

# EL ATENEO

REVISTA CIENTIFICA, LITERARIA Y ARTISTICA



IV-V

CUARTA EPOCA  
Madrid 1994



## EL ATENEO

Revista del Ateneo  
Científico, Literario y  
Artístico de Madrid  
C/ Prata, 11

Cuarta época  
Número IV-V, Diciembre 1994

### CONSEJO DE REDACCIÓN

Isabel del Castillo  
Felipe Clemente de Diego  
Alejandro R. Díez Toro  
Maguel Leizaola  
Tomás Mallá  
Daniel Pacheco Fernández  
David M. Rivas  
Alejandro Sainza

### COLABORAN EN ESTE NÚMERO

F. Javier Puerto Álvarez, Alcega  
Alfonso Coín, José Luis Sánchez  
Molina, María Dolores Domínguez  
José María Medina, José Luis López  
Eduardo Guerra Garrido, Ana María López  
Enrique Lora, Luciano María Sánchez  
Francisco Gutiérrez Gilano  
Gloria Góngora, Teresa Rodríguez  
Eduardo Luis Carballal

### COORDINACIÓN CIENTÍFICA

Daniel Pacheco Fernández

### COORDINACIÓN LINGÜÍSTICA

Alejandro Sainza

### COORDINACIÓN ARTÍSTICA

Isabel del Castillo

### SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Esperanza Nicolás

Colabora en esta edición el  
Centro del Libro y la Lectura  
(Ministerio de Cultura)

### MAQUETACIÓN Y PRODUCCIÓN GRÁFICA:

Antonio Cristal, Palacios, 291  
28791 MADRID

### IMPRESIÓN: CITEGRAF

Depósito Legal: M-35883-1994



# Editorial

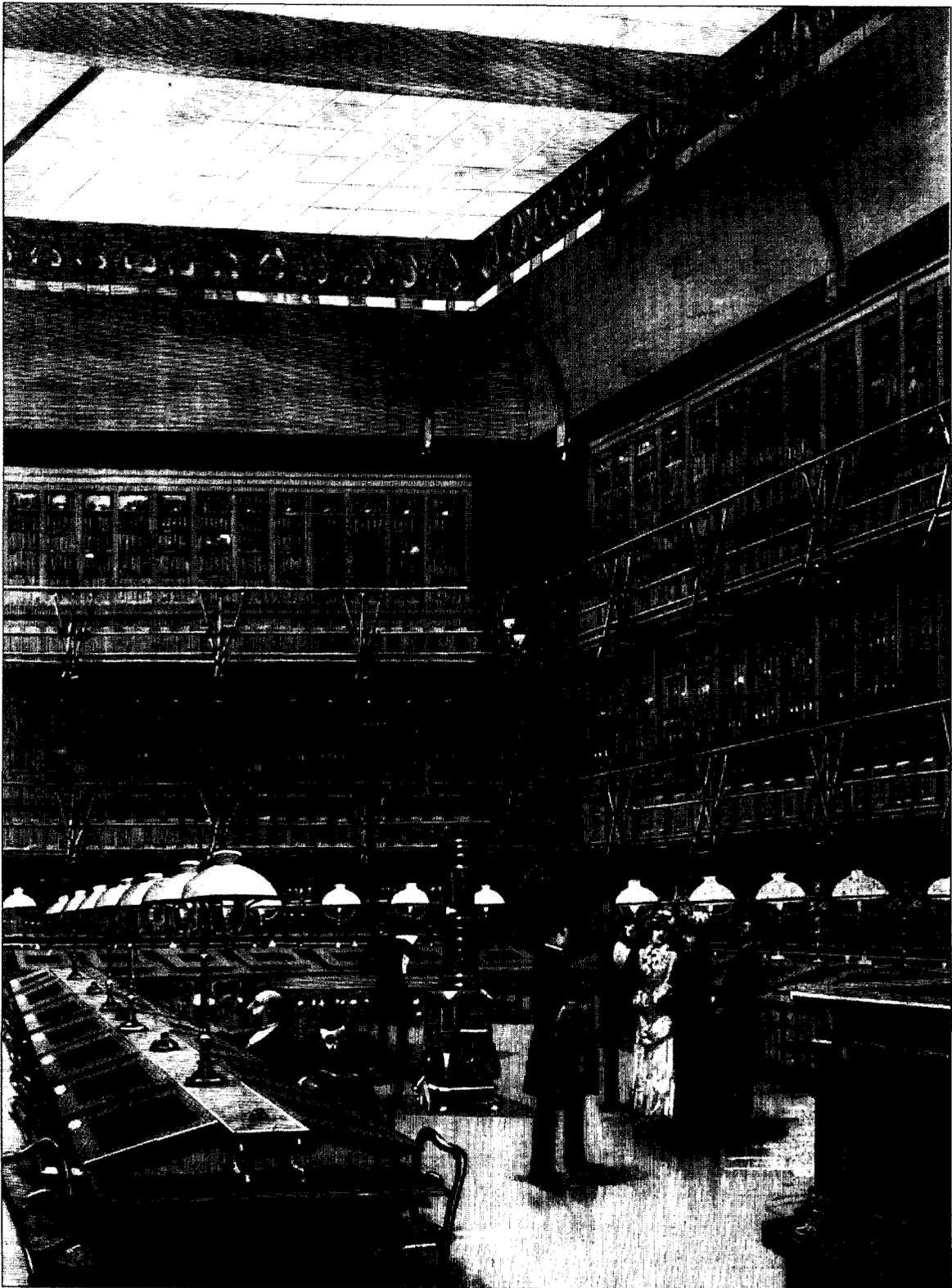
## In Memoriam

Al cumplir la revista *El Ateneo* el primer año de publicación —en su cuarta época—, el Consejo de Redacción ve con agrado la buena acogida dispensada a la misma por sus suscriptores, sus lectores y las instituciones académicas y editoriales. Esto representa un estímulo más para la continuidad de esta empresa editorial, tan necesaria en un medio cultural como siempre ha sido el Ateneo de Madrid.

En 1994, el Ateneo ha vivido la pérdida de su Presidente, José Prat, máxima expresión de lo que, en esencia, representa el espíritu ateneísta. Nuestra memoria debe recordar también, entre otros, a ilustres consocios como Lauro Olmo, Rosa Chacel, Carmen Bravo-Villasante o Ramón de Garciasol, que también nos han dejado en estos meses. Todos ellos contribuyeron con su obra al enriquecimiento cultural de esta Institución.

Este Consejo de Redacción estima que la labor realizada por *El Ateneo* debe seguir, en uno de sus cometidos, proyectando y promocionando la imagen cultural que nuestros ilustres ateneístas, a lo largo de la historia, tan ejemplarmente dignificaron.

Desde estas páginas saludamos a nuestro nuevo Presidente, Paulino García Partida, deseándole los mejores éxitos por el bien de la docta Casa, habida cuenta que ello sólo será posible, en gran medida, con el esfuerzo de todos los socios, en el ambiente humanista de libertad y tolerancia que ha definido al Ateneo.



Biblioteca del Ateneo de Madrid. Sala «La Pecera»

# Sumario

## In memoriam

- José Prat ..... 6
- Lauro Olmo ..... 8
- Rosa Chacel ..... 11
- Carmen Bravo-Villasante ..... 12

## Ciencias Sanitarias, Físicas y Naturales

- Libros discretos , secretos y clandestinos. **E. Javier PUERTO SARMIENTO** ..... 16
- El fenómeno vida (2). **Álvaro LÓPEZ RUIZ** ..... 24
- Tamaño y proporción. **Alfonso COBO ESCAMILLA** ..... 33

## Ciencias Históricas

### Museos y vida

- Reflexiones sobre un museo industrial: *El Dique* en los Astilleros Españoles de Puerto Real (Cádiz). **José Luis GUTIÉRREZ MOLINA** ..... 40

### Affaires históricos

- El espionaje español a los independentistas cubanos. 1868-1878. **María Dolores DOMINGO ACEBRÓN** ..... 45
- El espionaje alemán en España durante la Primera Guerra Mundial. **José María MARÍN ARCE** ..... 50

## Literatura

- Recuerdos del antifranquismo. **José Luis CANO** ..... 58
- Un caballo al galope. **Raúl GUERRA GARRIDO** ..... 70
- Huidobro en las alturas. **Adolfo CUETO** ..... 77
- Estreno de Fedra de don Miguel de Unamuno en el Ateneo de Madrid. **Enrique LENZA** ..... 82

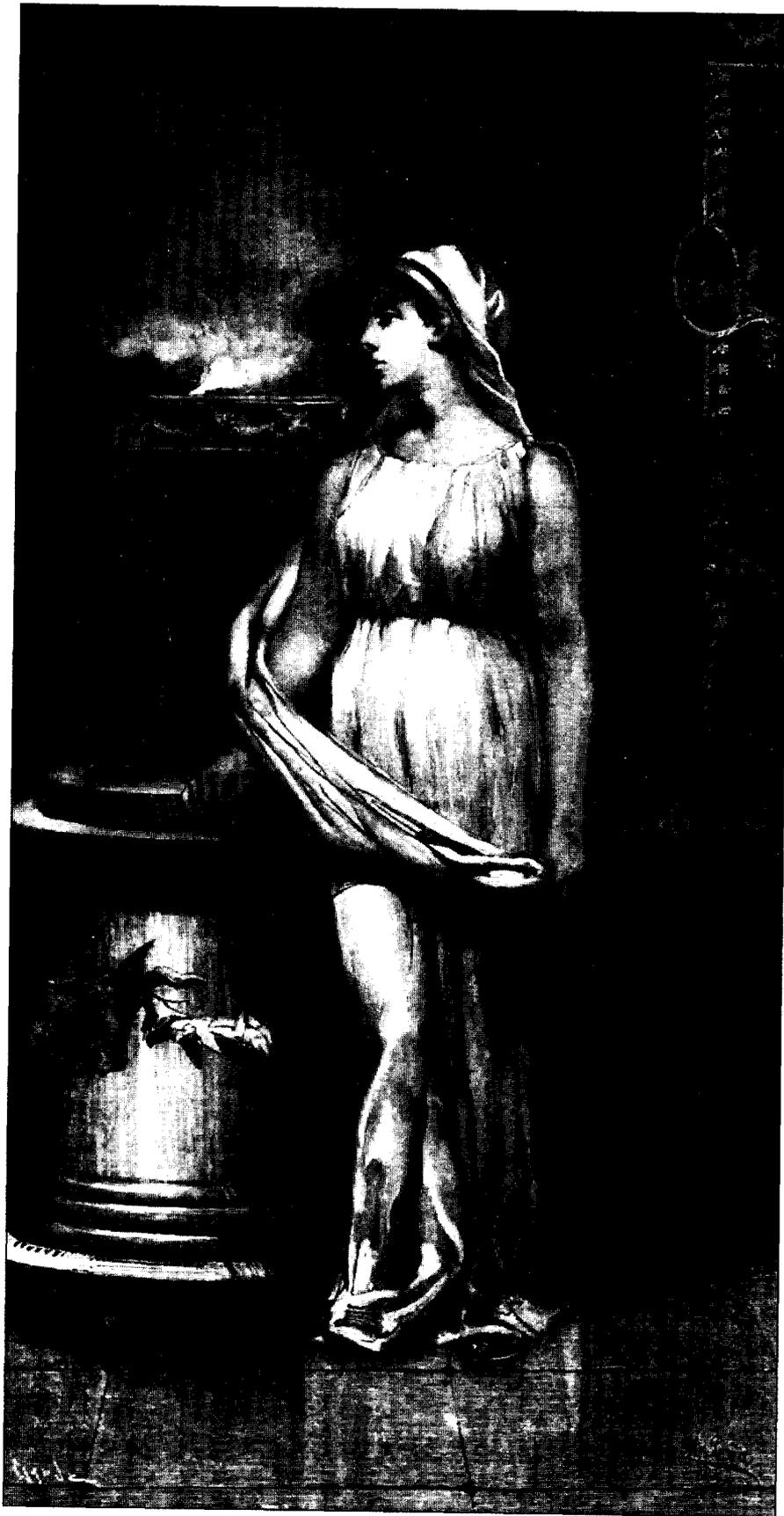
## Música

- Bajo el signo de lo auténtico. **Alejandro SANZ** ..... 88
- Renata Tebaldi y la recuperación de la antigua escuela de canto italiana. **Joaquín María PIÑEIRO BLANCA** ..... 94
- Panorama de la ópera actual. **Francisco GUTIÉRREZ LLANO** ..... 102

## Arte

- Los cisnes de Madrid. Una lectura iconográfica del palacio Longoria. **Giorgio GAGGERO** ..... 108
- La pintura y el relieve en el Antiguo Egipto. **Teresa BEDMAN** ..... 115
- Paul Klee: La sabiduría del arte. **Edgardo Luis GALETTI** ..... 124

- **Libros** ..... 126



*Vestal romana cuidando del fuego sacro. Cuadro de Peña Muñoz. 1884*



# In Memoriam

☆ José Prat

☆ Lauro Olmo

☆ Rosa Chacel

☆ Carmen Bravo-Villasante

# In Memoriam



1905: Nace en Albacete.

1925: Licenciado en Derecho por la Universidad de Granada.

1926: Oficial del Cuerpo Jurídico Militar.

1918: Socio de la Unión Iberoamericana.

1932: Letrado del Consejo de Estado.

1933: Secretario Primero del Ateneo siendo Presidente Miguel de Unamuno y Diputado a Cortes.

1934: Asesor jurídico de la Federación de Trabajadores de la Tierra.

1936: Diputado a Cortes.

1939: Exilio en Francia y en Colombia.

1976: Presidente del PSOE, sector histórico.

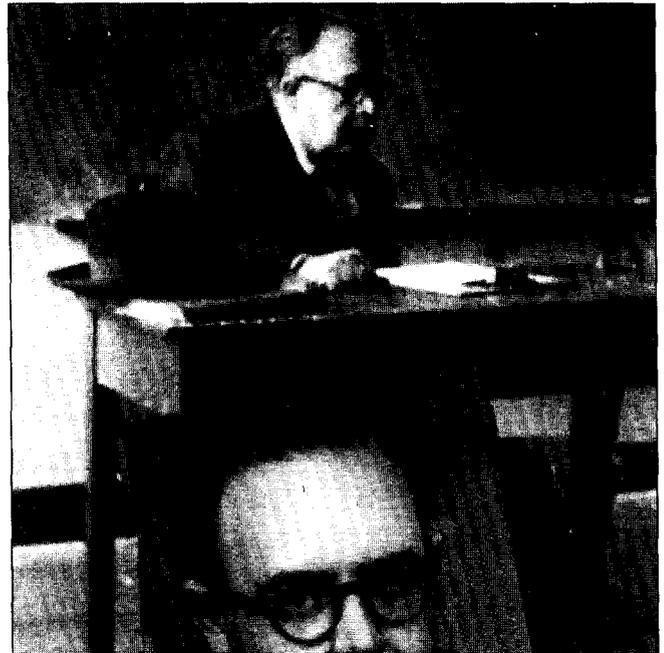
1978: Presidente de la Federación Socialista madrileña.

1979: Senador.

1981: Presidente de la Fundación Largo Caballero.

1982: Senador.

1987: Presidente del Ateneo de Madrid.



*Los datos biográficos y los textos, han sido extraídos del trabajo de Pilar González Gómez titulado «José Prat: Recuerdos de Colombia», del libro de José Luis Abellán y Antonio Monclús (coordinadores) El pensamiento español contemporáneo y la idea de América (Barcelona. Anthropos).*



En el orden concreto de mi pensamiento político he profesado siempre la actitud de la superioridad de las ideas socialistas sobre la idea de la propiedad privada, y la esperanza de una evaluación gradual que permita la transformación de la sociedad, en ese sentido que haga innecesario, que supere el egoísmo, la insolidaridad y los daños sobre todo a la equidad que supone el sistema capitalista. En tal sentido, por lo que a España se refiere, mi pensamiento político es en general de la defensa de la libertad, y aceptar la posición liberal elevada del Siglo de las Luces, que mantiene el respeto a la conciencia de cada uno, que se expresa en las Declaraciones de los Derechos del Hombre, pero que corrige lo que pueda haber de egoísmo por una pura estimación del individuo con la afirmación de la solidaridad. Me atreví a expresar ya de muchacho este concepto ingenuo y elemental: seamos rígidos con la conducta propia y tolerantes con la ajena; es decir, una actitud de libertad y comprensión en el orden moral, y una actitud de justicia, equidad y solidaridad en el orden económico social. Por tanto los ideales de la República española, en su esencia, eran compartidos por mí, por encima de las vicisitudes históricas llenas de drama algunas veces, y de esperanzas en otras, pero que caracterizan nuestra historia a lo largo del siglo XX. Este pensamiento es el que ha inspirado mi acción no sólo en el orden político, hasta donde se podía realizar una acción política en el destierro, sino también en el orden de las relaciones humanas en general [...]. He defendido siempre la no apelación a la violencia para la restitución de la democracia en España. Después he considerado superior a la forma de gobierno la libertad y la democracia, garantizadas por la constitución de un Estado de derecho. En tal sentido, sin remordimientos, he aceptado la solución monárquica como ha hecho el Partido Socialista al que pertenezco.

*Opus cif. págs. 291-292*

En el orden del pensamiento abstracto, una gran simpatía por la actitud racionalista expresada en la filosofía de Kant, sin que ello signifique haber profundizado de una manera personal en la meditación filosófica más universal y abstracta. En el orden de la filosofía moral, particularmente, y un poco también

en el orden estético, mis simpatías se han dirigido siempre hacia el krausismo español, que creo que dejando aparte su fundamentación metafísica del racionalismo armónico, como se llamaba en el siglo pasado, tiene una visión muy acertada de la conducta, tanto en el orden puramente moral como en el orden jurídico social; una visión además muy amplia que tiene algo de la trascendencia de la sensibilidad romántica al mundo de la conducta [...].

En el orden jurídico es indudable la relación entre la moral y el derecho, como expresa la vieja frase de ser el derecho el mínimo del mínimo ético, acaso demasiado limitativa del espíritu ético que debe impregnarlo. Si el derecho como disciplina se beneficia de sus instituciones históricas, y en especial del legado de Roma como norma viva, recoge las apetencias de la justicia y de progreso, tal como reclama la evolución humana, y que constituyen la esencia de la idea socialista. No se trata de una concepción dogmática que considere de posible y necesaria cristalización las ideas socialistas en la totalidad de su concepción, sino la realización evolutiva de las instituciones para que con arreglo a las posibilidades reales de cada pueblo y de la humanidad, se vayan acercando al ideal del socialismo. En tal sentido, el derecho debe crear instituciones reformadoras que pongan la propiedad al servicio de la solidaridad humana, y aseguren una educación pública orientada en el enriquecimiento de los valores del espíritu y en el ejercicio solidario del derecho como deber [...].

La historia universal debe concebirse como el proceso de integración del género humano a través de las civilizaciones del pasado, y como contribución a la idea de la construcción de un gobierno mundial que asegure la paz y la libertad de los hombres y de los pueblos [...].

En el orden literario, estimo la perennidad de las letras griegas y latinas, sin desdeñar las literaturas semíticas, hindúes y del extremo Oriente. Considero que la literatura se resume en poesía, que es creación, ritmo y emoción, y comprender sus múltiples formas es misión de todo espíritu sensible, que no exime al literato de acercarse al pueblo como sujeto y objeto de su labor creadora. La idea es el viejo aforismo griego: «el hombre es la medida de todas las cosas».

*Opus. cif. pág. 295*

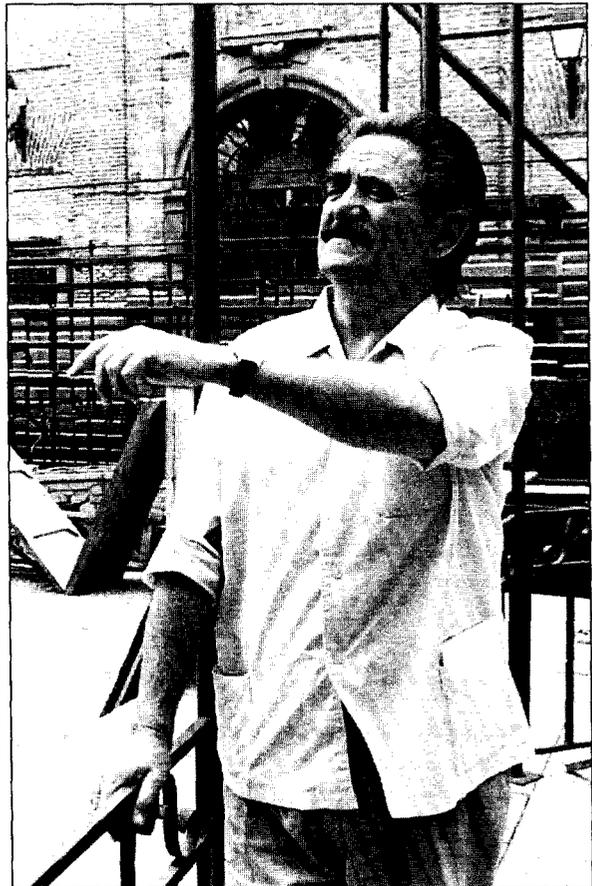


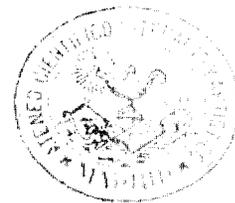
# Lauro Olmo

Eran tiempos de miseria, desprecio y esperanza. Y de peligro. Entonces delinquía el punto y coma. Ya el Aula de Cultura con sus símbolos políticos beligerantes había dado paso al viejo nombre querido: Ateneo Científico, Literario y Artístico, el Ateneo entrañable. Podíamos retornar, sin sonrojo algunos –yo lo hice en agosto de 1946–, otros llegaron por primera vez, dada su juventud, atraídos por el nombre ilustre y, de paso, por un poco de calor en el invierno y libros inasequibles a nuestra pobreza. Por entonces escuchábamos por los rincones para retomar nobles palabras añoradas que la guerra civil no lograra suprimir, bien implantadas en nuestra memoria. Veníamos de cárceles, campos de concentración, batallones de trabajadores forzados por el delito de fidelidad a la República reconocida por la comunidad internacional como régimen que se había dado libremente el pueblo español. Y nos reconocíamos, incluso los que nunca nos habíamos visto, en el tono de la voz, en el lenguaje, hasta en la manera de andar. Sobre todo en los silencios, tan críticos, sobre temas y personas.

Un día nos encontramos, como la primavera de Antonio Machado, con un muchacho –Lauro Olmo, nacido en 1924– de rostro preocupado, con velo de melancolía, con más sonrisa que risa, nariz de boxeador, voz ronca de cisne melibeo, sosegado, de ritmo lento y seguro. Sonreía entre nieblas, imperativo de su condición galaica. Llegó de Barco de Valdeorras, provincia de

Orense, a los ocho años, con sus hermanos acunados por su madre, mujer española ejemplar, y mucha incertidumbre por delante. Lauro, por tanto, fue niño en el Madrid increíble, heroico y pobre de la guerra. Experto en necesidades, se doctoró en tragedias. Fue evacuado a Levante –«El Levante feliz», como se decía entre envidia y reproche– con las colonias infantiles a guarderías que intentaban alejar a los más inocentes de





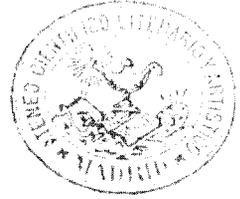
la muerte que se paseaba a sus anchas por las calles. Acabada la guerra en los frentes, volvió a un hogar aún con más heridas que le dejara. Pero esto pertenece a otra historia que se puede rastrear en los cuentos de Lauro, tan buen cronista, como «golfo de bien» que era, del dolor del pueblo, el que pone los muertos y el trabajo en la historia.

No se cómo ni cuándo, presentado por quién, conocí a Lauro. Lo cierto es que fue en aquel Ateneo cobijador y culto a pesar de los intentos de desnaturalizarle por pequeños mentales, como si se pudiera quitar la naturaleza que comporta cada nombre. Del nombre depende todo, de los nombres, por los que empieza esta larga historia, no siempre presentable, de la peripecia del hombre sobre la tierra. Creo que éramos amigos y fraternos antes de conocernos en persona, de la misma genealogía de trabajadores humildes y aspeados, de quienes viven por sus manos. Por eso nos reconocimos. En el Ateneo de entonces compartimos carencias e ilusiones —¿quién nos iba a decir, Lauro, que la lucha no cesa nunca?—, nos unía sangre común: fe en la cultura, única manera de ser libres siempre que podamos contarlo. Libertad por la cultura, o cultura por la libertad. Es lo mismo y no vamos a explicarlo ahora.

Por aquellos tiempos —un poco de calor físico y mental, libros y amigos de idéntica vocación, que muy pronto se descubrirían del bando vencido— leíamos durante muchas horas y discutíamos durante muchas más. De entonces datan fraternidades preciosas: Alberto Sánchez —el hombre que más sabe de Cervantes en el mundo, lo que le define bueno y sabio—, José María Cabezalí Bastián —hoy en un establecimiento psiquiátrico, porque se pagan los excesos de la inteligencia, gran pérdida para la ciencia española, destruido por la guerra civil y sus te-

rribles dramas anónimos—, Manolo Rodrigo —color y andares de banderillero picassiano, gran fumador impecune, que cuando le pedíamos un cigarrillo respondía volcando la petaca vacía: «como no te fumes lo que se fumó la difunta»—, Jesús Matamoros —amigo hasta el sacrificio, quien anduvo por América por no convivir con la dictadura, sin querer desplegar su talento—, Enrice —no me equivoco: así se firmaba—, Enrique Nuñez Castelo, dibujante asombroso muerto de hambre en París, a quien se le debe una edición de sus dibujos y alfabetos: sacaba punta a su lápiz durante horas para trazar cuatro o cinco líneas perfectas—, Amando Sacristán con su mujer Angelita (amor y pedagogía), maestro de ciegos, quién sabe que la única revolución posible y sin resistencia está en la escuela primaria—, Joaquín del Val —de timidez hasta el llanto, bueno y mejor, experto como nadie en España en lenguas orientales— ¿y tu historia y antología de las literaturas del extremo Oriente?—, Rafael Millán —poeta y tipógrafo, sin sentido de la realidad, mantenedor de la Colección Nebli, que arrancó en 1952 y publicó una veintena de tomitos ilustrados por Castelo, que nunca pasaron por censura, cuando eran censuradas las tarjetas de visita—, el periodista José Antonio Novais, Lauro y el que suscribe. Después vino Buero Vallejo, cuando dejó el penal del Dueso.

Éste era el núcleo que fundó *Las sabatinas* para seguir dándole al vino y a la amistad, más amistad que vino: no teníamos para mandar rezar a un ciego. Era necesario, y se hizo costumbre, llevar el pan que se había de comer cada uno en los banquetazos que nos dábamos en Casa Germán —maestro que tenía, su padre, una taberna en la calle Fernández y González, barrio, si no chino, chinesco del Madrid pobretón y acosado por la gazuza, el chivateo y el temor al aire. (En el Ateneo de aquellas calendas, un secretario nom-



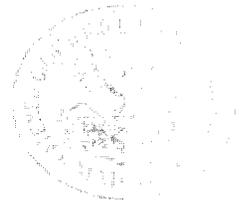
brado por el dedo llegó en su *opusístico* celo a quitar las estrellas de cinco puntas que había en los círculos de hierro de la barandilla de la escalera que conduce a la Biblioteca. Las que la sostenían, todavía existen: no era posible arrancarlas sin provocar su caída. También nos prohibió hablar de Jose Rizal, el bardo filipino, «porque era enemigo de España». *Et sic de caeteris*, como diría un personaje chulapo de Lopez Silva recalcando el retintín.)

En 1961 fui operado de la vista por el maravilloso cirujano doctor Santiago García Castellón, al que recuerdo todos los días con gratitud. En mi convalecencia Lauro y Joaquín del Val acudían a mi casa, me leían y me acompañaban a los altos del hipódromo, la colina de los chopos *juanramoniana*, a pastar verde, consuelo de los ojos doloridos. Una mañana me dio Lauro, según él dice las cosas, quedamente, como si temiera molestar, entre rubor y alegría, la gran noticia: le habían dado el premio Valle-Inclán de Teatro por una obra: *La camisa* (1960), que esperó años a ser estrenada en el Goya con el éxito impresionante que recordamos los que asistimos al acontecimiento, llevando luego el honor y el dolor de España por muchas naciones del mundo. En 1956 obtuvo el premio barcelonés Leopoldo Alas, tan reputado, por su libro *12 cuentos y uno más*. Su primera aparición como libro fue con un hacecillo de hermosos y limpios poemas, *Del aire*, 1954, en la referida Colección Neblí.

¿Que decir, un tanto a mata caballo, de Lauro en el terreno literario que no sepáis? En su obra advertimos tres líneas que nacen de un mismo punto: la poesía, diversificada en narrativa y teatro. Finalista del premio Nadal –*Ayer*, 27 de Octubre– y premio Elisenda Montcada con *El gran sapo*, 1958 y 1964 respectivamente. En ambos géneros evidencia su tinte lírico y popular nobles,

sin costumbrismo frío y cruel incluso cuando se encubre con buen estilo. Considera que el inquietante vivir del pueblo no es un tema literario explotable cuando aquél pone las lágrimas y el escritor las metáforas. Y Lauro está harto de escenas de color y garbo, de pinturerismo y menosprecio, de «tragedias para reír», como definió anticipadoramente el sainete don Ramón de la Cruz: Lauro no retrata y se va, no hace pintoresquismo, no permite, moralmente, que el ingenio se coma el juicio. Sus personajes son de carne y alma, criaturas que no han llegado a su plenitud. De ahí la frustración por causas antinaturales, por egoismos interesados, por escandalosa organización social, bomba retardada para todos los futuros. Lauro, sostenido por el poeta que es radicalmente, va a sus personajes con simpatía. Los ve iguales, hermanos de sangre consufridora, no materia prima para industrializar y vender con provecho particular en el mercado en nombre de la superioridad de casta. No cree que es justo hablar en necio para dar gusto al público, el pagano, como el genial y cínico Lope de Vega. El teatro es un juego –y todo, para el Creador–, por eso sagrado y hasta un límite: la persona. Pasada esa sacralidad se entra en la infamia y el elitismo, que también se va a morir. Y con lo sagrado no se juega. Más que superioridad, que es desprecio y con frecuencia no hay de qué, Lauro ve, trata y convive con sus *dramatis personal* en amor, la tan maltratada palabra por la que no se ponen al tablero al hablar. Si tomásemos con mayores miramientos el tremendo asunto, advertiríamos que cualquiera de esos peles de hazmerreír podríamos ser nosotros, nuestros padres o nuestros hijos. Y así, la cosa cambia, ¿verdad? ■

Ramón de GARCIASOL



# Rosa Chacel

*La verdad es el tema más  
altamente moral que existe.*

Rosa Chacel

A sus noventa y seis años Rosa Chacel seguía manteniendo un espíritu inquebrantable, con una energía moral y una memoria prodigiosa, que la convertía en testimonio vivo de lo mejor de nuestro siglo XX.

Su rigor crítico, su alejamiento de todo grupo o bandería, la dejaron al margen de los grandes premios y reconocimientos oficiales. Eterna finalista al



Cervantes o al sillón de la Real Academia, viendo como escritores con una obra menos interesante recibían los honores y sobre todo las prebendas que tanta falta hacían a la autora de *La sinrazón*, casi siempre con problemas económicos. Pero Rosa siempre huyó de lo fácil. Crítica implacable, nunca se preocupó de las consecuencias de su independencia de criterio. Con sólo una palabra era capaz de poner en entredicho todo un movimiento estético. Del «boom» de la literatura hispanoamericana salvaba únicamente a Cortazar y de los novelistas españoles a Benet y Ferlosio. No menos dura era consigo misma, replanteándose constantemente su propia obra. Llegó a decir, «todo lo mío es una estupidez».

A comienzos de 1990 acudió a la Cacharrería del Ateneo de Madrid para tomar parte en una tertulia literaria sobre su obra. Recordaba como ya en 1913, a los quince años, venía todas las semanas, «con una tía joven que tenía un novio ateneísta», a una lectura de poetas jóvenes. En 1918 se hizo socia y siempre ha reconocido que debe al Ateneo gran parte de su formación. Se pasaba la vida en la Biblioteca, donde empezaba a «leer por sí misma».

La niña que con cinco años repetía los versos de Zorrilla, tío de su madre, antes incluso de aprender a leer, comenzaría su lucha por instalarse en la modernidad. «Lo que más trabajo me costó fue sobrepasar lo clásico», nos decía. Tuvo buenos maestros. Valle-Inclán, de quien fue alumna predilecta en las clases de Estética que este impartía en Bellas Artes. Ortega, que le hizo ver «esa libertad inmensa que es



la novela». Gómez de la Serna con sus deseos de renovación. Joyce, que tanto iba a influir en su obra.

En 1928 aparece su primer relato en Revista de Occidente y en 1930 *Estación: ida y vuelta*, una de las primeras novelas plenamente modernas de nuestra literatura, que pasó desapercibida ante la incompreensión general. La autora de *La sinrazón* deja una obra innovadora, siempre atrevida, con un estilo impecable, de gran finura, matizado por una sugerente sensualidad que a veces puede resultar inquietante. Una obra que se replantea constantemente a sí misma, que le cuesta enormes esfuerzos construir, empeñada en un «buscar, todo no dejar perder nada».

La materia principal es la memoria, a partir de un «yo esencial», casi siempre en primera persona, lo que da una gran unidad a su escritura y hace decir a su autora que prácticamente no ha escrito más que una misma obra. Todo aparece marcado por su

amor a la filosofía o como ella dice «el amor al amor de la sabiduría».

De Rosa Chacel había dicho Neruda que «siempre sería una señorita de Valladolid». A lo que la escritora responde: «Ése es el error de Neruda. Soy y seré siempre una niña de Valladolid pero nunca una señorita de Valladolid porque nunca he vivido la vida social de la ciudad. Si mi padre hubiera sido militar yo hubiera tenido un caballo y hubiese sido una señorita de Valladolid. Hablo de como veía pasar a las hijas de los militares a caballo y yo decía, ¡Que horror! Cómo a mi padre no le dé la gana de ser militar no tendré nunca un caballo.»

Rosa Chacel nunca será una señorita de Valladolid, lo que nadie puede negarle es haber sido «la gran dama de la literatura española». ■

Miguel LOSADA

# Carmen Bravo-Villasante

*Vive para escribir y no puede vivir sin escribir.*

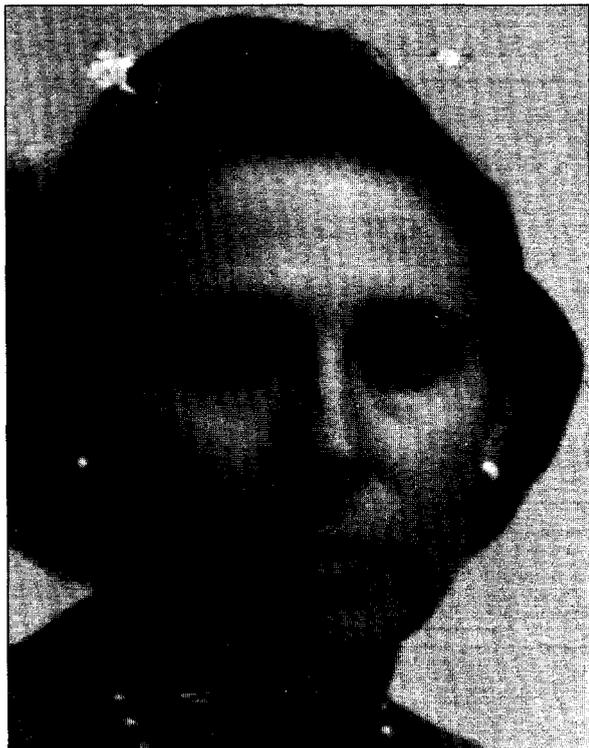
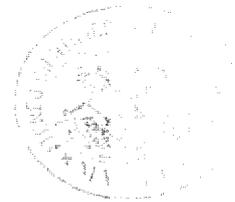
*La literatura será su alegría y su salvación.*

Carmen Bravo-Villasante

Menéndez Pidal afirmaba que «todo hombre tiene horas de niño, y desgraciado del que no las tenga». Carmen Bravo-Villasante, en esas horas felices, leía con los ojos de la niñez, lo que le permitía realizar los más bellos viajes; porque Carmen Bravo-Villasante fue una excepcional viajera. El globo terráqueo se le quedó pequeño e hizo realidad los sueños de H.G. Wells y M. Enide. Viajando en el tiempo y caminando

por las veredas, que también Bastián Baltasar Bux conoció, llegó a los bosques de la fantasía y la poesía.

A su vuelta, como todo el mundo cuando vuelve de viaje, nos traía algún regalo. Regalos que forman una biblioteca de más de ochocientas publicaciones. ¡Cuántos viajes! ¡Cuántas historias, lugares y personajes, reales e imaginarios, analizados profundamente por la mirada minuciosa de esta mujer! Y es que, como ella decía, «vida y literatura es lo mismo. Todo es vida o todo es literatura». Quizás por ello, porque la vida y la literatura están indisolublemente unidas, viajó a la vida de otros



escritores. Encontró en otros escenarios, en otros tiempos, un mundo que enriqueció su vida. En su entusiasmo y afán perfeccionista desarrolló unas técnicas de investigación personales, románticas y, de nuevo, vinculadas a los viajes. Así, Carmen Bravo-Villasante, cuando trabajaba en la biografía de Bettina Brentano, hizo coincidir su entrada en Viena con la misma fecha en que Bettina llegó a esta ciudad, para poder describir un paisaje y una luz lo más aproximados a los que vio aquella. Y escribiendo la biografía de Emilia Pardo Bazán, ¿qué poderes mágicos, de esos de los que decía que estamos llenos, utilizó para revivir los sentimientos de la escritora romántica aquella tarde en la campiña gallega?

Carmen Bravo-Villasante consideraba que en la biografía debe existir una identificación del biógrafo con el biografado. Emilia Pardo Bazán, Juan Valera, Galdós, la Avellaneda, Pushkin, todos ellos eran apasionados, románticos y escritores, como

Carmen. Apasionada por educación –fue alumna del Instituto Escuela, que le dio el amor a la literatura, a los idiomas, a la naturaleza–; romántica por afición –aún siendo niña esperaba un Amadís o un Corsario Negro allá en su imaginaria ventana gótica o en el invernadero tropical–; y escritora por vocación –a los siete años escribe ejercicios de redacción como si en ello le fuera la vida y siempre en su interior una voz le dice «me gustaría ser siempre una escritora».

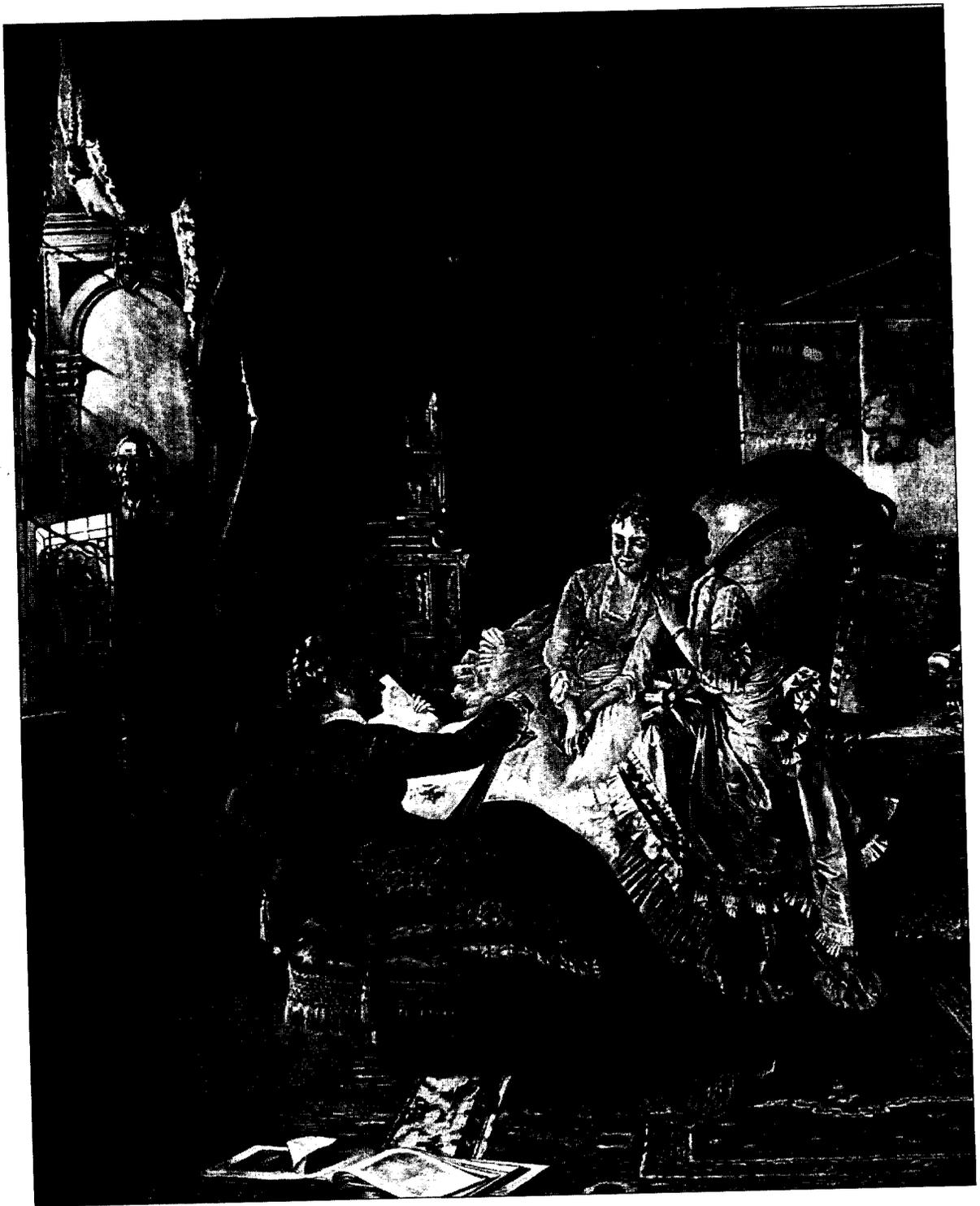
De su amor por la palabra surgieron poemas, cuentos y teatro. Nos descubrió en bellísimas traducciones a los magos Hoffman, Perrault, Barrie y otros seres de la familia. Con sus trabajos de recopilación y crítica contribuyó a dignificar la literatura infantil, y su nombre se convirtió en una garantía en todo tratado o reunión internacional del género. El Ministerio de Cultura le agradeció esta labor otorgándole en 1980 el Premio Nacional de Investigación de Literatura Infantil.

En otros viajes –esta vez no esotéricos, sino por el mundo real– se dedicó con especial dedicación a recoger material literario infantil, que luego interpretó y criticó. En sus Historias y Antologías de la Literatura Infantil Española y Mundial descubrimos a una mujer minuciosa en su trabajo y entusiasmada con los ingredientes que componen estos platos sabrosos y coloridos que son las lecturas infantiles.

Carmen Bravo-Villasante fue también una mujer crítica. Lamentaba que los adultos escribiesen libros y prensa infantil con criterios desafortunados que pudieran pervertir el gusto de los niños.

En junio de 1994 murió esta embajadora y consejera de la infancia. Los niños y adultos que gozamos de esas lecturas sencillas, frescas y maravillosas la echaremos de menos. ■

Esperanza NICOLÁS



*En la biblioteca.* Grabado del cuadro de M.C. Kiesel



# Ciencias Sanitarias Físicas y Naturales

• Libros discretos, secretos y clandestinos. La actualidad bibliográfica en la Historia de la Ciencia española

F. Javier PUERTO SARMIENTO

• El fenómeno vida. Como proceso cósmico diverso y evolutivo, controlador del azar (2)

Álvaro LÓPEZ RUIZ

• Tamaño y proporción. Aplicaciones del Principio de Similitud a la biología y a la mecánica

Alfonso COBO ESCAMILLA

# Ciencias Sanitarias, Físicas y Naturales

Libros discretos, secretos y  
clandestinos

La actualidad bibliográfica  
en la Historia de la Ciencia

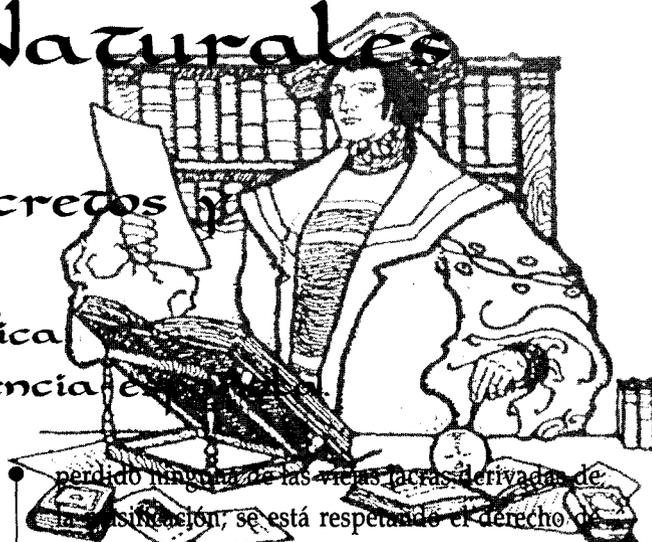
F. Javier PUERTO SARMIENTO

Director de la Cátedra de Farmacia José Rodríguez Carracedo  
del Ateneo de Madrid

## LAS CLAVES DEL PANORAMA

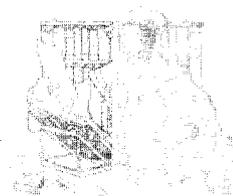
Durante los últimos quince años la Historia de la Ciencia en España ha sufrido un incremento irregular, paralelo al desarrollo académico de la disciplina.

La Ley de Reforma Universitaria supuso una cierta esperanza en el ánimo de muchos universitarios. Con su publicación se depusieron muchas de las viejas aspiraciones de la oposición franquista, pero los nuevos tiempos, «el cambio», hacían ver en ella un posible instrumento en el proceso de modernización de la Universidad. Frente al antiguo modelo, más o menos napoleónico, con claros vestigios de autoritarismo, se importaba uno nuevo, anglosajón, con evidentes ribetes democráticos. El proceso de cambio fue duro, pues incluso hubieron de variarse estructuras físicas: la organización universitaria cambió de facultativa a otra, en la cual los departamentos eran parte esencial, y las viejas asignaturas o materias se vieron agrupadas en las denominadas áreas de conocimiento. El proceso, posiblemente, ha tenido consecuencias beneficiosas, pero son más visibles las contrarias. Hemos pasado de poseer una Universidad estatal vertebrada a otra Universidad Autónoma en la cual, de momento, los niveles de investigación y docencia no parecen haber mejorado sustancialmente y no hemos



perdido ninguno de las viejas prácticas derivadas de la oposición, se está respetando el derecho de

los estudiantes a recibir sus enseñanzas en donde lo consideren oportuno, mediante el distrito único; no pasa lo mismo con los profesores, con lo cual, de la utopía universitaria sobre la universalidad de los conocimientos científicos se ha pasado a un pragmatismo pueblerino, entreverado de clientelismo pseudo político, presente en todas las Universidades, grandes o pequeñas. La aparente democratización de su funcionamiento dio la razón, una vez más, a Borges, quien veía como un posible peligro de la democracia la sacralización de los excesos de la estadística. Los perfiles de las plazas los imponen quienes pretenden acceder a ellas; los tribunales, llamados comisiones, también y esto no sólo en los denominados concursos, sino incluso en las Tesis doctorales: es casi imposible ver el triunfo en una prueba de quien no sea el «candidato de la casa», ni una Tesis doctoral sin su «Apto cum laude». El modelo asambleario impuesto en el funcionamiento universitario hace muy difícil la tomas de decisiones científicas o el trabajo en equipo y posibilita el clientelismo y los modos pseudomafiosos, que no democráticos, de control; del antiguo «mandarinismo» de algunos catedráticos se ha pasado al de la áurea mediocridad instalada en la burocracia funcional y en el mecanismo del intercambio de favores. La Universidad, como casi siempre, es una máquina de producir títulos, de satisfacer ambiciones y de frustrar vocaciones y, en Historia



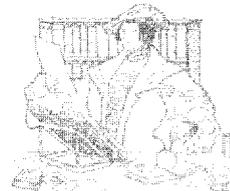
La librería de los Editores, en la calle del Príncipe de Madrid, famosa en la época de Galdós porque exponía un periódico mural.

de la Ciencia, no iba a ser de otra forma.

Cronológicamente la Historia de la Ciencia se ha vertebrado, en nuestro país, en torno a la Historia de la Medicina y de la Farmacia. Desde el primer tercio del siglo XIX se comenzaron a impartir las enseñanzas de Historia de la Medicina y algo después las de Historia de la Farmacia. Esto fue así porque lo consideraron necesario los claustros de ambas facultades. Posteriormente Pedro Laín hizo todo lo necesario para poner su disciplina académica al mejor nivel mundial desde el punto de vista intelectual y para crear un número suficiente de cátedras en toda España. La Historia de la Farmacia tuvo un desarrollo mucho más mediocre desde un punto de vista institucional e intelectual y la de la Ciencia se comenzó a institucionalizar a través de profesores de Historia de la Física, de la Química y, en fechas más recientes, de las Matemáticas. No debe olvidarse, sin embargo, como los primeros

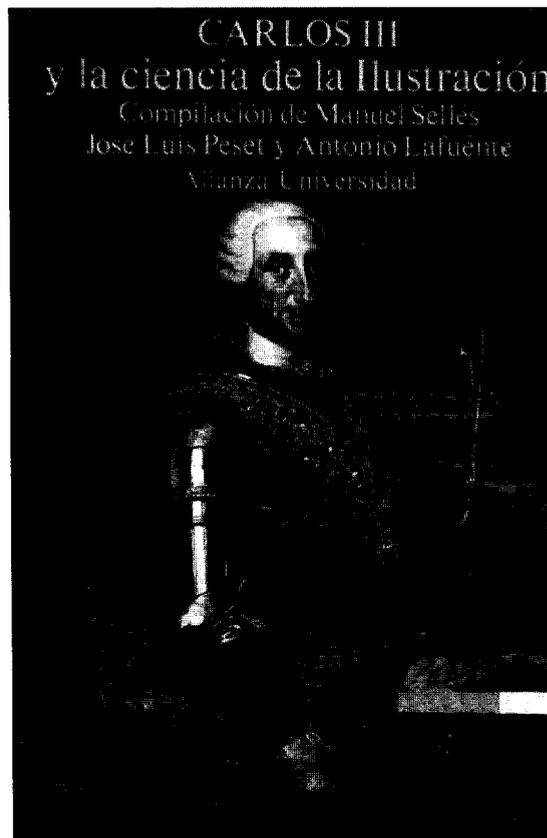
profesores fijos fueron propiciados por los Departamentos de Historia de la Medicina de Valencia y Granada, no por las respectivas facultades de Física o Química, al contrario de lo sucedido con la Medicina o la Farmacia.

Al amparo del Decreto de áreas se ha producido un curioso fenómeno de transformismo intelectual. En el área de Historia de la Ciencia han convivido, y conviven, todos los historiadores de la Medicina; algunos (pocos) de la Farmacia; algún historiador de la facultades de Ciencias y casi ninguno de las facultades de Filosofía y Letras; estos últimos se incluyen mayoritariamente en el área de Lógica y Filosofía de la Ciencia. En el área de Geografía Humana encontramos algunos magníficos practicantes de la disciplina y en la de estudios árabes e islámicos, otros. Los historiadores de la Farmacia se han incluido, mayoritariamente, en el área de Farmacia y Tecnología Farmacéutica, con lo cual se han compatibilizado, en teoría, sus sabe-



res con los de la Farmacia Galénica y se han dedicado, primordialmente, a la Legislación Farmacéutica, a la Deontología profesional y, en la actualidad, se les abre el horizonte de la Gestión y la Planificación. Otros profesores que impartían sus estudios en la Facultad de Ciencias Biológicas han efectuado con sus asignaturas procesos de maquillaje todavía más complicados y se han incluido en áreas de conocimiento imposibles después de denominar a sus materias de forma innombrable.

Quiere todo esto decir que al proceso de corrupción que asola en estos momentos nuestra vida política y social no es ajena, ni mucho menos, la Universidad. Nos encontramos a practicantes de la misma disciplina en áreas dispares; sean cuales fueren sus intenciones, este mecanismo sirve para poder eludir los controles intelectuales de la comunidad científica y medrar con facilidad, sin esfuerzo. Junto a esto se crean nuevas disciplinas, entregadas a quienes desconocen incluso sus rudimentos. En los últimos años se han otorgado no menos de tres cátedras de Historia de la Farmacia y más de una docena de titularidades, en las que, en el mejor de los casos, los únicos especialistas eran los dos impuestos por el candidato, pese a que el Estado tuvo particular cuidado en nombrar un tribunal internacional para cubrir una cátedra de Inmunología, cuyo titular no iba a tener mayores posibilidades de trabajo, ni mayor sueldo, que los mencionados profesores. No se si la Ley de Reforma Universitaria debería ser sencillamente abolida pero, desde luego, a mi parecer, el Real Decreto que regula los concursos para la provisión de plazas y las áreas de conocimiento debe ser reformado en profundidad, sin dilación y con criterios eminentemente científicos, sin poner en primer plano las razones «personales» o «políticas», lo cual –soy plena-



mente consciente– es pedir una ingenuidad.

Pese a estas miserias, la Historia de la Ciencia se ha desarrollado extraordinariamente en estos últimos años, aunque los únicos equipos auténticamente pluridisciplinares se encuentran en la Facultad de Medicina y en el C.S.I.C. de Valencia y en el C.S.I.C. de Madrid pero, a pesar de la calidad de sus practicantes, sus publicaciones no han dejado de ser mayoritariamente discretas, secretas o clandestinas.

#### LAS PUBLICACIONES VISIBLES

En estos últimos años ha habido una eclosión de los estudios sobre Historia de la Ciencia; pese a ello, sólo recuerdo tres editoriales en cuyos fondos se incluyen libros sobre estas materias: me refiero a Alianza, Doce Calles y Akal. En la primera los textos



son perfectamente visibles, cualquiera puede acceder a ellos y se distribuyen correctamente. El número de ensayos publicados sobre la Historia de la Ciencia española es muy pequeño; parece como si sus asesores siguieran empeñados en la dialéctica entre internalismo y externalismo y prefiriesen la publicación de las obras de los grandes científicos internacionales y nacionales, al análisis riguroso de los hechos; en otras palabras, es como si la colección estuviese hecha desde los intereses de los filósofos de la Ciencia antes que de los historiadores. Pese a estas circunstancias, derivadas sin duda de una política editorial medida, su labor es encomiable y casi única.

Doce Calles, por el contrario, se ha entregado por entero a la publicación de ensayos sobre Historia de la Ciencia española; sus textos facsímiles de autores o revistas clásicas, encargados por la Secretaría de Estado, sus publicaciones de actas de Congresos particularmente destacados y la colección *Theatrum Naturae*, dedicada fundamentalmente a la Historia Natural, efectuadas por una editorial comercial, con tremendo cuidado en los contenidos y en la belleza formal del producto, y distribuidas con total corrección, demuestran la posibilidad comercial de una aventura de este tipo.

Los libros de Akal son semidiscretos, pues su difusión es mucho más imperfecta que los de las editoriales mencionadas; en la actualidad está publicando una *Historia de la Ciencia y de la Tecnología*, de la cual soy responsable, en donde se reúnen una serie de trabajos de apreciable calidad, aunque ciertamente desiguales, cuya publicación, distribución y difusión son para mí un auténtico misterio destilado en los arcanos de la editorial.

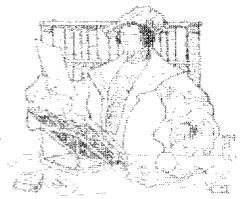
#### LAS PUBLICACIONES DISCRETAS

Llamo así a una serie de colecciones de cuya existencia se sabe, pero cuya distribución y propa-

ganda son muy escasos, de manera que debe pertenecerse a algún círculo semi-iniciático para disfrutar de sus tesoros.

El ejemplo paradigmático de este tipo de libros son los *Cuadernos Valencianos de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, publicados en Valencia bajo la dirección de José María López Piñero en tres series: una dedicada a las monografías, otra a los textos clásicos y la tercera a los repertorios bio-bibliográficos. No se puede trabajar sobre la materia objeto de esta reseña sin conocerlos y consultarlos, sobre todo en lo referente a sus repertorios bio-bibliográficos pero, además, las monografías son excelentes prácticamente en su totalidad. Publicados desde 1963, los dos últimos libros que he recibido son el de José Pardo y María Luz López Terrada (1993) *Las primeras noticias sobre plantas americanas en las relaciones de viajes y crónicas de Indias (1493-1553)* y el de José Luis Fresquet (1993) *La experiencia americana y la terapéutica en los secretos de Chirurgía (1567) de Pedro Arias de Benavides*, ambos abordan el problema de la introducción de los remedios americanos en la terapéutica occidental en el periodo prelinneano, tema de una dificultad exacerbada, resuelto con gran profesionalidad y exactitud. El primero será de obligatoria consulta por lo ambicioso del tema y el segundo por la gran concreción e importancia del mismo.

En Valencia también, el Seminari D'Estudis sobre la Ciència ha comenzado a publicar una serie de monografías y otra de estudios clásicos, denominada *Scientia Veterum* y dirigida por Josep Lluís Barona. De ellas he leído solamente el libro del director (1993) *Sobre medicina y filosofía natural en el Renacimiento*, especialmente recomendable, junto a los anteriormente reseñados, porque hace un sugerente, atractivo y erudito recorrido por lo



que podría considerarse pensamiento fisiológico en el Renacimiento español, en sus diversos aspectos, con lo cual analiza a algunas de las figuras más importantes de la Medicina y la Ciencia española en un momento en que era peculiarmente importante.

Mucho más discreta aún, porque se difunde y distribuye peor, es la colección titulada *Acta Histórico-Médica Vallisoletana*, los cuadernos «Simancas» de investigaciones históricas, los estudios y documentos de Historia de la Ciencia y sus ediciones facsímiles, dirigidos por Juan Riera, de gran interés para la Historia de la Medicina y menos para la de la Ciencia.

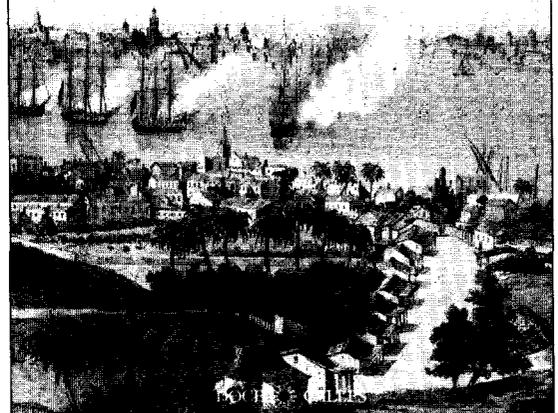
La Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León publica unos *Estudios de Historia de la Ciencia y la Técnica*, iniciativa encomiable, mediante la cual han podido ver la luz algunos textos singulares. Los responsables de esta colección deberían considerar la necesidad de nombrar algún comité asesor o científico, para evitarnos la tarea de criticar la publicación de ciertos libros, como el último de Félix Pastor (1993) *Boticas, boticarios y Materia Médica en Valladolid* (siglos XVI y XVII), en el cual, junto a algunas novedades archivísticas, se publican demasiados errores de información e interpretación como para poder pasarlos por alto.

Entre quienes nos dedicamos a este tipo de menesteres intelectuales habrá consenso, supongo, sobre la extraordinaria dificultad de acceso a las colecciones del Centro Superior de Investigaciones Científicas y, sin embargo, en él se publica la más importante serie sobre Historia de la Ciencia editada en España; me refiero a los *Estudios sobre la Ciencia* y fundamento mi opinión tanto en la calidad de la edición y de los autores seleccionados, cuanto en que no es portavoz de un grupo de trabajo o seminario, sino que en ella se admiten obras de distintas procedencias uni-

Ateneo de Madrid

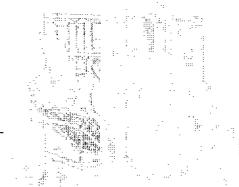
## La ciencia española en ultramar

Actas de las I Jornadas sobre  
«España y las expediciones científicas  
en América y Filipinas»



versitarias o del Consejo, sin otro nexo que el de su calidad. Publicar en ella es un orgullo, pero también la certeza de una absoluta clandestinidad en la lectura. Acaso el Consejo ha admitido la imposibilidad de aunar excelencia y un cierto nivel de difusión.

Con similares características en cuanto a los contenidos científicos, pero con menor calidad en la edición, el departamento de Historia de la Ciencia del Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C. de Madrid, edita los *Cuadernos Galileo de Historia de la Ciencia*. El último libro recibido de esta serie es el de Raquel Álvarez (1993) *La conquista de la naturaleza americana*, en el cual se abordan temas similares a los anteriormente reseñados para José Pardo, María Luz Terrada y José Luis Fresquet. Estos últimos se centran en la obra de los cronistas de Indias, y en la de un destacado cirujano, mientras Raquel Álvarez fundamenta su



análisis en las encuestas de Indias, aunque sin circunscribirse únicamente a los documentos de archivo. Hasta la publicación de estos libros, para todo lo referente a la transmisión de la terapéutica americana a Europa, nos teníamos que conformar con los trabajos de Guerra y de algunos autores americanos como Somolinos D'Ardois o Carlos Viesca. Hoy el tema creo se puede dar por cerrado con sus aportaciones y las de un numeroso plantel de historiadores españoles y americanos centrados más en la Ilustración que en el Renacimiento, algunas de cuyos trabajos se podrán leer en las *Actas de las II Jornadas sobre expediciones científicas latinoamericanas*, celebradas en el Ateneo de Madrid y que verán la luz próximamente. Si el V Centenario del Descubrimiento de América ha tenido algún efecto positivo, sin l-

gar a dudas es bien visible en el ámbito de la bibliografía histórico científica, aunque no es mi propósito hacer aquí un análisis minucioso de esa eclosión.

### LAS PUBLICACIONES SECRETAS

Me refiero a las colecciones de libros, relacionadas con la Historia de la Ciencia, cuya consecución requiere de habilidades y conexiones poco comunes, entre las cuales, sin embargo, se encuentran textos de gran valía.

En primer lugar tendríamos la *Colección de textos clásicos españoles de la Salud Pública*, publicada por el Ministerio de Sanidad y Consumo y dirigida, de nuevo, por José María López Piñero. Como todas las empresas intelectuales de este autor tiene una calidad y un interés poco común y los textos publicados son imprescindibles para conocer la Historia de la Medicina española, al menos en su vertiente de Historia Social. Los tiempos de penuria pública en los que vivimos no se si han acabado con esta iniciativa pero, si fuera así, debería retomarse, pues no creo que sea una colección cara y las enseñanzas derivadas de su lectura me parecen imprescindibles para el establecimiento de cualquier política sanitaria sensata.

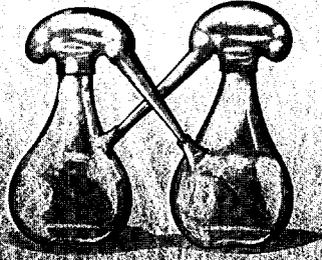
La Fundación del Banco Exterior publicó, con la dirección de José Manuel Sánchez Ron, la *Biblioteca de la Ciencia Española*. Para no reiterarme puede aplicarse aquí todo lo dicho en el párrafo anterior y, si esa fundación ha desaparecido, esperamos ver la continuación de esta excelente colección en la Fundación Argentaria.

La Fundación de Ciencias de la Salud publica dos colecciones: la *Biblioteca de Clásicos de la Medicina Española*, dirigida por Diego Gracia y la *Biblioteca de Clásicos de la Farmacia Española*, dirigi-



Pedro Gutiérrez Bueno

Método de la nueva nomenclatura  
química de M. M. Morveau,  
Lavoisier, Bertholet y de Fourcroy



Biblioteca de Clásicos de  
la Farmacia Española

Casimiro Gómez Ortega

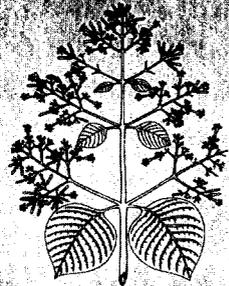
Instrucción  
Sobre el modo más seguro y económico  
de transportar plantas vivas



Biblioteca de Clásicos de  
la Farmacia Española

José Celestino Matia

El Arcano de la Quina



Biblioteca de Clásicos de  
la Medicina Española

Nipolito Ruiz

Quinología  
Suplemento a la Quinología



Biblioteca de Clásicos de  
la Farmacia Española

Pedro Benedicto Matco

Examen  
Apothecariorum



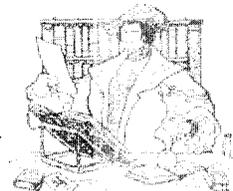
Biblioteca de Clásicos de  
la Farmacia Española

Juan Valverde De Hamusco

Historia de la Composición  
del  
Cuerpo Humano



Biblioteca de Clásicos de  
la Medicina Española



da por mí. Las dos colecciones gozan, de momento, de continuidad y buena salud y, en la segunda, pueden encontrarse textos interesantes no sólo para la Historia de la Farmacia, sino para la de la Botánica y la Química.

La Fundación Uriach publica una serie de monografías sobre Historia de la Medicina, de gran interés y magníficamente editadas.

Estos libros no tienen difusión ni prácticamente propaganda y, salvo excepciones, no se venden en las librerías.

#### LAS PUBLICACIONES CLANDESTINAS

En este epígrafe me refiero a los textos, generalmente sobre Historia de la Medicina y de la Farmacia, pero con interés para los historiadores de las ciencias de la vida, publicados de manera esporádica por algunos laboratorios farmacéuticos, entre los que se encuentran algunos libros magníficamente editados y de gran interés. Por poner algún ejemplo me referiré a la *Historia del Medicamento* dirigida por Diego Gracia y Guillermo Folch (1984) o la *Historia de la Farmacia* de David L. Cowen y William H. Helfand (1993) publicada ambas por Antibióticos S.A., aunque, para complicar más las cosas, una versión de la misma, sin la contribución de los historiadores de la Farmacia, fue publicada también por la multinacional Merck Sharp & Dohme el mismo año.

Otro ejemplo sería el imprescindible libro dirigido por José María López Piñero (1992) *Viejo y Nuevo continente: la Medicina en el encuentro de dos mundos* o la edición facsímil del *Diálogo llamado Pharmacodiosis* de Nicolás Monardes, publicados ambos por Smithkline Beecham.

#### EPÍLOGO PARA LECTORES PERPLEJOS

¿Cómo se puede acceder a estos textos sin pertenecer al gremio de los historiadores de la Ciencia, los médicos o los farmacéuticos?

Aquí está uno de los placeres de nuestra disciplina: no sólo es difícil su práctica; también el acceso al conocimiento.

Las publicaciones visibles se encuentran en cualquier librería, con más o menos problemas, pero se encuentran.

Para leer las publicaciones discretas se debe estar atento a la publicación de las novedades en los catálogos de las librerías especializadas; en España son fundamentalmente dos: la Marcial Pons de Madrid y la Pórtico de Zaragoza; ellas se encargan también de buscar estas rarezas o, si se prefiere, puede escribirse a los servicios de publicaciones de los respectivos centros encargados de publicarlas (Universidad de Valencia, Valladolid, Junta de Castilla y León, C.S.I.C.) algunos de los cuales tienen sus propias librerías.

Entre los libros secretos, los del Ministerio de Sanidad y Consumo tienen una cierta visibilidad y además el Ministerio tiene su propio centro de publicaciones; para los demás debe escribirse a las respectivas fundaciones si siguen existiendo o a los directores de la colección. Algunas fundaciones están en trámites para solucionar los problemas de difusión y distribución.

Por último los libros clandestinos simplemente es imposible conseguirlos. Se puede intentar escribir a los laboratorios editores, los cuales sólo comunican sus publicaciones a las revistas dedicadas a los médicos o a los farmacéuticos y los distribuyen entre ellos como objetos de regalo. Si alguno de ustedes los quiere, hágase amigo de un médico o de un farmacéutico o de varios visitantes médicos: que tengan buena lectura o mejor aún buena caza. ■

# Ciencias Sanitarias, Físicas y Naturales

## El fenómeno vida

Como proceso cósmico diverso y evolutivo controlador del azar (2)

Álvaro LÓPEZ RUIZ

Presidente de la Sección de Ciencias y Tecnología.  
Ateneo de Madrid

### LAS CLAVES DEL PANORAMA

El hecho de que el fenómeno vida haya sido irreproducible y que es único, al menos hasta que se descubra vida en otros planetas, hace su estudio muy difícil, si bien está aumentando continuamente el número de científicos dedicados a este campo de investigación.<sup>14</sup> No hay ninguna razón aparente para que no pueda emerger probablemente vida orgánica, actualmente o en el futuro, si es que no existe ya, en otros planetas con características similares a las de la Tierra. Es de indicar que los radioastrónomos han detectado la presencia de diversos compuestos de carbono en los espacios interestelares; asimismo, se han encontrado aminoácidos ópticamente inactivos, por ejemplo el de Murchison (caído en Australia en 1969).

Para los estudios sobre el origen de la vida los científicos utilizan modelos teóricos con ayuda matemática, que no se deben confundir con la realidad. En ocasiones se emplean superordenadores, dado el empleo de ecuaciones químicas no lineales, catalizadas, y el análisis por bifurcación, con indeterminación macroscópica, como es el caso del «brusselator», utilizado por la escuela de I. Prigogine para el estudio de estructuras disipativas muy sencillas; o el «oregonator», que representa una versión muy simplificada de la reacción oscilante de Belousov y Zhabotindki (1958 y 1974).

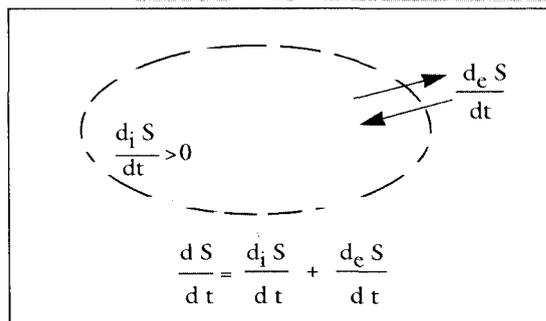


Figura nº 2. Sistema disipativo; flujo de entropía. Metabolismo  
(Todos los procesos irreversibles producen entropía).

En las transformaciones irreversibles que tienen lugar en los sistemas diámicos abiertos, comunicados con el medio exterior mediante intercambios o flujos de energía, masa e información, y que se supone suficientemente rico en materia y energía, para

<sup>14</sup> Para el hombre primitivo el mundo se veía como un ser vivo dotado de finalidad. Esta cosmovisión animista fue sustituida por la concepción dualista entre lo viviente y lo no viviente, y entre el alma y el cuerpo. Hasta mediados del siglo XIX sobrevivió la antigua teoría de la «generación espontánea», que suponía que los animales inferiores surgían en la materia orgánica en descomposición. Esta idea llegó a su fin gracias a las evidencias experimentales debidas al químico y microbiólogo L. Pasteur (1822-1895), que descubrió la «actividad óptica» de las moléculas estructuralmente asimétricas, y demostró (1862) que los microorganismos podían producir fermentaciones y enfermedades infecciosas (que son procesos químicos); asimismo, inició los fundamentos teóricos de la vacunación y la asepsia, incluida la pasteurización. La teoría del «fluido vital», según la cual las sustancias orgánicas solo podían ser generadas por los seres vivos, fue arrumbada en 1828, tras la síntesis de la urea por F. Wöhler (1800-1882) a partir de sustancias inorgánicas (el cianato amónico). En el siglo XX se ha propuesto la hipótesis de la panspermia, según la cual la vida proviene de otros planetas, habiendo llegado a la Tierra en meteoritos y cometas; sin embargo, esta teoría no resuelve el problema ya que traslada el origen de la vida a otro planeta.



que permanezca prácticamente constante, debe cumplirse, según la termodinámica, las relaciones que aparecen en la figura nº 2.

En esta ecuación el incremento diferencial de entropía global del sistema «dS» en un determinado intervalo de tiempo, es igual al incremento debido a la producción de entropía interna «d<sub>i</sub> S» mediante procesos irreversibles más el intercambio diferencial de entropía con el exterior «d<sub>e</sub> S» en dicho intervalo. Por otra parte, la producción de entropía interna no es nunca negativa según el Segundo principio, si bien el intercambio de entropía con el exterior puede ser positivo, negativo o nulo. Esto implica que la variación global continuada de entropía del sistema abierto puede ser negativa, lo que justificaría la posibilidad de un aumento de su organización e información, a la vez que un consumo continuado de energía libre y un drenaje de entropía. Esta formación espontánea de estructuras disipativas con captación de energía libre e importación y renovación de materia en condiciones alejadas del equilibrio, se puede apreciar en el laboratorio, por ejemplo, en las denominadas células de convección de Bénard en cascada (que recuerdan, por ejemplo, a los conjuntos de células exagonales deformadas de algunos tejidos arbóreos, observables con el microscopio) y en las citadas reacciones químicas oscilantes.

En las estructuras disipativas el orden y la coherencia dinámica se destruyen cerca del equilibrio; sin embargo, lejos del equilibrio el orden y la información pueden mantenerse o emerger, al traspasar ciertos umbrales de inestabilidad, situación en que las fluctuaciones, que suponen modificaciones aleatorias en el comportamiento cinético e interactivo, sobrepasan un cierto tamaño crítico, en general con la ayuda de catalizadores. Parece como si en este estado orientado las estructuras disipativas adquirieran una gran adaptabilidad al medio y estuvieran solamente interesadas en su auto-renovación y auto-

consistencia, es decir en su persistencia individual y sistémica.

Se ha dicho que la «caída» de los fotones desde la superficie de las estrellas a la superficie de los planetas y de ésta al mar de radiación de fondo del cosmos (fotones de 3 °K) es el «molino» que mueve la «rueda de la evolución». Los fotones «caen» desde un nivel de temperatura de 10<sup>4</sup> °K en la superficie de las estrellas al nivel de 10<sup>1</sup> °K de la radiación de fondo. La Tierra se mantiene aproximadamente en equilibrio térmico desde hace más de 3.000 millones de años, lo que ha permitido la evolución biológica. Esta relativa constancia de las condiciones térmicas se explica porque la radiación térmica al espacio es proporcional a T<sup>4</sup> (temperatura absoluta), lo que minimiza las alteraciones térmicas.

Por otra parte, algunos sistemas físico-químicos prebióticos han podido ser capaces de explorar continuamente, por medio de las fluctuaciones, el campo de posibilidades con el medio exterior, siendo este problema asequible a la teoría de las probabilidades. Según esto, los seres vivos, considerados en este ensayo como sistemas dinámicos *antrópicos*,<sup>15</sup> han explorado a lo largo de eones, en interacción con el medio exterior, las posibilidades de autoorganización que mejoran y aumentan estadísticamente sus posibilidades de supervivencia. Así, han asimilado, por ejemplo «elementos traza» o incluso sintetizado e integrado vitaminas y otras sustancias, en propor-

<sup>15</sup> La expresión «sistema dinámico antrópico», que implica una interacción continua con el medio, supone el concepto dinámico generalizado, relacionado con la organización molecular y que incluye también la información, al que hemos denominado «*antrópía*», que precisa de una aportación continua de energía libre para el desarrollo, la organización y la evolución. Esta entidad se manifiesta en sentido opuesto al concepto termodinámico, aparentemente desorganizador, de *entropía*, que supone un aumento progresivo de la componente aleatoria en los sistemas moleculares cerrados hasta alcanzar el «uniforme» equilibrio, en el que la entropía adquiere su valor máximo



ciones sumamente pequeñas, que catalizan y mejoran su metabolismo y estructura. Por ello, se puede inferir que en la fase prebiótica se han podido tantear los sistemas posibles más asequibles y adecuados para organizarse y desarrollar el «potencial antrópico probabilista». Asimismo, a medida que prolifera la vida, no solo se adapta ésta al medio ambiente (corteza terrestre, hidrosfera y atmósfera) sino que le transforma como consecuencia de la propia vida y de su metabolismo y reciclaje, haciéndole progresivamente más adecuado a las variadísimas formas biológicas, lo que ha dado lugar al suelo orgánico y a la atmósfera y biosfera actual.

En la fase de evolución biológica la información básica para la organización de la vida se transmite

por duplicación innumerables veces durante millones de años y generaciones, mediante la macromolécula orgánica aperiódica e informativa ADN, polinucleótido lineal que constituye el soporte material del genotipo. Esta macromolécula se duplica, en general, más de una vez, a lo largo de la vida de cada organismo, siendo transferida una copia a cada descendiente. En el ADN está transcrito lo que debe hacer la célula germinal para desarrollarse, información a la que se ha comparado con un catálogo de enzimas y proteínas.<sup>16</sup> Dicha molécula polimérica de alta estabilidad, debido a sus enlaces covalentes, constituye la molécula fundamental de la vida y la evolución (su estructura molecular en doble hélice que supone un largo proceso evolutivo previo de



optimización, se descubrió hace cuarenta años por James Watson y Francis Crick, mediante difracción por rayos X). Asimismo, es la depositaria de la información genética en clave de cuatro letras (cuatro bases químicas o nucleótidos), que se conserva en el proceso de duplicación y reproducción, pudiendo experimentar cambios puntuales (mutaciones) en casos excepcionales. Lo anterior ha supuesto el advenimiento de la biología molecular, que ha abierto la posibilidad de creación de las bases de una biología teórica. Así, por ejemplo, actualmente es posible determinar en el laboratorio la secuencia de nucleótidos del ADN, es decir la información genética de cualquier organismo. Esta macromolécula codificada actúa como molde estereoquímico de la información, produciéndose a veces errores por azar, es decir fluctuaciones, en la auto-duplicación, así como en el «entrecruzamiento» de los organismos con reproducción sexual. Estos errores producen copias algo diferentes, o una mezcla de información de los progenitores, que se transmite y que en alguna ocasión pueden ser beneficiosos y conferir ventajas para la supervivencia a nivel de población, que acaban siendo seleccionados.<sup>17</sup>

El mensaje génico se expresa, es decir se realiza, mediante la transcripción del ADN al ARN (ARN mensajero o de transferencia, que a su vez procede de macromoléculas precursoras) movilizándolo la síntesis química a enzimas, hormonas, etc., que son proteínas, cuya función viene condicionada también por su conformación tridimensional y plegamiento específico. Estos compuestos son polímeros biológicos lineales (procedentes de la polimerización dirigida de aminoácidos, mediante el fuerte enlace peptídico, es decir del grupo carboxilo y el grupo amino de otro monómero y pérdida de una molécula de agua, con la intervención de catalizadores, como las propias proteínas), que constituyen polipéptidos, cuyo peso molecu-

lar puede alcanzar valores superiores a 10.000 (el recientemente descubierto supresor génico de tumores p53, es básicamente una proteína de 393 aminoácidos).

Las proteínas poseen una capacidad catalítica elevada, participando en su composición hasta 80 L- $\alpha$ -aminoácidos diferentes, lo que equivale a una clave de 20 letras, que justifica su enorme variedad y cuyo ordenamiento viene determinado por el código genético. Así, en el cuerpo humano existen unas cien mil clases de proteínas. Su capacidad catalítica es mucho mayor que la de los ácidos nucleicos, pero es mucho menor su capacidad como moléculas auto-replicativas con la ayuda de catalizadores. Se ha demostrado que los aminoácidos y nucleótidos pudieron haberse formado en nuestro planeta en condiciones prebióticas, en la primitiva atmósfera reductora y muy energizada (síntesis química realizada en el laboratorio por S. Miller y H. Urey; 1953), así como los componentes de los nucleótidos (J. Oro). Esto indica que los monómeros y compuestos fundamentales para la formación de ácidos nucléi-

<sup>16</sup> Estos comportamientos los está utilizando el hombre en sentido contrario para combatir a las infecciones, por ejemplo, impidiendo la reproducción y proliferación bacteriana. Así, los antibióticos impiden la síntesis proteica de la célula bacteriana necesaria para la construcción de la pared celular.

<sup>17</sup> En el caso del hombre su genoma, es decir el soporte de la información para la construcción del fenotipo, consta de cerca de 100.000 genes (que pueden ser discontinuos, especialmente en las células más evolucionadas) y 3.000 millones de pares de bases o nucleótidos complementarios, contenidos en 23 pares de cromosomas, lo que supone un gran contenido informativo. Se considera actualmente que el ARN precedió al ADN en la evolución. El ácido ribonucleico ARN fue obtenido por primera vez en el tubo de ensayo por Severo Ochoa, con la ayuda de un enzima (y, según sus palabras, de la casualidad, a la que se podría llamar coyuntural, que consiguió controlar), la polinucleotido fosforilasa, a partir de ribonucleótido difosfatos «Enzymatic synthesis of ribonucleic acidlike polynucleotides» (1957). Asimismo, este enzima permitió la preparación de polinucleotidos de diferente composición de bases, lo que contribuyó al desciframiento de la clave genética molecular de los seres vivos.



cos y proteínas pudieron haberse formado, al menos en buena parte, por condensación de aminoácidos en solución acuosa, sin presencia de organismos biológicos previos.

Lo anterior equivale a decir que los *sistemas vivientes* pueden evolucionar y persistir alejados de las condiciones de equilibrio, aunque se renueven continuamente las moléculas que los integran y los propios sistemas individuales, incluidas las células y los organismos («morir para vivir»). Ello permite una respuesta coherente de dichos sistemas, mediante continuos tanteos aleatorios, frente a los cambios del entorno, cambios producidos frecuentemente por los propios organismos. El proceso vital se apoya en la autoinformación individual y colectiva que genera al mismo tiempo y que transmite a las siguientes generaciones, como si asimilara, inscribiera y transmitiera las jugadas sucesivamente ganadas. Ello justifica el que se haya considerado a la auto-replicación, en el espacio y en el tiempo, como la característica básica de la vida, proceso cósmico en parte aleatorio, bajo el atractor de la existencia.

Según esta hipótesis de proyección difusa «antrópica», que incluye la morfogénesis y determinados comportamientos, que suponen una mayor autonomía respecto del medio y la supervivencia diferencial de los seres vivientes, se llegó, a lo largo de incontables duplicaciones y generaciones (a las que se puede asimilar a una enorme cantidad de jugadas escalonadas en el juego ligado, selectivo e irreversible de la vida), a la culminante especie humana. Esta especie cimera se caracteriza por el desarrollo de su cerebro y de su mente, con capacidad para controlar en cierta medida y progresivamente el caos y crear orden dinámico organizado. Este avance se produjo sistémicamente y ramificadamente en *sentido opuesto*



a la aparente degradación irreversible entrópica general, que está en el corazón de la termodinámica (asimetría de la naturaleza entre el pasado y el futuro, o flecha unidireccional del tiempo, según el Segundo principio). Principalmente a partir de mediados del siglo actual, se han realizado numerosos estudios *neurobiológicos* «in vivo» en cerebros de mamíferos y de aves, empleando desde el exterior estímulos localizados mediante electrodos (J. M. R. Delgado; 1954) y obteniendo respuestas eléctricas y químicas, además de fisiológicas y conductuales. Como resultado, se ha conseguido cartografiar (recientemente también con técnicas como la Resonancia Magnética Nuclear y la tomografía TEP) y estudiar (incluso a nivel molecular y neuroquímico, además de anatómico, fisiológico, etc.), entre otras, las áreas cerebrales correspondientes a las zonas de castigo-dolor y de recompensa-placer.



## EVOLUCIÓN CULTURAL

En la especie humana ha sido y sigue siendo dominante la evolución cerebral (tejido de la mente) y cultural, que incluye el aprendizaje y la experiencia individual, compartida y progresiva, que van moldeando el denominado sentido común. La especie humana es la de máxima coherencia y complejidad cerebral y psicológica conocida, habiendo desarrollado evolutivamente *el lenguaje articulado simbólico y escrito*, la consciencia individual y la facultad de aprender, recordar, pensar y razonar, así como de sentir, imaginar, abstraer, *idear*, descubrir, comunicar, prever y crear, incluso un orden imaginado, como las matemáticas y los conceptos abstractos unificadores y organizativos. Lo anterior supone las funciones cognitivas y el conocimiento integrado, utilizando formas y representaciones mentales, que el hombre tiende a plasmar y comunicar mediante el arte, la literatura y la ciencia.

Estas funciones permiten al ser humano el conocimiento progresivo de nuestro mundo y planificar sus acciones en términos de probabilidad. Ello abrió el camino a una nueva presión de selección que impulsó la evolución del cerebro (que estudia la neurobiología, iniciada por S. Ramón y Cajal; 1852-1934). Este gran desarrollo del cerebro ha llevado a la rápida fase de evolución cultural, si se la compara con el lento desarrollo histórico de la evolución biológica. La evolución cultural influye también sobre el comportamiento y la psicología, incluida la capacidad artística, imaginativa y literaria, todo lo cual está ampliando las capacidades del ser humano como sujeto individual y colectivo.

Asimismo, evolucionaron las conductas sociales y surgieron los valores humanos, la ética y el derecho o sentido de lo justo, que continúan evolucionando, al emerger y competir las civilizaciones y los sistemas sociales, y al producirse nuevos descubrimientos y conocimientos, que inducen nuevas for-

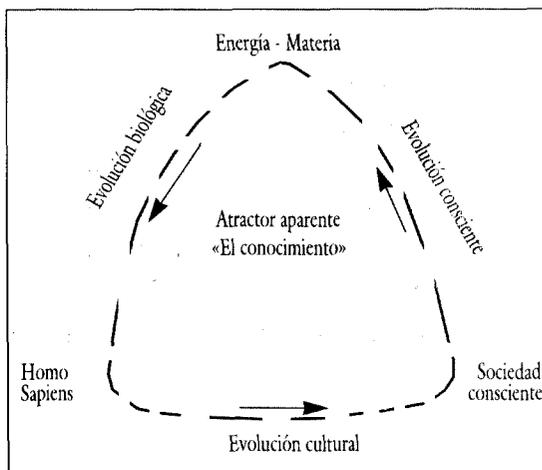


Figura nº 3. Esquema general de la evolución en la Tierra

mas de observar y comprender nuestro mundo. Por otra parte, el hombre puede influir en cierta medida sobre el medio ambiente, del que a su vez forma parte, lo que viene realizando desde hace milenios y que ha llegado el momento de controlar conscientemente.

A escala humana se está desarrollando actualmente la manipulación génica a nivel individual para la curación de determinadas enfermedades hereditarias «terapia génica» (que incluye el diagnóstico prenatal y la terapia preventiva), estando trabajándose en la actualidad, a nivel internacional, sobre el denominado «Proyecto Genoma Humano», para determinar la cartografía genética y la secuenciación de nucleótidos del ADN.<sup>18</sup>

Este campo incluye también los estudios genéticos sobre la longevidad y la secuenciación del ADN de otros seres vivos, así como la utilización de organismos modificados genéticamente con fines tecnológicos (por ejemplo, las técnicas del ADN recombinante en bacterias o en células de mamíferos, el diseño y preparación de nuevos tipos de vacunas recombinantes, etc.). Paralelamente se están elaborando leyes para la protección de la salud humana y del medio ambiente, y creando comisiones de bioética y bioseguridad,<sup>19</sup> con implicaciones jurídicas y



sociales. En la actualidad se admite generalmente, desde un enfoque ético, la terapia génica de las células somáticas. Sin embargo, existe un fuerte debate ético sobre la terapia germinal, que podría suponer correcciones o cambios del genoma humano con influencias negativas sobre las generaciones subsiguientes, si bien estos cambios génicos involutivos no prosperarían frente al tamizado de la selección natural, aunque puntualmente podrían suponer muy serios problemas.

## EPÍLOGO

Según lo indicado, parece justificada la hipótesis de que la realidad viviente en la Tierra está conformada por el complejo ecosistema que integra la biosfera activada por el Sol, a la que se puede considerar constituida básicamente por materia-energía-información (principalmente información biológica).<sup>20</sup> Los ecosistemas, integrados por subsistemas en cooperación, incluyen el difuso entorno de cada organismo, que constituye el medio vital y a la vez seleccionador, que coevolucionan. Este entorno se puede extender al menos a toda la biosfera, pues la atmósfera es común a todos los seres vivos y se está renovando continuamente, debido a su propio metabolismo.

El proceso evolutivo en la Tierra le hemos representado con la figura nº 3, dibujada con trazos

para significar la componente aleatoria, que no se puede linearizar y que justifica, por ejemplo, el grado de libertad alcanzable por el hombre, condición previa para los valores éticos y morales. En la figura aparece en un lado la evolución prebiótica y biológica, a continuación, en otro lado, la evolución cultural, seguida en el tercer lado por la evolución que hemos llamado consciente. Esta, que podría estar preiniciándose, supondría la armonización del mundo objetivo ó real con el mundo subjetivo psíquico-mental. Hemos adoptado como atractor general de la evolución *el conocimiento* en su sentido más amplio, que implica una explicación coherente y el control progresivo y creativo del azar. Por otra parte, se puede admitir que las evoluciones biológica, sociobiológica y sociocultural están ligadas por principios homólogos.

Si se consideran los importantes descubrimientos y avances que se están produciendo en las diversas ramas de la ciencia (incluidas obviamente las neurociencias y las matemáticas puras y aplicadas), que podrían llevar a una deducción precisa de las leyes fundamentales de la naturaleza (sean aparentes, es decir, simulaciones inventadas, o sean descubrimientos, es decir, inherentes) y de sus limitaciones de predicción, incluidas las caóticas (relativas a procesos sin regularidades y extraordinariamente sensibles a las perturbaciones, lo que

<sup>18</sup> I Seminario sobre Cooperación Internacional para el PROYECTO GENOMA HUMANO; Valencia (24-26 Octubre, 1988). Instituto de Investigaciones Citológicas, dirigido por Santiago Grisolia. II Seminario sobre Cooperación Internacional para el PROYECTO GENOMA HUMANO; ETICA; Valencia (14 Noviembre, 1990).

<sup>19</sup> Actualmente está en curso la creación de una Comisión Internacional sobre Bioética, dentro de la Organización de las Naciones Unidas. En España se está trabajando en el proyecto de constitución de la Comisión Nacional de Bioética. Asimismo, se ha creado recientemente una cátedra sobre Derecho y Genoma Humano en la Universidad de Deusto, Bilbao.

<sup>20</sup> De la trilogía materia-energía-información, considerada como un principio conceptual básico general, se pueden derivar los conceptos paramétricos organizativos de espacio y tiempo irreversible, como manifestaciones de la materia y de la energía, y que por tanto se iniciaron en el Big Bang. Si se considera la materia-energía unificada deberá también considerarse unificado el espacio-tiempo.

<sup>21</sup> La ciencia implica una descripción abreviada del mundo mediante leyes fundamentales, a modo de programa, siendo capaz de procesar en cierta medida la información, y prever y decidir, siquiera probabilísticamente, especialmente con la ayuda de las matemáticas.



implica lo diverso e impredecible), parece como si el proceso de evolución biológica en la Tierra se hubiera ralentizado al alcanzar el nivel del hombre pensante, centrandose en la evolución cerebral y cultural. A continuación de la citada fase de evolución biológica pasó a dominar la fase de evolución cultural, en la que estamos, que incluye el pensamiento racional y científico,<sup>21</sup> el imaginativo y el trascendente. Esta fase pudiera ser previa al salto de la vida, constreñida en

el planeta Tierra, al espacio exterior, continuando así el desarrollo «antrópico» general, que implica la organización, la complejidad y el control progresivo de la matriz azarosa en la que los seres vivos están inmersos. Dicho desarrollo pudo iniciarse en el Big Bang, a partir del caos inicial, es decir antes de la emergencia del proceso vida, si bien se puede considerar que en el límite el origen es el mismo. En el otro extremo, se puede pensar que mediante los seres conscientes el propio cosmos adquiere a su vez consciencia.



*El coro de las Nereidas. Leizen-Mayer*

## CONCLUSIÓN

Como conclusión de este ensayo sobre el proceso que llamamos vida, es de significar la gran importancia del paradigma según el cual los sistemas trascienden a sus componentes y partes constituyentes. En esta línea los organismos más sencillos, que son sistemas activos que adoptan espontáneamente y evolutivamente lo que favorece su supervivencia, han llegado incluso a transformarse, en su interacción con la naturaleza, en el hombre, esto es en sujetos pensantes, conscientes e irrepetibles. Esta transformación se ha verificado tras el curso prolongado, diversificado y selectivo de la exploración, evolución y progresión biológica. Especialmente en el caso del ser humano, se trata de individuos históricos, altamente indeter-

minados, que miran hacia el también indeterminado futuro y planifican y actúan, en su conjunto, coherentemente con el proceso vida. Se trata, asimismo, de seres sociales, imaginativos y culturales, que deben considerarse y estudiarse en su globalidad individual y social, con el complemento del enfoque analítico, racional y experimental que caracteriza la ciencia. Se considera a la vida como un proceso evolutivo «antrópico» cósmico. Culturalmente el objetivo es el conocimiento integrado y sinérgico.

Es de significar que el hombre es capaz de hacerse desde la ciencia y la filosofía, además de la teología, preguntas fundamentales, como: ¿por qué somos, en vez de no ser? y de tratar de encontrar



una contestación racional y coherente a las preguntas, a fin de orientarse en su aventura existencial, tratando de descubrir su significado y su puesto en el universo. El pasado podemos conocerlo pero no podemos cambiarlo; por el contrario, no podemos conocer el futuro, pero si podemos cambiarlo y orientarlo en alguna medida. Según lo indicado, el futuro de la vida, hasta donde nos es dado alcanzar, podríamos orientarlo solidariamente hacia el conocimiento consciente, progresivo y creativo, complementando con el vuelo libre de la imaginación y el pensamiento. ■

## REFERENCIAS

- ARACIL J. y TORO M.  
*Métodos Cualitativos en Dinámica de Sistemas*.  
Ed. Universidad de Sevilla, 1993.
- ATLAN H.  
*Entre el cristal y el humo*. E. Debate, 1990.
- AYALA F.J. DIR.  
*Evolución molecular*. Ed. Omega, 1990.
- BBV Fundación Ed.  
*Proyecto genoma humano: Ética*, 1993.
- CHANGEUX J.P., Laboratoire de Neurobiologie Moléculaire,  
Institut Pasteur, Paris.  
*L'Homme Neuronal*. Matière a Pensée.
- DE CLERIS M. ED.  
*Handbook of System Science*. Athens, 1991.
- DAVIES PAUL ED.  
*The New Physics*. Cambridge Univ. Press, 1989.
- EBELING W. et alii.  
*Thermodynamic Aspects of Self-organization*. Springer-Verlag,  
Berlin, 1985; 2-16.
- EBELING W. and ULBRICH H. ED.  
*Selforganization by nonlinear irreversible Process*. Springer. Berlin,  
1986.
- EIGEN M. y SCHUSTER, P.  
*The hypercycle. A natural principle of Self-Organization*. Springer,  
1978.
- EPSTEIN I.R. et al.  
*Reacciones químicas oscilantes. Orden y Caos* (prensa científica),  
Ed. A. Fernández-Rañada, 1990; 56-65.
- HALLE L.J.  
*Out of Chaos*. Houghton M.C.. Boston, 1977.
- JANTSCH E.  
*The self-Organizing universe*. Pergamon P., 1980.
- KRINSKI V.I. Ed.  
*Self-Organization*. Springer. Berlin, 1984.
- LÓPEZ-RUIZ A.  
«La Tierra alquitara antrópica». *Química e Industria*,  
Junio 1987.
- LÓPEZ-RUIZ A.  
«Hacia una cosmobiología teórica». *Revista Tanteos* (Ed. Círculo  
Debates del Ateneo de Madrid), Junio 1987.
- LÓPEZ-RUIZ A.  
«Ciencias y Humanidades: hacia un paradigma unificador».  
*Química e Industria*, Septiembre 1992; 607-612.
- LOVELOCK J.  
*Las edades de Gaia*. Tusquets Ed., 1993.
- MANDELBROT B.  
*The Fractal Geometry of Nature*. Freeman. San Francisco,  
1982.
- MARGALEF R.  
*Ecología*. Editorial Planeta, 1992
- MASON S.F.  
*Chemical Evolution*. Oxford U.P., 1992.
- MATURANA H. y VARELA, F.  
*Arbol del conocimiento*. Ed. Debate, 1990.
- MONTERO F. SANZ, J.C. ANDRADE M.A.  
*Evolución Prebiótica: el camino hacia la vida*. Eudema S.A., 1993.
- MONTERO F. y MORAN F.  
*Biofísica*. Eudema S.A., 1992.
- ORGEL L.E.  
*Los orígenes de la vida*. Alianza Ed., 1984.
- OSTOLAZA J.F. y MORENO BERGARECHE A.  
*Vida Artificial*, 1992.
- DAVIES PAUL  
*La mente de Dios*. McGraw-Hill, 1993.
- PEITGEN H.O., RICHTER P.H.  
*The Beauty of Fractals*. Springer-Verlag. Berlin  
Heidelberg, 1986.
- PRIGOGINE I. Selecciones Científicas  
«La termodinámica de la vie». *La Recherche* nº24, Juin 1972;  
547-562.
- PRIGOGINE I.  
*El redescubrimiento del tiempo por la ciencia actual*. Fundación  
Arecos. Madrid, Octubre 1985.
- RODRÍGUEZ DELGADO R. Ed.  
*International System Science Handbook*, 1993.
- The Darwin College Lectures E*.  
*Origins*, 1988.
- TRIBUS M.  
«Information and Thermodynamics: Bridging the two  
cultures», *J. Non-Equilibrium Thermodynamics*, Vol. 11; 1986, 247-  
259.
- VARELA F.  
*Principles of Biological Autonomy*. Elsevier North  
Holland, 1979.
- VELARDE M.G. et CH. NORMAND  
*Convection Scientific American*, July. 1980, 92-108.
- WILLIAMS C.  
*Origins of form*. Architectural B.P. Co.; N.Y., 1981.

# Ciencias Sanitarias Físicas y Naturales

## Tamaño y proporción Aplicaciones del Principio de Similitud a la biología y a la mecánica



Alfonso COBO ESCAMILLA

Escuela Universitaria de Arquitectura Técnica.  
Universidad Politécnica de Madrid

El siguiente artículo complementa el aparecido en la revista *El Ateneo*, cuarta época, número 1 y de título: «Reflexiones en torno a las Dos Primeras Jornadas de la obra de Galileo Galilei: *Diálogos acerca de dos nuevas ciencias* (1638).»

En aquél se trataron aspectos de similitud y resistencia abordados por *Galileo* en su obra; ahora trataremos de hacer una extensión de esas ideas al mundo de la naturaleza y de la ingeniería.

*Galileo* establece con toda claridad el Principio de Similitud constantando que, para cuerpos similarmente contruidos, las relaciones entre las partes varían con el tamaño:

*Así pues, Sagredo, debes abandonar la opinión que tenías y que coincide con la de otros muchos estudiosos de la mecánica, de las máquinas y estructuras (fabbriche), compuestas de una misma materia, con estricta observancia de unas mismas proporciones entre sus respectivas partes, deben ser igualmente, o por mejor decir, proporcionalmente eficientes para resistir y para ceder a las acometidas y choques exteriores; porque se puede demostrar geométricamente que las mayores son siempre, en proporción, menos resistentes que las meno-*

*res; de tal modo que, si se duplica el tamaño de las máquinas y estructuras, también las cosas de la naturaleza tienen, necesariamente señalado, un límite que ni el arte ni la naturaleza pueden traspasar; digo traspasar, con tal que se observen siempre las mismas proporciones y la identidad de la materia.<sup>1</sup>»*

El volumen de los cuerpos varía según el cubo de sus dimensiones lineales, la masa y el peso también; en cambio la superficie total o área de las secciones de cada parte y, por tanto, su resistencia mecánica a tracción o compresión varía según el cuadrado de sus dimensiones.

De esta forma, si cogiésemos una gacela y la ampliásemos  $k$  veces de tamaño, nos encontraríamos que su peso ha aumentado  $k^3$ , pero la sección de sus patas sólo  $k^2$ ; con lo cual, las patas que en su tamaño original eran suficientes para mantener el peso, ahora ya no lo son pues soportan  $k$  veces más peso.

Así, al comparar el mismo tipo de hueso entre dos mamíferos de distinto tamaño, observaremos que las proporciones en ambos son distintas; siendo el hueso del mamífero mayor de sección mayor que el hueso del mamífero menor.

Por tanto, según se incrementa el tamaño de los mamíferos, sus miembros inferiores se presentan como más toscos, quedando limitado el tamaño máximo de los mamíferos terrestres al mamut o al elefante. De existir algún otro de mayor tamaño, éste sería



Galileo Galilei (1564-1642), según un grabado de Ottavio Leoni, anterior a 1631

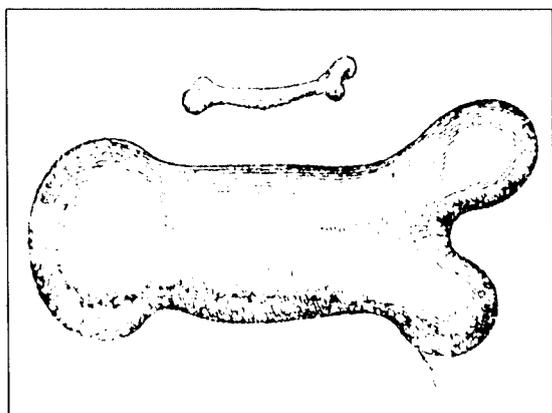


Figura emblemática del Principio de Similitud.  
De la obra de Galileo Galilei *Diálogos acerca de dos Nuevas Ciencias*

sumamente torpe como resultado de la gran sección de sus patas.

Al disminuir el tamaño, el problema se invierte. Al llegar Gulliver a Lilliput y encontrarse con seres semejantes a él pero doce veces menores en tamaño, debería haber observado que esos hombres eran proporcionalmente más fuertes que él pues sus pesos eran 1.728 veces ( $12^3$ ) más pequeños; de modo que si Gulliver hubiese podido levantar a un hombre de peso similar al suyo, un hombrecillo de Lilliput habría podido levantar a doce; este hecho ya lo apuntaba Galileo en la obra anteriormente mencionada:

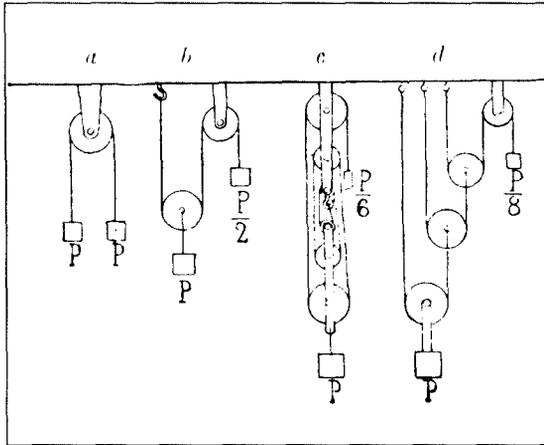
*.... de donde se deduce, con toda claridad, que quien quisiera mantener, en un colosal gigante, las proporciones que tienen los miembros en el hombre ordinario, necesitaría encontrar materia mucho más dura y resistente para formar los huesos, o admitir que su robustez sería en proporción mucho más débil que en los hombres de mediana estatura; con otras palabras, acrecentándose hasta una desmesurada altura, se verían ceder y romperse bajo su propio peso. Mientras que, por el contrario, se ve que al disminuir los cuerpos, las fuerzas no disminuyen*

*en la misma proporción, sino que antes bien en los más pequeños aumenta el vigor en proporción mayor. Por ello yo creo que un perro pequeño podría llevar a cuestas dos o tres perros iguales pero no creo que un caballo pudiera llevar un sólo caballo igual que él.<sup>2</sup>*

De esta forma, en Lilliput se fija la ración de comida para Gulliver en 1.724 raciones lilliputienses, pues si adoptamos que la necesidad de alimento de una persona es proporcional a su masa, siendo Gulliver doce veces más alto que un lilliputiense, su volumen es  $12^3$  veces mayor y, por tanto, también su masa; resultando el peso de Gulliver igual al peso de 1.728 lilliputienses.

*....el emperador me estipulaba una cantidad de alimento y bebida equivalente a la necesaria para el sustento de 1.724 lilliputienses. Preguntando yo, poco después, a un amigo de la Corte, cómo se había fijado un número tan concreto, me dijo que los matemáticos de Su Majestad habían tomado la altura de mi cuerpo con ayuda de un cuadrante, y encontrando que mi estatura excedía a la de ellos en proporción doce a uno, habían concluido que, dada la similitud de nuestros cuerpos, yo debía tener una capacidad análoga a la de 1.724 de sus compatriotas, y por tanto necesitaría tanto alimento como el preciso para sustentar igual cantidad de lilliputienses.<sup>3</sup>*

Este razonamiento puramente mecánico, aunque parece acertado, no lo es; porque respecto a la cantidad necesaria de alimentos de un ser vivo también influyen otros factores. Todos los animales de sangre caliente pierden una cantidad de calor que es directamente proporcional a su superficie exterior; por este motivo han de comer en proporción directa a su



Con la polea simple (a) para levantar un peso  $P$  es necesario aplicar una fuerza  $P$ . Existen, sin embargo, otros tipos de poleas con las cuales es posible levantar un peso  $P$  con fuerzas menores a  $P$

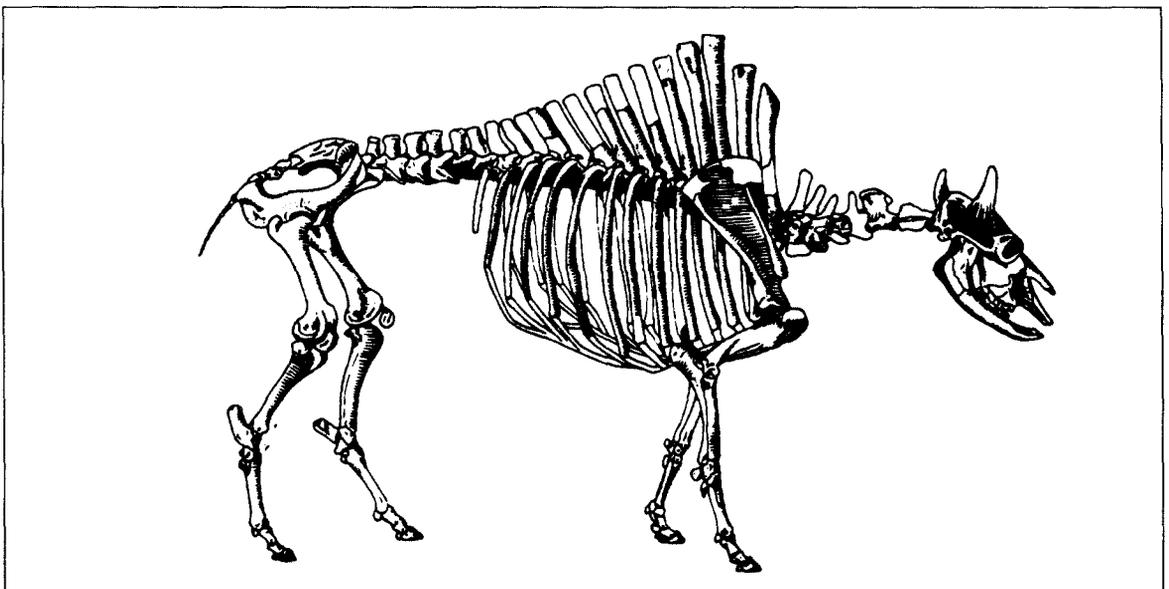
superficie y no a su peso. Al disminuir un ser vivo  $k$  veces de tamaño, su peso disminuye  $k^3$  veces -pero su superficie  $k^2$ - y, por ello, necesita consumir más alimentos. El hombre consume diariamente una ración de comida equivalente a  $1/50$  de su peso; pero, un ratón debe comer cada día una ración equivalente a la mitad de su peso. Obsérvese que esta consideración fija un límite inferior para el tamaño de un

animal de sangre caliente; un animal de sangre caliente más pequeño que un ratón no podría existir pues sería imposible que pudiese obtener y digerir la comida necesaria para mantener su temperatura constante.

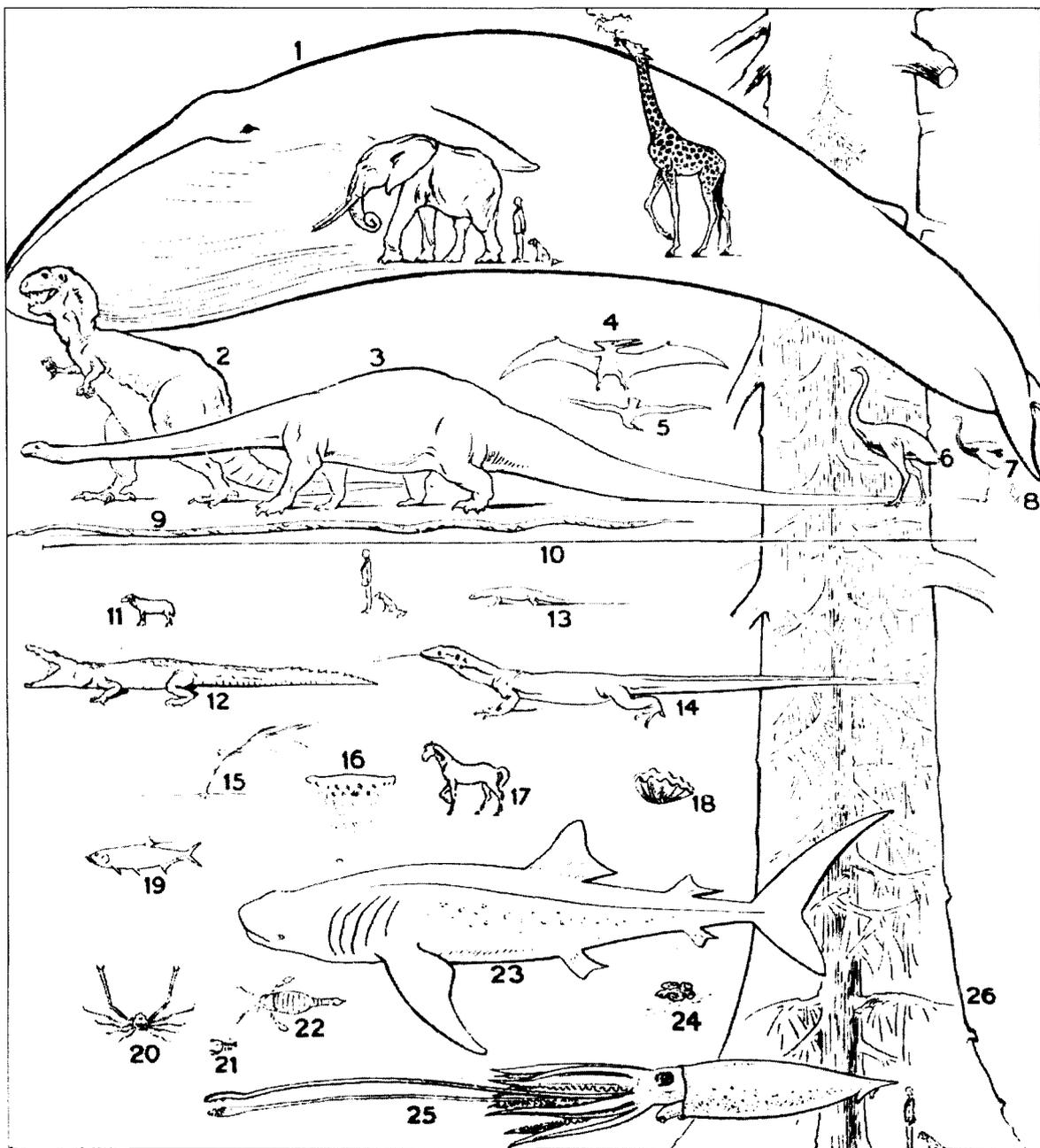
Tampoco estuvo acertado *Jonathan Swift* en el episodio del transporte de Gulliver desde la costa a la capital de Lilliput, cuando Gulliver es elevado por novecientos nativos mediante poleas. Con una polea simple, una persona sólo puede levantar como máximo un peso igual al suyo; siendo, por tanto, imposible que Gulliver se elevase del suelo cuando su peso era superior al de los novecientos nativos.

*Novcientos de los más vigorosos nativos fueron puestos a la tarea de tirar de las cuerdas, que se movían sobre poleas fijas en los postes, y así, en menos de tres horas fui izado al carruaje y atado a él.*<sup>4</sup>

Cojamos ahora dos vigas similares apoyadas en ambos extremos y sometidas única y exclusivamente a su propio peso, tienden a curvarse y, en régimen



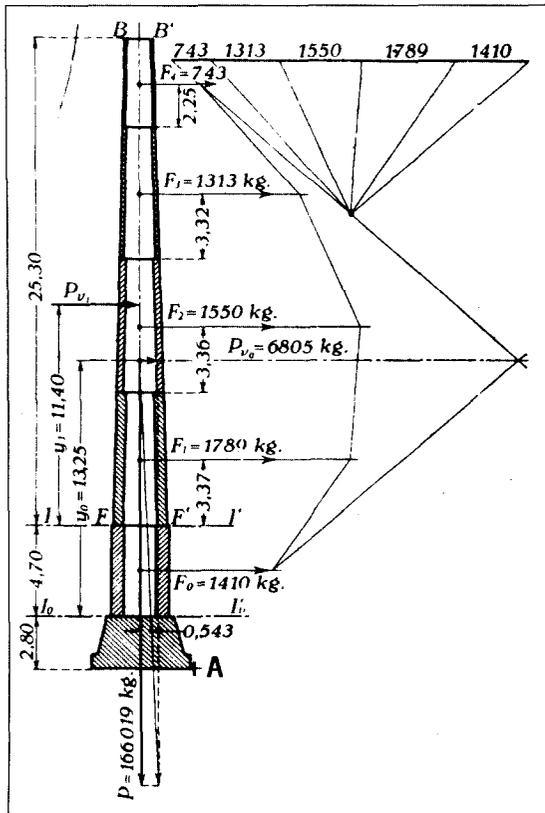
Esqueleto de un bisonte fósil. Segun O.P. Hay Iowa Geological Survey Annual Report. 1912



El tamaño de los organismos. Las cosas vivas más voluminosas. Todos los organismos están dibujadas a la misma escala. De la obra de Julian Huxley *La Ciencia de la vida*

elástico, si una es proporcionalmente  $k$  veces mayor que la otra, su curvatura es  $k^2$  veces mayor. Así, al aumentar el tamaño de los animales, las extremidades se hacen más cortas y gruesas y el esqueleto se hace más grueso y pesado. Según D'Arcy Thompson:

los huesos constituyen el ocho por ciento del cuerpo de un ratón o un reyezuelo, el trece o catorce por ciento de un ganso o un perro, y el diecisiete o dieciocho por ciento del cuerpo de un hombre...Por otra parte, tiene gran interés



Ejemplo del cálculo a vuelco de una chimenea considerada como sólido rígido. Escala 1: 400. Fuerzas 1 mm. = 3.000 kg. Polígono sumatorio 1 mm. = 150 kg.

observar lo poco que varían las proporciones esqueléticas de una pequeña mariposa y una gran ballena, incluso en los huecos de las extremidades, ya que en ambos casos la influencia de la gravedad es inapreciable (o casi).<sup>5</sup>

Las ballenas y los grandes peces no tienen este problema debido a que sus cuerpos se mantienen en el agua y sus esqueletos no están sometidos a la acción de la gravedad.

Pero en el agua el peso es despreciable; el tamaño sólo queda limitado por motivos de alimentación y reproducción, y la vida puede producir criaturas de más de cien toneladas de peso, como las grandes ballenas. En cambio, sobre la tierra, el peso

máximo hasta ahora alcanzado por los elefantes, no llega a diez toneladas; y el límite, dado por ciertos fósiles de gigantes animales llamados *Baluchitheres*, parece haber sido inferior a veinte toneladas.<sup>6</sup>

En el terreno de la ingeniería podemos pensar en el efecto de escala sobre las chimeneas. El equilibrio como sólido rígido de una chimenea ante la acción del viento supone que el momento de la acción del viento sobre el punto A sea menor que el momento del peso propio sobre el mismo punto y, de esta forma, la chimenea no volcará.

Si esa chimenea creciese proporcionalmente  $k$  veces, tendremos que el momento debido al viento crece en proporción  $k^3$  y el momento debido al peso propio crece en proporción  $k^4$  y la chimenea se hará  $k$  veces más segura.

De esta forma, cuanto mayor es la chimenea, más esbelta puede ser ya que, al aumentar la proporción, el efecto estabilizante crece en mayor medida que el efecto desestabilizante.

El mismo efecto se observa en los campanarios de las iglesias románicas, que cuanto mayor es el campanario, más huecos tiene y más esbelto resulta. ■

## BIBLIOGRAFÍA

- <sup>1</sup> GALILEI, Galileo  
*Diálogos acerca de dos nuevas ciencias*. Editorial Losada S.A. Buenos Aires. 1945.
- <sup>2</sup> IBIDEM. p. 1.
- <sup>3</sup> SWIFT, Jonathan  
*Viajes a varias remotas naciones del mundo por el médico y Capitán de marina Samuel Gulliver*. Editorial Joaquín Gil. Barcelona. 1945.
- <sup>4</sup> IBIDEM. p. 3.
- <sup>5</sup> THOMPSON, D'Arcy  
*Sobre el crecimiento y la forma*. Editorial Blume. Barcelona. 1917.
- <sup>6</sup> HUXLEY, Julian  
*La Ciencia de la vida*. M. Aguilar, Editor.  
CASTANS, Manuel  
*Análisis Dimensional*. Curso de Doctorado. 1993.



# Ciencias Históricas

## Museos y vida

### ❖ Reflexiones sobre un museo industrial

José Luis GUTIÉRREZ MOLINA

## Affaires históricos

### ❖ El espionaje español a los independentistas cubanos. 1868-1878

María Dolores DOMINGO ACEBRÓN

### ❖ El espionaje alemán en España durante la Primera Guerra Mundial

José María MARÍN ARCE

# Ciencias Históricas

## Museos y vida

### Reflexiones sobre un museo industrial. El Dique en los Astilleros Españoles de Puerto Real (Cádiz)



José Luis GUTIÉRREZ MOLINA

Sin darnos cuenta, casi sin darnos cuenta, como dice el cantante, empezamos a ver alzarse las estructuras cadavéricas de industrias y fábricas que una vez juzgamos todopoderosas e inmortales. Son en su mayor parte, los restos de lo que conocemos por Segunda Revolución Industrial y que, como en otros casos, una vez cumplido su ciclo vital pasan a engrosar la lista de objetos inventariables y dignos de abandonar la condición de viejos para adquirir la de ser expuestos en un museo. Son naves de arcaicas fábricas químicas; altos hornos siderúrgicos; gigantes cráteres de minas a cielo abierto, o profundos diques de construcción naval. Algunas de estas instalaciones han empezado a convertirse en sede de Museos que pretenden rememorar unas formas de vida, una cultura, una economía, no tan distantes.

No podemos tener la misma visión de estos materiales, estudiados por la llamada Arqueología industrial, que la de los que estamos habituados a contemplar en los museos al uso. No están lejanos los tiempos en los que muchos de nosotros estábamos relacionados, de una u otra forma, con estos hoy día ya museos. Que se lo pregunten a los habitantes de la bahía gaditana que se acerquen por las antiguas instalaciones del Dique de la Trasatlántica, el de Matagorda, para visitar al que hoy es *Museo El Dique*.

En pocas ocasiones como aquella tendremos la posibilidad de constatar la presencia del ayer y el hoy, la continuidad del trabajo y la explotación del

hombre. Para entrar en el todavía por inaugurar Museo hay que pasar por el recinto de los nuevos astilleros, la Factoría de Puerto Real de Astilleros Españoles, que han venido a sustituir a los del Marqués de Comillas. De la magnitud de las diferencias puede darnos idea, sin entrar en otras consideraciones más profundas aunque menos visibles, el enorme pórtico (grúa) que sirve los materiales al nuevo dique, capaz de albergar a dos buques a la vez, en el que cada letra del nombre de la empresa tiene una altura de ocho metros. La magnitud de las instalaciones y las herramientas no es nueva, pero si comparamos la forma de utilizarlas con las de fines de siglo pasado o hasta los años cincuenta y sesenta del presente se advierte la disparidad. Incluso la presencia en sus instalaciones de personal japonés nos habla de las nuevas relaciones que rigen el orden económico mundial y, por lo tanto, las relaciones sociales.

Con la aparición de estos museos, sobre todo en las regiones de mayor tradición industrial como Cataluña o Euskadi, nuestro país se incorpora plenamente al proceso que a partir de los años cincuenta, durante la etapa de reconstrucción del tejido industrial tras la Segunda Guerra Mundial, se desarrolló en Europa. En él coexistieron factores meramente económicos, como la necesidad de sustituir la vieja infraestructura industrial que incluso exigía nuevos espacios físicos más aptos, por otra nueva que se relacionaba con el papel hegemónico de los Estados Unidos, junto a una agitación emotiva y nacionalista ante la nueva situación. Fue en la Gran



Vista lateral del Museo *El Dique*. Astilleros Españoles. Puerto Real

Bretaña, *the first industrial nation*,<sup>1</sup> donde se alzaron las primeras voces que llamaban a prestar atención al pasado industrial. A partir de este momento empezaron a surgir asociaciones, arquitectos, geógrafos y técnicos que se interesaron por el futuro de los centros industriales en desuso y el destino de la identidad de los núcleos industriales.<sup>2</sup>

Por lo tanto, no es casualidad que sea en la bahía gaditana, centro de cierta tradición industrial, sobre todo de construcción naval, donde se haya puesto en marcha, patrocinado por la empresa estatal «Astilleros Españoles», un museo industrial. No podemos olvidar la traumática situación de las empresas de esta comarca andaluza, sobre todo las navales, afectadas por sucesivas reestructuraciones y con sus trabajadores sometidos a regulaciones de empleo que se han convertido en una circunstancia permanente. En este contexto de recesión es donde hay que enmarcar la aparición del Museo de *El*

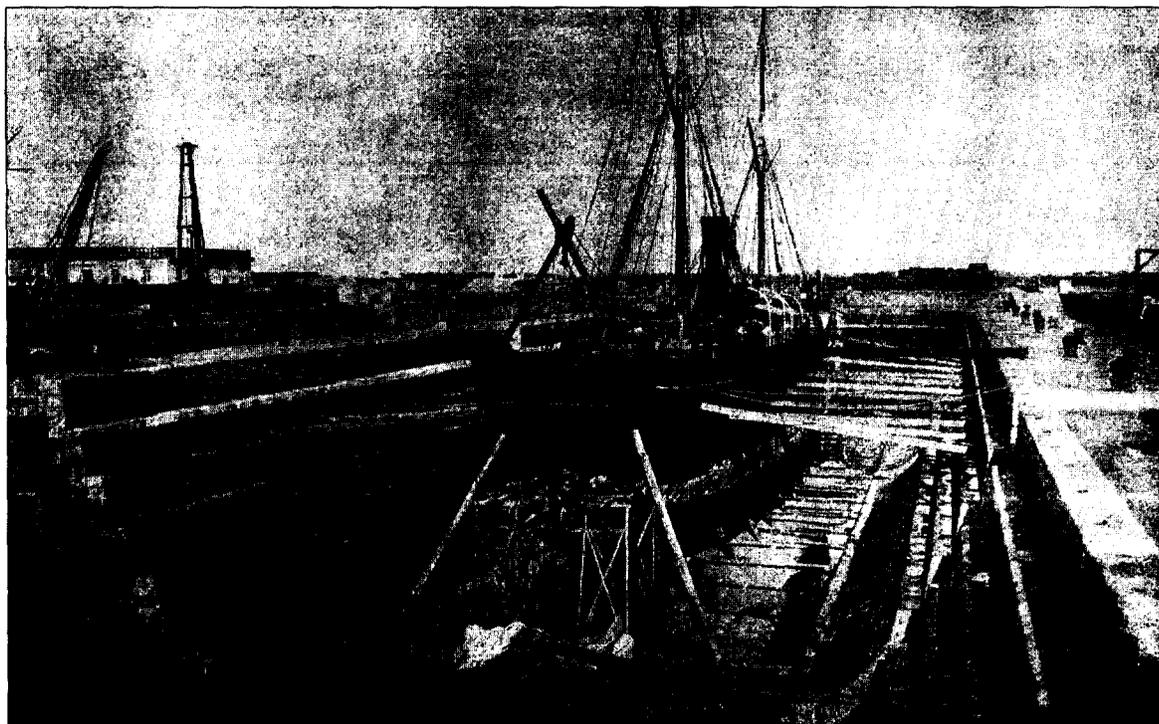
*Dique* que si por un lado cumple una función cultural, y aún más pienso debería cumplir una tarea social, también sirve de amortiguador a la conflictividad que genera la paulatina desaparición del tejido industrial de la zona. La propia historia de las instalaciones donde se asienta nos ilustra bien sobre estas características.

El Dique de Matagorda estuvo en funcionamien-

---

<sup>1</sup> Patrick Viaene, «Contemplaciones sobre la Arqueología Industrial en Europa en las postrimerías del siglo XX: Prioridades, metodológicas, recursos», conferencia pronunciada en los «IX Encuentros de Historia y Arqueología. Arqueología Industrial», celebrada en San Fernando (Cádiz, los días 4 y 5 de noviembre de 1993).

<sup>2</sup> En España, fue en diciembre de 1982, en Bilbao, cuando se celebraron las *Primeras Jornadas sobre la Protección y Revalorización del Patrimonio Industrial*. Actualmente existen asociaciones adheridas al «International Committee for the Industrial Heritage», distintos museos industriales; la disciplina comienza a abrirse paso en los medios académicos; se celebran con regularidad encuentros y congresos; las distintas administraciones empiezan a sensibilizarse sobre la necesidad de salvaguardar el patrimonio arqueológico industrial, y existe una revista especializada.



Dique de carenas, en Matagorda (bahía de Cádiz), propiedad de la Compañía Trasatlantica, en 1891

to durante aproximadamente un siglo, desde 1878 hasta 1976. Desde que fue creado por los propietarios de la «Compañía Trasatlántica», Antonio López y el primer Marqués de Comillas, hasta que su actual propietario, «Astilleros Españoles Sociedad Anónima», empresa del INI, lo cerró para poner en funcionamiento las nuevas instalaciones, anejas, de la «Factoría de Puerto Real». Fecha simbólica la de su cierre: fin del régimen franquista y plena crisis industrial, que llevará a los sucesivos gobiernos de la actual monarquía parlamentaria a desarrollar una política de reajuste de gran coste social. Durante estos años, hasta 1990, el astillero de la «Compañía» permaneció abandonado, degradándose en gran manera sus instalaciones y entorno. Porque el dique de Matagorda, más allá de ser una instalación industrial, era también un ejemplo de las ideas de un cierto «paternalismo cristiano-social» que caracterizó la actuación de la Trasatlántica y de su presidente Claudio López y Brú, cuya estatua preside los jardi-

nes que rodean la capilla que mandó levantar en los terrenos de la factoría y que hoy sirve para que los trabajadores se refieran a ella como la figura de quien hace más horas extraordinarias de la empresa. En su momento el complejo contaba además, con un «Barrio Obrero», almacenes, e incluso un teatro todo ello hoy día desaparecido. La recuperación de la factoría partió de dos grandes líneas de actuación: de un lado la rehabilitación de sus instalaciones industriales y anexas; de otro, la ordenación y salvaguarda del patrimonio documental y mobiliario existente. Trabajos que se han completado con la construcción de un nuevo edificio que alberga los fondos y presta servicio a los investigadores, y la recuperación de los restos del antiguo castillo de Matagorda como área de expansión para los visitantes.

De la rehabilitación de las instalaciones destaca la restauración y puesta en funcionamiento del Dique, eje de la actividad de la industria. Gracias al funcionamiento de su Casa de Bombas se tiene una



muestra, en perfecto estado y capaz de ser utilizado, de un elemento de la construcción naval que, de otra forma, sólo conservaríamos a través de escritos o fotografías. El ajardinamiento de las zonas adyacentes donde destaca la erección de una torre-mirador, completa –con la capilla ya citada y muelles y Taller de Maquinaria– el conjunto de instalaciones recuperadas. Pero si importante ha sido la actuación sobre el emplazamiento, no menor ha sido la recuperación del patrimonio mobiliario acumulado por una empresa de más de un siglo de existencia. En este segundo sentido tres son los aspectos que cubre el Museo de *El Dique*: archivo, biblioteca y rescate de herramientas y maquinaria vinculadas con el proceso de construcción y reparación naval.

Si la rehabilitación del propio Dique es el elemento que más destaca de la actuación sobre las instalaciones, en el caso del archivo, el logro más espectacular es el inventariado de más de cinco mil quinientas placas fotográficas de cristal, emulsionadas al gelatino bromuro, que fueron impresionadas entre 1891 y 1950. A través de ellas, como se apreció en la exposición organizada hace unos años, con el nombre de «Astilleros del ayer al hoy», se puede hacer un recorrido por la vida de los astilleros y de la sociedad de la bahía de Cádiz de gran parte del presente siglo. Construcciones, trabajadores, inauguraciones, herramientas, técnicas de trabajo, desfilan ante nuestros ojos como una huella indeleble de nuestro pasado. Como, igualmente, son de gran valor los casi 350 metros lineales de masa documental técnica, compuesta por planos y expedientes, que son, a su vez, un recorrido por los distintos métodos artesanales y científicos aplicados durante más de cien años en la construcción naval.

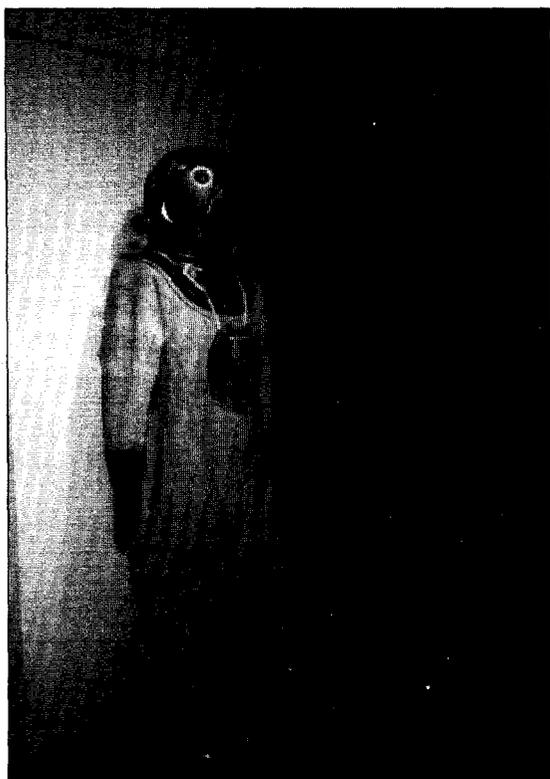
Pero si el Dique, con sus fotografías y documentación técnica, son los elementos más espectaculares y que, quizás, despierten más la atención tanto de profanos como especialistas, es el fondo de herra-

mientas y maquinaria el que mejor nos puede hablar de lo que significaron y significan estas instalaciones para los habitantes de la bahía. No sólo porque ellas nos hablan por sí mismas de las técnicas usadas en los procesos industriales, sino porque también nos ponen en contacto con quienes las utilizaban. Esas personas –y de ello nos puede ilustrar amplia y emotivamente el personal del museo– tienen en su vida, en sus experiencias, cuando relatan su manejo y características, esa parte de la historia de los pueblos que no figuran ni en manuales, libros o museos: el esfuerzo físico que suponía su utilización, la división del trabajo que representaba, las relaciones entre los distintos gremios, su amor al trabajo y la explotación que sufrían. Mazos, remaches, campanas, trajes de buzo, maquetas, instrumentos eléctricos y mecánicos, hasta un total de más de mil piezas y 72 máquinas, configuran un muestrario de una forma de vida, todavía presente en muchos de sus aspectos, que llena las salas del museo.

Si importante es el museo de *El Dique*,<sup>3</sup> importancia que no ha escapado a sus patrocinadores, de ahí la existencia de una sala que gloriase las excelencias de la empresa, tributo quizás inevitable a pagar, tampoco sería menor la actitud que deberían adoptar tanto visitantes como investigadores. En una situación de franca aculturización, más extendida en las comarcas donde la desindustrialización deja un reguero de desempleo y desvertebración social, sería preciso que estas actuaciones no se centraran en la mera conservación y catalogación. Es preciso algo más, sobre todo en una zona, como la bahía gaditana, donde junto a los condicionamientos de la actual



<sup>3</sup> La recuperación del Dique de Matagorda ya ha recibido diversos galardones de diversas Instituciones de la Comunidad Europea (mejor proyecto piloto para la conservación del patrimonio arquitectónico europeo), norteamericanas (Waterfront Center Annual Award) y españolas (Mejor libro editado en la convocatoria del Ministerio de Cultura para 1992).



Vista parcial del material expuesto. Traje de buzo utilizado en la factoría

situación socio-económica, no es posible olvidar los precedentes de su propio desarrollo histórico marcado por las consecuencias de la guerra y represión consecuente de 1936-1939, los cuarenta años de dictadura franquista y los más de tres lustros de democracia tutelada que le han sucedido. Son pues, más de cincuenta años sin que se desarrolle una sociedad civil autónoma, medio siglo de miedo que han originado el actual desierto cultural y la inexistencia de una alternativa civil y social. De ahí que la existencia de museos industriales como el que nos ocupa, debe servir para algo más que para propaganda de los patrocinadores, la mera curiosidad arqueológica de los visitantes, la tarea censataria o archivística de los profesionales que lo componen, o para el desarrollo de unas investigaciones académicas. Debería ser un ámbito de actuación que no se circunscribiese a las tareas enumeradas, que promocio-

ne acciones de salvaguarda de los elementos del mundo que se extingue, que no tienen por qué perderse o que deberían seguir conociéndose aunque sea fuera de su contexto. Los museos industriales como el de *El Dique* deben tener estas tareas conservacionistas, más allá de las de *Pompas Fúnebres* propias de las actividades museísticas.

Pero, además, este tipo de instituciones, por la propia naturaleza de los elementos que las componen, todavía presentes y vivos aunque en algunos casos moribundos, deben plantearse el valor de los materiales, y con ellos de su contexto, que quieren conservar. Pero no se trata sólo de salvar tal o cual herramienta única, sino de valorar su relación con la sociedad. Los procesos industriales no han sido, no son, algo ajeno a la vida de las sociedades en las que se desarrollan. Forman parte, en suma, de su historia, de nuestra historia. Y en este contexto es importante el papel que deben tener los estudiosos. La investigación, la Arqueología industrial, no debe convertirse en una mera disciplina de censo y rehabilitación, que acompaña a una actitud resignada ante procesos que, sin saber por qué, los consideramos inevitables y que, lo que es más grave, acaba siendo cómplice de actitudes y procesos que consagran la insolidaridad y la desigualdad social. La ciencia, los museos, las disciplinas históricas no deben ser flores que adornan una sociedad injusta. Deben permitir reflexionar sobre los porqués de las transformaciones que soportamos, de recapacitar sobre el significado de los procesos evolutivos que nos afectan, y aportar y ayudar a crear, con la honradez intelectual, nuestro presente y mejorar el futuro. Porque conociendo nuestro pasado estaremos en mejores condiciones de *crear* nuestro presente. En el deseo está que estas magníficas instalaciones recién inauguradas sirvan para algo más que el mero disfrute *necrológico* que suele ser el triste destino de algunos museos. ■

Fotos: Enrique LOPEZ MARÍN y Museo «El Dique»

# Ciencias Históricas

## Affaires historiques

### El espionaje español a los independentistas cubanos 1868-1878

María Dolores DOMINGO ACEBRÓN  
C.S.I.C. Histoire des Antilles Hispaniques  
Université Paris VIII

El espionaje que realizaron las autoridades españolas contra los insurrectos cubanos durante la Guerra de los Diez Años, (1868-1878), tenía como principal objetivo bloquear cualquier acción tendente a apoyar la causa independentista. Dicho espionaje fue organizado y dirigido en el extranjero, a través de los distintos consulados y legaciones (embajadas).

En Estados Unidos los consulados que realizaron el espionaje fueron los de Nueva York, Nueva Orleans, Cayo Hueso, Filadelfia, Baltimore, Portland, el Vice-Consulado de la Confederación de Canadá; siendo la legación de España en Washington la que centralizó todas las investigaciones y la que controlaba económicamente todos los gastos efectuados en los demás consulados.

El espionaje se llevó a cabo en Estados Unidos, puesto que la organización del movimiento rebelde en el extranjero fue dirigido por la «Junta Central Republicana de Cuba y Puerto Rico», que tenía su sede en Nueva York y fue precisamente en esta ciudad donde las investigaciones sobre los movimientos rebeldes se acentuaron, respecto a las otras ciudades citadas. Estas conclusiones se han obtenido después de un estudio exhaustivo realizado sobre los pagos efectuados para esta labor por los consulados y la Legación.

La Legación de España en Washington invirtió un total de 503.757,93 pesos, siguiéndole el



Consulado de Nueva York que gastó 19.408,15 pe-

sos. A una distancia abismal figura el Consulado de Nueva Orleans con un total de 10.242,61 pesos, seguido por el Consulado de Filadelfia con 5.415,9 pesos, el de Baltimore con 759,65 pesos, el de Canadá con 611,18 pesos, el Consulado de Cayo Hueso con 485 pesos, el Consulado de Portland con 206,70 pesos y por último el Vice-Consulado de Charlestons con 122,50 pesos.<sup>1</sup>

#### 1. LA ORGANIZACIÓN DEL ESPIONAJE: RED DE AGENTES, CONFIDENTES Y COLABORADORES

Estas elevadas sumas de dinero fueron invertidas en pagar una red de espionaje que organizaron las autoridades españolas, proyectando su labor no

<sup>1</sup> «Gastos de espionaje pagados por la Legación de España en Washington, 1872-1877», «Gastos de espionaje del Consulado de España en Nueva York, 1872-1877», «Gastos de espionaje del Consulado de España en Nueva Orleans, 1872-1877», «Gastos de espionaje del Consulado de España en Filadelfia, 1872-1875», «Gastos de espionaje del Consulado de España en Baltimore, 1873-1877», «Gastos de espionaje del Consulado de España en Cayo Hueso, 1871-1872», «Gastos de espionaje del Consulado de España en la Confederación del Canadá y en las posesiones británicas y francesas de Norte América, 1874-1876», «Gastos de espionaje del Consulado de España en Portland, 1873», «Gastos de espionaje del Consulado de España en Charlestons, 1874». Fuente: *Archivo Histórico Nacional de Madrid*, Sección: Ultramar, legajo: 3669.

<sup>2</sup> En 1876 Antonio Mantilla (Ministro Plenipotenciario de España en Washington), envió personalmente una letra por valor de 300 pesos oro al agente en París.

LEGACIÓN DE ESPAÑA EN WASHINGTON. Resumen de los gastos de vigilancia ocurridos en el semestre de 1876. Comprobante nº 45. *Archivo Histórico Nacional*, Sección: Ultramar, Legajo nº 3669.



Con la Conferencia de París (1898), culminaron las guerras independentistas cubanas

sólo en Estados Unidos y Canadá, sino también en Europa (Francia).<sup>2</sup>

Las agencias de detectives más destacadas en esta tarea fueron: «Pinkerton's National Detective Agency», «Detective Agency Mooney y Boulaud» y «Detective Agency Henry W. Davies». Algunas de éstas tenían sus propios agentes que trabajaban para las autoridades españolas; pero otras veces, la Legación de España en Washington y los Consulados respectivos contrataban a título personal a los agentes. Por ejemplo, los agentes contratados por la Legación fueron siete; en el Consulado de Nueva York, treinta; en el de Filadelfia, nueve; en el de Baltimore el Consulado tenía un sólo agente. En ocasiones estos agentes contrataban a su vez a otros ayudantes, para poder realizar con la mayor eficacia el trabajo que se les había encomendado.

<sup>3</sup> Fuente: *Archivo Histórico Nacional*, Sección: Ultramar. Legajo nº 3669.

<sup>4</sup> CONSULADO DE ESPAÑA EN FILADELFIA. Cuenta de los gastos de vigilancia correspondientes al mes de Febrero de 1873. Comprobante nº 3, Filadelfia, 1-III-1873. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo nº 3669.

<sup>5</sup> CONSULADO DE ESPAÑA EN BALTIMORE. Cuenta de los gastos de vigilancia correspondientes al mes de Diciembre de 1875. Comprobante nº 1, Baltimore, 31-XII-1875. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo nº 3669.

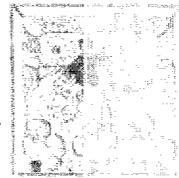
<sup>6</sup> CONSULADO DE ESPAÑA EN NUEVA YORK. Relación de los recibos durante el mes de Agosto de 1876. Comprobante nº 3, Nueva York, 17-IX-1876. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo nº 3669.

<sup>7</sup> CONSULADO DE ESPAÑA EN NUEVA YORK. Relación de los recibos durante el mes de Noviembre de 1876. Comprobante nº 4, Nueva York, 1-XII-1876. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo nº 3669.

<sup>8</sup> CONSULADO DE ESPAÑA EN NUEVA YORK. Cuenta de los gastos extraordinarios de vigilancia durante el mes de Junio de 1872. Comprobante nº 13, Nueva York, 30-VI-1872. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo nº 3669.

<sup>9</sup> El nombre de este agente aparece en clave.

<sup>10</sup> CONSULADO DE ESPAÑA EN NUEVA YORK. Relación de los recibos durante el mes de Agosto de 1877. Comprobante nº 14, Nueva York, 31-V-1877. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo nº 3669.



Por ejemplo, el capitán Seymore tenía a su cargo varios agentes.<sup>3</sup>

Las misiones de todos estos agentes eran muy variadas y abarcaban todo lo referente a la vigilancia de los rebeldes y de todo aquello que pudiera resultar sospechoso de complicidad con la insurrección. Por una parte, vigilaban en los astilleros los buques sospechosos de ser utilizados por los independentistas. En Filadelfia, esta misión era llevada a cabo por el agente G. Duque.<sup>4</sup> También ejercían su misión en los muelles, por ejemplo, en Baltimore, el agente Frank era el encargado de vigilar todas las actividades que se producían en dicho lugar.<sup>5</sup> En otras ocasiones seguían a los insurrectos, por ejemplo, en Nueva York, el agente Henry W. Davies, vigiló a los rebeldes José Rodríguez,<sup>6</sup> De Soto,<sup>7</sup> etc...

Muy importante fue sin duda también el agente anónimo que se había instalado en la Aduana de Nueva York, desde donde informaba con detalle sobre la exportación de armas y municiones hacia Cuba, trabajo que desempeñó desde Junio hasta Diciembre de 1872.<sup>8</sup> Otros agentes se encargaban de conseguir los folletos «subversivos»; en 1877 el agente Nxx<sup>9</sup> localizó 200 ejemplares del folleto «Spain in América».<sup>10</sup> Además tenían como misión la protección de las personalidades que visitaban el país. Durante la visita que realizó a Filadelfia en 1876, el pretendiente D. Carlos de Borbón, fue pro-

tegido por los agentes Manuel Soiza, C.R. Brow<sup>11</sup> y por Henry W. Davies.<sup>12</sup> Esta información ha sido confirmada por el mismo D. Carlos, que en un relato sobre dicho viaje exponía que lo que más le llamó atención fue «*Los cuatro espías de la Legación española, que no se movían de su puesto y que tenían su cuartel general en una cervecería de la calle cuarenta y cinco de la Quinta Avenida, frente al hotel Windsor*». Sus nombres eran: Van Zandt, Taylor, Biffly y Holmman.<sup>13</sup>

Si necesarios e imprescindibles eran los agentes secretos para informar a las autoridades españolas, no menos importantes eran, dentro de la red de espionaje tejida por el Servicio de espionaje español, los confidentes, que algunas veces eran los únicos que podían conseguir determinadas informaciones. En Nueva Orleans uno de los confidentes fue Joaquín Rodríguez.<sup>14</sup> En Nueva York el confidente Valentín tenía un sueldo mensual, y además, él mismo contrató a varias personas para realizar su trabajo.<sup>15</sup> Junto a él se encontraba Angelo Molfino el cual en 1873 realizó varios servicios especiales para el Consulado de Nueva York<sup>16</sup> y para el de Filadelfia en Diciembre de 1872.<sup>17</sup>

Las informaciones que proporcionaban a las autoridades españolas eran de todo tipo. Algunas de las más importantes eran las relativas a las expediciones.<sup>18</sup> Por este motivo el Consulado de Nueva

<sup>11</sup> CONSULADO DE ESPAÑA EN FILADELFIA. Cuenta de los gastos de vigilancia ocurridos en este Consulado con motivo de la estancia de D. Carlos de Borbón. Comprobante nº 1 y 2. Filadelfia, 22-IX-1876. A.H.N., Ultramar. Legajo nº 3669.

<sup>12</sup> CONSULADO DE ESPAÑA EN NUEVA YORK. Relación de los recibos durante el mes de Agosto de 1876. Comprobante nº 2, Nueva York, 17-IX-1876. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo nº 3669.

<sup>13</sup> J.C.: *Don Carlos en América. Apuntes de un viaje*. Fechoz editor, París, 1876; págs. 1-64.

<sup>14</sup> CONSULADO DE ESPAÑA EN NUEVA ORLEANS. Cuenta de los gastos extraordinarios, desde el 10 de Abril a Mayo de 1877. Comprobante nº 4, Nueva Orleans, 1877. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo nº 3669.

<sup>15</sup> CONSULADO DE ESPAÑA EN NUEVA YORK. Cuenta de los gastos extraordinarios de vigilancia ocurridos durante el mes de Noviembre de 1872. Comprobante nº 9, Nueva York, 30-XI-1872. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo nº 3669.

<sup>16</sup> CONSULADO DE ESPAÑA EN NUEVA YORK. Cuenta de los gastos extraordinarios durante el mes de Marzo de 1873. Comprobante nº 20, Nueva York, 31-III-1873. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo nº 3669.

<sup>17</sup> CONSULADO DE ESPAÑA EN FILADELFIA. Cuenta de los gastos de vigilancia durante el mes de Diciembre de 1872. Comprobante nº 5, Filadelfia, 31-XII-1872. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo nº 3669.



York pagó en 1874 200 pesos, a un confidente por ciertos documentos sobre el vapor rebelde «Edgard Stewart».<sup>19</sup> De incalculable importancia debió ser la confianza que ofreció el capitán de la famosa expedición del «Virginius», a juzgar por la cantidad que se le pagó, 500 pesos.<sup>20</sup> Y por la información sobre los cabecillas rebeldes: Aguilera, Pio Rosado y Rafael Quesada, los cuales habían salido de Nueva York y se dirigían a las costas de Cuba, se le pagaron 1.000 pesos.<sup>21</sup>

Además, otras personas trabajaron estrechamente con las autoridades españolas; en primer lugar, los mismos funcionarios de la Embajada y Consulados; en segundo lugar, abogados, periodistas, corresponsales, traductores, taquígrafos, fotógrafos, etc.. En 1873, el consul de Boston recibió la suma de 140 pesos por «gastos secretos».<sup>22</sup> El tercer secretario de la Legación de España en Washington, Luis Polo Bernabé, por pequeños gastos de vigilancia recibió 225 pesos;<sup>23</sup> incluso él mismo se encargó de vigilar en Nueva York, en 1876, los movimientos del vapor «Octavia».<sup>24</sup>

Pero todo esto, no era más que una parte del engranaje que habían establecido las autoridades españolas en los lugares más conflictivos; pues los agentes más importantes estaban introducidos en el propio Congreso de los Estados Unidos. Formaban un grupo de personas, que tenían como misión, impedir que la Cámara aprobara alguna resolución que perjudicase a los intereses del gobierno español en Cuba. Los agentes más destacados fueron Walter y Baxter J. Chuston. De esta forma, los gastos invertidos en el Congreso figuraban con el nombre de «servicios extraordinarios».<sup>25</sup> Uno de estos «servicios» fue protagonizado por S.W. Tooley en Albany, para frenar las posiciones a favor de la beligerancia a los cubanos rebeldes en armas, que se habían presentado en la Legislatura del Estado de Nueva York.<sup>26</sup>

## 2. LA POSICIÓN DE LA PRENSA SUBVENCIONADA

Las autoridades españolas utilizaron la prensa por un lado, para desprestigiar políticamente a los rebeldes y, por otro, para realizar una labor de zapa de tipo ideológico para justificar y defender los intereses españoles en Cuba. Para que esta labor fructificara fue subvencionado, desde 1872 a 1877 por la Legación de España en Washington, el periódico *El Cronista* de Nueva York, dirigido por José Ferrer de Couto, invirtiendo un total de 11.972 pesos. Los servicios prestados por Ferrer de Couto al Gobierno español fueron recompensados concediéndosele en 1875 la Gran Cruz de Isabel la Católica.<sup>27</sup> Además la

<sup>18</sup> DOMINGO ACEBRÓN, M<sup>a</sup> Dolores: «Las expediciones a Cuba: apoyo a la insurrección cespedita», 1868-1878. *Historia de América*. Madrid. Revista Universidad Complutense. 1993; págs. 241-256.

<sup>19</sup> CONSULADO DE ESPAÑA EN NUEVA YORK. Cuenta de los gastos extraordinarios ocurridos durante el mes de Julio de 1874. Comprobante n<sup>o</sup> 24, Nueva York, 31-VII-1874. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo n<sup>o</sup> 3669.

<sup>20</sup> LEGACIÓN DE ESPAÑA EN WASHINGTON. Cuenta de los gastos extraordinarios de vigilancia durante el segundo semestre de 1872. Comprobante n<sup>o</sup> 79, Washington, 31-XII-1872. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo n<sup>o</sup> 3669.

<sup>21</sup> LEGACIÓN DE ESPAÑA EN WASHINGTON. Certificación de Antonio Montilla (Ministerio Plenipotenciario de España en Washington). Washington, 30-IV-1876. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo n<sup>o</sup> 3669.

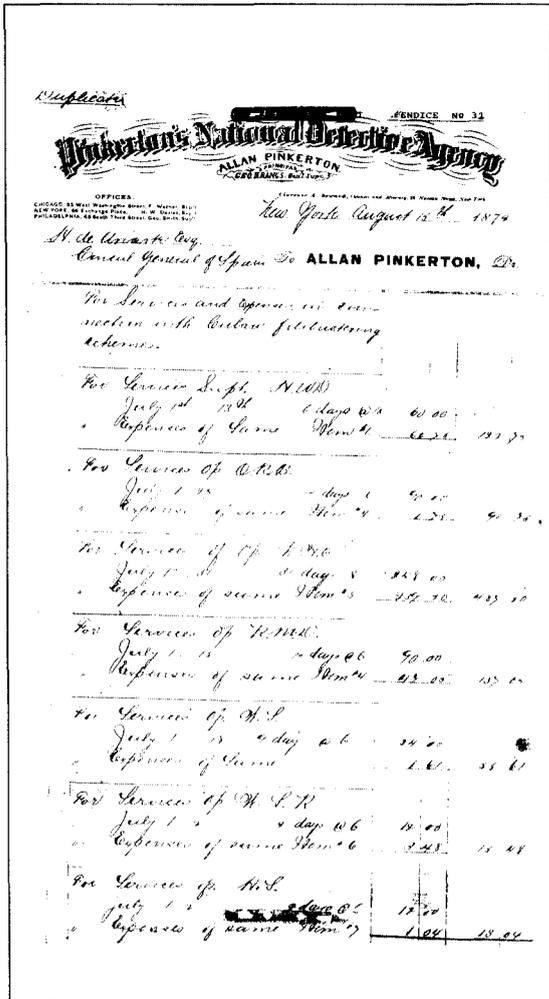
<sup>22</sup> LEGACIÓN DE ESPAÑA EN WASHINGTON. Cuenta de los gastos extraordinarios de vigilancia durante el primer semestre de 1873. Comprobante n<sup>o</sup> 23, Boston 1873. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo n<sup>o</sup> 3669.

<sup>23</sup> LEGACIÓN DE ESPAÑA EN WASHINGTON. Resumen de los gastos de vigilancia durante el segundo semestre de 1876. Saratoga, 31-VII-1876. Comprobante n<sup>o</sup> 12. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo n<sup>o</sup> 3669.

<sup>24</sup> Op cit (23). Comprobante n<sup>o</sup> 58, Washington, 22-XI-1876.

<sup>25</sup> LEGACIÓN DE ESPAÑA EN WASHINGTON. Oficio (reservado) de José Polo Bernabé al Gobierno Superior Civil, Washington, 27-III-1873. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo n<sup>o</sup> 3669.

<sup>26</sup> LEGACIÓN DE ESPAÑA EN WASHINGTON. Cuenta de los gastos extraordinarios de vigilancia durante el segundo semestre de 1877. Comprobante n<sup>o</sup> 85. Nueva York, 1877. A.H.N., Sección: Ultramar. Legajo n<sup>o</sup> 3669.



Factura de la «Pinkerton's National Detective Agency» en Nueva York, por los servicios prestados al Gobierno español: espionaje a los insurrectos cubanos en 1872

Legación estaba suscrita a varios periódicos no sólo norteamericanos, sino también españoles; algunos de los cuales eran pro-rebeldes. Entre los periódicos que se publicaban en Estados Unidos figuran: *Tribune*, *Times*, *Herald*, *World*, *Sun*, *Republican*, *Chronicle*, *Star*, *Evening Post*, *Capital*, *Baltimore*, *American*, *Evening Bolletín*; y los españoles: *Independencia*, *El Tribuno Cubano*, *La Voz de la Patria*, *Las Novedades* y *El Emigrado*; incluso consta el periódico publicado en Estados Unidos en francés llamado *Courier des Etats Units*. Por estas sus-

cripciones la Legación pagó la cantidad de 1.066,44 pesos.

Sin duda alguna, la posición del *Cronista* fue reconocida por su propio director en el folleto titulado: «Cuba puede ser independiente»<sup>28</sup> título bastante contradictorio si tenemos en cuenta, la actitud de Couto ante la independencia de la Isla y de esta forma en el prólogo del folleto expone: «lamentando el desconcierto que prevalece en la cuestión de Cuba, hemos procurado en *El Cronista* encauzar la opinión pública por las corrientes de la luz y la verdad...».<sup>29</sup> Por supuesto, la verdad de Couto no era la verdad de otros muchos cubanos que estaban luchando en Cuba y fuera de ella, para conseguir la independencia de Cuba del colonialismo español.

A modo de conclusión, en primer lugar, destacar el vacío historiográfico existente sobre el espionaje español. En segundo lugar, poner de relieve la importancia que tuvo en el desarrollo de la primera guerra de independencia o «Guerra de los Diez Años», puesto que como ha podido comprobarse España invirtió unas cantidades bastante importantes para que la insurrección fracasase. Y en tercer lugar, consideramos siempre necesario e imprescindible profundizar en todos los aspectos posibles, para una mejor comprensión del fenómeno histórico; quedando de manifiesto, en este caso, que España intentó por todos los medios que Cuba no se convirtiera en una nación libre y soberana. ■

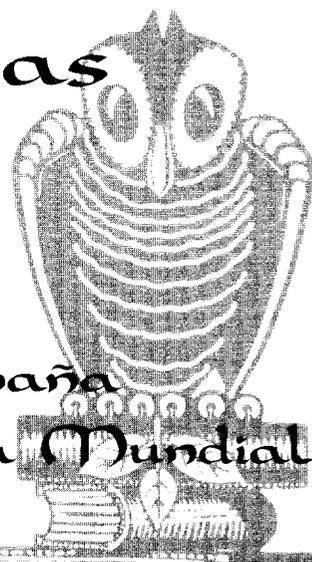
<sup>27</sup> *El Eco de Cuba*. Revista quincenal política y mercantil. Año III, La Habana, domingo 30-V-1875, nº 10, 2 págs. fols. 209-210v.

<sup>28</sup> FERRER DE COUTO, Jose: *Cuba puede ser independiente*. Nueva York, Imprenta de *El Cronista*, 1872, págs. 147.

<sup>29</sup> Op cit (28) pág. 7 del premio.

# Ciencias Históricas

## Affaires historiques



### El espionaje alemán en España durante la Primera Guerra Mundial

José María MARÍN ARCE

Departamento de Historia Contemporánea. UNED

Al comienzo de la Guerra Europea, España declaró su neutralidad, firmemente convencida de una rápida victoria de los Imperios Centrales, que se veía confirmada por los primeros acontecimientos bélicos que provocaron la retirada de los ejércitos franceses ante la ofensiva alemana y el traslado del gobierno galo a Burdeos.

La verdadera importancia de España radicó entonces en su papel de abastecedor a las potencias beligerantes, pues la declaración de neutralidad no implicaba restricción alguna en el comercio con Europa, tanto de materias primas, como de productos agrarios o manufacturados, excepción hecha de armas y municiones. Muy pronto los países en guerra intentaron buscar la amistad de los distintos gobiernos españoles, con un doble objetivo: asegurarse el libre comercio con la Península y, además, impedir o dificultar que las potencias enemigas pudieran comerciar con España.

Las potencias aliadas partían de una posición claramente ventajosa, su influencia política en España era mucho mayor que la de Alemania, controlaban gran parte del tráfico marítimo en el Mediterráneo, el balance comercial les era muy favorable; así como la mayoría del sector industrial estaba en manos de empresas francesas, inglesas y belgas, y las inversiones de capital eran muchísimo más importantes que las de los Imperios Centrales. Según cálculos de los servicios de información fran-

ceses, los capitales invertidos en España por las potencias aliadas sobrepasaban los 4.000 millones de pesetas, mientras que los alemanes apenas alcanzaban los 25 millones de pesetas.<sup>1</sup>

En esta situación de inferioridad, los alemanes dirigieron hacia España una política tendente a contrarrestar la fuerte influencia de los países aliados. Al inicio del conflicto bélico, el gobierno alemán, a través de su embajada en Madrid y de la prensa germanófila, ofrecieron a España, en caso de victoria alemana, toda clase de promesas sobre compensaciones territoriales en Marruecos y la entrega de Tánger, Gibraltar e incluso de Portugal.<sup>2</sup> Aunque estos ofrecimientos no fueron tomados en consideración por el gobierno español, tuvieron cierta incidencia en la opinión pública, sobre todo en medios ultranacionalistas. En este sentido, su mayor actividad estuvo encaminada a influir lo más posible en la prensa española, sobre todo en periódicos de tendencia conservadora o tradicionalmente poco favorables a Francia como *ABC*, *La Tribuna*, *El Debate*, *El Siglo Futuro*, *El Universo*, *La Acción*, etc. También intentaron ganarse las simpatías de los medios aristocráticos, de las derechas conservadoras, de algunos sectores liberales vinculados a García Prieto e inclu-

<sup>1</sup> *Archives du Ministère des Affaires Étrangères (A.M.A.E.)*, Paris, Nouvelle Serie (NS) Espagne, tomo 47, informe de 22-8-1917 dirigido a M. Berthelot.

<sup>2</sup> Los ofrecimientos sobre Gibraltar, Tánger y Portugal se hicieron formalmente al Rey Alfonso XIII en diciembre de 1914. *Archivo Romanones (A.R.)*, leg. 40 n° 9, anejo 1, carta de Romanones a Alfonso XIII de 1 de septiembre de 1916.

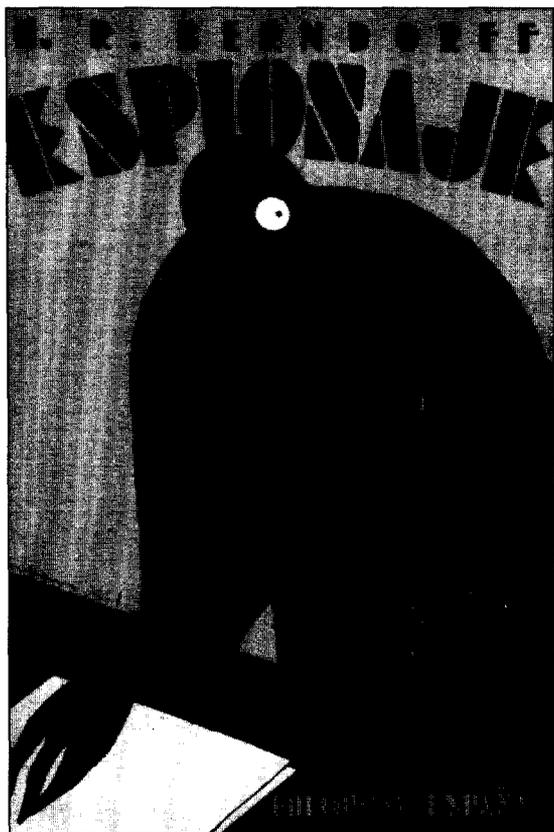
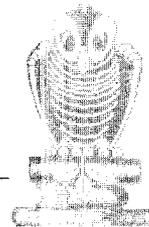


Ilustración de un clásico del espionaje. 1930

so del entorno del Rey Alfonso XIII, sirviéndose de la Reina Madre para que defendiera los intereses de la común Casa de Austria.

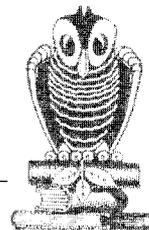
Paralelamente a esta labor diplomática, que no dió resultados muy satisfactorios, los alemanes organizaron un importante servicio de información, dirigido directamente por el príncipe de Ratibor, embajador en Madrid, el barón Von Stohrer, secretario de embajada, y el mayor Von Kalle, agregado militar. En estrecho contacto con la embajada alemana se creó la *Sociedad hispano-alemana de Estudios Económicos*, situada en la calle Campoamor nº 40 de Madrid, que servía para encubrir la red de espionaje y organizar una importante agencia de propaganda. Dicha sociedad, dirigida por Walter Meynen, director de la Sociedad de Seguros *La Victoria* de Berlín, Carlos Knapp, industrial alemán, y por Gustavo

Motschman, verdadero cerebro de la red de espionaje, canalizaba y administraba cuantiosos fondos donados por empresas alemanas como la Krupp, AEG, Siemens & Schuckert, el Deutsche Bank etc., y que fueron destinados fundamentalmente a la compra de diarios, como *La Nación* o *El Correo Español*, - que aumentó su tirada de 7.000 a 70.000 ejemplares-, al soborno de periodistas y a la creación de una agencia de propaganda, que utilizando un moderno servicio telegráfico, enviaba con regularidad todo tipo de informaciones a más de 50 periódicos repartidos por todo el país.<sup>3</sup>

Al comienzo de la guerra, los servicios de información alemanes se ocuparon esencialmente de potenciar el comercio con los Imperios Centrales y de preparar y organizar el contrabando de armas, dirigido sobre todo a Marruecos con el objeto de favorecer la rebelión de los caudillos moros enemigos de Francia, facilitándoles armas y dinero, y lograr que las kábilas proclamasen Sultán a Muley Haffid, residente en la zona de protectorado administrado por España, lo cual hubiera supuesto una insurrección general en Marruecos tanto contra Francia como contra España<sup>4</sup>. Los agentes alemanes, dirigidos desde el consulado en Tetuán y desde la embajada en Madrid, operaban fundamentalmente en Melilla a

<sup>3</sup> A.R. leg. 96 nº 33, informe titulado «La actuación de los alemanes en España» fechado el 6-4-1919. Sobre la propaganda en España, conviene consultar los artículos de Luis Álvarez Gutiérrez: «Intentos alemanes para contrarrestar la influencia francesa sobre la opinión pública en los diez años precedentes a la Primera Guerra Mundial» y de Paul Aubert: «La propagande étrangère en Espagne pendant la Première Guerre Mondiale» en *Españoles y franceses en la primera mitad del siglo XX*, Madrid, CSIC, 1986.

<sup>4</sup> Las relaciones de Muley Haffid con los alemanes parecen evidentes. Este jefe marroquí fue obligado por las autoridades españolas a trasladarse a Barcelona, y fue de allí al Escorial; y fue el propio embajador alemán, Príncipe de Ratibor, quien intercedió insistentemente para evitar el aislamiento de Muley Haffid. A.R., leg. 63 nº 46, informe enviado por Romanones a Alfonso XIII el 1 de septiembre de 1916.



La verdadera Mata-Hari, según la ficha de la policía francesa

través del agente alemán Bartesi, jefe de propaganda en el Rif y consejero de Abd-el-Malek, principal cabecilla rebelde contra Francia, y de dos famosos hermanos Mannesmann. La organización se completaba con los agentes en Madrid dirigidos por Coppel, dueño de una relojería en la calle Fuencarral, que tenía a sus órdenes multitud de informadores, entre ellos el judío alemán Ernesto Resner.

De las actividades alemanas de contrabando de armas a Marruecos que fueron descubiertas por las autoridades españolas, destacan por su importancia: el apresamiento del vapor *Pedro Pi* en el puerto de Málaga en diciembre de 1915,<sup>5</sup> la incautación de armas en Madrid, en marzo de 1916, destinadas a la embajada alemana para ser enviadas posteriormente a Marruecos,<sup>6</sup> y el decomiso de dinero y material bélico encontrado en Melilla, en noviembre de 1916, para ser entregado a Abd-el-Malek. Además de todas estas aprehensiones, la Alta Comisaría en Marruecos envió numerosos informes a Madrid

dando cuenta de las actividades de los agentes alemanes en la zona española del protectorado que demostraban su total connivencia con el Raisuli y las tribus rebeldes de Beni Mesanar, así como los continuos envíos de armas y dinero a los rebeldes rifeños Abd-el-Krim y Abd-el-Malek, auténtica bestia negra del colonialismo francés.<sup>7</sup>

La imagen novelesca de espías como Margarita Zelle, más conocida por Mata-Hari,<sup>8</sup> no se correspon-

<sup>5</sup> A.R. leg. 40 n° 9, telegramas del gobernador civil de Málaga al Ministro de Gobernación de 12, 13 de enero de 1916 y 17 de febrero de 1916.

<sup>6</sup> A.R. leg. 40 n° 9, informe titulado «Contrabando de armas y municiones de guerra» fechado en abril de 1919.

<sup>7</sup> A.R. leg. 40 n° 9, «Manejos alemanes en Marruecos», leg. 35 n° 6, telegrama de León y Castillo, embajador en París, a Ministro de Estado, de 5-2-1917, este telegrama hace referencia a las quejas del gobierno francés sobre las actividades de los agentes alemanes acerca de Abd-el-Malek.

<sup>8</sup> Roger Faligot et Rémi Kauffer: *Histoire mondiale du renseignement (1870-1939)*, tomo I, Editions Robert Laffont y Gérard de Villiers, Paris, 1993, p. 78-84.



de mucho con la realidad de las actividades del espionaje alemán, fundamentalmente destinadas en la Península a recoger información sobre los movimientos de barcos ingleses y franceses, y a favorecer el abastecimiento de los buques y submarinos alemanes que atracaban en puertos españoles. Los movimientos del servicio de información alemán se ejercían sobre todo en los puertos de Galicia, Bilbao, San Sebastián, Barcelona, Málaga y Algeciras. Esta última ciudad era el centro de comunicación con los submarinos alemanes, y desde Málaga —donde operaban más de 200 agentes— se enviaban todo tipo de informaciones al norte de Marruecos, a través de estaciones radiotelegráficas de gran potencia que habían sido instaladas en fincas compradas por alemanes, en los montes llamados de *Sancha* y en Torremolinos.<sup>9</sup>

Uno de los más espectaculares apresamientos fue el del vapor alemán *Roma* anclado en Cartagena, al que se le incautaron, en febrero de 1917, gran cantidad de explosivos (mil quinientos kilos de tetralita y doscientas cincuenta bombas, cargadas con la misma sustancia).<sup>10</sup> No eran nuevas las actividades de este buque, pues ya en junio de 1916 los franceses habían enviado una nota de protesta al gobierno español por permitir el aprovisionamiento del *Roma* al submarino U-35, internado en el puerto de Cartagena.<sup>11</sup> En marzo de 1917, el propio Ministro de Negocios Extranjeros de Alemania reconocía, ante Luis Polo de Bernabé, embajador de España en Berlín, que los explosivos y papeles encontrados cerca de Cartagena fueron transportados por un submarino alemán a las proximidades de la costa y desembarcados por medio de un bote, justificándolo con el argumento de que «una pequeña reserva de explosivos debía quedar en España a fin de facilitar a las tripulaciones de los barcos alemanes surtos en puertos españoles los medios de hacerles inutilizables en el caso de que la Entente realizara contra ellos un golpe de mano».<sup>12</sup>

Las ilícitas actividades promovidas por el gobierno alemán ponían en difícil situación la neutralidad mantenida por el gobierno español, dificultando sus relaciones con los países aliados, que continuamente denunciaban la extrema benevolencia con que actuaban las autoridades españolas respecto al espionaje alemán.<sup>13</sup> En efecto, apenas se adoptaban medidas eficaces contra los residentes alemanes que ejercían claramente labores de espionaje, ni se controlaban los centros utilizados por el servicio de información alemán, ni se vigilaban los barcos anclados en los puertos españoles, a pesar de las sospechas que algunos inspiraban. Además, el gobierno español no puso inconveniente alguno a que las tropas alemanas y numerosos civiles del Camerún, Togo y Liberia se refugiaran primero en Río Muni y de allí viajaran a la Península donde fueron distribuidos en diversas poblaciones y atendidos en todas sus necesidades económicas.<sup>14</sup> Algo



<sup>9</sup> A.R. leg. 63 n° 46, informe de Romanones, de 1-9-1916.

<sup>10</sup> A.R. leg. 40 n° 9, telegramas del comandante de marina de Cartagena al Ministerio de Marina de 17, 18, 19, y 20 de 1917.

<sup>11</sup> A.R. leg. 35 n° 3, informes de M. Geoffray, embajador francés en España, a Amalio Gimeno, de 24 de junio y 9 de julio de 1916.

<sup>12</sup> A.R. leg. 30 n° 2, telegrama de Polo, embajador en Berlín, a Mitro. de Estado, de 20-3-1917, y leg. 40 n° 9, nota del ministro de Negocios Extranjeros de Alemania a Luis Polo de 19 marzo de 1917.

<sup>13</sup> León y Castillo, embajador de España en Francia, informaba a Romanones, Presidente del gobierno, que «el gobierno francés está convencido de que la campaña de los submarinos alemanes en el Mediterráneo tiene una ayuda grande merced a las noticias que se transmiten a Alemania desde España por telegrafo sin hilos, y que esta creencia llega al punto de que el Almirante Lacace, Ministro de Marina, dijera que eso significaba una complicidad moral de España con los Imperios Centrales en la obra destructora de los submarinos». A.R. Leg. 40 n° 9, carta de Romanones al Rey de 1 de septiembre de 1916.

<sup>14</sup> A.R. leg. 88 n° 21, telegrama de Barrera, Gobernador General de Fernando Póo a Amalio Gimeno, Ministro de Estado, de 28 de abril de 1916, y nota del representante de la Compañía Transatlántica al Ministro de Estado sobre el traslado de refugiados alemanes en Río Muni al puerto de Cádiz, fechado el 30 de abril de 1916.

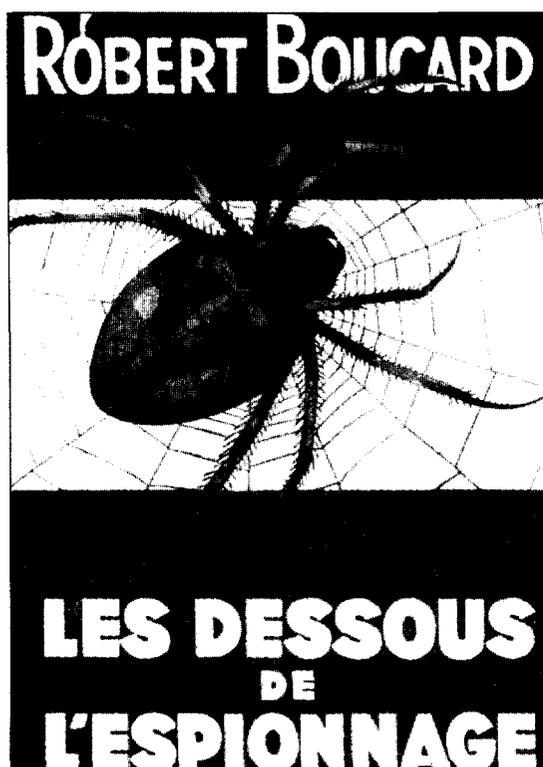
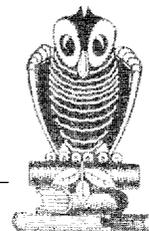


Ilustración de la metáfora del espionaje alemán de entreguerras

cambió esta política benevolente hacia Alemania cuando Romanones, declarado partidario de los Aliados y especialmente de Francia, ocupó la presidencia del Consejo en diciembre de 1915 e intentó colaborar lo más posible con el gobierno francés. Fruto de esta colaboración fue el control que ejerció, cumpliendo las directrices del gobierno francés, sobre Muley Haffid, que había viajado desde Marruecos a Barcelona, donde con toda libertad ejercía sus actividades conspiratorias.<sup>15</sup>

Los servicios de información alemanes contaron con una amplia red formada no sólo por sus agentes sino también por numerosos colaboradores españoles que ofrecían sus servicios, generalmente a cambio de dinero, o por simples ciudadanos que demostraban sus simpatías por la causa de los Imperios Centrales y ayudaban en lo que podían a los militares alemanes. A partir de agosto de 1917, cuando Alemania intensifica el

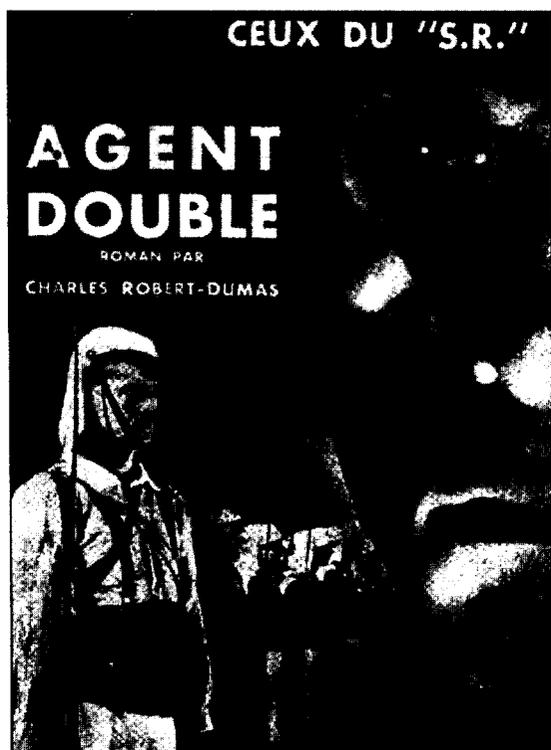
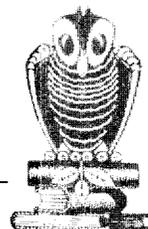
bloqueo submarino, el espionaje extiende sus redes a agentes españoles con el objeto de conseguir información sobre los buques que comerciaban con los Aliados, para facilitar su torpedeamiento, y de auxiliar y abastecer de combustible a los submarinos alemanes atracados en costas españolas, tanto en el Mediterráneo como en el Atlántico, sobre todo en Canarias, donde poseían una de las más importantes bases de aprovisionamiento.

Los informes de la embajada francesa están plagados de acusaciones contra ciudadanos españoles que, o bien colaboraban con los alemanes, o simplemente les dispensaban un trato especial<sup>16</sup>. El caso más evidente era el del famoso Bravo Portillo<sup>17</sup>, comisario de policía de Barcelona, conocido agente a las órdenes del barón Rolland (jefe del servicio secreto alemán en

<sup>15</sup> A.R. leg. 35 n° 4, informe de Quiñones de León, encargado de negocios en Francia, a Romanones, Pte. de Consejo, 10, 15 y 19-9-1916.

<sup>16</sup> Cambon protestó por la ayuda de las autoridades locales españolas por el abastecimiento de submarinos alemanes, principalmente en Cartagena y por las comunicaciones de España a Berlín, intervenidas por Francia, a través de la telegrafía sin hilos sobre el movimiento de barcos en puertos franceses. El gral. Lyautey tenía pruebas de que los alemanes habían desembarcado armas, ayudados por españoles, para Marruecos. Geoffray, embajador en España, denunciaba que el barco alemán *Elkab* anclado cerca del Puerto de Las Palmas era abastecido de gasolina por los submarinos y que las autoridades españolas conocían estos hechos y hacían la vista gorda. El embajador francés Thierry acusaba de espía alemán al comandante del puerto de Palamós. A.R. leg. 35 n° 4 telegrama de Quiñones de León a Romanones, 24-9-1916 y leg. 35 n° 6, León y Castillo, embajador en París, a Romanones. A.M.A.E., Serie Z, Espagne, tomo 27 informe de Thierry a M. Pichon, 6 de junio de 1918.

<sup>17</sup> Este individuo de mala catadura fue acusado por los franceses, entre otras muchas cosas, de haber suministrado información a los alemanes para facilitar el torpedeamiento del navío español «Joaquín Membra», siendo procesado posteriormente por el gobierno Romanones. A.M.A.E., Serie Z, Espagne, tomo 27, informe del embajador francés en Madrid, M. Thierry, al Ministro de Asuntos Exteriores, M. Pichon, de 6 y 11 de junio de 1919.



Portada del libro del agente de la S.R. en la ocupación de la Renania

Barcelona) y organizador de las bandas de pistoleros al servicio de la patronal catalana. El propio jefe de policía de Barcelona, Doval, reconocía la connivencia de las organizaciones patronales, la policía y la Capitanía General, comandada por Milans del Bosch, con el servicio de información alemán.<sup>18</sup> Otras informaciones recogen cómo en una villa, situada en la Línea de la Concepción, se reunían periódicamente personas encargadas del avituallamiento de submarinos alemanes, entre ellas, Leroux Omero, ingeniero de la casa Siemens, y el oficial alemán Schwartz, comandante de la división de submarinos en la base de las Azores, que viajaba con pasaporte inglés bajo el falso nombre de Halten.<sup>19</sup> En otras ciudades también se descubrieron actividades de espionaje, como en Vigo, donde el Cónsul alemán Ricardo Kindling organizaba el abastecimiento de buques alemanes, con la colaboración de

Enrique Berger, mecánico del vapor *Goeben* y del súbdito alemán Urbo E. Bakker, que compró el barco *Virgen del Socorro* para facilitar la huida a Alemania de los internados provenientes del Camerún.<sup>20</sup>

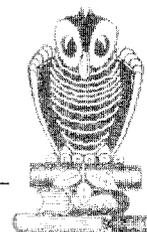
¿Quiénes eran en realidad los agentes españoles al servicio de los alemanes?. En un informe francés, elaborado en los últimos días de la guerra, se hace una detallada relación tanto de los agentes alemanes como de los colaboradores españoles que actuaron en numerosas provincias. Del análisis de este informe se deduce que la mayoría eran oficiales y obreros empleados en la marina mercante, o industriales, ingenieros e impresores;<sup>21</sup> apenas sí figuran supuestos agentes bolcheviques al servicio de los alemanes, encargados de infiltrarse en las organizaciones sindicales españolas, sobre todo en las de carácter anarquista. Este tipo de informaciones respondían más que nada al interés de las autoridades españolas por explicar los movimientos huelguísticos a partir de supuestas maniobras extranjeras, pues la mayoría de los llamados agentes revolucionarios no estaban al servicio de los Imperios Centrales, eran en realidad refugiados alemanes, austríacos o suizos que habían sido perseguidos en sus propios países por pertenecer a organizaciones socialistas o revolucionarias. Como fue el caso de Jean Henri Itschner, dirigente de los «jóvenes socialistas» de Zúrich que se había instalado en Barcelona y que

<sup>18</sup> A.R. leg. 96 n° 38, carta de Doval a Romanones de 8 de abril de 1919.

<sup>19</sup> A.M.A.E., Serie Z, Espagne, tomo 27, informe de M. Thierry a M. Pichon, de 20 de junio de 1918.

<sup>20</sup> A.R. leg. 88 n° 30, Informe sobre las actividades en Vigo fechado el 27 de marzo de 1917.

<sup>21</sup> A.M.A.E., Serie Z, Espagne, informe de M. Stephen Pichon a M. Dard, encargado de negocios de Francia en Madrid, 15 de noviembre de 1918.



fue reclamado por la justicia suiza.<sup>22</sup>

El gobierno Maura de 1918 suavizó el trato hacia los alemanes, aún en contra de la opinión de Eduardo Dato, ministro de Estado, que quería mantener una firme actitud frente a los Imperios Centrales. Así, mientras enviaba frecuentes notas de protesta al gobierno alemán por los continuos torpedeamientos a buques mercantes españoles y por el chantaje que suponía el sistema de salvoconductos impuesto por Alemania,<sup>23</sup> los oficiales de la marina española trataban con toda consideración a las tripulaciones alemanas de los submarinos retenidos en puertos españoles, como sucedió en Santander, donde invitaron a un banquete al Estado Mayor del submarino alemán «U 56» internado en este puerto, o en Cartagena, donde el comandante del submarino *Isaac Peral* agasajó a los oficiales del «U-39», en el salón particular del Gran Hotel.<sup>24</sup> El asunto más grave se produjo en noviembre de 1918, cuando las autoridades militares del puerto de Cádiz consintieron la evasión del submarino «U-49» que había sido capturado el 9 de septiembre de 1918, proporcionándole incluso combustible para facilitar su huida.<sup>25</sup>

En los últimos momentos de la guerra, el gobierno español tuvo necesariamente que cambiar sus actitudes respecto a Alemania y ceder a las exigencias del gobierno francés, que pidió la inmediata expulsión de España de los agentes y diplomáticos alemanes, comenzando por el príncipe de Ratibor, el mayor Kalle y Von Stohrer, secretario de la embajada, y de Stephan, agregado naval, y también de los cerca de 600 alemanes que estaban «internados» en España (200 provenían de los refugiados del Camerún y el resto formaban parte de las tripulaciones de los submarinos y buques refugiados en los puertos españoles). Terminada de la guerra, el gobierno francés exigió la entrega del conocido agente barón de Rolland, y la policía de Barcelona no tuvo más remedio que detenerle, el 10 de diciembre de 1919, en su domicilio de la Calle Diputación, 302, donde estaba acompañado de la baronesa y el baron Von Ostmann, cónsul ale-

mán en la Ciudad Condal.<sup>26</sup> Junto a Rolland detuvieron a su lugarteniente Alfonso Fix y al desertor francés Léopold Grac que fueron conducidos a la frontera francesa y entregados al comisario de policía de Cerbère. Un informe secreto del comisario de Cerbère al Director de la *Sûreté Générale* de París relata el interrogatorio - aunque parece más una simple y amistosa conversación - al que fue sometido Rolland en las dependencias policiales. En su declaración, Rolland reconoció que «tenía bajo sus órdenes en Barcelona doscientos agentes y que gastó más de cinco millones de pesetas en los servicios de información», negando que el gobierno alemán hubiera subvencionado la propaganda bolchevique en España, y terminó ofreciendo sus servicios para infiltrarse en las organizaciones socialistas y comunistas francesas.<sup>27</sup> Meses antes, en febrero de 1919, un informe confidencial francés aseguraba que Von Rolland había intentado pasarse a los servicios de información del ministerio de la Guerra de Francia.<sup>28</sup> ■

<sup>22</sup> Este revolucionario suizo y su mujer Zipre Stamm, de origen austriaco, no sólo no fueron espías alemanes sino que estaban enfrentados con Alemania por haber difundido folletos contra el Emperador Guillermo II. Cuando en enero de 1919, el gobernador civil de Barcelona detiene a la familia Itschner y pretende enviarla a Suiza, recibe la visita de Largo Caballero interesándose por la suerte de sus correligionarios suizos. A.R. Leg. 96, n° 39, telegramas entre el ministerio de la Gobernación y el Gobernador Civil de Barcelona fechados en enero de 1919.

<sup>23</sup> A.M.A.E., Serie Z, Espagne, tomo 27, en el informe de Thierry a M. Pichon, de 21 de agosto de 1918, se pone de manifiesto que el interés de Dato en responder con firmeza a los ataques alemanes ni era compartido por el resto del gobierno presidido por Maura, ni tampoco por el Rey, mucho más benevolente hacia los Imperios Centrales.

<sup>24</sup> A.M.A.E., Serie Z, Espagne, tomo 27, informe de M. Thierry a M. Pichon, de 1 de junio de 1918.

<sup>25</sup> A.M.A.E., Serie Z, Espagne, informe fechado en Berlín el 24 de octubre de 1917, que es enviado por el consul francés en Cádiz a M. Pichon el 17 de julio de 1918.

<sup>26</sup> A.M.A.E., Serie Z, Espagne, tomo 23, telegrama de M. Alapetite, embajador francés en Madrid, a Pichon.

<sup>27</sup> A.M.A.E., Serie Z, Espagne, tomo 23, informe del *Commissariat spécial de Police* de Cerbère al Ministère de l'Intérieur de 21 de diciembre de 1919.

<sup>28</sup> A.M.A.E., Serie Z, Espagne, tomo 23, informe de 3 de febrero de 1919.



# Literatura

◆◆ Recuerdos del antifranquismo

José Luis CANO

◆◆ Un caballo al galope

Raul GUERRA GARRIDO

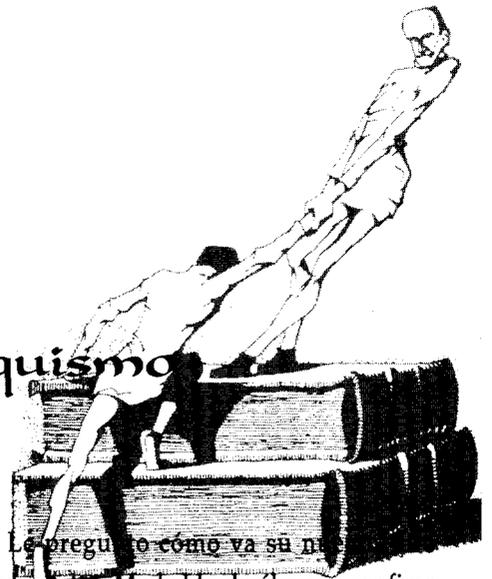
◆◆ Huidobro en las alturas

Adolfo CUETO

◆◆ Estreno de *Fedra* de don Miguel de Unamuno en el Ateneo de Madrid

Enrique LENZA

## Recuerdos del antifranquismo



José Luis CANO

En abril de 1986 Seix Barral sacaba a la luz un libro titulado *Los Cuadernos de Velintonia*. En él recogía José Luis Cano, con el estilo propio de un «diario de notas» no sólo la crónica de las múltiples conversaciones con su gran amigo Vicente Aleixandre en su casa de Velintonia, durante más de treinta años, sino buena parte de la historia literaria y socio-política de España desde los años cincuenta (1951) hasta los ochenta (1984).

El texto que aquí recogemos —inédito hasta la fecha— corresponde a uno de sus «cuadernos», descubierto reciente e inesperadamente por el autor entre sus papeles. Corresponde al periodo 1964-1966, ligerísimamente esbozado —ante este nuevo hallazgo— en el referido libro.

1964

9 de julio

Reunión del Comité antifranquista: Laín, Aranguren, Chueca, Marías, Buero Vallejo, Ridruejo, Martí Zaro. Nuevo Presidente del Comité, por dimisión de Laín.

20 de julio

Charla con Antonio de Obregón, último Secretario del Pen Club español. Me cuenta las tentativas de resucitar el Pen después de la guerra civil, frustradas por la denuncia de Giménez Caballero que acusó al Pen de entidad masónica y judaica.

Me cuenta Obregón la historia de sus primeros días en la guerra civil, en que fue detenido.

23 de agosto

El día con Vicente (Aleixandre) en Miraflores de

la Sierra. Le pregunto cómo va su ni-

*Retratos con nombre*. Me habla de él y me confiesa sus dudas sobre el poema que ha escrito retratando a Cernuda. Piensa que puede molestar a Dámaso (Alonso) teniendo en cuenta que en el poema sale Cernuda favorecido moralmente. Me habla Vicente con elogio de José Olivio Jiménez y de su libro sobre el tiempo en la poesía contemporánea. Me habla de la Academia y de los nombres posibles de académicos que él ha propuesto: Aranguren, Casona y Buero Vallejo. En cuanto a la vacante de Secretario, le parece un disparate que la ocupe García Gómez. Según parece, éste le ha pedido a don Ramón (Menéndez Pidal) que le nombre, y en ese caso dejará la embajada en Turquía.

Me dice Vicente que tiene en proyecto, aparte del libro *Retratos con nombre*, otro libro sobre la visión del mundo desde la vejez, pero que le salían unos poemas tan amargos y desoladores que ha interrumpido ese libro, pues le espanta la visión que dejan esos poemas y que contradicen todo lo que él ha amado en la vida.

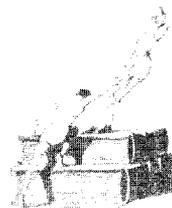
Me habla Vicente de José Antonio Muñoz Rojas como posible candidato para la Academia, pero el problema está en que José Antonio no publica apenas, y un escritor tiene que publicar y ser conocido para ser académico.

28 de agosto

Por la tarde en casa de Dámaso (Alonso). Le encuentro indignado con la campaña del ABC contra la universidad, y eso que apenas lee el ABC, pues su lectura le repugna.



Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre, José Luis Cano y Carlos Bousoño



Como Vicente (Aleixandre) es contrario a la candidatura de Emilio García Gómez para la vacante de Secretario, propone a Lapesa.

**30 de agosto**

Tertulia insular (en la revista *Ínsula*). Encuentro a Hildegard Banmgart y su marido, que vienen a España para hacer una película con destino a la televisión alemana sobre García Lorca y Granada. Le doy cartas para amigos granadinos. Están en la tertulia Ricardo Gullón, Agnes Mancy, Aurora de Albornoz y Jorge Enjuto, don Pablo Cobos -fiel siempre a la tertulia de *Ínsula*-, Ricardo Domenech y Joaquín del Val.

**2 de septiembre**

Tertulia en la *Revista de Occidente*; José y Miguel Ortega, Pepe Ruiz Castillo, José Tudela, Paulino Garagorri, Soledad Ortega, Fernando Vela, Fernando Chueca.

**4 de septiembre**

La tarde en casa de Vicente (Aleixandre) en Velintonia. Me dice Vicente que ya es segura la elección de Julian Marías para una vacante de la Academia. Dámaso (Alonso) quiere hacer a Vicente de la junta administrativa de la Academia, pero Vicente se niega: «No me interesa nada, no quiero latas.»

Tertulia insular: Aurora de Albornoz, Manuel Andújar (novelista español exiliado en Méjico), Ramón de Garcíasol, Leopoldo de Luis, Javier Pradera y Jorge Enjuto. Tema candente: el artículo contra Unamuno de Gonzalo Fernández de la Mora en *ABC*.

**11 de octubre**

La tarde en Velintonia con Vicente (Aleixandre). Teme Vicente que después de la entrada de Marías en la Academia, la candidatura de Manuel Aznar para otra de las vacantes vaya ganando votos. Me cuenta indignado que Aznar cuenta con el apoyo del Banco Urquijo, y que José Antonio Muñoz Rojas

ha hecho algunas visitas (una de ellas a Lapesa) para inclinarle a que otorgue el voto a Aznar.

Vicente cree que la entrada de Aznar en la Academia sería para tener en ella a una quinta columna del Régimen. Prefiere a González Ruano, pese a su turbia figura moral. Y desde luego sus candidatos para las vacantes existentes son Aranguren, Buero Vallejo y Casona. En cuanto a Casona, me dice Vicente: «Dámaso, que tiene memoria de elefante, se opone a Casona porque no le perdona que en el año 1937, en Valencia, en plena guerra, al día siguiente de un mitin político en que intervino Casona, cerrando el puño con gritos contra los faciosos y de resistir al fascismo, tomó un barco para América y allí se quedó el resto de la guerra. Esto de recordar en Casona una debilidad de hace cincuenta años me parece absurdo.»

Le digo a Vicente que la censura tiene detenido el primer libro que proyecta editar en Madrid la editorial Fondo de Cultura (mejicana): una antología de Unamuno con prólogo de Aranguren. Se indigna Vicente con Robles Piquer -Director General de Información y jefe máximo de la Censura- por su conducta hipócrita haciendo figura de liberal en el exterior y manteniendo la censura en el interior: «Es nuestra bestia negra -me dice Vicente- y desde luego peor que Fraga, su ministro.»

**14 de octubre**

Con Manuel Andújar y Javier Pradera, en el Fondo de Cultura. Luego a la librería de Carmen Abril que nos presenta a Armando Calvo. Más tarde a la tertulia de *Ínsula*, con Andújar, Agnes Mancy -con su serena belleza griega-, Aurora de Albornoz y Jorge Enjuto, Fernando Charry Lara, Ricardo Zamorano, Ricardo Gullón, Marra López, Ignacio Soldevilla -profesor en Quebec- y Antonio Núñez.

**16 de octubre**

Cena del Comité antifranquista en honor de José Arocena, delegado del Comité en Canarias. Asisten,



Mariás –que ayer fue elegido académico–, Aranguren, José Luis Sampedro, Dionisio Ridruejo y Martí Zaro.

Hablo aparte con Ridruejo. Me dice que es ya segura la entrada en el Comité de Enrique Tierno, y me expone el estado de la cuestión. Tierno y el Partido Socialista y Tierno en relación con su grupo (el de Ridruejo). Unidos a él, Luis Felipe Vivanco, Laín, Aranguren, Chueca, Buero, Bru.

#### 18 de octubre

La tarde en Velintonia con Vicente (Aleixandre). Me cuenta que Antonio Iglesias, redactor de *La Estafeta Literaria* y colaborador literario del Ateneo, ha estado a verle para pedirle que dé una conferencia en el Ateneo sobre poesía. Le pagarán cinco mil pesetas. «Después de pensarlo mucho –me dice Vicente– le dije que lo sentía mucho, pero que no podía aceptar por ahora.» Es la segunda negativa en este año, a peticiones del equipo oficial del Ateneo. Aragonés, Secretario de la *Estafeta Literaria*, le pidió también una colaboración para la revista y Vicente se excusó. «Temo –me dice– que estas negativas a colaborar me perjudiquen.»

#### 22 de octubre

En un cocktail en el Instituto Francés, charlo con Mariás que me enseña la carta, muy fuerte, que ha escrito al Director General de Cine, García Escudero, por haber suprimido la censura un artículo suyo para *La Gaceta Ilustrada* sobre el film francés «*Et vont le jour de vengeance*» (tema: la guerra civil española).

#### 28 de octubre

Conferencia de Aranguren en «Los Amigos de la Unesco». Público juvenil, que desbordaba el pequeño local. Junto a mí un pequeño grupo de provocadores –probablemente del Opus– que esperaban una ocasión para interrumpir la conferencia, pero fracasó su intento.

#### 29 de octubre

Reunión del Comité antifranquista: asisten Aranguren, Sampedro, Buero Vallejo, Manent, Castellet, Ridruejo, Carlos Bru y el francés Pierre Emmanuel. Preside Fernando Chueca, Secretario Pablo Martí Zaro.

La incorporación de Tierno Galván al Comité ha estado a punto de frustrarse. Martí Zaro lee una carta de Tierno a Chueca como Presidente, en la que expone su sospecha de que el Comité ha informado a París desfavorablemente sobre un viaje de conferencias de Tierno a París. Naturalmente tal informe no ha existido.

Después de entrevistas entre Tierno y Dionisio, Tierno y Martí Zaro y Tierno y Emmanuel, se han aclarado las cosas y Tierno ha dado explicaciones al Comité.

Brillante exposición de Emmanuel acerca del origen y los fines del Congreso por la libertad de la cultura. Ha insistido sobre todo en que el dinero del Congreso no procede del Gobierno americano, sino de fundaciones privadas americanas: la Ford y la Rockefeller principalmente. Y también que la independencia del Congreso es total, y que sus fines son ensanchar cada vez más las posibilidades de una cultura libre en todos los países del Este y del Oeste. En contra de lo que afirma Sastre, Emmanuel ha sostenido que no existen dos culturas, una del Este y otra del Oeste, sino una sola cultura.

«Tenemos las mejores relaciones –añade Emmanuel– con escritores soviéticos, polacos, húngaros, etc., y nos reunimos con ellos con frecuencia.»

Emmanuel terminó su discurso estimulando al Comité para que sea cada vez más autónomo en sus actividades y tome iniciativas propias en las tareas y fines que le son propios.

La reunión continúa cenando en el restaurante «El Senado».



José Luis Cano con Rosa Chacel, Carmen Bravo-Villasante y Antonio Núñez en la tertulia de *Ínsula*

#### 1 de noviembre

La tarde en casa de Vicente (Aleixandre) en Velintonia. Le veo indignado con *La Estafeta literaria*. En una de sus secciones anónimas -hechas con mala leche- hay una alusión desagradable a Vicente, sin nombrarle, pero culpándole, cosa absurda, de la desaparición de la revista *Agra* que dirige Concha Lagos. La acusación es disparatada porque Vicente ha colaborado en *Agra* y esta revista le ha dedicado un número homenaje. Vicente cree que Concha Lagos habla mal de él porque no la elogia como ella merece.

#### 4 de noviembre

En casa de don Pablo Azcárete, con Pepe Valente. Don Pablo me expone un proyecto para *Ínsula*: dedicar un número homenaje a don Francisco Giner de los Ríos con motivo de su cincuentenario.

#### 5 de noviembre

En casa de Derek Traversi. Asisten Julio Caro Baroja, don Pablo Azcárete, Pepe Valente -en honor del cual se celebra la cena- Isabel García Lorca, Paulino Garagorri, Gabriel y Amparo Celaya, Carlos Bousoño, Joaquín Guruchaga, Emilia Valente, Conchita Traversi.

#### 8 de noviembre

En casa de Vicente (Aleixandre) en Velintonia. Le veo indignado con el artículo de Fernández de la Mora en *ABC* sobre Ortega y Unamuno. Exaltar a Ortega -a quien había atacado antes- para hundir a Unamuno, he aquí una faena intolerable que merece un vapuleo por parte de los orteguianos.

#### 12 de noviembre

Fernando Chueca me cuenta la entrevista que tuvo con Robles Piquer sobre la formación del Pen

Club español. Chueca y Antonio de Obregón fueron a ver a Robles representando al Comité Provisional. Robles les recibió muy bien, y se mostró favorable al proyecto, aunque admitió que había que tener cuidado con que la sociedad se evadiera a asuntos no exclusivamente literarios.

#### 15 de noviembre

En casa de Vicente (Aleixandre) en Velintonia. Le encuentro indignado porque se habla del padre Félix García como candidato a la Academia. Vicente apoyará en cambio como candidato del grupo católico liberal, al Obispo Auxiliar de Madrid.

#### 18 de noviembre

Conferencia de Borges sobre «La literatura y los sueños» en la sociedad de Estudios y Publicaciones. Impresión lamentable. Borges ha envejecido y su tono es cansino y monótono. El público se dormía. Conferencia poco afortunada. Lo mejor, su saludo, erguido, esperando aplausos, al final de la conferencia -modesta charla, mejor-. Fernando Quiñones junto a él, llevándole del brazo para evitar tropiezos.

#### 27 de noviembre

Viajo a Bruselas invitado por el Pen Club para un coloquio sobre el tema: «La traducción de la poesía». Encuentro con Pierre Emmanuel, Alain Bosquet, E. Vandercammen, Arturo Houlot Guillevic, Robert Sabatier, Keith Bortford, poetas húngaros, polacos y rumanos.

Comida en casa de Françoise Pechere -especialista en Rimbaud y Mallarmé-, que prepara una antología de poemas españoles en francés. Asisten también a la comida los Carner y Emilie Noulet. Me expresan su deseo de venir a España, pero Carner me dice que no vendrá mientras esté Franco. Me habían hablado, para prevenirme, de la decadencia física de Carner. Se le notan, cierto, los ochenta años. Sin duda tuve suerte ese día,

pues estuvo conversador, lleno de humor y de amena charla. Me contó sus oposiciones a la carrera consular, y algunas historias de Costa Rica. Se mostró muy antimilitarista y reconoció que en ello había influido su madre, a la que adora. He encontrado en él más humor y más encanto humano que en Riba. Pienso que Carner, en sus años de plenas facultades, debía ser un hombre encantador. Como profesor, según me confiesan Anne Pechere y su hija, que fueron alumnas suyas, era extraordinario e inspirado.

Salí encantado del encuentro con Carner. Al despedirme me abrazó y me dedicó un ejemplar de sus poemas, traducidos por su mujer.

Otro buen encuentro, el de Keith Bostford, americano, antifrancés y caprichoso como un animal salvaje. Conoce a todo el mundo y a todo el mundo trata de tú. Ha vivido en Italia, en Méjico, en USA, en Francia, en Inglaterra. Ahora vive en Londres, trabajando para el Pen Club.

#### 4 de diciembre

Cena en honor de Keith Bostford, del Pen Club Internacional. Asisten Jorge Enjuto, Carlos Bousoño, Claudio Rodríguez, Pepe Caballero Bonald, Ángel González, Ángel Crespo, Carlos Barral, José R. Marra López, Raul Morodo, Juan García Hortelano.

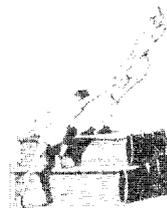
#### 5 de diciembre

Tertulia en la *Revista de Occidente*. Asisten José Ortega, Pepe Ruiz Castillo, Paulino Garagorri, José Tudela, Fernando Vela, A. Rodríguez Huescar, Carlos R. Spiteri.

#### 11 de diciembre

Concesión del premio *Adonais* 1964. Jurado: García Nieto, Rafael Morales, Pérez Embid, Jiménez Martos y José Luis Cano. Concedemos el premio a un poeta de veintiún años: Diego Jesús Jiménez.





**1965**

[...]

El año empieza mal. El día 1 muere Picón Salas.

**6 de enero**

Reunión en mi casa. Aleixandre, Carlos Bousoño, Michel y Liz Lipton.

Escribo un artículo sobre Mariano Picón Salas.

**7 de enero**

Con el novelista cubano Alejo Carpentier en el Hotel Fénix, quien está muy contento con el éxito de su novela *El siglo de las luces*, pero asombrado de que la censura española la prohíba, cuando es una novela pesimista en cuanto a la revolución.

**13 de enero**

Reunión del Comité antifranquista. Preside Chueca y asisten Aranguren, Marías, Buero, Castellet, José Luis Sampedro, Tierno Galván –que asiste por primera vez–, Manent, Gomis y Martí Zaro –Secretario–. Faltan Laín, Ridruejo y Carlos Bru. La intervención de Tierno tiende a politizar el Comité.

**24 de febrero**

Ha habido lucha en la Universidad. Choques entre los estudiantes y la policía armada que ha cargado sobre ellos. Aranguren, Montero Díaz y otros dos catedráticos fueron detenidos durante unas horas. A las diez de la noche llegamos a casa de Aranguren, Laín, Marías, Vivanco y otros amigos. Nos cuenta con detalle lo ocurrido.

**25 de febrero**

Notas inicuas y embusteras en la prensa sobre los sucesos de la Universidad. Aranguren y otros tres catedráticos suspensos de empleo.

**26 de febrero**

El gobierno ordena el cierre de la Facultad de Letras y de la de Económicas. Huelga en las Facultades de Medicina y Derecho. La tensión continúa.

**27 de febrero**

Reunión urgente del Comité antifranquista a las cinco. Asisten Laín, Ridruejo, Chueca, Pablo Martí Zaro y Jean Bloch-Michel que ha venido urgentemente desde París para conocer de cerca los sucesos y preparar posibles protestas en París.

**1 de marzo**

Reunión del Comité. Asisten Tierno, Ridruejo, Chueca, Castellet, Laín, Marías, Martí Zaro. Ridruejo lee el escrito que se propone como documento de solidaridad con los profesores y estudiantes sancionados. Tras algunas correcciones se aprueba.

**17 de marzo**

Reunión del Comité: Chueca, Laín, Ridruejo, Sampedro, Martí Zaro. Se informa sobre las firmas obtenidas para el escrito. Algunos fracasos: Luis Díez del Corral, Ruiz Giménez, Troyol.

Ridruejo informa que dos representantes del Partido Comunista han visitado a Marra López para protestar de que en el escrito se haya eliminado toda firma de comunistas. Como parecían perfectamente enterados de lo que se habló en la última reunión del Comité, Ridruejo sospecha que Castellet debió ser indiscreto y contar algo en Barcelona. Se delega en Ridruejo para que hable con Castellet del asunto.

**... de agosto**

Expulsión de Aranguren, Tierno Galván y García Calvo de sus cátedras. Suspensión por dos años de Aguilar Navarro y Montero Díaz.

**5 de noviembre**

Visito a Vicente (Aleixandre) en Velintonia. Me lee poemas de un futuro libro, melancólicos, escritos desde la actitud de la cima de la edad.

Me cuenta que Valente ha protestado a *Cuadernos del Ruedo Ibérico* por el artículo sobre el equipo Fraga por juzgarlo chabacano. Y que ha escrito a Fraga para decirle que desapruueba ese artículo.



### 15 de diciembre

Reunión urgente del Comité. Asisten Ridruejo, Laín, Tierno Galván, Chueca –Presidente–, Sampedro, Buero Vallejo, Manent, Carlos Bru, Aranguren, Martí Zaro. Ridruejo lee el escrito que se va a dar a firmar a escritores, artistas y científicos, como protesta contra las expulsiones. Es aprobado y se prepara una lista de los posibles firmantes.

José Luis Sampedro anuncia que está decidido a renunciar a la cátedra o pedir la excedencia, como ha hecho ya Antonio Tovar.

### 1966

#### 6 de enero

Visito a Dámaso (Alonso), que acaba de regresar de Costa Rica. Buena impresión del viaje, aunque literalmente es un país poco desarrollado. Me dice que los jóvenes conocen muy poco de la poesía española actual, sólo a Federico (García Lorca) y algo de Alberti.

#### 9 de enero

La tarde en Velintonia con Vicente (Aleixandre). Le encuentro entusiasmado con la naciente amistad de Carlos Villarreal y Antonio Carvajal, granadinos ambos y admiradores entusiastas de su poesía. Han venido a Madrid para estar con él unos días, y han pasado muchas horas en Velintonia charlando con él. Vicente me elogia la poesía de Antonio Carvajal –veinte años– aún inédita, y la gracia andaluza de su hablar. Le cree poeta y le ha animado a publicar. Carlos Villarreal –treinta y siete años– no escribe, pero es gran lector de poesía. Ambos se ganan la vida en Granada dando clases, y son amigos inseparables. Viven al margen de los grupos literarios de Granada. Vicente está entusiasmado con ellos, con su bondad, su naturalidad, su amor a la poesía, pero siente debilidad por Antoñito –como le llama– el

más joven, que –me dice– debía parecerse a Federico cuando éste tenía veinte años. «Un muchacho con ángel, con gracia andaluza, poeta por los cuatro costados.»

Me cuenta Vicente la visita de Juan Luis Panero, el hijo de Leopoldo, que le ha llevado poemas. Vicente le cree poeta, y le parece un buen síntoma que sus versos no se parezcan nada a los de su padre. Le ha animado a que publique algunos poemas en revistas.

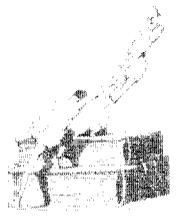
La correspondencia de Vicente con Pedro Gimferrer sigue intensa. Pero Vicente ve en él un cierto exceso de esnobismo. Admira su talento y su capacidad de lectura.

Me dice Vicente que ha contestado a la encuesta de *Ínsula* sobre los libros que más le han gustado en el año, y que ha señalado *Alianza y condena* de Claudio Rodríguez, y *Figura y meditación* de Angélica Becker. No ha citado *A favor de Ocnos* de Gil de Biedma porque le parece muy inferior y demasiado fiel a una línea cernudiana.

#### 11 de enero

Discusión en el Seminario de la Sociedad de Estudios y Publicaciones sobre la situación española y su futuro político. Dirige Marías e intervienen, entre otros, Melchor Fernández Almagro, Gil Novales, Martínez Cuadrado. Marías es opuesto a coaliciones políticas que puedan ser peligrosas, realizadas con el solo fin de atacar y derribar al Régimen. Su posición no puede ser más utópica y está en contradicción con las normas más elementales de la lucha y la eficacia política. Las referencias de Marías a la ineficacia de la oposición –concretamente de los grupos animados por Ridruejo y Aranguren– fueron claras. Marías considera que más favorecen que perjudican al Régimen.

Cambio de clima. Por la noche cena de adhesión y homenaje a Aranguren con motivo de su marcha a los Estados Unidos en viaje de conferencias. Más de



un centenar de asistentes. En la presidencia, con Aranguren, Gil Robles, don Teófilo Hernández, el Secretario del Movimiento Europeo, Ridruejo, Guillermo de Torre, Maravall, Fernando Baeza, Buero Vallejo, etc. Abundan los estudiantes y los miembros de la democracia cristiana. También muchos monárquicos, entre ellos Luis María Ansón, a quien tuve a mi izquierda. Me pareció un chico listo, pero todavía muy joven y algo despistado. Sorprendente que asistiera a un banquete que era al mismo tiempo un acto político de la oposición.

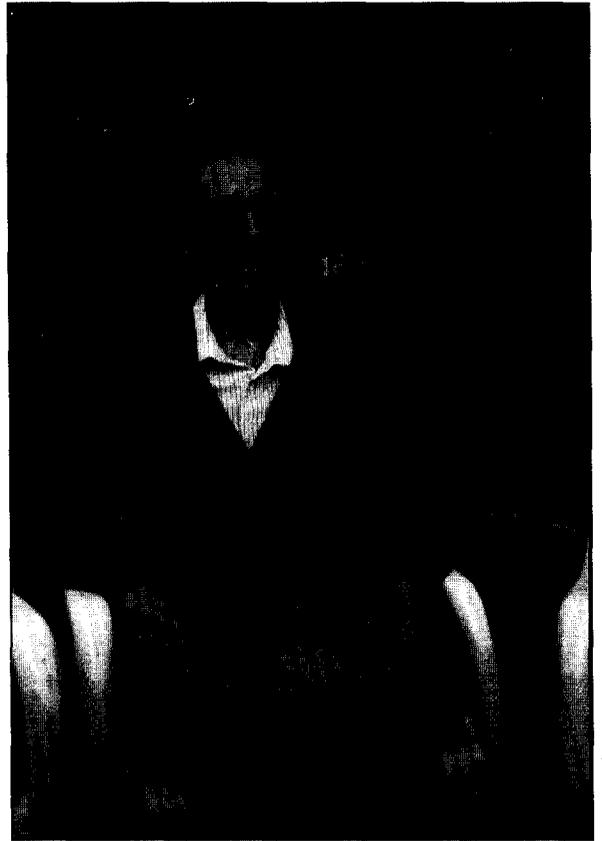
Tres policías contemplaban el acto y vigilaban, hizo el ofrecimiento del acto Pablo Martí Zaro; y al levantarse Aranguren, el centenar de personas que asistía le ofreció, de pie, una ovación cerrada que duró, sostenida, tres minutos, como un desafío a los policías que asistían algo avergonzados y al mismo tiempo sorprendidos, al espectáculo. Aranguren fue brevísimo: aludió a la Censura que impide que pueda hablarse con libertad en un banquete de amigos y añadió que algún día esa libertad será inevitable. El acto tuvo emoción y fue enteramente positivo.

#### 13 de enero

Reunión de la «Sociedad de Amigos de Rimbaud» que preside en España el marqués de Cerralbo. Un redactor de *Pueblo*, Serafín Adame, habló pestes de Franco y del Régimen.

#### 16 de enero

La tarde en Velintonia con Vicente (Aleixandre). Me dice que viene aburrido del banquete de la Academia, en el que ha leído versos. Ha leído también Pemán, de quien algunos académicos y el *ABC*, por supuesto, hablan de presentarlo como candidato al Premio Nobel. Vicente está indignado de la iniciativa de esos académicos, entre los cuales está García Valdecasas. Y lo malo es que si la Junta de Gobierno hace la proposición, ningún académico se atreverá a oponerse, y todos ellos, incluso Vicente, tendrán que firmar la propuesta, dirigida a la



ALEJANDRO SANZ

José Luis Cano recientemente

Academia sueca. «Será un bochorno –me dice Vicente– y quedaremos en ridículo. No es lo malo que la Academia sueca no nos haga caso –que no nos lo hará– sino que uno aparecerá como pidiendo el Premio Nobel para un escritor como Pemán, que no es ni un gran poeta, ni un buen comediógrafo, ni un buen novelista, sino sólo un articulista. Si Pemán no fuera figura arropada por el Régimen y mimada por el *ABC*, no sería nada.»

Me cuenta Vicente que ha rechazado la invitación de Rafael Montesinos para leer poemas en la Tertulia Hispanoamericana, con Dámaso y Gerardo, en un acto solemne, conmemorativo de la quingentésima sesión de la tertulia. No ha querido, sin embargo, negarse a intervenir en la primera reunión de «Plaza Mayor», serie de



lecturas poéticas, que dirigirá Pepe Hierro en la sala Abril, en la calle Arenal, a partir del 27 de este mes. Vicente no tenía ninguna gana, pero se lo ha pedido Aurora de Albornoz, y además en su aceptación ha influido el hecho de que Pepe ha sido destituido de la dirección de las lecturas poéticas del Ateneo siendo sustituido por López Anglada.

Le cuento a Vicente el banquete a Aranguren y la emoción del acto bajo la presencia vigilante de la policía. Hablamos de la actividad de Ridruejo y sus contactos con el ejército. Al parecer, un general, Díaz Alegría, hermano del valeroso Jesuita, padre Díaz Alegría, en la línea conciliar más avanzada, está en contacto con ellos, y es un general abierto, culto y europeo. Puede ejercer un papel importante en un futuro próximo.

#### 21 de febrero

Excursión a Baeza para el homenaje a Machado. Paramos con Solita y Fernando Flórez, Tony Artega, la familia García Lorca, Guillermo de Torre y otros en el Parador de Ubeda. Recital por la noche de Raimon. Entusiasmo de la juventud valenciana que había venido con él desde Valencia.

El domingo, la noticia de la suspensión del homenaje por orden del Gobernador de Jaén. Intento de celebrarlo. Marcha de los dos mil excursionistas hasta el monumento en el pueblo. Detenciones por la fuerza pública. Carga violenta. Intentos de resistencia. Detenciones: Moreno Galván, el pintor Cortijo, el poeta Carlos Álvarez, el editor Manuel Aguilar, el escritor Alfonso Sastre, etc.

#### 15 de abril

Viaje a Barcelona para el fallo de los Premios de la Crítica. Encuentro con Pedro Gimferrer, José Carlos Mainer y José Domingo. Cenamos en un restaurante agradable. Muy Buena impresión de Gimferrer, con sus veinte

años aún ingenuos y ya sofisticados por un exceso de lecturas...

Choque violento con Luis Ponce de León, en el banquete de los Premios, con motivo de la Ley de Prensa.

#### 16 de abril

Con Vicente y Dámaso en un café de la Avenida de La Habana, después de la Academia.

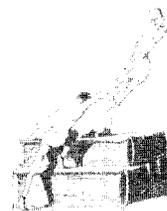
Dámaso expone un plan de propaganda para conseguir el Premio Nobel de 1967 para Vicente. Éste no hará nada. Sólo Dámaso y yo haremos las primeras gestiones con amigos de Europa y de América. No ignoramos las dificultades. Según Dámaso, lo principal es que Vicente vive en España y que difícilmente la Academia Sueca conceda el Nobel a un escritor, por muy grande que sea, viviendo en el régimen de Franco. Otra dificultad es que los países americanos lucharán por sus candidatos: Argentina por Borges, Cuba por Alejo Carpentier, Guatemala por Miguel Angel Asturias, Chile por Pablo Neruda. La idea se le ocurrió a Dámaso para contrarrestar la disparatada candidatura de Pemán, propagada por ABC, a la que ha prestado apoyo la prensa. «Vamos a quedar en ridículo,» dice Dámaso, que teme se intente que la Academia presente la candidatura de Pemán.

#### 19 de abril

Reunión en casa de Fernando y Solita Flórez para ver la película de Baeza. Asisten José María Galván, Manuel Aguilar, Javier Pradera, Jorge Enjuto y Aurora de Albornoz. Se trató del asunto de las multas en Baeza.

#### 24 de abril

Con Vicente en Velintonia. Me cuenta Vicente que Celaya le pidió un prestamo para poder pagar la multa de cincuenta mil pesetas que le impusieron por asistir a un acto clandestino en la Universidad. Vicente se anticipó a ofrecerle lo que quisiera.



Parece que el Partido Comunista no ha pagado las multas impuestas a sus escritores.

Hice a Vicente la entrevista para la revista *Mundo Nuevo* que sustituye a *Cuadernos* y que va a dirigir el uruguayo Rodríguez Monegal. Me dice Vicente que me entregará muy pronto las respuestas, aunque no le agrada la idea de formar parte del Consejo Director de la revista, en el caso, dudoso, de que le inviten a ello, porque teme que la revista tenga una posición beligerante anticomunista, como la tenía *Cuadernos*. «Yo no soy comunista, sino un liberal demócrata –me dice Vicente– y no quiero tener una posición anticomunista pública.» Por lo mismo, cuando le digo que el Comité antifranquista va a preparar varios actos para reunir escritos que comunicar a Rodríguez Marichal en su visita a Madrid, me pide Vicente que le excuse. Prefiere no estrechar lazos con la nueva revista, por lo menos hasta ver la posición que toma políticamente. Si es una posición abierta y democrática, beligerante sólo a favor de la cultura, no le importaría figurar junto a ella.

#### 2 de mayo

En la cafetería de la Avenida de La Habana, con Dámaso y Vicente, después de la Academia. Dámaso ha escogido esta cafetería que está camino de su casa, y donde no es probable que nadie sepa que nos reunimos. La iniciativa de Dámaso de hacer una campaña para presentar una candidatura de Vicente para el Nobel de Literatura, ha motivado estas reuniones. Dámaso ha escrito ya algunas cartas a amigos de América y ha recibido contestación de Max Aub favorable al proyecto, pero indicando que teme a las candidaturas americanas –Borges, Asturias–. Cree además que la candidatura de Jorge Guillén, si se presenta, tiene más probabilidades que la de Vicente. Pero Guillén, según Dámaso, ha tenido ya varios

premios internacionales de poesía, mientras que Vicente no. El trabajo de la campaña nos lo repartimos Dámaso y yo. Dámaso, América, y yo Europa.

#### 24 de mayo

Reunión urgente del Comité antifranquista. Asisten Laín, Ridruejo, Chueca, Manet, Martí Zaro, para tratar dos asuntos:

- La acusación del *New York Times* al «Congreso por la libertad de la cultura» de que es una de las organizaciones controladas y financiadas por el CIS (Central Intelligence Service), que es el Servicio de Información y Espionaje de los Estados Unidos. La acusación es falsa, pero es grave que la haya lanzado el *New York Times*. Martí Zaro nos lee las cartas de protesta que han dirigido al N.Y.T., Nobokv, Presidente del Congreso, Denis de Rougement, y por varias figuras científicas que han trabajado en el Congreso. Se acuerda dirigir una carta firmada por los miembros de nuestro Comité de adhesión al Congreso, y de protesta por la acusación.

- Segundo asunto: El repugnante panfleto anónimo que ha lanzado el Ministerio de Información para desacreditar a Laín, Ridruejo, Aranguren, Tovar y Maravall.

La iniciativa de algunos amigos para responder con un banquete monstruo en Madrid es rechazada por Laín. Se acuerda entonces promover un escrito con doscientas firmas de adhesión a los cinco escritores, y de protesta enérgica contra el sucio ataque anónimo contra cinco escritores católicos.

#### 15 de mayo

La tarde en Velintonia con Vicente. Éste comenta favorablemente la actitud de los sacerdotes catalanes y la carta que han dirigido al arzobispo de Barcelona, protestando contra la violenta represión de que fueron objeto por parte de la policía arma-

da. Vicente se indigna contra la parcialidad e hipocresía de que está dando muestras la prensa y las agencias informativas que en sus noticias atacan a los sacerdotes y se callan lo que no les conviene.

Sigue la correspondencia entre Vicente y los dos jóvenes granadinos, Antonio Carvajal y Carlos Villarreal, que le escriben casi diariamente. Vicente empieza a cansarse de esta correspondencia, aunque tiene simpatía por los dos amigos y admira la poesía de Antonio Carvajal. Pero le ocupa tiempo que necesita para su obra.

#### 22 de mayo

La tarde con Vicente en Velintonia. Me habla indignado por la crítica que ha hecho en *La Trinchera* José Miguel Ullán sobre el *Libro de las alucinaciones* de Pepe Hierro. Crítica injusta y desorbitada, crítica de tendencia que sólo quiere ver una supuesta posición reaccionaria y conformista de Hierro, en un momento en que la izquierda acoge a éste tras su salida del Ateneo por orden de Robles Piquer. Ullán, demasiado joven e ingenuo, ha querido jugar al crítico duro y se ha equivocado. Vicente hace una defensa enérgica de Hierro contra sus enemigos. Afortunadamente, hasta los comunistas, como Celaya, defienden ahora y admiran a Hierro.

Vicente está cada vez más indignado por la hipócrita, y perfectamente organizada, campaña de prensa contra los curas catalanes que se manifestaron como protesta por las palizas de la policía barcelonesa a los estudiantes. Me cuenta la visita que le ha hecho el poeta -Jesuita- Padre Juan Bertrán, que ha sido testigo de las huellas que las palizas de los policías han dejado en discípulos suyos, estudiantes y jóvenes sacerdotes.

#### 7 de junio

Cena de Seix Barral a los críticos en el hotel Suecia. Asisten Vázquez Zamora, Cerezales, Dámaso Santos, Concha Castroviejo, Leopoldo

Azancot, Pepe Caballero Bonald, Juan Marsé, Ángel María de Lara y Félix Grande.

#### 9 de junio

Charla con Gonzálo Torrente Ballester. Pesimista y escéptico sobre el futuro de España. Me dice que se va a Estados Unidos para quedarse por lo menos un par de años.

#### 11 de junio

Reunión del Comité antifranquista. Asisten Laín, Aranguren, Buero Vallejo -recién regresado de USA-, Tierno Galván, Chueca, Manent, Ridruejo, Lorenzo Gomis, Carlos Bru, García Sabell -recién incorporado al Comité como representante de Galicia-, Martí Zaro. Faltan Marías, Sampedro y Castellet.

#### 15 de junio

Encuentro con Manolo Durán, profesor en Yale. Le llevo a la tertulia de *Ínsula*, donde están Garciasol, don Pablo Cobos, María Scuderi, Aurora de Albornoz, José Ares, Paco Ayala y Baeza Flores.

#### 16 de junio

En la cafetería de la Avenida de La Habana, con Vicente y Dámaso. Objetivo: campaña contra la candidatura de Vicente para el Nobel. Malas noticias: Casi toda América apoyará a Borges, y la izquierda americana a Neruda.

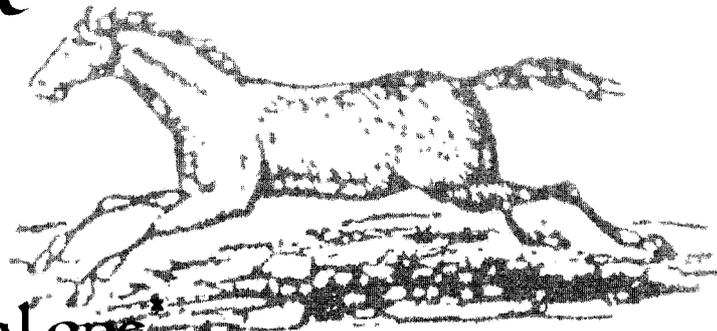
#### 17 de junio

Reunión en casa: los Ayala, Manolo Durán, los Enjuto, Jorge y Aurora de Albornoz, Carmen Bravo-Villasante, María Scuderi -inseparable de Manolo Durán.

#### 19 de junio

La tarde con Vicente en Velintonia. Malas noticias de María Elvira Lacaci. Ha habido separación judicial de su marido, el novelista Miguel Buñuel, que ahora vive con otra mujer. La dolencia mental de María Elvira es probablemente incurable. Me cuenta su amistad con Paco Giner de los Ríos, a quien conoció a fines del 35, cuando dirigía la revista *Floresta*. ■

# Literatura



## Un caballo al galope

Raúl GUERRA GARRIDO

Lo primero que sorprende de América es la distancia, la desmesura, lo inabarcable, variable y también equívoco de un primer vistazo, la imposibilidad de una única definición. Es el juego de la apariencia. Lejos, se ven de lejos, se aproximan, se abrazan, los dos hombres se palmean con entusiasmo, ¿manifiestan su amistad y se cachean por si vienen empistolados? ¿Qué otra lectura tiene este continente si no es la de su poética? Existe en lo imaginario, en la superestructura cultural, en el arte, pero no en la realidad económica. «Su descripción quizá sólo quepa en un canto general», dijo Neruda.

Pero algo ocurrió hace casi cien años que iba a cambiar, ampliar, modificar y quizá a poner patas arriba la concepción clásica del discurso poético. El 28 de diciembre de 1895, en el salón Indian de París, los hermanos Louis y Augusto Lumière realizaron la primera proyección pública de algo que ya era «cine» propiamente dicho. En algo que superaba a las sombras chinescas y a los difundidos aparatos de cronofotografías. Con ese algo ante todo lograron dominar, quizá en contra de su voluntad consciente, a un producto tecnológico que hasta tal fecha no había podido salir del ámbito, en cierta medida teratológico, de lo científico: la imagen fotográfica en movimiento. A partir de su audacia de trenes, salidas de fábrica y peatones distraídos, puesto que la vida

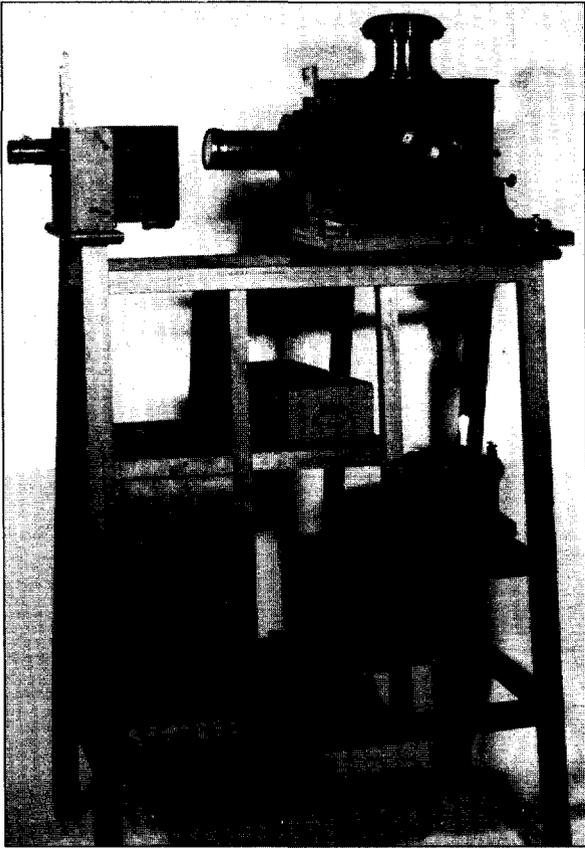
es movimiento, se podría fotografiar la vida real y quizá ¿por qué no? hasta una vida imaginada.

El salto cualitativo que proporcionó el cine puede ejemplarizarse en una anécdota previa.

El fotógrafo americano Muybridge logró captar pocos años antes el movimiento de un caballo mediante una secuencia fotográfica. Su objetivo era demostrar que el caballo al galope, en el momento en el que sus cuatro patas están en el aire, sin apoyarse en el suelo, se colocan todas ellas en flexión. Hasta entonces los pintores más realistas habían representado a los caballos galopando con las cuatro patas en extensión. Las fotografías, al publicarse, parecieron totalmente irreales: provocaron el entusiasmo de los investigadores y la indignación de los artistas académicos, quienes pretendieron que la fotografía «veía mal». Este hecho histórico plantea una muy interesante cuestión teórica, que nos permite reflexionar sobre el estatuto de la representación llamada realista. Hay ciertas evidencias que demuestran (y el ejemplo mencionado es uno entre muchos) que, en un contexto histórico determinado, una representación realista es aquella que se adecúa a un discurso verosímil consensuado como dominante en ese momento. A cualquier educado ciudadano occidental a finales del XIX le parecería siempre más realista el caballo pintado con sus cuatro patas extendidas en el aire que las fotos de Muybridge, pues la representación pictórica se insertaba en un código totalmente aceptado como verosímil.

Pero la verdad no siempre es verosímil, puesto que está cargada de apariencia, y es esta incerti-

\* «Conferencia inaugural del ciclo: <Un Siglo de Cine Iberoamericano> y del XX Festival de Cine Iberoamericano de Huelva». 19-XI-94.



Primer proyector de manivela,  
de los hermanos Lumière (1895)

dumbre la más cierta plataforma sobre la que se alzan las construcciones narrativas más sólidas. La oportunidad estaba servida.

Las fotografías múltiples o cronofotografías, además de desprender una extraña y misteriosa belleza, resultaban casi fantasmagóricas. Su figuración se situaba más allá de los límites de la percepción empírica de la realidad, alcanzando incluso resonancias escatológicas. Lo cotidiano, y no digamos la circunstancia extrema, podían abordarse desde un nuevo punto de vista. A partir de ahí, los infinitos hermanos Lumière se apercibieron del fenómeno, la fotografía no veía mal sino al contrario, veía perversamente bien, e hicieron suyo el principio narrativo de Stendhal, «ver en lo que es»; su definición de novela, «un espejo a lo largo del camino», tenía ya un

espejo en sentido estricto que poder pasear a través de un mundo ancho y ajeno. A partir de ahí (redoble de tambor) comienza el mayor espectáculo del mundo: el cine.

A partir de ese momento conviven cada vez más íntimamente dos lenguajes narrativos: el literario y el fílmico. Mirándose de reojo, despreciándose, envidiándose, copiándose a hurtadillas, haciéndose usureros préstamos, incluso a veces cooperando uno con otro. Cien años después la influencia es ya mutua e irreversible. Si en un principio el influjo fue unidireccional, la cesión del argumento de una novela para con él rodar una película, poco a poco el influjo fue haciéndose de ida y vuelta, el de retorno con una nueva forma de contar la historia hasta el punto de que hoy puede hablarse ya sin desdoro de novelas escritas con un estilo cinematográfico y no me estoy refiriendo a los best-sellers. La influencia es mutua e irreversible aunque ambos lenguajes sigan siendo, por más que paralelos, diferentes. Como la comunicación verbal y la no verbal, o aún más certeramente como la imaginación y la imagen. Hay recursos mutuos donde esto queda en clara evidencia, como por ejemplo en el monólogo interior y el primer plano, pongamos el primer plano de unos ojos; con ambos recursos el protagonista trata de transmitir un mensaje y, en efecto, quien no comprenda una mirada profunda difícilmente comprenderá una larga explicación. Ambos recursos son igual de eficaces y cualquier juicio de valor ha de rechazarse por falaz. Lo de «una imagen vale por mil palabras» no es un principio físico sino una frase publicitaria de Kodak aunque eso sí, la frase es una feliz imagen verbal.

Iberoamérica posee hoy en día un lenguaje narrativo excepcional, el de su novela, quizá el más poderoso y el más en forma del planeta, pero su lenguaje paralelo, el cinematográfico, no alcanza las mismas cotas por más que muchas de sus películas

empiecen a sobresalir en el panorama internacional. *El lado oscuro del corazón*, *Un lugar en el mundo*, *Fresa y chocolate*, son títulos que pueden servir de ejemplo y que cito por ser los últimos que he visto. Y esto ocurre a pesar de que los dueños de la imaginación novelística, desde hace mucho, tratan de influir o al menos de estar presentes en el cine. Esta desigualdad es un buen motivo de reflexión.

En 1951 Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares escribían un ocioso prólogo a sus dos guiones cinematográficos *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*. Cito dos de sus párrafos:

*Los dos films que integran este volumen aceptan, o quisieran aceptar, las diversas convenciones del cinematógrafo. No nos atrajo al escribirlos un propósito de innovación, abordar un género e innovar en él nos pareció excesiva temeridad. El lector de estas páginas hallará, previsiblemente, el chico encuentra chica, las perspectivas arriesgadas y el feliz desenlace. Es muy posible que tales convenciones sean deleznable; en cuanto a nosotros, hemos observado que los films que recordamos con más emoción (los de Sternberg, los de Lubitsch) las respetan sin mayor desventaja.*

*En contra de la opinión de Shaw, que sostenía que los escritores debem de huir de los argumentos como de la peste, nosotros durante mucho tiempo creímos que un buen argumento era de importancia fundamental. Lo malo es que en todo argumento complejo hay algo de mecánico; los episodios que permiten y que explican la acción son inevitables y pueden no ser encantadores. El seguro y la estancia de nuestros films corresponden, ay, a esas tristes obligaciones.*

Los dos guiones son aceptables, pero están muy lejos del fulgor, la belleza y la profundidad de los textos de las novelas de ambos escritores y mucho me temo que sus versiones cinematográficas tampoco nos deslumbren. *Los orilleros* se realizó, dirigida por Ricardo Luna, pero no la he visto. Los autores aplicaron su imaginación a lo que creían un nuevo



Jorge Luis Borges, hacia 1950

género, el guión, concibiendo dos argumentos que aún privados de la imagen poseen valor literario intrínseco y evidente plasticidad, pero muy lejos, insisto, del habitual en sus novelas. El guión no es un género narrativo sino, a pesar de su decisiva importancia, una simple herramienta de trabajo para el director, una especie de máquina de traducir de uno a otro lenguaje narrativo; como dijo un cursi acertadamente «es lo que permite la transcodificación audioicónica de la imaginación a la imagen». Una herramienta en donde lo técnico prima sobre lo artístico, de ahí el relativo fracaso de Borges y Bioy Casares: los gourmets no tienen por qué ser buenos cocineros. Y, sin embargo, hay un aspecto en el que no les falló su instinto narrativo o su intuición para la pantalla, el de incluir esos episodios o secuencias



que explican la acción y en definitiva la hacen progresar. Coincidían así con Billy Wilder: «Una película es como una partida de ajedrez, donde cualquier movimiento condiciona y determina el siguiente, un movimiento puede ser tan bonito como se quiera, pero si no hace avanzar la historia no sirve para nada; una escena que pueda sacarse de una película sin que ésta pierda su sentido, es una escena incorrecta; escribir una película es lo mismo que jugar al ajedrez, escribir una novela es lo mismo que hacer solitarios.»

Hoy por hoy, en narrativa, el tópico más importante, en la doble acepción de tópico, tema a tratar o problema sin resolver, es el de la mutua relación de los dos lenguajes y de cómo pasar de uno a otro, no sólo el cómo llevar la novela a la pantalla sino, en general, el cómo transformar una historia imaginada en imágenes reales. La dificultad es prácticamente irresoluble porque el lenguaje literario es analítico y el cinematográfico sintético, irresoluble a no ser que se acepte el hecho salomónico pero objetivo de que las dos narraciones resultantes son obras independientes.

El más poderoso talento de los novelistas iberoamericanos es el talento descriptivo mas, por desgracia, los textos descriptivos no se pueden fotografiar. García Márquez, en *Cien años de soledad*, describe las manos de la niña Rebeca, avistada por Ursula Buendía mientras trataba de ensanchar el negocio de los animalitos de caramelo, con estas palabras: «unas manos mágicas que parecían elaborar con hilos invisibles la trama de un bordado de novia». La frase es hermosa, pero lamentablemente no puede filmarse. Descripciones tan clásicas como «la del alba sería», o la de «apenas el rubicundo Apolo había asomado», en el guión cinematográfico se condensan en un escueto: Exterior. Día.

Por supuesto que ciertas descripciones literarias si pueden fotografiarse, incluso parece que lo

están pidiendo, pero fotografiadas así, literalmente, resultarían mera ilustración del texto original. Ejemplo evidente el de la copla llanera recogida por Rómulo Gallegos en *Cómo encontré a los personajes de Doña Bárbara*:

*Sobre la tierra la palma*

*sobre la palma los cielos*

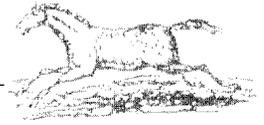
*sobre mi caballo yo*

*sobre yo mi sombrero*

Fotografiado textualmente y no con la debida sintaxis del lenguaje filmico, el poema perdería su intencionalidad quedando reducido a una más o menos bella descripción paisajística.

A propósito del caballo; el profeta Glauber Rocha tiene una frase que aquí introduzco con calzador, «caballos y castillos siempre dieron buenas películas». El plural complica todavía más el acceso al lenguaje cinematográfico puesto que habla de galopes, batallas, acción, o sea profusos medios técnicos y financieros que me recuerdan el gratuito apunte de Victor Hugo (cito de memoria) «por el fondo del escenario pasa la caballería a la carga». La frase de Rocha es falsa por incompleta, los caballos y los castillos sólo dan buenas películas «con un presupuesto adecuado». Sobre este tema, como dijo Mac Arthur, volveré.

A caballo o a pie, los novelistas no consiguen trasvasar el caudal de sus fábulas al canal del cine porque sistemáticamente chocan contra la síntesis a que el guión obliga y la sintaxis en la cual se expresa. Y eso a pesar de sí entender el lenguaje cinematográfico, o sea las tomas, las elipsis, los fundidos, los encadenados, etc., como de hecho lo entendemos todos los ciudadanos puesto que desde nuestra infancia convivimos en un mundo poblado de imágenes. Según la Unesco en ninguna ciudad con más de un millón de habitantes se puede vivir a más de cien metros de un lugar en el cual no se esté exhibiendo una película. Gracias al tele-



ESPERANZA NICOLÁS

Adolfo Bioy Casares junto a Francisco Ayala

visor, por supuesto. Es la misma diferencia que existe entre comprender un idioma y escribirlo correctamente.

Como decíamos al principio la cámara es ese espejo, en sentido estricto, que colocamos a lo largo del camino, un ojo que ve en lo que es y que no ve mal sino perversamente bien, y es con esta comunicación, no verbal sino visual, con la que los cineastas narran sus historias. La forma de moverse, de vestirse, de gesticular de un individuo proporciona un cúmulo de información sobre su carácter, sus emociones y sus reacciones hacia la gente que le rodea. Su comportamiento visual es de una importancia decisiva. En una habitación llena de gente, y sin necesidad de intercambiar palabra, dos personas pueden indicar una compleja relación preliminar sólo con los ojos: hacer contacto, replegarse tímidamente, tomar la iniciativa, in-

terrogar, sondear, elegir, acercarse. También cuentan las expresiones faciales, la proximidad, el contacto físico si existe: a todos nos resulta más fácil decir «me gustas» con el cuerpo, y especialmente con los ojos, que con palabras. «Las palabras pueden muy bien ser lo que emplea el hombre cuando le falta todo lo demás», dijo Chaplin. El ojo del cineasta atento es pues capaz de describirnos planos de insospechada complejidad. Del mismo modo, uno, novelista, desconfía del teléfono porque nunca está seguro de lo que realmente quiere decir la otra persona. Si no puedo verla, ¿cómo puedo adivinar sus sentimientos?

En el cine sonoro el único rastro auténtico, funcional y emotivo de lo literario es la palabra, o sea los diálogos, pues cualquier otra utilización de la misma, escrita o fuera de pantalla, es un peligroso síntoma de incapacidad narrativa. Cinematográfica,



claro. Aunque también para los diálogos haya de tenerse en cuenta lo dicho para los textos descriptivos; los hay fáciles de leer, llenos de gracia y naturalidad, pero que no pueden ser representados por actores.

El español de Iberoamérica es una tupida selva lexical plagada de riesgos que utilizados inteligentemente se transforman en brillantes posibilidades para definir con eficacia el ámbito en que se producen: para subrayar matices y para matizar rayos y truenos. El que un mismo objeto o concepto posea un distinto vocabulario según países y el que un mismo vocablo disponga de acepciones varias según los mismos países, unido a la variedad fonética, es una herramienta expresiva de primer orden de la que no disponen muchos idiomas ni cinematografías. Es un impagable plus para la puesta en escena y es la común sintaxis la que hace que este juego sea posible. Si con acento caraqueño una pareja dice de otra ausente: «son como cachicamo llamándole a morrocoy conchudo», se están definiendo a sí mismos (sólo en parte, claro está), además de informándonos, aunque haya palabras cuyo significado ignoremos, de que la pareja ausente «son tal para cual». Al saber que el cachicamo es el armadillo y el morrocoy una especie de tortuga la frase gana en intención, la cual culmina al saber que conchudo es sinónimo de flojo, vago, dejado o huevón. La ventaja cinematográfica de nuestro idioma radica en el poder evocativo de su variedad fonética y lexical, de ahí que el «español neutro» propio de algunas versiones (casi siempre de origen norteamericano) con pretensión de llegar al mayor número posible de hispanoparlantes, se muestra ineficaz cuando no contraria a su objetivo pues crea una tierra de nadie con la que nadie se identifica. El café para todos no tiene sentido para quienes al pedir un determinado tipo de café lo demandan como periquito, guayoyo, medio pollo, refuerzo o cortado. Gracias a esta variedad, los diálogos manejados por un hábil cineasta y con indepen-

dencia de su significado, adquieren o pueden adquirir un extraordinario poder de metaforización.

No hay nada, en teoría, que se oponga a que el estimable y original poder narrativo de los cineastas iberoamericanos alcance las mismas cotas de calidad que el de sus paisanos literarios, pero no se puede negar el hecho objetivo de que esto no es así en sus resultados, y la causa última, o si prefieren primera, es que el cine se puede intentar en pesos o pesetas pero sólo es viable en dólares contantes y sonantes. La novela no es sólo un lenguaje analítico sino una obra individual que el autor pergeña entre la soledad y el silencio de su estudio. La película es la labor de síntesis de mil iniciativas y artefactos que el director trata de coordinar en un multitudinario estudio en donde, como contraste definitivo, el silencio sólo se obtiene mediante una orden conminatoria: «silencio, se rueda». El cine es un trabajo colectivo, lo cual decide su naturaleza de tal forma que entre sus títulos de crédito no figura el epígrafe de autor (como en cualquier género narrativo) sino el de director (como en cualquier industria o actividad económica). El cine es el séptimo arte, pero también la primera industria cinematográfica. Sólo excepcionalmente se habla de cine de autor, cine del que en general los productores huyen como de la peste. La diferencia económica entre generar una novela o una película va mucho más allá de la diferencia de precios entre un lápiz y un tomavistas. El realismo mágico se puede plasmar con absoluta impunidad financiera en una página, pero traducirlo en imágenes, como decía el castizo, cuesta un huevo de la cara. Por volver a los caballos, ¿se imaginan el coste de rodaje de quinientos gauchos galopando en levitación sobre una pampa de intactos pastizales? Y mirando hacia el norte, ¿qué película no podría realizarse en el sur con sólo el presupuesto del prototipo mecánico del tiburón o del programa infográfico de los dinosaurios? Tan deplorable y



Charles Chaplin

materialista asunto decide la situación de cine y cineastas en una Iberoamérica que, como decíamos al principio, se define en la superestructura cultural pero no en la realidad económica.

El *Pedro Páramo* de Carlos Velo no es desde luego el *Pedro Páramo* de Juan Rufo, pero tampoco ninguna de las películas en las que interviene Rufo como adaptador, guionista, argumentista o lo que fuera, unas diez o doce, llega a la altura de sus novelas. Como será que de algunos de tales films, de *Paloma herida* de Emilio Fernández, rejuraba no haber intervenido más que en calidad de taquígrafo. Su mejor empeño quizá sea el argumento de *El gallo de oro*, redactado en un lenguaje funcional y sin preocupaciones estilísticas, en contraste con la acabadísima elaboración formal de su obra literaria, pero mante-

niendo el don de sumergirnos en sus obsesiones a través de los trágicos amores del gallero Dionisio Pinzón y las canciones de palenques La Caponera. Que Rufo conocía el oficio está fuera de toda duda; así ya en el guión expresa la decadencia moral de la pareja por corte directo, planeando una elipsis de varios años pero manteniendo a sus figuras principales, ya envejecidas, en la misma postura que guardaban en la toma anterior, lustros atrás. También lo demuestra con el inserto del súbito asalto de una imagen macabra en la mente del desdichado gallero, la de su difunta madre ayudándole a enterrar el gallo ganador imposible de revivir. Un guión con colaboradores de lujo: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón, el director. Pues bien, ni aún así *El gallo de oro* reluce lo que debiera.

Todo esto no quiere decir que tenga más imaginación quien de más dinero disponga, sino que el paso de la imaginación a la imagen requiere de dos insoslayables capacidades, la del talento y la fiduciaria. El talento, como el valor, se les supone por igual a novelistas y cineastas, no es cuestión de dividirlos en indignos e indignados, puesto que quizá el discurso fílmico no sea tan ajeno al literario como presumíamos. Tipos tan dispares como Nabokov e Einstein, a la pregunta de ¿en qué idioma piensa?, respondieron lo mismo: «no pienso en ningún idioma, pienso en imágenes». Con la segunda capacidad obligatoria, con las finanzas, no cabe ninguna suposición: el cine iberoamericano, sin capital, sin capacidad de endeudamiento, sin ayudas, sin una distribución transnacional, sin tantas cosas, difícilmente puede llamarse industria. Pero a pesar de los pesares sigue siendo arte y por ahí es por donde debe entrarle el agua al coco. Con sentido de la dignidad, inteligencia y coraje, en busca de una estética propia. Ahondando en la más indeclinable materia prima de sus imágenes, la magia de la imaginación creativa.

Así sea. ■

## Huidobro en las alturas

Adolfo CUETO

Siguen sosteniendo los franceses en una de las biografías publicadas sobre Pablo Picasso, que el prodigioso malagueño fue pintor parisino nacido en España, y aunque ello no pueda contradecirse tajantemente, si nos arruga, cuando menos, una extraña sonrisa de escepticismo, pues conocemos sobrados testimonios (orales, gráficos, escritos) de su innegable ser/sentirse español.

Acaso a su coetáneo y amigo Vicente Huidobro (nacido en Santiago de Chile el 10 de enero de 1893 y ¿muerto? en la Cartagena de dicho país el 2 de enero de 1948), le cabría similar argumento. «Es Vicente Huidobro, un poeta francés que está de paso en Chile», advierte una anónima y bella jovencita a sus amigos en interesantísima anécdota de los últimos años de la vida del poeta relatada por Mario Ferrero.<sup>1</sup>

En cualquier caso, poeta francés de paso por Chile o chileno universal en constante huida hacia París (indudablemente, esto último), no trataré aquí de acotar, mediante fronteras territoriales, espíritu de vocación cosmopolita, sino, más bien, esbozaré una somera semblanza biográfico-literaria de acercamiento hacia quien representó una de las andaduras estéticas más inquietantes de vanguardia, cual fue el Creacionismo, concebido y alimentado por Huidobro y que más tarde enterraría en esa búsqueda hacia la voz personal y profunda *-ismos* ya al margen- que caracteriza a todo gran poeta.

No parece ni mucho menos vana la alusión francesa -parisina- para quien desarrollase en la ciudad



del Moulin Rouge, prioritariamente, los años más determinantes y fecundos de su formación literaria y ahondamiento artístico, y llegará, asimismo, a escribir en lengua francesa varias de sus producciones más celebradas (así, *Voyage en parachute*, primer apunte de lo que después conoceríamos como *Alta-zor*), y aun tradujese ingente parte de su obra a dicho idioma adoptivo, que aprendió de una de sus institutrices con apenas ocho años.

Pero situémonos pronto en el cubismo literario ejercido por nuestro autor hacia 1918, fecha en la cual publica en Madrid su libro *Poemas árticos*, bajo el influjo del grupo *Nord-Sud*, donde encontramos a pintores de la estatura de Juan Gris, entre otros muchos artistas de prestigio. Año en que su estancia en nuestro país es celebrada tanto por Ramón («por antonomasia», que diría el maestro Lázaro Carreter, otorgándole, así, nuevo apellido) como por Cansinos-Assens, quien compara la aportación de las nuevas corrientes literarias francesas que nos trae el chileno con la realizada en su día por Rubén Darío, apreciación de todo punto exagerada, fruto -sí- del entusiasmo exacerbado.

Libro, éste que tratamos, de curioso trazado verbal, donde ya asoman indicios inequívocos de una gran tonalidad, personalidad y peculiaridad poéticas en composiciones al modo de «Horizontes», «Cantar de los cantares» o el fascinante «Luna» («Estábamos

<sup>1</sup> Mario FERRERO. Retratos y silueta: Vicente Huidobro al galope por la orilla del mar, *La Nación*. Santiago de Chile, 30 de Mayo de 1965.



Vicente Huidobro con Lya de Putti y otras actrices de cine, Nueva York, 1927

tan lejos de la vida...»); poemas en los cuales adivinamos una línea cercana al *collage* verbal ya mostrada en su anterior libro *Horizon Carré* (1917).

Más adelante vendrían *Ecuatorial*, *Tour Eiffel*, por citar algunos de los más logrados, que irían

perfilando su tendencia/querencia literaria hasta llegar a la obra que la crítica señala como más emblemática, y en la que los presupuestos del creacionismo alcanzan cumbre: *Altazor o el viaje en paracaídas: Poema en VII Cantos*, gestado en 1919 y publica-



do en Madrid en 1931, donde originalidad poética, tanto en resonancia cuanto en contenido y estilo, así como lúcida exploración vital, sin menoscabo, ambas, de la autenticidad de fondo, serían rasgos primordiales. Poema largo al modo de Pound, por ejemplo, que, dicho sea de paso, muestra deseos de traducirlo a la lengua inglesa. Así, nos sorprenden versos del talante de:

– *Te hallé como una lágrima en un libro olvidado*  
(Canto II), de claro acento amoroso;

– *Romper las ligaduras de las venas*

*Los lazos de la respiración y las cadenas...., o,*

– *El mar es un tejado de botellas*

*Que en la memoria del marino sueña...*(Canto III), donde la sima ríspida del pareado se va salvando con magisterio insoslayable.

Acaba el libro, con el Canto VII, en una suerte de sonidos primigenios o postreros:

– *Ai i a*

*Temporía*

*Ai ai aia*

*Ululayu...*

Más tarde sucedería *Temblor de cielo* (escrito en 1928; también editado en 1931), fascinante prosa poética de signo otra vez amoroso, ideada tras el «raptó» y huida a París –y consiguiendo escándalo de la alta sociedad chilena de la época– con Ximena Amunátegui, menor de edad, por la que el poeta dio al traste con quince años de matrimonio con Manuela Portales, madre de varios de sus hijos. Poema en prosa –digo– donde su autor, inspirándose en la wagneriana ópera *Tristan und Isolde* (de ahí que el nombre de la amada sea tomado textualmente) y a cuya representación asisten una vez en la capital del Pompidou, alcanza notas de belleza excepcional entre la poesía amorosa en castellano de este siglo («Yo sería capaz de llorar en el amanecer por verte sonreír», o: «Isolda, miráme en la batalla, miráme en el instante más desesperado, cuando me veo

más hermoso que un buque luchando a muerte con el mar»). En el libro, prosigue Huidobro con aquella idea ya apuntada en el prefacio de *Altazor* («Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo»), según la cual, la Poesía debería ocupar el lugar de Dios en el mundo, en expresión misiva del poeta a un amigo<sup>2</sup> (recordemos aquí la interrogante final de «*Temblor...*»: «¿Oyes clavar el ataúd del cielo?»); bien que los enfoques de ambas obras son distintos en temática, como subraya René de Costa,<sup>3</sup> pues uno parte de la creación *Altazor*, haciéndolo el otro de la destrucción, desde una visión más que apocalíptica (*Temblor de cielo*) ya en el mismo título. Por nuestra parte, destaquemos las diferencias de tono poético entre ambos poemarios, ya que este último citado acentúa aún más la voz íntima del poeta frente a lo que venía tomando visos de mayor búsqueda de originalidad o experimento estético, aunque de ambos rasgos no renuncie nunca del todo el escritor, que sería un poco como renunciar a su propia rai-gambre y personalidad poética. Hay, para decirlo de una vez, el desprendimiento de los artificios que caracteriza a las voces únicas como sugería al principio. Esa búsqueda hacia lo sublime concederá todavía algunos libros impresionantes: *Ver y palpar*, *El ciudadano del olvido* (acaso el mejor de estos tres que ahora vemos) y *Últimos poemas*, recopilado y publicado por su hija póstumamente.

Por el camino nos cruzamos con el Vicente Huidobro altanero, fantasioso, de fieles amistades (Larrea, Gerardo Diego) y enemistades fieles (Neruda sobre todos); lo contemplamos divertido en Hollywood, rodeado de las actrices del momento en conocida fotografía, triunfando con guiones cinematográficos como *Cagliostro*. Huidobro de vida amorosa

<sup>2</sup> René de COSTA. En la edición sobre *Altazor. Temblor de Cielo*, de V.H. (Cátedra, Madrid, 1981; pág. 45).

<sup>3</sup> René de COSTA. *Op. cit.*





Vicente Huidobro junto a Juan Larrea.

agitada, con tres matrimonios, escapando a la Argentina de mano de la bellísima Teresa Wilms Montt, padre de varios hijos de susodichos maridajes; elaborando manifiesto tras manifiesto con inusitada lucidez, pues que teorizaba sobre la poesía desde la misma poesía, lo que suele ser frecuente acierto. Sirva como muestra un extracto de la conferencia leída en el Ateneo de Madrid en el año 21.

*El Poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir. Yo tengo derecho a querer ver una flor que anda o un rebaño de ovejas atravesando el arco iris, y el que quiera negarme este derecho o limitar el campo de mis visiones debe ser considerado un simple inepto.*

Manifiestos donde el discurso creacionista aparece reflejado constantemente («un poema sólo es tal cuando existe en él lo inhabitual») en clarísimo impulso hacia la investigación exhaustiva de expresiones renovadoras, cuestión en la que no cesaré de insistir.

Este hombre, hijo de ricos terratenientes, viticultores chilenos de ascendencia española (ahí su hidalgía y señorío), culto, arrogante, desheredado, candidato a la presidencia de la República de Chile por el partido Kemalista, sufridor de dos atentados en su país, corresponsal durante la Segunda Gran Guerra Mundial (de la que se trajo el teléfono del búnker de Hitler y alguna que otra herida), fantasioso, fingidor de autosequestros (aunque nunca sabremos la verdad), escritor insaciable, un cuanto novelasco. Creador con mayúsculas, como él querría... Es éste el hombre al cual rendimos hoy merecido tributo. El hombre, el poeta insigne al que conociera en una vieja librería de Oviedo hace bastantes años, una tela, y del cual me acompañará siempre un grato poso de fascinación, al margen cierta altanería extrema o alguna irregularidad literaria de la que nadie está a salvo, por otro lado.

El hombre apasionante, apasionado, inquieto, fustigador, enfrentado a Pablo Neruda desde 1935, lo

que no obsta para que éste reconozca públicamente en aquél a «un poeta clásico de nuestro idioma», con motivo del vigésimo aniversario de su fallecimiento.<sup>4</sup>

En este punto cabe abrir un mínimo paréntesis para dejar constancia de la incomprensible contradicción en que incurre el hijo del ferroviario de Temuco, al afirmar en el artículo de la revista *Ercilla*<sup>5</sup> que «en sus últimos años Huidobro trató de renau- dar y mejorar la relación que tuvimos brevemente cuando recién volvió por primera vez de Europa. Yo, herido por las incidencias literarias no acepté esta aproximación. Me he arrepentido muchas veces de mi intransigencia. Cargo con mis defectos provincianos como cualquier mortal. No me encontré con él en esos días, ni lo encontré después. Desde entonces sólo he continuado el diálogo con su poesía». Empe- ro, en sus memorias, *Confieso que he vivido*, escribe: «Poco antes de morir vino a mi casa de Isla Negra acompañando a Gonzalo Losada, mi buen amigo y editor. Huidobro y yo hablamos como poetas, como chilenos y como amigos.» Huidobro confundiendo hasta «post mortum». Resulta curiosa tan rotunda contraversión nerudiana.

Es éste el prestidigitador genial de la palabra, en suma, al que visitamos en su mausoleo con Nicanor Parra, vecino y compatriota de Vicente, y excelso *anti-poeta* (y mago), al igual que él, en la literatura chilena del siglo. Partía el mes de abril por balnearios y silencio. Al llegar al pie de la tumba, que dista escasos kilómetros de la de Isla Negra, aunque poco tengan que parecerse, ahí, mirando al Pacífico, en día soleado y brillante, como de púrpura, desde la suave colina leíamos el epitafio del maestro. Siguiéndolo cumplidamente y para verificar su certeza o una posible fabulación última de Huidobro, movimos levemente la lápida; esforzadamente. Y al fondo —os lo juro— el mar había. ■

<sup>4</sup> Pablo NERUDA. Revista *Ercilla*. Santiago de Chile, 7 de febrero de 1968.

<sup>5</sup> *Ibid.*

# Literatura

## Estreno de Fedra de don Miguel de Unamuno en el Ateneo de Madrid

Enrique LENZA

La tarde del 25 de Marzo de 1918, tuvo lugar en el Salón de Actos del Ateneo de Madrid el estreno de *Fedra* de don Miguel de Unamuno, en un acto organizado por la Sección de Literatura que presidía el poeta y escritor Enrique de Mesa.

El estreno contó con la colaboración de la gran actriz Anita Martos en el papel de Fedra y la participación de actores de la compañía del Teatro de la Princesa (hoy Teatro Nacional María Guerrero).

Según una reseña de la época, el Salón del Ateneo presentaba un brillantísimo aspecto. Políticos, escritores, críticos y socios, llenaban los bancos, ávidos por conocer la obra de la que se había hablado mucho, tanto en los periódicos como en los ambientes teatrales. Pero antes de reseñar alguna de las opiniones que suscitó tal acontecimiento, dado a la ilustre figura de su autor, vamos a referirnos brevemente a la historia de su escritura y a las vicisitudes que Unamuno tuvo que pasar para conseguir que su obra fuera representada en un escenario, lo que nunca sucedió en vida de su autor.

En la primavera de 1910, Unamuno concibe el proyecto de escribir una *Fedra* moderna inspirada en el *Hipólito* de Eurípides y en la *Fedra* de Racine. El proyecto le atrae y a pesar de las amarguras y desalientos que le proporcionaron sus dramas anteriores como *La Esfinge*, *La Venda* y *El pasado que vuelve*, se encuentra con buenos ánimos para acometer tal empresa. Un año después (1911) la tendría terminada.



En carta al actor Fernando Díaz de Mendoza destinatario de sus dos dramas anteriores, Unamuno se expresa en los siguientes términos:

*Esta, mi estimado señor, no es para recordarle los dos dramas que hace unos días le remití. Sé que anda usted por provincias y sé lo dura y atareada que es su profesión. Soy además como vizcaíno, paciente y terco. Se trata de que he terminado otro drama que se me figura le ha de convencer a usted más y sobre todo a su mujer María Guerrero. Lo creo más teatral, más rápido y más intenso. Se trata de Fedra, una Fedra moderna cuya acción tiene nada más que el argumento escueto, todo el desarrollo es distinto. La madrastra, Fedra, que se enamora de su hijastro Hipólito, le solicita, es rechazada, le acusa al padre, su marido, de que Hipólito fue quién la solicitó, enemista a padre e hijo y acaba suicidándose. Mi Fedra es, claro está, a conveniencia propia, cristiana, que no podía ser la de Eurípides y resulta ser, sin quererlo, la de Racine. El argumento es, como usted ve, tremendo y estoy muy contento de como lo he resuelto; mucho más contento que el de los dos dramas que le remití. Porque yo, a quién se calumnia llamándome sabio, pensador, ingenioso y otros motes tanto o más feos que éstos, creo ser un hombre de pasión. He querido hacer una obra de pasión, de que nuestro teatro contemporáneo anda escaso. Nuestro supremo dramaturgo de hoy, Benavente, es muy ingenioso y fino, pero apático. Resulta frío e incisivo.*

Semanas después, Díaz de Mendoza le devuelve los manuscritos de sus dramas anteriores, interesándose por la nueva obra. Unamuno se la envía a vuelta de correo, con una carta fechada



en Diciembre de 1911. La carta dice así:

*Como me lo pide, le envío mi Fedra. Nada le diré de ella que usted no pueda verlo, desde luego. En todo caso le agradezco un juicio tan claro y sincero como el otro, pues siempre que las gentes me hablan con claridad, me enseñan algo provechoso.*

En la primavera del año siguiente y ante la negativa de Díaz de Mendoza de montar su drama, Unamuno decide dirigir sus pasos al Teatro Español, con la esperanza de que su tragedia sea puesta en escena por otro gran actor José Tallaví, pero tampoco la nueva gestión tiene éxito. Dolorido escribe a Federico de Onís:

*Nada sé de mi Fedra, que Benavente debió dar a la Xirgu. Allá ello. No pienso ir a esa a intrigar en saloncillos. No puedo estar ahí y recordarles que la tienen, aunque sólo sea con mi silenciosa presencia.*

En carta de Federico Oliver, director de su primer drama *La Esfinge*, éste da cuenta a don Miguel de las andanzas por las que pasa su tragedia:

*El drama de usted (Fedra) que estuvo en el Teatro de la Princesa, en el que actuaba la Compañía Guerrero-Mendoza y que lo tuvo la actriz Matilde Moreno, lo he leído. Por aquella época tuve una grande y desinteresada curiosidad por conocerle y le pedí a Galdós -por entonces depositario de la obra- que me hiciera la merced de dejármela leer, y Galdós fue tan amable que accedió a mis deseos. Cuando venga usted a Madrid, que me figuro será pronto, le diré íntimamente mis impresiones de la lectura.*

(Esta carta está fechada el 2 de octubre de 1914.)

Hubieron de pasar cuatro largos años, hasta que Enrique de Mesa se decidió montarla en el Ateneo, ante el desinterés demostrado por los profesionales del arte escénico. Si no hubiera sido por tan ilustre poeta, *Fedra*, como otras muchas obras, dormiría el sueño de los justos.

Después de referida su historia, volvamos al Ateneo para reseñar su estreno.

Dio comienzo el acto con la lectura por Enrique de Mesa de unas cuartillas enviadas por Unamuno (que no asistió al estreno) y que por su interés reproducimos íntegramente:

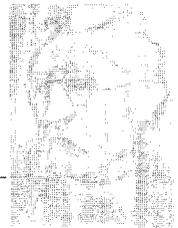
*Señoras y señores. Amigos míos del Ateneo:*

*Esta mi tragedia Fedra no me ha sido posible que me la aceptaran para representarla en un teatro de Madrid. La misma suerte han corrido otros dramas que tengo compuestos y presentados.*

*Ha habido para ello razones externas al arte y otras internas a él. Las externas son que ni formo parte del cotarro de lo que se llama por antonomasia los autores, ni hago nada por entrar en él mediante los procedimientos ya clásicos, y que tampoco me puedo ni debo reducir a perder el tiempo en saloncillos y otros lugares análogos solicitando, si quiera con la silenciosa asiduidad a tales tertulias teatrales, un turno para que den al público a conocer mis obras dramáticas.*

*Agréguese que ni sé ni quiero saber escribir papeles, y menos cortando a la medida de tal actor o actriz, y más desconociendo, como desconozco, las respectivas aptitudes de los hoy en boga, desconocimiento que no me han de perdonar. Y como procuro, en vez de cortar papeles, crear personajes -o más bien personas, caracteres-, tampoco puedo, no debo estar dispuesto a modificar y estropear a éstos para acomodarlos, como a un potro, a las condiciones de quién los haya de representar. Son éstos, los actores y actrices, los que en buena ley de arte deben doblegarse al carácter dramático.*

*Hay un perenne conflicto entre el arte dramático y el arte teatral, entre la literatura y la escénica, y de ese conflicto resulta que unas veces se imponen al público dramas literariamente detestables, estragando su gusto, y otras veces se ahoga en excelentes dramas. Y me parece en la mayoría de los casos un desatino eso de decir de un drama que es excelente para ser leído, pero poco teatral.*



Lo que leído produce efecto dramático, cómico o trágico, ha de producirlo si se sabe representarlo. Y hay que educar al público para que guste del desnudo trágico.

Llamo desnudo a la tragedia o desnudez trágica al efecto que se obtiene representando la tragedia en toda su augusta y solemne majestad. Libre primero de todos los perifollos de la ornamentación escénica. Así, mi Fedra, que no es sino una modernización de la de Eurípides, o mejor dicho, el mismo argumento de ella, sólo que con personajes de hoy en día, y cristianos por tanto —lo que la hace muy otra— esta mi Fedra puede representarse con la misma escena para los tres actos, consistiendo en una limpia sábana blanca de fondo —que simboliza un cuarto—, una mesa de respeto y tres sillas para que puedan sentarse, si lo creen alguna vez de efecto los actores, y vestidos éstos con su traje ordinario de calle. No quiere necesitar esta tragedia del concurso de pintor escenógrafo, ni de sastre y modisto, ni de peluquero. Aspiro a que cuanto diga y expresa Fedra, por ejemplo, sea de tal intensidad trágica, que los espectadores —y sobre todo las espectadoras— no tengan que distraerse mirando cómo va vestida la actriz que la representa. Y que tengan que atender más a la expresión del carácter que la simboliza que a sus propios encantos personales —por grandes que éstos sean— o a su elegancia en el vestir.

El éxito del cinematógrafo creo que acabará por influir favorablemente en el arte dramático, haciéndole volver a éste a su primitiva severidad de desnudez clásica y dejando para aquel otro lo que es ornamentación escénica. El que vaya a ver y oír un drama ha de ir a verlo y a oírlo, y no a ver decoraciones, mobiliarios, indumentaria y acaso tramoya y a oír algo externo al drama mismo. Y aun dentro de la tragedia como obra poética he tendido, acaso por mi profesional familiaridad con los trágicos griegos, a la mayor desnudez posible, suprimiendo todo episodio de pura diversión, todo personaje de mero adorno, toda escena de mera transición o divertimento. Los personajes están reducidos, con una economía que quiere ser artística, al mínimo posible, y el desarrollo de la acción, resultado



Miguel de Unamuno, por Ramón Casas

del choque de pasiones, va por la línea más corta posible. El diálogo mismo tiende a ser lo menos oratorio posible. Y si hay monólogos, como en el antiguo arte clásico los había, es porque ahorran largos rodeos y son de una verdad íntima mucho mayor que la de éstos.

La acción, el drama de esta tragedia quiere aparecer aquí desnuda, sin prolijo ropaje que la desfigure. Es poesía y no oratoria dramática lo que he pretendido hacer. Y esto me parece que es tender al teatro poético y no ensartar rimas y más timas, que a las veces no son sino elocuencia rimada, y de ordinario ni aun eso.

Teatro poético no es el que se nos presenta en largas tiradas de versos para que los recite, declame o canturree cualquier actor o actriz de voz agradable y tonillo cosquilleador o adormecedor de oídos; teatro poético será el que cree caracteres, ponga en pie almas agitadas por las pasiones eternas y nos las meta al alma, purificándonosla, sin necesidad de ayuda, sino la precisa, de las artes auxilia-



res. Y así indicado lo que quiero decir con lo de desnudez poética de la tragedia, he de pasar a decir dos palabras respecto al final de esta tragedia: a la muerte de Fedra.

Hay quien me ha dicho que Fedra debía morir en escena, más yo, después de bien pensado, sentí-sentí, no pensé, que la muerte tiene mucho más efecto poético y más grande pesando invisible sobre la escena que presentándose crudamente en ella. Ha de haber un mayor misterio y una mayor angustia trágica en ver a Pedro, el marido de Fedra, pendiente de una muerte que se siente cercarse allí junto, y sentir que la pobre, presa del amor trágico, y su víctima, su hijastro, se miran a los ojos bajo los ojos de la Esfinge. Una muerte en escena sólo convendría a una actriz de esas que tienen una colección de muertes para mostrar sus habilidades escénicas. Pero siempre que he visto a algún actor especialista en muertes expirar en escena, me ha parecido aquello más cinematográfico que dramático y casi siempre repulsivo. Es ello de un arte inferior y con ello se consiguen efectos que ningún dramaturgo debe procurar a los que han de representar sus obras.

También algunos técnicos-técnicos en arte teatral, no en dramaturgia, me han advertido la escueta desnudez de ciertas expresiones. He tratado, en efecto, de poner al desnudo el alma y el amor de Fedra, pero por creerlo más poético. Un amor así, fatídico, siempre es hermoso aunque terrible -hermosísimo era Luzbel mismo- y debe aparecer al desnudo. Desnudez, que es siempre más casta que el desvestido.

Los oídos más castos deben y pueden oír los rugidos de una fatídica pasión irresistible; lo que no deben oír son las picardigüelas de la sensualidad hipócrita o los desahogos del vicio. Sólo una gazmoñería farisaica puede fingir escandalizarse de la castísima desnudez con que aquí se os representa un alma dominada por el amor fatal.

No sé el resultado que pueda obtener este ensayo de un renovado arte dramático clásico, escueto, desnudo, puro, sin perifollos, arrequives, postizos, y pegotes teatrales u otros oratorios; pero hace tiempo que creo que a nuestra

actual dramaturgia española le falta pasión, sobre todo pasión, le falta tragedia, le falta drama, le falta intensidad.

He querido presentaros unas almas humanas arrastradas por el torbellino del amor trágico y he arrojado de mi obra todo lo que podía haber encubierto la pobreza de la acción, si es ella pobre. Mas si es rica en sí, dentro de sí, poéticamente rica, rica en intensidad trágica, y si son ricos en humanidad los personajes, no podrán sino ganar con esa escueta desnudez.

Vosotros diréis, que yo ya os he dicho mi intención. Si bien en arte la intención no salva. Decidid, pues.



Miguel de Unamuno hacia 1930

A esta representación del Ateneo, asistió un escritor mejicano que por aquella época había fijado su residencia en Madrid. Su nombre: Alfonso Reyes, cuyo busto ha presidido muchos años los salones de la Cacharrería. A su labor creadora, se unía también la de crítico literario. Reproduzcamos algunas de las consideraciones que sobre la obra de Unamuno escribió en un diario de la capital.



Sobre la tesis de la tragedia desnuda, inútil discutir: es tan buena como la contraria. Conviene que en los teatros haya de todo; pero se vale de dos tesis medicinales: primera, a Hipólito, que nació raquítrico, lo han hecho cazador por régimen de higiene. Ahora es todo un hombre. Su padre, Pedro, tiene la esperanza de que le dé nietos, ya que él no puede tener hijos con Fedra. Y Pedro tiene buen cuidado de decírselo a Fedra. Ya se adivina el efecto de semejante juego. Segunda: Fedra en los demás actos de su vida, escenificándola un poco pudiera haberse ahorrado la herencia, nos hubiera bastado saber que Fedra era así.

En la obra de Unamuno, Fedra declara su amor a Hipólito, después, rechazada por él, lo acusa ante su esposo, atribuyéndola el haberla solicitado y, como no resiste la vida sin Hipólito, ni soporta sus remordimientos se suicida y deja escrita su confesión. A todo esto, nos hemos alejado de divino horror de la tragedia ateniense. Reputamos como un error la continua invocación a la fatalidad puesta en boca de los personajes de Fedra. Los personajes no se la debieron dictar al público desde el escenario. El público es quién debió, por su cuenta, pronunciar la palabra fatalidad.

Critito (seudónimo del escritor Enrique Díaz Canedo) en su reseña aparecida en el semanario *España*, de fecha 28 de marzo, escribió sobre la obra:

*Es de admirar el arte con que Unamuno ha reducido a estricto las palabras, que desbordan de pasión, de ideas, de visión interior, de perspectivas lejanas. Nos parecía estar oyendo por primera vez el diálogo dramático de nuestros días. La declaración de Fedra, la acusación, hecha más de reticencias que de palabras, su determinación de morir y de confesar la verdad después de muerta, surgen de modo tan espontáneo y natural, que el alma se sobrecoige. ¿Era preferible que Fedra revelase en vida la verdad? No, a nuestro entender. El alma de Fedra es toda una pasión que la consume, y sólo en la muerte puede aquietar-*

*se; conoce la culpa, se condena y la expía. Su muerte llevará a todos la calma, con la verdad que todo lo depura. ¿Tendrá, pues, éxito Fedra en un escenario? A nuestro juicio no cabe duda. Más grande cuanto más popular sea el escenario en que se presente, más libre de prejuicios acudirá el público a ver la obra.»*

En cambio, Eduardo Gómez Baquero (Andrenio) escribió en *La Época*:

*La tragedia de Eurípides es superior a todas sus imitaciones. El mismo público que aplaudió la de Unamuno, hubiera gustado más de la de Eurípides.*

Otros críticos coincidieron en que Unamuno había cometido un grave error al explicar antes de la representación, que se trataba de una tragedia desnuda, sin espectáculo de escenario, trajes, ni tocados. Los personajes no hacen más que estar dedicados a su conflicto. Unamuno ha remarcado tanto lo de la «tragedia desnuda» que más que desnuda está en los huesos.

Hubo también quién afirmó que Unamuno estaba más cerca de Echegaray que de los clásicos griegos. Como se verá, la crítica fue muy diversa en sus juicios.

Tres años después de su estreno en el Ateneo, *Fedra* fue publicada en la revista *La Pluma* de Madrid.

Según el prólogo a su *Teatro Completo*, del que hemos entresacado los juicios y cartas a que hace mención este artículo, el diario *El Sol* propuso hacer un homenaje nacional a Unamuno, que tuvo favorable acogida por parte de la prensa, pero que no llegó a cumplirse. Veinte años después de la muerte de su autor, «Dido, El Pequeño Teatro de Madrid» estrenó *Fedra* en el Circulo de Bellas Artes. Su estreno levantó nuevas polémicas, poniendo en tela de juicio, entre las nuevas generaciones, la valía de don Miguel de Unamuno como autor teatral. ■



## Música

★ Bajo el signo de lo auténtico

Alejandro SANZ

★ Renata Tebaldi y la recuperación de la escuela de canto italiana

Joaquín María PIÑEIRO BLANCA

★ Panorama de la ópera actual

Francisco GUTIÉRREZ LLANO

## Arte

✎ Los cisnes de Madrid. Una lectura iconográfica del palacio Longoria

Giorgio GAGGERO

✎ La pintura y el relieve en el Antiguo Egipto

Teresa BEDMAN

✎ Paul Klee: La sabiduría y el arte

Edgardo Luis GALETTI

## Bajo el signo de lo auténtico

Alejandro SANZ

Debemos a Jordi Savall haber capitaneado quizá una de las aventuras musicales más importantes y difíciles de los últimos tiempos: recuperar -en todo el amplio sentido del verbo- una parte destacadísima del patrimonio musical hispánico y europeo anterior a 1800.

Jordi Savall nace en Igualada (Barcelona) el 1 de agosto de 1941. A los seis años comienza a cantar -gregoriano, polifonía, etc.- en una escolanía de su ciudad natal hasta los catorce, en que le cambia la voz. Un día, decidido a tomar unas clases de solfeo y contrapunto, visita a su antiguo maestro de los escolapios, Joan Just, que en ese mismo momento se encontraba ensayando con dos violines, una viola y un violoncello el *Requiem* de Mozart. El joven Savall queda impresionado no sólo por aquella música sino también por el increíble sonido de aquel violoncello con cuerdas de tripa. Decide entonces comprarse uno. Ahorra dinero durante meses y marcha a Barcelona a cumplir su sueño. Hasta 1965 cursa estudios en su Conservatorio Superior de Música, año en el que empieza ya a colaborar con el conjunto *Ars Musicae*, bajo la dirección de Enric Gispert, hasta 1967. Completa su formación en la *Schola Cantorum Basiliensis* de Suiza, con uno de los grandes pioneros de la música antigua, August Wenzinger, al que sucede como profesor de viola da gamba y de música de conjunto en 1973. Es en 1970 cuando empieza a grabar como solista y cuando empieza a ser reconocido interna-

cionalmente como uno de los mejores intérpretes de viola da gamba.

Decidido a rescatar e interpretar música antigua desde una línea de fidelidad única y actualidad crea en 1974, junto con Montserrat Figueras, Hopkinson Smith, Lorenzo Alpert y otros músicos de distintas nacionalidades, el grupo *Hespèrion XX*, protagonista de decenas de grabaciones y conciertos en veinte años de encomiable labor. Junto a esta formación funda también, en 1987, *La Capella Reial de Catalunya*, constituida por un grupo de cantantes solistas y un conjunto vocal de primerísimo orden; también, con unos quince cantantes de las dos antiguas alemanias, el *Deutsches Barok Collegium* y, más recientemente, en 1989, *Le Concert des Nations* -nombre en referencia a la obra de François Couperin *Les Nations*-, una orquesta con instrumentos de época y músicos principalmente de países meridionales.

En sus ya veinticinco años de apasionada entrega a la música como violista, director y compositor, ha recibido importantísimos premios y distinciones. En 1989 el Ministerio de Cultura francés le nombró «Officier de l'Ordre des Arts et Lettres». En 1990 la Generalitat de Catalunya le otorgó la «Creu de Sant Jordi». En 1992 fue nombrado «Músico del Año» por *Le Monde de la Musique* y en 1993 se le distinguió como «Soliste de l'Année» en las VIII *Victoires de la Musique*.

Prueba indiscutible también de su trabajo son sus más de un centenar de grabaciones, recogidas principalmente por el sello *ASTRÉE/AUVIDIS*, ga-



ESPERANZA NICOLÁS

Afinando su viola Barak Norman de 1697

lardonadas con premios como: «Grand Prix de l'Académie du Disque Français», «Grand Prix de l'Académie Charles Cros» (1989); «Prix de l'Académie du Disque Lyrique», «Orphée d'Or», «Gran Prix du Disque Classique» de la FNAC (1990); «Diapason d'Or» (1991); «Prix CD Compact», «Grand Prix de la Nouvelle Académie du Disque», «Disc d'Or RTL», «Croisette d'Or», «Grand Prix de la Ville de Cannes», «Disc d'Or», «Doble Disc d'Or», «César» a la música de la película de Alain Corneau *Tous les Matins du Monde* (1992); «Grand Prix» de la «Record Academy» del Japón, «Grand Prix de l'Académie Charles Cros» (Prix du Président de la République - In Honorem) (1993).

Jordi Savall ha interpretado un repertorio amplísimo, desde la Edad Media -*Cant de la Sibila*- Hasta los primeros años del XIX -Beethoven-. Entre

sus últimos proyectos figura la grabación de los *Reales Fuegos de Artificio* y la *Música Acuática* de G. F. Haendel, el estreno de la ópera *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi, la grabación de la música instrumental de la ópera *Alcione* de Marin Marais, la banda sonora de la película de Jacques Rivette *Jeanne la Pucelle*, así como la *Sinfonía n.º 3 «Eroica»* de Beethoven, La *Obertura Pastoral Los esclavos felices* y la *Sinfonía para Gran Orquesta* de Juan Crisóstomo de Arriaga.

#### SAINTE COLOMBE Y MARIN MARAIS

*Al intérprete de viola se le encomienda todo lo que de encantador y agradable puede provocar la voz: ternura y delicadeza, pero también tristeza y espanto es lo que debe proponerse ha-*

*cer sentir. El intérprete tiene que mantener esos afectos, esas voces diferentes y al mismo tiempo siempre independientes, y aturdir a aquel que les prestase oído hasta el punto de que se sorprendiera ante el hecho de que una sola fuente sonora pudiese hablar tantas lenguas y disponer de tantas emociones.*

Jean Rousseau  
Traité de la viole (París, 1687)

Se sabe poco del Señor de Sainte Colombe, hombre modesto que, eso sí, gozó en su tiempo -desconocemos las fechas de su nacimiento y muerte- de fama por su virtuosismo, capaz de imitar «los más bellos floreos de la voz humana», y por haber «ensanchado» el espacio sonoro de la viola añadiendo al instrumento una séptima cuerda -el «la» grave-, así como por haber aplicado un revestimiento de plata sobre las cuerdas de tripa del mismo. Saint Colombe, al que recientes investigaciones le han dado la identidad de Augustin Dautrecourt, fue el pionero en Francia de toda una serie de compositores ligados a la viola da gamba: Louis de Caix d'Hervelois (1860-1760), Antoine Forqueray (1672-1745) y su hijo Jean-Baptiste (1699-1733), François Couperin (1668-1733) y el gran Marin Marais, su discípulo más directo.

A diferencia de este último, Sainte Colombe no ambicionó ningún cargo oficial en la Corte. Interpretaba su música dentro de la más estricta austeridad, con algún que otro concierto de música de cámara en los salones de su casa junto con sus dos hijas. En 1966 el musicólogo Paul Hooreman encontró casualmente, en la biblioteca privada del pianista Alfred Cortot, en Lausanne, el manuscrito de los sesenta y siete *concerts a deux violes esgales*, las únicas obras que conocemos de él, ya que siempre se negó a publicar su música, fiel enemigo de cualquier tipo de vanagloria. No obstante hasta la época



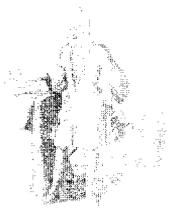
ESPERANZA NICOLÁS

Jordi Savall ensayando momentos antes del concierto

de Sainte Colombe y Marin Marais los músicos guardaban celosamente sus composiciones, no las publicaban para que no les imitasen.

El periódico parisino *Le Mercure* anunciaba así la muerte de Marin Marais, figura indiscutible del estilo francés, sucesor de Lully, precursor de Rameau y, a juicio de Savall, el compositor que dio a la viola da gamba su forma definitiva como instrumento y como lenguaje.

*Hace pocas fechas que la muerte se ha llevado a otro Músico muy celebrado, al que todos los Intérpretes de Viola llorarán infinitamente, que es M. Marais. El ha situado a este Instrumento en un alto grado de perfección. Además de sus particulares méritos con la viola, tenía un gran talento para la Composición, ha-*



ESPERANZA NICOLÁS

Jordi Savall en el Salón de Actos del Ateneo de Madrid

*biendo escrito algunas Óperas, y excelentes fragmentos de sinfonías, incluyendo la «Tempestad» de Alcione, que es recordada con admiración. Ha muerto a una edad muy avanzada, dejándonos a dos de sus hijos como dignos herederos de todos sus talentos.*

Le Mercure  
Septiembre de 1728

Marin Marais nació el 31 de mayo de 1656. De niño empezó a cantar en la escolanía de Saint-Germain-l'Auxerrois de París. Poseía una hermosa voz de soprano, transparente y fresca, voz que un día bruscamente se le mudó, el 23 de agosto de 1672, día del apóstol San Bartolomé. Ya no podía cantar, tampoco se resignaba a perder ese don que Dios le había dado y quiso imitarlo. Conoció al Señor de Sainte Colombe que, según se decía, era capaz de «imitar las alteraciones mas bellas de la voz con la que hablan los hombres de mayor o menor edad», y éste le tomó como discípulo.

Evrard Titon du Tillet nos cuenta en su *Parnasse françois* (1732):

*Sainte Colombe llegó a ser maestro incluso de Marin Marais pero, al cabo de seis meses, al darse cuenta de que su alumno podía superarlo, le dijo que ya no tenía nada que enseñarle. Marais, sin embargo, quiso sacar aún provecho del saber de su maestro y, como tenía cierto acceso a la casa de éste, aprovechaba el tiempo en que Sainte Colombe, en verano, se encerraba en su jardín en una pequeña caseta de tablones que había levantado en las ramas de una morera, con el fin de tocar allí la viola con mayor tranquilidad y placer. Marais se deslizaba por debajo de esa caseta y allí escuchaba a su maestro y podía disfrutar de algunos pasajes y toques particulares con el arco que a los maestros de ese arte les gusta reservarse para sí. Pero esto no duró mucho, al darse cuenta Sainte Colombe y cuidar de que su alumno no le escuchara más. A pesar de este incidente, Sainte Colombe siempre le felicitó por sus progresos con la viola. En cierta ocasión, cuando se hallaba escuchando un concierto de Marais en compañía de otras personas, alguien le preguntó su opinión sobre el joven virtuoso. Le contestó que él mismo ya había sido superado por uno de sus discípulos, pero que Marais nunca tendría un alumno que pudiera aventajar a su maestro.*

Marin Marais conoció el éxito, la gloria, fines que nunca persiguió el Señor de Sainte Colombe. Ya con veinte años toca en la orquesta de Lully en la Corte. Tres años después es nombrado «Oficial de la Cámara del Rey». Se casa en 1676, fruto de su matrimonio serán sus doce hijos. En 1693 crea su primera tragedia musical, *Alcide*. En 1704 se convierte en «llevador de compás» de la Ópera, sustituyendo a André Campra. *Alcione*, uno de los mayores éxitos



He sido para mí un placer especial  
 (temperatura aparte) el haber sonado  
 mi vieja Viola da gamba en esta  
 institución tan emblemática.  
 Gracias por vuestra cordial  
 acogida.  
 Jordi Savall  
 Verano del 1994

Dedicatoria de Jordi Savall en el Libro de Firmas del Ateneo

de su carrera, se estrenó en 1706. Titon du Tillet cuenta que, en 1709, cuando Marais tenía cincuenta y tres años, presentó a cuatro de sus hijos a Luis el Grande, tocaron juntos y luego por separado. El Rey le confesó que estaba satisfecho de sus hijos pero que él seguiría siendo Marais y además su padre. Con la muerte de Luis XIV, en 1715, Marin Marais se decidió a abandonar la corte para ya vivir de la renta de sus partituras -550 piezas que son, indudablemente, lo más importante compuesto para viola da gamba en Europa- y de la enseñanza. Seguiría tocando, no obstante, ese instrumento elegíaco, crepuscular y de una interioridad mística inigualable, pero retirado, en silencio, dejando libre paso a la familia de los violines, hasta su muerte el 15 de agosto de 1728, a la edad de setenta y dos años.

«LUCES Y SOMBRAS DEL BARROCO» EN EL ATENEO

Jordi Savall estuvo en el Ateneo de Madrid inaugurando con un espléndido concierto -es

siempre de suponer- las jornadas que, bajo el título de «Vida y SIDA», se celebraron el pasado mes de junio, coincidiendo también con la aparición del número tres de la revista *El Ateneo*, dedicado monográficamente al SIDA. Un concierto que con el nombre de *Luces y Sombras del Barroco* nos acercó -en la «calurosa» noche del 28 de junio- a músicos como Carl Friedrich Abel -hijo de Ferdinand Abel y discípulo de Bach-, Marin Marais, Sainte Colombe y Tobias Hume -militar de carrera y mercenario en los ejércitos sueco y ruso que acabó su vida, aislado, en Caterhouse.

Cada pieza fue precedida por un didáctico comentario, con lo que Savall, amén de interpretar en su valiosa viola Barak Norman de 1697 las obras anunciadas en el programa de mano, ilustró las mismas con una charla amena, salpicada de historias y anécdotas. Más que un concierto pues: toda una lección magistral. ¡Inolvidable! ■



## DISCOGRAFÍA SELECTA DE JORDI SAVALL

Los CD que a continuación se reseñan reflejan una mínima parte de la trayectoria musical de Jordi Savall como solista y director de grupos como *Hespèrion XX*, *La Capella Reial de Catalunya* y *Le Concert des Nations*, todos ellos editados por el sello ASTRÉE/AUVIDIS.



**SAINTE COLOMBE**  
**CINQ CONCERTS A DEUX VIOLES ESGALES**  
Concert XXVII<sup>o</sup>: Bourrasque  
Concert XLVIII<sup>o</sup>: Le Raporté  
Concert XLI<sup>o</sup>: Le Retour  
Concert XLV<sup>o</sup>: Tombeau Les Regrets  
Concert LIV<sup>o</sup>: La Dubois

**WIELAND KUIJKEN**, *viola da gamba*  
**JORDI SAVALL**, *viola da gamba*

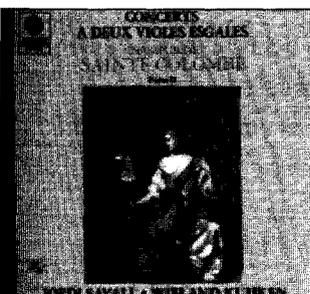
E 7729 AD 100



**EL CANCIONERO DE PALACIO**  
1474-1516  
Música en la corte de los Reyes Católicos

**HESPÈRION XX**  
dirección: **JORDI SAVALL**

E 8762 AD 100



**SAINTE COLOMBE**  
**CINQ CONCERTS A DEUX VIOLES ESGALES, Tome II**  
Concert VIII<sup>o</sup>: La Conférence  
Concert XLII<sup>o</sup>: Dalain  
Concert III<sup>o</sup>: Le Tendre  
Concert LI<sup>o</sup>: (La) Rougeville  
Concert LXVII<sup>o</sup>: Le Figuré

**WIELAND KUIJKEN**, *viola da gamba*  
**JORDI SAVALL**, *viola da gamba*

E 8743 AD 100



**VICENTE MARTÍN I SOLER**  
**UNA COSA RARA**  
OSSIA BELLEZA ED ONESTÀ  
Ópera en dos actos de  
**VICENTE MARTÍN I SOLER**  
Sobre un libreto de **LORENZO DA PONTE**  
PRIMEIRA GRABACIÓN MUNDIAL  
M.A.PETERS - M. FIGUERAS - G. FABUEL -  
E. PALACIO - I. FRESAN - F. BELAZA-LEOZ -  
S. PALATCHI - F. GARRIGOSA

**LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA**  
**LE CONCERT DES NATIONS**  
dirección: **JORDI SAVALL**

3 CD + libreto E 8760 AD 250



**MARIN MARAIS**  
**PIECES DE VIOLE, LIVRES I à V**

**JORDI SAVALL**, *viola da gamba*  
**CHRISTOPHE COIN**, *viola da gamba*  
**TON KOOPMAN**, *clave*  
**HOPKINSON SMITH**, *torba*  
**ANNE GALLET**, *clave*

5 CD E 8505 AD 390



**WOLFGANG AMADEUS MOZART**  
**MAURERISCHE TRAUERMUSIK, K 477**  
**REQUIEM, K 626**

**M. Figueras - C. Schubert - G. Türk - S. Schreckenberger**  
**LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA**  
**LE CONCERT DES NATIONS**  
dirección: **JORDI SAVALL**,

E 8759 AD 100



**MARIN MARAIS**  
**ALCIONE**  
**SUITES DES AIRS À JOÛER, 1706**

**LE CONCERT DES NATIONS**  
dirección: **JORDI SAVALL**

E 8525 AD 100



**TOUS LES MATINS DU MONDE**  
**BANDA SONORA DE LA PELÍCULA**

**LE CONCERT DES NATIONS**  
dirección: **JORDI SAVALL**,

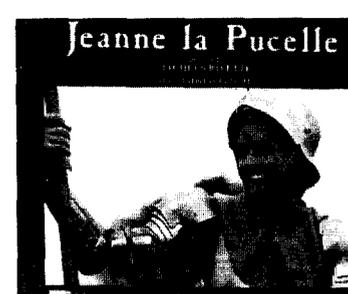
V 4640 AD 100



**CAPTAINE TOBIAS HUME**  
**MUSICAL HUMORS, 1605**  
Capitaine Humes Pauin - A Souldiers Galliard - The Duke of Holstones Almaine - My Hope is decayed - Loues farewell - Harke, harke - Good againe - Death - Life - Touch me lightly - Beccus an Hungarian - Lord his delight - The second part - A Souldiers Resolution - A Pavin

**JORDI SAVALL**, *viola da gamba Barak Norman*

E 7723 AD 100



**JEANNE LA PUCELLE**  
**BANDA SONORA DE LA PELÍCULA**

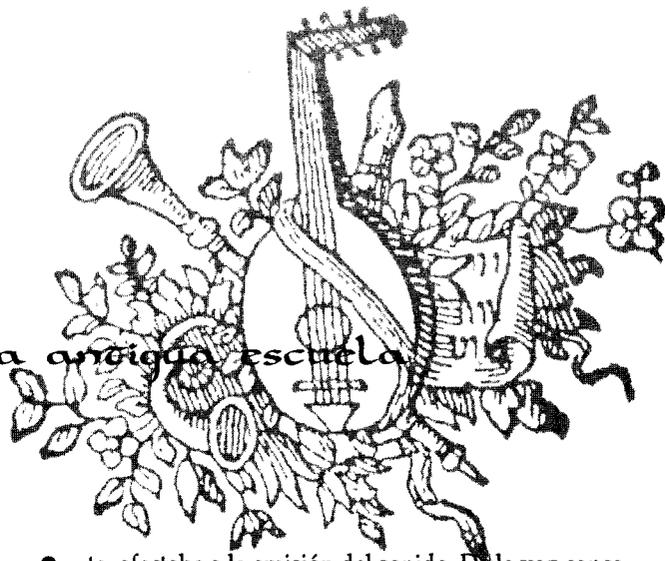
**LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA**  
**HESPÈRION XX**  
dirección: **JORDI SAVALL**

K 1006 AD 100

# Música

## Renata Tebaldi

### y la recuperación de la antigua escuela de canto italiana



Joaquín María PIÑEIRO BLANCA

Los compositores italianos del setecientos, desde Pergolesi hasta Scarlatti, sentaron las bases de lo que sería la Escuela de Canto en Italia. Una escritura vocal que fomentaba el control absoluto del *fiatto*, un fraseo basado en el *legato* y una constante redondez en la emisión configuraron una técnica que tenía como objeto más importante la búsqueda de la belleza del sonido. En la siguiente centuria, Rossini, Bellini y Donizetti consagrarían el camino iniciado por los barrocos y la concepción del canto italiano quedaría definida en sus líneas fundamentales, recibiendo a partir de este momento una denominación en la que quedaba plasmada su esencia fundamental: *El bel canto*.

Este largo proceso fue culminado por Verdi en la última etapa de su trayectoria creadora. Sus obras, conservando una línea vocal cuidada, abandonaron paulatinamente adornos y coloraturas y, en cambio, cultivaron de modo especial el fraseo apoyado en grandes melodías o en pasajes de mayor efecto dramático para un mejor servicio a la situación teatral planteada por el libreto operístico.

Con la implantación a finales del siglo XIX de los postulados estéticos del *Verismo* -movimiento musical paralelo al *Realismo* literario- la escuela tradicional de canto italiana fue perdiendo su pureza original hasta casi llegar a desaparecer. El origen de este cambio vino motivado por la intención de dotar de veracidad dramática a la composición de nuevas óperas que, con su estilo exageradamente naturalis-

ta, afectaba a la emisión del sonido. De la voz concebida como un instrumento se dio paso a una utilización de los recursos vocales del cantante, más en función del drama que de la propia música. Los éxitos internacionales de óperas emblemáticas del *Verismo* como *Cavalleria Rusticana* o *I Pagliacci* pusieron de moda en toda Europa esta nueva nueva concepción cantora. Pronto, todos los grandes divos adoptaron este estilo e hicieron caso omiso de los intentos de recuperación de la depurada escuela antigua de compositores tan importantes como Puccini, que frecuentemente se lamentaría de algunos de los intérpretes que le tocaron en suerte en los estrenos de sus obras.

La primera generación de cantantes italianos de nuestro siglo estaba ya inmersa en las características del canto verista -notas gritadas, agudos abiertos, graves de pecho, sollozos, risas y énfasis verbales- y habían olvidado por completo la técnica belcantista: Gina Cigna (nacida en 1900), Maria Caniglia (1905) o Mafalda Favero (1903) sacrificaron los elementos de refinamiento, color, *legato* y buen estilo en favor de una declamación forzada y extrovertida. Más que *verismo* como *verdad* de la expresión, hay una retórica verista, hecha de fórmulas a menudo caducas y anacrónicas. Esta situación se mantuvo inalterable hasta la llegada a la escena operística, al término de la Segunda Guerra Mundial, del sonido puro, el fraseo, la dicción y el *legato* impecables de Renata Tebaldi.

La voz de Tebaldi recobra para el canto italiano su esencia lírica, su naturaleza *cantabile*. Lirismo es



canto aterciopelado, con cultivados *pianissimi* y una *mezza voce* que permite enfatizar las partes de mayor valentía en la emisión sin entrar en exageraciones. Para ello Tebaldi contó con una voz privilegiada de soprano *spinto* de gran anchura en el centro, absoluto dominio de las notas de pasaje, agudos cristalinos y graves sin apoyos. Sentimentalidad elegante, dicción nítida, valor del arco melódico y del canto *spianato* configuran el resto de su propuesta artística. El camino estaba abierto y cantantes como Virginia Zeani, Antonietta Stella, Rosanna Carteri, Mirella Freni, Montserrat Caballé y Katia Ricciarelli continuaron su estilo. Tebaldi había redescubierto el carácter lírico de casi todos los papeles de soprano italiana, si exceptuamos quizás *Turandot* y *Lady Macbeth*. Quedaba así demostrado que roles de la envergadura dramática de la *Tosca*, *Aida*, *Fedora* o *Gioconda* podían ser resueltos por instrumentos de menor peso vocal.

La actualización del canto italiano por parte de Tebaldi fue complementada por las innovaciones introducidas por María Callas en el plano interpretativo. El lenguaje cinematográfico, caracterizado por los planos cortos y una mayor intimidad y menor exteriorización en la expresión, obligó a reconsiderar los códigos gestuales y compositivos del cuadro escénico. La llegada a los circuitos operísticos internacionales de Callas –contemporánea a la de Tebaldi– con un estilo definido por la concentración y la economía de movimientos, sumado al recurso de caracterizar cada personaje por el color vocal, rompió con el caduco concepto verista de la actuación escénica, en la misma medida en la que Tebaldi lo había conseguido en el plano exclusivamente vocal. También Callas se convirtió en modelo para otras cantantes de su misma generación y las siguientes: Magda Olivero, Renata Scotto, Raina Kabaivanska y Leyla Gencer ayudaron con sus carreras a perpetuar su ejemplo.

Tanto la recuperación del estilo canoro italiano de Tebaldi como el nuevo concepto interpretativo de Callas ampliaron su frontera de influencia fuera de Italia, hasta el punto de llegar a alterar concepciones de canto tan definidas como las de la Escuela vienesa: Schwarzkopf, Gueden, Della Casa, Grümmer, Jurinac, Streich, Seefried y, posteriormente, Lorengar, Te Kanawa, Popp y Gruberova reflejaron en mayor o menor grado estos cambios.

El clima creado resultó propicio asimismo para la recuperación de compositores condenados al olvido por el *verismo*: Rossini ha sido nuevamente valorado en su justa medida debido a que cantantes como Berganza, Horne o Bartoli han puesto sus voces al servicio de esta música con una intención rigurosa. Un caso parecido lo han constituido Bellini y Donizetti, resucitados gracias a las carreras de la propia Callas, Sutherland, Caballé, Sills y Gasdia.

Establecido el papel determinante que jugó la voz de Tebaldi en la historia del canto en Italia, pasemos a conocer detalles significativos sobre su carrera en los escenarios operísticos internacionales.

Renata Tebaldi, nacida en Pésaro el 2 de febrero de 1922 en el seno de una familia de escasos recursos económicos, estudió en el Conservatorio de Parma con Ettore Campogalliani y Carmen Melis. Ambos le proporcionaron el necesario bagaje técnico sobre el que construir su organización vocal y la orientaron en el trascendental camino de recuperación de la antigua escuela italiana. Carmen Melis, famosa soprano en el periodo de entreguerras, muy valorada por Puccini, terminó consagrándose exclusivamente a la enseñanza de su aventajada discípula y siguió aconsejándola una vez emprendida su carrera.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial retrasó necesariamente el inicio de su actividad profesional. Aunque debutó en el Teatro Social de

Rovigo el 23 de mayo de 1944, cantando el papel de Elena de Troya en *Mefistofele* de Boito, y actuase en otras salas de Italia (Parma, con *L'Amico Fritz*, *Lohengrin* y *La Bohème*; Trieste con *Otello* y *Andrea Chénier*) su voz no fue conocida de forma general hasta el 11 de mayo de 1946, fecha en la que tuvo lugar el concierto de reinauguración del reconstruido Teatro alla Scala de Milán tras la guerra. En él Tebaldi cantó la *Preghiera* de *Mosè in Egitto* de Rossini y la parte solista del *Te Deum* de Verdi.

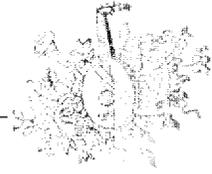
El gran director de orquesta Arturo Toscanini había organizado una serie de audiciones para conocer las jóvenes voces que el conflicto bélico había mantenido en el anonimato y de este modo seleccionar las mejores para que participasen en la siguiente temporada. Tebaldi fue llamada por Toscanini cuando cantaba en Génova *Andrea Chénier*. En la audición interpretó el aria «La mamma morta» de esta ópera y la «Canzone del Sauce» del *Otello* de Verdi. El escepticismo inicial del maestro dio paso a un indisimulado entusiasmo y la musicalidad de la cantante fue puesta a prueba por un curioso procedimiento: Tebaldi se situó junto al piano, de cara a Toscanini. Cuando se inició el aria, el *tempo* marcado por el acompañante no fue del agrado del maestro que había comenzado a dirigir inconscientemente con una mano. Renata se adecuó rápidamente a ello, no así el pianista que daba la espalda a Toscanini. Esto propició la instauración de un evidente desequilibrio que hizo creer a los presentes que la candidata se encontraba *fuori tempo* pese a las insistentes señales con la cabeza o con los ojos que se le hicieron y a los intentos del pianista por seguirla. Tebaldi cantó impertérrita con el *tempo* de Toscanini hasta el final de la pieza. La reacción favorable del maestro disipó el desconcierto reinante: su voz de soprano lírica homogénea, de timbre cristalino, potente y flexible a la vez, de emisión suave y delicada, con ca-



Renata Tebaldi en 1958

pacidad extraordinaria para apianar sin que el sonido pierda color, con un noble fraseo y una elegante dicción del italiano provocaron que Toscanini la definiese como *Voce d'angelo*, un sobrenombre que la acompañaría el resto de su carrera.

Este evento decisivo para su trayectoria futura permitió no sólo su participación en el concierto de reinauguración de la Scala sino su ingreso en las filas de la compañía. El periodo entre 1946 y 1954 fue aprovechando por Tebaldi para ampliar su repertorio de forma considerable. En estos años cantó en la Scala: *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, *Fausto*, *La fuerza del destino*, *Aida*, *Otello* y *Falstaff*, *La Pasión según San Mateo* de Bach, las misas de *Requiem* de Mozart y Verdi, *Andrea Chénier*, *La Bohème*, *Tosca*, *Adriana Lecouvreur*, *La Wally* y *Eugenio Onieguin* bajo las batutas de los más importantes directores de orquesta de aquel tiempo: Víctor de Sabata, Antonio Votto y Carlo Maria Giulini.



El teatro San Carlo de Nápoles fue la otra sala italiana en la que Tebaldi cantaría con mayor frecuencia en estos primeros años. Allí debutó en otra serie de roles que completarían su repertorio: *Tannhäuser* de Wagner (bajo la dirección de Karl Böhm), *Giovanna d'Arco* y *La Traviata* de Verdi y *Cecilia* de Refice (interpretación por la que fue comparada con la legendaria Claudia Munzio). En la Ópera de Roma participó en este período en las representaciones de *Salammbô* de Casavola y *Le Nozze di Figaro* de Mozart.

El famoso Maggio Musicale Fiorentino le permitió iniciar esa recuperación de compositores olvidados a partir de la implantación de la corriente *verista* de la que hablábamos en líneas precedentes. Entre 1949 y 1952 se exhumaron para ella el *Stabat Mater*, *L'assedio di Corinto* y *Guillaume Tell* de Rossini y *Olympia* de Spontini. En esta misma línea habría que incluir sus interpretaciones de *Giulio Cesare* de Haendel en el Teatro Grande de Pompeya en 1950 y de *Fernando Cortez* de Spontini en el San Carlo de Nápoles al año siguiente.

La voz de Renata Tebaldi fue oída por primera vez fuera de Italia en el Teatro São Carlos de Lisboa en 1949 (*Don Giovanni*), pero su consagración internacional vendría un año después, con motivo de su participación en la gira que la Compañía de la Scala realizó en Gran Bretaña (Covent Garden de Londres y Festival de Edimburgo). Guido Cantelli y Víctor de Sabata la dirigieron en *Otello* y en los *Requiem* de Mozart y Verdi. Un mes después cantaba en la Ópera de San Francisco junto a Mario del Monaco y Ramón Vinay. En el verano de 1951 debutaba en la Ópera de París y participaba en la gira que el empresario Barreto Pinto organizó en Sudamérica (Buenos Aires, São Paulo y Río De Janeiro). Callas, Barbieri, Tagliavini, Bergonzi, Gigli, Di Stefano y Christoff participaron en ella junto a Tebaldi. El éxi-

to de esta gira motivó que se repitiese en los dos años siguientes.

En 1953 pudieron escucharla en Montecarlo y Barcelona aunque continuaban siendo la Scala de Milán y el San Carlo de Nápoles sus teatros habituales. Fue durante la primera mitad de esta década cuando se forjó la necia rivalidad entre los partidarios de Tebaldi y los de Callas, una comparación impropia si tenemos en cuenta que sus aportaciones artísticas no fueron opuestas sino complementarias, tal y como apuntábamos en páginas precedentes. El escenario de lucha de sus respectivos admiradores fue la Scala de Milán (Callas también pertenecía a la Compañía). La creciente tensión en el clima de trabajo empujó a Tebaldi a firmar el contrato que el Metropolitan de New York le ofrecía para los años siguientes. La nueva situación permitió que sus actuaciones en Italia fuesen cada vez más esporádicas e hizo que su trayectoria profesional iniciase un nuevo rumbo, lejos de los enfrentamientos con Callas.

El papel de Desdémona en el *Otello* de Verdi fue el vehículo para su debut neoyorkino junto a Mario del Monaco y Warren el 31 de enero de 1955. En este teatro cantaría de forma regular sus papeles más famosos hasta su retirada de los escenarios en 1973. Su carrera, centrada ahora en Estados Unidos, la llevó a Los Angeles, Chicago, Filadelfia, Boston, Atlanta, Miami, Memphis, Cleveland, Washington y Montreal. Leonard Bernstein, Sir George Solti, Dimitri Mitropoulos, Tullio Serafini, Fausto Cleva y Erich Leinsdorf fueron algunos de los maestros con los que trabajaría en este período. En el verano de 1957 canta en La Habana por vez primera y al año siguiente en Bruselas y Berlín. El 3 de abril de 1958 debuta, bajo la dirección de Herbert von Karajan, en la Staatsoper de Viena. En su teatro cantaría en los años sucesivos *Aida*, *Otello*, *Tosca* y *Andrea Chénier*. Dos años después protagoniza una larga gira de



conciertos por Alemania, Japón y Filipinas acompañada por miembros de la Compañía de la Scala.

En esta segunda etapa de su carrera, la conducida desde Estados Unidos, asume una serie de roles que le permitieron desarrollar una mayor capacidad dramática: *Manon Lescaut*, *La Fanciulla del West*, *Madama Butterfly*, *Fedora* y *La Gioconda*. Su voz, entrada la madurez, fue adquiriendo mayor cuerpo y un registro grave más potente sin que la calidad esencialmente lírica se perdiese. Esto ampliaba considerablemente las posibilidades de su arte aunque en detrimento de su facilidad para la coloratura y el canto de agilidad.

Una vez retirada de los escenarios, el arte de Renata Tebaldi ha quedado preservado para la posteridad gracias a las numerosas grabaciones que realizó en estudio y a las que fueron tomadas en directo por los micrófonos de radio y las cámaras de televisión. A través de estos documentos sonoros podemos conocer las características que definieron la voz de Tebaldi y el espíritu con el que fueron asumidos sus personajes.

Dos años después de su presentación en la Scala con Toscanini, Tebaldi firma un contrato que la sujetará en exclusiva a uno de los sellos discográficos internacionales más importantes: la casa DECCA. La cantante se mantuvo fiel a la marca inglesa en el transcurso de toda su carrera (las supuestas deserciones, es decir, la primera Madalena di Coigny grabada por Tebaldi para CETRA o la *Cavalleria Rusticana* y la *Turandot* para RCA, no fueron sino decisiones de intercambio o participaciones en capital de la citada empresa británica). DECCA, en respuesta a tanta lealtad, fue generosa con la cantante: veintidos óperas completas -seis de ellas en dos ocasiones- y numerosas recitales. Todos títulos fundamentales en su carrera, aunque algunos sólo fueron abordados en la sala de grabación: *Il Trovatore*, *Un Ballo in*



Renata Tebaldi en 1960

*Maschera*, *Don Carlo*, *Cavalleria Rusticana*, *Il Trittico* y *Turandot*.

Tebaldi entró por vez primera en un estudio discográfico en 1947 y regularmente acudiría a ellos hasta su retiro definitivo en 1976. Todos sus registros en vinilo obtuvieron oportunas reediciones y fueron difundidas ampliamente. Con la aparición del disco compacto, el legado sonoro de Renata Tebaldi mereció oportunas consideraciones, por lo que su distribución en el mercado continúa siendo la misma que durante el período en el que la cantante estuvo en activo.

Estas grabaciones nos permiten analizar la forma en la que Tebaldi utilizó sus recursos vocales para encarnar su galería de personajes. De ellos hemos seleccionado los que constituyeron los pilares fundamentales de su carrera. Violetta Valery en *La Traviata* de Verdi es un rol que la soprano cantó por vez primera en 1947, en Catania, y que asumirá en



innumerables ocasiones hasta 1957 (fue recogido en estudio, en agosto de 1954). Como es sabido, la *tessitura* del papel es exigente ya que requiere una soprano de coloratura para el primer acto, una lírica para el siguiente y una dramática para el último. Pocas han sido las cantantes que han estado a la misma altura en cada uno de los actos por la limitación de sus propias características. Generalmente, las sopranos con facilidad para el canto de agilidad (Sutherland, Gruberova) han tenido dificultades en las parte más dramáticas, y las que, en cambio, están dotadas de un instrumento con más cuerpo y volumen (Milanov) encuentran fastidioso el primer acto. Sólo quizás Callas, Olivero y Caballé fueron poseedoras de los medios adecuados. Tebaldi encontró en la *cabaletta* «Sempre Libera» del primer acto su principal dificultad. La complicada coloratura de la página es cumplimentada sólo con corrección, pero a partir del acto siguiente su Violetta adquiere dimensiones sobresalientes.

La inauguración del Maggio Musicale Fiorentino de 1953 supuso patra Tebaldi el primer contacto con uno de sus papeles más memorables: Leonora de Vargas en *La Forza del Destino* de Verdi. Tras numerosas interpretaciones, cantó esta ópera por última vez en Bilbao en 1962 (su grabación para DECCA fue efectuada en 1955). La escritura vocal de Leonora era ideal para sus medios: amplias frases líricas, arco melódico muy desarrollado y numerosos momentos en los que *pianissimi* y *mezza voce* son fundamentales. Las grandes arias encomendadas al personaje fueron interpretadas por Tebaldi con un depurado estilo verdiano que marcaría un modelo a seguir por sopranos posteriores.

Arturo Toscanini se encargó de superar el escepticismo de la joven Tebaldi para asumir el papel protagonista de *Aida* de Verdi en la temporada de 1950 en la Scala de Milán. Sería uno de los que más fama le proporcionaría, en parte porque fue grabado en

dos ocasiones (1952 y 1958) y cantado en su presentación en teatros importantes. La última aparición de Tebaldi como *Aida* tuvo lugar en la Ópera de Viena en 1959. Este rol verdiano, de escritura especialmente dramática, fue uno de los más evidentes ejemplos de cómo la soprano llevó al terreno del lirismo la mayor parte de los papeles italianos de este género. Su voz es manejada con soltura y una gran suavidad de emisión hasta en los pasajes más arduos. La página más dramática, el aria «Ritorna vincitore», fue la que le planteó mayores problemas, aunque resueltos con una inteligente utilización de sus medios. El registro grave se emite, en *semi parlato*, con elegancia, sin forzarlo ni recurrir a resonancias torácicas. Toda una lección de buen canto.

Tebaldi cantó Desdémón, en el *Otello* de Verdi, desde fecha muy temprana (Trieste en 1945, antes de su debut en la Scala). Este personaje sería interpretado por la soprano pesaresa en incontables ocasiones a lo largo de su carrera y fue el elegido para su despedida de los escenarios en el Metropolitan de New York en 1973. Su afinidad con esta obra quedaría demostrada en dos grabaciones realizadas en Roma y Viena, en 1954 y 1960 respectivamente. La dulzura, delicadeza y elegancia de Desdémón fueron plasmadas por Tebaldi de un modo que llegaría a convertirse en una referencia. La *tessitura* del papel resultaba cómoda para sus características vocales ya que entraba dentro de los límites naturales de su voz: el si natural 4 y el do 5. La nobleza del acento, la nitidez del fraseo y el dominio del *legato* devolvieron a la partitura verdiana su auténtica dimensión.

El Teatro Verdi de Trieste pudo escuchar en 1946 la primera Maddalena di Coigny de *Andrea Chénier* de Giordano interpretada por Tebaldi. Esta ópera fue una de las que mayor número de veces cantaría, permaneciendo en su repertorio hasta 1970 (Metropolitan de New York). Visitó los estudios dis-



cográficos en dos ocasiones, en 1953 y 1957, para dejarnos, según el crítico Rodolfo Celletti, la mejor Maddalena de la historia del disco. La morbidez, el *distacco* y el impecable *legato* convenían a la partitura de Giordano. Cuando estuvo acompañada por tenores de su misma envergadura vocal -Franco Corelli-, los niveles alcanzados fueron muy altos. El personaje tiene el inconveniente de no ser excesivamente largo, prácticamente en dos duos y en un aria debe ser caracterizado, pero a cambio posee las páginas más líricas de la ópera.

De todas las óperas del repertorio de Tebaldi, *Adriana Lecouvreur* de Cilea fue su preferida. Su primera interpretación de esta partitura tuvo lugar en el Teatro San Carlo de Nápoles en 1952 y sería cantada en numerosas ocasiones hasta 1969, en Detroit. La grabación en estudio se efectuaría en 1962, coincidiendo con el estreno de esta obra en el Metropolitan de New York -tras cincuenta y cinco años sin ser representada- por iniciativa de la propia Tebaldi. Adriana es un papel que exige varios momentos declamados, en los que los recursos de actriz dominan a los de cantante. La protagonista tiene que expresar dulzura y cólera, inocencia y fiereza, subrayando un perfil psicológico que demanda de una gran versatilidad. En aquellos años fue Magda Olivero la que mejor asumiría las exigencias interpretativas de la pieza, pero con un nivel vocal de menor altura. Por el contrario, Tebaldi, actriz menos dotada, alcanzaría las cotas más altas en el aspecto musical. Su voz era apropiada para la parte por la anchura del registro central, la pastosidad del medio grave, el dominio del *fiato* y el *legato*, el cuidado fraseo y la fortaleza del registro agudo. Aunque sus mejores momentos se encuentran cuando dominan melodías amplias, los recitados y los pasajes de mayor tensión dramática son resueltos de forma efectiva. Caballé y Freni continuarían con la línea iniciada por Tebaldi, del mis-



Renata Tebaldi como Mimí en *La Bohème*

mo modo que Rabaivanska seguiría el modelo de Olivero.

La obra de Puccini fue uno de los vehículos más idóneos para la voz de Tebaldi. La soprano se enfrentaría prácticamente a todo el catálogo de óperas del compositor con resultados siempre notables. *Manon Lescaut* sería uno de los personajes con los que quedaría más identificada. Aunque lo cantó en un estudio de grabación en Roma, en 1954, su primera representación en teatro no tendría lugar hasta 1957, en la Lyric Opera de Chicago. Sus medios de lírico-*spinto* eran perfectos para la escritura vocal de este papel. Las escasas frases cortas que precisan un énfasis especial y los abundantes momentos de melodías largas y expansivas hacían que la partitura discurriese por un terreno cómodo para la cantante.



Según Celletti, la mejor intérprete de Mimí en *La Bohème* de Puccini fue Renata Tebaldi. El carácter dulce, cálido y juvenil de la heroína pucciniana se adaptaba al talante de la soprano de forma notable y fue servido musicalmente con rigor y depurado estilo. Esta ópera estaría presente a lo largo de toda su carrera (Parma, 1954; Boston, 1970) y se convertiría en ejemplo obligado para futuras sopranos, junto al creado por Victoria de los Ángeles. DECCA produjo en 1951 y 1958 dos grabaciones de esta ópera para Tebaldi y en ellas puede apreciarse la voz de la soprano en su apogeo: amplitud y homogeneidad de registros, emisión natural y fraseo elegante.

*Tosca* esa uno de los grandes roles de soprano dramática del repertorio italiano. La situación teatral es densa y violenta: la protagonista asesina al barítono, es responsable indirecta de dos muertes y recurre al suicidio. Además, la escritura vocal discute la mayor parte de las veces por los terrenos de mayor peso. La interpretación verista desvirtuó esta ópera de manera especial por lo que, en este sentido, el canto esencialmente lírico y purista de Tebaldi salvaría el maltratado papel de *Tosca* de las fórmulas caducas y poco ortodoxas en las que se encontraba sumido. Éste sería el personaje que mayor número de veces cantaría en escena: desde su primera representación en Catania, en 1946, hasta la última en el Metropolitan, en 1970, lo asumiría más de doscientas cincuenta veces. Los pasajes cantables y de mayor lirismo constituyen los momentos más sobresalientes de Tebaldi, tal y como se perciben en sus dos grabaciones en estudio de 1952 a 1959.

Tebaldi estuvo varios años resistiéndose a cantar *Madama Butterfly* por considerar que su alta estatura no era la apropiada para encarnar una criatura descrita como frágil y pequeña. Aunque aceptó participar en una grabación de esta obra en 1951, no se decidió a interpretarla hasta 1958, en el Liceo de Barcelona (coincidiendo con estas representacio-

nes registra la ópera por segunda vez para DECCA). A pesar de el gran éxito cosechado, pronto -en 1961, en el Metropolitan- abandonaría este papel. Tebaldi era poseedora de una voz de excesivo cuerpo para *Butterfly* -Victoria de los Ángeles o Mirella Freni eran en este aspecto más adecuadas-, sin embargo, su versión fue notable: sin recurrir a efectos excesivamente emocionales, describe el drama personal de la heroína pucciniana con gran sobriedad y elegancia.

Los últimos años de la carrera de Renata Tebaldi, los que siguieron a su retiro de los escenarios operísticos (Metropolitan, 8 de enero de 1973), estuvieron dedicados a brindar una serie de recitales en los que la soprano se adentraba en un repertorio hasta entonces poco frecuentado por ella, el de la canción de cámara. Páginas de Scarlatti, Vivaldi, Paisiello, Haendel, Gluck, Pergolesi, Mozart, Beethoven, Rossini, Bellini, Donizetti y Wolf Ferrari fueron vehículos eficaces para el desarrollo de su arte en este último período. En una larga gira de cuatro años visitó -a veces en compañía del tenor Franco Corelli- Varsovia, Moscú, Leningrado, Manila, Tokio, Osaka, Seul, Hong Kong y las ciudades en las que actuó habitualmente (New York, Londres, París, Barcelona, Milán, Nápoles, Berlín y Viena).

El 23 de mayo de 1976 ofreció un memorable recital en el Teatro alla Scala a beneficio de las víctimas del terremoto de Friuli. La acompañaba al piano Edoardo Muller. Para la ocasión se había prolongado el escenario por encima del foso de la orquesta hasta casi el centro de la sala. Acabado el concierto concedió siete piezas fuera de programa. Los aplausos se prolongaban mientras el escenario se cubría de flores. Tebaldi alzó sus brazos, con su característico gesto de saludo, mientras sonreía radiantemente. El público no se decidía a dejar la sala, pero nadie pensó que era el último aplauso. ■

## Panorama de la ópera actual



Francisco GUTIÉRREZ LLANO

Italia es la patria de la ópera y sin la historia de sus ciudades, Florencia, Roma, Venecia, Bolonia, Nápoles y Milán el género lírico no hubiera existido o su vida hubiera sido muy distinta.

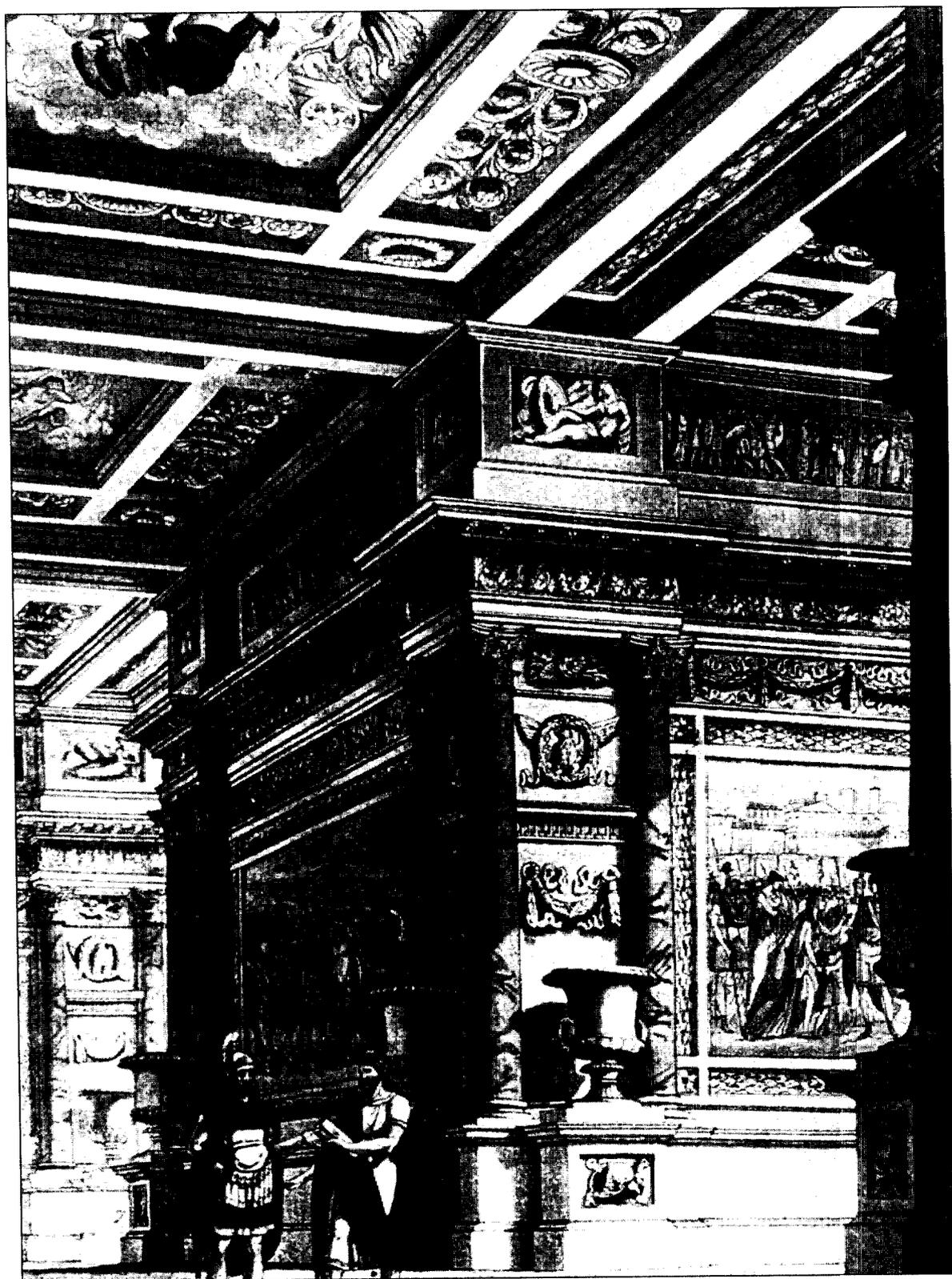
La monodia en la música italiana, con voces y técnicas italianas, dominó primero en toda Europa y después en todo el mundo. En las últimas décadas, sin embargo, si bien la ópera ha renacido con gran fuerza a escala internacional, ello se debe principalmente al empuje de los teatros centroeuropeos y norteamericanos, y aunque Italia trata de luchar por mantener su hegemonía, es innegable la derrota de sus teatros y sus cantantes ante las nuevas generaciones de extranjeros con ganas de triunfar en los escenarios.

La ópera en Italia se asienta hoy en los organismos autónomos de Milán, Roma, Nápoles, Venecia, Verona, Bolonia, Florencia, Palermo, Turín, Génova y Trieste que, en conjunto, ponen en escena seiscientas representaciones de noventa títulos de ópera y doscientas representaciones de cuarenta títulos de ballet al año. Hay que contar también con las funciones que se celebran en otras ciudades del país como Padua, Parma o Ferrara, más los numerosos festivales de verano de Rávena, Verona, Pésaro o las Termas de Caracalla de Roma.

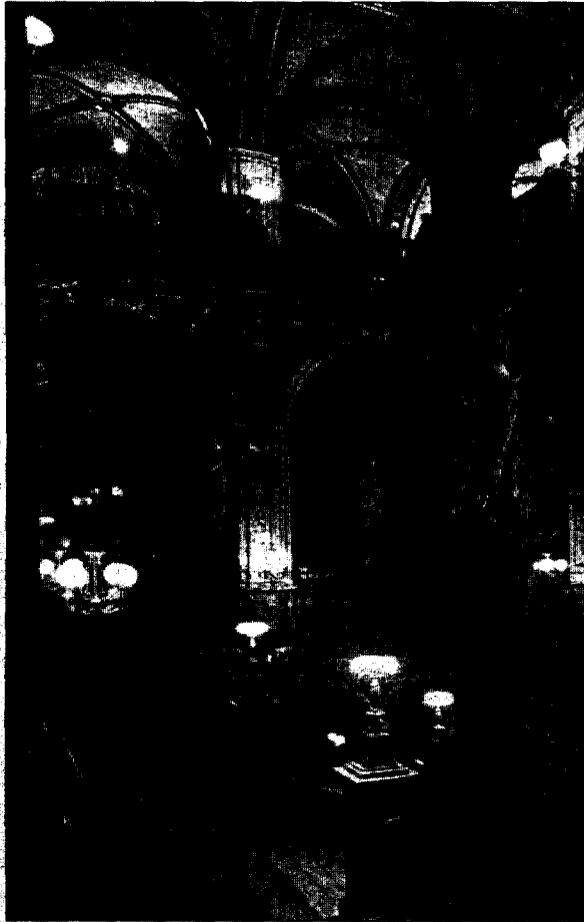
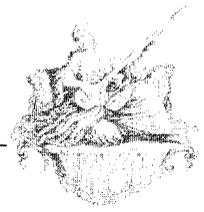
Una actividad muy considerable comparada con la de España, con las 67 funciones del Liceo de Barcelona antes de la catástrofe, las 40 de La Zarzuela de Madrid o las 18 de Bilbao, pero muy re-

ducida en relación a su tradición histórica. Hoy Viena, Berlín, Hamburgo, Munich, Praga o Budapest ofrecen cada una de ellas las seiscientas representaciones de los once entes líricos italianos juntos. Riccardo Muti reconocía en unas declaraciones a *Le Monde* que el público de la Staatsoper vienesa es cuatro veces superior al de la Scala de Milán, pese a que esta ciudad tiene más habitantes, y lo achaca a la inferior calidad de la política musical italiana respecto de la austriaca.

Las ayudas aportadas por el Estado italiano a la lírica son muy importantes, pero no alcanzan a cubrir las necesidades de una administración devoradora, pues sólo el personal fijo de los citados teatros consume más del 110 por ciento de las subvenciones, lo que los ha hundido en una gran crisis financiera, incrementada por la crisis económica y política generalizada del país. Pese a todos los problemas, los grandes teatros han inaugurado la temporada en las fechas de costumbre. Pero la Scala con *La Vestale* de Spontini, con dirección musical de Riccardo Muti y escénica de Liliana Cavani, no pudo alcanzar el nivel artístico de la montada en 1954 por Luchino Visconti, con las voces de María Callas y Franco Corelli. La soprano americana Karen Huffstodt forzó con gritos la expresión dramática y su afinación no siempre fue precisa, el barítono lírico inglés Anthony Michael-Moore fue un Licinio insuficiente y, en fin, la dirección de Cavani fue un buen ejemplo de las aberraciones a las que ha llegado la tiranía del director, semejantes al que hace doscientos años produ-



Representación de *La Clemenza di Tito*, en el Teatro alla Scala de Milán



Escalera monumental de la Ópera de Viena, la «Staatsoper»

cían la vanidad y la egolatría de los *castrati*. Sólo Muti, gracias a la calidad de coro y orquesta, salvó algo del naufragio con que la Scala abrió la temporada lírica. A *La Vestale* seguirán *L'Angelo di Fuoco*, *La Rondine*, *Maometto II*, *Don Pasquale*, *Rigoletto* y *Electra*.

De la *Aida* de Roma sólo destacaremos la magnífica actuación vocal del tenor italiano Giuseppe Giacomini, en competencia con las voces femeninas eslavas de la soprano Rautio y la mezzosoprano Terentieva. En Nápoles, en el *Moisés* de Rossini, dirigido por Salvatore Accardo y con escenografía de D'Anna, sólo sobresalió la brillante intervención de Mariela Devia, y tampoco llegó al nivel del vis-

to en 1965 con Chiarov en el papel principal. En Turín ha destacado *La Forza del destino*, con la soprano Milo, la mezzo Fiorillo, el tenor eslavo en alza Lurín, Coni y Scanducci. Otros teatros que han abierto sus puertas han sido el de Bolonia, con *La italiana en Argel*; Florencia, con *El barbero de Sevilla* de Paisiello y el de Rossini; Ferrara, con *Las bodas de Fígaro*, en la producción Abbado-Miller para el Festival de Viena de 1991, y unos *Cuentos de Hoffman* en Venecia, basados en una producción del Covent Garden de Londres, que mostraron las limitaciones de una reducción de gastos impuesta por el limitado número de funciones. En Trieste se ha presentado una escenificación de *Der Freischutz* de Weber, bella, sencilla y romántica, que ha hecho olvidar los absurdos decorados y el inadecuado vestuario que se vieron en Madrid.

Es necesario un mínimo de respeto hacia el arte de las obras inmortales, sin que por ello les neguemos a los «talentos» actuales la posibilidad de lucir su ingenio en sus caprichosas concepciones, pero orientado hacia obras modernas y no amparándose en los grandes creadores, cuyo verdadero sentido debe ser respetado y conservado. La moderna tecnología para conseguir efectos en los escenarios tiene un campo suficientemente amplio de posibilidades y recursos para que el director de escena muestre su ingenio con un empleo original de los mismos, pero sin apartarse de la raíz fundamental del libreto para el que fue escrita la música que, fuera de contexto, pierde su razón de ser.

Según Charles Osborne «muchos *regisseur* han abusado de sus atribuciones al distorsionar intencionadamente las óperas cuya escenificación les fue encargada, pero estos confusos excesos pronto serán cosa del pasado». Sentiríamos que, una vez más, España se incorporara a las tendencias internacionales cuando éstas empiezan a caer en desuso.

Fue el director de orquesta y compositor Gustav

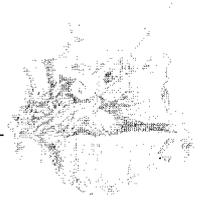


Escalera de la Ópera de París

Mahler, que estuvo a cargo de la Ópera de Viena, de 1897 a 1907, quien adoptó las ideas modernas de dirección con las óperas de Mozart, con un estilo que aún puede verse hoy en dicha ciudad. La tendencia a la renovación siguió durante todo el siglo XX con la *Carmen* (1949) y *Der Freischutz* (1951) de Felsentein, el *Don Carlo* de Visconti, *La Traviata* y *Lucia di Lammermoor* de Zefirelli; *El Anillo de los Nibelungos* de Fiedrich, *Lohengrin* de Wieland Wagner, *Don Giovanni* de Peter Hall, *El Caballero de la Rosa* de Rudolf Hartman, *Los Cuentos de Hoffman* de Scheneider-Otto Schank y la *Electra* en Viena de este último, *La Flauta Mágica* con Rennert-Chagall, *Madama Butterfly* con Foujita, o *La Flauta* y el *Tristán* de Ponnelle: todas ellas representan valiosísimas

aportaciones al género operístico, pero actualmente se asiste a un dominio incontrolado de la dirección escénica que puede ser el causante de un verdadero desastre.

Cecilia Gasdia ha declarado a la prensa que la lírica es un verdadero caos en Italia, donde se monta una producción «en dos horas», y también que «los directores de orquesta son la ruina de las voces por su desconocimiento de las mismas». Recientemente se ha constituido la agrupación TENOI, presidida por Renata Tebaldi, que reúne cantantes que sostienen que el gran déficit de los teatros oficiales es culpa de los gastos fijos y de la producción de obras fuera del repertorio tradicional, que nunca podrán ser amortizadas.



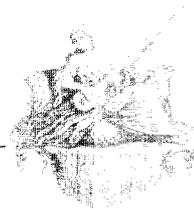
Fachada del Teatro Real en el día de su inauguración

En la actualidad, los costes de las representaciones líricas en Italia son muy superiores a los de Viena, que cuenta con una orquesta y unos coros superiores, además de una mejor organización. También en Suiza los teatros de ópera de Zurich, Ginebra, Lausana y Basilea funcionan con gran eficiencia y un nivel proporcionalmente alto en relación al tamaño de la población. Asimismo, Bruselas, Amsterdam, Amberes, La Haya y Lieja colaboran unas con otras para mantener un nivel artístico elevado. Y si bien es cierto que los teatros de los países del Este atraviesan un grave momento por motivos de todos conocidos, la verdad es que hasta hace bien poco han sido centros culturales de gran nivel, cuyos espectáculos y sus artistas altamente preparados han

debido emigrar a Occidente procedentes del Bolshoi de Moscú, del Marinski de Leningrado y de otros teatros de Kiev, Odesa, Sofía, Praga o Varsovia.

Lisboa ha mantenido a toda costa la tradición de su histórico teatro San Carlos, incrementado con las funciones populares del Coliseo de los Recreos, las temporadas de Oporto y el Festival de Estoril. Norteamérica cuenta con 110 grupos profesionales dedicados al cultivo de la ópera. Atenas y Estambul mantienen también teatros dedicados al repertorio clásico. Hasta Yugoslavia, hoy desgarrada por una guerra sangrienta, mantiene en pie varios teatros líricos y ha dado grandes intérpretes al género.

En España las cosas son algo distintas. Existe un renacer musical innegable, que alcanza a la ópera, y



un público joven y adicto que va en aumento, pero se estrella contra las obras interminables del Teatro Real y la destrucción del Liceo. Sólo la rápida puesta en funcionamiento de ambos puede remediar una situación tan menesterosa, que nos margina culturalmente de los países de nuestro entorno.

Está claro que el nuevo Real de Madrid exige una organización eficaz, centrada en la realidad internacional del momento, con un control de la hipertrofia burocrática. Se han nombrado a altos cargos que perciben grandes sueldos desde hace años, e incluso a un director artístico antes de que pueda realizar su trabajo que, según los expertos, no es siquiera necesario para un teatro de ópera. Por otra parte, es necesario recurrir a la cantera nacional de buenas voces en paro forzoso, limitando la presencia de unos divos con *cachets* prohibitivos a los papeles que verdaderamente los requieran, teniendo en cuenta además que en España se están pagando en este momento tarifas muy superiores a las del resto del mundo. A ello debe añadirse una racionalización en el empleo de las producciones escénicas para evitar el disparo incontrolado de los gastos. La ópera es un espectáculo muy caro, cuya viabilidad exige una buena administración. Ahora en Madrid, el público responde y, a base de un repertorio tradicional, que no excluya las novedades en una proporción adecuada, parece estar dispuesto a llenar un teatro con la asiduidad necesaria para dar un número elevado de funciones, que debería doblar al menos las cuarenta actuales. El futuro Teatro Real, con aforo de sólo dos mil espectadores, necesita ese mínimo de ochenta funciones de ópera, además de otras cuarenta de ballet y conciertos, sin lo cual su mantenimiento sería ruinoso y difícil de sostener por falta de una oferta proporcionada.

Deseamos, en fin, que el proyecto excesivo y utópico que prometió «el mejor teatro del mundo», para el que nuestra economía no cuenta con el so-

porte necesario ni con una afición, abandonada durante casi setenta años, no sea la tumba que devore los presupuestos necesarios para programar las temporadas del teatro quizá modesto, pero digno y decoroso, que necesita una capital como Madrid y que La Zarzuela no puede suplir.

Hoy el funcionamiento de un teatro de ópera, al menos en Europa, está ligado a la actuación de la Administración pública con todas sus ventajas e inconvenientes, como ya observó Stendhal en sus *Notas de un diletante*, Cap. II: «Una larga experiencia ha demostrado, en todas las ciudades que poseen teatros, que el sistema de empresa es el único conveniente. Hace dos años, el gobernador austriaco, no habiendo encontrado empresario en las condiciones que él proponía para el Teatro alla Scala de Milán, quiso explotarlo oficialmente. Los espectáculos fueron pobres, poco variados, y el Gobierno gastó cuatrocientos veinte mil francos en la ópera y los ballets, en lugar de doscientos treinta mil que le hubieran costado a través de una empresa particular.»

En el año 1817 un incendio acabó con el teatro San Carlos de Nápoles y su empresario, Barbaja, prometió su reconstrucción al rey Fernando en nueve meses, lo que cumplió, y se trata de un gran teatro, con un aforo de tres mil localidades. Eso podría servir de ejemplo para una rápida reconstrucción del Liceo y un estímulo para poner fin a las obras del Real, de manera que España deje de ser la Cenicienta de la lírica. La duración y coste de las obras de Barcelona servirán para aclarar lo que sucede en Madrid, además de construir el necesario acicate para conseguir tener en el país dos teatros de ópera, lo que nos acercará a los demás países. Pues si damos crédito a la frase que dice que «el prestigio de una ciudad se mide por su temporada de ópera», qué duda cabe que es necesario mejorar definitivamente las temporadas de ópera en las ciudades españolas. ■

## Los cisnes de Madrid Una lectura iconográfica del



Giorgio GAGGERO

*¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello  
al paso de los tristes y errantes soñadores?*

*¿Por qué tan silencioso de ser blanco y ser bello,  
tiránico a las aguas e impasible a las flores?.*

Rubén Darío, *Los cisnes*

*Por el símbolo císnico torno a ver lucir la  
esperanza para la raza solar nuestra.*

Rubén Darío, *Historia de mis libros*

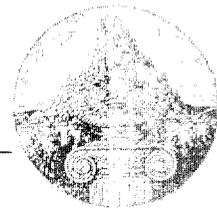
Un día los cisnes llegaron a Madrid desde Nicaragua. Los había de todas las especies, la mayor parte franceses: cisnes parnasianos, simbolistas, decadentes, rosacruz, cisnes japonesistas importados a Francia desde el Japón. Y había también cisnes «estéticos» del Aesthetic Movement, cisnes belgas a lo Maeterlinck, un cisne norteamericano a lo Whitman y hasta un cisne italiano a lo D'Annunzio. El más joven era un cisne llamado "modernista" precisamente por ser el último en nacer.

El que conducía como un pastor aquel rebaño acuático y lo introducía en España como un importador de animales preciosos, era el más vigoroso cisne poético del mundo iberoamericano, Rubén Darío. Pero, alegorías aparte, el Modernismo lite-

rario, que había entrado ya en España a través de la frontera francesa con Santiago Rusiñol, poeta, pintor y crítico de arte, llega a Madrid oficialmente con el poeta nicaragüense, que anima a los poetas de la generación del 98 a seguir las nuevas teorías estéticas. Aunque esto pueda ser una excesiva simplificación y un tópico de los historiadores de la literatura, es cierto que Darío es la levadura de los poetas y los escritores que se amigan con él y que ven en su producción literaria un modelo estético a seguir. Como ha subrayado Giovanni Allegra, «con Ramón del Valle-Inclán el modernismo español llega, en prosa, a su más alto nivel de coherencia formal».<sup>1</sup> Y también poetas como Manuel y Antonio Machado y el dramaturgo Jacinto Benavente contribuyen a difundir el nuevo estilo en la poesía y en el teatro.

Así, el Modernismo español florece en sus invernaderos más o menos cálidos, en sus jardines más o menos cerrados, en las infaltables fuentes de Valle-Inclán. La literatura crea cultura y moda y forma el gusto de lectores, que a menudo son, por lo que respecta a las artes figurativas, los mecenas de los artistas creadores. En sus expresiones figurativas, el Modernismo, como el Simbolismo, se nutre abundantemente de la literatura.

La iconografía modernista en Madrid, ligada a la arquitectura, es introducida por José Grases Riera, un arquitecto catalán formado en la misma escuela que Gaudí pero que conserva su personalidad creativa, más ligada al *Art Nouveau* francés que al Modernismo barcelonés. El banquero Javier González

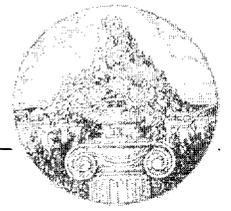


GIORGIO GACCIRO

El palacio Longoria

Longoria, rico burgués perteneciente a las altas finanzas de Madrid, es el promotor del arquitecto, que sigue con mirada atenta las grandes exposiciones internacionales, sobre todo la de 1900 en París. En 1902 se inician los trabajos, que finalizan dos años después. En 1904, los madrileños pueden admirar con curiosidad la nueva arquitectura y, en el mismo año, se celebra en Madrid el VI Congreso Internacional de Arquitectos, en el cual se debate el tema del Modernismo como estilo arquitectónico. A pesar de que en la sesión de clausura del Congreso que tuvo lugar en el Ateneo, después de las dos reuniones inaugurales, no se llega a ninguna conclusión sobre la validez del nuevo estilo, el debate de un grupo tan nutrido de arquitectos famosos representa un estímulo para la búsqueda de nuevas formas arquitectónicas.

Puede por tanto considerarse el año 1904 como el del nacimiento del Modernismo en Madrid, con el fin de la construcción del palacio Longoria, primer edificio modernista de la capital y verdadera obra maestra de inspiración *Art Nouveau*, que constituye un «manifiesto» y un «libro de horas» del nuevo estilo. El palacio, que a los madrileños de la época les pudo parecer sólo un capricho, no fue valorado por los historiadores de arte catalanes, que lo consideraron un episodio marginal de la arquitectura española, como acertadamente ha observado Pedro Navascués Palacio.<sup>2</sup> Pero, aparte de su evidente distanciamiento del Modernismo catalán, el palacio Longoria presenta todos los estilemas del refinado vocabulario de la estética modernista europea.



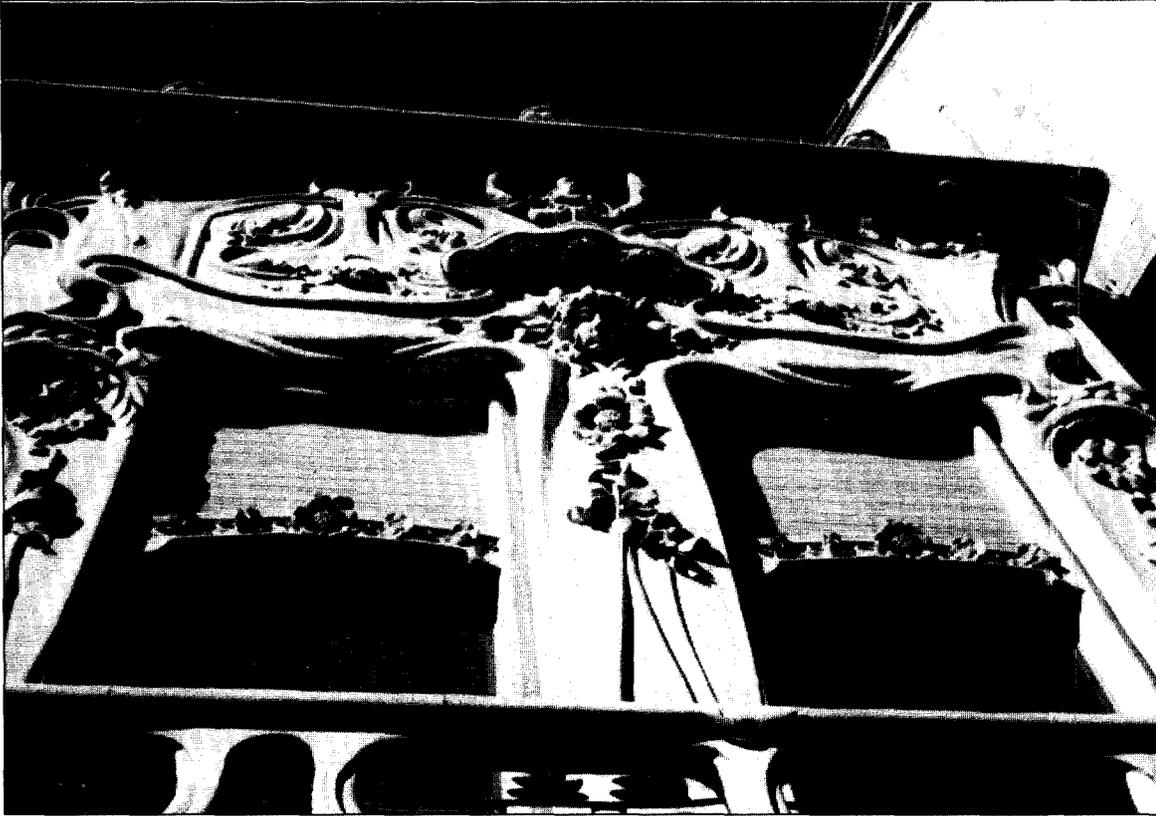
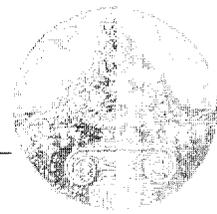
GIORGIO GACCERO

Detalle de la fachada: raíces y serpientes

### EL PALACIO EN EL BOSQUE Y EL BOSQUE EN EL PALACIO

Los muros exteriores del palacio parecen circundados y envueltos por un bosque misterioso y florido que se injerta en ellos. Las raíces de sus árboles emergen de la tierra entrelazadas como serpientes, en una clara alusión metamórfica, y ponen en evidencia una naturaleza en continua transformación. Tras el gigantesco latido de las raíces de los árboles, aparecen largas y anchas hojas de plantas lacustres, que darán origen a las flores adheridas a las nervaduras de ventanas y balcones. Pero esta cita acuática presupone la presencia de un estanque, que en el código modernista significa el estanque de Narciso, precisamente porque dicho código es narcisista. Se mira en sí mismo y en su belleza. Un extraño vegeta-

lismo palpitante se alza hacia balcones y ventanas, aumentando el efecto de conexión de las estructuras arquitectónicas con los motivos fitomorfos. Pero la gran habilidad del arquitecto consiste precisamente en dar la impresión de que los elementos vegetales se han desarrollado por partenogénesis de los propios muros del palacio. Las fachadas del edificio, como toda arquitectura verdaderamente modernista, transmiten una sensación de movimiento; en este caso, se expresan movimientos de la naturaleza, a veces mínimos, imperceptibles, a veces exuberantes y vistosos, de vibración volcánica, de gemación, de proliferación, de ondulación (la acción del viento sobre las aguas, las flores, las hojas) y de metamorfosis. La función de la decoración, no postiza sino integrada en la estructura del edificio, transforma el ex-



GIORGIO GAGGERO

Muchachas en flor

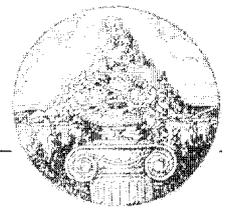
terior en un bosque muy especial, un bosque «estético», casi sagrado, en el cual predomina el pulso de la vida de la naturaleza, de la primavera y de la juventud. Este bosque mágico, como el de los cuentos ilustrados de los libros infantiles, tan de moda en la época, entra en el palacio, identificándose con las estructuras de sostén y con las ornamentales de los espacios interiores. Así, las columnas se convierten en troncos de elegantísimos árboles que extienden su follaje hacia el techo, articulándose con los elementos geométricos que decoran las paredes. Pero el efecto más espectacular es el de invernadero, producido por el atrevido corte circular del hueco de la escalera central. Las barandillas, agitadas por una ramificación de flores variopintas, enmarcan una gran vidriera, decorada con guirnaldas de flores y ele-

mentos vegetales (desaparecida ahora tras una recentísima restauración), y en lo alto una cúpula, realizadas ambas con la más refinada técnica de los *vitreaux*.

Nada más típicamente *Art Nouveau*: el palacio se convierte en un espacio-bosque estetizante y encantado y también en un espacio-invernadero a lo Maeterlinck, cálido, selectivo y aislante.

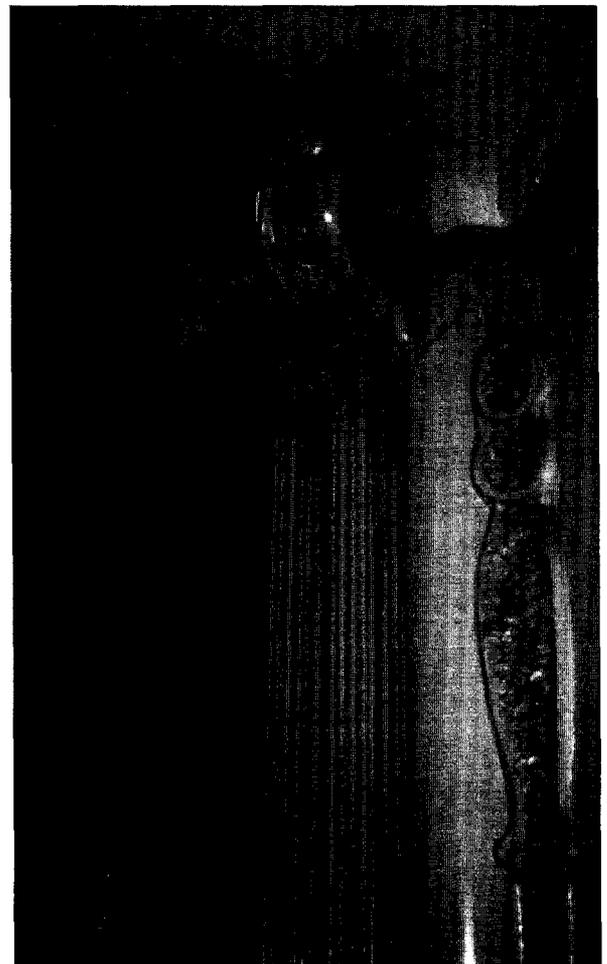
#### EL BESTIARIO EN EL HERBARIO Y EL HERBARIO EN EL BESTIARIO

Cada estilo tiene su herbario preferido que florece en una estación determinada. Las flores del Modernismo florecen en los campos y en los invernaderos, pero en la arquitectura lo hacen en las paredes de los edificios, que son campos e invernaderos al mismo tiempo, porque son espacios



abiertos (campos) y superficies limitadas por las estructuras arquitectónicas (invernaderos). Lejos del edificio estas flores no pueden ni florecer ni existir. La estación escogida por los artistas modernistas es, como se sabe, la primavera, que corresponde a la juventud, simbolizada por las muchachas.

La decoración exterior del palacio Longoria es una verdadera obra maestra de ambigüedad iconográfica, que alcanza valores de alto nivel artístico. Su ornato vegetal comprende el bestiario más típico del Art Nouveau. Aunque aparentemente no se aprecian animales en la fachada, una atenta lectura de cada uno de los elementos decorativos permite descubrirlos: la serpiente (en sus formas más convencionales), el áspid, la lagartija, el cisne, el pavo real, el dragón quizá, las medusas y bandadas de pájaros en el acto de emprender el vuelo. La anatomía de la serpiente es evidente en las raíces de los árboles, que emergen de la tierra de un modo absolutamente antinatural, se contorsionan con la vitalidad del animal y ostentan, en la parte superior, elementos escamosos típicos de la piel ofídica. En las cancelas se pueden identificar una serie de áspides en los tallos que, con un marcado movimiento serpenteante, envuelven el pecíolo de las flores. Una colonia de lagartijas, que escapan al límite de las verjas, se echan perezosamente a «tomar el sol» en el muro, con el cuerpo colgando de los elementos fitomorfos estilizados de la reja. El color verde aumenta la sugestión vegetal y la de las lagartijas. El cisne, uno de los animales alegóricos del Modernismo y tan caro a la poética de Darío, se halla simbólicamente evocado por elementos de follaje, que se curvan en una alusión evidente al ala del *ave blanca de Le-da*.<sup>3</sup> Del mismo modo que el ala desplegada se identifica con el cisne, el círculo de la pluma del pavo real es escogido por el decorador del palacio

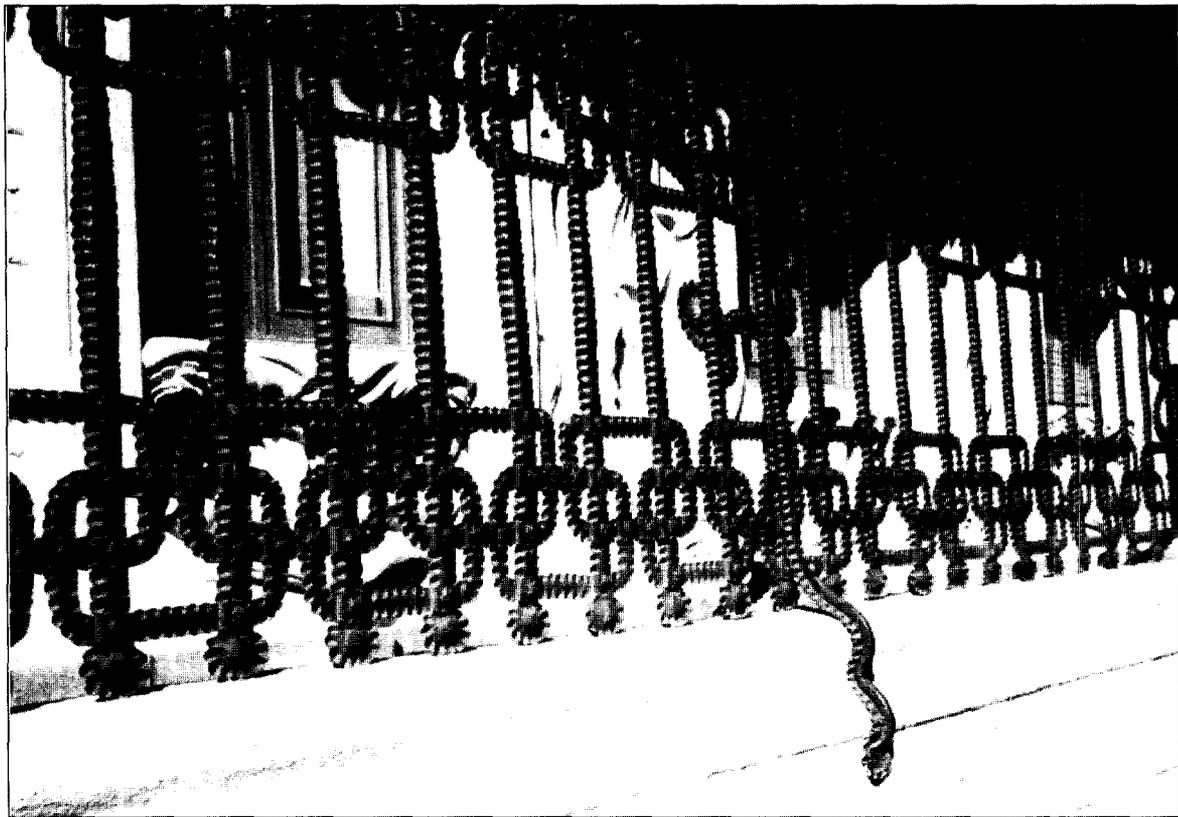
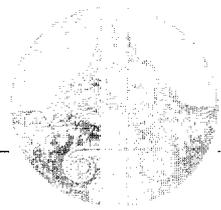


GIORGIO GAGGERO

Columnas-árbol del interior

Longoria para la cancela como un elemento evocador del animal, símbolo de la vanidad y de la elegancia. Su forma en abanico está constituida por flores muy estilizadas, de largo tallo y corola aplanada y que, con su llamativa ambigüedad estructural, recuerdan las plumas del pavo real y su despliegue semicircular.

Siguiendo siempre el proceso de decodificación de los animales a partir de los vegetales, puede observarse en la fachada del torreón central del palacio un motivo fitomorfo con tentáculos sin duda polipoides, pues, aunque a primera vista podrían parecer las raíces de los elementos silvestres, su aspecto descubierto y escaso no podría sustentar y



GIORGIO GAGGERO

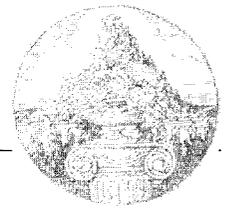
Reja: colonia de lagartijas al sol

dar vida a la gran masa floral del plano superior. Un examen más atento nos confirma la hipótesis de una alusión a la iconografía de la Medusa por la presencia del rostro de una muchacha, unida a través de extrañas nervaduras a esas raíces al descubierto, que bien podrían verse como tentáculos de la mítica criatura. Bandadas de pájaros en vuelo se pueden reconocer en el borde inferior de la estructura metálica de los balcones, trocadas en elementos vegetales que acentúan su ligereza y la verosimilitud de sus alas desplegadas.

#### DE MUCHACHAS EN FLOR

El Modernismo es un estilo «en femenino», en el que la mujer es generalmente la protagonista, aunque a menudo es un objeto de decoración y de decoración del objeto. En el palacio Longoria se

encuentran representadas figuras femeninas de estricta observancia modernista del tipo muchachaflo, que aparece en el pecíolo que contendría una flor y a la cual ella sustituye; es el símbolo de la juventud, que equivale a la primavera, la estación del *Art Nouveau*, pero también aparece «la muchacha a la sombra de las flores», parafraseando a Proust, porque se la encuentra colocada bajo las balconadas a la sombra de amplios pétalos de flores gigantescas y de frondosas guirnaldas florales dignas de una fábula. Pero, mientras todos los elementos decorativos vegetales están animados de una vitalidad palpitante y de un viento simbólico que agita a flores y hojas hasta la raíz, los rostros de las muchachas, la única parte de su cuerpo representada, permanecen inmóviles, como si no participasen en esta celebración de la Primavera.



Tienen aspecto de esfinges, personajes míticos que enriquecen la personalidad de la mujer modernista —baste recordar el poema de Wilde «The Sphynx»—, pero son también ambiguas efigies de la muerte, la *Todbildnis* alemana, la máscara fúnebre de yeso realizada sobre el rostro del muerto, típica de la época. Esta velada alusión a la muerte es connatural a la idea de la fragilidad de la vida y de la breve duración de la juventud que, como estación que es, tiene un final preciso. Las muchachas del palacio Longoria son además, como hemos visto, medusas, con la ambigüedad y el bagaje estético propios de tales seres. A pesar de ello, en conjunto la presencia femenina transmite elegancia y mesura.

### JOYERÍA MODERNISTA

El palacio Longoria es una verdadera «joya», no sólo desde el punto de vista arquitectónico, sino también como composición polimatérica preciosa. La joyería *Art Nouveau* es particularmente fecunda a la hora de crear nuevas formas de asociación iconográfica; prefiere siempre la metamorfosis, con audaces fusiones de cuerpos de mujer, flores e insectos, logrando metalizar o petrificar el agua e incluso el viento, pero conservando siempre la sensación de palpitación y vida, efecto que se refleja también en la decoración de ciertos edificios. En la fachada del palacio Longoria la cualidad polimatérica es producto de la presencia contrapuesta del metal circundante, de los relieves blancos de los muros y de los mosaicos que se alternan cadenciosamente entre las mansardas. La sensación de joyería preciosa comienza en el punto de articulación entre el muro exterior y los elementos vegetales de la cancela, que se extienden sobre la piedra como una planta trepadora, donde se logra una composición polimatérica de hierro, finamente forjado, y de «piedra dura», sobre la cual surgen perfiles de flo-

res estilizadas e inmóviles como incisiones lapidarias. La decoración en relieve, cuya blancura recuerda al marfil, y la presencia del mosaico, compuesto por pequeñas teselas policromas, completan el mensaje decorativo y polimatérico de la construcción y constituyen un refinado muestrario de la joyería *Art Nouveau*. En el interior del palacio el efecto de joyería es completo porque las flores de las barandillas que «descienden» la escalera tienen corolas aplanadas, estilizadas y compuestas de pasta vítrea multicolor que recuerdan realmente a las auténticas joyas. Además, la vidriera del fondo, con su guirnalda floreal, y la cúpula, añaden al conjunto una fuerte impresión de escaparate de joyería *Art Nouveau*.

Aunque no se desarrollará con los mismos niveles artísticos que el Modernismo catalán, el palacio Longoria es sin duda la gran «ouverture» de la estación modernista en Madrid.

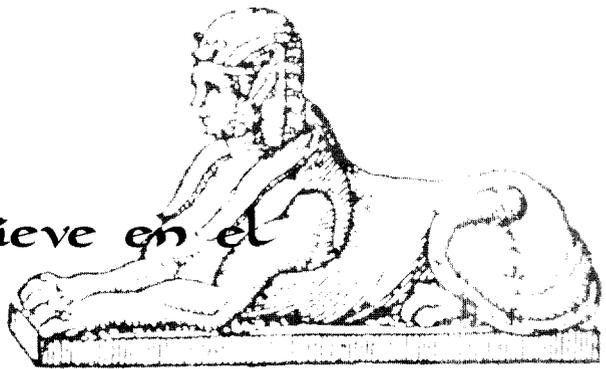
Hoy, los cisnes que crearon el rico vocabulario del Modernismo han desaparecido. Ya no existen en Madrid. Pero el paseante puede contemplar aún en las fachadas del palacio Longoria las invitadoras florituras de la estación en que aquellos *cisnes mudos* cantaron. ■

Traducción: Marina PINO

### BIBLIOGRAFÍA

- <sup>1</sup> Giovanni ALLEGRA, *El reino interior*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986, pág. 266.
- <sup>2</sup> Pedro NAVASCUES PALACIO, «Opciones modernistas en la arquitectura madrileña», *Pro-Arte*, n° 5, enero-marzo 1976, págs. 21-45.
- <sup>3</sup> Rubén DARÍO, «Historia de mis libros», en *El Modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pág. 75.

## La pintura y el relieve en el Antiguo Egipto



Teresa BEDMAN

Asociación Española de Egiptología

Egipto es hoy azul, amarillo y verde. Esta parquedad actual confunde al visitante que frecuentemente olvida que, en sus ruinas polvorientas, Kemet, al igual que otras culturas contemporáneas, fue una explosión de luz y color.

En Egipto no existió el arte como más tarde lo entenderían griegos y romanos. El gusto por la belleza, por la perfección que admiramos en las estatuas de Praxiteles, no lo encontraremos en Egipto. Aquí, este «arte» se transforma en rito, en dualidad, en magia y, además, es sagrado.

La pintura y el relieve constituyen un capítulo básico de este mundo de formas, pero su relación en Egipto es tan estrecha que difícilmente se puede aludir a una sin pensar en la otra.

La aparente parquedad de la paleta del artista egipcio se suple con su ingenio. Él, a fuerza de inventiva, de observación, sabe sacar partido a su entorno. Sabe buscar aquí o allá, en las mezclas, esa riqueza cromática que aún hoy nos asombra. Los pigmentos básicos de su paleta, estaban formados por: azul, amarillo, blanco, marrón, naranja, negro, pardo, rojo, rosa y verde.

Los egipcios obtenían estos colores de la siguiente forma:

**AZUL:** Dado que este color representaba la cabellera de los entes divinos, como más tarde veremos cuando analicemos el significado de los colores, intentaron lograr un azul intenso parecido al de lapizlázuli. En 1895 Spurrell (químico egipólogo), identi-

ficó con gran dificultad el empleo de mineral de azurita —éste, con el paso del tiempo, suele degradarse y transformarse en una tonalidad verdosa, que ha originado más de una confusión—. El azul que utilizó el artesano egipcio era una frita artificial. La primera mención de la utilización de frita, la obtenemos del historiador romano Vitruvio, que dijo que el «azul egipcio» lo hacían mezclando arena del desierto, malaquita y natrón. Si nosotros intentásemos hacer este experimento, no lo lograríamos, pues nos faltaría el principal componente —aquel que los egipcios tenían y tienen en abundancia— que es la arena especial de su desierto, rica en calcio. M<sup>de</sup> Desroches-Noblecourt, defiende la teoría de que este azul los egipcios lo obtenían mezclando cobalto. Hay otra teoría más que ha sido admitida durante mucho tiempo, que sostiene que utilizaban lapizlázuli. Esto es menos admisible aún, por dos motivos lógicos:

a) El lapizlázuli cuando está cristalizado tiene un azul muy intenso, pero cuando se pulveriza da un tono gris-azulado.

b) Por otro lado, el lapizlázuli fue una piedra muy apreciada y utilizada en joyería. No era originaria de Egipto y se importaba de la zona de Afganistán, por lo que su utilización como pigmento parece poco probable.

Así que, las teorías más aceptables son que los egipcios utilizaron la azurita para obtener el azul claro y la frita artificial para el azul intenso.

**AMARILLO:** Este color lo obtenían básicamente de tres elementos:





TERESA BEDMAN

Amenofis III, XVIII Dinastía

- Del ocre amarillento (sin calentar), muy abundante en Egipto.
- Del sulfuro de arsénico, venenoso (probablemente este detalle lo desconocían).
- Del carbonato de compuestos orgánicos.

**BLANCO:** Para conseguir este color utilizaron dos minerales: yeso y mármol pulverizado (carbonato cálcico). Estos fueron empleados para estucar las paredes antes de proceder a su decoración.

**GRIS:** Mezclaban simplemente yeso con carbón vegetal.

**MARRÓN:** Egipto es rico en tierras con óxido de hierro, por lo que contaban con una abundante gama de colorido en estos tonos.

**NARANJA:** Pintaron rojo sobre amarillo, mezclando ocre-rojo con ocre-amarillo.

**NEGRO:** Utilizaron el polvo del carbón vegetal, aunque también hay constancia de la utilización esporádica de la pirolusita (mineral de manganeso).

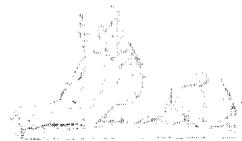
**ROJO:** Básicamente utilizaron el óxido de hierro, que es rojo y el óxido de hierro hidratado, que es de una tonalidad amarillenta pero que, al calentarlo, se transforma en rojo. Esta misma técnica fue utilizada posteriormente por los romanos. Este mismo óxido de hierro fue utilizado por las mujeres como pintura de labios y aún hoy día se sigue utilizando por las mujeres del Alto Egipto.

**ROSA:** Siempre utilizaron la mezcla del yeso con el ocre-rojo, aunque durante el periodo ptolemaico se tiene constancia de la utilización de la raíz de una planta llamada «rubia tintorum», originaria de Grecia, que da un color llamado «rojo turco», pero que en realidad es de color rosa.

**VERDE:** Al identificar este color, se han producido algunas confusiones. Petrie descubrió en un determinado tipo de frita, la presencia de hierro. Esto hizo suponer que lo obtenían con un procedimiento similar al que utilizaban para obtener el azul. Un equipo de químicos egipcios descubrió que más bien se trataba de la mezcla de frita azul y ocre amarillo, dando lugar a un verde oscuro. El verde claro lo obtenían a partir de la malaquita.

El egipcio pintaba todo y sobre todo. Los primeros restos de color los encontramos en el Periodo Predinástico, en la cerámica. La simplicidad de estos blancos y rojizos culminaron a mi entender en el Imperio Nuevo. Recordemos las floreadas vasijas del periodo de Amenofis III que se perfeccionaron aun más en la época ramésida.

Pintaban sobre madera, directamente o con una ligera capa de estuco. Sobre «Cyperus papyrus», es decir, sobre papiro. De esta planta los egipcios supieron sacar casi de todo, desde cuerdas, esterillas, papel, hasta la utilización de sus rizomas para uso



doméstico (serían algo parecido a nuestra chufa). Como la obtención del papel era algo muy elaborado y costoso y siempre sujeto al ritualismo oficial, «ensayaban» en otros materiales muy abundantes, en lo que se ha venido a denominar «ostracas». En su mayoría son de caliza, pero también las utilizaron de arcilla. En ellas el ritualismo se pierde y en su mayoría son el reflejo de una vida más cercana al egipcio de a pie. Se han encontrado «ostracas» en numerosos yacimientos, pero el más importante hallazgo se localizó en la ciudad de Deir el Medina. Allí, en un profundo pozo, fueron arrojados bocetos, caricaturas, ensayos... Una vez clausurado éste con arena, las «ostracas» quedaron así preservadas de los efectos del tiempo y de la luz. Cuando se descubrió se comprobó que no habían sufrido alteraciones, convirtiéndose en un documento valiosísimo para el estudio de la pintura profana.

Pero sobre lo que mejor pintaron los egipcios fue sobre estuco. El estuco podía ser de arcilla o de yeso/mármol. El procedimiento para ambos casos consistía en quitar las rugosidades y defectos de las paredes y cubrir éstas con una fina capa de arcilla o yeso. Evidentemente la perfección era más cuando se trataba de tumbas de reyes, reinas, príncipes o altos funcionarios. El procedimiento para estos casos era similar al anterior, pero corregían todas las irregularidades de las paredes con una vasta capa de estuco de yeso, a continuación añadían una fina capa de yeso muy pulverizado con agua. Seguidamente echaban cal a modo de tapa poros, dejando la superficie totalmente lisa y preparada para pintar. También se utilizó un estuco de mármol mezclado con cola.

Una vez que tenían preparadas las paredes, procedían a su decoración. Primero contorneaban la figura y después rellenaban con color. Mojaban el pincel primero, en una solución de goma arábiga y



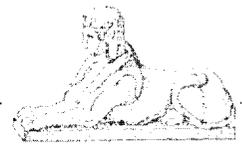
TERESA BEDMAN

Tumba de Nakht, XVIII Dinastía

agua, posteriormente lo pasaban por el pigmento y procedían a pintar. El resultado son los magníficos frescos encontrados en las tumbas.

La técnica empleada para adherir estos pigmentos también ha sido muy discutida. Desde que Spurrell detectó restos de azufre en una pintura de la Dinastía XII, se dio como válida su hipótesis de que los egipcios utilizaban la clara del huevo como adhesivo. Ya en este siglo y con una tecnología más modernizada, se ha llegado a la conclusión de que es difícil identificar restos de albúmina después de 3.000 años. Actualmente está totalmente descartada la hipótesis de Spurrell para la pintura, aunque si es cierta que la utilizaron como adhesivo del pan de oro.

Utilizaron cola, que la obtenían a partir de la



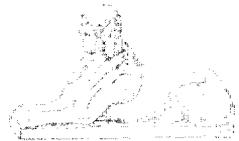
cocción de tendones, pieles, huesos... Una vez fría, se formaba una gelatina y esta gelatina se utilizó en algunas ocasiones como adhesivo de pigmentos.

También utilizaban goma arábiga que la obtenían por la incisión del árbol de la acacia (este es un árbol muy abundante en Egipto), es soluble al agua y es el adhesivo usado por excelencia para pintar. Plinio también nos dice que utilizaban almidón, pero este realmente fue utilizado más como pegamento (para unir rollos de papiro entre sí, por ejemplo). Como barniz se utilizó la cera de las abejas. En la época romana se mezclaba cera con pigmento, dando lugar a una nueva técnica de pintura: «pintura a la encáustica». Los famosos retratos de El-Fayum fueron realizados con esta técnica.

Otro aspecto que nos llama la atención es el color. Podríamos decir que en Egipto el color lo cubría todo. A través de estas magníficas combinaciones de color, artistas anónimos nos han dejado una pintura cargada de simbolismos. Así tenemos que el verde es el color del papiro tierno, que evoca el frescor y la juventud. El negro es la tierra de Egipto fertilizada por el humus del Nilo. El rojizo, por el contrario, es el desierto. Así encontramos que todos los seres que tienen la piel y el cabello rojizo, estarán abocados al dios de la lucha y de la fuerza por excelencia, a Seth. El blanco es la luz que apunta al amanecer. El amarillo intenso representará el oro, carne de los dioses, color de eternidad. El amarillo claro se utilizará para representar la piel de las mujeres y el moreno-rojizo para la piel del hombre. El azul profundo, el lapizlázuli, es el que formará la cabellera de los entes divinos. Y el azul turquesa representará las límpidas aguas del océano primordial, en el que se lavan las impurezas del dios que renacerá.

En cuanto al modo de representación, tenemos que recordar que todo lo que afecta a un ritual, por su propia esencia, se resiste a aceptar los cambios.

En Egipto, más que en cualquier otro sitio, se pone de manifiesto un conservadurismo acusado, una inercia de actitudes, de costumbres, etc., siempre mirando o intentando reflejar los modelos del Imperio Antiguo y posteriormente del Imperio Nuevo. Este último es una época abierta internacionalmente, que tendrá consecuencias en las representaciones, se producirá una desacralización de la pintura y una mayor libertad en el uso del lenguaje de las formas. Las pinturas de la época de Amenofis III –que concluirán en el periodo amárnico– son muestras de una etapa de aperturismo de los sentidos. Pero en líneas generales podríamos decir que el principio básico de la figuración egipcia se rige en buena parte por la adopción del contorno como elemento fundamental. Plinio el Viejo, en su *Historia Natural* afirma que los artistas egipcios crearon el dibujo siguiendo al carbón los contornos de la sombra que un hombre proyectaba sobre una pared. Aunque se trate de una interpretación esquemática, Plinio supo apreciar que el contorno, es el elemento plástico fundamental del arte egipcio. En la prehistoria, el contorno suponía la representación, el perfil de las figuras, ya que el perfil es lo más característico de cualquier ser vivo, objeto o cosa. Aparte de raros ejemplos, la cabeza humana se representa invariablemente de perfil, pero el ojo aparece de frente; también los hombros son representados frontalmente, pero desde el pecho hasta los pies, la figura aparece de nuevo de perfil, con una pierna y un pie delante del otro. Desde el punto de vista físico, semejantes contorsiones son imposibles, pero teniendo presente la creencia mágica que contenían estas pinturas, es fácil comprender los principios rectores de su «arte». Si la cabeza se representaba de frente, la definición de la nariz se perdía para la eternidad. El ojo se representaba de frente, así como los hombros, considerados como un símbolo de fuerza. Sin embargo las piernas y los



pies hubiesen quedado en escorzo si hubieran sido representados de frente. De este modo se omitía la menor parte posible del cuerpo.

La intemporalidad, en tanto que patrón de la belleza absoluta y norma de representación, tiene su expresión más característica en el cómo se fijan las proporciones de las distintas partes del cuerpo. El modelo básico era el de la figura de pie y los módulos guardaban relación con la mano y el brazo, el puño cerrado, el ancho de la mano y el codo. El cuerpo humano de pie media 18 puños (o cuadrados) ó 4 codos ó 24 anchos de mano. Desde la frente al cuello 2 cuadrados, del cuello a las rodillas 10, de las rodillas a la planta de los pies 6, al igual que el ancho de los hombros (5, según el caso de la mujer). La figura sentada tenía una altura de 15 cuadrados.

Este canon apenas cambió a lo largo de todo el periodo faraónico, tan sólo en la Baja Época pasó a tener un canon más alargado, de 21 cuadrados y un cuarto. Como ya he mencionado anteriormente, la pintura y el relieve en Egipto van estrechamente unidos. El paso de la prehistoria a la historia, de la confusión al orden, se traduce en el «arte», por composiciones abigarradas y de difícil lectura por falta de líneas rectoras y de estructuras en el tiempo primero, que son sustituidas luego por otras, donde han desaparecido multitud de personajes y las esencias se sitúan sobre un suelo horizontal, sea cual sea el plano de profundidad en el que se encuentran, obedeciendo a la búsqueda de un equilibrio.

Desde el principio los egipcios fueron sensibles al color. Pero será durante el reinado de Zoser, cuando se pone de manifiesto en obras monumentales. En su complejo funerario de Saqqara, aún hoy se conservan restos de decoración en el gran muro de la llamada «tumba sur». Todo el muro está recubierto de pequeñas piezas de cerámica vidriada azul. Pero para hablar de pintura propiamente dicha, tendremos que esperar hasta la IV Dinastía. En Meidum, en la tumba del príncipe Nefer-Maat y su esposa Atet, se ensayó el vaciado del dibujo que posteriormente se rellenaba con una pasta coloreada, es decir, un taraceado pictórico. Este procedimiento resultó poco eficaz, pues la pasta se desprendía con facilidad. Pero lo que ha hecho famosa a esta mastaba es el Friso de las Ocas, actualmente en el Museo de El Cairo. Lo que queda patente cuando vemos esta pintura es que no es casual, que esta madurez pictórica se había alcanzado mucho antes, aunque hoy no tengamos ningún ejemplo que así lo atestigüe. Con el advenimiento de la V Dinastía, aparece un tipo de pintura cuyo perfil se siluetea con incisiones que apenas implican mínimo relieve, pero de un delicado trazo y con terminación muy cuidada. Ejemplo de esto es el templo solar de



TERESA BEDMAN

Mastaba de Merib, IV Dinastía



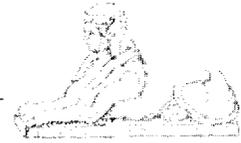
Niuser-Re en Abusir, que actualmente se encuentra en el Museo Estatal de Berlín. El poder político y económico que van adquiriendo los grandes señores frente al detrimento del poder real, se manifiesta en las mastabas que se construyen a la sombra de los complejos reales y que en ocasiones son de mayores dimensiones que éstas. El relieve poco destacado y coloreado es la característica general de estos recintos, aunque también encontramos mastabas decoradas sólo con pinturas.

El jeroglífico es coloreado. Comienza aquí una temática que será repetida a lo largo de toda la historia de Egipto: la mesa de ofrendas, donde encontramos siempre sentado al difunto y en su lado derecho el texto en jeroglífico. El gusto por el relieve es también una característica del Imperio Antiguo, aunque hallamos ejemplos donde la pintura fue la única forma de decoración o mixta, como por ejemplo la mastaba de Kaemankh en Gize.

La profunda crisis que terminó con el Imperio Antiguo y dio paso al Medio, se dejó sentir también en este particular «arte». A menos recursos económicos, menores obras, de una calidad más tosca y menos trabajada. Los cánones ya establecidos en el Imperio Antiguo se mantendrán. El relieve pintado pierde interés y se vuelve torpe. La recuperación económica vendrá de la mano de los señores del Alto Egipto, lo que supuso una revaloración económica de Tebas y su entorno. Se producirá un cambio en el enterramiento: la mastaba dará paso a los sepulcros excavados (hipogeos). Hacia la XII Dinastía el poder real vuelve a caer en crisis en detrimento del poder de los monarcas que es cada vez más fuerte y esto se deja ver claramente en sus enterramientos que, a pesar de tener un carácter provinciano, nos dejan bien patente la influencia ejercida y el poder sostenido. Los relieves encontrados en esta zona son planos, casi sin incisiones, abusando de los colores para dar el efecto deseado. En

cambio las pinturas encontradas en los sarcófagos en este mismo periodo, son de una delicadeza y de un realismo mucho más profundo, con diversidad de temas.

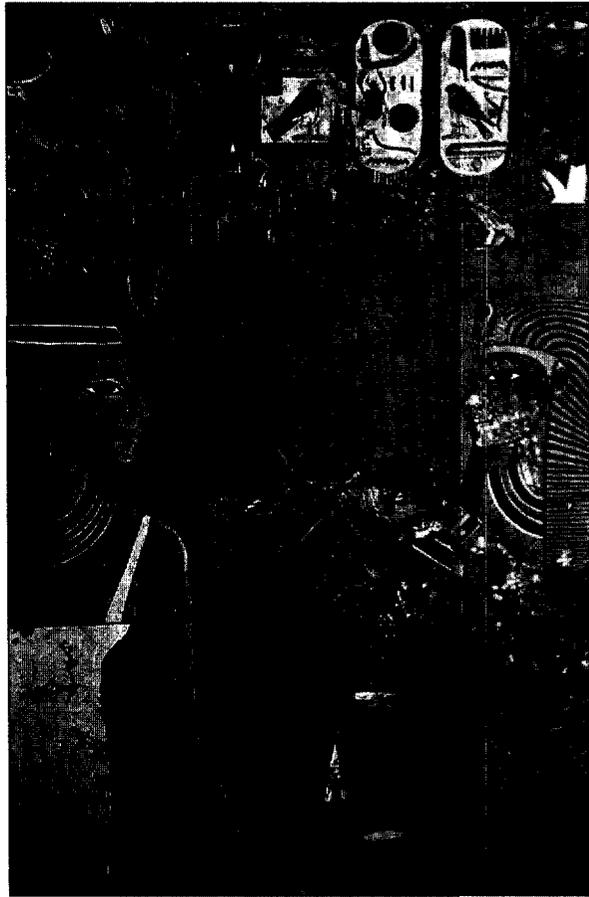
La reunificación de Egipto bajo la mano de un príncipe tebano contra los hicsos, llegó a adquirir dimensiones de guerra patriótica. El fervor nacionalista, que esta rebelión despertó en el Alto Egipto y la expresión en el orgullo local de los artesanos tebanos que, tratando de restaurar los más altos niveles artísticos con los que ponerse a la altura del nuevo patriotismo, volvieron la vista a su propio pasado en busca de modelos. Los monumentos de los faraones tebanos anteriores, que también habían establecido un Estado unificado haciendo la guerra en el Bajo Egipto, seguían en pie, como testimonios de un arte clásico producido por sus ilustres antepasados. Tebas, autora material de la recuperación económica del país, se convertirá en la ciudad más esplendorosa de todo Egipto durante cinco siglos, a excepción del periodo amarniense. La ciudad, populosa, con sus mil ruidos y olores, se extendía en la margen oriental del río. Los escasos restos de edificios de los primeros reinados de la XVIII Dinastía, revelan una fiel vuelta a las tradiciones pasadas. La gran estela de Ahmosis hallada en Abydos, por ejemplo, copia el estilo y las proporciones de las obras de Mentuhotep. Hacia finales del reinado de Amenofis I, se producirá una suavidad en el estilo. Pero el apogeo del relieve de esta primera fase de la XVIII Dinastía, tuvo lugar en los últimos años del reinado de Tutmosis III. Son características los bajorrelieves de este periodo, de líneas duras y puras que están incisas con impecable precisión tanto en piedra dura como blanda. En la otra orilla, en el poniente, en las mismas entrañas de las montañas que guardan los valles, se hicieron enterrar reyes, reinas, príncipes y altos dignatarios desde la XVIII Dinastía. Las pinturas de este primer periodo son algo rígidas y siguen atendien-



do a cánones del Imperio Medio, no solo estilísticamente, sino también temáticamente, como por ejemplo la caza de hipopótamos. En cuanto al relieve, hacia mediados del reinado, éste cede ante nuevas corrientes, aunque sigue estando dentro de la composición del territorio tradicional. Tanto en pintura como en relieve, se introducen elementos nuevos como la representación de ofrendas al faraón por embajadores extranjeros. Siguen siendo temas populares las escenas de caza en los pantanos y en el desierto. Se introduce una variante que es la caza desde el carro de guerra. Las representaciones de la comida funeraria se vuelve cada vez más complicada.

Osiris adquiere una creciente importancia, sobre todo en las tumbas privadas, al que el difunto y su esposa hacen ofrendas. Obra maestra de este estilo ya maduro lo encontramos en la tumba de Rekhmiré. La temática representada en esta tumba, desde la recepción de embajadas extranjeras, el cobro de impuestos y las actividades del templo de Amón en Tebas, han sido ejecutadas con gran pericia. Durante el reinado de Tutmosis IV ya se había producido un cambio en el marco cultural de la XVIII Dinastía. Las guerras asiáticas de Tutmosis IV y Amenofis II, llevaron a Egipto conceptos nuevos de riqueza y productos desconocidos hasta entonces. Los contactos con el mundo egeo y asiático fueron los agentes directos de la utilización del cristal y el bronce negro con engastes de plata y oro. Los motivos decorativos pasan a ser en espiral corrida y palmeta. El lujo y el esplendor llega a Tebas.

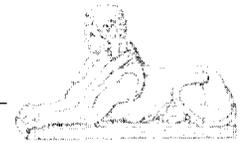
Las pinturas sepulcrales pierden su serenidad. La línea se transforma, son más audaces y fluidas. Se da también un elemento erótico en la vida de la sofisticada clase dirigente. El desnudo femenino es el aspecto más evidente de esta sensualidad que tiene su auge en el reinado de Akenatón. Pero anteriormente, ya con su padre Amenofis III, los bajo-relieves de las tumbas de altos funcionarios son



TERESA BEDMAN

Tumba de Horemheb, XVIII Dinastía

delicadamente tallados en arenisca blanda, expresando un sensual estilo. Ejemplo de esto son las escenas de las princesas extranjeras haciendo libaciones en el tercer jubileo del faraón en la tumba de Kheruef, o la escena de Khaemhat recibiendo honores del faraón con motivo de su primer jubileo. Pero el punto más alto del arte del periodo de Amenofis III lo encontraremos en la tumba de su visir Ramose. Los relieves de su tumba son de una delicadeza extrema, refinada y lujosa. El relieve se combina en esta tumba con la pintura, que si bien menos perfecta, es asimismo muy importante. El artista supo transmitir la emoción y el dolor en el rostro de las plañideras, que elevan sus brazos mientras que de sus ojos se desprenden lágrimas, o el amor, en el rostro de una muchacha sin nombre,



por su señor: Amenofis, hijo de Hapu. Las nuevas corrientes teológicas que concluirán en el reinado de Akenatón, dejan sentirse ya en esta tumba, que bruscamente cambia de estilo quedando inconclusa. Esta tumba es importante no solamente por sus relieves y pinturas, sino por el estudio de este conflictivo periodo de la historia de Egipto. Los cambios religiosos que se produjeron durante el reinado siguiente (Amenofis IV o Akhenaton) incidieron de forma muy significativa en las formas artísticas. El relieve pasa a ser rehundido (éste es un trabajo rápido, propio de una época apresurada), pero acompañado de una perfecta policromía, que debió producir un efecto visual rico y armonioso. El canon, que había permanecido casi inalterable durante siglos, también se transforma. Los rasgos de la cara se alargan, los cuerpos de redondean, casi deformándolos. El rey marca su propio canon y todas las representaciones se inspiran en sus líneas, como únicos posibles rasgos. Pero la perfección busca su propia línea, y también la encuentra en este periodo.

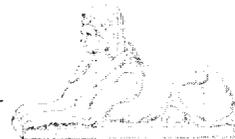
La reforma amarniense fracasó por muchos motivos y los faraones siguientes volvieron a las tradiciones clásicas. Pero el estilo de Amarna se dejó sentir en periodos posteriores.

Horemheb fue un gobernante puente que dispuso las cosas para que una nueva Dinastía, la XIX, subiera al poder e intentara llevar a Egipto al esplendor y brillantez de los tutmósidas o de los amenofis. Los nuevos reyes asumen el papel de una recuperación política basada en un fuerte aparato militar. Ramsés II será la figura más destacada de este periodo y con Ramsés III ya en la XX Dinastía, la última gloria de un Egipto imperial. La obsesión por las grandes construcciones que comienza con Amenofis III, llevó a los faraones de las siguientes dinastías a apropiarse de obras anteriores o a levantar grandes monumentos en cortos pe-

riodos de tiempo, lo que perjudicó considerablemente la perfección alcanzada con el relieve. Esto se produjo sobre todo con Ramsés II y su hijo Meremptah. La pintura del periodo de Ramsés II ha sido calificada de «pintoresca».

El relieve adquiere su último momento de brillantez con Sethi I. Su gran hipogeo en el Valle de los Reyes, nos asombra por la gran cantidad de la superficie pintada que conserva aún hoy, un intenso color. Para la decoración de esta tumba se copió la Letanía de Re y el Libro de las Puertas. El techo de la cámara del sarcófago fue decorado con las constelaciones. Pero sin duda la brillantez del relieve, a la que antes me refería, la encontraremos en su Templo de Abydos: la ciudad sagrada de Egipto por excelencia. Allí, sus obreros y artesanos trataron de conservar las más altas tradiciones artísticas. Construido con buena y dura piedra caliza donde era posible esculpir delicados bajorrelieves. Hallamos esta misma suavidad estilística en los relieves en piedra arenisca de su gran sala hipóstila del Templo de Karnak. Las escenas de guerra con enemigos asiáticos y libios que se ven en el muro del recinto del norte, contienen composiciones llenas de fuerza que son sin duda lo mejor que se encuentra en los grandes cuadros de batalla de los ramsés.

A partir de Sethi I desciende la calidad del relieve y la pintura, en términos generales. Pero hay excepciones, como es el caso del impresionante hipogeo de la reina Nefertari. La firmeza del trazo no debe confundirnos, pues tras él, se esconde la sutil delicadeza de una impresionante mujer. Ella es la principal protagonista de todas las escenas, al igual que, sin duda, lo fue en vida. Este hermoso hipogeo se hizo por ella y para ella. Su supervisión queda patente en cada trazo, en la dulzura de su rostro, en las composiciones de las diversas escenas. La seguridad en el empleo del color llega, a mi juicio, a las cotas



más altas. Los colores intensos, contrastan con los colores puros, los azules son más azules posiblemente por ella. Y cubriendo este sueño de eternidad, un firmamento estrellado, que nos indica una vez más el alto rango alcanzado por esta singular mujer.

No sería justo terminar este recorrido, sin pararnos a contemplar las pequeñas moradas de eternidad del pueblo obrero de Deir el Medina. Aquellos que trabajaron para «el lugar de la verdad», consiguieron enterramientos dignos, que cubrieron con pinturas. La temática, en la mayoría de los casos, fue el «Libro de los Muertos». Destacan la tumba de Sennedyem, Inkherkhau ...

Este periodo es también la gran etapa de la pintura y el dibujo sobre papiro. De temática muy diversa, y aunque la maestría de ejecución varía entre unas obras y otras, algunas son excelentes.

El final de la época ramésida fue oscura. A partir de este momento Egipto se recuperará parcialmente, pero entrará constantemente en épocas de crisis.

Son muy abundantes en este período las pequeñas estelas funerarias que comenzaron a realizarse a finales del Imperio Nuevo y que continuaron durante la época ptolemaica.

Al periodo libio le siguen el cusita y a éste el saita. Tres mil años de la historia de un pueblo fueron barridos por el brazo fuerte de un heleno: Alejandro Magno, que tras su muerte dejó como herencia Egipto, instalándose en él una nueva dinastía: los ptolomeos. El arte egipcio entonces se hace receptivo a las corrientes griegas. El barroquismo entra en los templos que se cubren de relieves, pero ya son fórmulas sin vida, repetidas una y otra vez sin convicción.

La gloria y el esplendor de esta civilización quedó en el olvido. Pero el soplo poderoso de Seth cubrió, con un manto de arena, el orgullo de la historia de sus reyes y su pueblo. Y así, oculta, pacientemente, ha esperado durante casi dieciocho siglos la llegada de otro



TERESA BEDMAN

Tumba de Nefertari, XIX Dinastía

pueblo, armado esta vez con picos y palas, que han conquistado su recuerdo y ha devuelto al mundo, la gloria y el esplendor de Kemet, la tierra negra. ■

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALDRED, C. *Egyptian Art*. London, 1980.
- ALDRED, C. et alii. *El universo de las formas: El Egipto del Crepúsculo*. Madrid, 1980.
- DAVIS, R. *Egipto y el creciente fértil*. Barcelona, 1981.
- MANNICHE, L. *The tombs of the nobles at Luxor*. Cairo, 1988.
- MASPERO, G. *Egypte: Histoire Générale de L'art*. Paris, 1912.
- MICHALOWSKY, K. *El arte del antiguo Egipto*. Madrid, 1991.
- PETRIE, F. *Egyptian decorative art*. London, 1895.
- PRISSE D'AVENNES, E. *Atlas of Egyptian art*. Cairo, 1991.
- QUIBELL, A. *Egyptian History and art*. London, 1923.
- SIEIRO, C. *Técnica y simbología del arte plástico en la época faraónica*. Madrid, 1987.
- YARZA, J. *La pintura del Antiguo Egipto*. Barcelona, 1991.

# Arte

## Paul Klee.

### La sabiduría y el arte



Edgardo LUIS GALETTI

Ha habido pocos pintores en todos los tiempos que hayan sabido conjugar de manera tan perfecta el pensamiento y la pintura. Paul Klee fue uno de ellos. Encontramos en la personalidad de este gran artista las dos facetas principales de todo genio: la humildad hacia la búsqueda de esa obra de arte total que comprende, no sólo la virtud de pintar bien, sino el hecho de encontrar un equilibrio entre creación, inteligencia y medios, y la claridad de ver hacia dónde encaminar sus pasos con la libertad suficiente como para crear y sentar las bases de nuevas tendencias y que éstas sean tan importantes como para dejar huellas indelebles en generaciones posteriores.

A Paul Klee se lo ha llamado uno de los grandes individualistas de la época moderna. Con esto se quiere definir a alguien que a pesar de incursionar en un considerable número de tendencias, nunca se sumergió en una particular como hicieron otros pintores. La vida de Klee se puede definir como una constante evolución donde encontraron su inspiración muchos artistas posteriores.

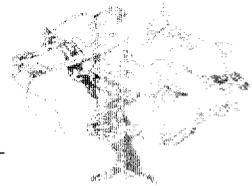
Paul Klee nació músico, no pintor. Su gran pasión durante toda su vida fue la música -el mismo era un gran violinista- y esta música que nunca abandonó, lo llevó a crear una simbiosis tan perfecta entre pintura y música que nos demuestra, una vez más, cómo en el arte todo es necesario, cómo no es posible trazar límites y éstos, si existen, son tan frágiles que tienden a desaparecer cuando se está en presencia del genio creador.

Como todo artista que se precie de tal, Klee tuvo su viaje a Italia, cuna de toda manifestación artística, especialmente a lo que a pintura se refiere. Se sintió atraído por los pintores italianos y decidió que, lleno de limitaciones que aceptó sin rodeos, trataría de progresar, siempre respetando la distancia entre sus «escasas» posibilidades y sus maestros. Klee se sentía limitado por su «sinceridad» y su «falta de talento y habilidad». Aquí tenemos la marca de un genio. Cuando un artista cree que tiene mucho que aprender es precisamente cuando se convierte en una esponja que, en lugar de rechazar aquello que él cree que es inferior a su talento, absorbe toda influencia y la desarrolla hasta llegar a límites insospechables.

Fue así como esa esponja comenzó a empaparse y no hubo pintor o tendencia que dejase de lado. El estudio es tan importante en Klee como su produc-



Autorretrato dibujando para un grabado en madera. 1909.  
Colección Félix Klee - Berna



Virgen (soñando), llamada *Virgen en un árbol*. 1903

to. Se impregnó de los grandes maestros y, cuando comprendió que había absorbido hasta la última gota que podían brindarle esos genios, comenzó a contactar con sus contemporáneos. En 1911 Klee se encontró a sí mismo, encontró un estilo y se sumergió en la pintura. Ahora nos preguntamos: ¿Cuál fue su estilo? Y, necesariamente, nos contestamos, todos los habidos y aquéllos por llegar. Klee se convierte en el gran investigador. Nada le es ajeno. Prueba diferentes técnicas y crea nuevas mezclándolas. Llega a obtener una fusión perfecta de música y pintura. Sus cuadros se convierten en melodías que se expresan mediante la forma o el color. La vida, la muerte, la naturaleza, los orígenes del hombre se convierten, en sus manos, en partituras que llegan al espectador a través del oído y que se internan en el cuerpo transportadas por pentagramas pictóricos.

Aquí nos encontramos con el pedagogo. Cuando en noviembre de 1920, Walter Gropius invita a Klee a unirse a la Bauhaus en Weimar, se puede decir que ha llegado para él el momento de su vida. Durante su estancia en la escuela hasta abril de 1913, Klee sienta las bases de su arte que se convierten en los principios básicos de todo arte moderno. Los volúmenes editados sobre sus trabajos teóricos encierran todos sus pensamientos, prácticos o filosóficos, que hicieron de Klee una de las cumbres del arte de todos los tiempos. Uno de sus aforismos explica claramente su

punto de vista sobre el arte: «El arte no representa lo visible, crea lo visible.» Con esto quiere dar a entender que toda obra es netamente subjetiva, enfatiza la naturaleza de la inspiración artística y nos muestra cómo los elementos gráficos son combinados gracias a una energía proveniente de la mente del artista. Allí está el embrión del proceso artístico. Es la mente la que «ve», más allá de presupuestos ya establecidos.

Encerrado en este marco filosófico, Klee se adentra en los secretos del arte y los desmenuza, abriendo hasta límites amplísimos la capacidad de comprensión de una obra de arte. Para Klee todo es aún posibilidad, potencialidad. Al final de un proceso creativo todas las fuerzas participantes se funden y cristalizan.

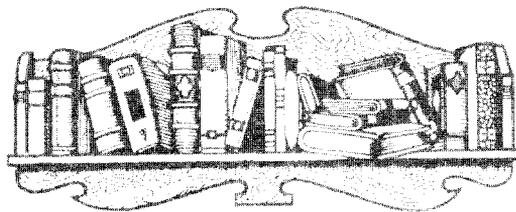
Klee siguió trabajando hasta el final de su vida. Fue tan grande su investigación que su evolución es un proceso constante a través de los años. Logró una fusión perfecta de las representaciones básicas del arte: la música, la pintura, el movimiento y la palabra. Toda la inocencia que se desprende de su obra nos deja perplejos. Sus experiencias ordinarias y sus reacciones ante ellas embeben sus obras. Las cosas más triviales se hacen importantes, objeto de estudios, inclusivas, enigmáticas.

Klee diría de la muerte: «¿Cómo podemos saber qué es más importante, esta vida o la que viene después?» Analizando su vida y sus logros, la admiración que despierta como creador nato, la cantidad de estudios que se han hecho sobre su obra y todo ese bagaje de enseñanzas ejemplares que nos ha legado, ¿cómo contestaríamos a esa pregunta?

Creo que todos los que admiramos a Paul Klee sabemos muy bien la respuesta. ■

#### BIBLIOGRAFÍA

- HERBERT READ.  
*A concise history of modern painting*. Thames and Hudson Edit.
- SAN LAZZARO, G. DI  
*Klee*. Thames and Hudson Edit.
- GROHMANN, Will.  
*Klee*. Biblioteca del Arte. Julio Ollero Editor S.A.

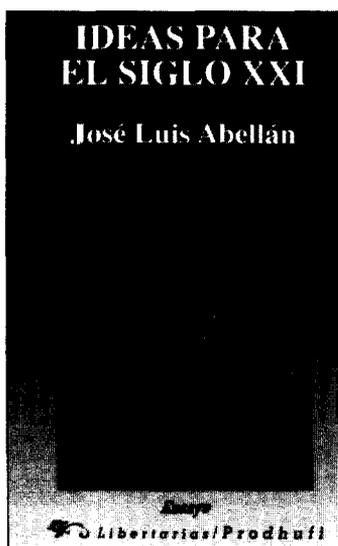


## Crítica de libros

IDEAS PARA EL SIGLO XXI

José Luis ABELLÁN

Libertarias/Prodhufi. Madrid. 1994. 127 págs.



La prospectiva, es el «puente» que utiliza José Luis Abellán para, desde una larga trayectoria de estudios históricos, reflexionar sobre los problemas del futuro, que ya lo son de hoy día; y es definida por él como un «método de explicación del futuro, lo cual quiere decir que su función no es solo predecir, pronosticar o preveer el mismo, sino que tiene la función de ofrecer alternativas, motivo por el cual no puede separarse de la escala de valores y su estudio está estrechamente relacionado con la axiología», y añade Abellán: «la libertad forma también parte irrenunciable del destino humano». Desde este planteamiento y teniendo muy a la vista un convencimiento absoluto sobre la importancia de la

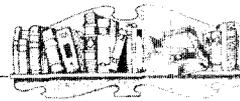
imaginación, del pensamiento pluri e interdisciplinar, y de las nuevas tecnologías, realiza su particular reflexión en quince apartados diferenciados.

Ante la evidencia de una mutación histórica en el siglo XXI que afectará profundamente al hombre, sobre todo, por efecto de las nuevas tecnologías de la comunicación, se requiere una nueva mentalidad con la que afrontar problemas sociales importantísimos, con la que elaborar métodos para abordar el «pensar planetario» y con la que perseguir la única que vale la pena, la «utopía terrestre.»

Dicha mutación se está produciendo ya con el inexorable triunfo del presente -que «quizá sea la vía más directa para que la humanidad se recupere a sí misma»-, pues la simultaneidad y la interdependencia que conlleva, determinan la fluidez de las relaciones humanas, colaborando a construir un mundo más humano en el que el hombre atienda a las dimensiones espirituales de la vida.

Crítico, Abellán, de la «idea de progreso», que ha servido para dominar y degradar la naturaleza, defiende, sin embargo, criterios ilustrados, cada vez más necesarios, como la libertad, la igualdad, la tolerancia y la fraternidad. La mutación histórica pues, tiene que tener una dimensión ética; aún más es necesaria una «ética civil», que se convierta en el «presupuesto del orden internacional que deberá imperar en el siglo XXI.»

En el orden sociopolítico, el cuestionamiento del estado-nación con el consiguiente surgimiento de nacionalismos y situaciones totalitarias, deben orientarnos hacia la recuperación de un pensamien-



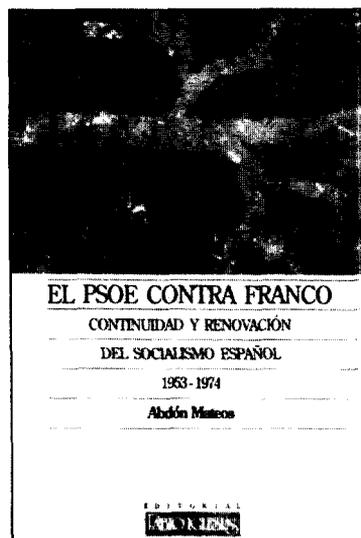
to originario basado en la diferencia y en la complementariedad, que solo pueden ser garantizadas por el sistema democrático.

Con éstos y otros elementos, la reflexión de Abellán se orienta necesariamente hacia la construcción de una nueva sociedad cimentada en profundos valores éticos que desarrollen una cultura para la paz, el equilibrio entre valores femeninos y masculinos y la vivencia personal de la gran riqueza de las pasiones, de los sentimientos y de la imaginación. En este proceso de cambio histórico, los intelectuales, como agentes de opinión y como conciencia crítica de la sociedad, deberían jugar un papel fundamental. De aquí deriva precisamente el mérito ejemplar de esta prospectiva de José Luis Abellán, que no es otro sino el de poner en nuestras manos de forma crítica una serie de «alternativas». Nadie encontrará en este librito panaceas particulares o sociales, sino algo tan estimable –por su evidente ausencia en nuestros días– como la sugerente invitación a reflexionar y profundizar sobre las mismas, es decir, sobre el futuro.

Tomás MALLO

**EL PSOE CONTRA FRANCO.**  
**CONTINUIDAD Y RENOVACIÓN**  
**DEL SOCIALISMO ESPAÑOL. 1953-1974**  
Abdón MATEOS  
Editorial Pablo Iglesias. Madrid. 1993. 500 págs.

A quienes dijeron, poco después de la muerte de Franco, que el PSOE había disfrutado de 40 años de vacaciones durante la dictadura, este libro viene a demostrarles que tal aseveración carece de fundamento. Abdón Mateos sostiene que desde el fin de la guerra civil los socialistas españoles, tanto en el exilio como en el interior, mantuvieron sus organi-



zaciones, aún en situaciones de extrema dificultad, no renunciando ni a su tradición socialista ni a sus señas de identidad, pues ni siquiera la escisión de 1972 y el congreso de Suresnes en 1974 pueden considerarse como un golpe de mano de un grupo de renovadores que refundaron el partido, como había sucedido en Francia o en Italia, tras la segunda guerra mundial, y en Portugal y Grecia hacia 1973.

Poco después de la guerra civil, hacia 1944, la mayor parte de los militantes socialistas supervivientes de la represión franquista volvieron a organizar el PSOE y la UGT, tanto en España como en Francia, mediante un proceso de aglutinamiento en torno a la afirmación de valores socialistas y democráticos, al legado de Pablo Iglesias y al rechazo a toda colaboración bilateral con los comunistas.

Hasta los años 60, los socialistas ocuparon un papel de primer orden en el conjunto de una todavía débil oposición al régimen de Franco. Asegurada ya la continuidad de las organizaciones socialistas, durante estos años la política del partido tuvo como ejes principales el mantenimiento de su presencia internacional y la constitución de una alternativa democrática frente a la dictadura. Esta po-



lítica, sin duda posibilista y pragmática, no había contado con la consolidación del franquismo y había dejado la lucha política y sindical en el interior a su competidor por la izquierda, el PCE, mucho más volcado en el activismo y con una mayor flexibilidad táctica.

A partir de 1965, el auge del movimiento de Comisiones Obreras, así como de nuevos grupos sindicales, en gran parte de origen cristiano, tuvo una fuerte repercusión en el desarrollo de la UGT y del partido socialista. Excepto en la cornisa cantábrica, especialmente en Asturias y el País Vasco, donde los socialistas tuvieron siempre una destacable presencia, en el resto del país las organizaciones socialistas eran extremadamente débiles. La cerrada política anticomunista del grupo que dirigió el PSOE hasta 1972, el férreo control ideológico y organizativo del todopoderoso Rodolfo Llopis y la preponderancia del sector en el exilio sobre la dirección efectiva del partido, impidieron que tanto el PSOE como la UGT pudieran acomodarse a nuevas situaciones políticas.

El autor describe y analiza con maestría el largo camino que emprendieron las nuevas generaciones socialistas del interior para acabar con la dirección del partido en el exilio. Los primeros síntomas de inquietud y rebeldía se produjeron en la UGT. Los continuos debates desde 1967 sobre la conveniencia o no de participar en el movimiento de Comisiones Obreras y de utilizar los cauces legales del sindicato «vertical», sus difíciles relaciones con otros sindicatos y las presiones de la CIOISL (Confederación Internacional de Organizaciones Sindicales Libres) para forzar la unidad sindical con USO, hicieron ver a los sindicalistas socialistas que no podían por más tiempo estar sujetos a la férrea disciplina de una dirección en el exilio, incapaz de dar solución a estos problemas. Por ello, no resultó extraño que la batalla principal por la renovación de la dirección y de la política socialista se diera en UGT.

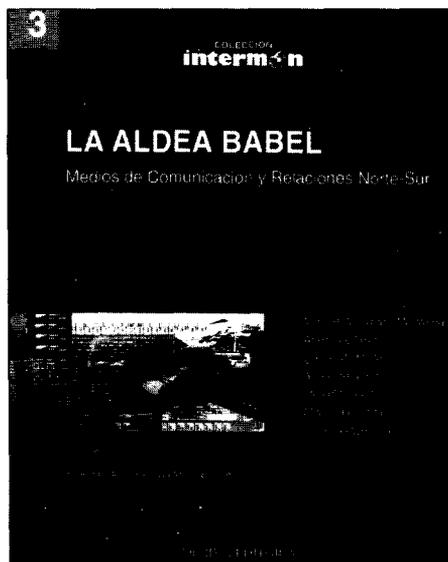
Desde 1968, el bloque crítico fue ampliando posiciones, consiguiendo más adeptos y dirigiendo ya frontalmente la lucha contra el exilio. Abdón Mateos explica cómo hacia 1970 quienes llevaban realmente el peso de la contestación eran las organizaciones del Norte, que representaban dos tercios del total de efectivos del PSOE y de la UGT en España, y no los jóvenes del comité provincial de Sevilla, Felipe González, Luis Yañez y Alfonso Guerra, elegidos en una asamblea a la que asistieron 13 militantes. Sin embargo, si hay que reconocer que Felipe González jugó un destacado papel en la organización del movimiento renovador. Aunque Múgica y Pablo Castellano eran más conocidos por el conjunto de la oposición y Nicolás Redondo encabezaba la dirección del partido desde la escisión de 1972, «Felipe González -escribe el autor-, pese al izquierdismo del conjunto de la federación sevillana, ofreció, desde sus primeras intervenciones en los órganos de dirección en 1969, un tono mucho más equilibrado... su figura era una clara expresión de la integración de la juventud y de las nuevas clases medias de formación universitaria en el seno del partido». Y ésta fue sin duda la clave del éxito socialista durante la transición. El nuevo equipo renovador, confirmado internacionalmente desde el congreso de Suresnes, aunque se encontró con un partido casi deshecho, con la cuota de afiliación más baja desde hacía 30 años, supo sin embargo convertirse en un potente polo de atracción para las nuevas élites democráticas, que comenzaron a ingresar en el movimiento socialista.

En este libro, fruto de una importante investigación, no sólo encuentra el lector un ameno relato del devenir de las organizaciones socialistas durante el franquismo o un brillante análisis del conjunto de la oposición, sino también una bien trazada semblanza de los personajes que inevitablemente intervienen en la historia. Desde Rodolfo Llopis, que ocupó la

secretaría del PSOE y la presidencia de la UGT desde 1955 a 1972, hasta dirigentes como Antonio Amat, José Barreiro o Ramón Rubial, que tanta importancia tuvieron en los difíciles tiempos de la clandestinidad. En suma, esta monografía constituye un ejemplo de la nueva historia política y de la historia del tiempo presente, al utilizar, por una parte, categorías como las de culturas políticas, grupos sociales y generaciones en el estudio de la reconstrucción de un movimiento político, y desplazar, por la otra, la frontera de la contemporaneidad española al decenio de los años setenta, gracias a la utilización de un amplísimo abanico de fuentes.

José María MARÍN ARCE

**LA ALDEA BABEL.**  
**MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y**  
**RELACIONES NORTE -SUR.**  
Varios autores (Edición de Carmen PÉREZ BABOT)  
Deriva Editorial. Colección Intermón, nº 3.  
Barcelona. 1994. 160 págs.



Este libro es la memoria de un ciclo de conferencias que con el título de «Medios de comunicación y Tercer Mundo», se impartió en el Colegio de Periodistas de Cataluña en el otoño de 1993, organizado por la ONGD Intermón, y que trata de responder a la pregunta: ¿Qué papel juegan los medios de comunicación en la creciente desigualdad entre el Norte y el Sur?

A esa pregunta respondieron: el escritor y periodista Manuel Vázquez Montalbán con una disertación titulada «Del gran Inquisidor al Gran Consumidor. Medios de comunicación, formación de conciencias y construcción de identidades»; el periodista Andreu Claret y Serra con la disertación titulada «Las nuevas reglas del juego. Agencias de prensa y relaciones Norte-Sur»; el experto en comunicación argentino Carlos A. Valle con la disertación titulada «Hacer memoria para hacer futuro. Debate internacional y propuestas comunitarias»; el periodista marroquí-español Dris Bouissef-Rekab Luque con la disertación titulada «Los voces del desierto. Comunicar el Sur; el caso del Magreb», la reportera especializada en Africa Ana Camacho con una disertación titulada «El doble filo del silencio. Hablar de Africa, hoy, en los medios»; el periodista argentino Carlos Gabetta con la disertación titulada «La dependencia informativa. Una visión crítica desde América Latina»; y el periodista Ignacio Ramonet con la disertación titulada «En el imperio de la imagen. Sustrato político y económico de la comunicación. La televisión, un reto teórico».

En primer lugar, nos presentan los autores las principales funciones de los medios de comunicación, a saber, la formación de la conciencia y de la opinión y la conservación del poder establecido, lo que se hace más notorio si tenemos en cuenta que, por un lado, originan un único sistema informacional a base de imitaciones, copias y repeticiones, y por otro, que se produce una enorme concentración



de capitales, y por tanto también de los medios, convirtiendo la información en una mercancía con un determinado valor en el mercado, claramente controlado por el Norte. En este sentido todos tenemos presentes los enfrentamientos en el GATT, cuando en el momento actual EE.UU. son el mayor exportador en el sector audiovisual. Los medios son, pues, instrumentos del poder: *«...Los medios de comunicación social, en su generalidad, están defendiendo, reproduciendo y legitimando las relaciones mundiales de dominación, en las que palabras como democracia, igualdad, libertad, son tapaderas para objetivos muchísimo menos nobles. Los medios de comunicación son uno de los aparatos ideológicos más importantes de las sociedades desarrolladas. Son poderosos instrumentos de formación cuando hacen correctamente su labor, se transforman en instrumentos de intoxicación de la conciencia cuando, por deficiencia, por olvido, por negligencia, por ignorancia, por interés, por irresponsabilidad, desempeñan el papel de valedores del Estado o instituciones amparándose en valores democráticos que están en realidad socavando»* (Driss Boussef).

En segundo lugar, se hace una llamada de atención hacia el papel fundamental que tendrán en un próximo futuro las nuevas tecnologías de la comunicación. Las denominadas «autopistas de la comunicación» se han convertido ya en una auténtica batalla tecnológica, industrial y comercial, habida cuenta que se considera a dichas tecnologías como los pilares de la nueva sociedad industrial. La posibilidad de que la vida humana pueda desarrollarse, en un próximo futuro pendiente de una pantalla, vuelve a poner en la primera línea de nuestras preocupaciones la libertad de expresión y de comunicación. Así pues, el uso de las nuevas tecnologías también puede ser un factor determinante en las relaciones de desigualdad entre el Norte y el Sur.

En tercer lugar, se hacen algunas precisiones sobre como el Norte impone al Sur una determinada

imagen, desarrollando la conciencia de que sólo hay una verdad, un mercado y una racionalidad y de que la situación ideal es la del referente del ciudadano consumidor. Incluso, a los ciudadanos del Norte se les impone una imagen del Sur centrada en la antítesis «infierno-paraiso» (Ignacio Ramonet). En otras palabras, el Norte impone al Sur la imagen de sí mismo; éste, al no tener capacidad para emitir su imagen y su discurso, se ve excluido culturalmente, lo que afecta de forma considerable a la configuración de su identidad: *un siglo después de su nacimiento, las agencias de prensa siguen siendo uno de los factores que determinan la dependencia informativa del Tercer Mundo* (Andreu Claret Serra).

Establecidas pues, la dependencia tecnológica del Tercer Mundo, la concentración de capitales y de poder, la realidad de la información como mercancía, el desequilibrio de los flujos informativos, la monopolización de la propiedad intelectual, etc..., y que todo ello está en clara oposición con la consideración de que la comunicación es un bien social —que debiera incidir de forma significativa en el proceso educativo y en la participación ciudadana...— ante esta triste realidad, sería bueno desempolvar, a pesar del fracaso histórico de la UNESCO en este tema, los debates en torno al Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación (NOMIC; también denominado Nuevo Orden Internacional de la Información, NOII, 1973), y de forma particular, el Informe Mac Bride (1977), que aún tienen plena vigencia.

En este sentido, Carlos A. Valle advierte del absoluto poder que pueden llegar a tener los propietarios de los medios de comunicación con la utilización de las nuevas tecnologías, hasta el punto de preconizarse ya una nueva teoría de la seguridad, sistema global de vigilancia, en la que no tendrían ya tanta importancia las fronteras geopolíticas, sino que la noción de seguridad nacional se extendería más allá

de lo militar, a los ámbitos comerciales y jurídicos, y en lo que cobraría singular importancia el desarrollo de estructuras de manipulación de la información.

Ante la evidencia de que, en lo que a la comunicación se refiere, hay una total «dependencia» del Sur, no podemos dejar de considerar el papel que juegan los profesionales de los medios de comunicación, que en términos generales, son los intermediarios entre el propietario y los receptores pasivos; están sometidos pues a una «economía de mercado mediático» (Vázquez Montalbán) y deberían estar más solidariamente unidos. Su papel es muy duro, a las órdenes de responsables que tienen una absoluta indiferencia hacia los problemas del Sur, tendiendo a marginar completamente al especialista en derechos humanos. La escasa dedicación, la consiguiente falta de seguimiento de los temas y el utilizar con excesiva frecuencia las fuentes gubernamentales, favorecen las deformaciones y las manipulaciones de las imágenes del Sur.

Y ante la misma evidencia, los autores de este libro no podían dejar de valorar el papel que deben jugar las ONGD de los países desarrollados: generar una comunicación popular y alternativa, a la búsqueda de una auténtica comunicación entendida como un derecho humano, considerando los planteamientos siguientes:

- Revalorizar los medios, pues son espacios de comunicación popular, promoviendo las estructuras necesarias para ello.

- Trabajar en estrecho contacto con los profesionales de los medios contribuyendo a mejorar la calidad de la información.

- Utilizar profesionalmente las nuevas tecnologías.

- Educar al ciudadano para que sepa afrontar su relación con los medios de comunicación, «enseñarle a descodificar» (Vázquez Montalbán).



- Luchar constantemente contra la esquematización informativa que provoca imágenes fuertes y simples -cargadas de tópicos, prejuicios y estereotipos-, que generalmente nos presenta la televisión. En su quehacer diario, las ONGD deben evitar «las imágenes que generalizan y esconden la diversidad de las situaciones, las imágenes idílicas y exóticas que rechazan reconocer la realidad tal y como es, las imágenes acusadoras que casi siempre denotan prejuicios, las imágenes que subrayan la superioridad del Norte, y las imágenes miserabilistas o patéticas» (Código de Conducta, Imágenes y Mensajes a propósito del Tercer Mundo, consensuado por las ONGD europeas).

En conclusión, es éste un libro de lectura obligada, fundamentalmente por dos razones: porque desde una perspectiva profesional se nos hace partícipes de una visión general sobre las relaciones entre la cooperación y la comunicación, y porque, de forma más concreta, afloran en el mismo problemas, que por desgracia, estarán a la orden del día en los próximos años. ■

Tomás MALLO



*El nacimiento de Venus. William Bouguereau*