquí fue donde se redactó la obra, pues Ibn Baṭūṭa la dictó al granadino Ibn Ÿuzazi, a lo que éste dedicó tres meses. Como advierten los editores y traductores: «El conjunto artístico de la obra viene dado tanto por el testimonio, la base documental y los párrafos que de memoria I. B. repitiese o recitara, como por la forma externa, la ordenación del material y los alardes estilísticos o embellecedores que Ibn Ÿuzazi introdujese».

El viaje por Al-Andalus tiene como colofón la visita a Vélez, a Málaga, y a Coín, y de regreso a Ronda y a Gibraltar, para volver a Tánger. Ibn Ÿuzazi, el magnífico escritor granadino, se explaya diciendo que: «Si no temiera que me tildasen de parcial –por ser mi ciudad–, me extendería largamente describiendo Granada, puesto que la ocasión es propicia». En esta parte se menciona al sultán de Granada, Abū l-ḤaŸŸāŸ Ÿūsuf, y a diversos jerifes, alfaquíes, maestros, secretarios, poetas, a un jeque sufi, a un grupo de faquires persas y a dos peregrinos de la India. Igualmente relata sus visitas a las ruinas de Elvira y a la 'zagüia' de un alfaquí en el arrabal de Nayd, cerca de la Sabika. Este recuerdo, al menos, se inscribe en los itinerarios literarios en nuestra ciudad.

10 de julio

José Vicente Pascual

UN VERANO CON HOMERO

Hace años, Emilio de Santiago me contó que Heinrich Schliemann, descubridor de Micenas, del tesoro de Agamenón y de Troya, debido a los calores del Peloponeso trabajaba un día y descansaba tres para reponerse del rigor de un clima al que, a mayor inconveniente, no estaba acostumbrado. Tiempo después comprobaría en propia piel aquella opresiva potestad del termómetro soliviantado a 43°C durante una visita a la capital micénica, paseo que se detuvo ante la misma Puerta de los Leones porque, literalmente, no pude dar un paso más y me refugié en el museo arqueológico a la entrada del recinto, que tiene aire acondicionado. Aquella presencia abrumadora del calor siempre me ha sugerido la clase de pasta y de raza en la que debían de estar fraguados los primitivos griegos, capaces de levantar emporios como Micenas, de guerrear entre ellos con pesadas armas de bronce y de lanzarse a la conquista de Troya con el mismo ímpetu con que cinco siglos después irrumpiría el inmenso arte poético de 'La Ilíada', narrando aquellos conflictos e inaugurando la literatura occidental. Somos hijos de las estrellas, dicen los científicos; pero los mediterráneos y nuestros mayores griegos somos además hijos del calor, de la tierra seca bajo los olivos, de la sal y del agua amarga en cada orilla y en cada latido de nuestra sangre.

Este verano me he propuesto y estoy en la faena de releer a Homero, aunque no he empezado por la cólera de Aquiles sino por Odiseo, que me queda más lejano y especialmente me urge. En el prólogo a la edición de Castalia (1996), se mantiene que la obra de Homero recorrió la trayectoria lógica del arte popular: ser atendido en su expresión oral, refundido, recopilado y elevado a discurso poético de primer nivel. Razón discutible según se mire, porque no todo arte popular entraña latidos sustanciales que lo conviertan en universal y hagan necesario su paso a la excelsitud. En breve: no es homérico todo lo que resuena. Y a la recíproca: hay elementos del arte popular que no admiten refinamiento, que en sí mismos toman plaza en lo insuperable. Exagero, claro, pues sólo conozco un ejemplo de este último fenómeno: el flamenco. Conozco casos de poetas cultos esforzados hasta conseguir letras aceptables para un cantaor, ¿pero se imaginan ustedes a María Callas o Pavarotti cantando flamenco? A eso me refería. Aquellos divinos podrían haber cantado fados, copla o tangos, pero no flamenco con debido duende. Del ángel, ni hablamos. Y lo dicho, entre divino y popular, este tórrido verano me quedo con Homero.

7 de agosto

Antonio Sánchez Trigueros

LOS HERMANOS MACHADO Y LOS PRESUPUESTOS

Muchos lectores se sorprenderán cuando lleguen al final de estas líneas y se enteren de que los hermanos Machado son los autores de unos versos humorísticos sobre los presupuestos presentados por el Ministerio de Hacienda para la legislatura de 1893. En efecto, Manuel y Antonio, entonces muy jóvenes, diecinueve y dieciocho años respectivamente, colaboraban con prosas satíricas en el periódico madrileño semanal 'La Caricatura', escondidos bajo el seudónimo de «Tablante de Ricamonte», el héroe caballeresco de origen francés que osó plantarse con ánimo retador ante la mismísima corte del rey Arturo; pero, además, los dos hermanos por separado y bajo los seudónimos de 'Polilla' (Manuel) y 'Cabellera' (Antonio) venían colaborando también con este tipo de textos en dicho semanario. La publicación la dirigía un buen amigo de ambos, Enrique Paradas, con el que Manuel iba a publicar inmediatamente un volumen conjunto de poemas, que iba a ser su primer libro, 'Tristes y alegres' (Madrid, 1894), interesante libro juvenil inexplicable y largamente menospreciado por la historia literaria (honorables excepciones las de Cossío, Carballo y Orozco).

Los primeros poemas de Manuel, unos cantares, parece que los publicó en 1892 en la revista republicana 'Don Quijote'. De Antonio ya sabemos que el primer poema lo publicó en la revista 'Electra' en 1901 y el primer libro, poético, 'Soledades', muy a comienzos de 1903. Por todo ello se puede asegurar que los versos que recogemos a continuación son los primeros que publicó Antonio Machado, eso sí en colaboración con su hermano. Se trata pues de una tirada de dieciocho versos decasílabos, en que riman los pares en asonante, engastado en un texto satírico que tiene como diana las polémicas que había levantado esa semana el Ministro de Hacienda Gaspar Gamazo. Los versos tienen su gracia y no dejan de tener actualidad, y mi antiguo alumno y amigo el profesor López-Cruces podrá incorporarlos a alguna de sus antologías del humor poético:

«Ya estamos todos de enhorabuena / los españoles puros y netos, / que al fin, tras tantas vacilaciones, / después de tanto pinchazo en hueso, / triunfó Gamazo de las enmiendas / y se aprobaron los presupuestos. / Esto no quiere decir, señores, / que el ciudadano tenga por eso, / ni más hacienda, ni más ventajas, / ni mejor ropa, ni más dinero, / ni que las calles estén más limpias, / ni haya más bancos en los paseos, / ni más faroles, ni más escuelas, / ni más ramada, ni más comercio / Aquí lo cierto, lo positivo, / lo que resulta de todo ello, / es que en las Cortes el otro día / se han aprobado los presupuestos». ('La Caricatura', Madrid, núm. 54, 30 de julio de 1893).

30 de octubre

LA MÁQUINA DE TROVAR DEL DR. STEIN

Recién aparecido el Boletín núm. 25 de nuestra Academia, me llama un buen amigo sorprendido por la novedad de que yo haya colaborado con dos poemas, pero más aún por la rareza de que yo mismo confiese que el texto ‘Complicidades’ está compuesto por 16 versos seleccionados de una obra de Neruda; por mi parte le aclaro que los dos poemas son productos de la Máquina de Trovar del Dr. Stein que en el primer caso ha seleccionado, con dirección y sentido cómplices, 16 versos de los 1.400 que componen los ‘Cien sonetos de amor’, del chileno, teniendo en cuenta dos condiciones que se impone la Máquina: no elegir dos versos de un mismo soneto y respetar absolutamente el texto original, aunque pueda permitirse en este caso alguna mínima licencia. Cuando mi paciente amigo todavía no ha salido de su perplejidad, le descubro que el otro poema, ‘Luis Cernuda contempla la ciudad tras los cristales’, está compuesto por 21 versos del sevillano, seleccionados de 21 poemas anteriores a 1936; con ello la Máquina pretende construir la ficción del poeta contemplando la ciudad la víspera del alzamiento militar; la condición que se impone la Máquina es no seleccionar dos versos de un mismo poema y que el resultado evoque atmósferas inquietantes y sensaciones negativas en el palpitar de la ciudad la víspera del conflicto. Con todo ello se define que la unidad mínima de producción es el verso y a partir de ahí se construye la combinatoria abierta hacia el poema como objeto del deseo.

Pero aún le añado a mi sufrido amigo que no hace mucho publiqué otro poema de mayor complejidad en el Homenaje a Francisco Fernández (‘En la luz que nos une’, 1924), titulado ‘Veinte líneas de azar y dos versos de Eliot’, que contiene versos sueltos de 16 poetas, en principio un verso por poeta (Eliot dos y su traducción), nombrados en la dedicatoria, con travesura incluida, dejando en manos del lector la libre producción de una o más atribuciones de sentido y fábrica de sensaciones, relacionadas entre sí o con una visión del artista de la fotografía. De todas formas, interesante hacer convivir en un mismo espacio textual, sin problemas ni estridencias, poetas del pasado, incluso clásicos, con poetas muy contemporáneos como Aurora Luque o Rosa Romojaro. En este punto mi amigo se muestra de acuerdo en que aplase las explicaciones sobre el artilugio del Dr. Stein, así como su nula relación con las machadianas ‘Máquina de trovar’ de Jorge Meneses y ‘Coplas mecánicas’ de Juan de Mairena, y otros artefactos de la inteligencia contemporánea.

20 de noviembre

Rosario Trovato

AL FONDO, MAHLER

Quien se acerca por primera vez al tormentoso mundo mahleriano, si es sensible al encanto sugestivo de la música sobre el espíritu, experimentará la impresión de una perturbadora catástrofe junto a una glacial desolación.

La música de Mahler es una profunda y compasiva meditación sobre el destino humano y nos permite vislumbrar paisajes de calma y serenidad.

Preguntarse qué es la música equivale a preguntarse qué es el hombre. La evidencia de este vínculo no necesita demostraciones. No hablo de la música como expresión del sentimiento o fuente de deleite, sino de su naturaleza y significado, es decir, su status ontológico.

Thomas Mann dice que la música es Idea acústica; para mí es «el sonido profético de la existencia», donde con ‘profético’, más que a la kandinskiana profeticidad de la obra de arte, entendida como algo que anuncia un «mundo nuevo», me refiero a la obra como evento a punto de suceder; no como una revelación definitivamente realizada, sino como inminencia de revelación continuamente a punto de «ser».

En la música, y con ella, nos encontramos ante lo inexpresable, lo trascendente. La afirmación de Baudelaire, «la música excava el cielo», y la de Lope de Vega, «Música, no eres Dios, pero eres cielo», significan el contacto entre la existencia humana y lo trascendente. La intuición de estos dos ‘clarividentes’ es para mí una legitimación adicional para asumir que la música y la metafísica son inseparables. Esta es verdad tan evidente como indemostrable, pero, para convencerse de ello, basta con escuchar la Novena Sinfonía de Mahler.

En ella se percibe inmediato el impulso metafísico. Desde el primer movimiento, con la melodía de los violonchelos dilatándose en el eco de trompetas y trombones, parece querer arrancarnos de la tierra, con suave dolor, para conducirnos hacia «límites celestiales». Luego, en el segundo movimiento, sentimos el desconcierto del espíritu perdido entre silencios siderales y la visión espectral de un mundo petrificado. La desolación y angustia existencial se transforma poco a poco (tercer movimiento) en nostalgia por un mundo lejano, no exenta de ironía. En el cuarto movimiento, con su dulcísima melodía infinita, sentimos cómo la música se expande hasta disolverse en silencio de luminosa paz.

La música se apodera de nosotros; y solo nos queda escuchar, «con ánimo perturbado y conmovido», el sonido de la existencia —magia o forma de conocimiento— que nos proyecta hacia el fluir del Ser.

4 de diciembre

Manuel Ángel Vázquez Medel

POÉTICAS DE LA TRASCENDENCIA

Entre los encuentros que ya están iniciando la cuenta atrás para la conmemoración del Centenario de la Generación del 27, IV Centenario de la Muerte de Góngora y Cincuentenario del Nobel de Aleixandre, se ha celebrado en la Universidad de Sevilla uno muy especial por su contenido y enfoque: 'Poéticas de la Trascendencia en la Edad de Plata (1918-1939)' dirigido por el profesor Carlos Peinado Elliot.

Dos han sido las grandes coordenadas que han permitido replantear a fondo uno de los aspectos centrales de estas décadas cruciales para nuestra literatura y nuestra cultura: la primera, el enfoque de «campo cultural» (Bourdieu) más que el de «generación», que permite apreciar mucho mejor el dinamismo en el que se superponen e interactúan varias «generaciones». Por ello se ha utilizado la noción de «Edad de Plata» que Mainer consagrara en su imprescindible aportación. Es imposible hablar de las escritoras y escritores del 27 sin partir de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, quienes también reaccionaron en sus escritos a los retos de los nuevos tiempos.

Por otro lado, el enfoque de estas jornadas ha ido —a mi juicio— al centro generador de toda creación poética: la búsqueda del sentido y la conflictiva relación en este proceso con la religión y —más allá de ella— con la apertura a la trascendencia. Todo ello desde la experiencia de la escritura (y de la lectura) como actos creadores y de la palabra y la búsqueda de la belleza como raíz y horizonte de lo humano.

Las aportaciones han sido excepcionales: desde la conferencia inaugural de Alfonso Alegre Heitzmann sobre Juan Ramón Jiménez a la de clausura de Andrés Soria Olmedo sobre Lorca, pasando por la conferencia central de Alejandro Duque Amusco sobre Aleixandre; y todas y cada una de las Mesas de las Jornadas, que han incluido aportaciones sobre Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Gabriel Miró, Juan Larrea, León Felipe, Luis Cernuda, María Zambrano, análisis de revistas como 'Cruz y Raya' de Bergamín o sobre la estética de los años treinta, con especial atención a la 'Ponencia colectiva' del Congreso de Escritores Antifascistas de Valencia. Han revelado datos nuevos, hemos conocido textos inéditos y, sobre todo, se ha ofrecido una comprensión global de estas décadas cruciales, desde la perspectiva de la búsqueda de sentido, para replantear nuestra visión de la Edad de Plata desde nuevos enfoques. Sobre todo, para entender que la apertura a la trascendencia, que tanto tiene que ver con la entraña misma de la poesía, va más allá de las etiquetas de creyentes, ateos o agnósticos.

27 de noviembre

Fernando de Villena

ROSA MARÍA NADAL Y ‘LA TERTULIA DEL SALÓN’

Hacia 1998, algunos amigos escritores fundamos la que luego se llamaría ‘la tertulia del Salón’. Éramos entonces sólo cinco hombres llenos de ilusiones y ávidos por transformar el tejido cultural de la ciudad mediante numerosos proyectos e iniciativas. Nos reuníamos todos los miércoles y uno de ellos, Paco Gil Craviotto, se presentó con la poetisa Rosa María Nadal. Ella fue la primera mujer de nuestra tertulia y permaneció fiel a la misma hasta su disolución muchos años después.

Rosa María Nadal sintió desde muy joven la llamada de las Letras y las Artes. Participó en las actividades del TEU y trató bastante a Martín Recuerda, a Pablo del Águila y a un sinfín de pintores en la interesante década de los sesenta. De casi todos estos últimos adquiría obra y su casa, imagino, debe de ser hoy un verdadero museo.

Después, Rosa se casó y tuvo una hija, pero un accidente del marido la dejó viuda en plena juventud. Sin embargo, pocos años después, conoció al que sería su pareja definitiva: aquel poeta grandote y bonachón que se llamaba Miguel Ruiz del Castillo. Con él vivió Rosa sus tiempos más dichosos y a su muerte logró que el Ayuntamiento le pusiera su nombre a una íntima y céntrica placita, y que se dedicara a su memoria un pequeño y hermoso monumento.

Rosa María Nadal escribió varios libros de poemas y solía acudir a casi todos los actos culturales de esta ciudad, al menos a aquellos en los que no se le vetaba la entrada a causa de su perro Peluchín. Al presente, sin embargo, apenas pisa la calle por las noches. La edad nos va poniendo a cada uno nuestras limitaciones, claro que a cambio nos deja los recuerdos de los días felices.

Aquella tertulia del Salón, de la que hoy faltan definitivamente algunos, acabó por partirse en otras cuatro o cinco, pues en cierto momento sus miembros éramos más de medio centenar y ya no teníamos acomodo en ningún sitio. Pero, a veces, Enrique Morón, Ángel Moyano, José Lupiáñez, Miguel Arnas y yo mismo evocamos la figura de nuestra amiga y ahora, en nombre de casi todos los que en aquellos momentos escribimos un hermoso y fundamental capítulo de la historia de la cultura granadina, le enviamos con toda nuestra gratitud un gran abrazo.

17 de julio

DOS RELATOS NOVENTAYOCHISTAS

En este momento histórico en el que, más por incultura y por carencia de ideales que por convencimiento, los nacidos en España tenemos tan debilitada nuestra dicha de pertenecer a un país que durante tres largos siglos extendió por gran parte del mundo una civilización con unos valores mucho más nobles y generosos que los impuestos después por el mercantilismo inglés y yanqui, no estaría nada mal revisar lo que fue para nuestras letras el desastre del 98.

Se afirma que el concepto de generación del 98 fue creado por Azorín, y en las historias y en los manuales de Literatura el movimiento se circunscribe al propio Martínez Ruiz, a Pío Baroja y a Ramiro de Maeztu, impulsor este último de la hermosa idea de la Hispanidad. Pero la angustia ante la pérdida de nuestros últimos territorios americanos y asiáticos no se limitó ni mucho menos a esos autores, antes bien hubo otros que, a mi juicio, sintieron más hondamente el dolor de la claudicación hispana ante la insensibilidad y el pragmatismo de quienes desde entonces hasta hoy nos imponen sus leyes y sus gustos.

Ya en 1895, Rubén Darío se preguntaba:

“¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?”

Poco después, el poeta publicaba su extraordinario libro “España contemporánea”, una crónica o ensayo sobre nuestra nación escrito justamente tras nuestra derrota ante EEUU. Y famosísima es también su “Oda a Roosevelt”, incluida en su libro “Cantos de vida y esperanza”, de 1904.

Pero Rubén Darío fue también un excelente relatista, influido a menudo por Edgar Allán Poe, y hoy quisiera mencionaros un modesto relato suyo titulado “D. Q.”, ejemplo si los hay de literatura noventayochista de muy alta calidad. El autor sitúa la acción en las últimas horas de la guerra de Cuba, cuando el ejército español se ve obligado a entregar las armas a los yanquis y, el abanderado de una de las compañías derrotadas es nada menos que don Quijote. “No quedaba ya nada de España en el mundo que ella descubriera”, escribe con tristeza el nicaragüense.

Algo semejante sucede con Emilia Pardo Bazán. Sus textos sobre la catástrofe del 98 son numerosos, pero considero que si se llevase a cabo una antología literaria sobre el tema, su relato “El rompecabezas” es más que suficiente para hacernos comprender la amargura de aquel momento en el que España se despedía con toda dignidad de su papel en la historia.

Acaso fuera conveniente ahora una revisión de aquel momento y de aquellos textos que nos llevase a reflexionar sobre dónde nos hallamos al presente.

28 de agosto

**OTROS ARTÍCULOS FIRMADOS
POR MIEMBROS DE LA ACADEMIA**

José Abad

NUESTRA SEÑORA DE LAS CATARATAS

Sin duda, ha debido de sucederle a otros, no sólo a mí: el cine me descubrió la existencia de las cataratas del Niágara. Si habían aparecido en alguna remota lección de Geografía, en la escuela, no hicieron mella en mi recuerdo; en cambio, tras ver esa película titulada sucintamente *Niágara*, dirigida por Henry Hathaway y con una cegadora Marilyn Monroe en las vestes de *femme fatale*, estas cataratas se incorporaron al mapa íntimo que uno ha ido llenando de cruces desde pequeño. Otras películas trajeron luego otros escorzos de este paisaje único, pero ninguna ha hecho sombra al film de 1953. No descarto que a Joyce Carol Oates le sucediera otro tanto; es decir, que la película le señalara en qué dirección mirar, sobre todo, dado el interés de la autora por Marilyn Monroe, a quien convirtió en una figura trágica en *Blonde* (2000), pero además por un par de similitudes argumentales entre el film y su novela *Niágara* (2005), que me cuesta creer que sean casuales. En esta novela, al igual que en aquella película, hay un tipo obsesionado con las cataratas que se levanta de madrugada para ir a verlas, y hay una pareja de luna de miel, que verá trastocados sus planes de descanso.

La protagonista principal de *Niágara* se llama Aariah, recién casada con Gilbert Erskine, que llega a un hotel de Niagara Falls en viaje de novios. La noche de bodas es desastrosa (y reveladora) y su flamante marido se arroja a las cataratas la madrugada del día siguiente. No es un caso insólito. Oates informa del “efecto hidracopsíquico” que ejerce esa gran masa de agua en movimiento: “Se sabe que este trastorno mórbido invalida temporalmente la voluntad aun del hombre más activo y robusto en la plenitud de su vida, como si se hallara bajo el influjo de un hipnotizador maligno. Esta persona, atraída hacia los turbulentos rápidos que hay en las cataratas, puede permanecer largos minutos con la mirada fija como paralizado”. Las cataratas han inspirado curiosas epifanías. Charles Dickens, que las visitó en 1842, dijo que nunca antes había sentido tan cerca al Creador. Joyce Carol Oates documenta también una aparición mariana ocurrida en 1891; aquel año, una muchacha soltera y encinta “se encaminó a pie hacia el río Niágara y hacia las cataratas, de las que había oído decir que era un lugar para que los pecadores lavaran sus pecados”. La Virgen se apareció a la chica para quitarle esas tontas ideas de la cabeza. Con posterioridad, no muy lejos, se levantó la basílica de Nuestra Señora de las Cataratas. Yo imagino una efigie de Marilyn en el altar.

Aariah, viuda apenas veinticuatro horas después de haberse casado, decide no abandonar Niagara Falls hasta no dar con el cadáver del marido. Esta actitud íntegra, cuasi heroica, cautiva a un abogado de la localidad, Dick Burnaby, que colabora desinteresadamente en la búsqueda del suicida. Lo que había sido un simple destino turístico para la mujer, se convierte en una encrucijada de la que ya no escapará. Aariah y Dick se casan unos meses más tarde y tendrán tres hijos que siguen caminos muy distintos. Hay una trama principal, basada en hechos reales: el desastre del canal Love, llamado así por el empresario William T. Love, que inició su construcción, y que dejó inconcluso. Una empresa química usó dicho canal para verter residuos tóxicos; luego fue cubierto de tierra, recalificado el terreno y destinado a la construcción de viviendas populares. Dirk Burnaby, en el arduo empeño de ser decente, decide sentar en el banquillo a los responsables. Esto lo convertirá a él y a los suyos en unos apestados. No serán una familia feliz; nadie hace el menor caso a las familias felices en la ficción. Sus historias se entretejen a orillas del río Niágara, con las cataratas de fondo, un estruendo poco tranquilizador: “El rugido de las cataratas [...] era tan fuerte que penetraba en todo tu ser, y expulsaba los pensamientos coherentes”, escribe la autora.

15 de agosto de 2025

DESAYUNO CON DIAMANTES

A esa edad en que una canción o una frase cualquiera puede marcarse como un hierro al rojo, un servidor de ustedes vio en televisión la adaptación cinematográfica de esa deliciosa *nouvelle* de Truman Capote titulada *Desayuno en Tiffany's* (publicada en España por Anagrama), con guión del dramaturgo George Axelrod y dirección de Blake Edwards. Dos cosas se me quedaron impresas de una manera indeleble: la melodía *Moon River*, que Audrey Hepburn canta con soñadora languidez en el alféizar de una ventana asomada a una escalera de incendios, y un comentario fugaz de esta misma actriz cuando, al recibir una carta, decide aplicarse un poco de carmín antes de abrirla: “Una carta no se puede leer sin tener los labios pintados”, afirma resueltamente. Confieso haber leído la novela solo para comprobar si este brillantísimo apunte era obra de George Axelrod o de Truman Capote. Pues bien, esta portentosa línea de diálogo está en el libro... Y también están la ventana, la escalera de incendios y hasta una canción melancólica que habla de prados en el cielo, no de ríos en la luna. Así y todo, siéndole razonablemente fiel, la película es muy distinta a la novela.

Truman Capote ambientó su historia en Nueva York, en el período 1943-1944, y la guerra es un tenaz ruido de fondo a lo largo del relato: el narrador, un joven aspirante a escritor, teme ser reclutado y enviado al frente. Cuando se traslada a su nuevo apartamento, este hombre sin nombre entabla amistad con una vecina, Holly Golightly, prostituta probablemente: “Hubiera podido deducirse que era modelo de fotógrafo, o una actriz principiante, aunque, por sus horarios, era obvio que no tenía tiempo para dedicarse a ninguna de las dos cosas”, explica el narrador con encomiable tacto. Holly es un personaje memorable: una chica vitalista, generosa, libre, inconsciente. Capote confesó que a él le hubiera gustado contar con Marilyn Monroe para el film, pero los mandamases de Paramount Pictures se decantaron por Audrey Hepburn -en el punto álgido de su carrera- y no osaría decir yo que anduvieran descaminados. Hoy por hoy, me cuesta imaginar a ninguna otra actriz en este papel: Holly Golightly es Audrey Hepburn y Audrey Hepburn es Holly Golightly. Eso sí, la cuestión más delicada -las insinuaciones de cómo se gana la vida la chica- se diluyen cautelosamente en las imágenes de la película.

La elección del partenaire, muy poco comentada por la crítica, terminó de colocar la historia en una órbita diferente: el narrador anónimo de *Desayuno en Tiffany's* es un claro *alter ego* de Truman Capote; en cierto momento, Holly dice de él que es demasiado bajito, tal como era el escritor. En *Desayuno con diamantes* (1961), que así se tituló entre nosotros la adaptación, este rol se encomienda a George Peppard, de metro ochenta de altura, y tiene nombre: Paul Varjak. También él sueña con dedicarse a la literatura pero, en tanto la suerte le sonríe, Paul es el protegido (o el gigoló) de una dama de la alta sociedad, mucho mayor, interpretada por Patricia Neal (quien, en realidad, sólo tenía dos años más que Peppard). Planteadas así las cosas, Paul sería el reverso masculino (o el alma gemela) de Holly. Para rematar la faena, la acción de la película se lleva a principios de la década de 1960 y ningún nubarrón bélico estropea el horizonte. Blake Edwards la dotó de un toque luminoso, gozoso, grácil -en la línea de las comedias de Richard Quine-; un perfecto equivalente visual de la prosa refinada de Capote. En estos últimos días de verano, releer la novela y revisar la película ha sido una experiencia de lo más gratificante. Ninguna de las dos ha perdido un ápice de su atractivo.

15 de septiembre de 2025

EL REGRESO DEL CAPITÁN ALATRISTE

En el tiempo real han pasado catorce años desde la anterior entrega de las aventuras del capitán Alatrisme; en el de la ficción, en cambio, ha transcurrido un año escaso desde las peripecias narradas en *El puente de los asesinos* (2011), que llevaron a dicho personaje a tierras venecianas. Arturo Pérez-Reverte, por su parte, no se ha dado descanso en estos cuasi tres lustros. Su imaginación es fértil; su capacidad de trabajo, proverbial; y la fidelidad de sus lectores, inmensa. Ellos son quienes lo mantienen en primera línea desde hace décadas. Personalmente, estaba convencido de que la serie Alatrisme -por ahí hay quien la llama 'saga'- podía darse por clausurada, pero no, y me alegro; he ido leyendo los títulos anteriores a medida que iban saliendo y me parece una propuesta muy, muy atractiva. De repente, el pasado mes de septiembre, Diego Alatrisme y Tenorio volvió a presentarse a los lectores como Fray Luis de León ante sus alumnos, como si el tiempo de por medio careciera de importancia y pudiéramos retomar la cuestión justo donde la dejamos ayer.

En *Misión en París* (Alfaguara), Íñigo Balboa, que es quien pone negro sobre blanco las susodichas aventuras, tiene "de sobra cumplidos los dieciocho", advierte, y ahora viste "la honrosa casaca negra y amarilla de los correos reales del rey católico". Corre el año 1628 y a la capital francesa llegan -pasada la medianoche, como debe ser- el capitán Alatrisme, su buen amigo Francisco de Quevedo, Sebastián Copons y un tal Juan Tronera, andaluz de Córdoba, que también hizo la campaña de Italia y tal vez tenga cuentas pendientes con el protagonista. Capítulo a capítulo, París se va convirtiendo en un tablero donde se disponen peones y torres, caballos y alfiles, reyes y reinas... En las calles parisinas, el joven Íñigo se reencontrará con la bellísima y harto peligrosa Angélica de Alquézar, que tantas malas pasadas le ha jugado en otras ocasiones. También harán acto de presencia los tres mosqueteros de Dumas, además de D'Artagnan, que mosquetero todavía no lo es, quien, llevado por un exceso de juventud, terminará por medir su acero con el de Íñigo en un duelo memorable. La manera en la que este clásico de la literatura universal -me refiero a la obra de Alexandre Dumas- se incorpora a *Misión en París* resulta de lo más natural. Los mosqueteros y el veterano de los tercios de Flandes estaban llamados a encontrarse.

Cuando llegó a las librerías el primer volumen de la serie, hace casi treinta años, ya se habló de la reivindicación de "lo español" implícita en esta empresa literaria. (Un españolismo harto inflamable según en qué manos caiga, es cierto, que el escritor ha manejado con el mismo cuidado con que un zapador manipularía cualquier artefacto explosivo). En unas recientes declaraciones a la cadena SER, Arturo Pérez-Reverte reincidía en este punto reconociendo que, además de entretener a los lectores -lo que no es poco-, esta serie tenía otras muy altas miras. Él quería abordar, confesó, "la dolorosa lucidez de sentirse español" y reivindicar "lo grande que se hizo" sin escamotear "el horror por lo oscuro que se hizo". El desafío más grande ha sido sin duda moldear un tipo humano genuino, sobrado de agallas a falta de otro talento, firme y fiero, fiel pero insolente, acostumbrado a apretar los dientes y seguir adelante con todo en contra. El capitán Diego Alatrisme y Tenorio es español hasta la médula. Así y todo, pese al nombre y los apellidos que lo engalanan, no sé si Alatrisme deba entenderse como epítome o esencia del carácter patrio. Resulta harto verosímil, desde luego, y el éxito editorial viene a sancionar esta impresión. Según Pérez-Reverte, la Historia no ha tratado a España con la debida justicia; el capitán Alatrisme, si no otra cosa, habría permitido hacerle "justicia poética" a aquellos ayeres nuestros.

Ideal, 19 de octubre de 2025

SEPTIEMBRE, SIEMPRE

Esteban de las Heras Balbás

Mañana, cuando pasemos la hoja del calendario, nos daremos de bruces con uno de los días más tristes. Los norteamericanos dicen que el peor día del año es el tercer lunes de enero por la falta de luz, el frío invernal y el desánimo tras las fiestas navideñas. No les quito la razón. Incluso yo añadiría que para ese día ya se han comido los últimos mantecados. Pero estarán conmigo en que volver al trabajo tras un mes de asueto siempre ha sido duro. Reanudar la rutina de abrir el ordenador o coger la pala, en vez de darse un baño en la playa por fuera y por dentro en el chiringuito, no es muy agradable. Sin embargo es lo que toca para esa inmensa mayoría que regresa a sus hogares. Mientras metían el equipaje en el coche, más de uno habrá recordado y tarareado que “el final del verano llegó y tú partirás”, como durante muchos años cantaron Ramón Arcusa y el desaparecido Manuel de la Calva, aquel Dúo Dinámico que alegró las tardes de los domingos a quienes hoy somos achacosos abuelos.

Ahora no recuerdo si era en septiembre cuando la ganadería de Pelayo regresaba de Sierra Nevada y durante la noche tomaba como cañada el Camino de Ronda para regresar a los pastizales de invierno. El paso de la manada de toros despertaba a los vecinos de las casas que empezaban a construirse a ambos lados de la calzada. Era un espectáculo único que había sobrevivido al tiempo y las costumbres. Cuando volvíamos a casa de madrugada con el periódico recién impreso bajo el brazo, aquella estampa nos trasladaba a otros siglos. Pero no hay que lamentarse. Nos han dicho muchas veces que los tiempos pasados no son viejos, sino que están muertos, como muerto estará esta noche el cruel agosto de calores infernales y de incendios casi eternos.

Lo que sí recuerdo ahora es que el mar está cada día más lejos, sin niños que corran por la arena y sin jóvenes que se abracen bajo el añil del cielo cuando cae la tarde. A partir de mañana, con las sombrillas guardadas en el cuarto trastero, empezará a derrumbarse el sol, junto a promesas incumplidas y sueños no realizados. En estos días abrirán los colegios para niños y abuelos: los pequeños aprenderán las primeras letras y los de la tercera edad los llevarán y recogerán porque hay una normativa no escrita que obliga a ello.

También en estos días comenzarán los cultos a la Virgen de las Angustias. El calendario acelera el paso para juntar en las calles de la capital a los devotos de la Virgen y a los que regresan de las vacaciones. Granada vuelve por sus fueros cuando el sol marcha de retirada y nos deja su calor envasado en racimos de moscateles, en membrillos amarillos con piel de adolescente y en rojas acerolas, que guardan los sabores de la infancia. Porque el culto a la Patrona de Granada tiene un arraigo especial en el corazón de la gente, allí donde se juntan las acequias de la sangre y los hontanares de la nostalgia. Esto era así hasta hace poco. Ahora que el mundo está abducido por los escopeteros digitales, no podría asegurar que sea cierto lo que hasta aquí he escrito.

Lo que sí es cierto es que el viernes día 5 mi redactor-jefe y amigo siempre Rafael García Manzano cumplirá 90 años. Vine a Granada recién licenciado en periodismo y fueron él y su padre, entonces subdirector de IDEAL, quienes me hicieron periodista. A ambos les debo todo lo que he sido en esta profesión. Con mi felicitación va también el deseo de que siga cumpliendo años y escribiendo de su vida profesional como está haciendo ahora.

Ideal, 31 de agosto

(Sumario)

Reanudar la rutina de abrir el ordenador o coger la pala, en vez de darse un baño en la playa por fuera y por dentro en el chiringuito, no es muy agradable

Jesús Lens

JANE HARPER, ERIC BANA, SEQUÍA Y NATURALEZA SALVAJE

Qué alegría ha sido, este largo y cálido verano, reencontrarme con la formidable escritora australiana Jane Harper. En este caso no ha sido a través de sus novelas, sino del cine y la televisión.

Como trato de ir más allá del poder decisorio del algoritmo a la hora de elegir qué veo en casa, le dedico tiempo a recorrer los catálogos de las plataformas en busca de sorpresas. Y, a veces, llegan los hallazgos. Cuando encontré una película titulada ‘Años de sequía’, las neuronas hicieron su trabajo. “Novela negra. Australia. El paisaje importa. ¿Autora? Jane Harper. Me encantó aquel libro, claro. Si lo publicaba Salamandra, ¿cómo no me iba a gustar? Tuvo continuaciones. Muy chulas, también”.

No me había enterado de que habían llevado ‘Años de sequía’ al cine. O me había olvidado. El protagonista: Eric Bana. Un actor muy solvente que me flipó en ‘Munich’, una de las joyas menos recordadas de Steven Spielberg.

¿Quién les iba a decir a los habitantes de Kiewarra, un pequeño pueblo del sureste de Australia, que el bueno de Luke Hadler iba a perder la cabeza y asesinar a tiros a su mujer y a su hijo, antes de volarse la tapa de los sesos? Conmocionado por la tragedia, Aaron Falk, policía de Melbourne, volverá a su pueblo natal para acudir al funeral de su amigo de la infancia. Un regreso que no resultará tranquilo ni pacífico, que los fantasmas del pasado distan mucho de estar muertos y enterrados.

“El enorme río se había convertido en poco más que una cicatriz polvorienta en la tierra. El lecho vacío se extendía a lo largo y ancho en todas direcciones, con sus curvas serpenteantes señalando el lugar por donde antes había fluido el agua. La grieta que los siglos habían cavado era ahora un batiburrillo de rocas y matojos. En la orilla, las raíces grises y nudosas de los árboles habían quedado expuestas como telarañas. Era espantoso”.

Párrafos tan intensos escribió Jane Harper, que con ‘Años de sequía’ ganó el prestigioso premio Ned Kelly en Australia, además de reportarle la Daga de Oro del 2017, entregada por la Asociación de Escritores Policiacos del Reino Unido. En pantalla, esa sensación de asfixia sigue estando presente, que la adaptación cinematográfica es muy buena.

Pero la sorpresa llegó con ‘Naturaleza salvaje’, en la que el paisaje cambia radicalmente y los personajes se trasladan a unos bosques australianos tupidos, húmedos, fríos e igualmente amenazadores. Del amarillo del sol, la tierra quemada y el polvo asfixiante pasamos al verde más intenso, a los ríos de tempestuosos, a las grandes cascadas y al agua en suspensión. Dos ecosistemas radicalmente opuestos, pero igualmente amenazadores, condicionantes de la trama y de la relación entre los personajes. Porque los climas extremos lo complican todo y, además de sacarnos de nuestra zona de confort, sacan lo peor de nosotros mismos.

No consta que el tándem John Connolly como guionista y director y Eric Bana como protagonista estén trabajando en la adaptación de ‘El hombre perdido’, la tercera novela de Jane Harper publicada en España, más amarga y dura incluso que las dos anteriores.

Sin embargo, el actor es protagonista de uno de los fenómenos televisivos del momento en Netflix: la miniserie ‘Indomable’, que transcurre en otro paisaje natural que deja sin respiración, el mítico Parque Nacional Yosemite norteamericano. Con hechuras de neowestern, Bana interpreta a un agente del parque que investiga la muerte de una muchacha que cae desde lo alto del igualmente mítico El Capitán, una imponente roca de granito a la que acuden escaladores de todo el mundo. Naturaleza noir y salvaje en vena para este verano.

Ideal, 29 de junio

TIERRA DE MAFIOSOS

Se acabó lo que se daba para mucha gente. Y no. No me refiero a quienes les toca volver de las vacaciones, si han tenido la suerte de disfrutarlas. Al menos, no sólo a ellos. Porque a los Harrigan también se les ha acabado el chollo. Y a los Stevenson. Hablamos de dos familias que son al Londres contemporáneo lo que los Corleone y los Tattaglia a la Nueva York de la posguerra. Salvando las distancias, claro.

Tenía mis reservas sobre ‘Tierra de mafiosos’. El título me parecía tan burdo que me echaba para atrás. Y es que hay fusiones de palabras que, en el original anglosajón, suenan mucho mejor que en su traducción literal. ‘MobLand’, sin ir más lejos.

El caso es que, cuando mostré mis reticencias, nuestro compañero José Enrique Cabrero se encargó de despejar mis dudas: “que la veas”, me dijo. “Y que te calles ya”, entendí yo, además y subrepticamente. Dicho y vista. Al principio, varios episodios a la semana (pero nunca más de uno al día, una regla que me he autoimpuesto, como la de tratar de no pasar tanto tiempo pegado al móvil). Y después, uno cada lunes, que Sky-Showtime nos los iba racionando.

Me gusta que me impongan esa disciplina. Que termine un capítulo en tó lo alto... y saber que tendré que esperar, sí o también, para conocer lo que pasa en el siguiente. Antes era de pegarme atracones. Ahora he aprendido a controlar el ansia. Aunque a veces... La verdad es que estas fechas invitan a bajar la persiana a eso de las cuatro de la tarde y enchufarse una buena dosis de episodios en vena. Sobre todo cuando son tan intensos como los de ‘MobLand’.

Los Harrigan, les decía. Son los grandes protagonistas de una serie en la que la sombra de Guy Ritchie, que actúa como productor y director de algunos capítulos, es felizmente alargada. Se reconoce su impronta tanto en los personajes —ese momento en que el patriarca interpretado por un excesivo Pierce Brosnan sale de casa y se acomoda sus atributos como el garrulo que es, a pesar de ir vestido como un gentleman que sale de caza— en el tono visual, en el humor y en la música.

Los Harrigan, como los Corleone en su día —se llega a ironizar con ello en un capítulo— se enfrentan a un dilema: entrar en el negocio del fentanilo o no hacerlo. Y es que, si se meten en ese jardín, les tocará enfrentarse a los Stevenson. Además, tienen que lidiar con la impulsividad de uno de los benjamines de la familia, el joven Eddie, el niño mimado de su abuela Maeve, interpretada por una desatada Helen Mirren. Menos mal que cuentan en sus filas con Harry Da Souza, una especie de Sr. Lobo al que Tom Hardy aporta su proverbial y amenazadora inexpresividad.

De por medio hay abogados, aliados y rivales. Familiares con problemas de identidad, ansiedad e insomnio; amigos de la familia y, por supuesto, policías e investigadores. Hay narcotraficantes —homenaje al ‘Scarface’ de Pacino incluido— y hasta sale Jordi Mollà interpretando al líder de un cártel mexicano.

La vi. Y muy bien, oigan. Me alegro de haberle hecho caso a mi querido José Enrique. Pero les confieso que sólo me decidí cuando el algoritmo, que me conoce como si me hubiera parío, empezó a bombardearme con el anuncio de que Showtime había aprobado la segunda temporada.

Si les gusta el ‘noir’ gangsteril más contemporáneo con cliffhangers de los de cortar el hipo y giros de guion inesperados, ‘Tierra de mafiosos’ es su serie para este final de verano.

20 de agosto

DAVID CRONENBERG ENCARA A LA MUERTE

No me voy a quejar por el despropósito de que ‘Los sudarios’, la película más reciente del maestro David Cronenberg, que es inquietante, perturbadora y magnífica; se haya estrenado directamente en Filmin y no en las salas de cine. Casi que lo agradezco, como si volviera a ser un cineasta underground y por descubrir. Lo que es una pollada. Y cósmica, además. Porque eso es síntoma de que a uno de los grandes genios del cine contemporáneo le cuesta encontrar financiación para sus películas. Y eso sí que es trágico. A saber qué nos estamos perdiendo... ¡El signo de los tiempos!

Tenía marcado en rojo el pasado fin de semana cinéfilo. De hecho, lo tenía marcado en verde, que el sábado tuvimos la muy visual y surrealista performance con Spencer Tunick para Cervezas Alhambra, tiñéndonos de verde ‘Milnoh’. Además, comenzamos Biotopías, nuestro festival dedicado a la naturaleza. Y como en los próximos días no tendré tiempo ni de verme, el sábado noche me lo reservé para ‘Los sudarios’ y el domingo para esa otra barbaridad de película, ‘Sirat’, que todavía estoy tratando de asimilar. No me extraña la cantidad de sueños raros que he tenido estas noches.

Centrémonos en ‘Los sudarios’ y empecemos por unas palabras de David Cronenberg: “Mi mujer murió y el dolor sigue ahí, no desaparecerá”. Efectivamente, Carolyn Zeifman falleció en 2017. El suyo fue un matrimonio largo, que se casaron en 1979. Y de ahí parte la historia, el guion de su nueva película.

La premisa es tan sencilla como desasosegante: una App que permite ver en tiempo real el proceso de descomposición del cuerpo enterrado de un ser amado. Para ello, el cadáver se cubre con un sudario especial repleto de cámaras y sensores. Las tumbas tienen una pantalla que permite asomarse a lo que pasa bajo tierra y, de esa manera, seguir ‘en contacto’ con la persona querida y añorada, en vivo y en directo. Una forma de sustituir los clásicos álbumes de fotos o películas familiares que solo nos permiten mirar hacia atrás y vivir de recuerdos.

¿Extraño, verdad? No podíamos esperar menos de Cronenberg, un cineasta fiel a sí mismo que lleva toda su carrera hablando de los límites del cuerpo y su relación con la tecnología y que, a sus 82 años, sigue siendo uno de los cineastas más modernos, contemporáneos y disruptivos del mundo.

Porque a la parte espiritual sobre el duelo, la pérdida y la (im)posibilidad de seguir adelante se unen otras cuestiones como el espionaje industrial, la piratería informática, el hackeo de las redes, las investigaciones médicas paralegales, la paranoia, la vigilancia y el control; el tráfico de órganos, el doble y, por supuesto, los beneficios, los riesgos y los peligros del uso de la inteligencia artificial.

Pregunta: ¿convertiría a un ser querido fallecido en el avatar de su asistente virtual, poniéndole sus rasgos, sus expresiones y su voz para interactuar con ella o con él en su día a día a través del móvil y la tablet, el navegador del coche y el controlador domótico de su hogar inteligente?

No les puedo recomendar fervorosamente que vean ‘Los sudarios’ diciendo que lo pasarán bien. Pero deben verla, sabiendo que el cine de Cronenberg siempre hiere, incomoda y hace que te revuelvas, en este caso, en el sofá de tu casa. No hace prisioneros. Su dirección es fría y aséptica, como la mesa en que se practican las autopsias. ¡Pero qué dirección!

Lo mismo ocurre con Oliver Laxe y ‘Sirat’, otra película que (no) puedo recomendarte. Cine arriesgado, diferente y a contracorriente. Cine profundamente adulto, reflexivo y ¿desesperanzado? Cine magistral.

Ideal, 23 de septiembre

UNA DE MIS LECTURAS DEL AÑO

Tenía anotado el 6D en mi agenda, que el pasado viernes se estrenaba ‘Golpes’, la primera película del hasta ahora guionista Rafael Cobos, con guion escrito a cuatro manos por él mismo y nuestro Fernando Navarro, XI Premio Granada Noir por una brutalísima carrera literaria, entre guiones, cuentos y novela. ¡Y lo que le queda a esa bestia parda!

En la pasada edición del festival multidisciplinar patrocinado por Cervezas Alhambra y dedicado al género negro y criminal tuvimos ocasión de conversar con ambos y nos dejó con la miel en los labios todo lo que anticiparon de ‘Golpes’, que cuenta con Luis Tosar y Jesús Carroza en sus papeles principales, y en la que también participan granadinos como el actor Cristalino y la actriz Teresa Garzón, que contribuye a la banda sonora.

Por problemas de agenda, una fórmula socorrida de decir que estoy más liado que la pata de un romano, no he tenido tiempo para verla. ¡Penitenciagite! ¡Shame on you, Lens! ¡Vergüenza tenía que darte! Y me da... Hagan el favor, por favor, de ir a verla, que del martes que viene no pasa que la comentemos, ¿estamos?

Mientras, aprovecho para hablarles de una de mis lecturas del año. Hablo de ‘Cinco meses de invierno’, de James Krestel, publicada por esa máquina de editar joyas de valor incalculable que es Salamandra Editorial. Ya sé todo lo que tienen preparado para el primer trimestre de 2026 y es algo entre lo alucinante y lo estupefaciente, hasta el punto de que pienso dejarme días libres con el único propósito de leer. Pero de leer, leer. De leer con ansia y avaricia, con pasión desaforada.

Volvamos la vista atrás, que así arranca la primera parte de una novela descomunal, bigger than life, más grande que la vida, como tanto les gusta decir a los norteamericanos: “Cuchillos y cicatrices. Honolulu. Isla de Wake. Hong Kong. 26 de noviembre de 1941-7 de diciembre de 1941”. Máxima atención a las fechas, ¿de acuerdo?

El protagonista de ‘Cinco meses de invierno’ es un militar llamado Joe McGrady que desempeña labores de policía. Lo poco que sabremos de él es “que no era de ninguna parte. Antes de los seis años ya había vivido en Chicago, San Francisco, Norfolk y San Juan, y aquello sólo había sido un calentamiento para lo que estaba por venir”.

Y lo que estaba por venir era la investigación de un particularmente salvaje asesinato acompañado de una misteriosa desaparición. Un auténtico marronazo que le tocará comerse a McGrady a pesar de no atesorar una gran experiencia en esas lides. Pero es lo que tiene coger la llamada de teléfono inapropiada y ser el primero en llegar a la escena del crimen.

No necesité leer más allá de 20 páginas para tener la sensación de estar en una historia como las que escribía James Ellroy cuando se podía leer, entender y disfrutar de Ellroy. ¡Qué prosa! ¡Qué personajes! ¡Qué trama! ¡Y qué contexto histórico tan apasionante!

Y qué forma de investigar, también. “Se encontraba en su elemento: un sótano con poca luz, repleto de expedientes carcomidos. Estaba muy bien atar a un hombre a una silla y sacarle las respuestas a base de mamporros, pero donde se resolvían las investigaciones era en salas así”.

Decir que me ha gustado, que me ha flipado, enamorado y encantado esta ‘Cinco meses de invierno’, de James Krestel, es quedarme corto. La han alabado los mismísimos Stephen King y Dennis Lehane y en 2022 ganó el prestigioso Premio Edgar, entre otros galardones y reconocimientos. Consejo de amigo: si aún no lo has hecho, ¡ya tardas en leerla, colega!

9 de diciembre

Antonina Rodrigo

LA HUERTA DE LA MARIANA, EN PELIGRO

Aunque se trata de un testimonio vivo de la Granada agraria de origen árabe y está vinculada al autor de *El segundo hijo del mercader de sedas* y *El mar de bronce*, el escritor Felipe Romero Olmedo, va a ser demolida por el Ayuntamiento de Granada haciendo caso omiso a su inclusión en la Lista Roja de Hispania Nostra de Patrimonio Español en peligro de desaparición y a la férrea oposición de colectivos ciudadanos y partidos políticos. Por mucho que los vecinos tachan de «atropello cultural sin precedentes» esta demolición, el equipo de gobierno del Ayuntamiento de Granada lo va a consumir. Esta decisión, tomada contra viento y marea, ignora frontalmente las alegaciones de los partidos, tanto de derechas como de izquierdas, que piden su conservación; las protestas de numerosas asociaciones vecinales y, lo que es más grave, la inclusión de este conjunto único en la prestigiosa Lista Roja de Hispania Nostra que cataloga el patrimonio español en peligro inminente de desaparición.

Granada pierde una oportunidad única de dar ejemplo ante España y ante Europa de cómo cuida y valora su pasado, de cómo protege lo poco que aún le queda tras la expansión urbanística de las últimas décadas, de cómo una ciudad hace un esfuerzo e invierte en bienes culturales y defiende sus valores tradicionales. Las autoridades que están obligadas a proteger los bienes culturales y el patrimonio histórico que hemos heredado de generaciones pasadas, destruyen una huerta que es un ejemplo de arquitectura vernácula granadina, el prototipo de huerta histórica de Granada, documentada desde el siglo XIX. Luché en su día por la conservación de la Huerta de San Vicente que también estuvo en riesgo de demolición, y hoy la Huerta de la Mariana está en grave peligro de ser destruida por el Ayuntamiento de la ciudad, perdiendo los granadinos la oportunidad de dar ejemplo.

La identidad de Granada se desdibuja. Se pierden sus hitos patrimoniales no convencionales (no solo palacios, sino también humildes cortijos y huertas), la ciudad se homogeniza, pierde su carácter único y se convierte en un lugar anodino sin historia propia. La Vega es un paisaje que ha inspirado literatura y ha dado identidad a esta tierra. Entre los muros de la Huerta de la Mariana y bajo la techumbre de su cortijo centenario late la memoria de la familia del novelista Felipe Romero, cuyo nombre preside la calle que mira de frente a esta finca, en un guiño de la historia que el consistorio parece empeñado en borrar. La inclusión en la Lista Roja de Hispania Nostra, un gesto de alarma a nivel nacional, es el último y desesperado intento por salvar el conjunto. El informe de la organización fue claro: se trata de un bien de «valor patrimonial excepcional y multifacético» y su pérdida sería «un daño irreparable». Una advertencia que, al parecer, en la Plaza del Carmen ha caído en saco roto. Me sorprendió que visitando el lugar una vecina, sin conocer la historia de Mariana de Pineda, me comentara que a esos terrenos se les había conocido siempre por los del ciego Pineda. El padre de Mariana de Pineda, a su prematura muerte, nombró a su hermano, ciego de nacimiento, tutor de su pequeña hija Mariana de Pineda.

Al negarse a su conservación, el Ayuntamiento de Granada no sólo tira abajo unas paredes de tierra: arrasa con conceptos esenciales para una ciudad que aspira a convertirse en capital cultural de Europa en el año 2031. El tiempo se agota. La Huerta de la Mariana tiene prevista su demolición el próximo 14 de octubre y, como un eco de resistencia de Mariana de Pineda, clama por su defensa. No es sólo un terreno; es nuestra historia, un paisaje que ha conmovido a poetas y viajeros románticos durante siglos. Por nuestra ciudad, por nuestro pasado, por nuestro futuro: ¡Actuemos ahora! Exijamos al Ayuntamiento una solución que conserve este legado para nuestra ciudad. ¡Salvemos la Huerta de la Mariana!

Ideal, 15 de octubre de 2025

Antonina Rodrigo y José Luis Hermoso Romero

LA DESTRUCCIÓN DE LA HUERTA DE LA MARIANA

«Una ciudad se define por sus lugares de memoria». Pierre Nora. El 26 de noviembre de 2025 Granada perdió mucho más que un edificio tradicional: perdió una parte viva de su pasado, de su memoria agrícola. La última huerta de la Vega dentro del casco urbano —junto con la Huerta de San Vicente—, al quedar reducida a escombros, por decisión del Ayuntamiento. Y se hizo ilegalmente, fuera del plazo dado por el Juea y a necesaria notificación previa. Entraron por la fuerza, ante los atónitos vecinos y los medios de comunicación.

La Huerta de la Mariana no era sólo un edificio, era memoria histórica de un pasado agrícola granadino, bancales regados por la Acequia Gorda del Genil, frutales y cultivos tradicionales, testimonio único dentro del casco urbano, de un pasado esplendoroso admirado por los viajeros románticos que dejaron su huella en libros de memorias.

Una ciudad que lucha por conseguir la capitalidad cultural de Europa 2031 acaba de cometer el error de destruir un lugar de memoria histórica. Era una casa de labor que, más allá de su valor arquitectónico, mantenía la visión de la Vega antes de que el hormigón la invadiera.

La organización de defensa del patrimonio histórico español Hispania Nostra, consciente de su valor, quiso proteger la Huerta de la Mariana y pidió su conservación, también colectivos de defensa de la Vega lo reclamaron sin descanso. Pero, pese a este consenso social y cultural, los responsables del Ayuntamiento, haciendo oídos sordos, la han demolido.

Lamentamos que la propuesta de los propietarios no haya sido atendida, en el sentido de que fuera destinada a usos culturales y sociales. También lo reclamaron entidades como la Academia de Buenas Letras de Granada, y asociaciones como Salvemos la Vega, Vega Educa o la Asociación de Vecinos del Parque de la Rosaleda, así como partidos políticos y numerosos ciudadanos de a pie, a quienes se agradece su adhesión.

Ideal, 12 de diciembre de 2025

Manuel Ángel Vázquez Medel

GENOCIDIO CULTURAL

Es difícil poner en duda que lo que está ocurriendo en Gaza es un genocidio. Es más: ponerlo en duda -a nuestro juicio- es un acto de cinismo ético que revela una profunda inhumanidad y falta de conciencia. Y algo más: la complicidad con actos criminales, delitos de lesa humanidad y voluntad de exterminio, solo comparables al horror de la shoah, del holocausto perpetrado por el nazismo con el pueblo judío y otros colectivos que no debemos olvidar.

En los días del segundo año desde que se produjera el horrendo e injustificable ataque del terrorismo criminal de Hamás contra ciudadanos inocentes de Israel (algunos de los cuales siguen sufriendo una inhumana cautividad) hemos de reiterar una vez más nuestra más total y absoluta condena de los hechos. Sin paliativos. Al mismo tiempo nos unimos al clamor por la inmediata e incondicional liberación de los rehenes. Pero lo hacemos también con el convencimiento de que Hamás fue un monstruo consentido y alimentado por el sionismo y por el asesino Netanyahu, como él mismo ha reconocido. Y que es muy difícil comprender cómo los servicios de inteligencia más poderosos del mundo no detectaron con anterioridad e impidieron esos cientos de asesinatos, secuestros, violaciones y otras monstruosidades injustificables.

A partir de esta clara y contundente declaración, tenemos que afirmar que nada de lo ocurrido posteriormente tiene justificación alguna. Que no se puede entender ni aceptar la muerte de miles de niñas y niños, de mujeres y ancianos, de jóvenes y adultos inocentes. Ni el inmenso dolor, el trauma indeleble que quedará a los supervivientes, la eliminación sistemática no solo de seres humanos (que es lo más terrible) sino también de todas las infraestructuras y equipamientos que hacen posible una vida mínimamente digna: hospitales, escuelas y universidades, bibliotecas, medios de comunicación, patrimonio material y cultural del pueblo palestino...

Por ello hoy queremos insistir también en ese ingrediente que convierte todo esto en mucho más que una masacre inhumana y contraria a los mínimos principios de legalidad internacional, en un verdadero genocidio: su dimensión cultural.

El pueblo palestino, legítimo ocupante del territorio que históricamente se ha llamado y se sigue llamando Palestina, tiene derecho a la vida, a unas condiciones dignas de existencia, al respeto a su cultura y sus tradiciones, a la preservación de un legado que no solo es suyo, sino que pertenece a toda la humanidad. El especial ensañamiento para borrar todo recuerdo, todo soporte de cultura, todo elemento material que haga posible la preservación de las tradiciones del pueblo palestino solo puede tener un nombre: genocidio cultural.

Venimos reiterando en nuestras reflexiones, como “Testigos del horror” y “Auschwitz, el Gulag, Gaza”, que lo que está ocurriendo ante nuestros ojos con la complicidad o al menos cobarde pasividad de las autoridades de casi todo el planeta (con honrosas excepciones), comenzando por la tardía y vergonzosa reacción de Europa, es algo que también quedará como una herida abierta en la conciencia de la humanidad. Algo que nos envilece a todos. Es mucho más de lo que nuestra conciencia puede soportar, porque se ha ido más allá de todos los límites: solo la imagen de niños asesinados, destrozados, mutilados, condenados a morir de hambre, sepultados bajo los escombros, tiroteados cuando buscan agua y alimentos o quemados vivos, es mucho más de lo que un ser humano que tenga conciencia puede resistir.

Pero, desde luego, no podemos, no debemos perder la esperanza en una paz duradera y estable en Oriente Medio desde el único fundamento que la haría posible: dos Estados conviviendo con respeto en un ámbito territorial compartido. No se trata de una esperanza ilusoria, sino de un compromiso activo con la causa del pueblo palestino, de la que es un pilar fundamental la desaparición de los terroristas de Hamás que, incluso antes que al pueblo judío, hacen un daño inconmensurable al pueblo al que dicen representar. Pero también la desaparición del terrorismo de estado de Israel, el procesamiento internacional de los criminales por delitos

de lesa humanidad, comenzando por Netanyahu y de todos los cómplices que incluso piden públicamente en las redes la eliminación hasta de los niños de pecho para que no quede nada en el futuro del pueblo palestino.

No podemos dejar de hablar de Palestina, del genocidio de Gaza. Para que se detenga esta barbarie. Pero también para que los palestinos sean reparados -hasta donde sea posible- de toda la muerte y la destrucción causada por el genocidio. El nuevo tiempo de la Humanidad en el siglo XXI, para conservar algo de la dignidad de lo humano, pasa por un final justo de la destrucción humana y material, una reparación de todo el horror causado, unos procesos internacionales que hagan justicia (unos nuevos juicios de Nüremberg) y condenen a los criminales. Y la creación de museos reales y virtuales que recuerden para siempre el genocidio del pueblo palestino en Gaza, como los museos del holocausto del pueblo judío nos recuerdan algo que nunca más debía haberse repetido y que ahora tenemos ante nuestros ojos perpetrados por el supremacismo criminal del sionismo.

Ideal, 9 de octubre de 2025

Fernando de Villena

OTRA NAVIDAD

Llega otra Navidad con millones de luces y un sinfín de productos deliciosos o bellos para tentar nuestra gula o nuestros desenfrenados deseos de consumir. Las calles y las plazas se llenan de falsos abetos, de pastorcillos y de villancicos... Llega otra Navidad, pero en Gaza miles de niños despiertan sin brazos, sin piernas, sin hermanos, sin padres, sin un techo donde resguardarse de las lluvias y del frío y con muy poco para comer. Llega otra Navidad, pero en Cisjordania, donde nació Jesús, continúan los robos, los asesinatos y todo tipo de abusos por parte de los colonos y de la policía israelí sobre la indefensa población. Llega la Navidad y en África siguen siendo asesinados cientos de criaturas por defender su fe. Llega la Navidad y en Ucrania miles de muchachos ucranianos y rusos o mercenarios que, al no tener otra manera de ganarse el pan, vienen desde otras partes del mundo, mueren cada día entre el barro y la nieve.

Llega la Navidad, sí, pero sobre todo para quienes en los despachos deciden el destino de los pueblos o para quienes viajan con todo lujo a una y otra ciudad y se reúnen una y otra vez sin resolver nada, pues ellos sólo son capataces de los anteriores: de los verdaderos dueños de este mundo injusto y feroz.

¿Y cómo no nos preguntamos quiénes son esos hombres ocultos que, desde Londres, París o Nueva York, deciden repartir hambre, muerte y miseria acá o allá? Yo sí lo he hecho y puedo asegurar que no suman más de veinte o treinta. ¿Por qué no desenmascararlos y ponerlos a buen recaudo? ¿Millones de seres humanos no pueden contra una treintena de personas?

Llega la Navidad. Los políticos obedientes continuarán anestesiando y exprimiendo a las gentes de sus respectivas naciones para satisfacer la codicia de los miembros de ese clan secreto, y los cuatro jinetes del Apocalipsis seguirán cabalgando a sus órdenes, ahora con música de villancicos y millones de bombillas encendidas.

¿Qué difícil nos resulta actuar a cada uno de nosotros ante ese terrible orden de cosas! Acaso no esté a nuestro alcance hacer casi nada con tantas mordazas como se nos imponen, pero tenemos a mano la posibilidad de ayudar en nuestro pequeño ámbito. En Granada, sin ir más lejos, existen asociaciones de gentes que se esfuerzan día a día o noche tras noche por hacer más llevadera la existencia de quienes padecen: "Cáritas" es la más veterana, pero también se encuentran "Calor y café", "Granada acoge" y "La calle mata".

Llega la Navidad y con los rigurosos fríos hay muchas personas que no tienen aún dónde dormir ni dónde refugiarse durante el día. Cada año son más los que mueren malcubiertos con algunos cartones. ¿De qué nos sirve luchar por la capitalidad cultural en 2031 si no somos capaces de brindar un alojamiento digno a quienes nada poseen? Llega la Navidad y es el momento de que cada cual en la medida de su posibilidades reaccione para que esa llegada alcance también a los demás.

Ideal, 19 de diciembre

XI

RESEÑAS DE LIBROS

José Ignacio Fernández Dougnac

LA POESÍA DE JOSÉ G. LADRÓN DE GUEVARA

La ‘Antología de la actual poesía granadina’ (1957) no solo supuso el comienzo de las publicaciones que integrarían la importante colección ‘Veleta al Sur’ sino que anunciaba la desaparición del movimiento poético y artístico ‘Versos al aire libre’ (1953-1956), «una de las más fructíferas renovaciones —en palabras de Pilar Palomo— que se dieron en Andalucía en la década de los cincuenta». De los integrantes de la antología (Elena Martín Vivaldi, Juan Gutiérrez Padial, José Carlos Gallardo, Rafael Guillén y Julio Alfredo Egea), solo dos no habían publicado aún libro alguno: Miguel Ruiz del Castillo y José G. Ladrón de Guevara.

La anécdota revela la firme independencia vital y literaria de Ladrón de Guevara (1929-2019), mantenida de una forma tan espontánea como permanente hasta sus últimos días. Él siempre estuvo en primera línea, estable y activo, pero a su manera, salvaguardando su propia y radical individualidad, sin venderse a nada ni a nadie, como si estuviera sentado cómodamente en un rincón de la plaza, el que le apetecía ocupar a la sombra, porque sí, sin más explicaciones, ejerciendo esa rebeldía tan asumida y grata de la que solo los necios de corral abominan. Siempre extramuros y solidario. Y esto lo demostró tanto en sus versos como en las incisivas prosas de ‘La columna del búho’, que aparecían semanalmente en las páginas de este diario. Desde la publicación de su primer libro, ‘Tránsito al mar y otros poemas’ (1959), y luego, ‘Mi corazón y el mar’ (1964), Ladrón de Guevara siempre asumió la libertad que emana de su propia soledad, la libertad de ser y la libertad de un pensamiento auténticamente progresista. Ese «solo de hombre», por citar el título de 1974, fue su acto vital máspreciado, lo que le emplazaba ante la belleza, ante el mar, constituyéndolo y renovándolo como ser humano, como sujeto social. Acaso esto fuera, entre otras cosas, una de las razones últimas que lo empujaron a escribir permanentemente, pues «El poeta es un desterrado de otro mundo, aquí en la tierra», tal y como expresó en 1957. Solo y a su aire, sí, pero nunca aislado, como diría Antonio Carvajal de Elena Martín Vivaldi. Y ahí está la trayectoria de su dimensión pública y política para demostrarlo.

A pesar de los diez libros impresos en vida, desde 1959 hasta 2008, la obra poética de Ladrón de Guevara sobrepasa con creces estas publicaciones, pues muchas de sus composiciones se desperdigaron por revistas e impresos sueltos de diverso calibre, cuando no estaban guardadas en carpetas formando parte de su rico legado, custodiado por su viuda y depositaria, Concepción Girón Ballesteros. Nuestro autor escribía como un acto estrictamente existencial y necesario para sí mismo y para los demás, porque, desde sus inicios, fue consciente de dos cuestiones. Una, que «Ser poeta: es con lo único que estoy conforme»; y la otra, mirando a su prójimo, que «Poesía eres tú. Sí. Y yo también». Por ello, Ladrón de Guevara no se dedicó nunca a moldear la solemne arquitectura de su ‘Obra’, sino a vivir y a practicar, con lucidez, el ejercicio de agotar los días de la mejor y única manera que sabía, dialogando y escribiendo sobre sus fantasías, sobre sus gozos y aflicciones.

Por todo ello, hacía falta que una mano rigurosa y sabia emprendiera el ingente trabajo de reunir, ordenar, fijar y editar debidamente esta poesía. Tan necesaria tarea ha sido ejercida, durante varios años, por el profesor y amigo personal del poeta, Antonio Chicharro Chamorro, que ya nos adelantó dos publicaciones póstumas de inéditos en 2019 —‘Espacio interior (Poemas para Concha Girón)’ e ‘Isla de la soledad’—, y quien asimismo ha trabajado concienzudamente su producción periodística.

Los tres volúmenes recién aparecidos de las ‘Poesías completas’, de Ladrón de Guevara, no sólo incluyen las publicadas y las dispersas, las conocidas y las ignoradas, sino que dan fe de las múltiples facetas de esta obra indispensable: desde la vertiente seria y la satírica, la popular y la culta, hasta la política y la existencial, siempre entrecruzadas o complementándose unas a otras. Antonio Chicharro, en su ajustado prólogo, perfila muy acertadamente tan compleja y transparente personalidad creadora: «Así, pues, fue poeta todos los días de su existencia. En primer lugar, porque miraba y comprendía poéticamente el mundo y su propio mundo

interior; en segundo término, porque objetivaba día tras día esa mirada en los poemas que para él mismo le servían de fuente estética de compresión, conocimiento y, cabe decir desde luego, consuelo». De esta magnífica edición llamo la atención sobre el soberbio acopio de notas que complementa cada libro o sección. No solo nos informan sobre el origen o procedencia de las composiciones, sino que despliegan un rico panorama de la actividad cultural y literaria de Granada durante décadas, además de ser una fuente inapreciable para futuros estudios.

Salvo el libro 'Solo de amigos' (2005) y el especial de la revista 'Entre Ríos' (2009), Ladrón de Guevara no ha contado con los homenajes impresos que merecía. Indudablemente, la publicación de su poesía completa —valiente y hermosa iniciativa de la joven editorial 'Puerta Granada'—, es paso primordial para dar a conocer mejor y situar adecuadamente estos versos en el lugar que merecen. Me consta que Antonio Chicharro trabaja en un estudio crítico sobre la obra de Ladrón de Guevara. Este sería otro avance fundamental. Estamos a la espera, impacientes.

Fernando de Villena

UN SIGLO LLAMADO INVIERNO (Ediciones “Esdrújula”, 2025)

Resumir en unas pocas líneas la impresionante trayectoria del escritor Francisco Morales Lomas (Campillo de Arenas, 1960) resulta hoy una tarea imposible, sisífrica. Basta, pues, señalar que es licenciado en Derecho y doctor en Filología Española, catedrático de Lengua y profesor de la Universidad de Málaga, que pertenece a seis Academias y que ha cultivado casi todos los géneros literarios. Entre sus múltiples textos ensayísticos destaca la monumental “Historia de la Literatura Española durante la Democracia (1975-2020)”; gran parte de su obra poética ha sido agrupada en el volumen “La paradoja del caminante”, y de sus relatos en el titulado “El ojo del huracán”. Ha publicado también siete volúmenes de su “Teatro caníbal” y ocho novelas. Hoy me centraré en la última de ellas, recién aparecida, “Un siglo llamado invierno”.

Esta obra de tan bello título y tan llamativa portada puede, en principio, calificarse como una novela histórica documentadísima, aunque se trata de mucho más y sobre todo de una historia de amor: la del filósofo alemán Martín Heidegger y su discípula, la también escritora Hanna o Johanna Arendt. Y además posee el valor de que, aunque refleja con fidelidad un tiempo conflictivo, sobre todo el estado dramático de Alemania tras la firma del oprobioso Tratado de Versalles y la ascensión y triunfo del nazismo, es también reflejo del mundo turbulento e inquietante en el que hoy nos movemos.

Nos encontramos ante una novela densa con un comienzo *in media res* y con una técnica semejante a lo que en cine se ha llamado *flash back* o visión retrospectiva, donde el autor nos va analizando con finura el sentimiento amoroso de su protagonista desde que con 17 años conoce al filósofo hasta la época de senectud del mismo. Estamos ante una obra ambiciosa que levanta ante el lector toda una época. Morales Lomas conoce bien la Historia y realiza para el lector todo un homenaje a la filosofía del periodo de entreguerras.

Si la psicología de los principales personajes se trata en profundidad (sobre todo la de quienes formaron el triángulo amoroso), el autor también acierta cuando nos habla de los secundarios como Adorno, Karl Jaspers o Bertold Brecht. De igual modo, se homenajea a la literatura, desde Montale hasta Proust o, en especial, a Thomas Mann y a Hölderlin, de quien se presentan bastantes citas. Y la amenidad no decae en ningún momento pese a los conceptos filosóficos que a menudo se manejan.

“Un siglo llamado invierno” tiene también algo de lo que ahora nombran novela de campus, pues refleja ese ambiente universitario tan marcado por las rencillas y envidias entre los profesores.

Aparece la cuestión judía (pues al contrario que Heidegger, Hanna Arendt lo era y sentía el orgullo de serlo) con referencias desde el caso Dreyfus. Hallamos pasajes de muy subido erotismo. La relación profesor-alumna es algo que se presta a ello y que ha existido desde Abelardo y Eloísa hasta los casos de Almudena Guzmán o Guillermo Carnero. En suma: además de encontrarnos ante las biografías de los protagonistas, estamos ante una novela muy europea y muy europeísta.



Conforme avanza la obra se recurre más al perspectivismo. Si primero se nos ofreció la visión de Hanna Arendt con sus recuerdos desde niña y después la de Heidegger también con sus evocaciones de infancia, ahora se va dando la voz en primera persona al hermano del filósofo, a su hijo, a su esposa, a su amiga Lisa, a Jaspers... Y se entreteje el plano histórico con el plano individual de los protagonistas con una gran habilidad en el manejo del monólogo interior sin descuidar por ello a los secundarios como el taxista genovés.

Verdaderamente, Alemania, en los años del nacimiento del nazismo debió de vivir una situación dramática. Aún recuerdo a este propósito haber visto algunos billetes de la época, de miles y miles de marcos que ponían en evidencia la terrible inflación.

Con la llegada de la guerra, la acción de la novela se acelera y cobran más protagonismo el hijo o el hermano de Heidegger. Y para explicarnos el melancólico final bastaría con ver la película "Alemania, año cero" de Roberto Rossellini. El juicio de la Historia sobre toda una nación cayó también sobre el filósofo por su adhesión al nazismo, y fue apartado de la docencia.

Morales Lomas emplea un lenguaje sencillo, pero en ciertos momentos poético con hermosas descripciones de paisajes y uso de metáforas. También se intercalan poemas o fragmentos, sobre todo, como ya indiqué, de Hölderlin. Y no faltan reflexiones de gran calado.

La figura de Martín Heidegger a través de la obra no se nos hace simpática, todo lo contrario de la de su discípula judía, una mujer libre en un tiempo en que ello no era fácil para las personas de su sexo y de su raza.

En conclusión: nos encontramos ante una novela con la que se aprende mucho y con una gran historia de amor.

El texto se complementa con la pequeña bibliografía usada por el narrador, con referencias a los principales epistolarios de los protagonistas de la novela y algunos estudios sobre uno y la otra.



La disputa del Sacramento, obra de Rafael Sanzio

