

Cº 32

EL ATENEO

REVISTA CIENTIFICA, LITERARIA Y ARTISTICA



II

CUARTA EPOCA

Madrid 1994



EL ATENEO

Revista del Ateneo
Científico, Literario y
Artístico de Madrid.
C/ Prado, 21

Cuarta época. Año I
Número II. Marzo 1994

CONSEJO DE REDACCION

Isabel del Castillo
Felipe Clemente de Diego
Alejandro R. Díez Torre
Miguel Losada
Tomás Mallo
Daniel Pacheco Fernández
David M. Rivas
Alejandro Sanz

COLABORAN EN ESTE NUMERO

José Prat, M^a Angeles Amador, Julio R.
Villanueva, César Nombela, Marino
Gómez Santos, Federico Mayor
Zaragoza, Alvaro López Ruiz,
M^a Dolores Domingo, Antonio
Villacorta, Concha de Lana, Evelyne
Lorzil, Gloria Moreno, M^a Carmen
Novoa, Andrés Suárez, Francisco
Gutiérrez, Joaquín M^a Piñero, Ignacio
Armada, José Antonio Postigo, Isabel
Escudero, M^a Angeles Maestro,
Carlos Galán.

COORDINACION CIENTIFICA

Daniel Pacheco Fernández

COORDINACION LITERARIA

Alejandro Sanz

COORDINACION ARTISTICA

Isabel del Castillo

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

MAQUETACION

Simona Vlasseva

FOTOCOMPOSICION

MALPE, S.A.

IMPRESION

ADS

Depósito Legal: M - 35883 - 1993



Editorial

Horizontes renovados

En la época actual nuestra Institución, además de seguir cumpliendo una función social y ser representativa de las inquietudes y demandas culturales de la sociedad, se enfrenta, ineludiblemente, a los retos de toda cultura cambiante. Inquietudes y retos que trasladamos a esta revista.

En este segundo número de la publicación, hemos de agradecer la cálida acogida que ha tenido EL ATENEO entre sus numerosos lectores. Es una satisfacción, en estos casos, ver reconocido el tiempo y el esfuerzo que dedicamos, gustosamente, a EL ATENEO, alentados, a la vez por dos ideas fundamentales: una de continuación y otra de renovación.

La primera, que enlaza con las etapas anteriores de 1888, 1906 y 1952, haciendo posible que esta cuarta época de la revista conserve un histórico espacio abierto a la expresión mediante estas páginas, que hacemos suyas, y que intentarán adecuarse a las necesidades culturales de nuestra sociedad.

La segunda, de viva renovación, fruto de nuestra vinculación con el mundo de la Ciencia, la Literatura y el Arte.

En esta tarea, que continuará pese a las dificultades propias de todo empeño idealista, seguiremos trabajando, guiados por un sentido de responsabilidad y de buena voluntad, y animados por la confianza y apoyo de los suscriptores.

En la medida que estos ideales, que conforman la identidad de esta Docta Casa, los sigamos muchos más, los horizontes y estímulos de EL ATENEO, serán más amplios y satisfactorios.





Distintos aspectos de la Cacharrería en los años cincuenta.

Sumario

Ciencias Sanitarias, Físicas y Naturales

Homenaje a Severo Ochoa:

- Introducción. Daniel PACHECO 7
- Un maestro de Ochoa: Juan Negrín. José PRAT 8
- A la memoria de un gran hombre y de un gran investigador. M^a Angeles AMADOR 11
- Ochoa y la ciencia española. Julio R. VILLANUEVA 13
- Ochoa: de la Bioquímica a la Biología molecular. César NOMBELA CANO 18
- Jubileo Nobel. Marino GÓMEZ SANTOS 21
- Severo Ochoa, un hombre de gran coraje, entrevista con Federico MAYOR ZARAGOZA 26
- Resumen de la trayectoria científica y profesional de Severo Ochoa 29

El fenómeno vida

- Como proceso cósmico diverso y evolutivo controlador del azar. Alvaro LÓPEZ RUIZ 30

Ciencias Históricas

Museos y vida

- Museos y 'Victorias' artísticas. Una aproximación a los orígenes de una cultura visual. Alejandro R. Díez TORRE 38

Americanismo revisado

- Apoyo de la República Dominicana a la Independencia de Cuba. M^a Dolores DOMINGO ACEBRON 48

Affaires Históricas

- Los mecenas de Lope de Vega. Antonio VILLACORTA BAÑOS 56

Literatura

- ¿Quién era Isabelle Eberhardt?. Concha de LANA 64
- Yves Bonnefoy. La reconciliación del hombre con el mundo. Evelyne LORZIL 69
- La degradación de la realidad en la última novela de Vargas Llosa. Gloria MORENO CASTILLO 74
- La condición femenina de Rosalía de Castro. M^a del Carmen NOVOA GONZÁLEZ 78

Música

- El maravilloso mundo de los Castrati. Andrés SUÁREZ ARCAZ 84
- El director de orquesta y el director de escena en la Ópera. Francisco GUTIÉRREZ 89
- Alfredo Catalani: entre el verismo y la influencia wagneriana. Joaquín M^a PIÑEIRO BLANCA 91

Cine

- De Cine-Fragmentos. José Antonio POSTIGO 99
- Dolce vita, bella morte. Federico Fellini: e la sua nave va. Ignacio ARMADA 103

Varia

Homenaje a Concepción Arenal:

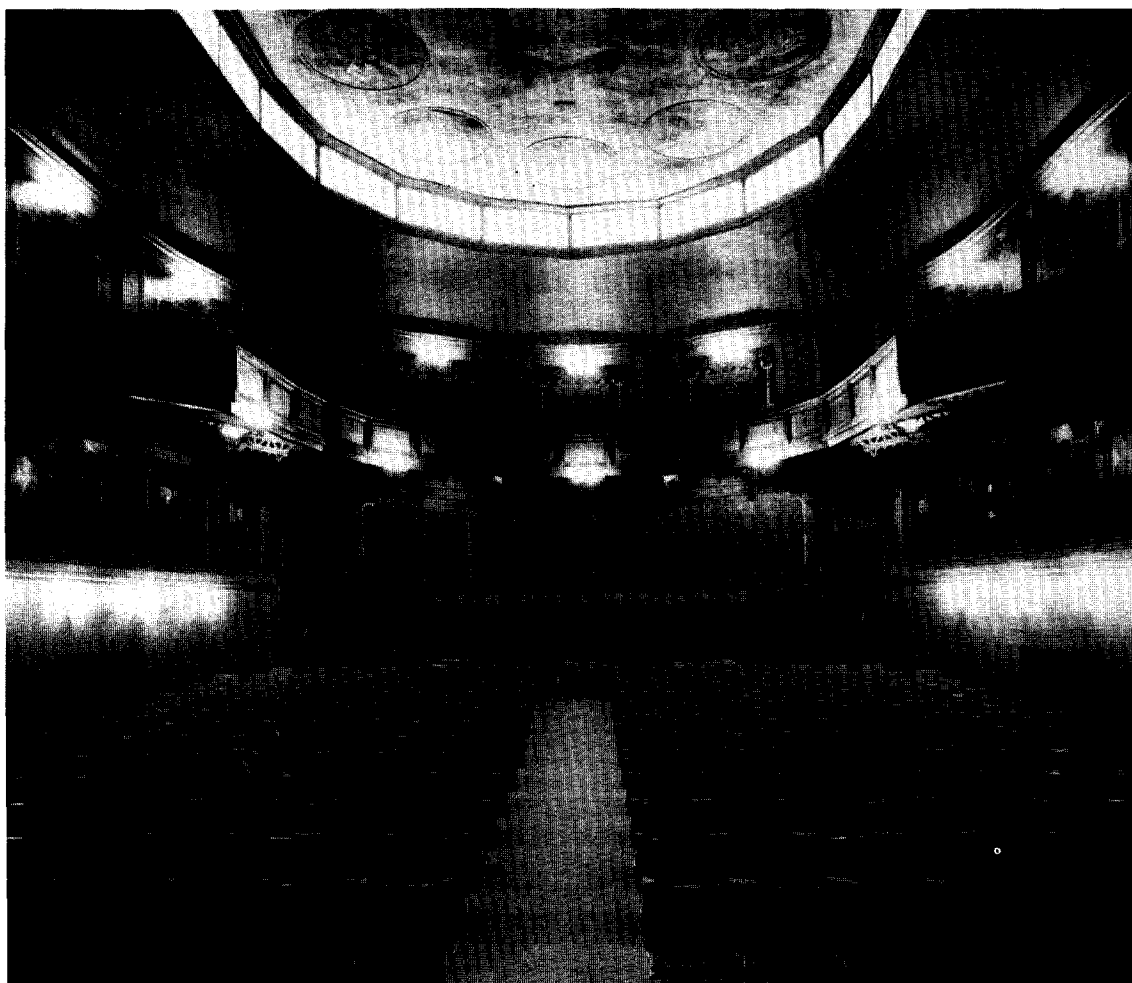
- Con motivo del Acto organizado por la Agrupación de Estudios sobre la Mujer "Clara Campoamor" 110

Homenaje a Federica Montseny:

- Federica Montseny, una mujer sin partidos. Isabel ESCUDERO 116
- En recuerdo a Federica Montseny. A modo de Homenaje. M^a Angeles MAESTRO 120

Libros

124



Salón de Actos del Ateneo, en la disposición actual.



Ciencias Sanitarias Físicas y Naturales

Homenaje a Severo Ochoa

🐼 Introducción

Daniel PACHECO

🐼 Un maestro de Ochoa: Juan Negrín

José PRAT

🐼 A la memoria de un gran hombre y de un gran investigador

M^a Angeles AMADOR

🐼 Ochoa y la ciencia española

Julio R. VILLANUEVA

🐼 Ochoa: de la bioquímica a la biología molecular

Cesar NOMBELA CANO

🐼 Jubileo Nobel

Marino GÓMEZ SANTOS

🐼 Severo Ochoa, un hombre de gran coraje

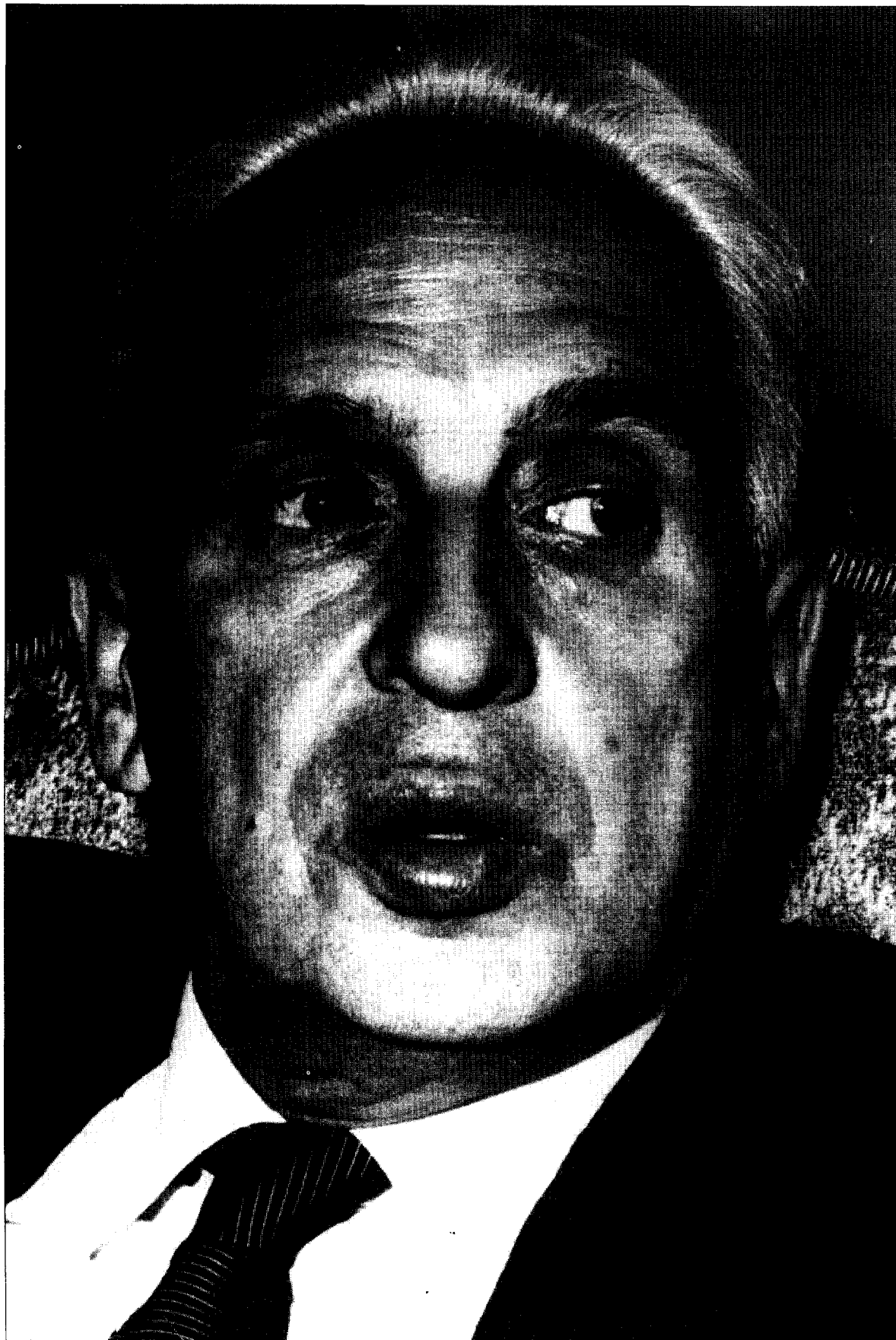
Federico MAYOR ZARAGOZA

🐼 Resumen de la trayectoria científica y profesional de Severo Ochoa

El fenómeno vida

🐼 Como proceso cósmico diverso y evolutivo, controlador del azar

Alvaro LÓPEZ RUIZ



D. Severo Ochoa de Albornoz.

Ciencias Sanitarias, Físicas y Naturales

Homenaje a Severo Ochoa

Introducción

Daniel PACHECO

Coordinador Científico Revista "El Ateneo"

La revista "El Ateneo" quiere rendir homenaje a quien ha sido en España, en el campo de la ciencia, el más claro exponente, junto con Santiago Ramón y Cajal, de actividad creadora: el profesor Severo Ochoa.

Con su esfuerzo y entusiasmo D. Severo demostró que el éxito en la investigación científica depende de la voluntad personal para llevarla a cabo y de la decisión colectiva de la sociedad para impulsar su desarrollo.

D. Severo tuvo un papel protagonista en la aventura de la ciencia moderna contribuyendo decisivamente en el avance del conocimiento de nuestro mundo. El fue, quizás antes que nada, un defensor de la ciencia y del progreso humano.

El ejemplo de su trayectoria ha de servir de acicate para que nuevos investigadores se incorporen a la tan necesaria actividad científica.

Sobre la andadura profesional y humana de D. Severo escriben en las siguientes páginas, destacadas personalidades del mundo de la ciencia y la cultura de nuestro país que con sus aportaciones, a modo de testimonio, quieren sumarse a este homenaje:

Los profesores Julio R. Villanueva y César Nombela, patrono y presidente de la Fundación Carmen y Severo Ochoa, precisando el impacto mundial de la obra científica de quien fue su maestro. M^a Angeles Amador, Ministra de Sanidad, de la que recogemos el discurso pronunciado en el C.S.I.C. con motivo del homenaje nacional que se rindió a Severo Ochoa y que estuvo presidido por S.S.M.M. los Reyes de España. Federico Mayor Zaragoza, director general de la Unesco, bioquímico como D. Severo, que consiguió culminar aquello por lo que tanto luchó nuestro premio Nobel: el Centro de Biología Molecular. Marino Gómez-Santos, su biógrafo, secretario general de la Fundación Carmen y Severo Ochoa, que además nos proporcionó el material fotográfico que ilustran estos artículos. Y la aportación de nuestro presidente, José Prat, evocando la figura de quien fue en su día profesor de Ochoa: Juan Negrín.

Resaltar, finalmente, que en esta Institución del Ateneo de Madrid, hace ahora 30 años, D. Severo Ochoa pronunció una de sus más relevantes conferencias sobre el desciframiento del código genético, hito transcendental en el desarrollo de la ciencia actual. ■

Ciencias Sanitarias, Físicas y Naturales

Un maestro de Ochoa: D. Juan Negrín

José PRAT
Presidente Ateneo de Madrid

En este justo homenaje a la memoria del ilustre hombre de ciencia Severo Ochoa de Albornoz, sólo puedo aportar el recuerdo de mi amistad con D. Juan Negrín cuya admirable calidad de maestro en la Facultad de Medicina de Madrid, se acompañaba con su actividad política, en tiempos dramáticos de la historia de España.

Yo fui diputado a Cortes en noviembre de 1933 y en ellas conocí al Dr. Negrín, diputado entonces por Madrid, y que había pertenecido a las Cortes Constituyentes de la República donde destacó por su esplén-



D. Juan Negrín

dida dedicación a las tareas legislativas. Creo que fue Presidente de la Comisión de Presupuestos o de Hacienda, con singular competencia. No era amigo de los discursos y prefería escribirlos a improvisarlos (si es que algún discurso en verdad se improvisa).

En las Cortes de 1933-1936 figuraban eminentes personajes socialistas y bien pronto gocé de la amistad de Indalecio Prieto y escuché sus espléndidos discursos de aquellos días, en los que estábamos en minoría y se apreciaba actitudes de reacción contra el primer bienio de la República.

Mi amistad con Negrín nació a través de Indalecio Prieto. Era frecuente que D. Inda, que solía moverse en metro por Madrid, lo llevara en su automóvil acaso temeroso de que pudiera ser objeto de atentado.

Iniciada nuestra Guerra Civil y siendo ya Negrín Ministro de Hacienda me hizo nombrar por el Gobierno, Director General del Contencioso del Estado.

Después en mayo de 1937 D. Juan me designó Subsecretario de la Presidencia del Gobierno, tuve entonces ocasión de conversar con frecuencia con los secretarios de Negrín que eran discípulos suyos, como Blas Cabrera, hijo, y el Dr. García Valdecasas, profesor en Barcelona según creo. También conocí allí al Dr. Covián ya especializado en dietética y con tal acierto que nos ofrece cuando lo vemos en T.V. un aspecto rozagante y alegre. Conversando con estos amigos escuché el nombre de Severo Ochoa que hacía estudios en Alemania, donde fue presentado por el Dr. Negrín a algún eminente profesor.

En esos años del 33 apenas tuve noticia del Gabinete de Investigación de fisiología que creó Negrín en la Residencia de Estudiantes y en el cual sin duda trabajó en su juventud el Dr. Ochoa.

Fue durante mi largo exilio en Colombia de 1939 a 1973 donde tuve noticia del premio Nobel D. Severo Ochoa, ya llevaba años investigando y enseñando en



Ochoa con Negrín y el Dr. Arrese en Leningrado, en los años treinta., contemplando una exhibición de globos durante el XVII Congreso Internacional de Fisiología

aquel país, compartí el entusiasmo de todos por este premio en el que sólo había tenido como predecesor a D. Santiago Ramón y Cajal que era, por cierto, ateneísta.

Poco después de mi regreso a España tuve la fortuna en alguna ocasión de conversar con el Dr. Ochoa y recordar a D. Juan Negrín, creo que presidió el Comité de Expertos de la Exposición de Sevilla que creó el comisario Sr. Olivenza, y que por cierto al cesar éste fue motivo, si no recuerdo mal, de la dimisión del gran científico.

No he conocido en rigor los méritos de los descubrimientos y trabajos del Premio Nobel hasta que hace poco tiempo y presidido por Sus Majestades, se celebró un acto en su memoria en el que el Dr. Grande Covián expresó en un breve y admirable discurso el resumen de los trabajos de sus investigaciones.

De mi recuerdo de Negrín apenas figuran el de trabajos científicos de los que nunca le oí hablar. Por

cierto, hace algunos años leyendo en la Biblioteca del Ateneo el libro homenaje a D. Santiago Ramón y Cajal con motivo de su jubilación, me encontré con un trabajo de Negrín sobre diabetes, en el que vienen las fotografías de unos gatos utilizados en su laboratorio. Debo reconocer que no me gustó esa "crueldad" con los pobres gatos sobre todo en una ciudad como Madrid formada por Gatas y Gatos, como bien sabía Lope de Vega.

Creo que Severo Ochoa era sobrino de un ilustre político republicano, D. Alvaro de Albornoz, cuyo último cargo político fue la presidencia del Tribunal de Garantías Constitucionales. Tuve ocasión de conversar con él en Bogotá en una gira que hizo por las Américas donde pronunció conferencias sobre temas políticos e históricos.

En la Galería de Retratos del Ateneo, tenemos el del tan ilustre hombre de Ciencia: Severo Ochoa. ■

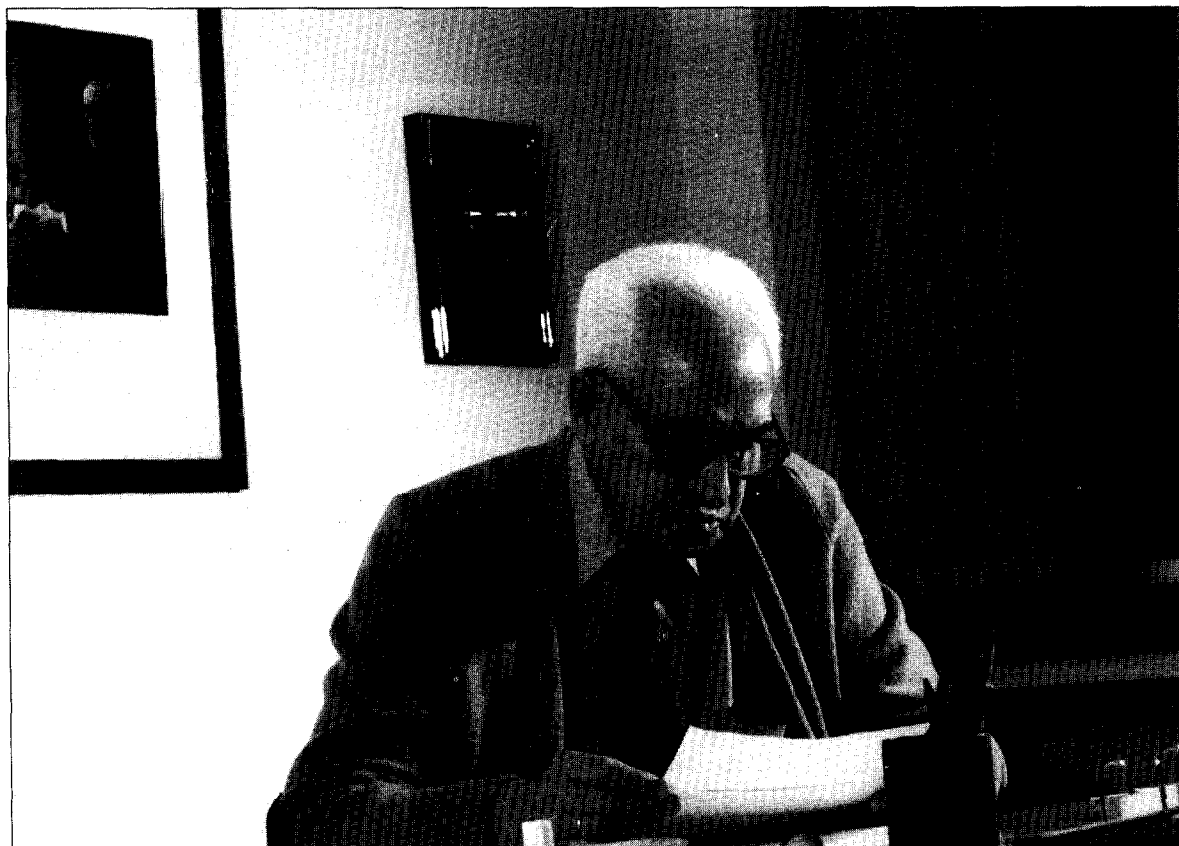
Ciencias Sanitarias, Físicas y Naturales

A la memoria de un gran hombre y de un gran investigador

M^a Angeles AMADOR
Ministra de Sanidad y Consumo

Severo Ochoa forma parte de la historia de la ciencia por la trascendental aportación que hizo al nacimiento y desarrollo de la biología molecular. Pero lo recordamos, también, y sobre todo, por el empeño que él mismo puso en que su trayectoria y sus logros científicos tuvieran un reflejo efectivo en su propio país, donde se inició en el camino de la investigación científica.

"Desde Felipe II, —escribió Severo Ochoa— España descuido el cultivo de la ciencia porque el español estuvo más interesado en los asuntos de allá arriba que en los de aquí abajo, y miró siempre más hacia el cielo que hacia la tierra". Preocupado por esta "religiosidad mal entendida", Ochoa trabajó por convertir el tradicional páramo estéril que había sido la ciencia española, en tierra fértil donde proliferasen los laboratorios, las vocaciones y el trabajo entusiasta de los científicos.



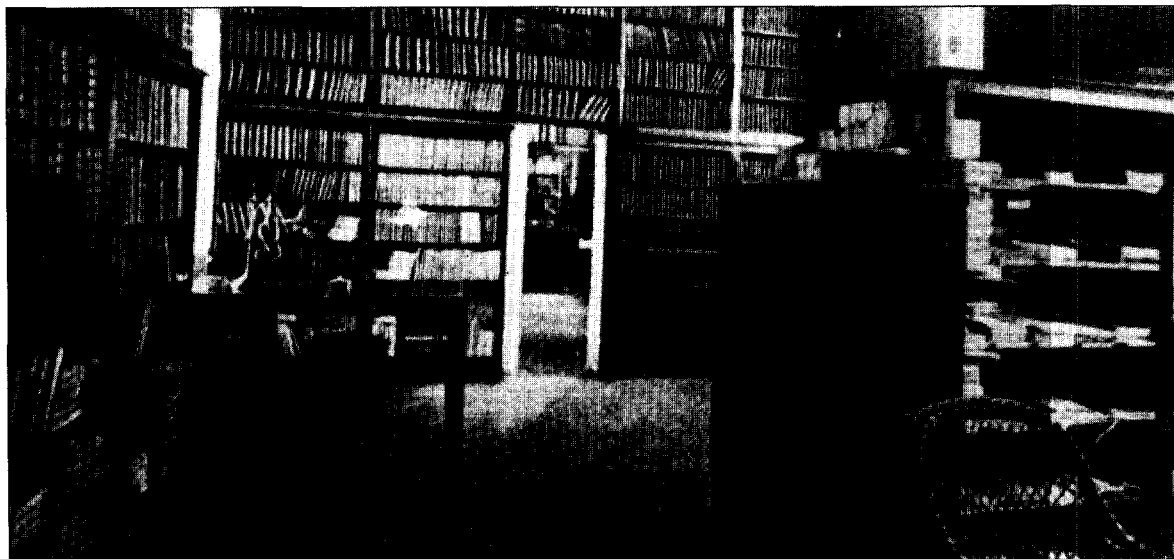
El profesor Severo Ochoa en su despacho del Centro de Biología Molecular (centro mixto CSIC - Universidad Autónoma de Madrid).

Si hoy la biología molecular española existe y tiene alguna relevancia es en gran parte gracias al empeño que puso en ello Severo Ochoa.

La España de 1959, diezmada intelectualmente por la Guerra Civil y el exilio, recibió la noticia de que un español había sido galardonado con el Premio

un Quijote, pero esta tópica referencia no le hace justicia ni a él ni a la ciencia española.

En los años en que Ochoa cursa sus estudios de Medicina en la Facultad de Madrid, la investigación científica estaba conociendo una etapa de promoción sin precedentes en la historia contemporánea



Biblioteca de Laboratorio de Fisiología de la Residencia de Estudiantes.

Nobel de Medicina con sorpresa e incredulidad. Muy pocos, ni siquiera en los ambientes académicos, conocían la carrera científica de Ochoa. Ante la sorpresa, algunos invocaron la figura del Quijote. Esa personalidad solitaria, tan española, que de tanto en tanto consigue triunfar luchando contra los molinos de viento.

Otros, más escépticos, concluían que, desconocido en nuestro país, Ochoa no era español más que en su lejano nacimiento.

Pero, en mi opinión, tanto los unos como los otros no andaban muy acertados. "Quienes conocían la vida científica española –decía Gregorio Marañón en el homenaje que le dispensaran sus colegas españoles– sabíamos que esa gran corona de laurel rondaba desde hacía algunos años las sienes de nuestro compatriota".

Severo Ochoa tuvo sin duda la firme voluntad de

de España bajo el impulso de la Junta de Ampliación de Estudios que presidía don Santiago Ramón y Cajal.

La vocación científica de don Severo –él mismo lo ha contado repetidamente– nace en el ámbito de la Junta, bajo el impulso de la figura de Cajal y de su escuela, y, más en concreto, en el Laboratorio de Fisiología de Juan Negrín que se encontraba, en el edificio Trasatlántico de la Residencia de Estudiantes.

"Traté siempre de organizar mi vida tomando a don Santiago como modelo y pensando siempre en él. Si yo algo he sido y algo he hecho, a él se lo debo", escribiría Ochoa en el prólogo a una de las ediciones de "Reglas y consejos sobre investigación científica", el libro de Cajal que, en palabras de Marañón, "fue el símbolo renovador que agitó a España, desde aquellas horas del desastre colonial hasta la



En el "transatlántico" de la Residencia de Estudiantes catástrofe de 1936". Un libro que aún sigue siendo una guía esencial para los jóvenes investigadores de todo el mundo.

En la "Colina de los Chopos", desde donde queremos recordarle, Ochoa conoció también a otro de sus grandes referentes. A don Pío del Río Ortega.

"Admirábamos los de Negrín —ha dejado escrito el profesor Ochoa— el gran prestigio internacional que tenía el laboratorio de don Pío y el patente cariño y adhesión que le mostraban sus discípulos y colaboradores, así como la asiduidad y entusiasmo con que trabajaba en aquel laboratorio".

Severo Ochoa dista, por tanto, de ser el loco solitario que refleja la figura quijotesca. Ochoa es hijo de una escuela y de una tradición española que, aunque corta y truncada por la Guerra, ya había dado frutos esperanzadores.

La segunda opinión a la que me refería, la de que Ochoa no era un investigador español, él mismo se ocupó de desmentirla.

Ciertamente en el mundo de la investigación científica no caben los localismos estrechos. La Ciencia no tiene patria, es universal. Pero esto no resta la preocupación del investigador por el destino de su tierra. Preocupación que don Severo demostró en todo momento.

Así, en 1961, impulsó la creación de la Sociedad Española de Bioquímica, y, después, alentó la creación del Centro de Biología Molecular, al que finalmente se incorporaría en 1985.

Ochoa mostró a lo largo de su vida la vinculación emocional y profesional que le unía a su tierra. Participó generosamente en cuantos acontecimientos científicos y culturales fuera invitado, aportando sus conocimientos y su experiencia por el bien de la ciencia española.

En el ámbito de la Sanidad, colaboró con el Fondo de Investigaciones Sanitarias y presidió honoríficamente el Consejo Asesor de Sanidad.

Cuando estalló la Guerra Civil, que le obligó a abandonar España, don Severo ocupaba la dirección de la Sección de Fisiología del nuevo Instituto de Investigaciones Médicas creado por el doctor Carlos Jiménez Díaz. A la Fundación Jiménez Díaz volvería el premio Nobel para colaborar con ella, para ser atendido médicamente y, también, lo quiso el destino, para pasar sus últimos días.

En la Fundación Jiménez Díaz, centro emblemático de la Sanidad española, Severo Ochoa murió el 1 de noviembre de 1993. ■

Ciencias Sanitarias, Físicas y Naturales

Severo Ochoa y la ciencia española

Julio R. VILLANUEVA

Catedrático y Director del Departamento de Microbiología y Genética de la Universidad de Salamanca y Patrono de la "Fundación Carmen y Severo Ochoa"

En las últimas semanas son muchos los escritos aparecidos en los medios de información, sobre la figura de D. Severo Ochoa además de los homenajes que poco a poco van organizando las diferentes instituciones del país. Un amplio número de autores han manifestado juicios y sentimientos sobre tan destacado científico considerándolo unos, como ejemplo de docente e investigador y otros, como hombre preocupado por el desarrollo científico con independencia del lugar o país. Hemos tratado lo suficiente al gran científico para poder opinar sobre lo que era y respiraba D. Severo. A decir verdad, en más de una ocasión se manifestaba preocupado por el desarrollo científico español, convencido de que no se ponían los suficientes medios para progresar como el tiempo lo requería. Con frecuencia expresaba juicios y formas de pensar sobre el insuficiente apoyo a la Ciencia en España. Aunque observaba el ambiente y en sus contactos con las jóvenes generaciones de científicos parecía que se podría sentir optimista, sin embargo su base de comparación, la del desarrollo científico de los Estados Unidos, su patria de adopción, le llevaba a exponer su disgusto al apreciar que en España, en buena parte, se vivía un espejismo. Se progresaba, pero no lo suficiente. El estaba convencido y lo manifestaba reiteradamente, que el apoyo a la Ciencia por parte del Estado y las instituciones públicas y privadas debería ser

mayor, sobre todo cuando observaba que eran muchos los recursos que se dedicaban a otros fines y quehaceres no siempre justificados.

Precisamente coincidiendo con estas fechas, han aparecido escritos en publicaciones nacionales e internacionales, en los que ciertos autores se consideran satisfechos por el esfuerzo realizado por el Estado en los últimos años y, comparando con épocas anteriores, hacen alabanzas al gobierno por el progreso alcanzado en diferentes áreas científicas, entre las que sin duda, destaca claramente el área de la Bioquímica y Biología Molecular. Sin embargo, habría que reconocer que ese "boom" alcanzado en relativamente pocos años, en los que numerosos grupos de científicos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y de la Universidad española se lanzaron a publicar en revistas de prestigio de carácter internacional, se debió, sobre todo, al esfuerzo y actitud de un cierto número de directores de grupos y científicos que tuvieron la suerte de coincidir en el Centro de Investigaciones Biológicas del CSIC en la calle de Velázquez y entre los que cabe mencionar al doctor Alberto Sols y a los doctores Manuel Losada, Carlos Asensio, Gertrudis de la Fuente, el matrimonio Escobar y nuestro grupo, que encabezaron y dirigieron equipos investigadores y que, sobre todo, crearon un ambiente científico en el que se respiraba ciencia e ilusión por el desarrollo científico español. Estos grupos enlazaron con otros formados a la sombra de los doctores Angel Santos Ruiz, Angel Martín Municio, Federico Mayor, Vicente Villar Palasí, etc. y combinando sus acciones hicieron que, en pocos años, se



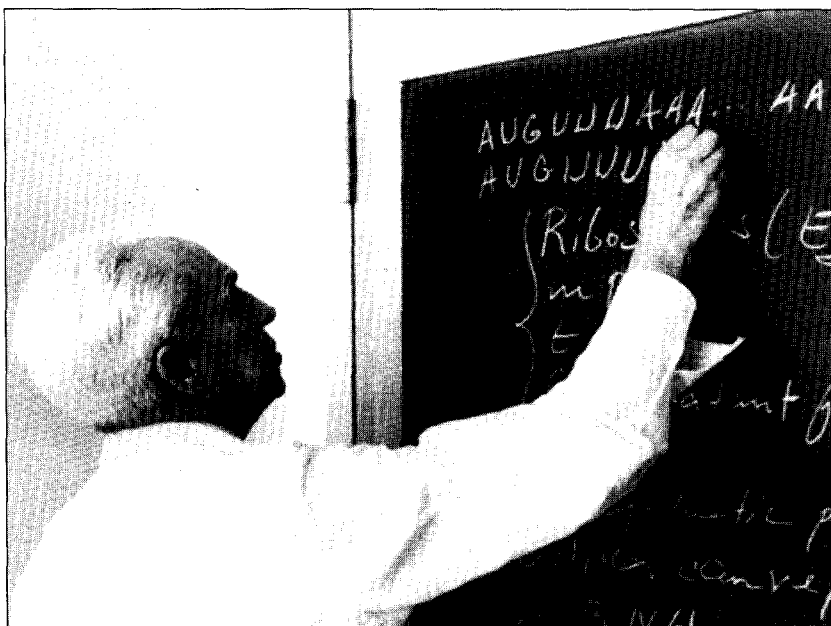
produjera un cambio radical en el desarrollo de la Ciencia en España.

Y a decir verdad, el Profesor Ochoa se encontraba a gusto entre estos científicos viendo como se esforzaban y luchaban por conseguir recursos e ir en busca del progreso. D. Severo significó mucho en el desarrollo científico español por su prestigio y sobre todo, por lo que representaba en el plano internacional. Y en esta situación, no hay la menor duda, de que su poder de convocatoria hacía que en las reuniones científicas y en los congresos nacionales e internacionales en los que estaba presente el profesor Severo Ochoa, se notase en el ambiente, significando un extraordinario estímulo para las jóvenes generaciones de

bioquímicos que se sentían halagados simplemente por la presencia del Nobel español y sobre todo, por los comentarios e intervenciones que con frecuencia realizaba en público.

Desde otro punto de vista, no hay duda que D. Severo era una persona sencilla y muy humano. Disfrutaba extraordinariamente con los grupos de amigos que le rodeaban, poniendo continuamente de manifiesto su gran cultura y enorme personalidad. Disfrutaba también con las manifestaciones artísticas, visitando exposiciones y museos y sobre todo, con las comidas, en particular cuando se trataba de "frutos del mar". Hemos acompañado al científico en numerosas ocasiones en viajes y reuniones con reducidos grupos de amigos entre los que se encontraba encantado, como en familia. Y apreciaba la compañía de aquellas personas que disfrutaban con él y que le recibían y atendían como un verdadero amigo, haciéndole

disfrutar de sus ratos libres a veces en marcos incomparables como el de los Cursos de Verano en La Granda en compañía de Teodoro López Cuesta y sus amigos o en las tertulias caseras con su biógrafo Marino Gómez Santos que después se extendieron a



Severo Ochoa en una de sus clases universitarias.

la habitación de la Clínica de la Concepción en donde pasó los últimos meses de su existencia. Precisamente allí, con motivo de mi última visita, apenas unos días antes de su muerte, en la última semana de Octubre, teníamos ocasión de conversar amigablemente con la gran figura sobre temas científicos. En aquella ocasión nos hablaba de D. Santiago Ramón y Cajal, de D. Pío del Río Hortega, de D. Pío Baroja, de D. Juan Negrín y de sus andanzas por París o por Oxford en la postguerra tratando de encauzar su vida que posteriormente orientaría hacia los Estados Unidos, su segunda patria, la que le iba a proporcionar recursos abundantes y ambiente para la investigación bioquímica que con tanta ilusión y dedicación cultivó en diferentes laboratorios americanos pero, sobre todo, en la Universidad de Nueva York y por último, en el Instituto Roche de Nutley, New Jersey.

Más tarde, cuando dabamos el último adiós a

D. Severo, en su villa natal de Luarca, a uno se le agolpaban las ideas y los recuerdos en unas circunstancias harto difíciles. El Profesor Ochoa era hombre honrado, de ideas claras, lleno de vitalidad, ansioso de hacer algo por España, como más tarde se pudo ver con su dedicación e ilusión por el Centro de Biología Molecular del CSIC y de la Universidad Autónoma.

Su personalidad científica y su reconocimiento se hizo muy patente como Presidente de la IUB o Unión Internacional de Bioquímica en donde desarrolló una enorme labor sintiéndose "científico del mundo", como él frecuentemente acostumbraba a decir. En esta importante y única organización, D. Severo paseó la bioquímica y su buen hacer y señorío por el mundo y, sobre todo, estrechó lazos entre los científicos de uno y otro lado del Atlántico. Aún recuerdo al gran científico ruso Engelhard expresarse en términos excelentes sobre la labor de D. Severo. Y también recordamos a esa otra gran figura, el Profesor Luis Leloir, Premio Nobel y buen amigo de D. Severo, expresarse de igual modo.

En el orden humano disfrutaba mucho de la vida, haciéndose acompañar de sus amigos en algunos viajes



Severo Ochoa en su lugar de trabajo.

y excursiones y sobre todo, en las comidas en restaurantes bien caracterizados, a los que él solía asistir con frecuencia. Precisamente unas semanas después de su desaparición tuvimos ocasión de visitar el Rincón de Ochoa, en el restaurante "Casa Lucio", a donde en varias ocasiones en años anteriores, disfrutamos de la compañía de D. Severo y de sus amigos. Nadie imagina lo que disfrutábamos en esas reuniones familiares en las que el gran científico se explayaba abiertamente y hacía comentarios sumamente ingeniosos.

El Profesor Severo Ochoa ha dicho por activo y por pasivo que su trabajo no le suponía esfuerzo ni sacrificio porque, por encima de todo, él estaba haciendo lo que le gustaba hacer. El era feliz con su trabajo y con su dedicación a la investigación. Su formación y sobre todo, su vocación y creatividad científica le llevaron siempre a trabajar en campos de vanguardia. Se podría decir que Severo Ochoa tenía un especial olfato científico ya que, saltando de campo a campo, siempre dentro de la bioquímica, era capaz de abordar los más complejos temas de investigación y figurar siempre con sus publicaciones científicas en el máximo nivel de la especialidad.

A decir verdad el perfil profesional del Profesor Severo Ochoa refleja la actividad de un científico comprometido con su tiempo, lo que le llevó a asumir diferentes responsabilidades en particular en la Universidad de Nueva York y de forma especial, en la Presidencia de la "International Union of Biochemistry (IUB)", en una clara voluntad de servicio educativo y científico. Es precisamente este carácter generoso de su vida que se reflejó en una conducta ética, desde muchos puntos de vista modélica, lo que hizo del Dr. Ochoa una persona apreciada y respetada por todos, cuya influencia ha estado presente en la generación de científicos españoles formados a lo largo de las tres últimas décadas, es decir, desde los años 60. En estos años por entonces jóvenes, la presencia de su pensamiento inquisitivo y crítico ha facilitado la aper-



Reunión preparatoria de la Sociedad Española de Bioquímica. Santander, 1961

tura de puertas al diálogo sobre temas diversos científicos que constituyeron su principal preocupación. En diversas ocasiones en el tiempo y lugares dejó de manifiesto su interés por la mejora de la investigación y la Universidad y con bastante frecuencia se expresó de acuerdo con su experiencia en estos campos, sin miedo ni preocupación por situaciones personales y políticas. En diferentes momentos dejó patente su forma de pensar y su interés en mejoras que significasen avances y progreso en la selección del profesorado y en la elevación del nivel de los centros de inves-

importantes del desarrollo científico y social del país. El haber sido testigos de estos hechos en numerosas ocasiones, ha hecho que en nosotros se incrementara la admiración y el aprecio personal a lo que Severo Ochoa, como figura científica y humana, representaba en España y en el exterior. Porque hay que subrayar que el Dr. Ochoa siempre se sintió muy español, al mismo tiempo que científico del mundo. Su forma de ser y de comportarse de manera independiente hacía que se pudiera pasear por pueblos y ciudades de España rodeado de enor-

tigación del CSIC o de la Universidad.

Aceptemos esta reflexión no sólo como reconocimiento a su personalidad y memoria sino también como compromiso para continuar manteniendo esta línea de pensamiento y de acción. Puedo incluso añadir que, en diferentes momentos, fui testigo de la adopción de posiciones difíciles pero claras respecto a lo que él mismo pensaba, expresadas ante autoridades del Estado y ante Ministros con los que ciertamente no comulgaba demasiado. Y a decir verdad, a pesar de que algunas de estas posiciones fueron manifestadas en momentos críticos, jamás le supusieron dificultades en sus movimientos por España sino, por el contrario, reconocimiento y simpatía por la sinceridad puesta de manifiesto en situaciones decisivas e

me aprecio y simpatía personal entre científicos y ciudadanos que continuamente le aplaudían y expresaban su admiración y respeto hacia la gran figura del Nobel español.

Tal vez a estas alturas del discurso resulte interesante reseñar aspectos relacionados con sus visitas a Salamanca. Una de las primeras debió de corresponder a su investidura como Doctor Honoris Causa, ceremonia en la que actuó de promotor y padrino el Profesor Fernando Galán. De este acto he tenido frecuentes referencias y aún recuerdo el cuadro del Profesor Ochoa en la antesala del despacho rectoral, al lado de otros científicos y humanistas distinguidos con el mismo honor. Ya en los años setenta nos visitó D. Severo en un par de ocasiones, siempre acompañado de Dña. Carmen. Recuerdo una fotografía con toda mi familia y mis hijos pequeños en el patio del Colegio Mayor Fonseca, precisamente al lado de la ventana por la que se observa una escalera de caracol, la que llamábamos del DNA, de la capilla del Fonseca. Más recientemente vino a Salamanca a intervenir en un curso que organizábamos el Dr. Alberto Sols y yo, un clásico en la formación de jóvenes científicos. Con esta ocasión vivimos algunos momentos interesantes. Fuimos invitados al huerto de Fray Luis por el Dr. Emiliano Hernández Benito y paseando con su hija Ana nos sentamos en el famoso lugar en donde solía sentarse D. Miguel de Unamuno contemplando el valle con el río Tormes al fondo. Conservamos una inolvidable fotografía de aquellos momentos. Al día siguiente, D. Severo desarrolló una Conferencia titulada "La emoción de descubrir" ante los estudiantes. Nunca antes el Paraninfo había contado con tanta asistencia de profesores y alumnos sentados hasta por los suelos, con el espacio a rebosar. Fue entonces cuando los viejos conserjes de la Universidad nos comentaron que no recordaban un acontecimiento semejante ni un acto en el que esta gran sala, testigo de tantas ceremonias, estuviese tan repleta. Ochoa, pasados los años, lo comentaba como

un acto memorable en el que él mismo había disfrutado una enormidad, emocionándose ante los profesores y alumnos que seguían sus explicaciones con pasión.

En numerosos artículos y declaraciones aparecidos como consecuencia de la muerte del Profesor Ochoa se ha hablado de la influencia del gran investigador en el desarrollo científico español olvidando que D. Severo fué testigo de su tiempo en el desarrollo de la Bioquímica moderna y en especial de la Biología Molecular. Habría que tener presente la situación de la Biología en general y de la Bioquímica en particular en los años veinte, cuando D. Severo empieza a realizar trabajos de investigación, primero en Madrid en los ámbitos de la Residencia de Estudiantes, y después en Heidelberg, en los laboratorios de su maestro y amigo Meyerhof para enlazar más tarde con los departamentos de Bioquímica de Sir Rudolf Peters en la Universidad de Oxford y de los Cori en San Luis en los Estados Unidos. En el gran salto que se produce en la Biología Celular y Molecular de los años 40 y 50 a la de las décadas siguientes, Severo Ochoa toma parte activa y se mantiene en vanguardia como figura destacada de esa transición. En épocas anteriores a su muerte la genética molecular se mueve por unos derroteros increíbles que hace que los avances incluso le superen y le hagan difícil seguir su desarrollo. La edad no cabe duda, señala unos límites y el Prof. Severo Ochoa con sus 86 años se encontraba en la realidad de un desarrollo impresionante que no le hacía fácil seguir los avances científicos. Pero a pesar de todo su voluntad era enorme como lo era su afán por mantenerse al día.

En estos tiempos en que tan poco se aprecian los valores cívicos de la convivencia y los morales y sociales de muy diverso significado la conducta ética del Prof. Severo Ochoa ha supuesto un ejemplo y un modelo a seguir. Ahora sólo nos quedan vivencias y el recuerdo de un gran científico y apreciado amigo a quien siempre tendremos presente. Descanse en paz. ■

Ciencias Sanitarias, Físicas y Naturales

Ochoa: de la bioquímica a la biología molecular

César NOMBELA CANO*
Catedrático de Microbiología de la U.C.M.

El título que encabeza la biografía de Severo Ochoa escrita por Marino Gómez Santos, "la emo-

guardia en el momento oportuno. Tantos años de dedicación en la primera línea habrían de rendirle los frutos que cualquier científico ambiciona, descubrimientos significativos, reconocimiento mundial y creación de una escuela de discípulos que continúa su

labor a escala planetaria. Escapa de estas líneas el profundizar en el análisis de como surge la Biología Molecular, un tema estrella en la Ciencia de los últimos cuarenta años. Pero no cabe duda de que siguiendo la fecunda trayectoria científica de Ochoa podemos encontrar algunas claves acerca de los pasos que condujeron de la Bioquímica a la Biología Molecular. Ochoa se establece como investigador independiente al trasladarse a la ciudad de Nueva York en los inicios de la década de los cuarenta. Es curioso –y relevante para nuestra estructura académica y científica, fundamentalmente funcional– que sus primeros pasos los hubo de dar con con-

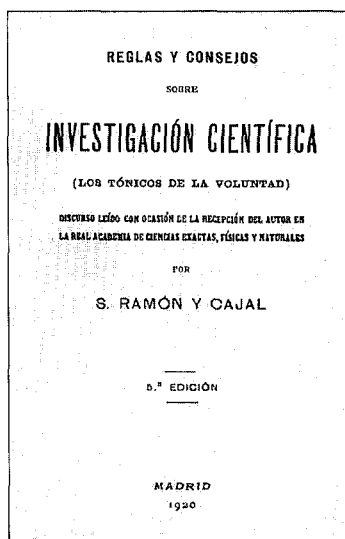


Cuadro de Dalí homenaje a Ochoa con motivo de su 70 cumpleaños.
"La doble hélice de DNA y la escala de Jacob".

ción de descubrir", corresponde a la expresión felizmente acuñada por el biógrafo como resumen de su vida. Ochoa tuvo la suerte de trabajar durante toda su existencia en lo que le gustaba, la investigación científica, así como de poder abordar los temas de van-

trataciones temporales, no alcanzando una plaza en propiedad hasta una edad superior a cuarenta años.

* El autor es Catedrático de la Universidad Complutense, trabajó en el laboratorio de Severo Ochoa entre 1972 y 1975 y ha sido nombrado, por el premio Nobel, presidente de la "Fundación Carmen y Severo Ochoa" por disposición testamentaria.



La lectura de este libro despertó la vocación científica de Ochoa.

York, la ciudad que habría de cautivarle y desde la que se pudo sentir verdaderamente ciudadano del mundo.

Su trabajo le lleva desde el principio a realizar numerosos descubrimientos en el campo de la Enzimología Metabólica. La posibilidad de purificar enzimas y de estudiar su actividad catalítica en el tubo de ensayo para sacar conclusiones acerca de su acción biológica, le permitió realizar estudios en el campo del metabolismo intermediario, fosforilación oxidativa, fijación de anhídrido carbónico, metabolismo de lípidos, etc. Es ya la época en que la obtención de sustratos apropiados y el manejo de técnicas que permiten detectarlos en concentraciones muy bajas propicia un crecimiento verdaderamente explosivo de los estudios enzimáticos. Ochoa aprovecha todos estos avances y sus hallazgos llegarían a formar parte de la columna vertebral del contenido de cualquier texto de Bioquímica. Es frecuente el que muchos científicos, al alcanzar la madurez de los cincuenta años, se limiten a explotar el éxito anterior, dedicándose a extender y ampliar su trabajo, en sentido horizontal, a otros sistemas biológicos, es decir explotando el éxito alcanzado sin arriesgar. No fué así en el caso de Ochoa. Su inquietud y deseo de avanzar le llevó a abrir

Como ocurre con casi todos los científicos importantes, ha tenido oportunidad de formarse con algunos de los mejores maestros, Meyerhof, Peters, Carl y Gerty Cori y su bagaje le permite abordar con ilusión esta nueva etapa, de científico con su propio pro-

yecto, en Nueva York, la ciudad que habría de cautivarle y desde la que se pudo sentir verdaderamente ciudadano del mundo. su mente cuando en su laboratorio se produjo un hallazgo de difícil interpretación. En la búsqueda de intermediarios de fosforilación del ADP hasta ATP, utilizando extractos de bacteria *Azotobacter*, se formaba un compuesto de alta viscosidad que nada tenía que ver con lo que se esperaba de acuerdo con las hipótesis de trabajo. El análisis concienzudo de esta observación demostró que se estaba logrando, por primera vez en el tubo de ensayo, la síntesis de RNA lo que condujo a identificar y caracterizar la enzima polinucleótido fosforilasa.

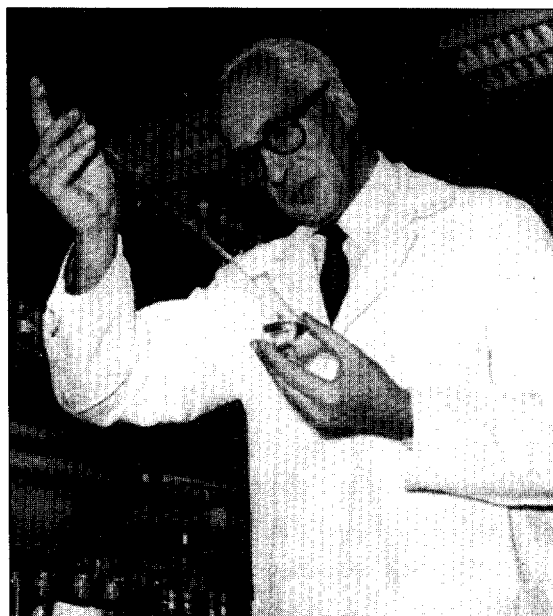
Esto ocurría en torno al año 1955, cuando el modelo de doble hélice para la estructura del DNA, de Watson y Crick, estaba recién asentado y cuando los pioneros del trabajo biológico como Ochoa intuían que se aproximaba una de esas edades de oro de la investigación en la que la Biología Molecular, la comprensión más global de los fenómenos biológicos mediante el estudio de las moléculas, estaba llegando. El intenso trabajo acerca de la polinucleótido fosforilasa desarrollado por el laboratorio de Ochoa acabaría demostrando que no era la enzima que realiza la síntesis de RNA en la célula, aunque en el tubo de ensayo sintetizara polímeros con esta naturaleza. Pero eso no anuló la trascendencia del descubrimiento pues la enzima se convirtió en una herramienta experimental de primera línea para sintetizar RNAs de todo tipo. Ochoa recibía su premio Nobel en 1959. Y los frutos más espectaculares de la utilización de la polinucleótido fosforilasa comenzarían a recogerse a partir del año siguiente, cuando en el laboratorio de Nieremberg se realizó el experimento en que una molécula de RNA artificial, integrada exclusivamente por uracilo como base (ácido poliuridílico) dirigía la síntesis de una proteína, polifenilalanina, en un extracto de otra bacteria, *Escherichia coli*, que contenía todo el citosol celular junto con los ribosomas. Se descubría así el primer triplete, UUU que codifica para el amino ácido fenilalanina. El laboratorio de Ochoa, junto con otros, entró en la carrera del desc-

framiento del código genético y se mantendría en primera línea de los estudios sobre mecanismos de expresión génica durante muchos años. Pocos científicos, por tanto, como Ochoa y sus colaboradores de ciertas épocas han vivido de forma tan intensa el nacimiento de la Biología Molecular.

Ochoa está ya definitivamente en la historia de la ciencia de este siglo. A nosotros nos toca mantener su herencia y utilizarla para bien en momentos en los que siguen haciendo falta referentes a los que imitar. Nadie duda de la dimensión universal del trabajo de Ochoa. Pero baste decir que sus discípulos, los que pasaron por sus laboratorios de Nueva York y New Jersey, trabajan ahora en Suiza, Inglaterra, Holanda, Alemania, Japón, la India, Suramérica además de numerosos estados de los Estados Unidos y, naturalmente en España. Su memoria y su influencia perdura por tanto a escala planetaria. Pero, ciertamente, no hay otro caso de científico español que, habiendo alcanzado la ciudadanía americana y habiéndose proclamado siempre ciudadano del mundo, haya ejercido tanta influencia en nuestro país. Su amor a España, crítico y exigente en grado sumo pero real, lo materializó siempre en una machacona insistencia por la promoción científica en nuestro ambiente, insistiendo en esa sola idea a todas horas, criticando a quien se pusiera por delante y demostrando siempre que nos queda mucho camino por recorrer y que nada hay más malo que el triunfalismo acrítico para mantenerse en buena forma en el quehacer investigador.

Pero si queremos hacer la lectura de las entrelíneas de su mensaje y su trayectoria nos encontraremos con otras lecciones igualmente valiosas. Ochoa nos demostró lo importante de trabajar para gozar de la obra bien hecha. Eso es, especialmente útil en el caso de sus hallazgos de investigación. Con frecuencia, cuando los no introducidos nos preguntan para que sirven sus descubrimientos, si tal vez para curar el cáncer, para aclarar la

base de muchos de los males que afectan al hombre o para cualquier otra cosa llamativa, nos encontramos con problemas para responder. La obra de Ochoa no sirve para nada de eso directamente pero, al mismo tiempo sirve para todo a la vez. Porque el conocimiento básico de los fenómenos biológicos precede a cualquier aplicación práctica de los mismos. Y a la existencia de hombres que se apasionaron por alcanzar ese conocimiento debe la humanidad muchos de sus progresos. Sin ese apasionamiento, sin ese interés por vivir la ciencia a pesar de los sacrificios que conlleva, sin ese sentir la



Ochoa en su laboratorio de Nueva York

"emoción de descubrir" y confesar que la investigación es dedicación y hobby, no habría existido la obra de Ochoa, como la de otros científicos. Y desde aquí es también fácil descubrir al Ochoa humanista, es decir científico-humanista. Porque también podemos apreciar, en su línea de conducta como la dedicación de Ochoa a la ciencia está basada en la convicción de estar aplicando sus talentos al servicio de sus semejantes. Definitivamente necesitamos propagar su ejemplo en las nuevas generaciones de hombre del siglo 20 capaz de encarnar los mejores valores de aquellos seres humanos que han merecido pasar a la historia. ■

Ciencias Sanitarias, Físicas y Naturales

Jubileo Nobel

Marino GOMEZ SANTOS*
Biógrafo de Severo Ochoa

La Fundación Nobel había reunido en Estocolmo, con motivo de su 90 aniversario, a la mayoría de los laureados. No se recordaba en lo que va de siglo una mayor concentración de cerebros. Desde 1901, primer año de la concesión de los Premios, el Salón de Espejos del Gran Hotel ha reflejado las barbas más ilustres, desde Carducci, Benavente, Pirandello, Bernard Shaw, Tagore, Juan Ramón Jiménez a Solzjenitsyn. Si cada año habían acudido a recoger los premios cuatro o a lo más seis nobeles, con motivo del 90 aniversario de la Fundación los invitados a la ceremonia eran todos los supervivientes. El Gran Hotel registraba en aquella ocasión casi tantos nobeles por metro cuadrado como cardenales hay en el Vaticano.

Las antorchas que arden de modo permanente sobre la puerta principal tuvieron entonces una marcada simbología.

Ochoa fue uno de los primeros en acudir a la cita conmemorativa. Sentado en la Varanda solía pasar largo tiempo entregado a la contemplación del lago Mälaren, con sus aguas adormecidas y sus barquitos blancos atracados en los muelles. A veces, entre sorbo y sorbo del "scotch", que barría lentamente la niebla de su ánimo desolado, comunicaba algunas de sus reflexiones:

— Puñetera vida... ¡Lo feliz que Carmen fue aquí!

Hacia la una de la tarde regresaban al Gran Hotel los autobuses con los nobeles que habían asistido a las reuniones científicas del Instituto Karolinska. Era el

momento del encuentro con el jovial discípulo Kornberg, con Watson y De Duve, que se caracterizaban por su gesto engreído; con Rosalyn Yalow y Gertrude Elion, a las que se veía un tanto perdidas en aquel jubileo; Gajdusek, con un mechón sobre las gafas; Sanger, a quien el haber obtenido dos premios Nobel no había alterado su naturalidad; Paul Berg, Palade, Lederberg, Eccles, Tomin...

Si en otro tiempo Alemania fue vivero de premios Nobel, ahora surgen en mayor número en los Estados Unidos. Ochoa tuvo relación con los más distinguidos colegas de todo el mundo en sus cuarenta años de liderazgo científico. Por eso en el Jubileo de Estocolmo acudían a abrazarle como al Apóstol de Santiago.

Mi curiosidad iba de sorpresa en sorpresa al observar a aquellos mitos de la ciencia. Unos, de aspecto distinguido; otros que no podrían identificarse como nobeles a no ser por la tarjeta que llevaban en la solapa. La imagen del sabio que está en la mente del hombre de la calle, resultaba allí anacrónica, porque por el lobby cruzaban con frecuencia nobeles con horribles jerseys y pantalones de pana, calzados con zapatillas deportivas. De los 128 asistentes, sólo tres eran de más edad que Ochoa: André Lwoff, microbiólogo francés de 89 años; Sir John C. Eccles, fisiólogo australiano de 88, y Gerhard Herzberg, químico alemán nacionalizado canadiense, de 87 años.

Sólo cuatro mujeres asistían al Jubileo Nobel: las mencionadas Gertrude Elion, bioquímica estadouni-

* Escritor. Premio Nacional de Literatura. Secretario de la Fundación "Carmen y Severo Ochoa".





Todos los Premios Nobel asistentes al Jubileo celebrado en Estocolmo, en 1991. Ochoa figura el primero por la derecha.

dense de 73 años —a quien conocía por haber sido investida doctor *honoris causa* por la Universidad de Nueva York, en la misma ceremonia que Ochoa—, la físico también estadounidense, Rosalyn Yalow y Dorothy Hodgkin, egipcia de nacionalidad británica, de 81 años, que asistía al acontecimiento, en silla de ruedas. Dorothy Hodgkin es la tercera mujer Premio Nobel de Química; hasta que ella lo obtuvo sólo se había concedido a María e Irene Curie. También asistía al Jubileo, para recibir el Premio Nobel, Nadine Gordimer, escritora sudafricana de 68 años.

El Gran Hotel era para mí, en aquellos días, un escenario fascinante no sólo por lo que observaba, sino por las revelaciones de Ochoa respecto a la identidad científica de los nobeles. Los periodistas extranjeros no se enteraban. A los medios de comunicación españoles no les había interesado el Jubileo Nobel como acontecimiento cultural. Sólo dos fotógrafos de Madrid estaban en Estocolmo, por libre, para tratar

de vender a las revistas del corazón una posible exclusiva sobre Cela y Marina Castaño.

En la Varanda, a la hora del smörgårsbord, los nobeles y sus esposas circulaban con el plato en la mano en torno a una larga mesa provista de ahumados y fiambres. La luz dulce y suave daba a los edificios próximos un carácter espectral. El Palacio Real, el Parlamento y la Opera aparecían velados por una gasa de niebla, mientras los barquitos atracaban, silenciosos, con el interior iluminado como una sala de baile.

A poco de iniciar el almuerzo encendían las pequeñas lámparas de las mesas. Anochecía a las dos de la tarde. Ochoa, a través de la cristalera de la Varanda, permanecía absorto en la contemplación de los matices que ofrecía la luz artificial en la calle. No le afectaba entrar súbitamente en el túnel de la noche y casi siempre éramos los últimos en abandonar el comedor.

El Gran Hotel había sido acondicionado para atender a la gestión y servicios relacionados con el Jubileo Nobel. En una "suite" con vistas al lago se instaló la sastrería, donde aparecían colgados algo más de un centenar de fraques. Meses antes la Fundación había solicitado sus medidas a cada Nobel. De este modo, las prendas se encontraban adaptadas para su alquiler, salvo pequeños arreglos de fácil solución en el momento de la prueba. En la sastrería se veía entrar y salir de los probadores a nóbeles, en calzoncillos, con un pantalón en la mano.

También deberían asistir los laureados uno por uno a la sesión fotográfica en otra "suite" convertida en estudio. Dos fotógrafos, con cámaras de largos objetivos que más parecían armas de guerrilleros, disparaban sobre el Nobel, en pie, de perfil y sentado.

Llegado el día 10 de diciembre, fecha en que se conceden los Premios Nobel, todos los laureados deberían asistir a muy temprana hora al ensayo general para el acto de entrega. La Fundación Nobel no improvisa. Como el número de invitados al Jubileo era muy numeroso se había acondicionado para el acontecimiento un moderno campo de deportes, el Globo Arena, que no obstante sus grandes proporciones, parecía una sala de conciertos. Desde las butacas de las gradas se contemplaba el estrado, de unos ciento cincuenta metros de longitud, adornado con flores enviadas como otros años, de la ciudad de San Remo, donde murió Alfred Nobel.

El ensayo de la ceremonia consistió en que los nobeles que iban a recibir el Premio aquella tarde ocupasen las cinco butacas a la izquierda del estrado, frente a las cuatro que se hallaban en el lado derecho y que correspondían a la Familia Real sueca.

El Secretario de la Fundación Nobel avanzaba con una carpeta de piel, que contenía el diploma, y con el estuche de la Medalla Nobel. Los laureados, uno a uno, debían recoger los dos objetos con la

mano izquierda al mismo tiempo que con la derecha estrechaban la mano del Secretario de la Fundación que representaba en el ensayo al Rey de Suecia. Seguidamente, el premiado retrocedería algunos pasos, sin dar la espalda al Monarca, para después de un giro a la derecha, en que saludaría al público con una ligera inclinación, ocupar nuevamente su asiento en el estrado.



Severo Ochoa y Marino Gómez Santos, biógrafo del Maestro.

A veces la realización de estos requisitos protocolarios no se conseguía en un primer intento.

En una tribuna situada en lo alto del estrado, la Real Orquesta Sinfónica de Estocolmo hacía sonar los clarines que marcaban el momento en que cada laureado debía acudir a recoger el Premio. Se ensayaba también la iluminación, mientras el largo centenar de nobeles ocupaban los asientos que iban a corresponderles. El ensayo resultó largo y regresamos con el tiempo justo para almorzar y vestirnos para la recepción.

En el Salón de Espejos, con sus frisos, molduras y otros adornos y relieves como crestas de oro incendiadas por la gran lámpara de cristal, se celebró el almuerzo con el mismo menú que se había servido en 1901, allí mismo, la primera vez que se concedió el Premio Nobel. Entonces el pollo era un plato sólo al alcance de las clases privilegiadas. Pero con el paso del tiempo su estimación ha descendido



Momento en que Ochoa celebra con sus colaboradores la noticia del Nobel.

tanto que en aquella ocasión, entre los fastos del Jubileo Nobel, la nostalgia resultaba un error. Pero no había tiempo que perder para vestirnos y acudir puntualmente al autobús que nos conduciría al Globo Arena. Me cambié con la rapidez de un actor de teatro. Mientras tanto, Ochoa luchaba con la botonadura de la camisa y con la colocación de la corbata.

El convoy de autobuses partió del Gran Hotel sobre las tres y media de la tarde y a su llegada al Globo Arena se formaron dos largas colas para acceder al recinto. Entonces pude observar el carnaval pintoresco y variopinto de togas rojas y amarillas; nobeles que se habían colocado una cazadora o un chubasquero sobre el frac; diplomáticos con abrigo oscuro y chissteria; la señora de Susumu Tonegawa,

vestía quimono; Cela, con un pañuelo blanco de seda al cuello y sombrero negro galoneado a lo mister Eden; algunas señoras americanas protegían de la lluvia sus trajes de fiesta con viejos anoraks. Pero al depositar en el ropero todas aquellas envolturas heterodoxas, todos los invitados aparecían correctamente vestidos.

– Muchas condecoraciones trae la gente –observó Ochoa–. Da la sensación de que algunos han aprovechado para colocarse todas las que tienen.

El no llevaba ninguna.

– Las mías están bien donde están, en el Museo de Valencia.

El campo de deportes Globo Arena presentaba un ambiente magnífico. En el estrado, presidido por el busto de Alfred Nobel, estaban sentados todos

los laureados. A las cuatro en punto de la tarde hizo su entrada la Familia Real sueca. La Reina Silvia, bellísima, vestida de rojo, lucía una gran diadema y collar de esmeraldas. El Rey Carlos Gustavo y el Príncipe de Asturias, de frac, con bandas y condecoraciones. Don Felipe era el único invitado de la realeza europea. Los seis mil asistentes escucharon en pie la marcha real. Instantes después apareció la comitiva de los Premios Nobel 1991, precedida por los estudiantes.

Lars Gyllenstedt, presidente de la Fundación Nobel, dio la bienvenida a los nuevos laureados y a los asistentes. En su discurso se refirió a la conmemoración del 90 Aniversario de la entrega de los premios y agradeció a los laureados que hubieran aceptado la invitación de acudir a Estocolmo "para dar lustre y perspectiva internacional a la ceremonia".

Los representantes de las Academias fueron presentados a las personalidades premiadas, quienes recibieron a continuación de manos del Rey Carlos Gustavo la medalla Nobel, el diploma y el cheque de seis millones de coronas suecas, aproximadamente cien millones de pesetas.

En un extremo de la primera grada del estrado, junto a Ochoa, Cela y a un viejecito con turbante, Dorothy Hodgkin seguía atentamente la ceremonia sentada en su carro de ruedas, envuelta en las gasas de su traje amarillo de fiesta.

La Real Orquesta Sinfónica de Estocolmo interpretaba música de Mozart, Dvorak y Bernstein, con la intervención de las solistas Dame Kiri Te Kanawa y Anne Marie Aruhn. El acto concluyó con los compases del himno nacional sueco.

El banquete tradicional se celebró en el Antiguo Ayuntamiento de Estocolmo con la asistencia de mil trescientos invitados. Don Felipe de Borbón estuvo sentado a la derecha de la Reina Silvia, entre la ministra de Exteriores sueca Margareta Uglas y la princesa Christina, hermana del Rey. La vajilla, los cubiertos,

la cristalería y adornos de la mesa habían sido diseñados especialmente para la cena Nobel del 90 Aniversario, por un grupo de artistas suecos.

Gran número de camareños, formados de cuatro en fondo, descendían por una amplia escalinata, precedidos de un ballet de jóvenes artistas. A una señal del maestro de ceremonias, servían a un tiempo a la Familia Real y a todos los asistentes, sosegadamente, como pudieran hacerlo en un comedor privado. La Fundación Nobel había previsto los más mínimos detalles, de manera que Dorothy Hodgkin tuvo especialmente dedicado a su servicio un camarero con objeto de que no alterara su dieta.

La cena terminó con los breves discursos de los laureados, y el desfile de los estudiantes.

En un salón privado, la Familia Real Sueca, el Príncipe de Asturias, Ochoa y Cela y otras personalidades, presenciaron el castillo de fuegos artificiales con que la ciudad de Valencia contribuía al esplendor del Jubileo Nobel. Por un momento, el cielo de Estocolmo estuvo recamado de plata.

El Príncipe de Asturias refirió a Ochoa que era la primera vez que visitaba Suecia. Se retiró a hora temprana, acompañado del Embajador de España, ya que residía en el palacio de Drottningholm, en las afueras de Estocolmo.

Con Ochoa y Cela presenciamos el baile que se celebraba en el Salón dorado. Un baile de ritmos modernos muy distinto al de 1959. Ochoa estaba feliz de haber asistido al Jubileo Nobel y en sus comentarios se refirió a la ausencia de algunos laureados. De los que habían recibido el Premio en 1959, faltaron Chamberlain y Segré, ya que Heyrovsky, el físico-químico checoslovaco, y el poeta italiano Salvatore Quasimodo, habían muerto.

Pasamos todavía algunos días en Estocolmo, compartidos con Paul Berg, Arthur Kornberg y Peter Reichart, al cabo de los cuáles, el sueño había terminado. ■

Ciencias Sanitarias, Físicas y Naturales

Entrevista con Federico Mayor Zaragoza

Severo Ochoa, "un hombre de gran coraje"

Daniel PACHECO
Coordinador Científico Revista "El Ateneo"

¿Qué nos puede decir acerca de la figura de D. Severo Ochoa y de su influencia en la ciencia española?

He tenido la inmensa fortuna de conocer no sólo el brillo del científico, sino la tensión intelectual del personaje humano, su aventura –llena de imaginación y de coraje– intentando hallar en si mismo las respuestas que no le había escatimado la naturaleza.

D. Severo Ochoa hizo mucho por la ciencia española. Toda promoción de la investigación científica recibía su cálido apoyo. El Centro de Biología Molecular "Severo Ochoa", que tuve el honor de dirigir desde su creación en 1974, no hubiera podido despegar sin su ayuda e inspiración.

¿Qué recuerdos personales nos puede contar de D. Severo?

D. Severo me pidió muchas veces el "tu". Alegaba que mi mujer –asturiana como él– había por fin abandonado el "Don". Yo le explicaba una y otra vez mis



En el Congreso de Granada de 1967 Severo Ochoa y Mayor Zaragoza franqueados por los bioquímicos y premios Nobel Luis Leloir y Carl Cori



Príncipe Juan Carlos, Severo Ochoa y Mayor Zaragoza en la inauguración del Centro de Biología Molecular de la Universidad Autónoma de Madrid, 1974

motivos, sobre todo de índole científico, de respeto "jerárquico" que nada afectan la amistad, la cercanía, la familiaridad. En una ocasión, a fines de 1974 le estaba repitiendo estos argumentos en el Palacio de la Zarzuela mientras los dos matrimonios esperábamos en la sala de estar a los Reyes –entonces llamados Príncipes de España– que nos habían invitado a cenar en la intimidad. Desapercibidos habían escuchado los últimos párrafos de mi razonamiento. E intervino D. Juan Carlos: "¡Estoy de acuerdo. Yo también le llamaré D. Severo!".

Otro recuerdo emotivo que les puedo resaltar es cuando le escribí a fines de 1956, recién terminados mis estudios de Farmacia, cuando empezaba mi tesis doctoral bajo la dirección del profesor Angel Santos Ruiz. D. Severo era ya un celeberrimo investigador, pero no había recibido el premio Nobel todavía. Me acuerdo que le pregunte su opinión sobre los trabajos que iba a emprender sobre

el ácido tartrónico. Me contesto a los quince días, dándome sus puntos de vista, que orientaron mi trabajo ulterior. ¡Contestar las cartas puntualmente! He aquí una virtud que no debe hacerse progresivamente excepcional.

¿Qué evocaciones le trae a la memoria D. Severo como Bioquímico?

Es imposible rememorar a D. Severo sin pensar simultáneamente en el profesor Arthur Kornberg, con quien compartió el Premio Nobel, gran amigo de España y de sus científicos, así como en Alberto Sols y Carlos Asensio, tan prematuramente desaparecidos del escenario científico español, al que tanto aportaron. Los dos fueron piedras angulares para la puesta en práctica de la lúcida iniciativa del Ministro José Luis Villar Palasí, que tantos avatares tuvo que superar antes de convertirse en realidad años más tarde: el Centro de Biología Molecular "Severo Ochoa". Con David Vázquez,



Antonio García Bellido, Eladio Biñuela y Julio Rodríguez Villanueva, el Centro inició su singladura en la Universidad Autónoma de Madrid, como Centro mixto con el CSIC. No hubiera sido posible sin la ayuda, tutela e inspiración de D. Severo. Lo sé muy bien, porque fui su director hasta 1978.



Ochoa en el acto de investidura como doctor *honoris causa* por la Universidad Autónoma de Madrid, acompañado del profesor Federico Mayor Zaragoza que apadrinó la ceremonia.

¿Qué otras facetas, además de la Científica, resaltaría de D. Severo Ochoa?

D. Severo Ochoa ha sido mucho más que un gran personaje científico. Su alada trayectoria profesional ha ocultado con frecuencia otras facetas de su perfil humano: su ternura sin límites hacia Carmen Covián, su mujer, la diligente y sigilosa compañera de su vida; su distendido y amable trato fuera del laboratorio que contrastaba con su parco y enjuto proceder cuando regresaba a la mesa de trabajo; su emoción filosófica disimulada en lo más evidente, sabiendo el gran des-

ubridor que la pregunta esencial, por razones de libertad, es indescubrible.

¿Cuál era la actitud de D. Severo frente a la política científica de los gobiernos?

No comprendía que, siendo tan patentes los beneficios del conocimiento científico para el bienestar de la condición humana, especialmente para tratar sus enfermedades, para diagnosticarlas, para prevenirlas, los gobernantes fueran tan remisos en el apoyo a la Ciencia y llevados por la rutina y las perentoriedades cotidianas, siguieran los caminos triviales, apropiados quizás a otros tiempos pero que hoy ya –lo repetía con desusado apasionamiento– no llevan a ninguna parte. O peor: llevan a incrementar todavía las disparidades intra e internacionales, porque más que nunca en el pasado, sólo el saber y el despertar del potencial creativo de cada ciudadano constituyen la referencia válida de progreso. No hay otra medida que el talento. Por estas condiciones, es fácil entender su profundo disenso con la aplicación a la universidad y a los centros de investigación de prácticas propias de la democracia en el ámbito político. Desde la legitimidad y la fuerza moral que le conferían sus largos años de exilio, aducía que nada tienen que ver las opciones ideológicas y las emanaciones del poder con la vida académica, en la que sólo el rigor y la calidad deben ser tenidas en cuenta.

¿Qué es lo más valioso que nos queda de D. Severo Ochoa?

Sin duda alguna el ejemplo que nos deja: el de la constancia, el de la imaginación para las hipótesis audaces... pero que no se repitan las circunstancias que le llevaron a abandonar su país y hallar cobijo en otras tierras. "Los hombres de coraje hacen posible lo que los pusilánimes creen inalcanzable". D. Severo Ochoa era un hombre de gran coraje. ■

Ciencias Sanitarias, Físicas y Naturales

Resumen de la trayectoria científica y profesional de Severo Ochoa

1905. Nace en Lueca, Asturias, el 24 de septiembre de 1905.

1924-1935. Se inicia en la investigación, siendo aún estudiante de Medicina, en el Laboratorio de Fisiología de Juan Negrín, dependiente de la Junta para Ampliación de Estudios y situado en la Residencia de Estudiantes. Durante este período Ochoa se interesa especialmente por la bioquímica de la contracción muscular.

1935. Es nombrado Director de la Sección de Fisiología del nuevo Instituto de Investigaciones Médicas creado por el doctor Carlos Jiménez Díaz.

1936. Al estallar la Guerra civil decide marchar a Alemania, al laboratorio del premio Nobel Otto Meyerhof, con quien ya había trabajado anteriormente.

1937. La situación política de Alemania bajo el nazismo obliga a Ochoa a trasladarse a Inglaterra, donde trabaja inicialmente en el Laboratorio de Biología Marina de Plymouth.

1938. Obtiene una beca para trabajar en el laboratorio de Sir Rudolph A. Peters en la Universidad de Oxford. Allí se interesa y especializa en los procesos enzimáticos relacionados con la obtención, almacenamiento y transferencia de energía en la célula, a los que dedicaría lo fundamental de su actividad investigadora durante los siguientes quince años.

1940. La guerra europea dificulta el trabajo de Ochoa, que decide trasladarse a Estados Unidos, para trabajar en el laboratorio de Carl y Gerty Cori, en Saint Louis.

1942. Comienza a trabajar en la Universidad de Nueva York, donde, en diferentes puestos, transcurrirá la mayor y más importante parte de su carrera científica.

1945. Se incorpora a su laboratorio Arthur Kornberg.

1946. Es nombrado Director del Departamento de Farmacología de la Universidad de Nueva York.

1954. Es nombrado Director del Departamento de Bioquímica de la Universidad de Nueva York. Descubre la enzima responsable de la síntesis del ácido ribonucleico (ARN), compuesto fundamental en la transmisión de la información genética, obtenida por primera vez "in vitro". Esta línea de trabajo le llevaría posteriormente a realizar contribuciones fundamentales por el desciframiento del código genético.

1959. Recibe, junto con el que había sido su discípulo, Arthur Kornberg, el Premio Nobel de Medicina y Fisiología de 1959, por sus descubrimientos sobre la síntesis de los ácidos nucleicos.

1961. Impulsa la creación de la Sociedad Española de Bioquímica, que tendrá una gran importancia en el desarrollo de esta especialidad en España.

1966. Inicia una línea de investigación sobre los factores de iniciación de la síntesis de proteínas.

1968. Gestiones para traer a Ochoa a la Universidad española, de las que resultarán, por iniciativa de Ochoa, los primeros planes para la creación de un Centro de Biología Molecular.

1974. Se jubila como profesor universitario. Se traslada al Instituto Roche de Biología Molecular, en Nutley, New Jersey (EE.UU.).

1975. Comienza a funcionar el Centro de Biología Molecular, dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la Universidad Autónoma de Madrid.

1985. Se traslada a Madrid para incorporarse definitivamente al Centro de Biología Molecular.

1993. Muere en Madrid el 1 de noviembre de 1993. ■

Ciencias Sanitarias, Físicas y Naturales

El fenómeno vida

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

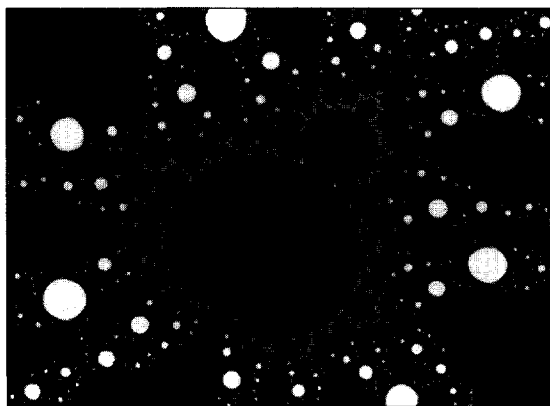
De la filosofía: *Atrévete a pensar*
(es aún más importante que tener razón,
nadie tiene siempre la razón)

Alvaro LÓPEZ RUIZ
Presidente de la Sección de Ciencias y Tecnología.
Ateneo de Madrid

INTRODUCCION

Los estudios e investigaciones sobre el origen de la vida y la Evolución biológica han experimentado un gran auge a partir de mediados del siglo actual, coincidiendo con el nacimiento y desarrollo de la biología molecular apoyada en la bioquímica, y también de la reciente biofísica y la termodinámica de los procesos alejados del equilibrio, así como con los importantes descubrimientos científicos, a escala macro, meso y micro, que se están produciendo a lo largo de todo el siglo. Ello justifica el gran interés que estos temas están suscitando entre los científicos y pensadores, si bien en ocasiones pueden inducir a una visión excesivamente reduccionista de la naturaleza y de la vida, si no se incluye a la vez una visión globalista. Dicho reduccionismo podría llevar a soslayar el examen y comprensión de los niveles o categorías superiores de la realidad, que están en el todo integral e individual. A estos niveles superiores pertenecen la vida y los seres vivos, la mente, los valores y las sociedades humanas, y el propio cosmos.

Hace poco leíamos en forma aislada en un artículo divulgativo la siguiente frase de Severo Ochoa (Premio Nobel compartido con Arthur Kornberg, 1959): "Somos un conjunto de átomos más o menos desordenados". No conocemos el contexto de la frase del gran científico (uno de los fundadores de la genética molecular al haber contribuido al establecimiento de la genética y de los mecanismos moleculares de la



herencia biológica), que sin más definición o perspectiva podría parecer a algunos demasiado simplificada.

Se considera a lo largo de este ensayo, digesto, en su mayor parte, de conocimientos científicos e informaciones actuales y pretéritas, que el conjunto de átomos más o menos desordenados, u *organizados* según se mire, que componen el cuerpo humano y cualquier ser vivo, se deben observar y estudiar también como *procesos* coherentes. Así, suponemos a los átomos y moléculas como entidades mediadoras constituyendo sistemas dinámicos, *complejos e informados*, alejados del equilibrio, en interacción con el entorno, en continua renovación, exploración, diversificación y evolución.

Estas unidades funcionales individuales, más o menos autónomas, limitadas, selectivas y abiertas al medio exterior, pueden tender espontáneamente, en algunos casos, a permanecer dinámicamente organizadas, con la ayuda de un flujo de energía libre, de materia y de información procedente del entorno.

Una de las características fundamentales de los



sistemas es que el conjunto es superior a la suma de las partes¹, lo que es aplicable a los sistemas vivos y al propio cosmos. Ello indica también el posible peligro de impedir la comprensión global del sistema en estudio, si se le degrada y destruye para analizarle, separando sus componentes, dado que frecuentemente se rompe su organización interna.

En esta línea, Severo Ochoa "consideró la propagación y evolución de las especies, es decir la herencia biológica y sus modificaciones accidentales, como la propiedad más característica de los seres vivos, desde los organismos unicelulares más simples a los multicelulares más complejos, como el hombre". Asimismo, situó a los virus en la frontera de la vida, los cuales, a pesar de su aparente simplicidad, son muy diversos en su grado de complejidad².

Por otra parte, los sistemas vivos, según se ampliará a continuación, tienen una capacidad limitada de almacenar y utilizar información³. Esta limitación justifica la idoneidad de la emergencia evolutiva de los instintos, la memoria, la inteligencia y el conocimiento, que ha sido cimeros en la especie humana. Esta especie es la de mayor complejidad y coherencia cerebral, y está progresando en la comprensión del mundo en el que vive y se desarrolla, pudiendo incluso influir sobre él y controlarlo en alguna medida.

EVOLUCION PREBIOTICA Y BIOLOGICA

Según lo anterior, se considera a los seres vivos en esta tentativa como sistemas dinámicos abiertos, diversos y evolutivos, en relación e interacción continua con su entorno o medio exterior. La "ciencia sistémica" fue introducida en el siglo actual por el biólogo L. von Bertalanffy (Teoría General de Sistemas, 1968). Según esto, los sistemas vivos individuales y colectivos precisan de un medio externo, que incluye también a los seres vivos, para que funcione el sistema interior; más aún, sin el medio exterior, es decir sin la realidad exterior, no puede existir el sistema

interior más o menos autónomo. Esta idea es coherente con la ecología y la teoría de las "estructuras disipativas" y el "orden por fluctuaciones" (1967), así como con la termodinámica de los estados alejados del equilibrio de I. Prigogine (Premio Nobel, 1977), que le condujo a un desarrollo actualizado de la concepción filosófica de la unidad indivisible del hombre con la naturaleza, concepción a la que denominó "la nueva alianza".

Por ello, la frontera o límite del medio exterior en el caso de los sistemas vivos, caracterizados por su biodiversidad y reproducibilidad exponencial potencial, puede desbordar incluso los ecosistemas locales y extenderse a la totalidad del planeta y al sistema solar, y en alguna medida a nuestra galaxia e incluso a nuestro universo, desde la fase prebiótica. Esta fase, a su vez, se podría enlazar históricamente con el origen de nuestro universo galáctico en expansión. Se trata de un universo en el que, según el gran filósofo atomista Demócrito de Abdera (460-370 a. J.C.), todo lo que existe es fruto del azar (al que debemos nuestra parcela de identidad y libertad, así como la enorme

¹ Ya Aristóteles (384-322 a.J.C.) enseñó, desde un enfoque realista y biológico, que "El todo es más que la suma de sus partes constituyentes". Esto se puede interpretar actualmente atribuyendo la diferencia a su organización e información, que encierran un mensaje y son "transmateriales", si bien no se puede prescindir del soporte de materia y energía. Cardano (1501-1576), seguidor de Aristóteles, sostuvo en el Renacimiento que "todo lo que posee forma tiene alma; la forma es condición de todo conocimiento".

² "Los virus, frontera de la vida y clave de alguno de sus secretos". Conferencia impartida por Severo Ochoa en el Ateneo de Madrid, en el año 1963.

"La vida", artículo publicado en ABC el 3 de Noviembre de 1993. Al final del artículo manifiesta que "para la mayoría de los científicos la vida es explicable en términos de la física y la química. Eso no quiere, sin embargo, decir que sepamos lo que es la vida. ¿Lo sabremos jamás?". Ochoa fue un gran promotor del Centro de Biología Molecular que lleva su nombre, situado en la Universidad Autónoma de Madrid, en el que trabajó a partir de 1985, tras su regreso definitivo de EE.UU a España.

³ Consideramos la información básicamente en el sentido dado por F. Varela de "in-formare", es decir aquello que se ordena, conforma y transforma dentro, y que guarda relación con el medio exterior.



diversidad de la naturaleza) y de la necesidad (o ley causal más o menos estricta). Actualmente se considera cada vez más, principalmente a partir de los modernos avances en genética molecular y en mecánica cuántica, que el azar (fluctuaciones aleatorias, inestabilidad, incertidumbre)⁴ y la necesidad (condiciones de ligaduras, leyes de la naturaleza, diseño) no solo no son excluyentes sino que son complementarios, emergiendo recientemente las nociones intermedias de "influencia", "atractor", "comportamiento cualitativo", etc.

Se propone como ejemplo de situaciones ideales extremas de azar y necesidad, por un lado el estado aleatorio dinámico de un gas perfecto en un sistema cerrado, y el proceso de distribución estadística de un flujo de bolas iguales en las condiciones representadas en la figura nº 1; en el lado opuesto se presenta el caso de un cristal perfecto, por ejemplo, de cloruro de sodio, sin defectos. La distribución final ideal de las bolas, en el caso aleatorio citado, a su salida por la base del emparrillado de la figura, coincide con la curva en forma de campana de probabilidad o de error de Gauss, si interviene en el proceso un número suficientemente grande de bolas. Por el contrario, en el caso del cristal ideal, los iones cloruro y sodio están localizados en puntos perfectamente situados en la red cristalina, de acuerdo con las características físico-químicas de dichos iones. Sin embargo, los sistemas alejados del equilibrio, y por tanto los organismos, adoptan formas macroscópicas curvadas, sumamente variadas, coherentes con el medio, que pueden considerarse conformadas a la vez por procesos aleatorios y deterministas.

Según lo dicho, un sistema de moléculas estructurales y mediadoras, pertenecientes a la química del carbono u orgánica, que es la más adecuada al efecto, alejado del equilibrio y de la uniformidad, puede tender a auto-organizarse y auto-regularse internamente, irreversiblemente y probabilísticamente, e incluso a

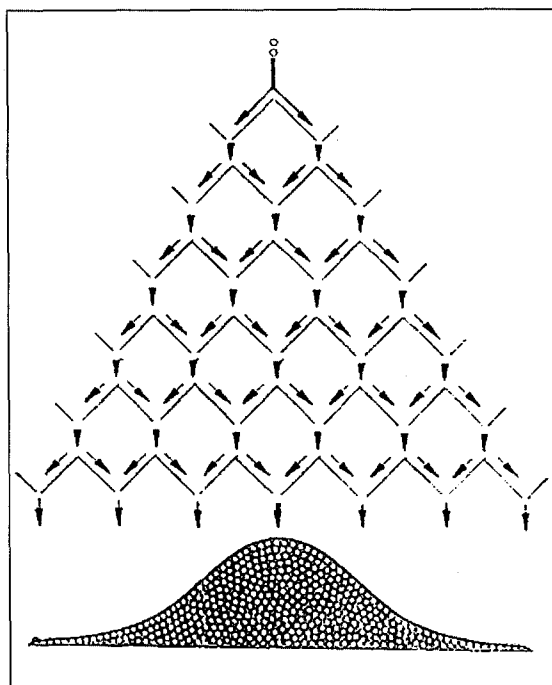


Figura nº 1. Proceso aleatorio ideal de distribución de un flujo de bolas iguales a través del emparrillado perfecto de la figura.

evolucionar como una unidad individualizada o sistema, manteniendo su actividad y relativa autonomía⁵. Este es el caso teórico de los sistemas prebióticos más

⁴ El azar es independiente del pasado y no es totalmente irracional pues está sometido a rígidas leyes, tanto más exactas en sus deducciones cuanto más grande es el número de casos o lances, que es lo que sucede comúnmente en la naturaleza.

⁵ La química orgánica permite un aumento casi ilimitado de la complejidad molecular, incluida la polimerización a partir de monómeros, y la formación de estructuras dinámicas. Esto constituye posiblemente, junto con las moléculas sencillas, preexistentes y abundantes en la capa exterior de la Tierra en su fase prebiológica, CO₂ y H₂O, el principal enlace inicial entre lo mineral y los sistemas biológicos, con la ayuda de la energía radiante del Sol. Precisamente estas mismas moléculas son las que se producen en mayor proporción en los procesos de degradación química de los seres vivos y en la combustión interna que activa la vida. El canalizador universal de este proceso biológico de oxidación y liberación controlada de energía es el ATP, que en las altamente evolucionadas células eucariotas se sintetiza en las mitocondrias. La aportación energética primaria de las radiaciones solares activó la fotosíntesis, que proporcionó los combustibles biológicos (que almacenaban la energía de la luz del Sol) para el proceso diferido liberador de energía, primeramente en la fermentación anaeróbica de materiales orgánicos (con producción de azufre), que posteriormente pasó a ser aeróbica (con producción de oxígeno), es decir la respiración, que es más eficiente.



antiguos y sencillos, constituidos posiblemente por monómeros y polímeros orgánicos con capacidad de auto-replicación, que pudieron iniciar su avance *auto-organizativo* en la Tierra hace cerca de 3.800 millones de años (sedimentos carbonaceos de Isua en Groenlandia constituidos por macromoléculas orgánicas). De estos sistemas prebióticos descendería el primer sistema biológico celular. Las células más primitivas o "protocélulas" descubiertas corresponden a los restos encontrados en formaciones rocosas en el noroeste de Australia, con una edad geológica de unos 3.500 millones de años⁶.

Las citadas condiciones alejadas del equilibrio pueden inducir y orientar a verdaderas cascadas de moléculas o de grupos moleculares (y reacciones), que alcanzan la escala macroscópica, y que pueden a su vez configurar estructuras disipativas, evolutivas e informativas. Así, las células biológicas, capaces de autoreproducirse como un todo y que sobreviven en un medio acuoso, constituyen la unidad básica del mundo biológico, es decir de la vida celular. Todos los organismos conocidos son individualmente producto de una sola célula que se divide y multiplica al reproducirse. De igual manera, hay evidencia de que toda la vida sobre la Tierra procede de un ascendiente común, que pudiera ser la primera célula. Esta, a su vez, descendería de un protosistema más simple, explorador espontáneo de posibilidades favorables para la existencia. La teoría celular fue propuesta y desarrollada por T. Schwann (1812-1882) y M.J. Schleiden (1804-1881).

Las células contienen sistemas disipativos metabólicos microscópicos, y poseen capacidad de duplicación y renovación exponencial, en interacción lábil con el cambiante medio exterior, siendo la referencia la supervivencia, que conlleva la evolución. La vida, aunque efímera en los organismos individuales, parece estar gobernada por el propósito intrínseco de auto-perpetuarse mediante la información, reproducción y evolución, manteniendo su identidad y auto-

nomía, lo que puede guardar relación con un *proceso "antrópico"* general, al que nos referiremos más adelante y que precisa de energía, libre

En esta línea constituyó un salto cualitativo fundamental la formación en los sistemas primitivos de una membrana semipermeable, selectiva e individualizadora. Todas las células van provistas de al menos una membrana separadora y selectora de iones y moléculas, experimentando continuamente procesos metabólicos no lineales, con la ayuda de catalizadores como los enzimas, que actúan sobre los miles de reacciones químicas interactivas que tienen lugar en la célula. En biología se utilizan prácticamente las mismas reacciones químicas fundamentales, pudiendo en ocasiones organizarse funcionalmente las moléculas y las células entre sí, constituyendo organismos pluricelulares simbióticos y diversos, progresivamente más complejos en su estructura y fisiología.

Por otra parte, un sistema cerrado en el equilibrio, como una estructura cristalina, presenta un escaso número de formas. Sin embargo, según se ha dicho, los sistemas alejados del equilibrio pueden ser polimórficos; por ejemplo, un fluido en régimen turbulento, los meteoros, algunos monómeros solubles en agua con polimerización interrumpida⁷, etc. Estas for-

⁶ Incidentalmente, todos los elementos químicos de la Tabla Periódica (con números atómicos sucesivos de uno en uno) constituyen sistemas atómicos producidos por nucleosíntesis con un antepasado común, el átomo de hidrógeno, que es el número 1 de dicha Tabla universal, y con mucho el más abundante del cosmos. Su núcleo, el protón, y sus isótopos y los elementos más ligeros, se produjeron a partir del Big Bang, mientras que el resto de los elementos, entre ellos el carbono, se sintetizaron posteriormente en las estrellas.

⁷ Hemos podido observar en el laboratorio una apreciable diversidad de formas curvadas hidrodinámicas en polimerizaciones interrumpidas (fuera del equilibrio) de soluciones acuosas de monómeros orgánicos bifuncionales y lineales, productores de hidrogeles. Sin embargo, los cristales de los monómeros utilizados, en el equilibrio presentaron aristas rectas. Los hidrogeles anteriores, al desecarse muy lentamente, llegan a adquirir un color y una consistencia en aparente convergencia con las de las pezuñas animales, constituidas por proteínas procedentes de aminoácidos, movilizándose también enlaces lábiles.



mas macroscópicas tienden a ser coherentes con el medio. En el caso de los seres vivos las formas son también súmamente variadas y adaptadas al medio en que viven y se desarrollan, además de con las restricciones debidas a los materiales que componen el sistema y sus funciones.

El desequilibrio termodinámico continuado se da también en la atmósfera terrestre, que es fundamentalmente de origen biológico (con 21 por ciento del activo gas oxígeno en continua renovación merced a la fotosíntesis), en contacto con la corteza terrestre y una biomasa reductora, lo que es coherente con la teoría Gaia (mito universal de la madre Tierra), de Margulis y J. Lovelock, 1972-79. Según esta teoría el proceso vida es un fenómeno colectivo auto-organizado a escala planetaria, pasando la teoría de la evolución por selección natural de las especies, como proceso histórico y gradual, de Charles Darwin (1809-82)⁸ y la teoría sintética de la evolución, que introducía y asimilaba la genética mendeliana⁹ de la herencia, a coevolución de las especies y el medio ambiente. Por el contrario, los planetas Marte y Venus, que no tienen vida, y entre los cuáles está situada la Tierra, poseen atmósferas que se encuentran próximas al estado de equilibrio químico.

El gran sistema ecológico que constituye la biosfera se mantiene en general estacionario y alejado del equilibrio, con la ayuda de la vitalizante energía radiante del Sol¹⁰ (o más propiamente a expensas de flujos de energía libre y "orden" material del entorno, esto es de entropía negativa o neguentropía), que se degrada irreversiblemente en el proceso, disipándose en el espacio exterior como radiación infrarroja. En el sentido opuesto se ha producido el proceso evolutivo, mediante selección natural, optimizando progresivamente la organización favorable a la supervivencia, que conlleva la reproducción y la información de los sistemas vivientes, cuando se dan las circunstancias adecuadas. La supervivencia implica la competitividad (entre

individuos y entre grupos cooperativos) y la superación, lo que impulsa la evolución coherentemente con el cambiante medio exterior. La evolución biológica justifica, especialmente a partir de la genética molecular, la enorme diversidad de la biología, no sólo en cuanto a las formas, sino también en cuanto a los procesos que dan origen a las formas. Sin la supervivencia diferencial de las variantes más adecuadas, con la información interna consiguiente, en interacción con el entorno, los seres humanos no tendríamos un cerebro histórico, capaz de desarrollar el lenguaje y de razonar y actuar conscientemente¹¹.

⁸ Darwin solo trató marginalmente el problema del origen de la vida. En su célebre tratado "Sobre el origen de las especies mediante selección natural (1859)", que revolucionó la biología, no consideró invariables a las especies y atribuyó las variaciones a la influencia del azar. Este proceso evolutivo ha conducido a la emergencia de organismos con un alto contenido de información, por lo que parecen haber sido diseñados con un propósito. Según esta teoría, los individuos más aptos en la lucha por la vida, es decir mejor adaptados a su ambiente, dentro de una especie, tienen más probabilidades de subsistir y de reproducirse que los menos aptos. Su esquema de la evolución era un árbol muy ramificado, que simbolizaba, además de la diversificación, un origen común de todas las especies. Encontró apoyo en el libro de T. Malthus "An essay on the principle of population", según el cual la población crece en proporción geométrica, mientras que la producción de alimentos crece solo en proporción aritmética. A partir de Darwin la auto-organización ha pasado a ser un problema fundamental de la ciencia.

⁹ Los primeros estudios sobre la herencia biológica se pueden retrotraer a los experimentos de hibridación de plantas, del monje G. Mendel (1822-1884). Fue el examen cualitativo y cuantitativo de la distribución de los rasgos que pasan los padres a sus descendientes lo que le permitió establecer sus leyes. Su hallazgo en el año 1865 fue redescubierto a principios del siglo siguiente.

¹⁰ A. Lavoisier (1743-1794) (que introdujo la revolución en la química, que se iniciaba como ciencia, y adelantó la interpretación científica de la combustión, la fotosíntesis, la respiración y la fermentación) escribió el verso siguiente: "Sans la lumière la nature était sans vie, elle était morte et inanimée. Un Dieu bien faisant, en apportant la lumière, a réprimé sur la surface de la terre, l'organisation, le sentiment et la pensée".

¹¹ El nuevo campo de estudio, teórico y experimental, de la auto-organización emergente y de los sistemas auto-organizativos, que puede darse incluso en sistemas no biológicos, está adquiriendo una gran relevancia en los últimos 25 años. Es de destacar en esta labor a la Escuela de Bruselas con la dirección de I. Prigogine, quien puso de manifiesto, en línea con L. Onsager, las insuficiencias de la termodinámica del equilibrio en sistemas cerrados. Es de mencionar también

La teoría de la evolución es actualmente la clave fundamental de la moderna teoría biológica, y se apoya principalmente en el registro fósil de organismos extinguidos y actuales, que muestra un cambio gradual (existen algunas excepciones, como los llamados "fósiles vivientes") de las formas de los organismos hasta el momento presente, campo que estudia la paleontología. Se calcula que en la Tierra existen actualmente unos 10 millones de especies, de las que sólo se han descrito 2 millones, siendo muchas más las extinguidas. Asimismo, dicha teoría se apoya en similitudes estructurales, principalmente en los vertebrados, que estudia la anatomía comparada, y en el desarrollo embriológico de especies diferentes que apuntan hacia un ancestro común, y sobre todo en la biología molecular. Esta disciplina, que estudia a nivel molecular los genes, constituidos por ácidos nucleicos, así como las proteínas estructuradoras, sustancias a las que nos referiremos más adelante, está ayudando a aclarar el concepto biológico no fijista de especie o unidad evolutiva. Dichos componentes químicos complejos fundamentales para la vida constituyen largas y plegadas macromoléculas asimétricas, con gran cantidad de información, que permiten explicar la historia filogenética ramificada y no determinista de los organismos en la Tierra, así como su gran biodiversidad y polimorfismo.

Estas circunstancias favorables para la vida y la evolución se han dado históricamente en el planeta Tierra (edad: 4.600 millones de años) y por tanto en nuestro universo (que se estima inició su expansión y evolución física hace unos 20 mil millones de años¹²). En la evolución cosmológica existe una comunicación general, que procede de la interrelación entre las cuatro fuerzas físicas conocidas (que ya se han reducido básicamente a tres), habiéndose considerado teóricamente que en el origen de nuestro universo estaban unificadas. En la evolución biológica la comunicación genética es mucho más precisa que la anterior, debido a que se transmite información almacenada en estructuras más

estables. Se admite actualmente que en todo este largo período no han variado las leyes físicas, habiéndose producido durante el mismo la multiplicación progresiva de los sistemas biológicos en la Tierra y la evolución por selección natural a escala macroscópica (la escala de los organismos), dependiendo la selección del cambiante entorno¹³, cuyas posibilidades favorables para la vida son exploradas por los sistemas vivientes (el nuevo mundo de los microorganismos no fue descubierto

el desarrollo de la termodinámica no lineal de los sistemas alejados del equilibrio, así como las estructuras disipativas, la moderna ciencia del caos, con la que están vinculados los fractales, y la sinérgica de H. Haken. Estos desarrollos son coherentes con la inquietud de E. Schrödinger (que acuñó el término "neguentropía") sobre la necesidad de una "nueva física" más apropiada para la biología teórica (*¿Qué es la vida?*; 1944) que la de su tiempo, física a la que el propio Einstein había tachado de primitiva para dicho menester. Lo anterior aumenta teóricamente las probabilidades de emergencia de sistemas auto-organizativos y evolutivos por selección y de la propia vida en nuestro universo, probabilidades que J. Monod (Premio Nobel, 1965) había reducido prácticamente a cero, al considerar a la biología como marginal y única, situando al hombre al margen del universo en el que debe vivir (El azar y la necesidad; 1970).

¹² Al final del presente ensayo sobre el Fenómeno Vida y su historia, presentamos como hipótesis de trabajo una tabla con un desarrollo evolutivo progresivamente acelerado de los seres vivos en la Tierra, enmarcado dentro de la evolución general de la Tierra y de nuestro universo, a partir del Big Bang. Esta teoría cosmogónica estandar se ha visto reforzada recientemente al haberse detectado pequeñísimas variaciones de temperatura, previstas por la teoría, en la "radiación de fondo universal" (descubierta por A.A. Penzias y R.A. Wilson en 1965), teoría sobre la que se espera avanzar y si es preciso corregir, mediante las observaciones cosmológicas en curso, principalmente desde el espacio exterior, que permitirán una mejor comprensión de nuestro universo. En la tabla puede apreciarse que gran parte de la historia de la Tierra ha estado conectada con el desarrollo de la vida.

¹³ Esta relación entre los sistemas vivientes y el medio exterior, el cual se puede extender al cosmos en el espacio y en el tiempo, es coherente también con la inducción a posteriori debida a R.H. Dicke ("principio" antrópico débil) según la cual ha sido necesario un cosmos tan inmenso y antiguo como el nuestro, para que pudiera formarse una sola célula orgánica. Esto se apoya en que en su estructura participa el carbono, y la nucleosíntesis de este elemento tuvo lugar a partir del helio en grandes estrellas supernovas, precisándose de al menos 10 eones, a los que se debería añadir unos 5 eones, para dar cuenta de la evolución prebiótica y biótica en la Tierra. Otra inducción retrospectiva, y por tanto sólo orientativa, y obvia, es que las leyes fundamentales de la naturaleza son coherentes con que la materia y la energía puedan organizarse por sí mismas.





hasta el siglo XVII, por A. van Leuwenhoeck, 1632-1723, gracias al desarrollo del microscopio).

La información o memoria de la experiencia exitosa estructural y funcional para persistir fue almacenándose espontáneamente en los sistemas biológicos durante su evolución a partir de protocélulas, y transmitiéndose a las siguientes generaciones, para la organización de la materia en los individuos. Dicho proceso de supervivencia pudo haberse iniciado anteriormente, según se ha dicho, como "evolución prebiótica", incluyendo las fermentaciones, en ausencia de oxígeno y de microorganismos que pudieran haber destruido los sistemas prebiológicos, antes de que emergieran las células y entrara en juego el mecanismo evolutivo celular. Entre ambos desarrollos se ha propuesto situar los virus (si bien también han sido considerados como formas degeneradas de vida), que están constituidos básicamente por una molécula simple de ácido nucleico con una envoltura de proteína. Los virus no pueden reproducirse por sí mismos, excepto en el interior de una célula.

Entre los primeros autores que han avanzado hipótesis científicas sobre el origen de la vida son de citar a A.I. Oparín (1894-1980) y J.B. Haldane (1892-1964). Al primero se debe el libro "El origen de la vida" (1924-1938), en el que se presentan algunas posibles reacciones químicas prebióticas; sugirió que hace mucho la atmósfera terrestre era reductora y muy diferente de la actual, lo que es generalmente aceptado por los investigadores sobre el tema.

Para la explicación del inicio de la vida no existe un modelo estándar más o menos definido o mayoritariamente aceptado, como sucede en cosmología, si bien se está investigando intensamente con ese objetivo. Se han propuesto diversos modelos para tratar de explicar la fase prebiótica como, por ejemplo, estructuras disipativas sencillas, hiperciclos autocatalíticos, autoreproducibles y autoinformativos (M. Eigen; P. Schuster; 1971-1981) con la intervención de biopolí-

meros y simbiosis molecular, así como sistemas auto-poieticos o auto-referenciales (capaces de producir los componentes que les constituyen), etc. En general, se incluye la acción fundamental de pasos auto-catalíticos y redes catalíticas específicas, a veces en cooperación y realimentación, que justifican el carácter marcadamente no lineal de estos sistemas en interacción con el medio exterior. La catálisis simple conduce a un crecimiento lineal y la auto-catálisis a un crecimiento exponencial. En todo caso, pensamos que el protosistema vencedor, es decir seleccionado por la naturaleza, debe ser coherente con ella y poseer capacidad de diversificación para poder evolucionar.

Los sistemas prebióticos, sometidos a un proceso de selección natural, pueden haber constituido el "eslabón perdido" en el origen de la vida, que evolucionaría desde las formaciones sencillas a los complejos ecosistemas, pasando por los organismos monocelulares, primariamente procariotas (sin núcleo) y más tarde eucariotas (con núcleo), siendo estas células mucho más grandes y complejas que las primeras. Este eslabón es lo que está tratando de descubrir y estudiar la biofísica y la bioquímica actuales, así como la reciente disciplina denominada "vida artificial", si bien en el momento presente el conocimiento de la evolución química prebiótica en la Tierra es muy incompleto. Sin embargo, se conoce el funcionamiento y la estructura química de numerosos sistemas biológicos con bastante precisión. Dichos estudios se basan en la mencionada hipótesis de la *universalidad de las leyes físico-químicas* en el espacio y en el tiempo (de lo que hay buena evidencia) durante la vida de nuestro universo, como si fueran inherentes a la naturaleza, si bien se admite la imposibilidad de realizar medidas con precisión absoluta, lo que incluye también a las condiciones iniciales. Esto implica, según la teoría del caos, la imposibilidad de predicción científica a partir de cierto período de tiempo, lo que constituye una limitación a la que el hombre puede hacer frente avanzando sus previsiones y actuaciones escalonadamente. ■



Ciencias Históricas

Museos y vida

❖ Museos y victorias artísticas.

Una aproximación a los orígenes de una cultura visual

Alejandro R. DIEZ TORRE

El americanismo revisado

❖ Apoyo de la República Dominicana a la independencia
de Cuba. 1868-1898.

M^a Dolores DOMINGO ACEBRON

Affaires históricos

❖ Los mecenas de Lope de Vega

Antonio VILLACORTA BAÑOS

Ciencias Históricas

Museos y Vida



Museos y 'victorias' artísticas. Una aproximación a los orígenes de una cultura visual

Alejandro R. DÍEZ TORRE
Departamento Historia II. Universidad Alcalá de Henares.

I. ESPACIOS PICTORICO E HISTORICO: DE LA ESCENIFICACION A LA CARTOGRAFIA

El problema inicial viene formulado por un declive imperial: el español del s. XVII, durante el desarrollo de la guerra de los 30 Años, justamente en un modelo de guerra larga, donde aquel encontraría sus límites finales. A propósito de las imágenes y los espacios pictóricos, que nos proporcionan cuadros –precisamente– encargados para celebrar el poder militar español.

Se intenta mostrar no sólo el que dichas imágenes pictóricas estaban siendo ganadas por una forma nueva de expresar el espacio circundante –y los escenarios– de los hechos históricos, sino que existe en ellos una comprensión espacial subordinada. Como la de los hechos militares exteriores de España y el fracaso de su política internacional; en un siglo donde la monarquía absoluta trató de inmortalizar sus ya pasajeras victorias. Se mostró así la irrealidad militar y política, en contraste con el realismo artístico –del que las dos obras escogidas son muestra– y el avance cultural europeo por la misma época en que España fuerza su propio marasmo político y la desarticulación interna de las estructuras del Estado absoluto.

1. Representaciones y funciones

Dentro de una primera selección estaría el cuadro de "Las Lanzas" o de la "Rendición de Breda" de Diego S. Velázquez (1599-1660), pintado en 1634-1635, y medidas: l. 3,07 x 3,67; número de catálogo:

1.172; lugar de expedición: Sala 12 (Velázquez), Museo del Prado. Paralelamente un cuadro complementario sería el de "Recuperación de Bahía del Brasil", de Fr. Juan Bautista Maíno (1578-1649), pintado en 1635 y medidas: l. 3,09 x 3,81; número de catálogo: 885, lugar de exposición: Sala 25. Museo del Prado. Con estados de conservación buenos, en la totalidad, podría iniciarse su *descripción*:

1. Momento en que el general de los Tercios de Flandes, Ambrosio de Spínola recibe la llave de la reconquistada ciudad de Breda, de manos del gobernador holandés Justino de Nassau, entre militares y lanceros –o piqueros– de ambos ejércitos. Velázquez reconstruyó una *escena* ocurrida años antes (1625) de pintar el cuadro (1634/35); para lo cual se documentó especialmente –como mostró Angulo Iñíguez– además de conocer en su primer viaje a Italia a Spínola, que viajaba hacia allí por última vez (1629).

Velázquez representó allí una *escena* militar poco acostumbrada: la contribución de un ejército y su humilde *rendición*, para escenificar la '*victoria*' de otro, el español. Las líneas de composición barroca resaltan la *escena*: al comenzar por una vertical en el extremo derecho –las largas '*picas*' o lanzas de los tercios españoles– que se cierra por una curva ovalada en el izquierdo; lo que, junto al juego de luz y sombra –para destacar grupos– nos indican estar en la edad del barroco y en pleno s. XVII, desde el punto de vista pictórico. El primer plano visual enmarca, sin embargo, un segundo plano no menos presente: representado, desde una perspectiva alzada –siguiendo el sistema de visión cartográfica, típica de la pintura holandesa de paisajes–



"Las lanzas" de D. Velázquez, escenificando la "Rendición de Breda": la ciudad y su entorno, como segundo plano cartográfico.

para representar un paisaje y esquema de Breda, descrito visualmente como una superficie geográfica.

2. *Escena* en que el capitán español D. Fadrique de Toledo muestra un tapiz del poder estatal, representado en la figura de Felipe IV y el Conde Duque de Olivares, a los súbditos recién recuperados: portugueses del Brasil –que estaban dentro de la corona española entonces– y posiblemente, holandeses, que habían ocupado parte del país y el puerto de Bahía reconquistado (1625). Separados por la línea de la composición en diagonal, del extremo izquierdo superior al extremo derecho inferior, se sitúa una escena realista de los habitantes –mujeres y niños sobre todo– en torno a un herido. Esta escena es descrita minuciosamente, gracias a efectos formales y de iluminación, comparables a los de la pintura holandesa: de la que es observable igualmente una preocupación por la visión cartográfica de la bahía.

Funciones: decorativa y política. Ambos cuadros, junto con la "Defensa de Cádiz contra los ingleses" de Francisco Zurbarán, entre otros conmemorativos de *victorias* españolas, debidos a Cajés, Carducho y J. Leonardo, fueron encargados en 1634 para decorar el Salón del Trono

del Palacio, del Buen Retiro de Felipe IV. Este Salón fue lugar de celebración de Cortes y, por tanto, de reunión de representantes de los estamentos de la *nación* española, aún en formación. En estas reuniones solemnes, los procuradores podían rememorar las '*victorias*' hispánicas descritas a través de los cuadros, las *glorias* de las armas españolas –cada vez más heterogéneas– y los espacios de los escenarios respectivos –terrestres, marítimos– de un imperio en decadencia donde "no se ponía el sol". En este ambiente de triunfo se rodeaba, igualmente, la escenificación de otros actos del poder real absoluto

–de acreditaciones de embajadas de otros países; promulgación de pragmáticas o decretos reales, etc.– que los cuadros con sus dignatarios, capitanes, armas, emblemas, soldados y caballos no hacían sino simbolizar visualmente: como arquetipos de autoridad y poder¹, que Velázquez trasladaría a una buena parte de sus retratos oficiales. Posteriormente, cuando los reinos y las Cortes del Antiguo Régimen fueron disueltos por los Decretos de la 'Nueva Planta' –con la dinastía Borbónica– este escenario palaciego fue utilizado también como capilla ardiente, de los reyes Felipe V y Luis I.

2. Técnica y reproducción

El modo de pintar de los dos cuadros –y los de '*victorias*' en general– fue puesto al servicio de la narración a través de emociones y gestos de los actores en escena: el capitán en el cuadro de Maíno, Spínola y Nassau en el de Velázquez. Respondían así a la

¹ STRADLING, R.A.: "Spain's military failure and the Supply of horses, 1600-1660" en *History. The Journal of the Historical Association*. Vol. 69 N° 226 (June 1984), London pp. 208-221.

definición que en el Renacimiento dio Alberti del cuadro: "superficie encuadrada, situada a una cierta distancia del espectador que mira, a través de ella, un segundo mundo o mundo de sustitución". El cuadro se transforma en una ventana, desde donde el observador veía, en su mismo punto de vista, la sustitución que se le presentaba, siempre ligada a acciones humanas heroicas. Para ello, se narraban los acontecimientos, se persuadía con la retórica de los gestos.

Las dos obras se prestan a actividades didácticas con un uso escenográfico de los personajes. Podrían reproducirse en dramatizaciones de las escenas representadas –de hecho, Maíno parece haberse inspirado en una escena de "El Brasil restituido" de Lope de Vega– en los cuadros respectivos, que, por otra parte pertenecen a la tradición renacentista de las grandes obras históricas. Las cuáles narraban acontecimientos donde se perseguía resaltar las acciones humanas más ejemplares (o como las que aportaban, en áreas protes-

tantes, la tradición tan asidua y popularmente conocida de la Biblia) de los historiadores antiguos, etc.: para la comprensión del espíritu y la representación del "drama" humano o religioso, inserto en la Historia. Las intenciones gráficas y comunicativas eran primordiales² pero escenificadas: sintetizando lo que hoy podría comunicarse fílmicamente, o mediante la expresión en forma de personajes de comic, con sus hipotéticos diálogos y alocuciones.

Tanto en el cuadro de Maíno –pintor de origen italiano nacido en Pastrana y educado artísticamente en Toledo– como en el de Velázquez, composición y empleo de la luz y el color están al servicio de un modo de pintar *narrativo*, distribuyendo el cuadro en

campos. En el de Maíno, separados por una línea diagonal de color; en el de Velázquez, por una curva ovalada de la escena que enmarca el fondo. Para la *narración* de la escena de la rendición –que sorprende por la intimidad del gesto entre nobles y en tal ocasión pública– Velázquez utilizó, como es sabido, los gestos y las lanzas del "Encuentro de Jacob y Essau", y la composición de "Abraham y Melchisedec", provenientes ambas de ilustraciones de la Biblia –en la



"Recuperación de Bahía de Brasil" de J.B. Maíno y el lejano escenario del acatamiento imperial.

forma sugerida por la tradición, para darle más autoridad de representación histórica–, así como utilizó otros elementos de la obra de Rubens.

Maíno por su parte hacía presente la autoridad y el poder del rey lejano, mediante un tapiz del mismo, a los asombrados habitantes de Bahía. La escena completa, no sólo integra otras figuras reales –Olivares– y mitológicas –La Victoria–, sino la curva de heridos, los grupos de hombres, mujeres y niños, mediante la luz

² MAINSTONE, Madeleine y Rowland: *El siglo XVII. Introducción a la Historia del Arte*. Universidad de Cambridge, Barna, G. Gili, 1985; pp. 29-40 ("Pintura: el efecto dramático de la luz") y 66-72 ("Las revelaciones de Rembrandt sobre el alma humana"). También BLANKERT, A.: *Vermeer*, Barna, Noguer, 1982..

que los destaca –y articula– la narración, sobre un fondo cartográfico levemente curvado, para expresar mejor la esfericidad terrestre del contorno de la bahía.

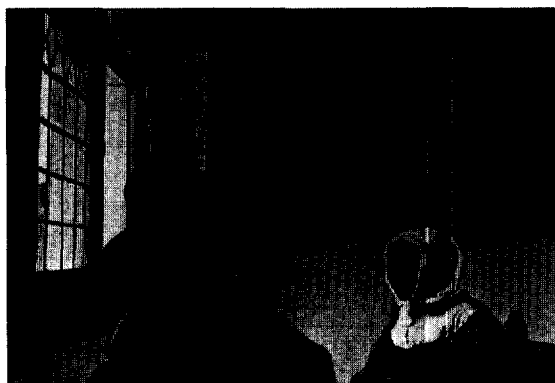
Ampliaciones temáticas: BROWN, Jonathan: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Forma, 1982 y PEREZ SANCHEZ, A.E.: *De pintura y pintores*. La configuración de los modelos visuales en la pintura española, M., Alianza Forma, 1993.

Los paisajes de fondo solían ser imaginarios; pero en los dos cuadros hay una novedad: sus paisajes son a la vez reales y *aéreos*, sitúan el horizonte muy alto, como si se vieran a *vista* de pájaro debajo de nuestros ojos. Además existen en ellos referencias de fogatas, lagos y canales de agua, montículos, etc.; o bien perfiles cartográficos, similarmente a como por entonces los entendía la corriente pictórica y cultural de la escuela holandesa.

Esta escuela participó, desde el s. XVI, de otras fuentes diferentes a las acuñadas –pictóricamente– hasta entonces. Los cuadros se hallan implicados en la adquisición de saberes sobre el mundo, comunes a la tradición artesanal, el saber cartográfico y geográfico y la ciencia experimental³. Sin *espectadores* situados en perspectiva, rodeados por el paisaje, sin *proyección* desde ningún punto, el cuadro se vuelve *superficie* donde situar toda la información visual por adición –difícil de contemplar desde un solo punto– y donde más que *ventana* para ver, se convierten en *mapas* o espejos de imágenes reales. Estas, por otra parte, invadieron la sociedad holandesa⁴ y constituyeron el elemento fundamental de la primera cultura específicamente visual –diferente de la cultura basada en la escritura, como sucedía en el Sur de Europa– y similar al papel del teatro inglés de la época (escenificando la representación de su propia sociedad).

Se constituyó así un modo de *ver* 'holandés', basado en la descripción –muy relacionada con la experiencia de la cartografía y la intención gráfica de la geografía– y en la creencia de que la imagen contribuía a la adquisición de saber sobre el mundo, como lo estaban demostrando esas ciencias a través de los mapas y planos. Este tipo de

instrumentos habían tenido, por lo demás, una gran expansión en la sociedad holandesa: con su demanda, para proyectos hidráulicos y de desecación de marismas, lo mismo que para las acciones militares que las ciudades desarrollaron, en la lucha por su independencia (respecto a España), o la búsqueda de informaciones espa-



Escena interior del pintor holandés Vermeer, el énfasis de luz y la cartografía en la descripción visual.

ciales, tanto para estos fines como para el desarrollo del comercio ultramarino. Un viajero por Holanda en 1636, confirmó que existían mapas murales de sus dominios hasta en las casas de los zapateros y los sastres, y gracias a los cuáles conocían las Indias y su historia sin salir de su país. Del Brasil mismo –donde fueron desplazados por la intervención española que Maíno recoge– levantaron mapas que fueron los verdaderos *inventarios* cartográficos y pictóricos objetivos (de habitantes, flora, fauna, vistas en silueta y en el mapa, etc.) hasta los viajes del Capitán Cook en el s. XVIII⁵. En la misma composición de Maíno para Bahía, hubieran preferido plasmar instalaciones coloniales, indígenas trabajando, etc. Por lo demás, fueron los verdaderos inventores de los atlas históricos, uno de los cuáles, el de J. Blaeu (1663, en 12 volúmenes) fue presentado a Luis XIV, dejando constan-

³ ALPERS, Svetlana: *The art of describing. Dutch Art in the seventeenth Century* Chicago, The University of Chicago Press, 1983. Introduction.

⁴ Vid. *Amsterdam. XVII siècle. Marchands et philosophes: les benefices de la tolerance*, París, Autrement (Collection "Memoires") 1993.

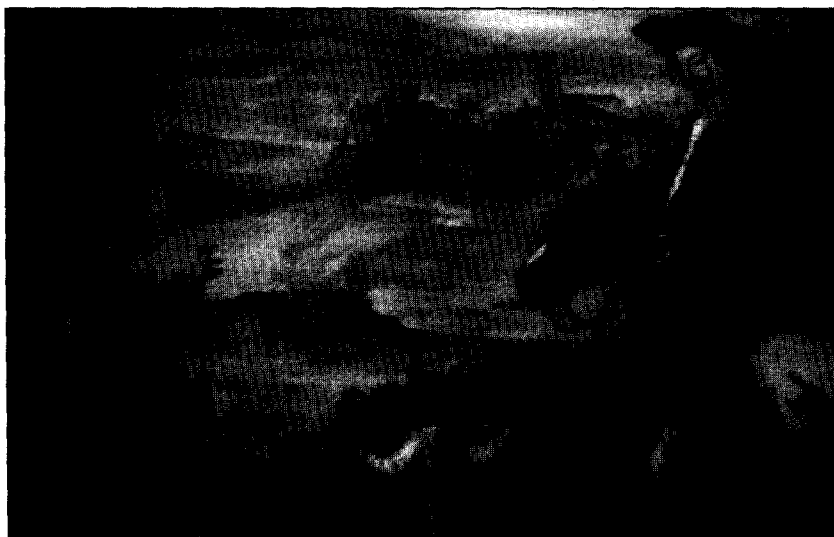
⁵ MECHOULAN, H.: *Amsterdam au Temps de Spinoza*, París P.U.F., 1990; pp. 86-90.

cia de que "la geografía (es) el ojo y la luz de la historia (...). Los mapas nos permiten contemplar en nuestro lugar, justo bajo nuestros ojos, las cosas más lejanas"⁶.

El modo pictórico "holandés", por otra parte, al desarrollar técnicas de descripción –los pintores hicieron a menudo planos y mapas también– similares a los cartógrafos y geógrafos, fueron los introductores de la pintura al *aire libre*. Y pudieron crear paisajes reales, no imaginarios como los manieristas, en forma de: paisajes urbanos (vistas topográficas de ciudades) y panorámicas (paisajes cartografiados). En aquellos las referencias

con los escenarios pictóricos y la imagen cartográfica que transmiten de los conflictos bélicos del s. XVII.

2. *Secundarios*: a) proporcionar elementos de lectura espacial de la confrontación bélica del s. XVII, a través de la comunicación visual, de las técnicas pictóricas de la época; b) contribuir a la identificación del concepto de guerra continuada y generalizada, como factor de desarrollo de los ejércitos permanentes del Estado absoluto; c) proponer algunas claves espaciales, del *desfase* del imperio hispánico y el declive militar español.



Escena de sitio, e la obra de J. Cajés, en uno de los cuadros de 'victorias'.

territoriales, los 'mojones' –de países sin alturas, tal que Holanda– eran básicos, como información visual: edificios de ciudades –verdadero homenaje pictórico de aquella nación: cuya independencia fue obra de ellas y que configuraron su Estado– o torres, tejados, molinos o grupos de árboles, etc. Estos fueron algunos de los saberes que Velázquez utilizó también, para destacar una ciudad y un territorio real como escenario de su cuadro.

II. COMUNICACION VISUAL Y ESPACIO BELICO DEL SIGLO XVII

1. Objetivos comprensivos

1. *Principal*: articular los conceptos de espacio histórico y los orígenes de la cultura visual, en relación

2. Contenido y secuencias espacio-imperiales

La guerra, expresada en los cuadros de "victorias" a través de dos momentos favorables, tuvo muchas alternativas, y la de los "Treinta Años" fue un proceso de desgaste final en que, pese a los teatros de operaciones exteriores –presentados en los dos cuadros– determinó el fracaso a medio plazo. En un imperialismo que se alimentaba así mismo de una

guerra de frentes múltiples –el mismo Spínola de las "Lanzas" pasó del escenario militar de Breda al alemán– y con unos ejércitos 'desnacionalizados'.

Debe partirse de los escenarios introducidos por los dos cuadros y superponerlos a otros menos halagüeños: los del contemporáneo y cortesano pintor, testigo de la Guerra de los "Treinta Años", muy influido ya por la pintura holandesa, el flamenco Peter Snayers⁷. Desde

⁶ BLAEU, J.: *Le Grand Atlas*. J. Blaeu, Amsterdam, 1663. Introducción. pp. 1 y 3.

⁷ CORDOBA, J.M.: "Peeter Snayers. Un testigo de la Guerra de los Treinta Años, *Album*, n° 30 (Febrero 1992); p.p. 35-47 y F.C. LEGRAND: *Les peintre flamands de genre au XVII Siécle*; Bruxelles, Meddens, 1963.



Vista del asedio de Aire-Sur-La-Lys, de P. Snayers, de 1653, escenificando un asedio invernal de tropas españolas.

Bruselas y al servicio de los Austria y sus movimientos o campañas –plasmadas en lienzos de "socorros", "sitios", en más de 50 obras–, Snayers produjo cuadros sobre el mismo escenario –perdido definitivamente para España en 1637– de "Las Lanzas": "Toma de Breda", "Isabel Clara Eugenia en el sitio de Breda" y "Vista caballera del sitio de Breda". La misma multiplicidad de espacios simultáneos –y la continuidad de los 'sitios' en un mismo escenario de los 'dominios'– da la medida desfasada, de un imperialismo feudal y territorial –basado en la "reconquista" y la obtención de tierras, tesoros y servicios de hombres– frente al holandés y al inglés nacientes: basados en el mar y el alquiler de servicios a terceros (y una disposición urbana de repúblicas oligárquicas).

La recapitulación visual y física de los objetivos militares, los escenarios y las técnicas de representación de los mismos, tiende a reintegrar los cuadros en su serie de las "victorias". Esta era la imagen que de sí mismo se intentaba fabricar el Estado, rodeado por todos los fracasos, en un ambiente donde "Velázquez ofrecerá la visión de una España más cerca del abismo"⁸. Las diapositivas de sus modelos de inspiración, así como las fuentes pictóricas del espacio holandés precisan el alcance de su lucidez. Los textos del Conde Duque de Olivares al Rey,

pueden muy bien demostrar el reverso de aquella intencionalidad gráfica, tan bien expresada en los cuadros de Snayers de los Museos del Prado y del Ejército. En un esquema temático y comparativo especial, aparecerían sucesivamente:

a) Colección: referente a los cuadros de "Lanzas" y el de la "Reconquista de Bahía" o de la "Defensa de Cádiz contra los ingleses" (1625).

Introducción: comparación gráfica-histórica de tres repre-

sentaciones "victoriosas", a través de ejercicios de contraposición de planos y narración.

b) Colección: "Isabel Clara Eugenia entrando en Breda" (1662). Los espacios de la estrategia militar y de fortificación; el nuevo papel de la artillería.

Consecuencia: la distancia del triunfalismo a la realidad militar.

c) Colección: obras de P. Snayers y texto de Olivares al Rey (1626). Las discontinuidades espaciales del poder, interrumpido en múltiples frentes de imperio universal.

Consecuencia: la preservación del fracaso del Estado, como 'secreto de Estado' y los encargos artísticos de 'victorias' (Carducho, Cajés, Lorenzo, Snayers).

d) Talleres: descripción visual y cartografía militar. Composición y planos de los cuadros de 'victorias': en una serie temática, bajo el denominador del

⁸ VILAR, P.: *Historia de España*. Ed. Grijalbo, Barcelona 1979, pág. 60. Acerca del ámbito político característico del momento, vid. ELLIOTT, John y otros: "La España de Olivares" y "Olivares. Historia de una ambición". Madrid, Cuadernos de Historia 16, 1985; de ELLIOTT, J. vid. *El Conde Duque de Olivares*, Madrid, Alianza, 1992. Una visión cultural, rica en matices, en GARCIA CARCEL, Ricardo: *Las culturas del siglo de Oro*, Madrid, Historia 16, 1989.



escenario bélico, la representación del poder militar y la continuidad espacial del poder.

e) Talleres: representación, mentalidades escenificadas y paralelismo histórico de episodios (los de Velázquez, Maíno y la comparación con el Zurbarán "Defensa de Cádiz contra los ingleses", desarrollada el mismo año que los episodios anteriores 1625), en tres espacios distantes. Demostraciones de adecuaciones/inadecuaciones, de formas de representación (símbolos, actitudes de personajes, composición, etc.), a los fines del Estado absoluto, en un imperio universal (texto del Duque de Lerma, 1620).

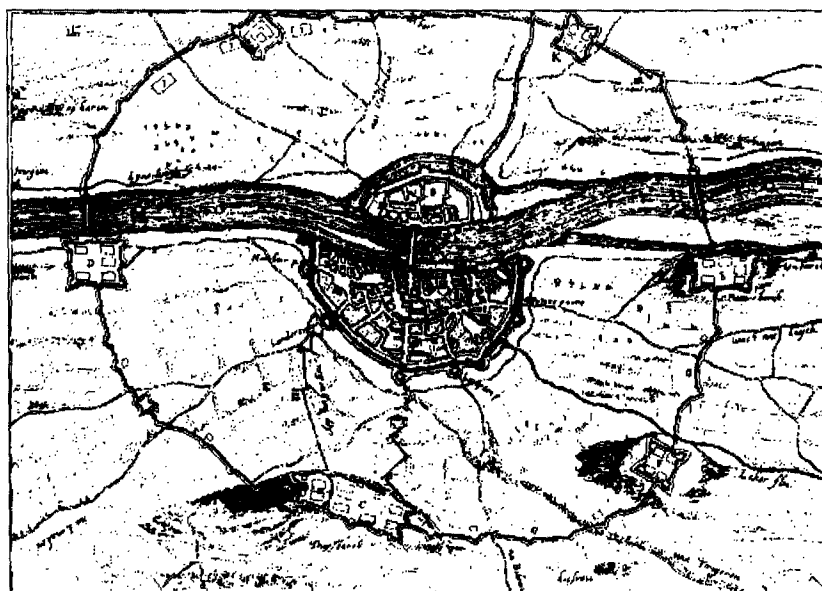
3. Las "victorias" como propaganda visual

En la escenificación residía bastante de la propaganda barroca del Estado imperial. Y las escenas pueden ser introducidas, por la observación formal –las masas de color y el juego de la luz– que defina la composición barroca del cuadro de "Las Lanzas" en forma ovalada. Son posibles allí comparaciones del extremo derecho, de las lanzas, al izquierdo de los soldados holandeses. Pero no es menos ilustradora la escena de los grupos y los jefes militares de la "Defensa de Cádiz contra los ingleses", del amigo de Velázquez, Francis-

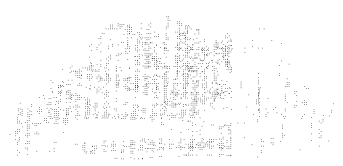
co de Zurbarán: ¿qué personajes más intervienen, aparte de los generales, a la derecha?. Comparar los trajes de los civiles y militares de estos cuadros –así como en el de "Recuperación de Bahía de Brasil" de Maíno– es advertir que sólo los militares, en tiempo de guerra, podían salirse fuera de la etiqueta oficial de color negro; del mismo modo que, aquellos, permiten identificar las armas y atributos del mando, que llevan los militares en los tres cuadros (Al lado del Museo del Prado donde se encuentran estos cuadros, está lo que queda del Palacio del Buen Retiro –convertido en Museo del Ejército– donde estuvieron colgados. Allí podrás observar las armas y las 'lanzas' en la realidad, similares a las de los cuadros). Por otra parte, es conveniente advertir quien está sentado en el cuadro de Zurbarán y a quienes dá ordenes: son el gobernador de Cádiz, D. Fernando Girón y el Duque de Medina Sidonia, que encabezaría la conspiración –en Andalucía– en 1641 contra la monarquía centralizada.

Identificar y observar las *escenas* de personas –y su comparación– permite igualmente recomponer, en un esquema visual, las líneas de composición. Pero estudiar ésta y observar aquéllas nos lleva a la definición de planos por la luz. Delante de los cuadros en las

salas 12 –"Las Lanzas"– y 25 –"Recuperación de Bahía del Brasil"– del Museo del Prado: ¿describen algún plano los grupos de personas atendiendo a la luz?. En una sala de proyección de diapositivas y esquemas de transparencias pueden aislarse –o superponerse– una *escena* al principio y un fondo detrás: éste es el de la ciudad "reconquistada" y –en el cuadro de Breda de Velázquez– todo un espacio geográfico, señalado por los fuegos de la batalla acabada.



Cartografía y plano bélico de la ciudad de Maastricht en 1632.



Vista de asedio de la ciudad de Maastricht por tropas españolas. En primer término, sistema defensivo y ciudadela.

Momentáneamente, conviene introducir otra reproducción del mismo asedio, hecha por un grabador holandés —Claes Jansz Visscher—, que documentó la batalla aquel año (1625). Tomar los nombres que figuran al pie de su mapa —que corresponden a un número en el mismo— y situarlos en la reproducción del de Velázquez, permite comprobar proximidades técnicas. ¿Porqué coinciden las dos representaciones? Se trata de técnicas de representación aérea comunes: inclusive con punto de vista del terreno a 'vuelo de pájaro' —el horizonte está muy alto en el cuadro y en el mapa no existe porque está hecho desde arriba—; utilización de accidentes naturales o humanos, como referencias territoriales etc. Los ríos recorren el territorio, resaltando más las extensiones que los volúmenes o las masas. Velázquez pintaba pues el fondo del cuadro al modo "nórdico", es decir, con las mismas técnicas que la pintura holandesa⁹.

Para constatar aún más esta influencia, es preciso situarse ante otros cuadros de 'victorias', conservados en los Museos del Prado y del Ejército: Los del pintor de origen flamenco Peter Snayers (1592-1667). El que este

pintor dedicó al tema de "Isabel Clara Eugenia entrando en Breda" permite hacer un croquis de la ciudad y sus sistemas de defensa, en relación a los canales de agua de su contorno territorial. Comparándolo con la propia distribución del cuadro, permite justificar porqué se pintaban así descripciones de 'sitios' al modo 'holandés': era una identificación acuñada, como en el denominado "Sitio de Gravelinas", donde pinta —dentro del cuadro— el plano de la ciudad que le sirvió para hacerlo.

A propósito de P. Snayers, hay en este autor, contemporáneo

de Velázquez, frecuentes asedios a plazas fuertes. Era la guerra de los "Treinta Años" y durante ella, lo mismo se conseguía una plaza que se perdía. Los cuadros de Velázquez y Maíno estudiados son un ejemplo de ello; y un buen complemento es verificarlo en un mapa de Europa, con los distintos territorios y momentos de aquella guerra.

Entre el Museo del Prado y el cercano del Ejército, el cuadro de Snayers sobre Breda y otros permiten localizar —y relacionar— tipos de armas y espacios pictóricos, de descripción de 'victorias'. Por ejemplo, cada arma tenía sus unidades y espacios; dispersándose —o uniéndose— en agrupaciones. Las de infantería forman cuadros, con un cuadrado menor interior, de 'lanzas' —como las del cuadro de Velázquez— o picas de 5,5 ms; y se trataba de una forma de impedir que huyesen: por ser soldados poco entrenados y estar rodeados, en el resto del cua-

⁹ ALPERS, Svetlana: *L'oeil de l'histoire. L'effet cartographique dans la peinture hollandaise du 17^e siècle* pág. 97, en *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 49 (Spte. 1983), Ed. Minuit, París.

drado, por hombres con mosquete –o mosqueteros– que disparaban su arma y volvían hacia atrás para cargarla. A pesar de que se hacían 8 relevos para mantener el fuego, transformaba cada unidad de infantería o 'tercio' en una masa que derrochaba hombres frente a la artillería –como puede verse, entre otros, en los cuadros de Snayers– y avanzaba gradualmente, con lentitud de movimientos. En las distintas representaciones pueden identificarse aquellos 'tercios', así como unidades de caballería y sus posiciones. Aún sin croquis de su distribución –y comparación– puede también visualizarse un hecho, en el cuadro de Velázquez: el mayor número de lanzas en el lado español y las pocas del lado holandés (no empleaban ya este sistema, pesado y poco eficaz, al lado de la tecnología y estrategia militar de la época).

4. Continuidad espacial del poder y desfase imperial

Frente a la infantería española –pocas veces derrotada en el s. XVI– se desplegó en el s. XVII lo que se llamó la "revolución militar"¹⁰: el complejo de cambios –de acción recíproca– como fueron: el nuevo armamento, las tácticas y estrategia. Entre otras modificaciones, estuvieron: la reorganización de los suministros y administración militares, la forma de control político y de composición social de los ejércitos, así como una nueva clase de disciplina que hacía de los soldados unidades "autómatas" sobre el terreno. Estas últimas innovaciones fueron introducidas por las reformas militares de Mauricio de Nassau –jefe militar holandés, cultivado, que leía a los estrategas clásicos romanos– durante las guerras de Independencia de Holanda, respecto de España. Las repercusiones espaciales no se limitaron al campo de batalla –con formaciones lineales de piqueros y mosqueteros, muy rápidas, que evitaban los encuentros de frente– sino en los dispositivos defensivos y entornos de las ciudades. Tal como testimoniaron los cuadros de Snayers consistían en la aclimatación del modelo italiano de 'ciudadela', a la defensa en profundidad –en un territorio llano– de

las ciudades holandesas: contra la invasión de los tercios y la artillería española (mediante gradación y articulación sucesivas, en el espacio, de muros, fosos, canales intermedios, etc.) y contrarrestar así los cañones de asedio, de mayor alcance y precisión en el disparo. En los cuadros, un croquis permitiría situar allí aquellas piezas de artillería, las defensas y cambios espaciales en las ciudades: su sistema de separación de las artillerías de asedio, o los baluartes de la ciudad que las neutralizan.

Las observaciones espaciales provendrían, tanto de la 'descripción' pictórica holandesa, como de la complicación y disminución de altura de las defensas de sus ciudades, remodeladas para emplazamientos de artillerías (las murallas ya no servían para dificultar la escalada del enemigo, como en la E. Media). Y a ojos vistas, los cuadros de Snayers transcribieron la complicación de aquellos elementos de fortificación: baluartes de disparo, en lugar de torres; terraplenes detrás de los muros, para el efecto del fuego de artillería y otros. En conjunto, la fortificación y las necesidades militares diseñaban ciudades con un trazado geométrico y salientes defensivos, en punta de ángulo: como innovaciones –y aplicaciones científicas– de toda una ingeniería militar, que terminaron afectando al plano de las ciudades. Se trataba finalmente de un rasgo constituyente, según lo explicó en su día Lewis Mumford¹¹ de la 'ciudad barroca': donde proliferaron elementos de uso militar, por todas partes circundando –y organizando– a la ciudad, y que fueron expresión del dominio sobre aquella del Estado moderno. Hasta el punto que sí la ciudad incluyó –crecientemente– cuarteles, arsenales, terrenos de ejercicio o desfile –concentrando movimientos militares– también abrió la avenida (vía militar; vía rápida) para aquellas necesidades. Y la avenida misma –un

¹⁰ ROBERTS, Michael: *The Military Revolution. 1560-1660*. Belfast, 1956, pp. 21-23.

¹¹ MUMFORD, Lewis: *La Ciudad en la Historia*, BB. Aires, 1966; pp. 497-500 ("La guerra como constructora de la Ciudad") y 505-509 ("El movimiento y la avenida").

campo de desfiles y despliegue militar— se transformó en símbolo y dato fundamental de la 'ciudad barroca'; como la geometrización y los elementos defensivos, tan extendidos —y visualmente descritos— en los cuadros de Snayers. Por cierto que sus fortificaciones, a menudo, están junto al plano de la ciudad, ni dentro ni fuera de ella: coronan un sistema de defensas en gradación, para potenciar efectos y tácticas de las nuevas armas de fuego. Pero la fortificación ya estableció la separación —máxima hasta entonces— de la función militar y la vida civil en la ciudad (no fue el objetivo de la 'ciudadela' la seguridad de la población civil, sino la defensa de un territorio, circundante hasta la provincia).

En los cuadros de 'victorias' como los de Snayers —con sus ciudades sitiadas o socorridas; sus defensas, dispositivo urbano, orientación geográfica y canales de articulación de las comunicaciones— de los Países Bajos o de la guerra de los "Treinta Años", aparece todo un empeño visual de sistema territorial planificado, de defensa uniforme. Hecho por ingenieros militares, con trazo de ángulos de tiro iguales y de distancias idénticas —entre ellos, para que cada parte reciba apoyo de otra; y todas resulten defendidas a un tiempo— guardaban separación a tiro de mosquete: en una concepción de fortificación prevista de antemano, para dificultar el progreso del asaltante. Lo mismo era emplazada cada 'ciudadela' en un territorio: separada de la siguiente o de la ciudad, con la mínima distancia posible para retener al enemigo y poder recibir socorro de ellas. Esta interconexión y continuidad por el espacio del sistema militar, solo era posible sobre la base del espacio continuo. El cual preocupaba por entonces —además de a la Física y a los científicos— a los Estados, que contaban con un territorio donde debía ejercerse la voluntad del monarca absoluto. Por eso las fronteras y los espacios interiores —como las vistas descriptivas y casi cartográficas de los paisajes de Snayers— se jalonaron de 'ciudadelas' urbanas, que dejaron de ser construcciones aisladas, simplemente defensivas: para formar parte de un con-

junto organizado, a través del cual el poder debía recorrer todo el territorio de una forma continua.

Las mismas fortalezas urbanas, podían identificarse con regímenes generales democráticos o monárquicos/oligárquicos, según estuvieran situadas al nivel o por encima de las ciudades¹². Pero en los paisajes flamencos que pintaba Snayers y sus 'ciudadelas', además de adaptar su plano a un terreno llano, acomodaron sus espacios urbanos con un Estado absoluto, en su experiencia histórica frente a ejércitos de ocupación. Por lo mismo que, tránsito militar y primera mutación barroca de las ciudades, proporcionaron el marco urbano adecuado al gobierno coercitivo del Estado moderno¹³, las Provincias Unidas de Holanda —entre otros ámbitos imperiales— rompieron la continuidad espacial del poder hispánico y delimitaron su propio Estado oligárquico (en competición ventajosa, frente al desfasado Imperio territorial español).

Como en la de los "Treinta Años" se trató allí, mientras tanto, de una sistemática —y destructiva— guerra: en la que la esencia de las reformas holandesa y sueca —la estrecha vinculación e integración entre todas las armas, bajo el mando coordinado y empleo eficaz de los nuevos instrumentos militares— podía triunfar, sobre los ejércitos españoles e imperiales (como así sucedió a la larga). Su comprobación no estaría en los cuadros de Velázquez o Maíno, sino en los de su contemporáneo Snayers (con sus cuadros que son de "asedios", de "auxilio" de tropas, etc). En uno de aquellos, de "Asedio de Aírs-Sur-Lys"— quedaron, visualmente descritas, las dificultades del ejército español —que ya no conoce estación de descanso— en una campaña sobre hielos y desolación. Y aún permite valorar, no ya su función política —en relación a los fines del Estado en un imperio universal: formulados en el texto, a comienzos, del Duque de Lerma en 1620— sino sus barreras finales. ■

¹¹ MARAVALL, J. Antonio: *Estado Moderno y mentalidad social*. Siglos XV al XVII, vol. II, Madrid, Rev. de Occ. 1972; p. 556.

¹² MUMFORD, Lewis: *La Ciudad en la Historia*, op. cit., vol. II, p. 568.

Ciencias Históricas

El americanismo revisado

Apoyo de la República Dominicana a la Independencia de Cuba, 1868-1898

M^a Dolores DOMINGO ACEBRÓN
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Centre de Histoire des Antilles Hispaniques.
Université de Paris VIII.

Las guerras de independencia que se produjeron en Cuba durante más de tres décadas desde 1868 hasta 1898, contra el colonialismo español fueron la culminación de un largo proceso de lucha, que se inicia con la primera guerra de independencia en 1868 que finalizará en 1878. Tras la Paz de Zanjón y como respuesta al no aceptarse las condiciones impuestas por las autoridades españolas se produjo la Guerra Chiquita entre los años 1879-1881; hasta culminar con la última guerra, entre 1895 y 1898; organizada y dirigida por José Martí, sirviendo de apoyo ideológico el Partido Revolucionario Cubano, que había sido fundado en 1892 y que se convirtió en el aglutinador de los numerosos combatientes que desde mediados del siglo XIX estaban a la cabeza de los principales movimientos políticos y sociales que tenían como único fin conseguir la independencia convirtiéndose Cuba, de esta forma, en una nación libre y soberana; aunque esto se vio malogrado con la intervención norteamericana y la imposición de numerosas condiciones que se vieron plasmadas en la famosa "Enmienda Platt" de 1902, que justificaba jurídicamente la dependencia neocolonial del estado cubano¹.

1. LAS GUERRAS DE INDEPENDENCIA, 1868-1898

La primera guerra de independencia comienza el 10 de octubre de 1868 y tuvo a la cabeza al hacenda-

do Carlos Manuel de Céspedes el cual fue seguido de inmediato por otros hacendados, todos del Departamento Oriental de la Isla; aunque debe quedar de manifiesto que otros muchos hacendados del Departamento Occidental, principalmente de La Habana, Matanzas,... lucharon asimismo en favor de la independencia de Cuba. No obstante, una de las más duras estrategias de Máximo Gómez, dominicano, y General del Ejército Libertador en ambas guerras, era conseguir por todos los medios atravesar las dos trochas², la de Júcaro a Morón y la de Mariel a Majana, para conseguir que la guerra se extendiese al Departamento Occidental. La más importante de las dos fue la trocha de Júcaro a Morón diseñada por el ingeniero español José Gagó³.

Estas estrategias militares consiguieron su objetivo logrando que la insurrección no pasara al departamento Occidental, circunscribiéndose la guerra a la zona comprendida entre Manzanillo, Jiguaní, Baire, etc... es decir, en las jurisdicciones de Oriente.

¹ FERNANDEZ SOSA, Mirian: "El intervencionismo norteamericano en Cuba y su reflejo en el pensamiento político cubano de principios del S. XX". *Arbor*, Madrid, n. 567, tomo CXLIV, 1993, pág. 119.

² Trocha: son las líneas fortificadas que dividen a ambos contendientes. Generalmente la constituye una línea externa en forma curva, convexa hacia el enemigo. La componen centinelas y escu-chas. Tiene una segunda línea, de grandes guardias, que es concén-trica y más recogida que la primera; y una tercera, más interna, for-mada por gruesos piquetes, retenes o puestos de apoyo y sosten. MAXIMO GOMEZ BAEZ. *Invasión y Campaña de las Villas*, 1875-1876. La Habana, Editora Militar, 1984, pág. 114.

³ *Album de la Trocha*. Breve reseña de una excursión feliz desde Cien-fuegos a San Fernando recorriendo la línea militar, por cuatro perio-distas. La Habana, la Universal, 1897.



Billete emitido en 1869 por los insurrectos cubanos

En los primeros momentos la violencia era tal que Céspedes como presidente de la República en Armas se vió obligado a tomar algunas disposiciones respecto a la dirección que debía tomar la insurrección, a la organización de poblaciones y del territorio rural que ya había sido ocupado por las fuerzas rebeldes.

Bayámo se convirtió en el principal centro de la revolución, siendo el primer lugar de territorio cubano del cual habían sido expulsados los representantes del poder metropolitano.

El movimiento insurreccional no fue seguido de igual forma en el resto de las jurisdicciones de dicho departamento, por ejemplo en Camagüey la inexistencia de armas retrasó su incorporación a la lucha. Siendo la única esperanza para los camagüeyanos que el general Manuel Quesada, que se había establecido en Nassau provisionalmente les enviase una expedición con armas⁴.

Asimismo, la insurrección intentaba extenderse hacia Occidente pero cada vez con más dificultades, a medida que se aproximaba hacia La Habana. Debido a un factor muy importante y decisivo como era la diferente estructura social de Occidente. Por ejemplo, las jurisdicciones de La Habana, Matanzas y Pinar del Río, eran las zonas más pobladas y de mayor desarrollo económico por su producción de azúcar y tabaco.

Otro factor fundamental era el alto porcentaje de esclavos, que representaban el 40% del total de la población; por el contrario en Camagüey y en Oriente constituían el 20% y en Las Villas el 25%⁵.

Todas estas condiciones que podrían calificarse de adversas no impidieron que Occidente participara en la guerra, aunque tenían otro elemento en contra, nos referimos al grupo

formado por los Cuerpos de voluntarios de tendencia ultra conservadora y que con su actitud fueron los artífices de numerosos sucesos deleznales, como el asesinato de los estudiantes de Medicina, el asalto al Teatro Tacón, café del Louvre y un largo etcétera.

A pesar de todo, numerosos habaneros participaron muy activamente en la insurrección, difundiendo la idea de la necesidad de que la Isla fuera independiente; junto a esto cabe sumar el apoyo moral y material de muchos otros que desde Estados Unidos u otros puntos donde habían emigrado, a raíz de la política represiva iniciada por las autoridades españolas en el inicio de la guerra en 1868, organizaron clubs y asociaciones revolucionarias, juntas, periódicos, recolectaron fondos, compraron armas, organizaron expediciones, etc... Entre los que figuran José Morales Lemus, que fue Ministro Plenipotenciario de la República en Armas en Nueva York, Antonio Fernández Bramosio, José Manuel Mestre, José Antonio Echevaría, Francisco

⁴ Para todo lo relativo al tema de las armas, ver el artículo de DOMINGO ACEBRON, M^a Dolores: "El Tráfico de armas durante la Guerra de los Diez Años, 1868-1878". *Tebeto*, Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura, 1990, n. 3, págs. 91-131.

⁵ GUERRA SANCHEZ, Ramiro: *Guerra de los Diez Años*. La Habana, Ed. Pueblo y Educación, tomo I, págs. 61-154.



Javier Cisneros, Agustín Santa Rosa, Juan Bellido de Luna, Juan Arnao, en su mayoría miembros de la Junta Revolucionaria de La Habana, de tendencia reformista.

Diez años después, finalizaba la guerra con el Pacto de Zanjón en el que se consiguieron "las mismas condiciones políticas, orgánicas y administrativas que tenía Puerto Rico", además de la representación en las Cortes. Asimismo, gracias a las libertades que promovió Martínez Campos se organizaron por un lado el Partido Liberal Reformista (3 de agosto de 1878), convirtiéndose en el Partido Autonomista, y el partido Unión Constitucional.

No obstante, la inestabilidad en el orden político en Cuba continuó bajo la bandera separatista y los intentos anexionistas. Varios meses después de haberse firmado el Pacto de Zanjón los pro independentistas continuaban sin descanso. Calixto García a la cabeza del Comité Revolucionario del Centro fundó diversos centros y clubs conspirativos en las principales ciudades de Estados Unidos, Nueva York, Cayo Hueso, Tampa, Jacksonville, Nueva Orleans, Baltimore, Chicago y también en América Latina y en la propia Cuba. En Oriente el movimiento estuvo dirigido por Flor Crombet, José Maceo, Guillermon, Moncada, Mayia Rodríguez, Quintín Banderas y Pedro Martínez Freyre.

Finalmente el 24 de agosto de 1879 el general Belisario Grave Peralta, apoyado por el teniente coronel Cornelio Rojas, se levantó en San Lorenzo (Holguín) con 200 hombres; con ello comenzaba la Guerra Chiquita. Una contienda que desde el principio contó con escasos medios y que adoleció de una organización inadecuada; la existencia de un mando único y la confusión entre sus dirigentes fueron decisivos para el corto desenlace de la guerra⁶.

Por último, la inestabilidad política y social desencadenó el estallido de la última guerra de independencia que supuso para España el fin del poder

colonial en América. Pero la salida de España del suelo cubano no significó para Cuba la liberación, ya que se vió mediatizada por un nuevo poder de corte imperialista representado por los Estados Unidos y que no concluirá hasta la revolución cubana de 1959.

2. EL PAPEL DE LA REPUBLICA DOMINICANA EN LA INDEPENDENCIA DE CUBA

El papel de algunos dominicanos en la independencia de Cuba fue muy importante por el envío desde el país vecino de armas a través de las expediciones. Por consiguiente, era clave que desde territorio dominicano se organizaran o hicieran escala algunas de las expediciones con destino a las costas de Cuba⁷.

En los años posteriores a la Guerra de los Diez Años y más tarde durante la Guerra Chiquita se intensificaron las expediciones que partían desde la República Dominicana, como así se desprende de la documentación y más concretamente de la correspondencia consular⁸.

Tras concluir la guerra, en 1879, fue interceptada una carta escrita en Nueva York, el 18 de julio de 1878, por un tal Cástulo y dirigida a Carlos Filipo de Ayala, de origen cubano, médico de profesión y que se hallaba establecido en Santo Domingo hacía seis meses, donde se especifica la existencia de numerosos insurrectos...⁹.

En otros documentos se hace alusión a la negligencia

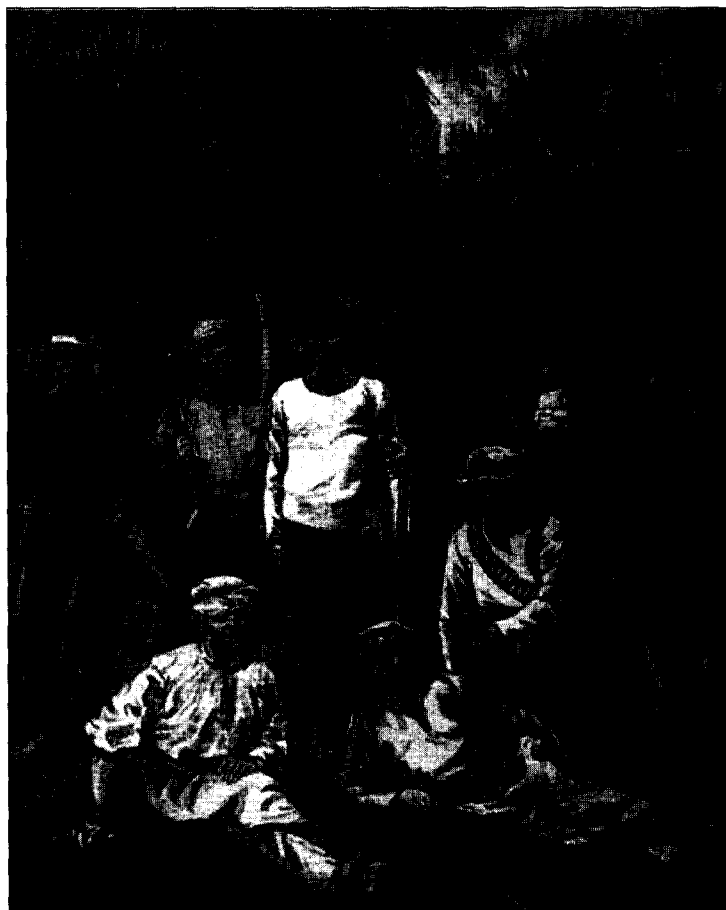
⁶ PEREZ GUZMAN, Francisco y SARRACINO, Rodolfo: *la Guerra Chiquita: una experiencia necesaria*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1982, págs. 104-251.

⁷ Para el tema de las expediciones ver el artículo DOMINGO ACEBRON, M. Dolores: "Las expediciones a Cuba: apoyo a la insurrección cespedita, 1868-1878". Madrid *Revista Complutense de Historia de América*, n. 18, Ed. Complutense, 1992, págs. 241-256.

⁸ La documentación utilizada para la realización de esta investigación, nos ha sido cedida por la Dra. Consuelo Naranjo Orovio. Nuestro más profundo agradecimiento.

⁹ Carta de Francisco de Serra, Consul de S.M. en Santo Domingo al Excmo. Ministro de Estado en Madrid. Santo Domingo, 25 de marzo de 1879. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Leg. H-2058.

cia del vice-consul de Puerto Plata, al no haber denunciado por una parte, la presencia de Maceo en la República Dominicana y por otra, el embarque de armas y de los expedicionarios. Y todo esto se debía a que por otros conductos las autoridades españolas habían sido



Los insurrectos en los campos de "Cuba Libre" en 1895.

informadas de que Maceo se encontraba en "Gran Turk" y que se había puesto en contacto con el General Luperón, Presidente provisional en estos momentos y con algunos miembros del nuevo gobierno. Su mandato en la presidencia de la República fue solamente durante once meses y la aceptó en difíciles momentos que vivía la República Dominicana para defender la paz amenazada y mantener la ideología liberal¹⁰.

La figura del General Luperón y su vinculación con Haití ha sido analizada por el historiador dominicano Michel Cordero, donde iguala la figu-

ra de Luperón con la de los puertorriqueños Eme-terio Betances, y Eugenio María de Hostos, y la del cubano José Martí respecto a su concepción antillanista que incluso supo ver con anterioridad a los citados; siendo partidario de una confederación

insular. Fue según Cordero "el precursor del panantillanismo y el primer antiimperialista antillano, y del Partido Azul, que aglutinó a todos aquellos sectores sociales dominicanos que defendían un nacionalismo y un liberalismo más avanzado del S. XIX"¹¹. Sin duda otras de las preocupaciones políticas de Luperón fue la unidad de la Isla de Santo Domingo, respecto a Haití, y la liberación de Cuba y Puerto Rico; y fue Luperón con el apoyo del presidente haitiano Geffrard los cuáles pretendieron formar con Cuba y Puerto Rico, una vez que hubieran alcanzado la independencia una confederación antillana¹².

Por consiguiente, la figura de Luperón permanece unida a la historia de las luchas emancipadoras de Cuba y a las libertades en Puerto Rico; auxilió a Francisco Vicente Aguilera a organizar la emigración en el extranjero y colabo-

ró estrechamente con Betances y Eugenio María de Hostos, y los hermanos Maceo¹³.

Las autoridades españolas conscientes del apoyo que tenían los insurrectos cubanos en tierra dominica-

¹⁰ Juan Pablo Duarte seiscientos aniversario de su nacimiento. Homenaje del Ateneo de Marianao 1963. La Restauración dominicana su primer centenario. Homenaje del Ateneo de La Habana, pág. 28.

¹¹ CORDERO, Michel: "Gregorio Luperón y Haití". *Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, C.S.I.C., 1993, pág. 3.

¹² *Ibi*, pág. 7.

¹³ *Op cit* (10), pág. 29.





na, presionaron a las autoridades dominicanas para que no dejaran entrar a Maceo, en un intento de conseguir "que este territorio no vuelva a ser, lo que fue hasta ayer, un lugar seguro para organizar expediciones contra nuestros dominios, adelantando en el camino de la consolidación de la paz"¹⁴.

Las sospechas de las autoridades sobre las actividades de Maceo, eran completamente ciertas. Entre ellas cabe destacar las que se cernían sobre las autoridades dominicanas como puntos de apoyo a los independentistas al permitirles la entrada en su país. Dichas quejas se basaban en las informaciones recibidas sobre una expedición del propio Maceo. Según las informaciones del vice-consul en Puerto Plata, se habían embarcado un total de cuarenta cubanos armados, a las órdenes de Maceo. Una de las tácticas para poder desembarcar en Cuba, según las autoridades españolas, era que el General Luperón podía presionar al capitán del vapor americano "Santo Domingo" ofreciéndole dinero, para que este variase el rumbo, simulando mal tiempo, o incluso fingiendo una conspiración a bordo. El conocimiento de toda la trama hizo fracasar la expedición de Maceo, y se puso de manifiesto el apoyo que tenían los insurrectos cubanos desde la República Dominicana¹⁵.

A pesar de todo, Antonio Maceo logró entrar en territorio dominicano, y el día 9 o 10 de agosto de 1880 se embarcó en "Gran Turk" a bordo del vapor americano "Georges W. Clydes" con destino a Nueva York¹⁶.

Maceo no desfallecía en su intento de llevar armas a Cuba, reunir fondos, etc... A finales de dicho año fue trasladado en un buque de guerra inglés desde Grand Turk a Kingston, donde iba a reunirse con otros cabecillas cubanos entre los que se encontraban Quesada, Sánchez, Estrada, Vicente García, Máximo Gómez y Carlos Roloff¹⁷.

Asimismo, otras informaciones exponían como el

Club cubano de Nueva York iba a enviar una goleta inglesa o americana con armamentos y municiones, a punto cercano a Puerto Plata. Además Manuel de Jesús Peña en una carta que dirigió a Luis Peñes, presidente del club cubano de Santo Domingo le confirmaba la anterior noticia. Manuel de Jesús Peña, dominicano era íntimo amigo del General Luperón y colaborador del periódico anti-español *El Porvenir* de Puerto Plata¹⁸.

Maceo había contactado con Francisco Arredondo residente en Santo Domingo, para que le enviara hombres a Puerto Plata, lugar desde donde iba a salir una expedición hacia Cuba. A su vez, escribió a otros tres cubanos acaudalados, entre los que se encontraban, Joaquín Delgado, Evaristo Lamar y Rafael Martín, pidiéndoles cien mil pesos a cada uno para financiar sus proyectos¹⁹.

En Santo Domingo Antonio Maceo se reunió en casa del cubano Tomás Sánchez, la cual estaba contigua al teatro donde tuvo lugar la reunión, encontrándose en ella varias personas, ninguna de nacionalidad dominicana. La asamblea la compusieron Antonio Maceo, Luis Peñes, naturalizado inglés

¹⁴ Carta del Consulado de España en Santo Domingo. Dirección de Asuntos políticos. Sin fecha. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Legajo H-2058.

¹⁵ Carta del Consul de S.M. en Santo Domingo al Ministro de Estado en Madrid. Santo Domingo 27 de julio de 1880. Archivo Ministerio de Asuntos Exteriores. Legajo H-2058.

¹⁶ Carta del Consulado de España en Santo Domingo. Santo Domingo 12 de agosto de 1880. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Leg. H-2058.

¹⁷ Carta de Francisco Serra. Cónsul de S.M. en Santo Domingo al Excmo. Ministro de Estado. Santo Domingo, 14 de octubre de 1880. Archivo de Ministerio de Asuntos Exteriores, Leg. H-2058.

¹⁸ Carta de Francisco Serra, Consul de S.M. en Santo Domingo al Excmo. Ministro de Estado de Madrid. Santo Domingo, 29 de mayo de 1880. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Leg. H-2058.

¹⁹ Carta de Francisco Serra. Consul de S.M. en Santo Domingo al Excmo. Ministro de Estado de Madrid. Santo Domingo, 15 de marzo de 1880. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Leg. H-2058.



Pérdida de la escuadra española en aguas de Santiago de Cuba

(presidente), Baldés (secretario) barbero, Evaristo (sastre), Francisco y Jesús María Castillo, Federico Giraudi, periodista el cual había sido expulsado de este territorio durante la insurrección anterior, y otros hombres de color. En una de las intervenciones Maceo expuso como había tenido que huir de Puerto Plata porque los españoles habían intentado asesinarle tras haber sido delatado por un espía cubano. Para custodiar a Maceo fue designado al alférez insurrecto José Castañón²⁰.

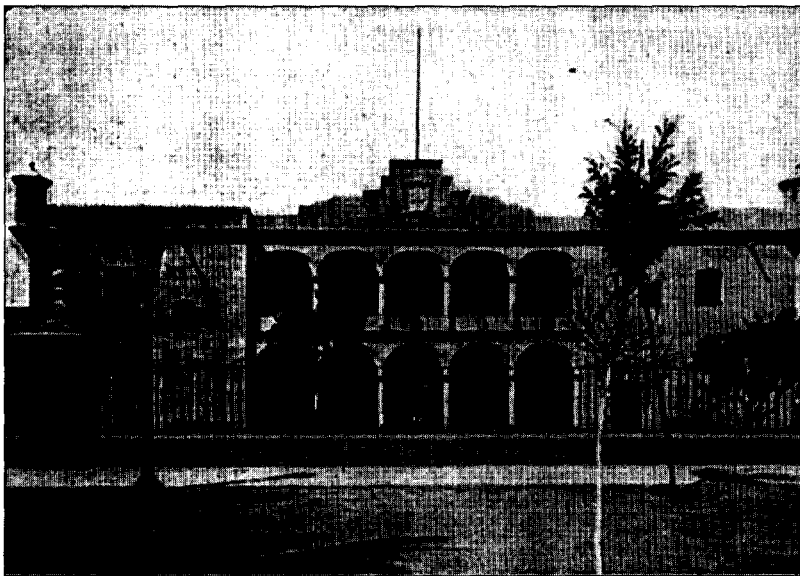
Un aspecto muy importante es constatar cómo los insurrectos cubanos tenían apoyo, no sólo de los cubanos establecidos en la República Dominicana, de los dominicanos, sino incluso de algunos miembros del gobierno dominicano. En uno de los despachos recibidos del consul de España en Santo Domingo se afirmaba que el gobierno dominicano había comprado en Estados Unidos 500 armas de la casa Remingtons, para entregárselas más tarde a

Maceo. Por ello, las autoridades españolas ponían en duda que un gobierno que apoyaba a los enemigos de España, fuera a ser respetuoso con los tratados, leal y buen amigo nuestro²¹. Para España el cambio de gobierno en la República Dominicana era necesario, y a todas luces quien debía tomar el cargo de Presidente era el general Heureaux, el cual se había mostrado favorable a la política española, pudiendo contar desde ese momento con "un país aliado y de los más fieles a España".

Un hecho que evidencia que el general Heureaux colaboraba estrechamente con las autoridades españo-

²⁰ Carta de Francisco Serra, Consul de S.M. en Santo Domingo al Excmo. Sr. Ministro de Estado en Madrid. Santo Domingo, 24 de mayo de 1880. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Leg. H-2058.

²¹ Carta de Francisco Serra, Consul de S.M. en Santo Domingo al Excmo. Ministro de Estado en Madrid. Santo Domingo, 4 de junio de 1880. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Leg. H-2058.



Pabellón de la República Dominicana. Exposición de Sevilla 1929. Fue su arquitecto Martín Gaitanar, y reproducía el palacio de don Diego de Colón. Es un palacio-castillo, como lo fueron los hispanos del siglo XV, con sus arcos claustrales y sus defensas de lejano carácter militar.

las, es el caso del insurrecto cubano refugiado en la República Dominicana y que vivía en casa de Evaristo Lamar. Ante ello el consul español se expresaba en estos términos: "Es necesario que Serafín Sánchez sea entregado, como reo de incendio y asesinato. Pero aunque no haya cometido delitos comunes, tan pronto cómo sea peligrosa su presencia aquí para la tranquilidad de la Isla de Cuba, exigiré del Sr. Heureaux que sin demora lo expulse, según las promesas que últimamente me hizo de librarme de todo insurrecto"²².

Ahora bien, cabe destacar que también según el historiador dominicano Michel Cordero el General Heureaux colaboró con los independentistas cubanos y una de sus frases más famosa era que: "La República Dominicana era su novia y Cuba su amante". A esto podemos añadir que según la correspondencia entre Hatton, como representante en la República Dominicana de los independentistas cubanos y Tomás Estrada Palma, en una de las cartas le decía: "el día 16 de agosto aniversario de la Restauración de la República se había formado una comisión de diez cubanos, a cuya cabeza se encontraba Fermín Delmonte, para

felicitar al presidente Heureaux. Nos recibió. No hicimos alusión alguna a nuestra causa, poco después fuera de la conversación oficial nos dijo: que deseaba el pronto éxito de la revolución, que todos sus sentimientos de afecto estaban con la heroica Cuba, que de no ocupar la presidencia, estaría con Gómez, nos sorprendió mucho con estas declaraciones, sobre todo cuando nos encargó, que deseaba que la colonia cubana se enterara de verdad de sus sentimientos. Debido a lo cual le pedí que nos permitiera celebrar los mítines. Prometiéndonos que la policía no volvería a molestarnos"²³.

metiéndonos que la policía no volvería a molestarnos"²³.

Sin olvidar, que la figura de Ulises Heureaux fue la de un dictador en la República Dominicana y que aliado con el presidente haitiano Hippolite, intentó vender la Bahía de Samaná al Presidente Harrison de los Estados Unidos²⁴. Por consiguiente, podría haber tenido esta doble faceta. Por nuestra parte lo desconocemos.

En la trama establecida en la República Dominicana en favor de los insurrectos cubanos también colaboraron otros destacados cabecillas, entre los que destacan el puerto-riqueño Betances como Secretario de la Legación dominicana en París, y que era considerado por las autoridades españolas "como el peor enemigo que España tiene en América" y además

22 Carta de Augusto Bermudez, Consul interino de S.M. en Santo Domingo al Ministro de Estado en Madrid, Santo Domingo, 17 de abril de 1882. A.M.A.E., Leg. H-2059.

23 Carta de J. Hatton a Tomás Estrada Palma. Puerto Plata, 10 de septiembre de 1896. *La Revolución del 95*. Según la correspondencia de la Delegación cubana en Nueva York, La Habana, Editorial Habanera, 1937, Tomo V, pág. 165.

24 Op cit, (10) pág. 31.



como el artífice de los trabajos revolucionarios en favor de Cuba, apoyado desde Ponce y Mayagüez por varios liberales puerto-riqueños²⁵.

Unos años más tarde, en 1886, las actividades separatistas continuaban y en esta ocasión era Máximo Gómez quien desde Jamaica intentó organizar una expedición con 300 hombres con los que contaba en la República Dominicana²⁶. Y además se acusaba a Máximo Gómez y a varios cubanos los cuáles estaban en contacto con la casa comercial de J.J. Jiménez de Monte Cristi y Cabo Haitiano, por el Presidente de la República de preparar una revolución en la parte este y oeste de la República Dominicana, recibiendo los fondos de dichas casas comerciales. En 1891 según el consul español en Santo Domingo, las acusaciones contra Máximo Gómez y los intentos reiterados del propio presidente de que fuera fusilado sin formarsele consejo de guerra, se debía a que lo que se intentaba frenar era un golpe contra su propia persona. El miedo por consiguiente era real, dicho presidente gobernaba la República Dominicana "a unos los domina por la fuerza y a otros con donativos de dinero". Y añadía el consul español la corrupción de dicho presidente es flagrante. En la pasada legislatura el Congreso le había hecho varias concesiones, que más tarde vendió a Compañías norteamericanas obteniendo en dicha transacción unos beneficios por valor de \$ 100.000; una era la denominada Lotería de Santo Domingo y la otra la concesión exclusiva de cerveza, cuya fábrica había empezado a construirse, proponiéndose además edificar un hotel para traer viajeros americanos como residencia de invierno²⁷.

Otro aspecto muy importante para las actividades de los independentistas cubanos, era canalizar los fondos que los particulares donaban, a través de los clubs. En la República Dominicana han sido contabilizados nueve fundados entre agosto de 1895 y julio de 1896, en las ciudades más importantes en Santo Domingo y en un lugar estratégico para la entrada de las armas, Puerto

Plata. Entre los que cabe destacar el club "10 de octubre", el "27 de febrero", "Mártires de Virginia", etc.²⁸.

Asimismo, tenemos constancia de los integrantes del club "27 de febrero" ubicado en la propia capital de Santo Domingo²⁹.

A modo de conclusión creemos necesario añadir en primer lugar, cómo las condiciones geo estratégicas de la República Dominicana con respecto a la Isla de Cuba favorecieron por un lado, la entrada de armas a través de las expediciones que constituían la columna vertebral del éxito de muchas de las operaciones militares; y por otro, la República Dominicana dio asilo político a los cubanos desde la primera guerra (Guerra de los Diez Años) en 1868 que huían de la política represiva impuesta por las autoridades españolas y puesta en práctica por los generales Lersundi, Valmaseda, Caballero de Rodas, etc...

En segundo lugar, fue uno de los países de Latinoamérica que ofreció más hombres en apoyo de la independencia de Cuba durante los 30 años que duró el proceso emancipador del colonialismo español. Máximo Gómez, Luis Marcano, Modesto Díaz, etc...

Y en tercer lugar, esto nos lleva a una reflexión más profunda sobre la solidaridad internacional entre los pueblos y como esto fue llevado a cabo con el único fin de conseguir para Cuba, lo que otros muchos países americanos habían conquistado para ellos: la libertad. ■

²⁵ Carta de Augusto Bermudez, Consul interino de S.M. en Santo Domingo al Excmo. Ministro de Estado en Madrid. Santo Domingo, 28 de marzo de 1882. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Leg. H-2059.

²⁶ Carta del Vice-consul de España en Santo Domingo, Luis Mausias al Ministro de Estado en Madrid. Santo Domingo, 27 de julio de 1886. A.M.A.E., Leg. H-2059.

²⁷ Carta del Consul de España Francisco Ezequiel Gómez al Ministro de Estado en Madrid. Santo Domingo, 30 de septiembre de 1891. A.M.A.E., Leg. H-2059.

²⁸ Fuente op cit (23), 5 tomos, Elaboración propia.

²⁹ Carta de Federico Hernández de Carbajal a Tomás Estrada Palma. Santo Domingo 19 de marzo de 1896. Op cit (21), tomo III, págs. 318-322.

Ciencias Históricas

Affaires históricos Los Mecenas de Lope de Vega

Antonio VILLACORTA BAÑOS
Licenciado en Filosofía.

La influencia de la nobleza, en los siglos XVI y XVII, reinados de Felipe III y Felipe IV. principalmente, penetraba en todos los ámbitos sociales, en especial en el cultural. En una época ampulosa, donde el boato, la afectación retórica, o las imágenes cultas se aplican por doquier, los mecenazgos en la literatura tienen carta de naturaleza propia. ¿Que "personaje" célebre por su creación literaria de aquellos siglos no tuvo su mecenas? Lope de Vega no es una excepción. Pero la singularidad de los personajes que ayudaron a Lope de Vega a lo largo de su vida, la forma en que los trató o reconoció, sigue despertando interés en nuestros días. La especial relación de Lope con el duque de Sessa, por ejemplo, ha preocupado a historiadores y biógrafos. Intentaré hacer un recorrido histórico sucinto sobre la situación de estos mecenas y su influencia en la vida de Lope.

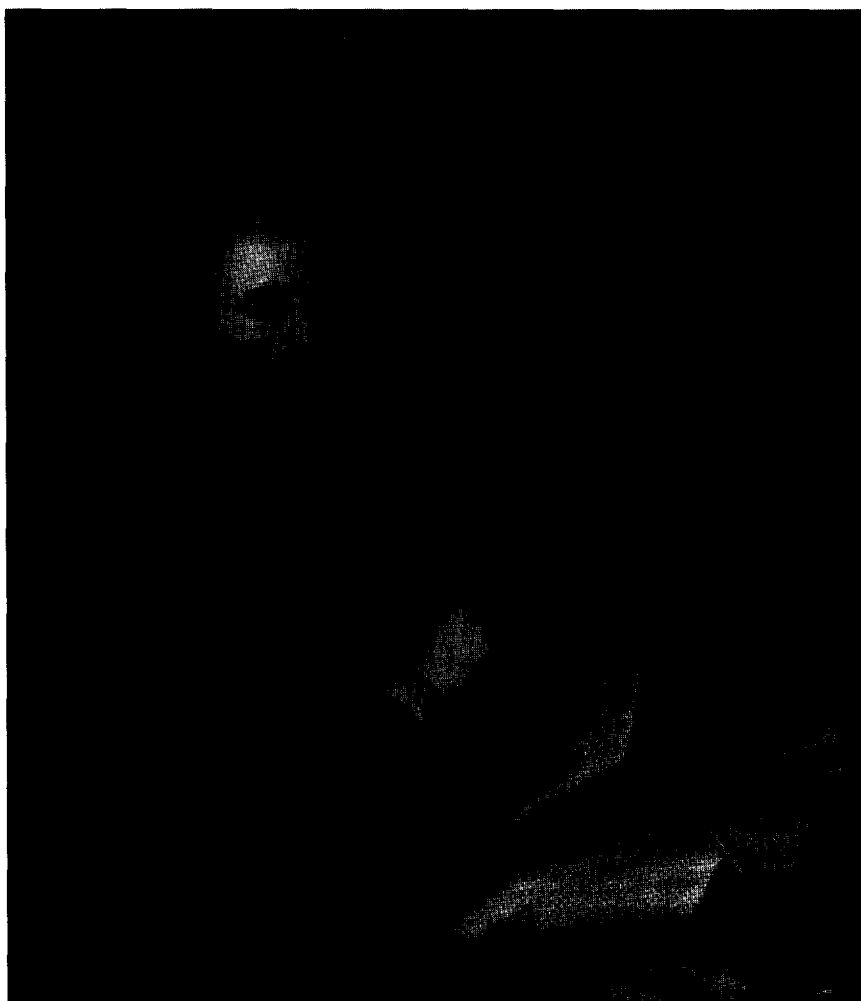
Su primer protector, sin duda, fue don Jerónimo Manrique de Lara, amigo del tío de Lope don Miguel del Carpio, que encargaría a Lope mucho después la comedia de "San Segundo". Es su protector en la niñez y la adolescencia. Se trata de un personaje singular y distinguido, del que Lope debió copiar algo. Don Jerónimo Manrique de Lara fue profesor de la Universidad de Alcalá de Henares, arcediano de Carmona, inquisidor de Barcelona, Vicario General de Lepanto, obispo de Cartagena y Avila, donde murió hacia 1595. Fue hijo del cardenal

don Alonso de Manrique (hermanastro del célebre poeta Jorge Manrique), a quien se atribuye una profunda enemistad con los jesuitas¹. Después de ordenarse sacerdote, Lope de Vega aspiró a una capellanía vacante en la iglesia de San Segundo de Avila, algo que no consigue. Alegaba determinados derechos para acceder al puesto, precisamente por la lejana vinculación con don Jerónimo Manrique de Lara a quien había servido. La iglesia de San Segundo fue construida en la época en que el citado protector de Lope fue obispo de Avila, según consta en una inscripción conmemorativa².

De algún modo, este personaje, por indicaciones del tío de Lope don Miguel del Carpio, que era el Inquisidor de Sevilla, toma a su cargo la educación universitaria de Lope, acogiéndole primero como paje y después enviándolo a Alcalá, al colegio de Santiago que los Manrique tenían allí. Lope dedicará a su protector unas églogas y la comedia "La Pastoral de Jacinto". Don Jerónimo Manrique de Lara intentará en esos años introducirle en la carrera eclesiástica, sin conseguirlo. Pero quizás sí sembró en él cierto sentido místico que le llevará, casi en la vejez, al sacerdocio, y que le haría en muchas épocas de su vida cuando el hastío de sus excesos carnales le provocaban desolación, a exaltar el espíritu religioso con bellísimos versos de embeleso místico.

¹ ASTRANA MARIN, Luis "Vida Azarosa de Lope de Vega". Editorial Juventud, Barcelona 1941.

² MESONERO DELGADO, Fernando "Avila en la vida de Lope de Vega". Diputación Provincial de Avila. Avila 1970.



Representación de Lope de Vega, con decorado convencional y entre sus obras del "Laurel de Apolo" y "La Arcadia".

La segunda persona con la que Lope mantiene alguna relación de servicio es don Pedro Dávila, marqués de las Navas. Parece haber trabajado a su lado como secretario, puesto que en las declaraciones que hace ante los tribunales de Madrid, que le habrían de condenar a finales de 1587, lo dice expresamente. Señala, además, que en aquellos momentos, diciembre de 1587, vive con sus padres en la portería de los Carros de la Victoria y que ha dejado el servicio que prestaba al Marqués porque éste se hallaba en Alcántara y no quiso acompañarle.

Lope vive esos años una pletórica pero inmadura juventud. El amor que siente por Elena Osorio, una

mujer casada, es apasionado, extremo y enfermizo. Le conduciría a situaciones intempestivas y escandalosas. Con motivo de un viaje que hace a Sevilla, se encuentra a la vuelta con el desdén de Elena, que ha buscado otros "brazos" más interesados. Su reacción a través de libelos y exageradas declaraciones sobre Elena Osorio acabarán llevándole a la cárcel y a soportar un destierro de la Corte de dos años.

Lope se convierte en secretario de don Francisco de Ribera (hijo de don Pedro de Ribera), que luego sería marqués de Malpiu, probablemente en el verano de 1590. Permanece en el puesto, no más de un año, parte de él residiendo en Toledo.

Lope tiene 28 años, sufre la

condena del destierro, y sus obras teatrales se representan en Madrid y Valencia con notable éxito. El "Corral del Sol" y el del "Príncipe" en Madrid, el "Corral de la Olivera" de Valencia, o el "Mesón de la Fruta" en Toledo se disputan el estreno de sus obras. Ha vivido el desastre de la Armada Invencible, en la que participó sin aparentes motivos, y vive en Toledo al lado de Isabel de Urbina, con la que se había casado por poderes antes de enrolarse en la "aventura marinera". Apenas le queda algo de esa experiencia singular, por extraño que parezca. En sus escritos posteriores hace alusión a intrascendentes aventuras amorosas en Lisboa, antes de partir. Y, sin embargo, nada parece haber impactado su vida

durante aquellas semanas de navegación en circunstancias extremas. A bordo del buque San Juan, durante la travesía hacia la catástrofe, parece ser que compuso el poema épico "La Hermosura de Angélica", limitándose a decir que pasó "algunas congojas".

En esta época su carácter fogoso se manifiesta con toda virulencia. Vive con la fogosidad de su juventud. Es capaz de amar y aborrecer a la vez. En su vida parecen encontrar acomodo lo más excelso y lo más ruín. Un equilibrio personal imposible que habría de conducir a Lope a verdaderas angustias íntimas.

Inicia sus actividades como secretario del V duque de Alba, don Antonio Alvarez de Toledo, en 1591. Vive en Alba de Tormes hasta 1595. Dentro del período de su juventud, tal vez fueran los años, al menos los tres primeros, más reposados o tranquilos de su vida, genéricamente azarosa. Alba de Tormes tiene misticismo, un cierto regusto austero, pero también había divertimento y riqueza cultural.

El V duque de Alba era nieto del gran duque Fernando Alvarez. Un hombre de la nobleza que ostentaba incontables títulos marqués de Coria, conde de Lerín, de Salvatierra, Piedrahita y Barco de Avila, señor de Valdecorneja, etc. además de ser duque de Alba y gentil hombre de cámara de Felipe III.

Cuando Lope entra a su servicio, en calidad de secretario, vive en su mansión de Alba de Tormes con su hermana doña Antonia y con don Diego de Toledo, su hermanastro, hijo bastardo del conde de Lerín y de una desconocida, nacido en 1573. Lope hablará mucho de este joven con el que le unió tierna amistad, y quien recurría a él en busca de consejo para sus inocentes aventuras amorosas. Y escribirá sobre el trágico fin, muere por asta de toro en una improvisada corrida, en una bella elegía. Era un "joven de rara hermosura, gallardo y apuesto, y el Duque complaciose en rodearle de la misma ostentación que si fuera su legítimo hermano"³.

La casa ducal de Alba emulaba una corte regia, convertida de algún modo en academia de arte, de fiestas, excursiones y torneos literarios. Era una forma de distraer la ociosidad. Lope interviene en los asuntos personales del Duque. Es el encargado de su correspondencia y hombre de confianza de toda la familia.

El Duque, don Antonio, se casa por sorpresa en Guadalajara con doña Mencía de Mendoza y Enríquez, hija del duque del Infantado, cuando parecía estar comprometido con doña Catalina Enríquez de Rivera. La compleja situación legal que se crea, además de los conflictos sentimentales, con una novia desairada, el escándalo social que conlleva, etc. fuerza la intervención del propio Felipe II, que ordenó el apresamiento del Duque y su internamiento en la Mota de Medina, hasta que los tribunales dictaminaran sobre los hechos. Don Antonio estaría preso tres años.

La dilatada ausencia del Duque abrió un paréntesis a la libertad de Lope en Alba de Tormes. Vive momentos irrepetibles de felicidad y sosiego con su esposa doña Isabel. Hay que ubicar su novela pastoril "La Arcadia", imitación de la "Galatea" de Cervantes, en esa época. Un ambiente aldeano, rústico, para cantar los campos de pizarra salmantinos, con sabores sensibleros como era la moda.

Pero la felicidad de Lope dura poco. Doña Isabel, que había dejado un hogar acomodado para seguir a Lope, a su vida azarosa, sucumbía lentamente con una grave enfermedad. Lope, apenas asentado en su hogar en una felicidad sencilla, va a conocer la muerte de las dos hijas que le nacieron de Isabel e incluso la muerte de ésta en la primavera de 1595. Lope llorará la muerte de su mujer en un romance:

³ Idem ASTRANA MARIN.



Composición pictórica y escena de grupo de cómicos, en los tiempos de la incorporación de la mujer en el teatro.

*Belisa, señora mía,
hoy se cumple justo un año
que de tu temprana muerte
gusté aquel potaje amargo.*

Y llora así a sus dos hijas, también fallecidas, en el siguiente soneto:

*Para tomar de mi desdén venganza,
quitóme Amor las niñas que tenía,
con que miraba yo, como solía,
todas las cosas con igual templanza.
A lo menos conozco la mudanza*

*en los antojos de la vista mía,
de un día en otro no descanso un día:
del Tiempo huye lo que tiempo alcanza.
Almas parecen de mis niñas puertas
en mis ojos, que baña tierno llanto.
¡Oh, niñas, niño Amor, niños antojos!
¡Niño deseo, que el vivir me cuestas!
Más ¿qué mucho también me llore tanto
quien tiene cuatro niñas en los ojos?*

Mientras tanto, la situación del Duque se normaliza y se ha aceptado jurídicamente su matrimonio. La sentencia final es exculpatoria. Don Antonio, enton-

ces, toma directamente la gestión de su hacienda y pretende poner término al derroche. Expide determinados documentos, con la finalidad de sanearla. Uno de ellos es especialmente estricto va dirigido al gobernador y tesorero de su hacienda, licenciado Gaspar González (canónigo de la Santa Iglesia de Coria) con objeto de imponer orden "para la mejor administración, gobierno y bien recaudo de su hacienda". En este documento se pide a todos los servidores, bajo penas detalladas, obedezcan, acaten y respeten cuanto se dice. El documento es un compendio de normas, que incluye horarios para todos sus trabajadores y amenazas de penas para quienes los incumplan⁴.

¿Tiene algo que ver este control del Duque con la salida de Lope de Vega? Pudiera ser. Existen indicios de que el Duque buscaba otro secretario, tal vez lo tuviera ya. De cualquier modo, la desaparición física de su familia no parece que pudiera incentivar sus deseos de seguir allí. Algo de esto insinúa Lope al final de la "Arcadia", y años después en una carta al duque de Sessa. Se produce, pues, la ruptura con el V duque de Alba y Lope regresa a Madrid.

Tres hechos importantes van a condicionar su vida en los siguientes años. A poco de regresar a Madrid conoce a don Pedro Fernández Ruiz de Castro, marqués de Sarria, después conde de Lemos, y más tarde protector del inmortal Cervantes. El marqués de Sarria es un joven de 22 años a quien Lope conquista con lisonjas. Va a entrar a su servicio inmediatamente. Volverá a casarse, en 1598, en la primavera, hecho que provoca críticas e incomprensiones y gran revuelo social. Doña Juana de Guardo es la elegida. Casi al mismo tiempo inicia sus amores con Micaela de Luján, una hermosa mujer casada, actriz en paro y analfabeta, a quien conoce en Toledo, en el Mesón de la Fruta. Tal vez fuera este amor el auténtico de su vida. De sus amores con Micaela de Luján le nacerán varios hijos,

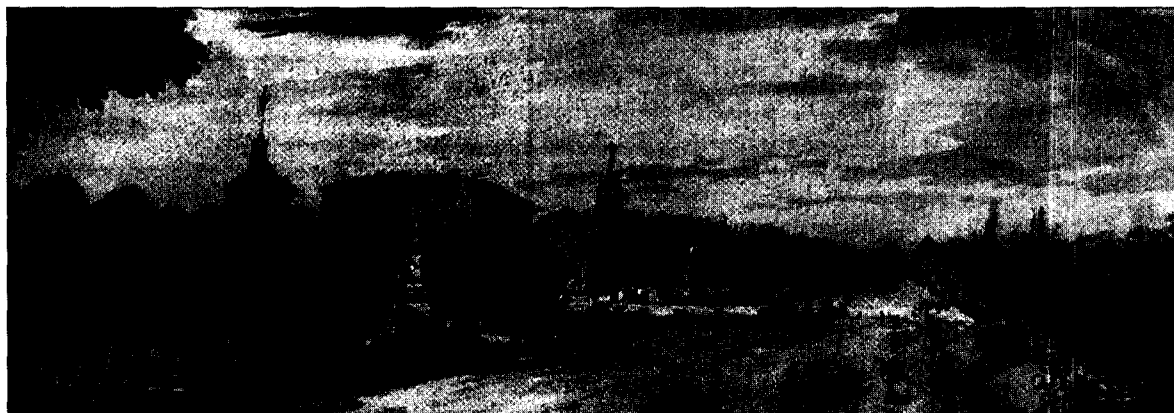
entre ellos, Marcela, conocida históricamente, que profesa como religiosa trinitaria y llega a ser priora, en varios trienios de su convento de la calle Lope de Vega (actual).

Con su joven protector va a asistir en Valencia (1595) a los solemnes festejos que se dan como consecuencia del doble matrimonio. Felipe III y su hermana Isabel Clara Eugenia se casan, con Margarita de Austria y el archiduque Alberto. Lope de Vega es el encargado de narrar los acontecimientos. El marqués de Sarria se lo ha pedido, para que la Virreina de Nápoles, su madre, que no puede asistir, tenga una referencia inteligente de los hechos. ¿Recuerda Lope al archiduque Alberto? Sí, era el cardenal de Lisboa cuando salió la expedición de la "Grande Armada". Ahora contrae matrimonio con Isabel Clara Eugenia con doble dispensa del papa Clemente VIII, por su antigua condición y por el parentesco próximo que le une a la infanta.

Lope tiene 37 años, es ya un hombre maduro, a quien le gusta aparentar menos años de los que tiene, que usa de afeites y tintes. Pero congenia bien con su joven protector, al que reverencia según los usos de la época. Le dice en un escrito " Ya sabéis cuánto os amo y reverencio, y que he dormido a vuestros pies como un perro". El joven noble era sensible a la lisonja y aceptaba el halago con gran placer. A su lado Lope hizo los menesteres más humildes, incluso era consultado en sus asuntos amorosos. Secretario personal y criado o ayuda de cámara. Algo de esto reconoce Lope en la "Epístola" publicada en la "Filomena":

*Y desde ahora, príncipe os aviso
que me escuchéis sin arte y sin gobierno,
que amor me da palabras de improviso;*

⁴ VILLACORTA BAÑOS, Antonio "Lope de Vega" Bibliografía novelada, Libertarias-Prodhuvi, S.A. Madrid 1991. Notas históricas.



"El Prado de Madrid", por Velázquez, representando un nuevo escenario de la Corte.

*Mostraba yo con vos cuidado eterno,
más haberos vestido y descalzado
me enseñan otro estilo bumilde y tierno.*

Realmente el conde de Lemos, que desempeña desde 1610 a 1616 el puesto de Virrey de Nápoles, muere joven, el 19.10.1922. Lope deja el servicio de marqués de Sarria en 1600 y se fue a vivir a Toledo, buscando a Micaela de Luján, mientras la Corte se traslada a Valladolid, aunque por poco tiempo. Tal vez el fuego amoroso de Lope por Micaela de Luján tuviese mucho que ver con el abandono de sus actividades al lado del conde de Lemos.

Aunque no está determinado históricamente el momento en que entabla su relación con Don Luis Fernandez de Córdoba y Cardona y Aragón, duque de Sessa, a cuyo servicio había de estar hasta su muerte, la fecha más probable es la de 1606. Es el momento en que la Corte regresa a Madrid, con la vuelta de nobles, embajadores y comerciantes. También iba a regresar de Toledo Lope de Vega, que lo hace a comienzos de 1607, fecha en la que alquila una casa en la calle Francos, y otra un poco después en la calle Fúcar, donde quedaría instalada Micaela de Luján, con la que mantenía una convivencia casi permanente. Sólo a partir de 1610, regresa de Toledo la mujer legítima, Juana de Guardo. La pasión por Micaela de Luján parece eclipsarse poco a poco.

Cuando Lope conoce al duque de Sessa cuenta éste unos 24 años. Lope tiene 44, y desde el primer momento toma sus asuntos cortesanos y galantes. Fue su amigo, su consejero y secretario de asuntos íntimos. Pese a su juventud, el duque de Sessa llevaba casado varios años con una hija del marqués de Pozas. Pero parecía llevar una vida de plena libertad. Era aficionado a la literatura y buscaba la ligera lisonja de Lope. La complicada personalidad del Duque es conocida en la Corte. En 1611 parece que Felipe III le condena a un destierro a Valladolid. Luis Cabrera de Córdoba, cronista de la Corte, dijo que "al duque de Sessa le fue prohibida la entrada en el aposento de su alteza el príncipe Felipe". El afecto del joven príncipe se consideraba desproporcionado. ¿Tuvieron estos dos hechos, próximos en lo temporal, algo que ver en el fondo?

Esta personalidad del duque, apasionada e indolente, próxima o distante, llegaba a ser agobiante para el propio Lope, que se implicaba en sus situaciones sentimentales laberínticas.

Las cartas que ambos se escriben, sobre todo las que Lope le escribe, constituyen fuentes fidedignas para el conocimiento de esta relación ya gozosa, ya torturadora⁵.

⁵ GONZALEZ DE AMEZUA, Agustín "Lope de Vega en sus Cartas" Ecélicer, SL Olózaga 1940. 4 tomos (tomos I y 4 cartas) (tomos 2 y 3 comentarios y datos biográficos).

Realmente Lope fue para su joven protector "secretario de amores". En las cartas se perciben frases alambicadas, conceptos retóricos, imágenes cultas, un género epistolar en definitiva carente de toda emoción.

La Barrera dice en su biografía sobre Lope, que el duque de Sessa era sobre todo extremado en amores.

A Lope se le muere Juana de Guardo en 1613 y sufre profunda crisis espiritual que le hace replantearse su actividad al lado del duque de Sessa. Toma incluso la determinación de recibir las órdenes sagradas, lo que no deja de parecer insólito, por profunda que fuera su crisis mística. Es una especie de búsqueda de expiación suprema. Quiere ordenar su vida, poner orden al desorden generalizado. Se ordena en 1614.

Pese a su nuevo carácter de "consagrado", Lope continúa con la correspondencia "amorosa" del Duque. Sin embargo, cada día le resulta más difícil hacerlo sin las protestas de su director espiritual, que le conmina a dejar la actividad o a buscarse otro confesor. Hasta qué punto llega el cinismo de Lope lo expresan sus propias palabras. Después de quejarse al Duque de que aquellas actividades son impropias de su dignidad, le dice "hallarse trampeando cada día lo mejor que podía el modo de confesarse". Al final se ve obligado a tomar un nuevo confesor, posiblemente de "manga ancha", fray Martín de San Cirilo (a quien dedicaría sus "Rimas Sacras").

La extraña y llamativa relación del Duque con Lope continúa, pese a todo, y las comunicaciones epistolares de ambos no pueden ser más expresivas y acusadoras de sus respectivas vidas.

Lope vuelve a enamorarse. Una mujer de 26 años llamada Marta de Nevares, que acabó en su casa al lado de sus hijos, a pesar de su condición de consagrado. Vivirá con él hasta su muerte, es decir hasta 1632, tres años antes de la muerte del propio Lope. Morirá completamente ciega.

Las prebendas del Duque no llegan con demasiada facilidad. Lope se ve obligado a humillarse, a suplicarle para conseguir determinados beneficios. El Duque le da y le exige, Lope llega a entregarle sus cartas personales, amorosas y eróticas, que recupera con mil tretas, sin duda por la insistencia del Duque. Que esto fuera así parece confirmar una relación extraña, equívoca desde la perspectiva del Duque, pero vergonzosa y humillante para Lope⁶.

A medida que llegan los años, nuevas congojas esperan a Lope y muy pocas alegrías. Las fuerzas se le escapan para no volver. La muerte de Marta de Nevares, la huida de la casa de su hija Antonia Clara y la muerte de su hijo, Lope Félix, frente a las costas de Venezuela, a donde se embarcó con ánimos aventureros, son hechos lamentables. Las alegrías son escasas, se le nombra doctor en Teología por el Collegium Sapientiae de Roma y Caballero de la Orden de San Juan, por deseo expreso del papa Urbano VIII. Y se casa su hija Feliciana con don Luis Usátegui en 1633.

También a medida que pasan los años Lope se hace más suplicante, se postra más ante su protector solicitándole medios económicos y todo tipo de ayuda. El duque de Sessa no siempre le atiende, a juzgar por el tono humillante de las cartas de Lope.

Lope de Vega muere en 1635. Según señala su primer biógrafo, Juan Pérez de Montalbán, el duque de Sessa estaba presente en el momento del óbito, y parece comprometerse a hacerle un panteón a la altura de su "grandeza". Sólo unos años después, los despojos de Lope son depositados en lugar común en la Iglesia de San Sebastián de Madrid, por no pagar la renta de la sepultura, al lado de otros restos de gente llana, precisamente aquélla que le encumbró hasta límites sorprendentes. ■

⁶ RICO-AVELLO "Lope de Vega". Flaquesas y dolencias. Aguilar-Madrid 1973.



Literatura

◆ ¿Quién era Isabelle Eberhardt?

Concha de LANA

◆ Yves Bonnefoy. La reconciliación del hombre
con el mundo

Evelyne LORZIL

◆ La degradación de la realidad
en la última novela de Vargas Llosa

Gloria MORENO CASTILLO

◆ La condición femenina de Rosalía de Castro

M^a del Carmen NOVOA

¿Quién era Isabelle Eberhardt?

*Je finis par trouver sacré
le désordre de mon esprit.*

RIMBAUD

Concha de LANA

El 21 de octubre de 1904 el sur de Orán amaneció inundado por las aguas crecidas del río Sefra. Bordeada de una larga hilera de dunas color ocre, la ciudad de Ain-Sefra –Fuente Amarilla– parecía una virgen ahogada en su propio llanto. Los cadáveres hinchados flotaban en la parte baja de la ciudad que salía del estupor para entrar en la aflicción. Los militares franceses que ocupaban la ciudad alta no sufrieron daños. Uno de ellos, el general Lyautey, ordenó la búsqueda inmediata del cuerpo de una joven de veintisiete años que vivía retirada en una choza. Curiosamente, sólo esa "gurbi" –como llaman los nativos a las construcciones humildes– ha sido destruida. Ese mismo día la agencia Havas difundió la noticia: "Cuerpo de Isabelle Eberhardt hallado bajo los escombros". ¿Quién era Isabelle Eberhardt?

En vida de la joven pocos pudieron responder a la pregunta. Algunos amigos lo intentaron con todo respeto. Después de su muerte la pregunta se vuelve a plantear. Era una escritora, puesto que había dejado algunos manuscritos en forma de diarios, artículos, cuentos y novelas inacabadas. Pero ser escritora no explica nada o bien poca cosa.

Ante todo, Isabelle era un espíritu extraordinario, cuya apasionada energía la empujó a todos los excesos y contradicciones.

Una intensa pasión de libertad la impulsa a vestir como un muchacho. Hija ilegítima, vivió su niñez con desasosiego y extrañeza. Su padre adoptivo era amigo de Bakunin y estimuló en ella su idea de la igualdad de los

sexos. Su círculo de amigos estaba formado por aristócratas rusos afincados en Francia y Suiza, todos comprometidos con el anarquismo militante. A estas circunstancias políticas, Isabelle las denominó "males del siglo".

Tres nombres, tres rostros habría de tener esta alma en su laberinto. Isabelle fue el primero. Una joven que desde su adolescencia se enamora del Islam. Pierre Loti es su lectura favorita e influye de forma determinante en la elección. Aprende el árabe por su cuenta. Arquetipo perfecto del romántico orientalista, Isabelle encarna toda su poética. La radical individualidad, la aventura de la búsqueda de sí misma, el viaje y la atracción por la marginalidad y el tipo humano como fuente de conocimiento y curiosidad. Pronto se hace musulmana.

Después de un episodio amoroso con un diplomático turco se instala con su madre en Argelia. Ha leído mucho y comienza su contacto con revistas y publicaciones a las que envía el resultado de sus observaciones. En su juvenil idealismo le domina la piedad por el género humano. Siempre secreta, en esta época hay suficientes indicios que ponen de manifiesto una actividad clandestina en una causa política radical. Su hermano es detenido por la policía en Francia, donde se suicida poco después a causa de las torturas a las que fue sometido. Un año más tarde su padre adoptivo se suicida también.

Isabelle calla. Será la muerte de su madre el detonante que la convierta, a sus veinte años, en la gran rebelde de su sociedad. Decida a ser ella misma pese a quien pese. Estremece el precio y la fortaleza interior de un alma que no duda en asomarse a todos los abismos. Borrar todas las degradaciones y riesgos con un desasimiento de sonámbula.

En sus dolorosas crisis interiores, un péndulo de extremos: la oración repetida y diaria y el refugio en el desierto, o bien los largos períodos de sensualidad con amantes esporádicos con los que explora el lenguaje del cuerpo y el sexo. También el alcohol y el kif alternan como remedio.

En Occidente sólo encuentra el paréntesis de una amistad femenina con las que tan poco tenía en común: Lydia Pachkoff. Gran viajera y corresponsal del "Figaro" en San Petersburgo. Mujer de salón, pretende guiarla y empujar su carrera literaria desde París. Isabelle no tarda en comprender que la amistad sólo es posible entre hombres. Lydia siente lo que Isabelle calificará como la horrible lepra; la rivalidad. Su visión de la mujer en Occidente es despiada. Carne fresca o adornada con uno u otro valor que busca un buen postor, compitiendo sin consciencia de su degradación en el mercado masculino.

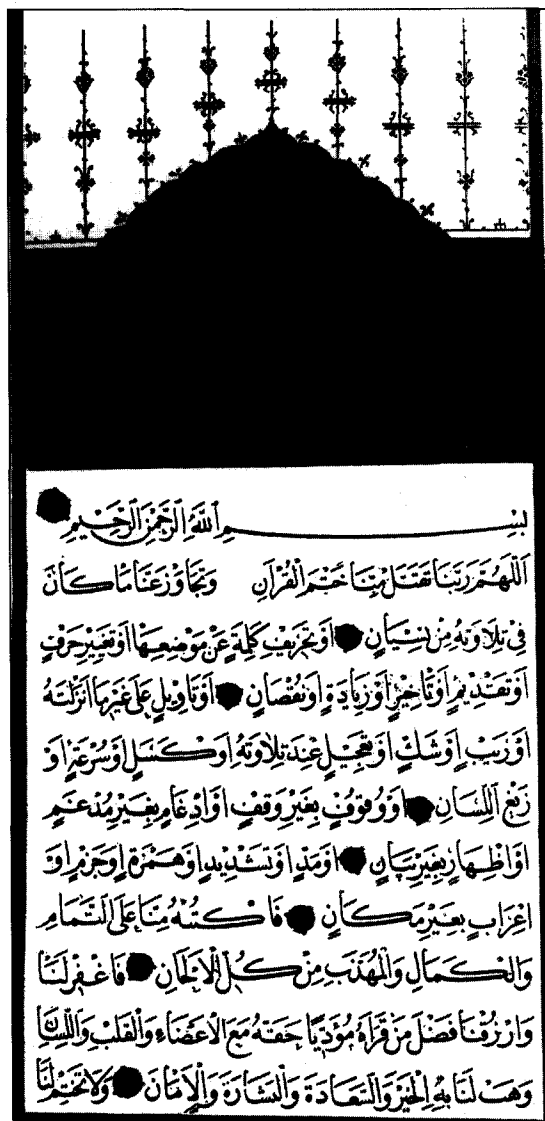
Sin embargo Isabelle, la muchacha de veinte años, está hambrienta de amor y de belleza. En esa época toma una decisión; conocerá Africa como un explorador, para ello y con su fortuna personal se decide a viajar y convivir con las gentes más diversas. Se cambia de nombre. Es su segundo rostro: Mahmoud Ben Abdallah Assadi. Se le recuerda como un muchacho árabe, alto, de rostro infantil y hermoso, algo pálido. Las únicas concesiones a la coquetería serán un espeso perfume oriental, las manos teñidas de henna y el impecable haik blanco que le cubre de pies a cabeza.

Mahmoud tiene apegos profundos y sus sentimientos son íntegros, pero no acepta prohibiciones y a aquellos que intentan imponérselas, les responderá con una práctica total y a veces cruel de su libertad. Esta personalidad le dominará a tal punto que encabezará con frecuencia sus diarios con la frase "estoy solo...".

El gran oasis del Suf, la puerta del Gran Sur, será para Mahmoud inolvidable. El Qued le revela su predilección por el desierto. Aunque un poco asustada por la grandeza del lugar, sueña con quedarse allí para siem-

pre. No obstante se marcha al Sahel tunecino donde pasa el otoño.

En el Sahel se unirá al joven califa Al-Mansastir quien, a lo largo de meses recorriendo juntos a caballo los poblados de la Medjba, nunca adivinó que viajaba y tenía complicidades de guerrero con una mujer occidental sumamente refinada. El regocijo de Isabelle es infinito. Mahmoud se llena de admiración por el joven califa, buen jinete y experto en cetrería. Las páginas de su diario están llenas de observaciones deliciosas de sensibilidad de gran artista. Nadie como ella para comprender el alma



Oración Sufí



de Africa: escribe "todas estas aldeas del Sahel son adorablemente bonitas, blancas como perlas en el cofre de terciopelo oscuro de los olivares..."

Durante esta época comienzan sus tendencias morabíticas y es probable que sea en este período cuando toma contacto con la secta sufi a la que pertenecerá más tarde.

Mahmoud hace viajes a Francia por problemas de herencias. Le queda su hermano Agustín con quien ha tenido una relación de identificación profunda. El tiempo lo cambia todo y poco a poco —aunque siempre tendrá el instinto de mutua protección despierto— Agustín la trata de otro modo y se casa con una mujer común que introduce la distancia y la cizaña entre los hermanos.

Sumamente interesante el "rostro" psicológico de Mahmoud. Una máscara del alma para el desasimiento. Curiosamente un impulso profundamente femenino. Isabelle quiere ser Mahmoud para conservar intacto el centro puro de su corazón. Como muchacho árabe pretende experimentar el contacto con el verdadero pueblo musulmán y aleja la carcel del deseo ajeno que aprisiona la imagen libre que quiere de sí misma ante los demás. Un alma que busca lo esencial, lo verdadero. Lo más auténtico gusta de usar máscaras.

¿Cómo vive Mahmoud?, en Túnez pasa meses vagando, fumando durante largas horas en los cafés moros o sumida en discusiones sobre el Corán como cualquier musulmán ilustrado. Como en Bône, en Argel o en cualquier lugar de Africa, se viste con el atavío árabe que tanto ama y calza las botas marroquíes de montar —Mahmoud es buen jinete y el más alto placer es un buen caballo a galope contra el viento de las dunas.

Frecuenta los barrios de mala ama y el viejo cementerio musulmán de Bab Al-Gorjani. Se muestra derrochadora y pródiga. Pasa por rica. Esta imagen le será de gran utilidad en el futuro, porque Mahmoud es vigilado y no tardará en tener graves problemas. Molesta a europeos y árabes la desafiante independencia de su conducta.

Comienza el aprendizaje de rechazo de que será objeto en su vida africana y occidental y por el que estuvo a punto de morir dos años más tarde.

Parte sola, haciéndose pasar por uno de esos jóvenes ciudadanos árabes que tienen la costumbre de perfeccionar su educación recorriendo el desierto, donde los marabitos inician el aprendizaje espiritual. La región que visita, desde Biskra hasta Touggourt, es rica en tradiciones morabíticas. Cada vez le gusta menos el mercantilismo francés de Túnez y Argel. Vuelve convecida de que su paz interior sólo está en algún lugar del desierto, que cada vez ama más.

De nuevo los asuntos familiares la llevan a Europa. El diario de 1 de enero de 1900 se escribe en Cagliari, París, Ginebra y Marsella. En París se encuentra con su viejo amor. El diplomático turco intenta retenerla con todos los recursos. Isabelle tiene el carácter de un pura raza. Manejado con dulzura se lleva con la fuerza de un caballo, maltratado se encabrita y no se puede dominar. No volverá nunca más a verlo. Su diario expresa la decisión de no incorporarse nunca más a la sociedad occidental en la que el juego femenino le repugna; con esa fecha escribe: "Estoy solo, sentado como siempre lo he estado en todas partes, como lo estaré siempre, siempre en el gran universo maravilloso y decepcionante. Pero a pesar de la tristeza profunda que invade mi corazón, no es en absoluto desesperada ni desolada mi soledad. Estoy solo y sueño...". Isabelle retoma con fruición el "yo" masculino como una purificación. Anota reflexiones y citas que la conmueven: "¿Porqué la vida humana no acaba como el otoño en Africa, con un cielo claro y vientos cálidos, sin decrepitud ni presentimientos?". Tiene negras premoniciones; acierta.

Como una certera intuición de salvación ante los acontecimientos que va a vivir, Isabelle escribe: "Anteayer, escribiendo la palabra KSAR, sentí subitamente la necesidad de partir al Oued lejano. Cueste lo que cueste me iré a Ouargla e intentaré otra vez encerrarme durante meses en el gran silencio del desierto".

La palabra KSAR significa castillo fortificado. El sufismo y el conocimiento morabítico han dado resultado. Isabelle comienza la interpretación de su realidad psíquica en símbolos.

Mientras busca cumplir su decisión, durante el invierno se une a un grupo de pastores de la tribu de los Kebaia en una región desierta al sur de Taibeth-Ghéblia, en el camino de El Oued a Ouargla, son las dunas. Ya está más cerca del objetivo.

Mahmoud es candoroso. No se ha dado cuenta de la curiosidad y del deseo masculino, que su conducta despierta a su paso ante algunas autoridades francesas coloniales. Las mujeres europeas toman nota. Un grupo de señoras de intención turbia, son las inspiradoras de un doloroso artículo escrito contra ella.

La trama se va cerrando. La cordura del idiota colonial y burgués estrecha el círculo de mala fe en torno a Mahmoud. Se cree que sus actividades corresponden al agente de una red organizada contra los intereses coloniales franceses. Ella habla siete idiomas y su cultura, así como su inteligencia, la hacen sospechosa de doble conducta.

Pasa los días galopando por el desierto del Suf, donde al fin se ha aproximado. Esta actividad calma la sequedad creativa que atraviesa. La literatura es acción y Mahmoud no es sólo un carácter contemplativo.

Cuando se prepara para una existencia solitaria encuentra al que será el gran amor de su vida. Slimène, un Ispahí indígena con el que se casará poco después. Nace Madame Ehnai, su tercer rostro. Slimène supondrá la revelación del amor físico. El descubrimiento de la voluptuosidad de los sentidos. El placer amoroso siempre renovado por su compañero, la llevará al mundo de la exploración erótica que formará parte de sus grandes conocimientos sobre el amor carnal. El erotismo como grado previo y creativo de la perfección espiritual. Las confidencias y reflexiones de estas experiencias, las recibe el doctor Taste, al que le unirá una gran amistad como consecuencia de su larga estancia en el hospital, con motivo del atentado contra su vida.

Slimène e Isabelle son los más felices de los amantes. El mundo amoroso y libre de Mahmoud se expresa en plenitud de comunicación con el indígena de espíritu limpio y corazón religioso.

A los dos les une la complicidad de su amor por la independencia y la fuerte sensualidad de sus caracteres. En El Oued se realiza la mujer y la gran amante que Mahmoud ocultaba bajo el haik.

En una carta enviada a su hermano Agustín, cuenta: "No albergues ningún temor por mí. Te aseguro que no le pido nada al destino, excepto que me permita vivir en paz y sobriamente, lejos de la hipocresía y la bajeza de los hombres, en mi desierto. Pero sin estar sola, porque ambos extremos son igualmente malos. Pienso comprar un terreno propicio para el cultivo de la huerta. El suelo del Suf es muy fértil. Slimène tiene un carácter dulce y alegre, detesta salir y el ruido. Ama su hogar y lo defiende celosamente contra toda invasión del exterior. Es un esposo ideal para mí".

Madame Ehnai no es la "miss" disfrazada de árabe ni la chupatintas rusa cargada de fantasías literarias de París. Será la esposa fiel y apasionada, cuyo mundo gira en torno a su compañero exclusivamente.

Slimène, que desciende por parte de su hermano de la gran familia morabítica de Sidi Mabrouk de Constantina, es por parte de madre Chaoui, del distrito de Kheuchela. Tiene el tipo y la piel casi negra de esa raza. Le caracteriza una gran religiosidad, por lo que en El Oued Isabelle frecuenta los miembros (khouans) de la Gran Cofradía de los Qadriya. Esta cofradía fue fundada en el siglo XII por Abd-El-Qader Djilani de Bagdad, y en particular frecuenta a Sidi Hussein Ben Brahim, el morabito de la Zaouia de Guemar. Allí es donde, en presencia de los miembros locales de la Orden, incluyendo a Slimène, Isabelle recibe el rosario de los Qadriya que la convierten en iniciada. Ella aprende las técnicas sufíes de éxtasis místico al que su naturaleza la predispone. Cuanto más se retira Isabelle, más contemplativa se hace. El amor por Slimène, la



exploración del desierto alrededor del oasis y el despojamiento material que en ella se convierte en una ascesis, le ocupan. Los días fluyen con cierta paz y con algunas experiencias personales que Isabelle acumula con desasosiego. Una llamada más absoluta va creciendo. No puede contestar todavía a ese mundo interior. La tragedia se cierne sobre ella.

El mundo colonial francés está escandalizado. La loca libertina de El Oued se casa con un indígena negro. Aristócrata refinada y con fortuna, sólo el vicio y la depravación la han empujado a ello. La desconfianza política se une a la repulsión. Pero la tela de araña se ha tejido desde hace tiempo.

No basta la estupidez y el resentimiento para esclarescer el escándalo de un intento criminal, cuyo proceso y juicio es exigido por el morabito, testigo del intento y la misma Isabelle ayudada por los amigos importantes árabes. Ella intuye desde el primer momento que todo ha sido una puesta en escena para desviar y enturbiar la verdadera pista. La identidad del instigador. Sin duda, pese al secreto que ella quiere guardar prudentemente para proteger a Slimène, conoce al autor. Es un occidental. Luchará para conseguir desenmascararlo, pero será inútil. Las cosas se complican más. Pocos meses después, recuperada del intento criminal con sable, destinado a los infieles, es de nuevo perseguida por las autoridades instigadas, para expulsarla del país. Separada de Slimène ella podría sobrevivir, pero el hispahí se volvería loco.

Madame Ehní es expulsada de Argelia. Su alma ha sufrido mucho. El atentado contra su vida ha estado a punto de decapitarla y durante meses se pensó que no recuperaría por completo el uso de su brazo derecho. Una cuerda tendida atenuó la fuerza del golpe y salva la vida. A solas durante las noches en vela, arrullada por el murmullo del sufrimiento ajeno, el hospital ha sido un

sido una "prueba". La prueba del elegido para todo buen sufí y todo buen cristiano. El sufrimiento le devuelve la belleza y la paz perdida a su alma.

Hace gestiones para que el autor del atentado sea perdonado y salga de la cárcel. Tiene mujer e hijos pequeños. Escribe a las autoridades y les convence de que el árabe ha sido un instrumento ciego de sus enemigos.

Hablará con él y quedarán como amigos ejemplares.

Pasado un tiempo, Madame Ehní y Mahmoud Ben Abdallah Assadi, dejarán de existir. Isabelle se despoja por completo de la duda. Siente una unidad interior que alcanza toda su personalidad. Responde la vieja llamada de soledad total. Se instala en la "gurbi" que será su tumba poco después.

Sería digna de un estudio más amplio el alma de Isabelle Eberdhardt. Gran romántica. Heredera del temblor de su siglo que nace en Fichte, atraviesa el espíritu de Novalis y se agota en Chateaubriand. Ella es la síntesis de una aspiración, el amor y la belleza en el séptimo grado. La ausencia de absolutos como dolor.

La muerte le sorprende al pie de la escalera, símbolo de la escala secreta que comenzaba a conquistar. Enterrada por el lodo y la arena del desierto que tanto amó; sus escritos, un siglo más tarde aún están manchados de barro.

Sus contemporáneos la tacharon de loca, bruja, libertina y conspiradora. Ella era candorosa, cultivada y de inteligencia superior. Iluminada por un espíritu privilegiado, como sus escritos premonitorios lo prueban. Siguió su instinto libre. Los clásicos dirían que los dioses celosos de sus dones, le arrebataron la vida en plena juventud.

Para hacer justicia a su profunda espiritualidad, nosotros diremos que murió como una buena creyente, elegida por el destino para cumplir con perfección el verso de Jacopone da Todi, que hubiera sido una exacta oración

Literatura

Yves Bonnefoy

La reconciliación del hombre con el mundo



Evelyne LORZIL

Afortunadamente para nosotros aún quedan en el mundo de las Letras hombres que dirigen nuestros pasos hacia la esperanza, después de que otros, en tiempos más sombríos, nos hayan obligado a atravesar penosamente el túnel del Nihilismo.

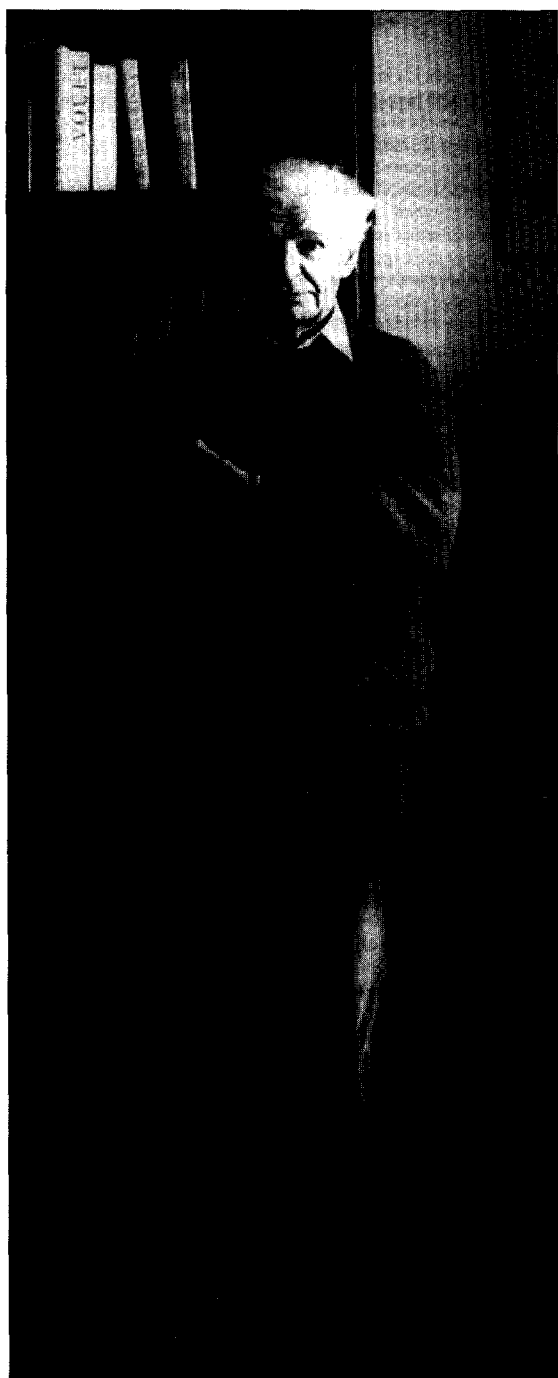
Yves Bonnefoy tiene la suerte de figurar entre ellos, pues, habiendo alcanzado ya los setenta años, puede echar una mirada satisfecha hacia la larga y luminosa trayectoria que constituye su vida. Como él mismo nos lo recuerda en uno de sus poemas: *"unas palabras estaban grabadas en la sangre de la piedra/ Indicaban este camino, conocer, luego morir"*, la vida de cualquier mortal debe anhelar el Conocimiento a través de la Palabra, del Verbo y, durante el breve lapso de tiempo en que permanece en la tierra, asegurar un *sentido*, una coherencia a este lugar de paso, aunque su experiencia de presencia en el universo no sea uniforme a lo largo de su vida. Lo que realmente importa es la idea de "trayectoria" o de "encaminarse hacia". La tarea del artista es ardua en esta segunda mitad del siglo XX, pero Yves Bonnefoy afirma que si algún día llegase a escandalizarle el mundo, no callaría sino que intentaría elaborar una de las posibles variantes del Universo, compleja en la medida en que el trabajo creador es infinito, tridimensional como la música de Mozart o la arquitectura de Borromini.

Unos breves apuntes biográficos nos permitirán situar a Yves Bonnefoy en el contexto intelectual francés de la segunda mitad de nuestro siglo. Nace en Tours en 1923. Después de sus estudios secundarios

orientados hacia las matemáticas y la filosofía, se prepara en la Universidad de Poitiers para un certificado de matemáticas generales. A finales del 43, se traslada a París con la intención de seguir su carrera, pero su interés por la poesía desvía su atención y acaba con su formación de matemático. Dos años antes había leído algunas obras surrealistas, particularmente a Eluard, que le habían dado la clave de la poesía de su siglo. Es en esta época cuando lee a Georges Bataille, a Pierre-Jean Jouve, a Dante y sobretodo a Chestov cuyo libro *"Le pouvoir des clefs"* —Potestas clavium—, le incita a apartarse del Surrealismo. De hecho, Yves Bonnefoy había conocido a André Breton y asistido a algunas de las reuniones del grupo, pero se separa definitivamente del movimiento surrealista en 1947, en la víspera de la Exposición Universal negándose a firmar el Manifiesto de entonces *"Ruptura inaugural"*. En 1953, publica su primer libro y se casa por vez primera. Trabaja un tiempo en la Academia de París y aprovecha para seguir estudiando filosofía con Gaston Bachelard y Jean Kahl. Su diploma, que destruyó más adelante, versa sobre Baudelaire y Kierkegaard. A raíz de sus primeros viajes a Italia, se interesa por los pintores perspectivistas del Trecento y Quattrocento, particularmente por Piero della Francesca y, luego, por Miguel Angel, Palladio, Caravaggio, por los pintores Barrocos y Poussin. Presente una unidad de todo cuanto está relacionado con la imagen y busca su relación existente con la expresión poética: el criterio que aplica al estudio de una obra de arte es su grado de proximidad con el ser, proximidad que define la *presencia* y que no es solamente un horizonte sino la medida de la verdad del arte. Es autor de



numerosos ensayos sobre pintura, arquitectura y escultura. En 1967, crea con André du Bouchet, Louis-René des Forêts, Jacques Dupin y Gaëtan Picon la maravillosa revista "L'éphémère" cuyo último número salió en 1973. Al mismo tiempo, se dedica a un estudio sobre



Yves Bonnefoy

las pinturas murales góticas en Francia y a un conjunto de traducciones de Shakespeare. Publica "Hier régnant désert", "Pierre écrite" y algunos ensayos de "L'improbable", completados con un libro sobre Rimbaud. En esa época se casa por segunda vez, descubriendo lugares que definirán aún más su ser. Durante varios años, comparte su tiempo entre la elaboración de nuevos libros y clases en diversas universidades (Ginebra, Vincennes, Niza).

Al intentar descubrir la personalidad de Yves Bonnefoy, llama poderosamente la atención el gran paralelismo existente entre vida y obra y, dentro de esta última, entre los ensayos y los poemas. Cada etapa de su trayectoria propiamente poética va acompañada por un ensayo con una evidente vocación de síntesis: al movimiento prospectivo de las imágenes del poema, a la exposición de sí mismo y del mundo que propone, corresponde el movimiento reflexivo de un pensamiento deseoso de escrudinar los medios y el fin del camino que acaba de trazar, movimiento que permite advertir el grado elevado de consciencia, de "vigilancia crítica" que han presidido la elaboración de este camino.

El contenido temático -al mismo tiempo que ontológico- es radicalmente distinto de un poemario a otro. Cada uno de ellos se divide en diferentes partes que marcan una evolución. Dentro de cada parte, los textos ofrecen un gran uniformidad pues Yves Bonnefoy afirma no escribir poemas -entendiendo bajo esta denominación una obra determinada y autónoma- sino conjuntos en los cuales cada texto sólo constituye un fragmento: son las piezas anónimas de un puzzle que se va componiendo paulatinamente al ritmo de la lectura.

El primer libro de Yves Bonnefoy, llamado "Du mouvement et de l'immobilité de Douve" se publica en 1953. El epitafio, de Hegel, nos orienta, desde un principio, hacia la idea dominante de la obra: "Pero la vida del espíritu no es la vida que se asusta ante la muerte, sino la que sabe afrontarla y mantenerse en ella". No hay nada fuera de la muerte; todo está contenido en ella.



Este postulado inicial quiere recordar al hombre una realidad fundamental: su finitud temporal. Desde el principio nos fascinan esa naturaleza inhóspita, esa tierra estéril, esos ríos desangrados, esas terrazas barridas por el viento, el frío del invierno, la palidez de los rostros y la muerte, en cada poema presente:

Puisque mourir est ce chemin de verticalité dans la lumière¹

"Douve" es el poema que describe la verdadera vida del espíritu, a través de la reunión del cuerpo y del Verbo, de la presencia sistemática de la muerte y del sacrificio amoroso. "Douve" no es un concepto -y se niega a la conceptualización- sino un camino mediante el cual el sujeto llega al "verdadero lugar" de su identidad:

Le jour franchit le soir, il gagnera

Sur la nuit quotidienne.

O notre force et notre gloire, pourrez-vous

Trouer la muraille des morts?²

Cinco años después, en 1958, se publica su segundo libro llamado "Hier régissant désert". Estos cinco años son años de crisis y hasta de desesperanza. "Douve" recibe una acogida entusiasta por parte de los críticos. Este éxito se debe a dos factores: a su profundidad temática y a su perfección formal. Sin embargo, desencadena una crisis profunda en el poeta que advierte una ruptura entre el tiempo de la obra y el tiempo de la existencia. El "verdadero lugar" deja de ser habitable en el momento en que de acto real se vuelve morada silenciosa de una Idea. "Douve" es el libro del instante, dado que la verdad surge de un espasmo fundiéndose vida, muerte y conocimiento. Pero la existencia no es instante sino duración. "Hier régissant désert" puede parecer una obra de retroceso, ya que observamos en ella una forma poética más tradicional con alejandrinos rimados, pero se trata de un

libro de transición, a la vez lugar de reflexión y etapa en el camino. Si aún conserva rasgos de la búsqueda y de la lucha contra ciertos "conceptos" –erróneos para él–, constituye asimismo un punto de encuentro de ciertos "ingredientes" a partir del cual la poesía de Yves Bonnefoy podrá desplegarse. Por ejemplo, el campo léxico es ya muy reducido, más aún que el de "Douve": la hierba, la piedra, el pájaro, la espada, el fuego, la sombra adquieren un carácter simbólico, pero no en la medida en que se ofrecen de forma puntual y fija, fuera de todo contexto, sino como notas de música que adquieren su sentido en un sistema: volvemos a encontrar las ideas de metamorfosis y de trayectoria contenidas en "Douve". El enfrentamiento dinámico con la muerte, en el primer libro, se ve sustituido por la renuncia, la apatía, "Tu as marché, tu peux marcher, plus rien ne change"³, la inercia funesta que afecta tanto a los objetos como al sujeto y cuya única salida posible estriba en consentir a amar la finitud por sí misma: "l'imperfection est la cime". La imperfección es lo único verdadero porque es lo único real:

Consens-tu de n'aimer que le fer d'une eau grise

Quand l'ange de ta nuit viendra clore le port

Et qu'il perdra dans l'eau immobile du port

Les dernières lueurs dans l'aile morte prises ?⁴

En la última parte del libro la voz del pájaro es un llamamiento y señala la llegada del sujeto a un término: "terre d'aube", es decir una tierra habitable:

¹ Ya que morir es ese camino de verticalidad en la luz.

² El día alcanza el atardecer, se adelantará
A la noche cotidiana.

O nuestra fuerza y nuestra gloria, ¿podréis
Atravesar la muralla de los muertos?

³ Has caminado, puedes caminar, ya nada cambia.

⁴ ¿Consientes en no amar más que el hierro de un agua gris
Cuando el ángel de la noche venga a clausurar el puerto
Y pierda en el agua inmóvil del puerto
Las últimas luces en el ala muerta cogidas?



*Aube [...] colore peu à peu le temps recommencé*⁵

Comparado con los dos primeros poemarios, "Pierre écrite", que se publica en 1965, señala un doble y profundo cambio. Por una parte, la búsqueda, hasta entonces solitaria, se vuelve plural. Por otra, el suelo, hasta entonces ensoñado metafóricamente, reviste todos los rasgos de la realidad o, mejor dicho, de una tangibilidad incrementada. Se multiplican las imágenes de navíos, de figuras de proa, de estrellas, de follaje, de mar y de verano. Pasamos, pues, de un modo de conocimiento solitario a la intuición privilegiada del ser que otorga el amor:

*Vaguent au loin les morts au désert de l'écume
Il n'est plus de désert puisque tout est en nous
Et il n'est plus de mort puisque mes lèvres touchent
L'eau d'une ressemblance épars sur la mer*⁶

Este encuentro es, en primer lugar de índole biográfica: es la época del segundo matrimonio de Yves Bonnefoy. Pero esta dimensión de lo vivido, lejos de repercutir tal cual en su poesía, conlleva más profundamente una transformación de la visión poética en sí. El lenguaje conquistado a través de la relación amorosa es un lenguaje de la presencia y ésta constituye el debate central del libro. Nos lo indica claramente el epitafio sacado del "Cuento de invierno" de Shakespeare: "[...] I with things new born". La elección es clara: el poeta sustituye la idea de vida a la de muerte y se vuelve exorcista. Pero, además de esta polaridad que radica en la dicotomía muerte/vida, encontramos otra, basada en la relación entre presencia y sueño. La problemática del sueño, nueva con respecto a los libros anteriores, aparece como una desafío. En un primer momento, el sueño nos revela el carácter ficticio de la poesía. Pero, al mismo tiempo, permite aportar una solución al problema de la forma, planteado en "Douve".

Diez años después, es decir en 1975, Yves Bonnefoy publica "Dans le leurre du seuil", el libro de la madurez. En el poemario anterior, el paisaje de la alteridad se abría a la palabra para expresar la "copresencia" de los seres en un espacio de unificación. Ahora, el mundo circundante resurge, pues el maleficio que pesaba sobre la tierra baldía parece haberse disipado. La aridez y la esterilidad dejan paso a la eclosión floral y frutal del paisaje, arrancado del sonambulismo estéril, del silencio y de la ausencia, abierto a la vida:

*L'amandier se couvre brusquement d'un millier de fleurs*⁷

Asimismo, de las relaciones entre hombre y mujer surgirá el Otro, la encarnación misma de la alteridad:

*L'enfant, cette autre vie qui paraît au sein de la nôtre.*⁸

El niño es el ser que cuestiona nuestro exilio, que nos desvía de los deseos egocéntricos, que despolariza nuestra existencia y fortalece nuestra relación con la realidad.

Yves Bonnefoy rechaza ante todo el Concepto y opina que desde el momento en que uno piensa conceptualmente -de manera lógica y no simbólica- es presa de los automatismos, pues, en ese caso, pierde la consciencia de la existencia de varios niveles en las palabras. Al contrario, si uno se abre, como lo requiere la poesía, a las polisemias, a las imágenes y a la pluralidad de las figuras en los textos, se verá capacitado para ordenar el caos aparente que procede del inconsciente. Defiende, pues, una comprensión no conceptual del mundo, es decir, sin los pensamientos que son

⁵ Alba [...] colorea poco a poco el tiempo reiniciado.

⁶ Valgan a lo lejos los muertos en el desierto de la espuma,
Ya no hay desierto dado que todo está en nosotros
Ya no hay muerte dado que mis labios tocan
El agua de una semejanza dispersa en el mar.

⁷ El almendro se cubre bruscamente de un millar de flores.

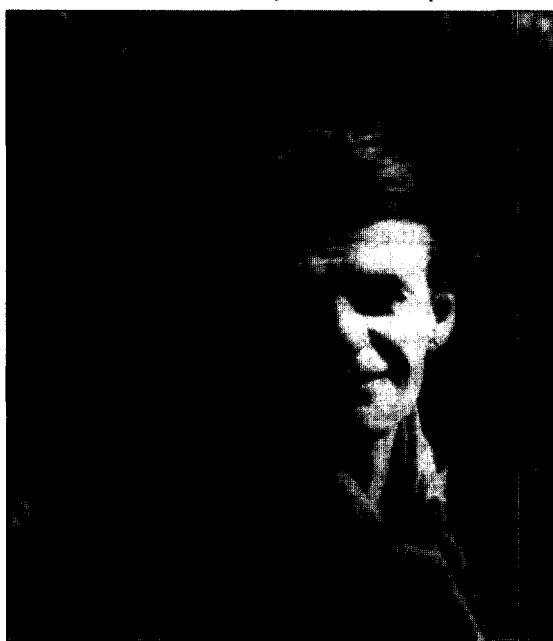
⁸ El niño, esa otra vida que aparece en el seno de la nuestra.

el instrumento de los filósofos, y con la única ayuda de las palabras vivas, polisémicas.

Con esta alusión al trabajo imprescindible de lo consciente en la creación poética, nos damos cuenta hasta qué punto esta visión dista de la "escritura automática" surrealista. En efecto, Y. Bonnefoy manifiesta una gran desconfianza respecto de la imagen y del sueño tal como nos vienen a la mente y una de sus mayores obsesiones es mantener una actitud cautelosa frente a ambas manifestaciones de la poesía: la imagen puede embriagar al poeta y mantenerlo alejado de la realidad. Por otra parte, cada hombre debe situarse a sí mismo en relación con el mundo; o bien dentro, o bien en los confines, según quiera permanecer fiel a la verdad o alejarse de ella. El sueño se separa de la vida porque olvida la finitud del hombre que debe aceptar, de entrada, sus límites, acoger la idea del destino que conlleva la de muerte. Es por lo que Yves Bonnefoy no se identifica de ningún modo con el Surrealismo: tiene la impresión de que Breton sueña su pensamiento en lugar de pensar su sueño. En realidad, lo deseable para Yves Bonnefoy es que la imagen se asemeje a la incertidumbre profunda inmanente al hombre: que describa al mismo tiempo el *aquí*, en la encarnación, y el *allí*, el mismo mundo, pero configurado por el sueño que disipa la sensación de finitud. La dialéctica de la poesía será la siguiente: el poeta se entrega primero a la imagen, pero, luego, la critica y la simplifica en nombre de la encarnación, la universaliza para terminar identificándola con los datos simples de la existencia: el resultado sigue siendo lo infinito, pero desde el interior, gracias a la resonancia *justa* de cada imagen. Pues, la invención poética no consiste en desplazar un significado en beneficio de otro, sino en remontar desde una ausencia —la gran ausencia que caracteriza nuestro siglo— hacia una presencia, la de un ser o de una cosa erguidos de pronto delante de nosotros, en el "aquí" y el "ahora" de un instante de nuestra existencia.

Su total aceptación del mundo, se plasma en la

elementalidad de un lenguaje poético posado sobre la tierra como una mirada atenta y paciente. Yves Bonnefoy centra su lenguaje en algunos elementos esenciales del paisaje y los aísla un momento con el fin de intensificar su presencia. En la experiencia de la finitud, el ser humano participa de la unidad del universo que le es inmanente y le asegura su consistencia, su solidez. Existe en Bonnefoy una creencia presocrática,



Yves Bonnefoy, 1950

o en todo caso mítica, en la riqueza significativa de lo elemental, y esta creencia se afirma en el seno de la imagen, allí donde pensábamos verla excluida, para precisamente restablecer la continuidad entre dos planos habitualmente diferenciados.

¿Qué es en definitiva la poesía para él? Una teología de la tierra, la vía de la esperanza, o mejor dicho, de una desesperanza que espera, la única que nos permite experimentar lo imposible.

Este debate, que ya conocemos, se confunde con la historia de nuestra modernidad: es el del poder o de la falta de poder- del lenguaje poético. La trayectoria de Yves Bonnefoy, luchador incansable, se sitúa en esta línea de interrogación constante sobre la legitimidad del acto poético. ■



La degradación de la realidad en la última novela de Vargas Llosa

Gloria MORENO CASTILLO

La violencia absurda, gratuita e irracional que todo lo destruye y contra la que nada se puede es algo tan viejo como la misma humanidad. Por ello la cita con que se abre la novela se refiere a la sangre derramada por Caín. Pero en *Lituma en los Andes* el novelista se enfrenta con una de las formas más nuevas de esta vieja violencia: la de Sendero Luminoso.

Vargas Llosa se ha lanzado, con esa mezcla de arrebató y de lucidez, de apasionamiento y de clarividencia que hace que la lectura de sus artículos de prensa nunca nos deje indiferentes, se ha lanzado, digo, a escribir sobre el terrorismo peruano. Es un tema que ningún novelista ha tratado antes, de modo que no tiene precursores a los que agarrarse (a no ser que le consideremos precursor de sí mismo).

El escritor que pisa el terreno firme de lo ya tratado antes, con esquemas mentales quizá un tanto mohosos, manoseados o marchitos, corre el riesgo de producir desinterés. En cambio, el escritor que se aventura por el terreno de lo último, de lo más candente, de la realidad palpitante apenas emergente para la que ya no valen los esquemas mentales heredados, el escritor que sabe que si la realidad es cambiante, las ideas sobre la misma también lo han de ser—sigo pensando en los artículos de prensa— consigue apasionar al ávido lector aunque corra el riesgo de pegarse el gran resbalón.

No es que, en este caso, haya resbalón alguno, al contrario, sí que el ávido lector que he sido yo, que me he leído la novela de un tirón o, mejor dicho, de

dos tirones, pues la he leído dos veces, no puede dejar de sacar el escalpelo para destripar la novela y hurgar en sus entresijos.

Y yo he visto que el novelista, el narrador omnisciente de punto de vista cambiante, nunca se coloca en el punto de vista de Sendero Luminoso, de los terrucos, de modo que no vemos la génesis del fenómeno. No vemos cómo esos casi niños, de mirada dura, con sus piedras y pasamontañas, con sus cantinelas deshumanizadas de papayos sinietros, han llegado a esos extremos. Cómo han llegado a estar allí, rodeando a un personaje de tipo positivo que desde un principio suscitó las simpatías del lector. Porque hay unos personajes que podríamos llamar apolíneos frente a lo dionisiaco degradado, que son la pareja de turistas franceses, la señora ecologista y escritora, y Escarlatina, el investigador noruego, que se interesan por el Perú de una manera intelectual y, por supuesto, realista, y que son víctimas de los terrucos. Los buenos frentes a los malos.

Y no se coloca el narrador en el otro punto de vista porque no puede: es algo que le toca demasiado de cerca, que le hace sangrar por sus propias heridas.

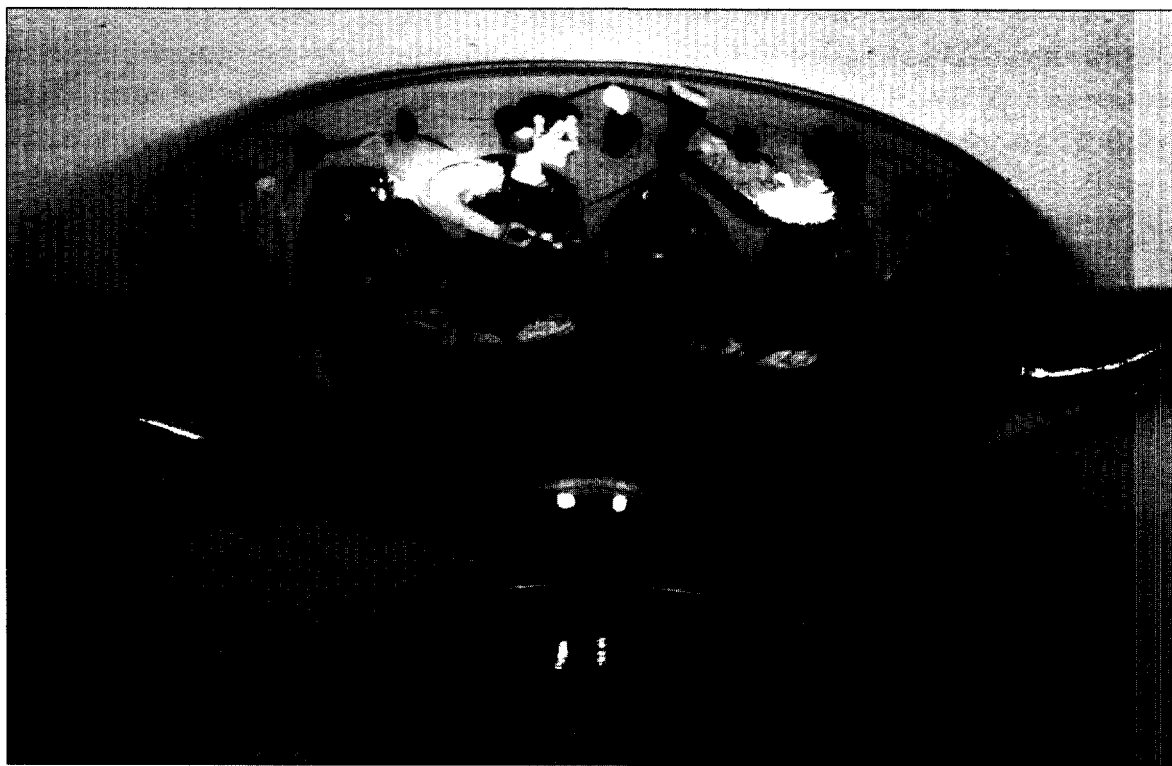
Caldós, en su episodio *Mendizábal*, nos presenta al político en su despacho de Madrid pero en ningún momento se le ocurre presentarnos a un campesino que se acuesta después de un día de duro trabajo en unas tierras que son de la Iglesia para levantarse al día siguiente y emprender una jornada de duro trabajo que en nada se diferencia de la anterior a pesar de que la tierra ahora está en manos de otros propietarios.

Galdós, como novelista urbano de la burguesía madrileña, no sabe o no se le ocurre colocarse en el punto de vista del proletariado rural.

Si pongo este ejemplo es porque quizá a todos los novelistas les pase lo mismo. No sé. No se me ocurren más ejemplos. El narrador omnisciente no es ni

fenómeno, al menos el caldo de cultivo en que ha podido fermentar.

Es en este contexto, pues, el de una necesaria degradación, en el que cabe estudiar el mito de Ariadna y Dionisos. Pues vemos que la novela se desarrolla en un lugar de los Andes llamado Naccos (Naxos); el



Kylix. Banquete de Dioniso con una mujer, probablemente Ariadna.

un ángel ni un robot sino un ser humano. El que coloca el famoso espejo al borde del camino es quien decide en qué parte de qué camino lo va a colocar.

Pero Vargas Llosa es lúcido acerca de su propia visceralidad, lúcido acerca de los peligros del maniqueísmo, lúcido acerca de cómo superar sus propias limitaciones y que esta superación le lleve a la creación de una gran novela.

El novelista sabe que no se puede presentar a Sendero Luminoso como un fenómeno aislado sino dentro del contexto de una realidad degradada, de modo que ese contexto, la situación general del Perú, explique si no directamente la génesis y evolución del

tirso que suele llevar Dionisos queda reducido a un simple palito en la escena en que se encuentra con Lituma en un lugar solitario; se dice que a su madre (Sémele hija de Cadmo) la mató un rayo.

Doña Adriana (Ariadna) cuenta que es de Quena (Creta) que a veces parece una isla y que su padre (el rey Minos) era el principal de allí. Se habla de un camioncito que se despeña (Icaro). Cuenta que su primer marido fue Timoteo (Teseo) quien le ayudó a matar al pishtaco (el Minotauro) Salcedo. Para que Timoteo (Teseo) no se perdiera en las cuevas (el laberinto de Dédalo), en lugar del famoso hilo, Doña Adriana le proporciona un fuerte laxante para que el

rastró y el olor de sus propias cagarrutas le permitan a Timoteo encontrar luego la salida.

Estas modestas y malolientes caquitas –que me perdone el lector– son de lo más elocuentes acerca de la intención degradadora del novelista.

Además de todo esto hay el pasado de Dionisio antes de ser cantinero: lo dionisiaco en el sentido de jolgorio, ebriedad y desenfreno, lo dionisiaco positivo a que hace referencia Nietzsche. Pero recordemos que en *El nacimiento de la tragedia* –el mismo Vargas Llosa ha dado la pista– Nietzsche acusa a Eurípides de haber acabado con el espíritu dionisiaco pues en *Las Bacantes* este desenfreno degenera en violencia ciega, locura irresponsable y destrucción de lo ajeno o extraño. Lo mismo ocurre en *Lituma en los Andes* pues si las Bacantes –según Agradados– despedazaban a las personas y se comían la carne cruda, esta degradación de lo dionisiaco, está muy hábilmente mezclado con unos ritos precolombinos o, mejor, preincaicos, que no tienen relación directa con Sendero Lumino pero cuya supervivencia sirve para aumentar el horror del conjunto. Mejor dicho, sirve para enriquecer el tema de la violencia gratuita e irracional que todo lo destruye, como Agave, la hija de Cadmo, despedaza a su propio hijo Penteo... pero dejemos ya a Eurípides.

Todas estas referencias mitológicas están bien integradas en la estructura del argumento. En cambio, los tres personajes o conjuntos de personajes, que he llamado apolíneos –individuos pensantes– son importantes para el significado de la novela –para aclarar, para conocer mejor, para ofrecer alternativas– pero no acaban de encajar del todo dentro de la estructura.

En contraste con estos tres, todo luces y nada sombras, los tres personajes desaparecidos, Pedrito Tinoco, el mudo, Casimiro Huaracaya, el albino, y Medardo Llantac, alias Demetrio Chanca, estos tres personajes, digo, además de enriquecer el significado y de estar bien contruidos pues los vemos varias

veces desde dentro y desde fuera, forman el argumento mismo de la novela.

Esta se abre con las preguntas que Lituma se hace acerca de las desapariciones y se cierra con el descubrimiento por su parte de lo más atroz acerca de ellas.

Las averiguaciones del cabo Lituma van alternando con noticias acerca del pasado de cada uno de los tres, bien distintos entre sí, noticias que nos muestran tanto escenas de la miseria y pobreza del país como escenas de la barbarie terrorista.

Todas estas ramificaciones, todos estos episodios variados que pretenden mostrar la mayor cantidad posible de facetas de la realidad del país, necesitan de un eje o hilo conductor para que no se dispersen. El eje o protagonista es Lituma, pero el protagonista necesita de un deuteragonista, Tomás Carreño.

La historia que éste va contando de manera intermitente, además de contrapunto necesario para no fatigar al lector, permite ir conociendo otros ámbitos de la realidad degradada del Perú, entre ellos la mafia del narcotráfico. Además la mujer por quien llora por las noches había sido utilizada por un sádico y utilizada antes en un juego de azar. ¿Cabe mayor degradación?

Si he dicho que Carreño es el deuteragonista es porque con él Lituma puede dialogar y sacar fuera toda su manera de ser. Es la función que desempeña Lázaro con San Manuel en la novela de Unamuno o la Poncia con respecto a Bernarda Alba. Como cuando Cervantes, al darse cuenta de que su novela le iba a salir más extensa de lo previsto, inventó el personaje de Sancho Panza no sólo para hacer contraste sino para que Don Quijote tuviera con quien charlar.

La posibilidad que tiene, pues, Lituma de charlar con su subordinado le permite al lector conocer su soledad, sus dudas, sus recuerdos, y le permite también al lector relacionarlo con el Teniente Gamboa de *La ciudad y los perros*.

No tiene sentido el que nos planteemos si Lituma resulta o no un personaje convincente sin darnos cuen-

ta antes de otra función que ha de desempeñar en la trama novelística.

La novela trata de penetrar en un ambiente impenetrable. Geográficamente remoto. Sicológicamente ajeno, alejado, incomprensible. Hay unos extremos de barbarie irracional que el novelista no nos puede presentar directamente por que él mismo no los ha visto nunca directamente. Por ello es necesario que el protagonista que sirve de eje sea un extraño que viene de fuera para que para él esa realidad sea tan inconcebible como lo es para el autor y el lector. Algo parecido hace Emilia Pardo Bazán cuando, para introducir al lector en la Galicia profunda de *Los pazos de Ulloa*, recurre al curita que llega de fuera, un extraño en ese ambiente rural.

¿Cuál es el núcleo de esa realidad impenetrable?

En sus artículos de prensa más recientes, Vargas Llosa se refiere insistentemente al nacionalismo como el mal de nuestro tiempo y en una ocasión ha hecho una distinción entre nacionalismo y patriotismo.

Yo prefiero enfocarlo de otro modo: tan tonto es culpar al impulso erótico, a la existencia del dinero o al fenómeno religioso de los crímenes que se cometen por su causa, o en su nombre como culpar al nacionalismo de los que se cometen en el suyo.

Un personaje como el padre del Esclavo en *La ciudad y los perros* que dice que nunca ha salido de Lima porque no le interesa, es un pobre hombre y no un enamorado de su propia ciudad.

Pero no tiene sentido definir aquí lo que se entiende por nacionalismo porque la novela no trata de eso sino de los extremos de crueldad, violencia y destrucción a los que lleva el fanatismo, la ignorancia y la superstición *independientemente* del tipo de discurso en que se apoye. Por ello nos presenta una degradación general y unos mitos degradados que sirven de abono para cualquier irracionalidad perniciosa.

La novela no se trata, pues, sólo de una aldea perdida en los Andes, sólo de Sendero Luminoso y de sus

turbias raíces en el Perú. Trata también de un tema universal.

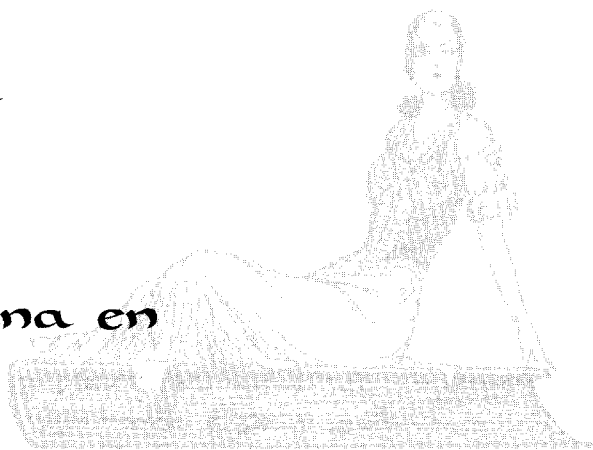
Porque cuando el ingeniero Cañas le dice a Hortensia D'Harcourt: "Oyen, pero no escuchan ni quieren enterarse de lo que se les dice" (p. 119), nos acordamos de tantos mediocres que degradan cualquier idea al convertirla en cantinela bien memorizada, cuyas palabras son ecos y no voces, son repetidas y no pensadas. Tantos mediocres que no es que no sepan interesarse por las ideas de los demás es que no saben ni respetarlas ni siquiera escucharlas. Que no saben que los demás existimos ni mucho menos saben que somos individuos pensantes porque ellos no saben serlo. Que no saben que somos personas porque ellos no son más que siniestros papagayos. Siniestros papagayos que si no siempre emplean la violencia consiguen perturbar, al menos, toda posibilidad de diálogo, tolerancia y debate enriquecedor. ■



Copa de Aisón. En presencia de Atenea, Teseo sale del laberinto arrastrando al Minotauro que acaba de matar.

Literatura

La condición femenina en Rosalía de Castro



M^a del Carmen NOVOA GONZÁLEZ

Para hablar de la personalidad de Rosalía en el campo feminista, es necesario especificar el papel de la mujer en Galicia (su dependencia del varón, de la familia, del trabajo...). Habrá que resaltar además, la dicotomía campo/ciudad, ámbitos en los que se desarrolla la vida activa de la mujer gallega; en ambos sectores ella es la productora de valores de uso, dependiente del capitalismo. Privada de autonomía durante siglos, sin conciencia del propio ser y de su explotación, la mujer ha sido víctima de la discriminación sexual: en el ambiente rural, realizando igual trabajo que el hombre, recibiendo inferior salario; la mujer de la ciudad, a su vez, no ha tenido mejor fortuna: asfixiada por los prejuicios burgueses, representa a un ser desorientado, víctima del consumismo, del lavado de cerebro propiciado por los programas televisivos y las revistas de peluquería (cf: M^a Xosé Queizán, "A muller en Galicia". Ed. do Castro).

Cierto es que la situación de la mujer mejoró a partir del siglo XIX, sin embargo, el problema seguiría en pie respecto del plano de igualdad con el hombre; si las leyes proclaman esa igualdad (en el segundo tercio del siglo XX), los hábitos sociales van más lentos en el proceso de asimilación de las normas jurídicas.

Rosalía de Castro presenta una clara actitud de protesta frente a la situación en la que se encuentra la mujer en la segunda mitad del siglo XIX. Si los escritos de la insigne autora de "Follas Novas" carecen de baste teórica feminista, toda su obra está impregnada de la profunda expresión de una realidad existencial,

erigida en constante protesta: el destino trágico del ser humano, la sociedad, la religión o la injusticia, constituyen la substancia temática de numerosos poemas en los cuáles la condición femenina ocupa lugar preferente; mujer profundamente reflexiva, la escritora galaica era muy consciente de que no es posible disociar un acto creativo de su contexto social, ya que el artista aún el menos comprometido, es testigo de su tiempo.

El contraste entre las reivindicaciones rosalianas y su vida tradicional en el momento de los Movimientos feministas, es un punto de apoyo necesario a la posición de "combate" intelectual de Rosalía.

Recluída en su familiar rincón provinciano, la singular escritora compostelana poseía una formación cultural rarísima en las mujeres decimonónicas: conocía a la perfección los clásicos griegos, latinos y castellanos, podía leer a los enciclopedistas franceses; fervorosa admiradora de G. Sand, tres capítulos de su novela "La hija del mar", se inician con lemas de la novelista francesa.

Entre sus poetas preferidos figuran Lord Byron y Heine; pese a su admiración por los poetas románticos y contra el tópico empleado hasta la saciedad, de una Rosalía romántica, habrá que abandonar esa etiqueta, ya que la escritora padronesa está lejos de ese contexto si examinamos su vida y obra en profundidad; estudiase para ello el magnífico trabajo que constituye la tesis doctoral del Prof. F. Rodríguez Sánchez, "Análise sociolóxica da obra de Rosalía de Castro"; libro que abre nuevos cauces en el conocimiento de la personalidad y obra de la genial escritora: "Nada autoriza a

enmarcar a parte fundamental da obra rosaliana no Romanticismo. E isto por varias razóns documentadas ao longo desta tese" (Op. cit. pág. 363).

"Su sentimiento del dolor y la desgracia están arraigados en la dinámica concreta de un mundo defectuoso. Su vida y su obra responden a una experiencia, que comparte con la sociedad, como mujer conflictiva que aspiró a sentimientos y pensamientos propios sobre el mundo (Cf: *Ibidem* pág. 364, traducido).

Resulta curioso que, en la particular atmósfera histórico-social española, nada proclive al desarrollo del espíritu feminista, sean precisamente gallegas las dos figuras pioneras del feminismo peninsular: la Condesa de Pardo-Bazán y Da Concepción Arenal. Ante este panorama surge la pregunta: ¿Conoció Rosalía los Movimientos Feministas como tales? Es obvio pensar que desconociese los libros de su egregia compatriota: ("La educación de la mujer". "La mujer del porvenir". La amplia producción literaria de Concepción Arenal sería sin duda, objeto de su esmerada atención, a juzgar por las palabras de elogio que dedica a la autora de "La emancipación de la mujer". Es probable que nuestra escritora siguiese de cerca los Movimientos sufragistas, si bien, presiones familiares, la habrían aconsejado no pronunciarse abiertamente; por un lado, estaba un marido celoso en mantener los esquemas tradicionales (el papel de la mujer en el hogar, en la sociedad...) por otro lado, no se puede olvidar que, hombres famosos de la historia, se han referido a la mujer como "ser inferior"; ni el espíritu enciclopedista del Padre Feijoo, ni J. Stuart Mill, ni el mismo Engels, se manifestaron en favor de los derechos de la mujer. ¿Cómo podría salir Rosalía de los cánones establecidos? "La emancipación de la mujer, según la Prof. Matilde Albert (Univ. de Pto. Rico), fue parecida a la abolición de la esclavitud". La ley no supone, de inmediato, una costumbre.

Rosalía elige su campo de lucha en la labor literaria; en la ficción, hallará aquello que no se atreve a

buscar en la vida real; su feminismo está pues vinculado a una obra contestataria en que la víctima mayor es la mujer.

En Rosalía la cultura no es un adorno sino un modo de entender la realidad. ¿Podría, en consecuencia, ser ajena a una de las demandas más justas de su época? La inclinación de su carácter hacia el culto del intimismo la llevaría a rechazar cualquier actitud militante; Sus preferencias por la soledad y el anonimato, la alejarían de asociaciones beligerantes. Sin embargo, numerosas referencias textuales, apuntan a las inquietudes de la autora por la naturaleza y condición femeninas.

Examinaremos algunos ejemplos en su obra:

POESIA:

El género lírico cargado de subjetividad marca la relación entre un "tú" y un "yo", la complejidad que existe entre lector y poema, para transcender luego a la sociedad.

Así, "Cantares Gallegos" y "Follas Novas" son para el profesor y crítico R. Carballo Calero obras de corte social; de igual parecer es X. Alonso Montero al calificar a Rosalía de primer poeta social de España.

No deja de ser sintomático que su primer libro, "Cantares" lo dedique a la escritora Fernán Caballero, "Por ser mujer y escritora".

En este libro, que constituye la cara alegre y el lado de luz rosaliano, la autora participa en las costumbres, fiestas y angustias del pueblo, con dulces acentos de saudade. Ella misma dice en el prólogo: "Dar vida a la acción y múltiples escenas y paisajes de Galicia, así como a todo cuanto se refiere a las cosas del hombre que las pueblan". No se trata de un mero cantar por cantar, es mucho más: la participación de unas realidades.

La cantiga popular que se dispone a glosar (por ejemplo) establece el monólogo de una muchacha enamorada y maldita por su galán siempre insatisfe-



cho; la sutileza psicológica es evidente en la disponibilidad de la mujer y la avaricia del varón; Rosalía pone el acento en el rasgo de generosidad de la joven, en oposición con el egoísmo del su enamorado; así concluye el refrán del poema 2:

*"O meu corazón che mando
cunha chave para o abrir
Nin eu teño mais que darche
Nin ti mais que me pedir"*

En cuanto al segundo de sus poemarios, "Follas Novas", obra más transcendental, en donde el fondo y la intención superan a la forma (aún teniendo en cuenta que Rosalía, buena conocedora de la retórica, alcanza en sus composiciones los más altos vuelos estéticos); la poeta traduce aquí la cotidiana angustia del ser humano: "Rosalía da forma concreta en la palabra escrita a la radical angustia que de modo inconsciente y perpetuo nos avasalla y corroe y en nosotros actúa inmisericorde" (Cf: D. Gcia. Sabell: Prólogo a "Cantares -Follas Novas. Ed. Banco Pastor. 1980).

El ciclo de las "Viudas dos vivos" dentro de la temática de la emigración, nos transmite la imagen de la mujer campesino-marinera, agotada, pobre y abandonada. El fenómeno migratorio está vinculado en todo instante, a la política opresiva que padecen las clases populares. La miseria provoca la diáspora, es una fuerza que derriba toda resistencia a abandonar la tierra: "La presencia del hambre y la miseria es una de las líneas isotópicas a lo largo de la globalidad de este libro" (Cf: F. Rodríguez, Op. Cit. pág. 290).

El poema "Tecin soia a miña teia" señala la doble marginación de las mujeres (maridaje del trabajo y la soledad).

"A Xusticia polamán" nos muestra la figura del mundo que sostiene la estructura artística de esta composición, reproduciendo una dialéctica social de

antagonismos y opresiones capaces de transformar la sociedad humana en una especie de cacería (agresión salvaje), en la que los mecanismos supraestructurales (ético-jurídicos) benefician al fuerte, de tal forma, que sólo queda una inversión de estos valores —consciente y asumida por la mujer protagonista que ve en su acto de venganza desesperada y aislada, la única forma posible de justicia—. En este soliloquio, asistimos a un clímax ascendente de robo y destrucción, causados por aquellos que tienen fama de "honrados na vila", en el que, la honra de unos supone la deshonor de los otros. Los "raposos de sangre maldita" son los opresores de vida cómoda, correspondiendo a la miseria y sufrimiento del perseguido; la respuesta a la invocación de la justicia, son las burlas y la traición; Dios no está en la dialéctica de la historia. Esos "fariseos" son clara evocación de la burguesía caciquil gallega, ejecutores de la política fiscal del Estado:

*"Aqués que tén fama de honrados na vila
Roubáronme tanta brancura que eu tiña"*

*"Nen pedras deixaron en donde eu vivíra
Sen lar, sin abrigo, morei nas cortiñas"*

*"Quedei deshonrada, murcháronme a vida
Fixéronme un leito de toxos e silvas
I en tanto os raposos de sangue maldita
Tranquilos nun leito de rosas dormían"*

*"Salvádame, ou, xueces, berrei, tolería!
De min se mofaron, vendeume a xusticia,
Bon Dios axudai-me, berrei! berrei inda!"
"Tan alto que estaba, bon Dios non me oíra
Estonces cal loba doente ou ferida"*

*"E estonces cumplíuse a xusticia,
Eu neles, e as leises na man que as ferira"*

La mujer es aquí, el centro de la tensión lírica, ejecutora de la justicia; el tono poético alcanza en esta composición, valores épicos. "En las orillas del Sar" (obra poética en español), la autora hace un recorrido por los caminos antiguos (símbolo de su vida) y vuelve al recogimiento del hogar, al sentirse en el ocaso de la esperanza. Pródiga en temas amorosos, patrióticos y sociales, con abundantes aspectos ideológico-morales, bajo una perspectiva objetiva y fría.

La heroína de uno de esos poemas plantea el deseo de un amor inmortal. Rosalía poetiza los sentimientos, la persecución y la deshonra social consiguiente que tiene que padecer la mujer que sigue sus impulsos afectivos y sexuales. Margarita (título del poema) está en la línea de las heroínas literarias -Goethe Gautier-, es como un símbolo de valentía y angustia de la mujer que no se limita a un rol pasivo.

LA OBRA NARRATIVA

La primera novela, "La hija del mar" es autobiográfica en dos sentidos: toma elementos de la vida de la autora y es también expresión de deseos inconscientes" (Cf. M. Mayoral. "La poesía de R. de Castro", Gredos 1974, pág. 131).

Esta narración presenta la polaridad social: opresor/oprimida... "¿por qué no te alzas contra el rico y poderoso que así oprimen a la mujer?" "La carga de grillos". El carácter democrático y feminista es una evidencia. "Soy libre, nada puede contener la marcha de mis pensamientos". Claro está su esfuerzo por ser libre y llegar a la igualdad de derechos respecto del hombre. Creemos que se necesita mucha valentía para manifestar actitud tan crítica de cara a la sociedad de aquella época. El profesor F. Rodríguez asevera que, "es hora ya de que se retire esa extendida tendencia a atribuir al nacimiento ilegítimo y sacrílego de la autora, el carácter traumático de su personalidad (aspecto defendido por S. de Madariaga). "Rosalía no arrojó sobre los hombros maternos el peso de

aquel crimen social del que ambas fueron víctimas: [...] "Hoy sabemos además, que nunca matuvo actitud hostil hacia su padre a quien reconoció y lloró públicamente en el cementerio, sin miedo de los prejuicios sociales" (Cf. Op. Cit., pág. 133).

"Flavio", obra de nítidas reminiscencias rusonianas, ejemplifica ese rasgo contestatario, en la dicción hombre/mujer. La contradicción entre los dos sexos está establecida por la sociedad. Dice Rosalía "Los hombres son los reyes de la creación, capaces de destruir el honor y la felicidad de las mujeres" (O.C. pág. 343); "el papel del varón es determinante porque es dominante". Mara califica a Flavio de tirano. "Decid que queréis vernos esclavas y no compañeras, que de un ser que piensa y siente como vosotros queréis hacer unos juguetes vanos, unas máquinas, ya risueñas, ya plañideras, que, a la medida de vuestros deseos estén alegres y canten al ruido de las cadenas o lloren y giman al compás de vuestros cantos de olvido... nosotras podemos ser en esto tanto como vosotros" (O.C. págs. 436-437). Mara es trasunto de la propia Rosalía. Las ideas en la novela, respecto de la sociedad y del amor tienen su origen en el Emile y La Nouvelle Heloise", filosofía típica de la Ilustración.

"Ruínas" nos sitúa ante un relato de costumbres; la autora articula una historia en donde se comparan ciertos aspectos del pasado, representado por dos hidalgos arruinados y un tercer representante del capitalismo dadivoso. Rosalía muestra su ironía y sarcasmo anti-burgués: "Tú ávaro que escondes tus tesoros en las entrañas de la tierra" (O.C. pág. 497). Rosalía inclinada a la meditación y a las ideas leía a los socialistas utópicos; compartía esas lecturas con su marido y amigos. El personaje central, D^a Isabel, independiente y digna, se vincula a la emancipación de la mujer.

"El caballero de las botas azules" (denominado "cuento extraño") tiene como protagonistas especialmente a mujeres, a quienes la autora asigna las limita-



ciones en la concepción de la independencia de la mujer (fémina burguesa con su carga de egoísmo, frustración, vicio...). Así se pronuncia: "Esas pobres hijas de la esclavitud aman la libertad como el mayor bien, pero no han comprendido todavía la manera de alcanzarla. Compadezcámoslas". (OC. pp. 1287-1289; 1295).

La "Carta a Eduarda" es uno de los testimonios más combativos; Rosalía trata de los sinsabores que conlleva el ser escritora en esa sociedad en la que se valora la ignorancia. "Atributos indispensables para ser femenina".

"Los hombres no cesan de decirte que una mujer de talento es una calamidad, que vale más casarse con la burra de Baláan, y que sólo una tonta puede hacer la felicidad de un varón" (OC. pp. 1528-1529). "Pero el caso es, Eduarda, que los hombres miran a las literatas como al diablo. Únicamente alguno de verdadero talento ¡ay de ti entonces! ya nada de lo que escribes es tuyo, tu marido es el que escribe, tu la que firma" [...] "No y no, Eduarda, aleja de ti tan fatal tentación..." [...] "Tú no sabes lo que es ser escritora" (Ibidem. p. 1526).

El ensayo "Lieders", que pasó inadvertido a la crítica rosaliana, pese al carácter esquemático y a su vinculación romántica, constituye una defensa de la mujer en la sociedad. La voz de nuestra poeta se alza vigorosa: "Sólo cantos de libertad e independencia han balbucido mis labios, aunque alrededor hubiese sentido desde la cuna ya, el ruido de las cadenas que debían aprisionarme para siempre porque el patrimonio de la mujer son los grillos de la esclavitud" (O.C. p. 1524).

Rosalía asumió su condición de mujer, entre otras razones, por el hecho de no haber recurrido jamás al pseudónimo varonil como lo hicieron Cecilia Böhl de Faber, G. Sand o G. Eliot. Con su escritura violó el lema de Mme. de Staël en "Dauphine": "Un homme peut braver l'opinion; une femme doit s'y soumettre".

"La defensa y reivindicación de la figura femenina hecha por Rosalía de Castro, es evidente y palpable, fluye con naturalidad en toda la obra". "Se hace pues imperativo reconocer la labor que llevó a cabo para despertar una conciencia social en torno a la condición femenina" (Cf. Alber Robatto. "Rosalía de Castro y la Condición femenina". Partenon 1981 P. 137).

BIBLIOGRAFIA

Alonso Montero X.

"Lengua, literatura y sociedad en Galicia"
Akal 19

Albert Robatto, Matilde

"Rosalía de Castro y la condición femenina".
Partenon 1981

Esbozo dunha lectura de "Ruínas" In:

Actas del congreso rosaliano.
T.I. Santiago 1986.

Gullón G.

"El caballero de las botas azules"
In IDEM.

Madariaga, S.

"Mujeres españolas".
Espasa-Calpe

Mayoral, Marina

"La poesía de Rosalía de Castro"
Gredos 1974

Kulp K.R.

"Manners and mods in R. de Castro". A study of themes and styles".
Madrid 1968.

Rodríguez Sánchez, F.

"Análise sociolóxica da obra de R. de Castro"
As. Pg. 1988.

Roí Carballo: Rosalía anima galaica", en 7 ensayos sobre Rosalía.
Vigo. Galaxia 1952.

Queizán M^a X.

"A muller en Galicia". Ed. do Castro 1977.





Música

- ★ El maravilloso mundo de los castrati

Andrés SUAREZ ARCAÏ

- ★ El director de Orquesta y el director de Escena
en la ópera

Francisco GUTIÉRREZ

- ★ Alfredo Catalani: entre el verismo y la influencia
wagneriana

Joaquín M^a PIÑEIRO BLANCA

Cine

- ★ Fragmentos

José Antonio POSTIGO

- ★ Dolce Vita, bella morte
Federico Fellini: e la sua nave va

Ignacio ARMADA

El maravilloso mundo de los castrati

Andrés SUÁREZ ARCAÏ

La prohibición de la iglesia a las mujeres, no sólo a hablar en público, sino también a cantar en las iglesias, se extendió después al teatro, y así permaneció, al menos en Roma, hasta entrado ya el siglo XVIII. Por algún tiempo esto trató de subsanarse utilizando los falsetistas hombres. El arte del falsetismo fué por algún tiempo monopolio de España exportándolo luego a la Capilla Sixtina, a Portugal y a otras partes. El secreto dijeron entonces era que se trataba de castrados (castrati). Probablemente alguno de ellos lo fueron, al menos se sabe que Francisco Soto admitido en la Capilla Sixtina en 1562 lo fue.

La actitud de la iglesia era condenar con pena de muerte a los culpables y excomunión para sus cómplices en caso de complicidad en dicha operación, que debemos recordar se limitaba solamente a los testículos y no al resto de los genitales. En cuanto la víctima, ocurrido ya lo irremediable tenía el apoyo de la iglesia para que sirviera a Dios (y a sí mismo) de la forma más provechosa posible.

Charles Burney durante sus viajes en Italia en 1770, no pudo saber donde se practicaba dicha operación. "Se me dijo en Milán que era en Venecia, en Venecia que era en Bolonia, en Bolonia que en Florencia" etc... No sabemos tampoco si muchas veces era practicada por los propios padres que lo atribuían a un cerdo u otro animal. La finalidad era no sólo el perpetuar el registro alto de la voz infantil sino además la explotación de la que ya poseía tras una fuerte disciplina que aumentaba su capacidad pulmonar y su soporte diafragmal, permitiendo una emisión y una proyección de un minuto o más, es decir más de lo normal en otro tipo de cantantes. En cuanto al físico existía la ten-

dencia a la obesidad en la edad mediana. La homosexualidad sin embargo no fue mayor entre los castrati que entre los que no lo eran. Ciertas mujeres los buscaban con fines amorosos, tal vez un poco por curiosidad o dada la imposibilidad para concebir de los castrati. Algunos castrati y sus amadas trataban de obtener indulgencia Papal para su matrimonio, pero en vano. Existe el caso de Filippo Finazzi que se hizo protestante para poder casarse con su amada. Tenducci por su parte, casó con su amada en una ceremonia católica pero la familia de ella hizo que anularan el matrimonio y lo pusieran en prisión.

Se ha hablado de la arrogancia y vanidad de los castrati, pero aunque es verdad en algunos casos no todos lo fueron y recordar que también ha ocurrido entre tenores y



Luigi Marchesi, uno de los más vanos, insistía en entrar anunciado por una fanfarrea de trompetas.

divas. Parece ser cierta la longevidad entre los castrati. Muchos llegaron a los ochenta o cerca, y Antonio Bannieri murió a los noventa y un años.

Entre los primeros grandes castrati en adquirir fama se encuentra Baldassare Ferri (1650-1680) a quien se le atribuye la adopción del "Aria da Capo" en la Opera seria italiana. Nicolo Grimaldi (Nicolino) que llegó a Inglaterra sólo dos años antes que Handel quien lo presentó como Rinaldo en su Opera del mismo título en el Hay Market Theater en 1771, logrando que los ingleses aceptaran la Opera seria italiana. Cuando debutó en "Pyrrus y Demetrio" de Alessandro Scarlatti en 1708 se dijo que apenas existía una postura entre las estatuas de la antigüedad que el no intentara en acuerdo con la representación. Nicolino intentó en vano casarse con una joven inglesa que se había enamorado de él.

Giovani Francesco Grossi (Siface), al parecer este seudónimo surgió al interpretar con gran éxito el papel de Syphax en la Opera "Scipione el Africano" de Pietro Cavalli en Venecia en 1678. Siface murió asesinado por un criminal pagado por la escandalizada familia de la que era su amante la Condesa Viuda Elena Forni.

Dos escuelas principales habían surgido, La Boloñesa con Antonio Pistocchi, caracterizada por obtener de la voz efectos instrumentales al igual que por el buen gusto y la discreción, y La Escuela Napolitana de Nicoló Porpora.

Pistocchi acusó más tarde a algunos de sus discípulos de abusar de sus enseñanzas. El más célebre entre ellos fue Antonio Bernacchi, quien estrenó Lotario de Handel y Francesco Bernardi, que fuera maestro de Senesino.

Francesco Bernardi (Senesino) natural de Siena, aunque vano y arrogante, a pesar de algunos problemas con Handel, fue su primo Uomo en el Kings Theater en Londres y escribió para él sus mejores Arias y Operas entre ellas "Admeto" y "Flavio".

Giovanni Carestini que pasó de soprano a contralto según Burney era "alto, bello y majestuoso" y su voz "la más llena fina y profunda que quizás hubiera oído de un tratenor" (?) (este término no se usaba para los castrati). Según el compositor Hasse "quien no lo hubiese escucha-

do, desconocía el más perfecto estilo de cantar". "Arianna en Creta" de Handel fue uno de sus triunfos.

El virtuosismo vocal fue pasando poco a poco de Boloña a Nápoles gracias a Nicoló Porpora. Entre sus alumnos están Farinelli, Caffarelli, Appiani y Salimberì.

El énfasis en la Fioritura así como una cuidada atención al recitativo y al sentido de las palabras y sobre todo a la instrucción de cada alumno de acuerdo con sus aptitudes propias eran lo principal para Porpora. Porpora fue tenor en una época que esto no significaba mucho. También



Caffarelli para quien Handel escribió su famoso Largo "Ombra Mai Fu" de la opera Jerjes.

compositor y contó entre sus alumnos de canto al propio Haydn durante su estancia en Viena de 1753 a 1757.

Farinelli (Carlo Broschi) se dice que fue el cantante más grande que haya existido, pero se olvida decir que quizás el de carácter más amable. Farinelli nacido en Andria fue llevado a Nápoles tan niño que se puede decir que era napolitano. Su educación comenzó con su padre y su hermano Ricardo quien luego escribiera muchas de sus canciones, después con Porpora. Su debut fue en 1720 en una serenata de Porpora con texto de Metastasio quien también debutaba como libretista. Dos años después Porpora llevaría a Farinelli a Roma debutando en una de sus óperas donde Porpora había concertado un Solo para él con trompeta obxigado, ocurriendo una verdadera competen-



cia entre Farinelli y el trompetista. Así se situó Farinelli por encima de sus contemporáneos. Fue admirado por todos entre ellos el compositor Quantz y el mismo Senesino.

Fue idea de Isabel de Farnesio que lo había oído en Parma el hacerlo venir a la granja donde Felipe V quedó extasiado ya, al oírle cantar su primera canción. Farinelli permaneció con el Rey cada noche desde medianoche a las 5 A.M. ya que el Rey era famoso por su insomnio y sus horarios desajustados.

"Pallido Il Sole" y "Per Questo Dolce Amplesso" de "Artaserse de Hasse", junto con un minueto de Attilio Ariosti "Fortunate Passate Mio Dene" y "Quell Iusignuolo" de Giancomelli, donde imitaba un ruiseñor con añadidas fiorituras, eran las cuatro piezas de las cuáles una debía cantar cada noche Farinelli entre otras más.

Bajo el reinado de Fernando VI, Farinelli pasó de la Cámara del Rey a ser además productor de óperas y a organizar extravaganzas acuáticas, ya que el nuevo Rey era muy aficionado a estas fiestas. Al subir al trono Carlos III, debido a insignificancias, Farinelli se retira de la escena con gran dignidad, recibiendo una buena pensión, aunque la condición sea que se retire en Bolonia en vez de Nápoles que entonces era española. Su retirada no se debió a problemas vocales ni administrativos, sino a pequeñas diferencias con el Monarca quien comentó "los capones son para comer". Al parecer Carlos III estaba cansado de los castrati, tras las experiencias relacionadas con Caffarelli (Gaetano (Maiorano) cuando él era el rey de Nápoles.

Caffarelli que había llegado a límites insospechados con sus fiorituras, cambió de tonalidades, y hasta cambio total de la música con el fin de desacreditar a sus compañeros de escena, llegando a imitarlos y a hablar con amigos en los palcos durante la representación, dificultando y disturbándolos, fue puesto en prisión durante tres días por actuar al parecer con gestos lascivos. Otros episodios de la personalidad de Caffarelli a quien muchos comparaban con Farinelli por sus dotes vocales, aunque no por su carácter, relatan un duelo durante un ensayo que fue evitado por la soprano Vittoria Tessi. Al interponerse entre dos espadas. No debemos

olvidar sin embargo que fue para Caffarelli que Handel escribió el famoso Largo de Jerjes "Ombra Mai Fu".

Con estos dos castrati termina la primera Epoca de Oro de los castrati, pero entre estas dos épocas no podemos olvidar la figura de Gaetano Guadagni, el original Orfeo de Gluck. Distinguiéndose por no añadir nada a la partitura original a diferencia de otros castrati, sino demostrando todo el lirismo sostenido y el sentimiento de que era capaz, siendo más bien un cantante delicado, pulido y refinado que uno de bravura. Acompañado de una figura agradable y noble era el Orfeo ideal.



Giovanni Carestini, según el compositor Hasse "quien no lo hubiese escuchado desconocía el más perfecto estilo de cantar"

En la segunda Epoca de Oro entre 1740 y 1821 aparecen Gasparo Pacchierotti, que cantó en la inauguración del teatro Alla Scala de Milán en 1778 y en la Fenice de Venecia 1792 haciendo su despedida de la escena. Famoso por su *Messa Di Voce* y su extensión, se dice que cantó Arias de Tenores pero otros se refieren a su voz de soprano.

Luigi Marchesi fue el equivalente de Caffarelli en la segunda Epoca. Uno de los más atractivos al mismo tiempo que de los más vanos castrati que hayan existido. Insistía en entrar a escena descendiendo de lo alto usando un casco coronado de altísimas plumas anunciado por una Fanfarria

de Trompetas. Famoso también por "Il Martello", ejecución de pasajes martillados y por la célebre "Bomba" (una nota dada con exquisita fuerza y poder tras un pasaje muy difícil).

Girolamo Crescentini, gustó tanto a Napoleón cuando lo oyó en Viena, que lo llevó a París, ciudad que nunca fue muy aficionada a los castrati. También tenía sus excentricidades. En una ocasión insistió en cambiar la ropa con un Tenor imposible de vestir de negro, color de los plebeyos mientras el vestido rojo, color de los patricios lo llevaba un Tenor. Alfred de Vigny al oírlo en París dijo de él "una voz de serafín que sale de una cara arrugada y ajada".

Giovanni Velluti fue quizás el último gran castrati de gran fama, cantó en el estreno de "Aureliano en Palmira" de Rossini que escribió para él la Cavatina principal de Aureliano. Velluti comenzó a bordarla con fiorituras cada vez mayores hasta hacerla casi irreconocible. Un éxito para él, pero un fracaso para la Opera y para Rossini, que al igual que otros compositores co-menzaron a negarse a tales libertades.

A mediados de nuestro siglo comenzando con Alfredo

Deller, contra tenores (que no castrati) co-mienzan a interpretar con éxito, grandes papeles que aquellos otros cantaron, y en los últimos años, algunos verdaderamente exquisitos como René Jacobs, Paul Esswood, Kurt Equiluz, Kowalsky y otros, constituyen una verdadera avalancha.

Pero ¿cómo era exactamente la voz de un castrato? Existen discos del último castrato Alessandro Moreschi (1858-1922) que cantó hasta 1913. Además de los ruidos propios de las grabaciones de principios de siglo, hay que añadir que Moreschi había pasado ya su plenitud cuando grabó estos discos, era un hombre cercano a los cincuenta años que nunca fue tampoco un cantante brillante, muchísimo menos aún si pensamos en compararlo con Farinelli o Caffarelli en la plenitud de sus facultades.

Sólo podemos tener una vaga idea de las voces de los castrati y sonreír recordando como los italianos de entonces arrebatados al terminar de oír cantar maravillosamente a algunos castrati, gritaban con entusiasmo "Viva Il Coltellino" (Viva el Cuchillo). ■



Escena de la Opera Flavio de Handel, Senesino, Primo Uomo a la derecha, a la izquierda el Secondo Uomo, el castrato de origen alemán Gaetano Berenstadt, al centro la prima Donna Francesca Cuzzoni.



Farinelli con la capa blanca de la Orden de Calatrava, al fondo Fernando VI y Bárbara de Braganza.

Música

El director de orquesta y el director de escena en la ópera



Francisco GUTIÉRREZ

El gran renacimiento del espectáculo operístico en la actualidad, nos obliga a hacer algunas consideraciones sobre la verdadera labor, tanto del director de orquesta como del director de escena, en sus representaciones.

Durante mucho tiempo el auge del género y su supervivencia se debió casi exclusivamente al virtuosismo de la voz y al gran hechizo de la misma, que alcanzó en él sus metas más altas, aunque también degeneró por "exceso" en grandes abusos de los cantantes.

Una generación de grandes directores, entre los que destaca Toscanini, realizó una limpieza musical de las partituras, aunque ya Verdi en carta de 1889, después del estreno de *Falstaff*, se quejaba afirmando "cuando empecé a sacudir el mundo de la música con mis pecados, la calamidad era "la primadonna". ¡Ahora tenemos la tiranía del director!. ¡Malo, malo; era menos malo lo anterior!".

Rousseau (1712-1778), el célebre filósofo, también músico y compositor, en su famosa "Lettre sur la musique française (1753) dice: "que lo supremo es la melodía, que para él la música instrumental procede de la vocal; toda música que no es cantada carece de expresión; la armonía tiene la única función de acompañar la melodía cantada; de todas las armonías no hay ninguna que sea tan agradable como el canto unísono y si necesitamos de acordes es porque tenemos el gusto *depravado*". También Stendhal en sus "Notas de un dilettante", capítulos XXIII y XXIV, escritos en 1825, sobre el debut del gran tenor Rubini en París, se queja: "No se oye nada en los trozos de conjunto, y muchas veces, en los duos lo eclipsó por completo la orquesta de Louvois, que pone su vanidad en tocar, en

tocar siempre demasiado fuerte, si no se consigue moderar esta mala costumbre, la mitad de las gracias de Rubini pasarán inadvertidas en París. Sería una lástima. ¡Qué lástima que nuestra orquesta no quiera limitarse a acompañar estas cosas. Su deber está en esa palabra: ACOMPAÑAR. ¿Por qué se empeña en dirigir la ejecución musical, y en dirigirla como dueño inflexible e imperioso?".

Goethe, a su vez en 1830, en su visita a la Scala de Milán, pondera que una orquesta de cien músicos, sea capaz de reducir su volumen y acompañar a los cantantes de modo que la voz de los mismos pudiera oírse perfectamente en un teatro de grandes dimensiones.

Quienes esto dicen, en aquellas fechas, de orquestas en general de limitado número y menor sonoridad de los instrumentos, que escribiría si oyese alguna orquesta de hoy acompañar Rossini.

"Las pesadas orquestaciones posteriores acentuadas por los directores actuales, obligan a los cantantes a forzar la voz en contra de la buena tradición del bel canto e incluso deberían pensar que Wagner comprendiéndolo así, inventó el foso hundido y cubierto de modo que los cantantes pudieran ser oídos sin necesidad de gritar, pero aparte de Bayreuth, eso no sucede en otros teatros y muchos directores extreman sus actitudes de modo que los cantantes, para hacerse oír tienen que valerse de una proyección extraordinaria y tratando de agrandar sus voces, "disminuyen su capacidad de hacer arte".

Karajan y Böhm si conseguían orquestas de gran sonoridad, pero "transparentes" lo que por desgracia no se da en la mayoría de los fosos actuales, donde en general dirigen óperas directores sinfónicos, que lo hacen ocasionalmente en el mundo lírico, sin tener la especiali-



zación necesaria. Aquéllos habían empezado sus carreras como maestros en salas de ópera, donde los cantantes no siempre eran de primera calidad, conocían las obras muy bien y en que momentos los cantantes necesitaban ayuda.

La revolución escénica efectuada por Visconti, Wallman, Wieland Wagner, Zefirelli, Schenk, etc., era necesaria y resultó altamente positiva para revalorización del género, dando lugar a versiones magníficas, de las que recordamos cosas tales como el paso del Mar Rojo en el Moisés de Rossini en la Scala, la marcha triunfal de Aida en Verona o la escena de invocación del bosque en Der Freischütz en Viena, pero por desgracia ha degenerado en el predominio incontrolado en los directores de escena, que a menudo se toman "libertades injustificadas" que en general no siguen ni el texto ni la música de las obras, alterando notablemente la esencia de ellas. Según Peter Hall, "la tarea del director de orquesta y el director de escena es tratar de dar a conocer la obra al público acercándose lo más posible a la mente del autor. No creo que tratar de dar a conocer al contrario sus propias fantasías personales inducidas por la música. No me lastima, pero me *aburre*, porque es mucho más fácil situar una ópera en un período nuevo y estridente y así dotarla de algún tipo de resonancia histórica, que jamás pasó por la cabeza del compositor o la del libretista, que presentarla con fidelidad. De modo que, en este sentido el excesivo dominio del director de escena ha tenido como resultado una verdadera pérdida".

Además sucede que cada director pretende hacer una nueva producción de cada obra, para alagar su "ego", efectuando montajes innecesarios y arrinconando los de los "otros" y causando así gastos desproporcionados, que han arruinado hasta los teatros dotados por los presupuestos más generosos. A este punto hemos de indicar, que en el último congreso de directores de los grandes teatros de ópera, celebrado en Viena en Abril de 1991, se consideraba necesario la agrupación de varios para poder financiar conjuntamente nuevas producciones líricas, pues la opinión era que si no van destinadas a un mínimo

de cien representaciones por título, son altamente costosas. Por eso en España con mayor razón, dado que se dan como mucho cinco representaciones de una obra (ahora en el Liceo llega a las diez como mucho), es necesario ese agrupamiento con otros teatros a escala internacional, so pena de hacer el espectáculo tan deficitario, que la economía nacional no pueda permitirlo.

Consideramos que Madrid debe tener un teatro de ópera y un teatro de zarzuela, aunque la crisis se prolongue y de modo permanente, que sean las base del futuro incremento de ambos espectáculos culturales a escala nacional, pero también deberá hacerse sin malgastar el dinero de los contribuyentes en modo incontrolado, pues es bien sabido que "quien gasta en lo superfluo, carecerá de lo necesario".

Las obras del Teatro Real, parece ser que se han incrementado, superando con mucho ese mínimo requerido para la reconversión en Teatro de Ópera, con lo que se ha aumentado el costo y su duración. Por eso también creemos que la futura organización del mismo, deberá hacerse con un "organigrama" comedido y proporcionado como es norma en los grandes teatros centroeuropeos, que son los que por su gran actividad desarrollan una labor cultural más intensa y rentable. Veremos que Viena dispone de la Staatsoper, Volksoper, la Kammersoper y el Teatro an der Wien, con funciones diarias. En Berlín, la Deutsche Oper, Staatsoper y Kammersoper. En Praga, el teatro National (Narodni divadlo), el teatro Smetana (Smetanovo divadlo) y el teatro Tyl. En Budapest, la Staatsoper y el Erkel teatro. En Munich, la Staatsoper, El Cuvilliss y el Staatstheater am Gärtnerplatz. En Hamburgo la Staatsoper, el Musikhalle y la Opera Stabile, etc. etc.

En cambio un amigo y famoso tenor italiano nos comentaba hace ya más de veinte años, que en Italia antes tres agentes de Milán con sus secretarías, controlaban el funcionamiento de todos los teatros del país, pero después que cada teatro había formado complicados cuadros directivos y burocráticos, todo funcionaba peor y era imposible aclararse con nadie, para saber quien era el responsable de cada gestión en concreto. ■

Música

Alfredo Catalani: entre el verismo y la influencia wagneriana



Joaquín M^a PIÑEIRO BLANCA

El *Realismo* literario, surgido en Europa en el último tercio del siglo XIX, tuvo su paralelo musical en el *Verismo*, movimiento que nació en Italia coincidiendo con la culminación del largo proceso del *Risorgimento*. Verdi fue el primer y más lejano impulsor de esta nueva corriente: desde *Rigoletto* y *La Traviata* el compositor de Parma había intentado eliminar los aspectos más convencionales de la ópera: los números cerrados (arias, *cabalettas* o concertantes) que interrumpían en muchos casos el desarrollo dramático de las obras, los escenarios excesivamente lejanos en el tiempo y distantes de la sensibilidad del espectador y las tramas argumentales inverosímiles. Progresivamente, el ejemplo verdiano sería seguido por los compositores italianos posteriores. Arrigo Boito y Amilcare Ponchielli, con sus obras *Mefistofele* y *La Gioconda*, continuaron por este camino al adaptar con mayor rigor el discurso musical a las exigencias del drama, que se hacía de este modo más creíble y cercano a su época. Los estrenos en 1890 y 1892 de *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni y de *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, respectivamente, mostraron al público las dos obras que contenían finalmente todas las características definitorias del *Verismo* musical. La segunda de las piezas mencionadas incluía en su prólogo un "manifiesto" en favor del realismo teatral por encima de cualquier otra consideración: en escena lo que puede contemplarse no es más que "un trozo de vida", tal y como canta Tonio al inicio de esta ópera.

Umberto Giordano, Francesco Cilèa, Giacomo Puccini y Alfredo Catalani se sumarían, en parte, a esta corriente. Estos compositores asumieron sólo parcialmente las novedades introducidas por el *Verismo*: una mayor libertad en la forma musical al ser abandonados los números cerrados, un desarrollo teatral más directo y fluido (la extensión de las partituras se redujo a lo esencial) y la intención de no alejarse excesivamente de las tres unidades dramáticas (espacio, tiempo y acción) por conseguir veracidad en los argumentos operísticos. A lo largo de sus carreras, los presupuestos estéticos veristas estarían presentes en alguna medida, según los casos, pero nunca con la claridad mostrada por Leoncavallo y Mascagni.

Alfredo Catalani se formó musicalmente dentro de esta escuela, pero su trayectoria artística fue adquiriendo con el tiempo características especiales debido a la influencia que ejerció la obra de Wagner sobre su trabajo. Aunque el maestro de Leipzig transformó de algún modo la concepción del drama musical italiano de la mayoría de los compositores, lo tuviesen o no aceptado, en el caso de Catalani este fenómeno era singular.

Entre 1873 y 1882 tres jóvenes toscanos ingresaron en el Conservatorio de Milán para perfeccionar sus estudios: Puccini, Mascagni y Catalani. Durante este período fueron discípulos de Bazzini y Ponchielli y conocieron las últimas novedades operísticas en los teatros más importantes de la ciudad. Esta afortunada circunstancia permitió a Catalani formar parte del núcleo musical más importante de Italia en aquel tiempo.

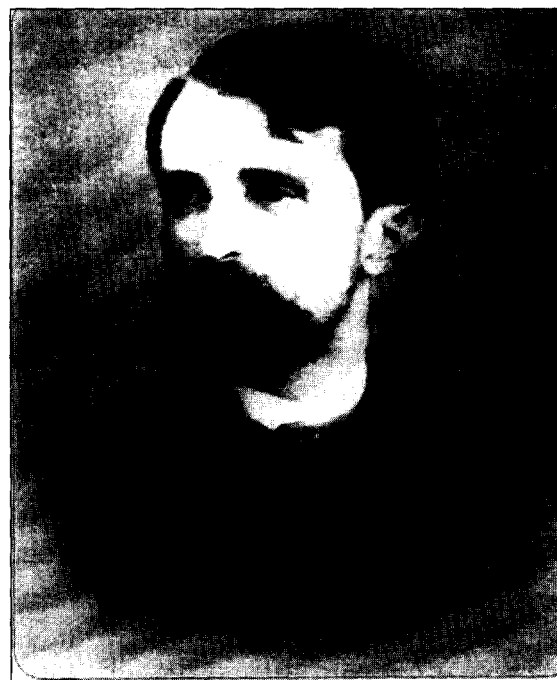


Nació en Lucca –al igual que Boccherini, Geminiani y Puccini– el 19 de junio de 1854, en el seno de una familia de músicos con escasos recursos económicos. Su padre Eugenio, con la cooperación de su abuelo Domenico y su tío Felice, le habían dado sus primeras clases de piano y las nociones fundamentales de armonía bajo el cuidado de su madre Giuseppina Picconi. Sin embargo, cuando el joven Alfredo empezó a mostrar claramente su gran talento musical trataron de disuadirlo, conscientes por propia experiencia de las dificultades de tal profesión. Los esfuerzos familiares fueron inútiles y Eugenio decide poner a su hijo en manos del profesor de contrapunto y composición del Liceo de Lucca Fortunato Magi (1839-1882).

Tras haber superado con brillantez el examen de ingreso, Alfredo realizó sus estudios en esta institución hasta 1871. Un año después recibe un premio en contrapunto y composición que le permitió mostrar en público sus primeras obras: una *Sinfonía* y una *Romanza* para barítono. Una *Misa a cuatro voces, coro mixto y orquesta*, pieza de elaboración obligatoria en el centro para todos los nuevos diplomados, demostró definitivamente su talento. Su calidad propiciaría que fuese interpretada en la catedral el 9 de junio de 1872. Este triunfo reveló lo limitada e insuficiente que era Lucca para que el joven Catalani continuase su formación musical. Magi, profesor inteligente y muy ambicioso, convenció a Alfredo para que presentase una solicitud de admisión en el Conservatorio de París acompañada por las partituras de la *Sinfonía* y la *Misa*. Su petición fue aceptada.

El Conservatorio parisino era en aquel período uno de los centros de enseñanza musical con más prestigio en Europa. Además, vivir en la capital francesa significaba estar en una ciudad llena de importantes teatros, destacadas sociedades de conciertos y grandes establecimientos de edición de partituras.

Cuando Catalani llega a Francia, París acababa de salir de la guerra con Prusia y de la experiencia de la Comuna y Camille Saint-Saëns fundaba la "Société Nationale de Musique", destinada a conservar y divulgar el repertorio de su país. El joven compositor no



Alfredo Catalani en 1883, en la época del estreno de *Dejanice*.

permanecería allí más de seis meses, durante los cuáles recibió clases de François Bazin –en ellas tuvo como compañero a Claude Debussy–, escuchó los últimos estrenos de Gounod, Massenet y Bizet, y entraba en contacto con la literatura de uno de sus autores favoritos: Emile Zola, de tanta influencia para el *Verismo*. Los motivos de su breve estancia siguen siendo hoy desconocidos, apuntándose como posibles hipótesis la imposibilidad que tuvo de presentarse al Prix de Rome, sus obligaciones de cumplimiento del servicio militar o lo excesivamente cosmopolita que París resultaba para su mentalidad provinciana. Lo cierto es que en 1873 ingresaba en el Conservatorio de Milán.

El ambiente musical milanés se encontraba en aquel año en plena lucha contra la música de Wagner.



Boito fue acusado de wagnerianismo por su ópera *Mefistofele*, la misma denuncia recibió Verdi por su *Aida*. El estreno en la Scala de *Lohengrin* fue un enorme fracaso, fruto de la manifiesta hostilidad existente contra el maestro de Leipzig. Los compositores más conservadores del momento —Ponchielli y Gomes— no parecían haber superado la lección verdiana: bajo una apariencia de supuesta modernidad que hace referencia a la *grand-opéra* francesa de Meyerbeer más que a Wagner, se escondían los esquemas de la tradición operística de Rossini, Bellini y Donizetti. Alfredo Catalani pronto tomaría partido por la línea más avanzada de Boito.

Su admiración incondicional por Wagner había sido forjada por sus nuevos profesores de composición y piano Antonio Bazzini y Carlo Andreoli. El primero de ellos lo introdujo en los salones de la Condesa Maffei, amiga y protectora de Verdi y Manzoni. Estos años fueron provechosos para su formación pero difíciles y cargados de acontecimientos desagradables, como la muerte por tuberculosis de su hermano Roberto, mal que también acabará con la vida de Alfredo no muchos años más tarde.

En 1875 obtiene el esperado diploma. Para el examen final, siguiendo la costumbre, presenta una obra: *La Falce*, basada en un libreto de ambiente oriental en un acto de Arrigo Boito. La ópera obtuvo un éxito considerable —fue acogida por la crítica como una revelación— y señaló el comienzo de la colaboración con la editora rival del poderoso Giulio Ricordi, Giovannina Strozza-Lucca. Animado por los elogios recibidos, Catalani recurre nuevamente a su amigo Boito para que le escribiese un nuevo drama, pero éste se encontraba demasiado ocupado con la nueva versión de su *Mefistofele* y con el texto para *La Gioconda* de Ponchielli. Esto hizo que se pusiera en contacto con Carlo D'Ormeville que le ofrece un argumento muy cercano a su sensibilidad: *Elda*.

La historia de *Elda*, inspirada en un *Lied* de Heine, entraba en conexión con el mundo romántico y nórdico apreciado por los compositores alemanes. Para no ser acusado con facilidad de wagnerianismo, se "suavizaron" algunos aspectos del libreto: se trasladó la acción de las orillas del Rhin al Báltico y se eliminaron los episodios más heroicos en favor de los melancólicos. Con gran sabiduría, la obra no se estrenó en Milán sino en el Teatro Regio de Turín, más abierto a las innovaciones. El acontecimiento tuvo lugar con gran éxito la noche del 31 de enero de 1880. La obra se representó meses más tarde en Varsovia para no volver a los escenarios hasta diez años más tarde, en una nueva versión más depurada titulada *Loreley*, de la que más adelante hablaremos.

La consagración exclusiva al melodrama estaba definitivamente materializada y Catalani la asumiría con todas sus consecuencias. La búsqueda de un buen libreto de resonancias wagnerianas y de calidad literaria sería una de sus preocupaciones cotidianas a partir de ahora.

Tras una nueva negativa de Boito, a quien parecía considerar el único capaz de satisfacer sus aspiraciones, se entregó a la composición de una partitura para el drama ambientado en la Grecia clásica *Dejanice* de Angelo Zanardini. Este fue uno de los mayores errores de su carrera ya que el libreto era de muy baja calidad; en él abundaban versos métricamente insostenibles y un argumento plagado de convencionalismos e incoherencias. Sin embargo, el genio de Catalani no se vio ahogado del todo por la trama argumental y la ópera posee pasajes tan brillantes como las partes corales y el preludio del cuarto acto. A pesar de ello, el estreno en La Scala de Milán el 17 de marzo de 1883 no hizo más que confirmar las deficiencias de la obra.

Ghislanzoni, autor de los versos de *Aida* y al que Catalani anteriormente ya había solicitado colabora-



ción sin éxito, terminó aceptando el encargo de escribir un drama para el joven músico. Sólo puso como condición una total libertad creadora, acaso guardándose de otra relación despótica como la mantenida con Verdi. *Edmea* sería el título del nuevo trabajo. Transcurría el año 1884: la constante e intensa actividad comenzaba a minar su salud, muy débil por la tuberculosis que ya empezaba a mostrar sus síntomas con claridad –pocos años antes, además de su hermano, sus padres también habían muerto de esta enfermedad–. Pero en lugar de constituirse esto en motivo suficiente para aminorar su ritmo de trabajo lo fue, en cambio, para que lo acelerara aún más, por el miedo a que una muerte temprana le impidiese desarrollar un genio musical que estaba seguro de poseer.

Edmea estaba basada en un argumento de Alejandro Dumas hijo y narraba una historia de amor semejante a la de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti sólo que con un final feliz. El estreno en la Scala de Milán el 27 de febrero de 1886 dió por fin a Catalani el ansiado gran éxito de público. A pesar de que su partitura era excelente y alcanzó popularidad en su momento, el compositor continuaba sin estar satisfecho. Con esta pieza debutaría en Turín como director Arturo Toscanini, personaje vital en la vida del maestro de Lucca como veremos más adelante.

Una década después de su primera representación, Catalani decidió revisar *Elda* con la ayuda de Zanardini, D'Ormeville, Illica y Giacosa para el libreto. Se devolvió la ambientación al Rhin, se cambió el nombre de la protagonista y el de la ópera por el de *Loreley* y los cuatro actos fueron reducidos a tres en búsqueda de una mayor fluidez argumental. Siendo ahora evidente su madurez creadora, escribió de nuevo gran parte de la obra, resultando esta nueva versión más refinada en instrumentación y más expresiva dramáticamente. Las influencias de Wagner y Weber se hace sentir en toda la partitura, profusa en

densos pasajes orquestales y con frecuente uso del *leitmotiv*. Fragmentos como el aria de la protagonista "amor, celeste ebbrezza" y la marcha fúnebre por la muerte de Anna de Rehberg se encuentran entre las páginas más bellas compuestas por Catalani.

Aunque su aprecio por *Loreley* superaba al de *Edmea*, el estreno en el Teatro Regio de Turín el 16 de febrero de 1890 confirmó que los gustos del público era diferentes de los suyos. Sólo gracias al apoyo de su amigo, el director de orquesta Arturo Toscanini, esta ópera, junto *La Wally*, se incluiría posteriormente en las temporadas de los teatros más importantes del mundo.

El éxito de *Loreley* hubiera sido trascendental para mejorar la situación económica y anímica de Catalani. En 1886, a la muerte de Ponchielli, concurrió a la cátedra de composición que éste ocupaba en el Conservatorio de Milán. Sus rivales, previendo que podría obtener la plaza fácilmente, difundieron el rumor de que estaba gravemente enfermo y que físicamente sería incapaz de ocuparse de la docencia. Su tuberculosis, desde luego, avanzaba pero no hasta el punto de que aquello fuese cierto. Tras una prolongada y agotadora batalla, finalmente obtuvo el cargo el 11 de abril de 1888, pero quedó demostrado el desinterés que por su persona existía en los círculos oficiales. Sus relaciones con Boito se habían deteriorado –las constantes negativas a proporcionarle un libreto habían acabado con su amistad–, Giulio Ricordi no le perdonaba que estuviese bajo la protección de su editora rival Giovannina Strozza-Lucca y Verdi no ocultaba sus reservas por la música del "maestrino tedescofilo", tal y como le gustaba denominarlo. Todos estos problemas aumentaron a causa de una desgraciada y corta relación amorosa con su prima Luisa Picconi. La familia de ella no dio su aprobación a este matrimonio debido al grave estado de salud de Catalani y consiguió que la relación no prosperase.

La última ópera de Catalani, *La Wally*, sería su



obra maestra, la pieza por la que ocuparía un lugar en la historia de la música. Su composición no se inició en circunstancias favorables: Giulio Ricordi había absorbido la editorial Lucca, convirtiéndose en el más importante editor italiano (Sonzogno no se hará verdaderamente poderoso hasta pocos años más tarde, con Cilèa y Leoncavallo). Nada interesado en proteger a Catalani, estaba en cambio entusiasmado con Puccini, porque su innegable intuición le hacía pensar que era más capaz y que su estilo sintonizaba mejor con el gran público. Debido a esto él era, naturalmente, una inversión más inteligente que Catalani. *La Wally* tendría que haber convencido al editor y a todos sus detractores de su indudable valía, pero en vida del maestro sólo lo logró en parte.

La Wally se basó en un drama en cuatro actos de Luigi Illica, autor posteriormente de los versos de *Andrea Chenier* de Giordano y de *Iris* de Mascagni y, junto con Giacosa, de los libretos de las óperas más populares de Puccini: *La Boème*, *Tosca* y *Madame Butterfly*. El nudo argumental se centra en la tempestuosa relación de amor-odio entre Wally y Giuseppe Hagenbach en el –poco usual para una ópera– marco del Tirol. Las montañas y la nieve, lejos de sugerir paz y serenidad, son escenario de una trama tejida de oídos y rencores, venganzas, muerte y sacrificio. Catalani tuvo, al fin, un libreto digno de ser llamado así. Fue basado en una idea inspirada por una novela por entregas de la baronesa Wilhelmine von Hillern (1836-1916) titulada *Die Geier-Wally*, publicada entre el 25 de julio y el 21 de agosto de 1887 en el periódico milanés *La Perseveranza*.

En *La Wally* se confirma el estilo del compositor: una combinación de melodrama tradicional italiano con influencias de las escuelas francesa y, sobre todo, wagneriana. La orquestación es rica, compleja y de gran densidad –en muchos pasajes con un carácter casi sinfónico– y las voces discurren por una *tessitura* muy dramática. Las semejanzas con *La Gioconda* de

Ponchielli hay que buscarlas en la concepción del personaje de la protagonista, fuerte y vulnerable a la vez, y en el tratamiento de su relación con el villano Vincenzo Gellner, parecida a la de *Gioconda* con *Barbana*: el acuerdo de Wally con Gellner se hace bajo los mismos términos que el pacto de *Gioconda* y *Barbana*: la vida de un hombre se paga con el cuerpo de la mujer, en el primer caso para matarlo y en el segundo para lograr su salvación.

En marzo de 1891 la partitura estaba prácticamente acabada, salvo la "escena del beso" del final del acto segundo, el pasaje que presentó mayores dificultades para el compositor. Durante el verano del mismo año, Catalani preparó cuidadosamente la puesta en escena con el diseñador Adolf Hohenstein (futuro colaborador en las primeras representaciones de *Falstaff* de Verdi y *Tosca* de Puccini), con visitas al Tirol incluidas.

La obra se estrenaría con un significativo éxito de público en el Teatro alla Scala de Milán el 20 de enero de 1892 y, por fin, el implacable Ricordi juzgó esta ópera como "rápida, interesante, vigorosa y llena de juventud". Edoardo Mascheroni había sido el director y la protagonista fue encarnada por la soprano Ericea Darclée. Adeline Stehle (la primera Nanetta en el *Falstaff* verdiano) y Virginia Guerrini (la primera Quickly) cantaron respectivamente los roles de Walter y Afra. La crítica, sin embargo, se dividió: unos valoraron las indudables cualidades de la escritura musical y la conmovedora y melancólica caracterización del personaje de Wally, y otros se mostraron ciegos a sus innovaciones compositivas, en las que se quiso ver una traición más de Catalani a la ópera italiana tradicional. No obstante la popularidad de la partitura, en especial de páginas como "*Ebben?... ne andrò lontana*", estuvo asegurada.

Su último año de vida fue duro y estuvo lleno de desilusiones. Catalani, a la edad de treinta y nueve años, era un hombre cansado y muy enfer-



De izquierda a derecha, Pietro Cesari, Hericlea Darlée y Adelina Stehle Garbin, los primeros intérpretes de Hagenbach, Wally y Walter, en el estreno de la ópera en La Scala de Milán el 20 de enero de 1892.

mo, amargado por la indiferencia de Ricordi y por el incipiente éxito de su paisano y compañero de estudios Puccini —éste todavía no había estrenado *Manon Lescaut*, su primera creación importante—. Su carácter ahora cáustico y desencantado quedó reflejado en todos sus escritos de este año: en ellos repartía críticas demoledoras a Mascagni y a Leoncavallo. Algo más de dos meses antes de morir, en carta a su amigo Depanis, escribía: "¿Has visto en el *Corriere* de ayer el telegrama de Berlín donde se consigna que Wagner ha sido totalmente abandonado en los teatros alemanes y reemplazado por

Mascagni, Leoncavallo, Puccini y Franchetti? Yo me siento feliz de no estar anunciado entre esos a quienes está reservada tanta responsabilidad artística. ¡Benditos ellos si tienen hombros bastante firmes como para aceptar la herencia de Wagner! ¡Ah, decadencia, decadencia!".

En el verano de 1893, Catalani emprendió viaje a Endagina por motivos de salud, pero una grave hemoptisis en la frontera con Suiza lo obligó a regresar a Milán. Illica, Toscanini y unos primos del músico lo acompañaron y atendieron en sus últimos días. El carácter siempre difícil del músico —vivió constantemente angustiado por su tisis y mostraba una especial tendencia al aislamiento— se acentuó aún más. La oportu-

na y resuelta intervención de Toscanini impidió un suicidio. De todos modos la muerte vendría inevitablemente pronto, la noche del 6 de agosto de 1893.

Poco conoceríamos de la obra de Alfredo Catalani sino llega a ser ampliamente defendida y divulgada por Arturo Toscanini. El compositor y el director de orquesta se conocieron en octubre de 1886 a través de Giovannina Strozza-Luca que, sorprendida por el amplio conocimiento del repertorio wagneriano de Toscanini, le confió el estreno de *Edmea*, la nueva ópera que su protegido iba a presentar pronto en Turín. De esta forma se inició una



estrecha y sólida amistad que se prolongaría hasta la muerte del maestro. La mutua admiración que se tenían ayudó a consolidar su relación: Catalani descubrió en Toscanini un genial director cuando su consagración todavía estaba lejos, y éste impidió que la obra de su buen amigo fuese olvidada tal y como parecía ser su destino debido a la incompreensión de sus contemporáneos. Ambos músicos se visitaron asiduamente hasta llegar a establecerse un vínculo prácticamente familiar: se convirtió en un hábito el que consultasen y criticaran los resultados de sus respectivos trabajos.

Con motivo de la puesta en escena de *Loreley*, Catalani dejó a Toscanini con total libertad para introducir en la partitura los cortes que él creyese convenientes, un gesto de absoluta confianza. Entonces declararía: "Haz lo que te parezca mejor. Sé que estoy en buenas manos y por eso me siento plenamente confiado [...]. Creo que ningún otro puede comprenderme e interpretarme como tú". Un gesto parecido fue el encomendarle la dirección de *La Wally* en Lucca, su ciudad natal. Un estreno comprometido si tenemos en cuenta que era la primera vez que en aquella localidad toscana se escenificaba una de sus óperas y que, además, temía las conspiraciones los partidarios de otro compositor de Lucca: Puccini. Era, por tanto, un encargo delicado, que fue resuelto eficazmente con la devoción acostumbrada.

A Toscanini le gustaban sinceramente las óperas del maestro toscano —su primogénito se llamó Walter, como el protagonista de *Loreley*, y una de sus hijas fue bautizada con el nombre de Wally—, pero como en aquel entonces se encontraba en los comienzos de su brillante carrera, no tenía el poder suficiente para imponer su criterio y promover la difusión de las mismas. Esto vendría más tarde, tras la muerte de Catalani. El compromiso fue decidido y firme y si su labor no dio mejores resultados no fue tanto a causa de Tos-

canini sino por otras consideraciones, muchas de ellas extramusicales.

Tanto *Loreley* como *La Wally* son dos óperas de complicada escenificación, especialmente la segunda. A ello hay que sumar los difíciles cometidos que los intérpretes, sobre todo las sopranos, tienen en estas obras. Por ejemplo, la cantante que se haga cargo del papel de Wally, en las algo más de dos horas que debe permanecer en escena, tiene que enfrentarse con gran cantidad de comprometidas páginas —nada menos que cinco arias entre otras—, y además debe bailar, deslizarse por una ladera para rescatar al tenor, sortear un alud de nieve y arrojar-se por un barranco. Una prestación, desde luego, agotadora. Esto explicaría en parte que, a pesar de la belleza de la música, pocas sopranos se decidieran a incluirla en su repertorio, aunque en sus recitales tuviesen un lugar algunas de sus arias principales. *La Falce*, *Dejanice* y *Edmea* han sido olvidadas con el tiempo, quizás porque Toscanini puso menor empeño en ellas debido a que sus valores musicales, sin ser escasos, eran inferiores a los de *Loreley* y *La Wally*. No obstante, en 1989 el sello discográfico *Bongiovanni* ha grabado *Edmea* con los efectivos del Teatro Lírico de Lucca, dirigidos por Massimo di Bernart. Con María Sokolinska Noto, Maurizio Frusoni, Marco Chingari y Graziano del Vivo en los personajes centrales.

Loreley ha tenido menor fortuna que *La Wally* en las programaciones de los teatros más importantes. Ha disfrutado de muy pocas reresentaciones desde su estreno, especialmente fuera de Italia. Una de las más recordadas tuvo lugar el 22 de febrero de 1968 en la Scala de Milán bajo la batuta de Gianandrea Gavazzeni. Cantó el papel titular Elena Suliotis y Piero Cappuccilli completaba el reparto. En 1990 esta obra fue grabada en el Teatro Comunale Giglio de Lucca por la casa italiana *Bongiovanni*, con las voces Colalillo, Visconti,



Casiss, Garbato y Monici y la dirección de Napoleone Annovazzi.

Gracias a Toscanini, *La Wally* subió en 1905 nuevamente al escenario de su estreno: el Teatro alla Scala de Milán. El maestro de Parma impuso la pieza en importantes teatros de Europa y América, ayudando considerablemente al conocimiento de la partitura. Al teatro milanés no volvería hasta 1953. Con motivo de los actos de celebración del primer centenario del nacimiento de Catalani, Arturo Toscanini y Victor de Sabata decidieron inaugurar la temporada de 1934-1954 con la obra maestra del compositor de Lucca. Para ello eligieron a Renata Tebaldi para encarnar a Wally. La soprano de Pesaro, descubierta por el propio Toscanini en 1946, cuando fue invitada a participar en el concierto de reinauguración de la Scala reconstruida tras la Segunda Guerra Mundial, contaba con los medios vocales ideales para el personaje. La noche del 7 de diciembre de 1953 fue acompañada por un cuidado reparto formado por Mario del Monaco como Hagenbach, Renata Scotto —que debutaba en teatro en aquella velada— en el papel de Walter, Gian Giacomo Guelfi dando vida a Gellner y Giorgio Tozzi como Stromminger. La orquesta fue dirigida en aquella ocasión por Carlo María Giulini. El gran éxito de esta representación se repitió los días siguientes: 11, 13, 17, 20 y 23 de diciembre. La fama de los intérpretes ayudó eficazmente a la difusión de la ópera.

Renata Tebaldi cantaría en dos momentos más de su carrera la ópera de Catalani: el 29 de octubre de 1960, en versión de concierto en los estudios de la RAI en Roma, bajo la batuta de Arturo Basile y junto a los cantantes Giacinto Prandelli, Dino Dondi, Piuuccia Perotti y Silvio Maionica; y el 6 y 13 de marzo de 1968, en el Carnegie Hall de New York, también en versión de concierto —recordemos lo que apuntábamos en líneas precedentes acerca de las difi-

cultades de escenificación de esta obra—. En las dos veladas neoyorquinas, Tebaldi interpretó esta pieza con Carlo Bergonzi e Isabel Penagos en los papeles de Hagenbach y Walter, y Fausto Cleva al frente de la orquesta.

Tebaldi, recogiendo el testigo de Toscanini en la divulgación de esta partitura, consiguió que su sello discográfico, la casa inglesa DECCA, realizase la primera grabación en estudio de *La Wally*. Esta se efectuó en junio de 1968 en Montecarlo, con el coro y orquesta de su Teatro Nacional dirigidos por Cleva y con Mario del Monaco, Piero Cappuccilli, Justino Díaz y Lydia Marimpietri como compañeros de la soprano italiana.

El 9 de octubre de 1972, el Teatro Donizetti de Bérgamo vuelve a representarla, esta vez con Magda Olivero como protagonista. El director fue Ferruccio Scaglia y el resto del elenco lo formaban Silvano Carroli, Nicola Zaccaria, Giovanni Foiani y Laura Zanini.

Finalmente, en 1990, el sello Eurodisc realiza la segunda y, hasta ahora, última grabación en estudio de la ópera de Catalani. La soprano húngara Eva Marton encabeza un reparto completado por Francisco Araiza y Alan Titus. Pinchas Steinberg dirige a la Münchner Rundfunk Orchester.

Con el paso del tiempo, el conocimiento de la obra de Catalani ha revelado su indudable atractivo e interés. Su admiración por Richard Wagner, unida a la influencia ejercida por autores franceses como Massenet y su innato sentido de la melodía, confluyeron en la creación de una música muy personal, especialmente atractiva por su carácter melancólico y expresivo. La breve carrera operística de Catalani, interrumpida por su temprana muerte, había abierto un camino alternativo para la lírica italiana, que combinaba verismo y wagnerianismo sin despreciar la tradición belcantista, y que prometía frutos interesantes como resultado de esta feliz combinación. ■

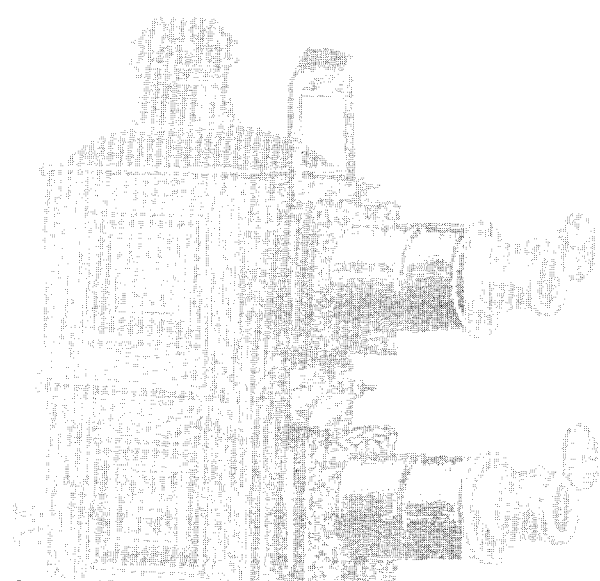
Fragmentos

José Antonio POSTIGO
Universidad de Murcia

(I) REFLEXION FRAGMENTADA: DISCONTINUIDAD Y CONTINUIDAD

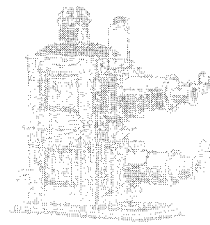
Tomar como punto de partida para unas indagaciones de base la noción según la cual la fragmentación es la esencia de nuestra actividad, es una especie de tautología. Sin embargo, tratándose —como es el caso de estas notas— de una actividad creativa, creo que sí tienen algún sentido epistemológico o metodológico, ya que uno es el concepto del *cómo del ser de las cosas* y otro *cómo las sentimos*, o *cómo queríamos* que fuese y funcionase esa *realidad*, compulsiones estas de la voluntad que son sufridas de manera especial —dejando de lado ahora el gemir religioso— por todos aquellos congéneres de los que decimos que se dedican al ARTE. Es por esto por lo que dentro de tanto millón y millón de fragmento de ARTE que jalona nuestra vida en el Globo, encontramos ejemplos de poderosas pretensiones e intentos para destruir lo espacio-temporal, da igual que lo hayan pretendido por la vía de la apariencia, como buscando la "intemporalidad" de la mente; esa es la fuerza que de cuando en cuando se empreña en el cerebro y sensibilidad del creativo y, posteriormente, llega a mover su mano para crear lo no fragmentado. Muy próximo a nosotros tenemos un paradigma glorioso al respecto: "Escuela de Mandarines", de Miguel Espinosa.

Mas existe una forma de expresión que ha logrado la continuidad senso-nocional hasta límites nunca imaginados antes de aquel día en París, 28 de diciembre de 1895 la cinematografía.



El papel que dentro de este contexto de contraposiciones y paradojas le corresponde a la cinematografía podríamos describirlo y darle forma recordando que aquella fecha natalicia del LENGUAJE CINEMATOGRAFICO supuso el primer paso decisivo e irreversible hacia la penetración en el escenario del vivir (célula a célula (individuo a individuo) y masa a masa) de lo que ya conocemos como la *civilización icónica*, que con sus actuales velocidades vertiginosas de translación (y también *cibernetizadas*, sin perder de vista que "kibernetes" decían los griegos al piloto o guía-dor), y unido todo a la escalofriante versatilidad del soporte sensorial en el que se apoya y fija, el *sentido de la vista*, hace que lleguemos a perder la noción de fragmentación que debería acompañar al cine y a sus hijos los lenguajes televisivos y adláteres.

Pero, y con el fin de apuntillar lo paradójico, hay que traer a colación lo obvio, y lo más evidente en el cine es que todo empieza también en ese ojo nuestro al que por imperativo de nuestra inconmensurable voluntad de lo nuevo sometemos a la tortura de mirar hacia el Mundo a través del *rectángulito* del visor de una cámara de filmación que, por muy *rectángulo áureo* que sepamos es, no deja de ser un instrumento aterrador de fragmentación, de encuadre, en una palabra, de *exclusión*, y aquellos que nunca hayan visto las cosas a través del visor para luego recrear o hacer una realidad nueva, cuasi *infragmentada*, con esas realidades recuadradas, nunca podrán llegar a saber de lo profundo de la esencia del LENGUAJE CINEMATOGRAFICO. Y si el visor es por naturaleza recortador, lo que no cabe duda es que el final de todo, el *fruto sobe-*



rano de la creación cinematográfica, es una sensación clara de continuidad.

El cine comienza siendo un segmentito rectangular de la realidad, para, como película, acabar en un gran lapsus intemporal para el ojo y, más que nada, para la mente o sensibilidad del espectador. Al crear grandes gozos (los de la vista lo son) en grandes fragmentos, pulveriza los tiempos y los espacios toda una hora y media sucede "en un segundo".

(II) ¿LA CIVILIZACION ICONICA CONTRA EL CINE CLASICO?

Damos un salto y pasamos de los inicios al fin. Hasta ahora teníamos como referencia los comienzos del cine, y ahora mi desmembración reflexiva va a recaer sobre lo que, humildemente, creo que es uno de los signos más llamativos que delatan el agotamiento del LENGUAJE CINEMATOGRAFICO CLASICO. Insisto "llamativos".

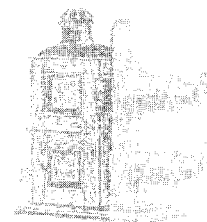
Este signo o destello alertador nos avisa de cómo ha cambiado no sólo la condición de los actores en sí, sino su relación con el público.

Pues bien, para mí este indicador tiene una doble vertiente, o, habría que decir mejor, un doble filo. La primera intención que muestra el signo no es negativa sino por denotación, porque a todos nos cuesta admitir que el cine se esté descomponiendo, pero todos sabemos que hay un estadio de la cinematografía, el conocido como cine clásico, que cada vez se nos va quedando más atrás, en muchos sentidos; es decir, que incluso lo que ahora se hace y vemos como buen cine, ya no guarda mucha relación con aquel otro, quizás sea porque no dejemos de pensar que aquel momento clásico encierra la quintaesencia del proceso elaborador de su propio LENGUAJE.

Coincidiendo con esto, me parece, por contra, que podríamos decir que uno de los aspectos positivos, o con buen filo, de esta señal que nos alerta es que los actores de aquellas épocas han quedado mar-

cados en el celuloide (mientras éste no se churrusque. Ver tercer fragmento de este ensayo) por dos características propias de las grandes creaciones humanas, ambas relacionadas con la vivacidad y la perennidad. En el caso de los actores primeros o estrellas, se nos han quedado mirando, dialogando con nosotros tan vivos y acuciantes como puede estarlo Diego Velázquez cada vez que nos ponemos delante de sus *Meninas* (¿y qué decir de la conversación que la hermosa niña nos pide que entablemos?, siempre, aunque la visites un millón de veces, que ojalá pudiera ser. ¿Existirá alguien en el globo que no haya dialogado aún con esa criatura?). Y por lo que se refiere a los actores secundarios, no tenemos más que recordar los de, por ejemplo, la última película que he visto —por enésima vez— en la pequeña pantalla "Raíces profundas". A mí me dio la sensación clara de que esos actores secundarios no eran tales, sino unos señores ganaderos y agricultores que fueron fotografiados en América —incluso sin ellos darse cuenta, quizás—, allá por mediados del 1800, y luego, terminado el incidente, siguieron viviendo, y allí murieron y por allá estarán enterrados. Opino que estos hechos son signos negativos en cuanto denotan que aquello —el cine clásico— se ha terminado, pero muy positivos, sin embargo, en cuanto que estamos ante una de las creaciones más asombrosas y soberbias de nuestra capacidad poética, por aquello de que los griegos decían "póiesis" a todo momento creativo. Y esta creación de la cinematografía no es otra que la sublimación del poder para hacer actores/actrices que sus hombres tuvieron y supieron darle a ella, y, a la par, ella les devolvió.

Ahora bien, y retornando al tema, ¿qué evidencias tenemos para decir que este aspecto del cine clásico ha terminado? En mi opinión, una de las pruebas que creo me asiste para afirmarme así la proporciona la mencionada y aludida civilización icónica. Las posibilidades cuasi ilimitadas que nuestro mundo loco de la imagen ofrece a los actuales



actores y actrices de hacer "apariciones" una y mil veces, en innumerables situaciones vitales, tanto de la más absoluta privacidad, como de la más detonante "publicidad" (son públicos; son del público de medio Globo), y siempre mostrándose tan reales como que tal actor y tal actriz es un ser hijo/a de hembra y macho bien concretos y localizables, aunque vivan a miles de kilómetros... Estas opciones a ser multiplicadamente vistos en sí mismos, repito, les está privando de algunos de los rasgos que hicieron posible la acuñación de actores creíbles que damos a aquellos del *cine clásico*. Y esto es así porque, entre otras razones, los medios audio-visuales de comunicación, con su aparente ininterrupción o no fragmentación, colaboran al trabajo de intemporalidad o continuidad que se asienta en todo cerebro y sensibilidad espectadora, y ahora, con una vertiente pavorosamente negativa para el actor/actriz que cae en esta trampa, que los espectadores de esos medios *audioicónicos* nos vamos quedando en la mente, gracias a un regusto de base muy primaria, con sus imágenes de seres muy como nosotros, y casi todo sucede en nuestra sala de estar, en nuestro ámbito privado, en nuestra privacidad.

No quiero referir aquí personas concretas (aunque nos son tan familiares, que a nadie extrañaría su presencia incluso en unas líneas, lo más individual que podemos imaginar), pero reflexionemos y recordemos rasgos televisivos de muchos de ellos/ellas, y concluyamos honesta y rigurosamente.

(III) ¡CUANDO TERMINAREMOS CON LOS HISPANOS OLVIDOS!

Con toda la extrañeza que este "fragmento" pueda despertar, creo que hay tal substrato no sólo de esencia clásica cinematográfica, sino de pura justicia soportándolo, que no hay nada que me retenga a detallar lo que sigue.

Se trata de llamar la atención sobre uno de nues-

tros grandes paridores del LENGUAJE CINEMAJO-GRAFICO: Juan Mariné.

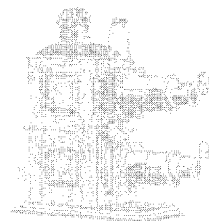
El maestro Mariné es sin duda conocido por todo buen amante del cine como uno de los mejores directores de fotografía de toda la historia del *cine español*, aunque no sea cuestión de número, sus cien películas son capaces de poner en la pista al respecto. Y esta pista fue la que me facilitó el hallazgo de su amistad, con la que me honra y a la que estoy agradecido de verdad.

Pero en Juan Mariné hay infinitamente más de lo que pudiera aparecer como un perfecto artesano de la imagen fotográfica. En él he tenido la fortuna de encontrar mucha sapiencia; su amabilísima charla va haciéndote sentir el asombro que la presencia de un sabio provoca. Sabe (*) de la hondura de los misterios —porque misterios son— de la luz (*sutileza suma del Mundo*), de sus relaciones con las cosas, y, lógicamente, de sus relaciones con los soportes cinematográficos de toda clase y especie sobre los que esa luz incide para crear la *fábrica de sueños*. No en vano está considerado como uno de los mejores restauradores de películas del mundo. No olvidemos que entre ese material a restaurar puede estar asentada buena parte de lo que resaltábamos arriba: el *cine clásico*, incluyendo, claro está, el *cine clásico español*. Pero no quisiera quedarme aquí, con ser interminable lo que podría referir. La sorpresa, para quien pueda serlo, va a lo hondo de la ciencia y técnica cinematográficas.

En la última etapa de su vida, su carácter laborioso hasta límites insospechados (como por ejemplo

(*) Una nota filológica siempre es oportuna, pero en este caso lo es doblemente, por la necesidad que tengo de ser breve pero contundente, y, sin embargo, también claro, por respeto a quien se le debe. Conscientemente he utilizado los vocablos "sapiencia" y "saber", pues tienen una relación etimológica directa con algo más que el solo conocer razonando.

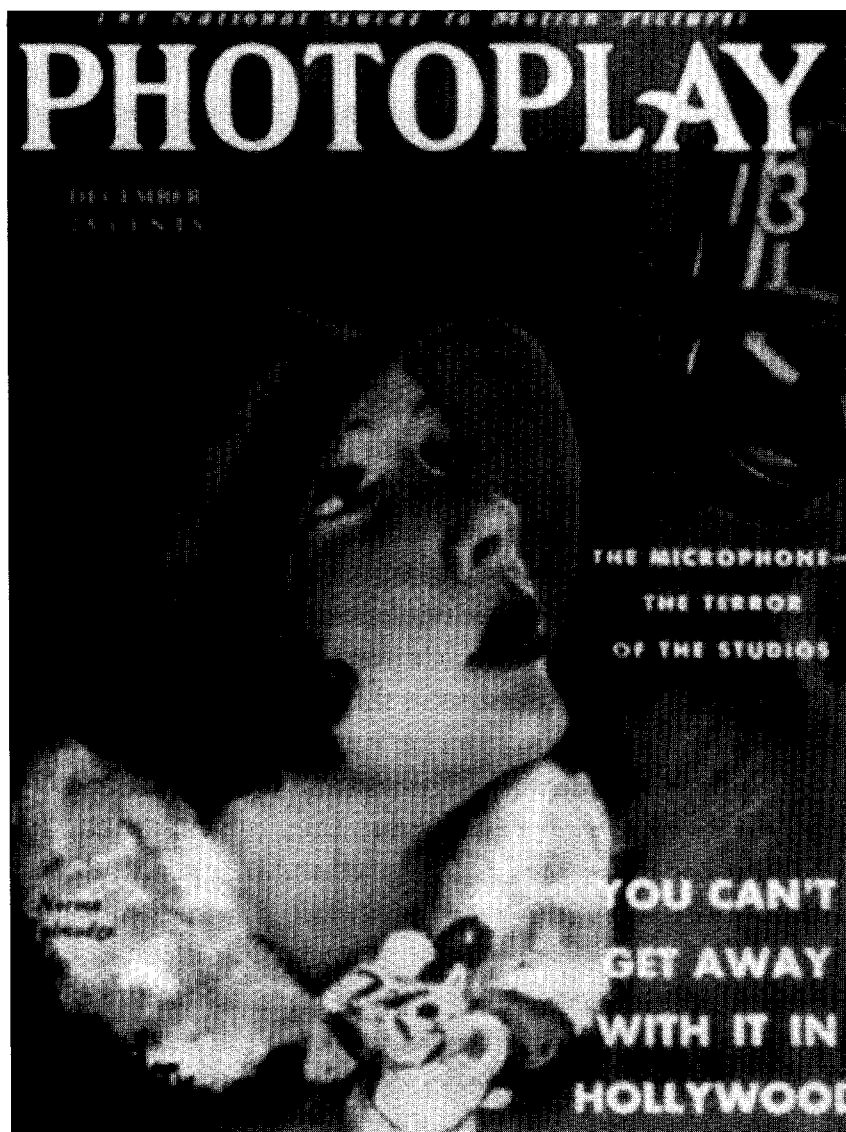
Nos remiten a conocer "saboreando", tanto en lo que pueda ser la búsqueda de los buenos sabores del conocimiento, como en el disponer el paladar para degustarlos. Así es el "sapiante", el "sabio".



—tal como describe su biógrafo Florentino Soria— dedicar siempre buena parte de sus emolumentos a unos trabajos de investigación agotadores) se ha visto recompensado con un hallazgo de una grandeza científicotécnica no bien valorada aún, desgraciadamente, dado lo mucho que los resultados de ese avance podríamos gozar todos. Salvo una firma aneja al cine, ninguno de los mecenas —incluido el mecenas oficial— le ha prestado atención al hallazgo (y saben que existe, claro está), hasta el punto de que el propio maestro *Mariné* ha tenido que dedicar horas y horas de su valiosísimo tiempo a torrear sus piezas de precisión, a construirse y a lijarse sus ventanillas, y a hacer y montar su sistema de lavado de película, imitado en todo el mundo... Este

hallazgo buscado largamente por él no es otro que: "el cine en altísima definición", algo así como "el cine en 4.500 líneas. (Las películas convencionales rondan las 900 líneas).

Después de esta nueva llamada de atención, ¿no habrá nadie, ninguna institución de mecenazgo de entre, al parecer, nuestra aún estéril geografía científica, que quiera llevar a efecto este soberbio hallazgo? ¿De nuevo, y en un caso más, habrá que recurrir a los fondos de fuera de este científicamente triste país? ¿Nadie querrá cederle una cátedra a este "sapiente" de la cinematografía? ¿No estaremos ante otro



signo más de cómo vamos empujando al cine hacia su descomposición?

Yo creo que todos los amantes del *cine* saben que una de las fuerzas más soberanas de los creadores de su *lenguaje* fue, y sigue siendo (como es el caso ejemplar de nuestro conciudadano *Mariné*) una compulsión feroz hacia lo más perfecto, cueste lo que cueste.

Estimado maestro y amigo, perdona por hacer elogio de tí, que tan poco te gusta. Pero eres amante y servidor de una diosa: LA CINEMATOGRAFIA, y sabes muy bien, a la perfección, lo que eso conlleva. Gracias. ■

Dolce Vita, bella morte. Federico Fellini: e la sua nave va

"(...) llevo un buacán de lenguas
detrás de mi persona, de lenguas venenosas.
Y yo sólo deseo salvar mi claridad,
sonreír a la luz de cada nuevo día,
mostrar mi firme horror a todo lo que muere.

ANTONIO COLINAS
("Giacomo Casanova acepta el cargo de...")

Ignacio ARMADA
Círculo de Escritores Cinematográficos

En 1929, Max Ernst publicó "La mujer de las cien cabezas" en París, en la que sentenciaba: "Crimen o milagro: un hombre completo". El hombre completo del surrealismo, el hombre ajeno al perjuicio como punto de partida para enfrentar la vida. En Rimini, nueve años antes, se había obrado el milagro o el crimen y nacía Federico Fellini.

Rimini, escaparate del Adriático, es la galería donde Fellini atesora las constantes de su cine futuro. Infancia de límpidas noches y tardes monótonas, de colegio religioso donde los cirios y los maderos sólo ocultan el vacío; infancia en la que descubre el cine y el circo. Escapa de su casa a los diez años para unirse al circo Pierino, donde cuida de una cebra enferma. El mundo de lo circense se transforma en espectáculo puro, en epifanía del color y de la vida, decorados y personajes de cartón piedra alzados para sostener emociones. Un profesor le recrimina en el aula: "Tenemos a un payaso en nuestra clase". Es el primer halago que recibe su talento.

La vida es breve y está plagada de sombras. La claridad viene de la intensidad de nuestras sensaciones, de nuestra capacidad de sorpresa ante el muestrario universal. La aptitud para el dibujo lleva a Fellini a la creación de historietas gráficas donde aplicar el deseo de sorprender, de experimentar el papel de narrador de historias. Nuestras biografías sólo son estructuras cronológicas en las que encadenar el continuo fluir de millares de anécdotas, de fábulas y de cuentos con los que enriquecer nuestra visión del mundo.

De Rimini a Florencia, de Florencia a Roma por la Vía Flaminia que recorrieron Sila y César. Todos los caminos llevan a Roma, a la ciudad abierta donde Fellini se sentirá como en casa. "Roma es mi apartamento". Pero es un apartamento compartido, y Rossetti el casero que distribuye las camas para todos los discípulos del neorrealismo.

El cine italiano ya sabía de términos como éste. El verismo era un concepto extendido desde los tiempos de "Cabiria" (1913), que había influido en personas como D.W. Griffith o Cecil B. De Mille. Estados Unidos tuvo oportunidad de devolver el favor doce años más tarde con "Ben Hur" y otras producciones similares, y el impulso que el fascismo dio al cine italiano desembocó en la creación de Cinecittà y en el trabajo de talentos libres de la coacción de la censura.

Pero vino la II Guerra Mundial, y ya nada volvió a ser como antes. El examen de conciencia trajo el compromiso y el renacimiento neorrealista, y las pantallas de las salas daban vida a seres que perdían bicicletas y que deambulaban confundidos por senderos de nidos de araña. Ni el propio Fellini pudo sustraerse a estos imperativos artísticos al comienzo de su carrera, una carrera que aún no vislumbraba en el interior del mundo cinematográfico.

Sin embargo, cuando rodaba "El jeque blanco" (Lo sceicco bianco, 1952), su segunda película, experimentó una pasión nueva. Nada más pisar el plató, surgió una avasalladora energía que lo puso todo en marcha. No sabía que iba a hacer, no tenía una sola idea clara, pero su instinto le habló y supo que sería director de cine. "Me gustaría ser un actor, un cantan-



te, un pintor, un artista de circo, un músico, un escritor y un médico en un hospital para enfermos mentales. Como director, puedo ser todo eso".

Federico Fellini llevaba en su interior la semilla del genio.

"La Strada" (1954) es el punto de partida. José María Latorre destaca que es la primera película neorrealista donde aparecen objetos y paisajes, que antes sólo eran alegorías sociales. Tiene razón. Pero "La Strada" supone mucho más: es la confirmación de que las generaciones artísticas sirven para encasillar a los mediocres y destacar a los superiores, porque Fellini hace una de las mejores películas neorrealistas desmarcándose de lo que se entendía por tal e inventando su propio neorrealismo. "La Strada" es un concierto de motivos de puro realismo mágico, una redefinición por la que el neorrealismo se convierte simplemente en un modo de observar la realidad sin ningún prejuicio. Por ello, el director pertenecerá por derecho propio a ese escaso e inclasificable grupo de artistas cuya obra carece de responsabilidades morales al carecer de intenciones, artistas-niños deslumbrados por la amplitud del orbe y sus significados. Niños sabios cuya única meta es contemplar y relatar lo insólito, porque también lo increíble tiene cabida en nuestros esquemas de pensamiento. Sólo necesitamos ampliar los esquemas. "Detesto los esquemas lógicos. Las etiquetas sólo sirven para las maletas".

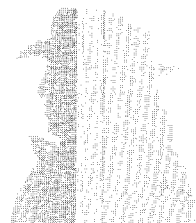
Cuando se estrenó "Las noches de Cabiria" (*Le notti di Cabiria*, 1957), el marxista Guido Aristarco destacaba la escisión entre Fellini y su público, la evolución del director desde el neorrealismo hasta un subjetivismo autobiográfico y la influencia que debían haber ejercido en él el poeta Pascoli y el movimiento decadentista. El marxismo, y más en la Italia de la postguerra, era lo bastante sólido como para descen- trar cualquier intento de emprender nuevos rumbos.

Fellini no se había alejado de su público, sino que lo había creado definitivamente, apartando a aquellos

que no eran dignos de su inabarcable concepción de las relaciones humanas. Pascoli y sus "Myricae" (1891) eran tan sólo un lejano peldaño más en una escalera hacia quién sabe dónde. El decadentismo era materia para la desesperanzada ternura de un Pavese, pero la coincidencia era de sensibilidades, no de opiniones. "La decadencia es la condición indispensable del renacimiento".

La tan cacareada base franciscana al tratar a la prostituta Cabiria sólo es reflejo pálido de una hondura de las emociones hacia el prójimo. Fellini no iba a la iglesia, pero solía contar cómo le emocionó ver el transparente rostro de inocencia de Juan XXIII cuando los coches de ambos coincidieron en un semáforo, y comentaba frecuentemente que él interpretaba el silencio de Dios como la falta de amor. No necesitaba conocer los dogmas católicos, porque, como los rui- señores de "Los misterios del bosque" —y volvemos otra vez a Max Ernst—, "no necesitaban creer en Dios, les unía una amistad con el misterio". De ahí esa personal imbricación con la religión, ese uso profano de la simbología católica en personajes y situaciones como el loco de Dios de "Cabiria", el "milagro" de "La dulce vida", o la visión del Papa como Santa Claus en "Casanova". Carlos Colón destaca en el cine de Fellini su naturalidad mediterránea en el uso de la iconografía católica, que es empleada para criticar el que la cotidianeidad asesine el poder de vocación del rito. La anunciación de la muerte de la religión ritualista no es una llamada a los fieles para prevenirlos del desastre. Es sólo un comentario amargo de cómo el misterio, católico o no, está condenado a desaparecer. O, lo que es peor, condenado a transformarse en un remedo de vulgaridad "representada" en el cura ca- sa- do que besa a su esposa en un "show" televisivo en "Ginger y Fred" (*Ginger and Fred*, 1986).

Es la pervivencia del mito y sus posibilidades de degradación lo que fascina a Fellini, como la adecua- ción de unos vestidos de una moda a otra para una



mujer, o la transformación del padre autoritario en padre oficinista para un niño. La caída de los mitos es un carnaval, y así como los ideales ocultan la realidad, ésta no parece hallarse nunca dispuesta a ofrecernos la hermosas suplantaciones. Para ello, debemos inventar otros mitos, debemos crear nuevas historias.

Fellini y el Papa en el mismo semáforo. Da igual si la anécdota es apócrifa o falsa. "Me reprochan no contar siempre de la misma manera la misma historia. Esto ocurre porque me invento desde el principio la historia, y encuentro que repetirme es aburrido para mí y poco amable para los demás". Juego de creatividad, de realidad embellecida de modo constante mediante la

ficción, como Wilde defendía a través de Lord Henry Wotton en "El retrato de Dorian Gray": lo importante no es si se cree en lo que se expone tanto como en si lo que se expone es interesante o se narra con interés.

Probablemente Federico Fellini inventaba más que vivía con relación a sus experiencias. No es extraño que viera a un Papa en un coche. A Fellini le gustaba conducir, encontraba un placer especial en conversar con sus amistades mientras circulaba viendo aparecer y desaparecer personas y paisajes por la ventanilla, en un fluir continuo de fugaces exhibiciones. Gustaba de emprender pequeñas escapadas, como Vit-

torio Cassman y Jean-Louis Trintignant en "La escapada" (Il sorpasso, 1962), de Dino Risi, en una carrera sin meta en la que observar el tránsito de la vida como un espectáculo sin fin. El repertorio es incontenible. "No quiero demostrar nada, quiero mostrar".

"La Dolce Vita" (1960) supone el asesinato del neorrealismo. Con ella, los mensajes sociales quedan superados y el director apunta más alto, sobre todo porque no desea apuntar a ninguna parte. En la playa romana de Fegene, un año antes, Fellini y su colaborador Ennio Flaiano se reúnen con Marcello Mastroianni. A la demanda del actor de ver el guión, el director mira muy serio a Flaiano y le ordena que se



lo muestre. Flaiano le entrega un folio donde Fellini ha dibujado a un gigante metido en una fuente con un miembro viril enorme entre sus manos y un grupo de jovencitas haciéndole arrumacos. Sueño de priapismo, de exceso picassiano, Fellini programa secuencias sin meditar condiciones. "La Dolce Vita" será un escándalo, pero no por la película en sí, sino por el error crítico de tratar de encontrar en ella paralelismos y retruécanos visuales que certifiquen que estamos ante una denuncia social, moral o política. Su crudeza sólo existe porque existe un distanciamiento ante los personajes —lo que Rossellini criticaría como un defecto provinciano, en lugar de juzgarlo como una virtud provinciana—, unos personajes con los que ya no existen problemas morales, simplemente van errando hundidos en una liviana confusión. El mismo Fellini contribuye a esta farsa en la que todos creen que ha satirizado el milagro económico italiano, y aporta cada vez una interpretación diferente de su obra. Al final, reconoce la verdad: no quería concluir nada, pero, como Pedro y el Lobo, es tarde para que los burdos pastores admitan que han sido nuevamente engañados. Los nobles de opereta, los decorados irreales, la superficialidad llevada hasta tal punto que implica lo contrario; todo fuegos de artificio que sólo deben probar una cosa: en el momento en que Federico Fellini dirige "La Dolce Vita", ha logrado desprenderse de los últimos restos de filiaciones que pudieran motivar en él cualquier compromiso. Ya es un hombre completo. "El compromiso impide el desarrollo del individuo, me he comprometido con el descompromiso".

A partir de aquí, y tras el interludio lúdico de "Boccaccio 70" (1962), la apoteosis del genio lanzado al vértigo de una obra única, reflejo de un temperamento único que no se endeuda con nada ajeno, que se libera sin cortapisas. "Ocho y medio" (Otto e Mezzo, 1963), "Julietta de los espíritus" (Giulietta degli spiriti, 1965); Fellini emprende su aventura pri-

vada, una estilización perpetua de un proceso artístico, favorecido por la incorporación del color, en el que la realidad habitualmente percibida va siendo cada vez más una lejana referencia sin sentido ni provecho. "Toby Dammit" (1968) anuncia, por el contrario, que todo juego tiene un final. El relato de Allan Poe que inspira a Fellini, "Nunca apuestes tu cabeza al diablo", recuerda al cineasta que él ha apostado la suya a un proyecto que le convierte en un Fausto remozado; no desea demostrar, pero desea conocer, que la vida le transpase en cada momento. Una crisis clínica se encarga de confirmárselo. La niña de "La Dolce Vita" se transforma en una niña luciferina que juega con la cabeza de Toby Dammit. Las reglas han cambiado.

El drama se desarrolla en su último acto. El telón bajará pronto. Las máscaras van a caer. "El Satyricon de Fellini" (Fellini Satyricon, 1969) se transforma en una visión obsesiva y de desolación preludiada del propio director. "Los payasos" (I clowns, 1970) es su último intento formal, una recopilación residual del alborozo de antaño. Una película en la que el germen del fin supone en sí toda una declaración de finales, ya que no de principios. La muerte de los payasos supone la muerte de la feria y la farándula como consecuencia de la filosofía de vida que defiende el instante como momento fecundo de revelación. El cine fue un fenómeno de feria también, y Fellini ya lo juzgaba así cuando incluía compases circenses en "El jeque blanco".

"Los payasos" es un canto de abandono y rendición, como lo será años más tarde "Y la nave va" (E la nave va, 1984), una elegía en la que la risa remite a su origen animal de mueca de autodefensa. "Nada es más triste que la risa. No existe un verdadero poeta trágico —estoy pensando en Eurípides, Goethe, Dante— que no sepa cómo mantener sus sufrimientos más terribles a una cierta distancia irónica". En esta oda por los tiempos ya casi extintos, Fellini hace aco-



pío de uno de sus recursos de sorpresa más característicos: los monstruos en su sentido más amplio. No son elementos unívocos, son simples perturbadores de la pantalla, elementos visuales casi inéditos que por ello sirven perfectamente para dar una vuelta de tuerca más a la trasposición de lo inverosímil. Los críticos los llamarán "fellinadas", pero su función va más allá del mismo artista, que se limita a revelar audazmente su utilidad como destructores de nuestros discutibles esquemas de moderación y belleza. El caos se avecina, y sólo lo grotesco puede enseñarnos a asumirlo; una lección que otros directores italianos como Marco Ferreri también han tratado de inculcarnos.

Destino incierto y apocalíptico. Fellini conoce en 1968 a Ingmar Bergman y juntos edifican un futuro "Dúo de amor". El director sueco, otro visionario en la "distorsión monstruosa", contribuiría con "Paredes blancas", Fellini con "La ciudad de las mujeres". La industria no lo permite. "La ciudad de las mujeres" (La città delle donne, 1980) será un proyecto en solitario. Federico Fellini está solo con su sombra.

Ya nada importa. La filmografía que se sucede sólo puede volver hacia atrás, en una regresión que muestre lo que antes quedó oculto: la frialdad, la asepsia, la rememoración histórica en un sentido criogénico. "Amarcord" (1973) es una experiencia memorística presidida por la idea de la continuidad irrelevante, los coches fúnebres observan a los plueblerinos en tomas arriesgadas pero de gran frialdad. Los recuerdos discurren a través de la película, no importa si su origen es Fellini o probablemente Tonino Guerra. El director maneja ya con completa soltura el molde de la biografía inventada, en otro intento de rescatar la ficción como parte indisoluble de una vida que se escapa sin sentir. "Me gustan las casas en construcción, los barrios en demolición, las personas que llegan tarde a las citas. (...) Mis amigos son compañeros de viaje".

"Casanova" (Il Casanova di Federico Fellini, 1976) es la culminación de esta reflexión en el límite. A Fellini, que no le atrae el personaje por considerarlo un "títere que mira el mundo con ojos de piedra", le subyuga sin embargo su suprema tolerancia para con él mismo y para con todos los que le han rodeado. Es sólo una marioneta, poseída aún por su deseo de vivir. Los monstruos fellinianos son más demenciales que nunca, el placer definitivo se remite a una muñeca que Casanova recibe al final de su existencia, como un cruel y satírico pago a su vitalidad y su impulso de sortear la monotonía inevitable. Fellini se daña a sí mismo, se autoinmola por amor a la vida y a la dicha de recrear historias.

Sucesión final de cintas. "Ensayo de orquesta" (Prova d'orchestra), "Intervista", "La voce della luna"... testimonios de la muerte insobornable que se acerca a él y a su arte antiguo y modernísimo, basado en lo sencillo y extraordinario que es el acto de narrar y escuchar historias. Los nuevos medios, que ofrecen sensaciones pero no emociones, son extraños a un jugador como él. La muerte de la civilización que vaticina su último largometraje significa un cambio en la dinámica humana, de la que surgirán nuevas propuestas, es en definitiva un signo de vida.

Mientras tanto, aguarda su propio final. No ve la televisión —su experiencia televisiva "Apuntes de un director" (Block-notes cui un regista, 1968), no le fue agradable—, no escucha la radio ni acude a contemplar el nuevo cine. "Prefiero una soledad poblada de voces".

El único principio al que obedeció Federico Fellini en su vida fue al de recrear mediante la narración la vida en todas sus formas y pasiones, incluida la mentira, que resulta tan auténtica como la supuesta verdad. "¿El "cinema-verité"? Estoy más bien a favor del cine-mentira. La mentira siempre es más interesante que la verdad. Lo que tiene que ser auténtico es la emoción



que se experimenta. (...) Me encanta oír hablar de cosas extraordinarias. Mi capacidad de admiración no tiene límites".

De toda la filmografía de Federico Fellini —entre la que hay películas que adoro, que me son indiferentes, y hasta alguna que detesto— existe un cortometraje que me causa una emoción muy particular. Se trata de "Agencia matrimonial" (Un'agenzia matrimoniale), una de las historias incluidas en la primera entrega de un proyecto neorrealista de Cesar Zavattini, llamada "Amor en la ciudad" (L'Amore in città, 1953). En esta breve película, Fellini sintetizó todos sus anhelos, recursos y expectativas temáticas, y resulta extraño que ningún crítico pareciera advertirlo, ni entonces ni más tarde.

Un periodista que desea investigar el mundo de los matrimonios por correspondencia pone un anuncio en un diario en el que reclama una mujer hacendosa para casar con un terrateniente enfermo. Cuando el periodista ya tiene datos para su artículo, decide desengañar a la incauta provinciana que ha respondido al anuncio. La escena que se desarrolla entonces contiene todo Fellini en estado larvado. Ambos personajes se paran para hablar en la cuneta de una carretera. El periodista, que no sabe cómo alejar a la muchacha, le cuenta que en realidad el terrateniente para el que trabaja es un licántropo. Ella no tiene cultura para entender la palabra, pero además no le importa lo que signifique: sólo responde que ella es una mujer buena y que sólo quiere un poco de afecto a cambio de su servilismo. Es una escena donde habita la ternura más sencilla, la desesperanza más dulce, la humanidad más conmovedora. La ficción aparece como otro elemento más en la conjugación del verbo "vivir", un monstruo —el hombre lobo— es verdad, realidad y ficción, se dan la mano para crear otra historia con la que completar el acervo global de la existencia. Cuando terminó la película, le dijo a Zavattini que estaba basada

en un hecho real. No era una broma. La historia era demasiado real precisamente porque era totalmente falsa.

Fellini no pretendía demostrar nada, y ahí es donde se equivocaban muchos teóricos que trataron de dotar sus películas de secretos significados. "Me gusta la vida, me aburren los intelectuales. No creo que un artista necesite tener ideas precisas. No quiero tener una idea fija de la vida. (...) Simplemente vivo, simplemente hago cosas".

Su valor más sublime fue precisamente saber mostrarnos el mundo sin necesidad de explicarlo. "Me he inventado todo para luego poder contarlo: una infancia, una personalidad, nostalgias, sueños, recuerdos. El cine para mí es un pretexto para ponerlo todo en marcha". Como Tritignant en la mencionada "La escapada", Fellini advirtió desde un primer instante que la infancia es la etapa más feliz del ser humano porque no guarda de ella unos recuerdos claros y precisos. Es preciso inventar, inventar constantemente un pasado y un futuro para uno mismo y para los demás. El perdón viene del olvido. También viene del sentimiento de que todo, incluido el perdón puede ser una generosa mentira. Fellini ideaba una infancia como una biografía o una anécdota conjugada siempre en presente, cambiante como lo es el mundo en todas sus dimensiones. Narrar unívocamente es sólo embalsamar.

Y, como el Casanova de Antonio Colinas que abre esta personal disertación, salvar la claridad de cada nuevo día del horror de todo aquello que, de un modo u otro, puede considerarse un cadáver. ■

Todas las citas textuales de Federico Fellini están extraídas del libro "Fellini por Fellini", Ed. Fundamentos, Madrid, 1984.

La referencia a Carlos Colón obedece a su libro "Fellini o lo fingido verdadero", Ed. Alfaro, Sevilla, 1989.

La referencia a José María Latorre es por su artículo sobre Fellini en la revista "Dirigido Por", número de diciembre de 1993.

La referencia a Guido Aristarco es por su crítica en la revista "Cinema Nuovo", noviembre de 1957.



Varia

Homenaje a Concepción Arenal

- ♣ Con motivo del Acto organizado por la Agrupación de Estudios sobre la Mujer "Clara Campoamor"

Homenaje a Federica Montseny

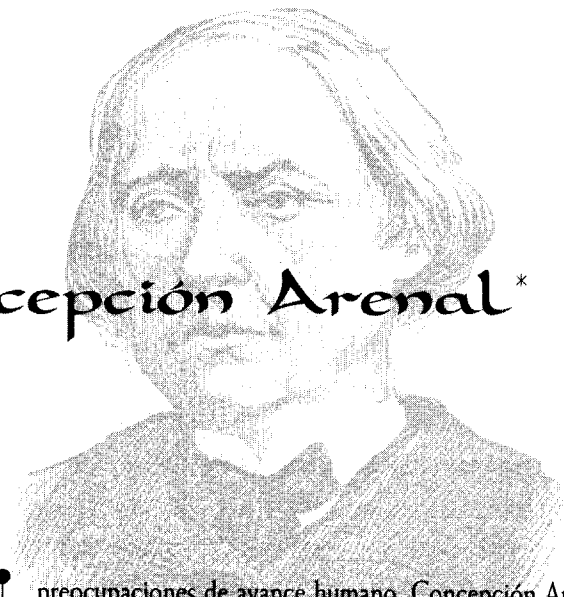
- ♣ Federica Montseny, una mujer sin partidos

Isabel ESCUDERO

- ♣ Federica Montseny y las tareas de la Izquierda hoy

Angeles MAESTRO MARTÍN

Homenaje a Concepción Arenal*



La figura de Concepción Arenal mantiene, a los cien años de su muerte, una significación destacada: para la mujer contemporánea en España, para la Agrupación de Estudios de la Mujer "Clara Campoamor" y para el Ateneo de Madrid, que acogió, en un acto significativo, el 19 de Noviembre de 1993, una rememoración sobre su relieve y contribuciones. Además de la ingrata distancia cronológica, en el caso de Concepción Arenal se han añadido otros olvidos, menos intermediados por la distancia y más relacionados con su condición de mujer pionera (en las lides intelectuales e institucionales); así como los que arracan de su falta de adscripción partidista o determinación ideológica. Y sin embargo, Concepción Arenal conectó con la Institución Libre de Enseñanza y fue ensalzada en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, por Cánovas del Castillo, o en el Ateneo, por Gumersindo de Azcárate, como recordó en la rememoración centenaria su actual presidente D. José Prat.

El recuerdo obligado de Concepción Arenal, su figura y significación históricas, no podían pasar desapercibidas tampoco para la agrupación ateneísta de Estudios sobre la Mujer "Clara Campoamor"; pese a los estragos del tiempo y el olvido (más o menos intencionado). Tal y como rememoró allí la presidenta de aquella agrupación, Agustina de Andrés: recordando, en una breve semblanza de Concepción Arenal, a la que fuera mujer de su tiempo: católica ferviente pero con una filosofía cristiana, muy distante del fanatismo y la cerrazón doctrinal; que pasó a ocuparse de los pobres, los presos y las mujeres. En su perfil entonces, de mujer con sensibilidad social y

preocupaciones de avance humano, Concepción Arenal abriría —mediante su esfuerzo de reflexión y su claridad y coherencia de ideas— el camino, para que otras mujeres pudieran incorporarse a la vida social, intelectual y política de nuestros días.

1. DE LA PRECARIEDAD A LA OBRA SOLIDA INTELLECTUAL

No fueron fáciles sin embargo, en su época, para Concepción Arenal, explorar nuevas perspectivas para la humanidad subalterna de su tiempo, ni despejar su camino o sentar nuevas bases, de desarrollo de la personalidad de la mujer futura. Nacida el último día de Febrero de 1820 y en una dilatada —para su época— vida de 73 años, Concepción Arenal conoció todas las trabas —y todos los desafíos intelectuales— de una persona que vivió en una sociedad sometida, pese a todo, a profundos cambios. Huerfana a los 8 años (cuando murió su padre Angel Arenal, en el exilio, por la reacción de Fernando VII), no heredó otra cosa, ni otros medios, que la pasión paterna por el estudio, la afición al Derecho y el amor a la libertad. Tras superar su infancia, Concepción asistió a las clases de la Facultad de Derecho de la Universidad Central de Madrid, utilizando —al parecer: en una sociedad académica de hombres y con estudios superiores prácticamente cerrados a las mujeres— una indumentaria masculina. Según relato de Clara Campoamor, Concepción llevó entonces

* Con motivo del Acto organizado por la Agrupación de Estudios sobre la Mujer "Clara Campoamor".



levita y sombrero, acompañada de otro estudiante, Fernando García Carrasco, con el que más tarde contraería matrimonio.

Con una perenne falta de medios de subsistencia, Concepción Arenal sin embargo enfrentaría una larga y empeñada aventura intelectual. Enviudando a los 9 años de casada hubo de radicarse en Potes, con sus suegros, para sobrevivir de nuevo. Pero allí se concentró en el estudio –más intensamente– y empezó a escribir los primeros libros de una larga veintena; en los que podemos apreciar tres aspectos determinantes: la beneficencia, la filantropía y la caridad. En 1863 en La Coruña fue nombrada Concepción visitadora de las prisiones de mujeres de Galicia; trasladándose a Madrid, cuando fue nombrada inspectora de 'Casas de Corrección de Mujeres', ya triunfante la revolución de 1868. Al desaparecer dicho cargo, fue convocada –no obstante– para formar parte de una Comisión que acometería la reforma del Código Penal. Fue entonces cuando Concepción fundó –y mantuvo durante 14 años– su revista *La Voz de la Caridad*, sin que faltasen intentos posteriores de 'beatificación' civil, con el sinnúmero de elogios dedicados, por prohombres y figuras destacadas, de lo que comenzaba a aparecer como 'sociedad civil': Azcárate, Rivera y Pastor, Salillas, Manuel Machado, etc.

2. UNA OBRA QUE SE AGIGANTA EN EL TIEMPO

La obra de Concepción Arenal mientras tanto, amplia y sólida, fue concretándose en tres direcciones: la sociológica, cuando abordó la llamada 'cuestión social', la instrucción popular o la igualdad social y política; la caritativa, con sus estudios sobre beneficencia o sus manuales de visitador del pobre o el preso; y la jurídica, en la que se inscriben sus estudios penitenciarios o de Derecho. Hay muchas otras facetas de aquella eximia figura de mujer: su vertiente feminista, cuando escribió *La*

mujer del porvenir, su visión literaria y pacifista, en sus *Cuadros de la guerra*; su magisterio entre los correccionistas como lo reconoció Rafael Salillas (ateneísta de pro: presidente de algunas de sus secciones y de

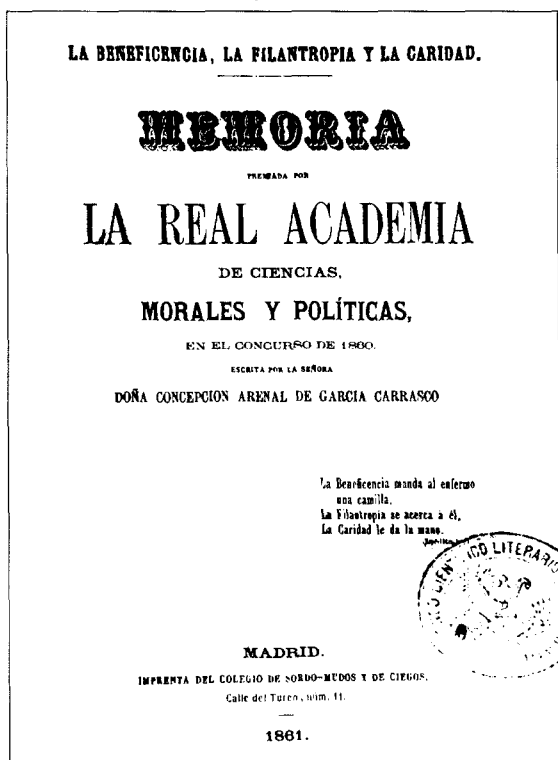


Concepción Arenal en 1840, a los veinte años.

su 'Escuela de Estudios Superiores' de la Casa, a comienzos del siglo); etc. De la última faceta enunciada, pudo decir el célebre criminalista y psiquiatra Lombroso que "su genio adivinó y se anticipó a la nueva escuela penal y al pensamiento humano de que los reos son las más de las veces infelices más que malvados".

Los méritos y alcance últimos de Concepción Arenal, para ser calibrados con mayor exactitud, deben ser puestos en relación con los problemas educativos y de promoción social de la mujer: en su época de partida y del mundo contemporáneo femenino, que aquella contribuyó a abrir. Según puso de manifiesto en la rememoración del Ateneo Marina Subirats, la escuela de final del siglo XVIII

en España estuvo pensada para la instrucción en exclusiva de los niños; y a comienzos del siglo XIX –en 1810– aún se limitaba la atención del aprendizaje de la lectura y escritura, en aquellos; mientras que, sólo la buena disposición de las niñas podía reclamar los buenos oficios de la maestra. Hasta 1825 no hay una declaración expresa dedicada a la lectura de niñas; mientras, en la instrucción femenina en España, siempre planeaba la prohibición de la enseñanza mixta y –durante largos años– las restricciones de las mujeres, a la enseñanza media y universitaria. Durante el siglo XIX se asiste al reconoci-



Primeros reconocimientos institucionales (de Real Academia de CC. MM. y PP.) a la obra renovadora de Concepción Arenal.

miento paulativo del derecho de la mujer a conocimientos, relativamente serios –el conocimiento y puesta al día, en avances de la ciencia, por ejemplo– y a una formación superior. Y en ese esquema restrictivo inicial, pocas mujeres pudieron superar –y superarse– rutinas heredadas e inercias mantenidas; de tal modo que, Concepción Arenal en aquel

marco pudo adquirir una talla excepcional con su ingente labor.

Al referirse a ese esquema intelectual y de formación educativa, de la mujer del siglo pasado, impresiona más la posición reflexiva y práctica, abierta para la mujer contemporánea en España por Concepción Arenal. Sin reivindicar la feminidad –o incluso admitida en el mundo de la cultura por la puerta pequeña– el avance con pasos limitados y pequeños de Concepción Arenal tuvo un extraordinario relieve. Como puso de manifiesto la penalista Manuela Carmena en la rememoración del Ateneo, incluso sin recibir homenajes ni ser considerada apenas en el mundo institucional del Derecho, las dimensiones de aquella obra intelectual y su alcance mantienen aún hoy vivo interés. Concepción Arenal, para su época y entorno formativo fue una mujer extraordinaria, inteligente y capaz de escribir 23 tomos de sus obras completas y en torno a 464 artículos. Fue así uno de los grandes pensadores del siglo XIX español y –sin duda– la más grande mujer intelectual: es decir, la mujer que fue capaz de pensar más, de reflexionar más, de hacer ensayos, de trabajar más con su inteligencia. Concepción Arenal –pese a lo fastidioso de ser inteligente en una mujer– para un hombre tan brillante como su querido amigo Gumersindo de Azcárate "era de una inteligencia varonil"; admitiendo, con el léxico de la época, que tenía "una extraordinaria gran alma de mujer". Y en efecto, a las cualidades de sensibilidad y humanidad, Concepción Arenal unió las de su desarrollo intelectual: con capacidad para llegar a las causas de las cosas, inquirir, filosofar e investigar –con gran rigor y coherencia– para llegar a resultados innovadores. Pese a dichas virtudes, apreciadas por sus contemporáneos, Concepción Arenal no ha visto romper el cerco del olvido –tradicional y hasta escandaloso olvido– a que en España se ha mantenido su figura.

3. UNA FIGURA QUE TRASPASA LOS ESTRAGOS DE SU MEMORIA Y DEL OLVIDO

Como precisión inicial es importante resaltar, según Manuela Carmena, que, quizás por su gran capacidad de inquirir y de reflexionar, Concepción Arenal estaba obligada a la soledad y a la independencia. Quizás debido a ello, también, en apreciación de la citada penalista, Concepción fue una mujer sin partidos, sin banderías; y por lo mismo –siguiendo a la misma especialista– ha pasado en el más extraordinario olvido, por parte de las instituciones. Manuela Carmena piensa que precisamente porque Concepción Arenal no estuvo –realmente– con nadie y por su capacidad de análisis –junto a que dijo siempre lo que veía o no veía bien– su postura de independencia y sus posibilidades de subsistencia fueron más difíciles aún. Siendo censurada en su tiempo –y discrepante con los medios en la opinión pública, a veces– muchas de las cosas que dijo, sin embargo aún hoy están de actualidad.

Las condiciones de mujer crítica e independiente, su falta de alineamiento ideológico o político hicieron más difíciles aún a Concepción Arenal traspasar ciertos límites, del reconocimiento y la influencia en sus contemporáneos. Se comprende así porque, siendo una mujer creyente, se llevaba mal con la Iglesia: hasta el punto que –como señaló Matías Usero Torrente, en un estudio de 1933– tuvo grandes problemas en su ortodoxia (y sus libros no llevaban el "nihil obstat"). Algo que se entiende, cuando se conocen sus duras críticas a las monjas –cuestionando la utilidad de sus vidas– o la falta de reparos, para señalar a las jerarquías eclesiásticas actitudes desacertadas (sobre todo en lo tocante a la lamentable situación, de abandono, en que se encontraban algunas instituciones de Beneficiencia). Políticamente tampoco Concepción se alineó con nadie; y, en su tiempo, aún formándose las Internacionales obreras –que estudió y consideró interesan-

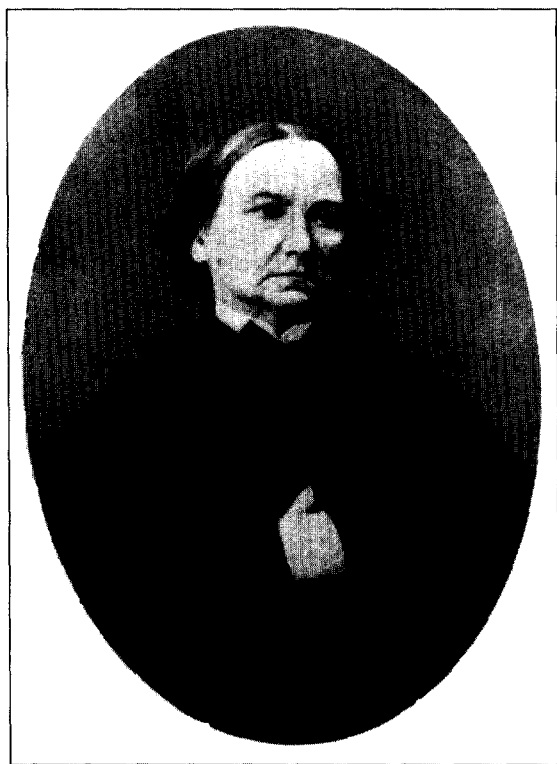
tes– manifestó su desacuerdo con la lucha de clases (lo mismo que con la aparición del 'Manifiesto Socialista'). Todo indicaba que Concepción Arenal no sería sino 'mujer de nadie', que nadie tendría interés en reivindicar; sobre todo, diciendo cosas molestas para oídos determinados a olvidar.

Llegada la Segunda República, Victoria Kent –que fue Directora General de Prisiones–, junto a otras medidas, dio instrucciones para confeccionar un busto de Concepción Arenal. Pero Manuela Carmena, tomando interés por dicha muestra de la memoria rendida a su imagen, no lo ha podido localizar, por más insistencia que ha mostrado en ello; lo mismo que se encontró –para su sorpresa– que en una reciente visita a la Universidad Carlos III, y ante retratos conmemorativos de juristas insignes, su rector, D. Gregorio Peces-Barba, no echase en falta ninguna mujer de talla (ni de Concepción Arenal) en aquella galería de juristas. El olvido parecía terminar siendo la tónica general, con una mujer cada vez más ignorada; empezando por su propia vida personal, bastante silenciada incluso por ella misma.

De Concepción Arenal no quedaba íntimamente apenas nada; después que –como anécdota– la Condesa de Campo Alange comentase, entre sus datos biográficos, el de inutilizar sus papeles en sus últimos momentos. Con una estela de fuego aquella mujer parecía borrar lo que, de personal, guardaba su existencia cotidiana. Pero, como expresó la penalista Manuela Carmena, algunas de sus vivencias o datos íntimos podían iluminar y hacer más penetrable aún sus 23 tomos de obras completas. Por lo mismo que han sido esclarecedoras las cartas, enviadas por Concepción Arenal y recogidas por Carmen Díaz Castañón, en un ensayo biográfico que precede a la reedición de su legado impreso, con motivo del centenario de su muerte. Aunque no era una mujer de deslumbrante belleza –y sin embargo, sí la



suficiente, en sus años jóvenes, para traer de cabeza a Pérez Galdós o Blasco Ibáñez— aquellas cartas nos devuelven a una mujer, no tan severa e hierática, como la que transmiten sus retratos (algunos incluso, de joven, como el del Ateneo de Madrid; de contados casos de mujeres, como la Pardo Bazán, superaba estéticamente a ésta). De aquellas cartas ha sido recuperada una mujer cotidiana, enormemente enamorada de su marido y preocupada —como otras madres— por problemas habituales y familiares. En definitiva allí aparece una mujer con muchas cosas que hacer siempre; con poco dinero



Concepción Arenal, en su última época de culminación intelectual.

(lo que la llevó a liquidar todo su patrimonio familiar), pero capaz de sacar a sus hijos adelante (realizando incluso cuatrocientos sesenta y cuatro artículos, mal pagados) y con tiempo para hacer ganchillo o confeccionarse sus trajes.

Mientras fue tildada de utópica y visionaria, Concepción Arenal, con mucha filosofía, se quejaba

diciendo: "el que se me llame visionaria tiene de negativo que no ofende, pero desacredita". Por algo de ello —incluso admirada o ensalzada sin leerla— podría no haber tenido toda la incidencia que esperaba. Pero como pensadora, como jurista —aunque estándola vedada, como mujer, la licenciatura de Derecho— preocupada por la sociedad, su reflexión ha transcendido a su tiempo. Y Concepción Arenal, impregnada del espíritu de su tiempo —del siglo suyo: el s. XIX: un siglo del cambio de sociedad y de la pugna, contra la desigualdad y el sufrimiento— se enfrentó con el Derecho y realizó impecables análisis como jurista.

En apreciación de la jurista Manuela Carmena, la aportación de Concepción Arenal al avance del Derecho puede evaluarse, tanto por el contenido de sus ideas como por el método que utilizó. Partiendo de un conocimiento de la realidad —que transmitió, dotado de enorme frescura, e ilustrado con multitud de anécdotas: para facilitar la lectura y comprensión del hecho descrito— Concepción Arenal avanzaba en su discurso, del análisis a la reflexión; y de ésta a cuestiones concretas de la realidad legal, para modificarla. La jurista transcendía así por el mismo enfoque que efectuaba; hasta situarse, según Carmena, en planteamientos que siguen estando en vigor hoy día: como el desconocimiento o la falta de comprensión de las leyes, por las colectividades a quienes sirven —en principio— y van destinadas (preguntándose, a este respecto Concepción Arenal, ¿cómo es posible que se llame promulgar leyes a imprimirlas en un papel o en un libro, donde las estudiarán los que han de aplicarlas, pero donde no las leen ni las oyen aquellos a quienes han de ser aplicadas?; o ¿cómo es posible que hoy en día el Derecho siga sin cuestionarse que las leyes no se conocen por los ciudadanos, que no se entienden, ni los procedimientos, ni las sentencias?); o, bien, el cuestionamiento por Concepción Arenal, del Derecho Penal y su utilidad.



En el marco de aquella reflexión, Concepción Arenal puso todo su enorme conocimiento a disposición de cuestiones hoy en día aún sin resolver. Según la penalista Carmena, aquella jurista no sólo se había preguntando acerca de porqué, qué clases, cómo se juzgan –o no se juzgan– los delitos, sino que Concepción Arenal también hizo análisis, aún pertinentes, sobre lo que llamaba "delitos colectivos"; o escribió páginas –y expresiones– interesantes, sobre la corrupción política; o cuestionando la tolerancia de la corrupción económica (que nunca tiene la misma sanción que los demás delitos). En realidad, según la penalista citada, Concepción Arenal fue capaz de adelantarse a su tiempo y ser pionera de debates actuales (como los de las leyes y sus efectos tan negativos; o la defensa de los animales), o su gran modernidad, en temas como el de la guerra (su injusticia absoluta; la contradicción eclesiástica de la admisión o descargo de la guerra); aunque no llegó a trascender algunas de sus preocupaciones (como la pena de muerte, que no llegó a cuestionar, pero la rechazó como espectáculo de su tiempo). Hay, en opinión de Manuela Carmena, aspectos aún hoy día sobresalientes de Concepción Arenal: acerca de su enfoque (como el de no utilizar el Derecho en abstracto; sino como norma de convivencia en la sociedad), o de su metodología, que le llevó a tomar hechos reales con visión de futuro (como en el tema de la mujer y la solución a algunos de sus problemas, por la vía de aplicación técnica: de la electricidad en el hogar).

4. CONCEPCION ARENAL Y LA CONCIENCIA SOCIAL RENOVADA

La contribución de Concepción Arenal, con ser importante, no se circunscribe así al terreno especializado del Derecho penal, sino también al campo de la acción social o del feminismo (siendo

mujer, aunque extraordinaria, perteneciente al siglo XIX). Y aún así y todo, la contribución más conocida de aquella jurista, como constató en el acto de rememoración de Concepción Arenal, la ministra de Cultura, D^a Carmen Alborch, era ignorada en sus tiempos de estudiante (al menos en la Facultad de Derecho de Valencia). Situación ya distinta en la actualidad, en que Concepción Arenal no es una ilustre desconocida y –según la ministra Carmen Alborch– "ni las mujeres estamos solas realizando esta tarea casi arqueológica: de devolver la voz a la otra mitad de la historia, que ha permanecido en la sombra". Siendo ya un momento indicado para apreciar, en su justa medida –sin apasionamientos desmesurados ni prejuicios–, tanto la figura como las aportaciones de Concepción Arenal. La cual según la ministra Alborch, con su reclamación del derecho femenino, pero por su profundo catolicismo o el carácter filantrópico de una parte de sus escritos –y de su actividad– no gozaba de las simpatías del feminismo más radical (y aquella era encuadrada en una tradición conservadora).

La filosofía de la acción social de Concepción Arenal, para Carmen Alborch, merecería así la pena fuese de nuevo considerada: a la luz de la crisis –y redefinición actual– del Estado de bienestar; tanto como en relación a las nuevas formas de conciencia social (la que resurge, por ejemplo, con implicación personal, activa y solidaria, en las organizaciones no gubernamentales). No solamente podría verse un retorno laico de la caridad, sino también las exigencias de justicia social y la urgencia de responsabilizarse de aspectos desatendidos por la política institucional. Todo lo cual, según la ministra Carmen Alborch –y en una manera de pensar la política, en términos activos y planetarios– reclamaría de la obra de Concepción Arenal nuevas lecturas –sin duda– estimulantes y enriquecedoras. ■

Varia

Nomenaje a Federica Montseny: Federica Montseny, una mujer sin partidos*



Ni derechas ni izquierdas:
entre Arriba y abajo
está la pelea

Isabel ESCUDERO
Departamento de Didáctica
LINED

Dios me libre de hacer aquí ninguna glosa histórica ni personal de Federica Montseny. Dejo en paz su Nombre Propio, que ya bastante lo han zarandeado y capitalizado los de Arriba. ¡Nunca se ha visto una tan decidida voluntad de asimilación y recuperación política! Si, ya se han encargado sobradamente las autoridades del Gobierno –sobre todo las autoridades hembras ¡vaya contradicción!– de convertir a Federica en Patrimonio del Estado. Ya veis como con una simple operación de Marketing (Marketing de Estado que hoy día es igual que Marketing de Capital, es decir con su propaganda y difusión cultural correspondiente) todo se asimila y capitaliza. Se recicla como se dice hoy. Ya se han apropiado y borrado, de un plumazo todo lo que en Federica hubiera de rebelde: de contrario y hasta de radicalmente incompatible con el estado de cosas de la actual Demotecnocracia que padecemos. Al menos ese era el intento del mecanismo depredador, puesto en marcha por el Sistema mismo (lo de menos son los personajes de turno, que incluso con buena intención, den cara y voz a esa letal operación de reciclaje). No nos distraigamos pues en maquiavelismos ni paranoias personalistas. Lo cierto es que no ha habido ningún pudor en esta pretendida voluntad de asimilación. Así se han dado prisa y celo en enterrar a Federica, y de paso –aprovechando el entierro– enterrar a la Anarquía misma, por si todavía podía molestar, sobre todo ahora que con la caída del Modelo Comunista (o sea el Oponente histórico), el Modelo triunfante Tecnodemócra-

ta, o sea el Capitalista, queda como Modelo Único y soberano en el Progreso de la Historia. Pero no vamos a entrar aquí ahora a escarbar en las razones del miedo del Sistema triunfante. Bástenos decir que ese miedo es, paradójicamente, más hondo cuanto más alto y prepotente sea el Coloso, sobre todo cuando el propio Coloso sospecha de sus pies de barro.

Continuemos con la cuestión de la apropiación que se ha hecho sobre Federica: a la que en su vida no se había prestado atención, sino evidente hostilidad desde el Poder, a ella y a todo lo que ella encarnaba, tanto en su militancia política como en el exilio. Lo cierto es que ahora, por si había y hay algo de razonable, de intemporal y siempre vivo, de palpitante y actual en ella, ya se han prestado desde podios periódicos y televisiones a convertirlo definitivamente en algo muerto, en Personaje histórico, enterrado con Nombre Propio en la Enciclopedia de la Historia, y encima, para más "inri" amadrinada a bombo y platillo por dos o tres eximias representantes del Régimen. (Creemos que es tácticamente recomendable volver a retomar sin miramientos aquel denostado y viejo término: *El Régimen*). ¡Qué oportuno políticamente –en el peor sentido de la política– éste aprovechar los cadáveres para las causas que en cada momento sean rentables! Se ha argumentado por ahí en podios, periódicos y televisiones que es en razón del "feminismo" pionero de Federica que se la enarbola y celebra. Pero no recuerdan que ella misma dijo: "¿Feminismo? ¡Jamás! ¡Humanismo siempre!". Sí, seguramente toda-

* Ateneo de Madrid 25 de Febrero de 1994.



Federica Montseny junto a su compañero Germinal Esgleas, en Barcelona, en 1929.

vía con la buena intención de creer que eso del Hombre era algo bueno y libre, en lo que por fin se unirían gloriosamente los hombres y las hembras. Sin duda, Federica, amparada por su ciega confianza en la gente no advertía entonces que eso del Hombre y el Humanismo darían en caer bien pronto —con el Progreso— en una nueva Religión, la del Individuo, (hoy le llaman Persona), adornado con eso tan prestigioso de los derechos y deberes humanos que en la práctica, bien lo sabemos, no son más que palabras huecas a fuerza de repetirlas vanamente. Un fiero Individualismo, un Personalismo cada día más sacralizado donde el Hombre (eso sí, el Hombre de los Países Desarrollados —los otros son más bien todavía monos, monos en horda, que se suponen tienen que evolucionar hasta llegar a eso del "individuo"—), el Hombre Desarrollado se ha confirmado más que nunca como Rey de la Creación, y se promociona y contempla con infinita autoalabanza, como Dios de sí mismo y sus actos en la nueva Religión de la Ciencia y el Dinero y

su fé: EL CREDITO. Y en ese Humanismo Tecnotocrático ya quedan pocos rastros de mujeres "vivas" porque el modelo progresado es el del Hombre; y a ese hay que acceder, inevitablemente, lo mismo que los Países Subdesarrollados —o del Tercer Mundo como se dice— tienen que acabar, por inevitable Destino, pareciéndose al Primer Mundo. Así que por esa regla de tres si algunas mujeres querían o quieren progresar, pues ya se sabe, ¡hacerse un hombrecito como Dios manda!, y a eso tan fatalmente masculino se le llama también paradójicamente "feminismo". Nos hemos detenido un momento en este punto porque conviene aclarar de una vez, aprovechando el uso y abuso como "feminista" se ha hecho de Federica, que hay que distinguir entre Progreso de la Mujer que eso sin duda sí lo hay a cada momento (entendiendo por Progreso lo que como tal se ha configurado patriarcalmente) y otra cosa que sería *liberación* o *libertarismo*, o libertad simplemente: si así se le quiere llamar, pues no sólo son contrarios, sino probablemente incompatibles.



tibles. Puesto que eso de la "liberación de la Mujer" implicaría en primer lugar –necesariamente– la liberación de la "idea" de la Mujer; lo que arrastraría automáticamente una disolución de la "idea" de Hombre, lo uno va con lo otro. Ya Federica apuntó, en algunos de sus discursos públicos, contra este acendrado obstáculo proponiendo incluso alguna ocurrente posibilidad: "¡Todos iguales y niños!". Así que si algún feminismo, por llamarlo de algún modo, había en Federica Montseny, era desde luego de este signo liberador y no del lado de la aceptación incondicional del progreso mimético al Modelo de Progreso Patriarcal, (que es a todas luces el que ha prosperado en casi todo el mundo capitalista). Así que por ahí quede bien claro que, lo más honesto sería primero distinguir y no celebrar la procesión con santos ajenos.

Pero sí, como decíamos, Federica, al proclamar y defender el Humanismo, tenía todavía fe en el Hombre, o dejaba ya entonces de desconfiar del Hombre con Nombre, del líder, del que dice que Sabe, del Salvador. Ella misma dijo en repetidas ocasiones, parafraseando a Zapata, que: "Un gran Pueblo no necesita de un gran Hombre", y por lo tanto de ninguna gran Mujer. Así que no vamos nosotros aquí a contradecirla inflando –como se hace generalmente con los muertos– sus virtudes personales y políticas, que aunque fueron muchas y célebres, no por ello la hicieron caer a ella en la consagración del Líder de Masas, sino que más bien su liderazgo era casi tan "natural" –por llamarlo de algún modo– porque sabía ella *hacer de pueblo*, dar viva voz a la voz popular y el sentir de la razón común, cuando acierta a decir No, un no vivo que es al mismo tiempo palabra y obra. Su voz, aunque fuera la de su boca, fue ante todo una voz más, popular y anónima: "hablar en anarquista", como ella decía; porque siendo ella, como era, una gran mujer, supo hacerse pequeña y común como cualquiera y así se multiplicaba su voz de boca en boca, tanto que muchos la llamaban: "la mujer que habla".

Y ese No popular de Federica sigue hoy tan vivo o más que entonces en el descontento popular, y en esa desconfianza reciente que hace a la gente corriente y moliente decir ante el Gobierno de turno que les toque padecer: "¡Son los mismos perros con diferentes collares!". Ese No radical, anterior a cualquier reivindicación hacia lo Alto, ese rebullir disconforme por debajo de cualquier Ideología de Partido, esa perma-



Federica Montseny durante una entrevista, en 1979, en su casa del exilio en Toulouse.

nente insatisfacción popular ante el "cambio" de la vida por sustitutos, ese sabio reconocimiento de la gente cuando dice: "¡esto no es vida!". En ese aliento, de anarquía y sentido común, sigue Federica tan viva como entonces. Que no se tenga miedo, pues de no ser mayoría contabilizada, tan acostumbrados como nos tienen a esa contabilidad nefasta del recuento democrático y hasta sindical para saber cada uno quien es y donde está. No usemos nosotros también



la contabilidad ni la identidad de ningún carnet para contarnos, que esos son los procedimientos del Estado y el Dinero. Bástenos con sentir que aquel pensamiento anárquico que nos legó Federica, hoy está tanto o más vivo que entonces en la creciente desazón popular; y hasta sería razonable y de sentido común considerar legítimo estimar como libertarios a los que aún siguen diciendo No. Que no nos debe preocupar tampoco entrar en la Historia, muerte de la vida (porque quizá lo más glorioso de la Anarquía es que ni Dios consigue meterla en la Historia).

Y finalmente, se ha dicho y se ha escrito también estos días, que si a Federica la han celebrado tanto las ministras del Gobierno, es porque ella fue la primera ministra. Así fue en realidad. Ella fue –no por mucho tiempo– ministra asumiendo así una dura contradicción que la hizo enfrentarse a muchos de sus compañeros, y hasta disgustar a amigos y familiares. Pero hasta de la contradicción supo sacar inteligencia y ejemplo. Nunca se ha visto a nadie que como Federica asumiera con más honestidad y lucidez esa contradicción: no sólo estuvo permanentemente alerta para que, como ella decía, el Poder no la tomara a ella cuando ella le tomaba, sino que constantemente discurría de viva voz ante el pueblo, dando razones públicas sobre esta y otras contradicciones, rompiendo con valentía las barreras de lo "público" y lo "privado", *dando vida a la contradicción* y haciéndola palpar en las contradicciones de cada uno. No resolvió, como es habitual tanto en política como en la vida misma, su contradicción cómodamente; ni se apoltronó en su decisión, sino –muy por el contrario– constantemente la sometía a revisión pública y si venía al caso hablaba contra su cargo y contra el poder, que ella misma representaba. Así que, al menos, sería de desear –a cambio del uso que las señoras ministras del presente histórico han tenido a bien hacer de ella– que no estaría mal que ellas mismas tomaran nota, de cómo se vive honestamen-

te una contradicción política. Y si viene al caso –y sin más– desde sus poltronas ministeriales se lancen a despotricar, sin dolerles prendas, contra eso que ellas mismas representan. Por ejemplo: desde la poltrona ministerial de Sanidad y Consumo se podría –con no poca razón– denunciar un Sistema Sanitario que no se preocupa antes de nada de cambiar las nefastas condiciones de vida, que hacen que esas vidas enfermen para luego tener que curarlas. Como si las vidas y la salud de las gentes dependieran de un extraño muñeco autómatas con dos manos, y que, mientras con una mano les va descalabrando con la otra les va poniendo tiritas en las heridas. O bien, desde la poltrona ministerial de la Cultura, aclarar de una vez que la Cultura es hoy el Poder Superior es hoy la última forma más refinada y poderosa del Dinero –idea de las ideas–; y que hoy se invierte en Arte como el más rentable de los negocios, bien lo saben los Bancos y la Administración cuando promocionan la firma del Autor (no importa que la obra de arte sea mala o buena, lo que importa es la firma). O denunciar también desde la poltrona ministerial de los Asuntos Sociales, que esta Sociedad, bajo el dictado de los medios de Formación de Masas –eufemísticamente llamados de Comunicación– no es otra cosa que Mercado, y que el tiempo de la vida es dinero también; y que se gasta como se gastan las edades en primera, segunda, tercera y hasta cuarta si ha lugar. O cualquier otro gesto de duda o descreimiento, de lo que por allí Arriba se cuece. ¡Ay! si al menos valiera para algo de eso –para alguna pérdida de Fé– el trato que estos días se han traído las señoras ministras con Federica, bien lo daríamos por bien empleado. Pero no: lo más probable es que todo haya sido –como se suele decir– una coyuntura histórica aprovechable; y que la ceremonia no haya sido más que el entierro de su Nombre Propio y el desprecio de sus obras, olvidando cuán necesarias, vivas y útiles, son todavía sus enseñanzas. ■

Nomenaje a Federica Montseny: Federica Montseny y las tareas de la Izquierda hoy

Angeles MAESTRO MARTÍN
Diputada del Gr. P. Federal IU-IC

La evocación de la figura de Federica Montseny, en este siglo repleto de nuevos y viejos interrogantes sin respuesta, me sugiere tres ideas:

1. *Compromiso político de una mujer.*
2. *Apuesta de fondo por la revolución.*
3. *Participación institucional.*

Estos rasgos no pretenden agotar el análisis de una mujer que ha seguido de cerca los avatares de esta compleja centuria y que sin duda es, junto a Dolores Ibarruri, la más brillante representación del numeroso colectivo de mujeres anónimas, que han dedicado su vida a la difícil tarea de la construcción de la Izquierda española.

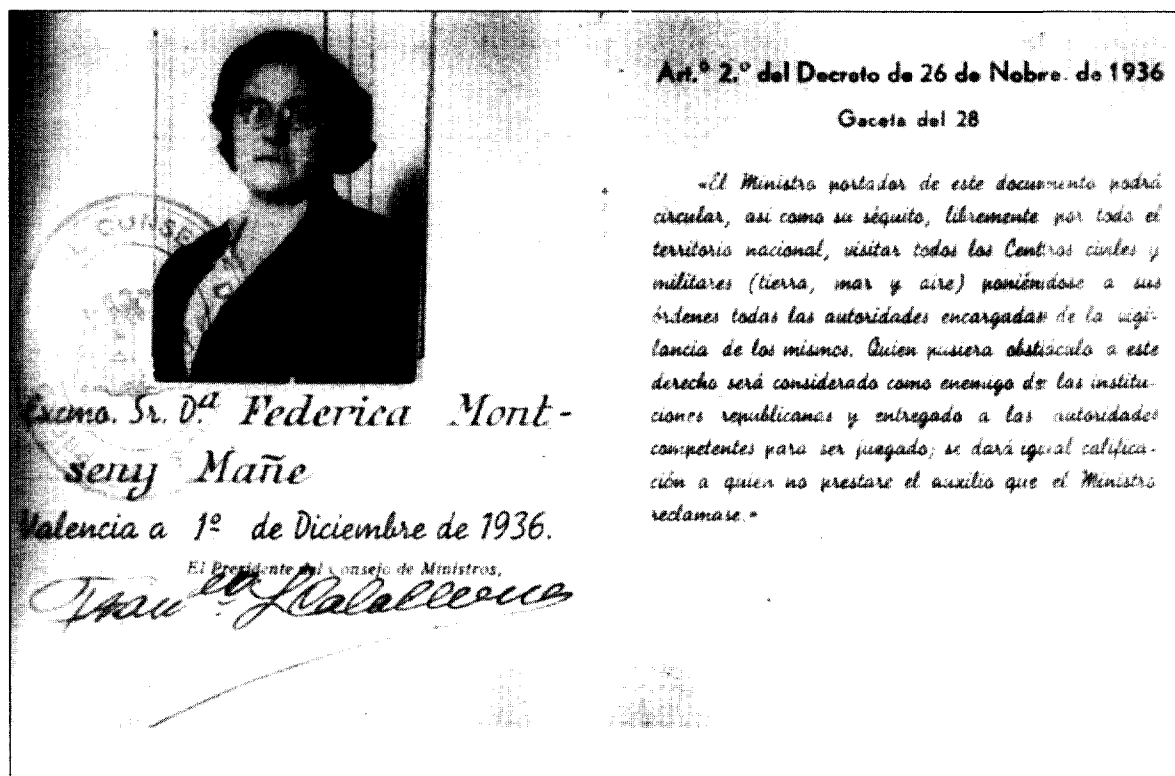
En estos momentos la recreación de una izquierda en nuestro país, capaz de aglutinar en su seno la

alianza político social de la mayoría que permita crear las condiciones para la transformación social, tiene ante sí las siguientes tareas —que, a mi juicio, se relacionan estrechamente con los rasgos que he destacado de la vida de Federica Montseny— que probablemente se ha planteado y se planteará la izquierda transformadora durante mucho tiempo.

1. Contribuir a desenmascarar —la propia realidad se encarga día a día de ello— las propuestas políticas que, reclamándose nominalmente de la izquierda, se identifican y son los principales valedores de los intereses conservadores.

La unidad de la izquierda es indispensable y ello presupone sin duda, la integración de





Acreditación oficial de Federica Montseny Mañe, como Ministra de Sanidad y Asistencia Social, en el gobierno de F. Largo Caballero.

amplios sectores políticos y sociales –incluidos los socialdemócratas– pero exige también, en el mismo orden de prioridad, la coherencia entre el discurso y la práctica política.

Federica Montseny, cuando desde el exilio aventura ideas acerca del futuro de la izquierda en nuestro país dice lo siguiente: "Creo que la unidad de todas las fuerzas progresistas será necesaria para reestructurar la España de mañana y de nuevo encarrilarla por el camino de la evolución y del avance político. Siempre y cuando esta unidad no aspiren a beneficiarse los que piensen más en sus fines de dominación política que en el bienestar y la suerte de todos los españoles".

2. Aceptar la pluralidad ideológica, cultural, religiosa... etc., como un valor enriquecedor para el conjunto de la izquierda. Ello implica renuncia a construir supuestas hegemonías: sobre la base de la imposición de "verdades" enlatadas, pretensión

incompatible con la propia construcción de la unidad que –muy al contrario– debe crecer en torno al acuerdo sobre lo concreto, como respuesta dialéctica a las diferentes expresiones de las contradicciones sociales.

Este ambicioso reto pretende superar históricas y –muchas veces– trágicas divisiones de la izquierda; que, no solamente han debilitado intensamente su propia capacidad de actuación, sino que además han contribuido a abrir grandes brechas con los nuevos movimientos sociales: quienes incorporan nuevas contradicciones y nuevos análisis, objetivamente enriquecedores para el conjunto de la izquierda; pero que, en ocasiones, miran con desconfianza a las fuerzas políticas integradas en el marco del movimiento obrero tradicional.

Desmantelados los regímenes del llamado "socialismo democrático", el acervo ideológico y cultural del anarquismo, en particular su tradición



Federica, con su hijita Blanca en sus brazos. A su derecha: la madre de su compañero y su hija Vida. A su izq.: María con su hijo Floreal. Delante: Teodora, con su hijo Germinal (1942).

española libertaria y federalista, aporta interesantes principios, de los que Federica Montseny era apasionada defensora, al proyecto político global de la izquierda. Muy especialmente aquellos que hacen referencia al protagonismo de la sociedad civil –en detrimento del Estado– a lo largo del camino de construcción de la alianza de la mayoría; y en el continuamente recreado proyecto de emancipación humana.

3. Definir una nueva relación entre: participación y movilización popular, y las instituciones.

Uno de los elementos fundamentales que alimentan el abismo de desconfianza existente entre

los llamados nuevos movimientos sociales –ampliamente compartido por la tradición anarquista– y las fuerzas políticas tradicionales, es la constatación –en ocasiones desgraciadamente innegable– de que los cargos públicos de la izquierda se van identificando progresivamente con valores e intereses de las clases dominantes; olvidando programas, relegando relaciones con colectivos sociales y participando de una dinámica de acuerdos y pactos, que son la negación práctica del proyecto estratégico del que debieran ser portavoces.

La superación de esta vieja forma de hacer política –origen de la insalvable distancia que separa al



Intervención de Federica Montseny durante un mitín en Lérida, en el verano de 1936.

pueblo de las instituciones en la peculiar democracia del sistema capitalista no pasa, desde luego, por la negativa de la izquierda a participar en las instituciones; por su oposición a formar parte de acuerdos de gobierno, a diferentes niveles. La presencia en las instituciones puede ser una herramienta indispensable en el fortalecimiento del tejido social, e incluso, la participación en su gobierno, puede contribuir al propio desarrollo del proyecto transformador. A condición de que ello contribuya al crecimiento de la conciencia y la movilización social y al desenvolvimiento del proyecto político, como expresión directa del trabajo en la sociedad. En el caso de la participación en el gobierno habría que añadir, en mi opinión, dos condiciones más: que el programa –en su formulación y en su aplicación práctica– pueda ser percibido como un avance sustancial en las condiciones de vida de la población; y que amplíe y fortalezca el ámbito de la participación social en el gobierno de lo público. Condiciones que

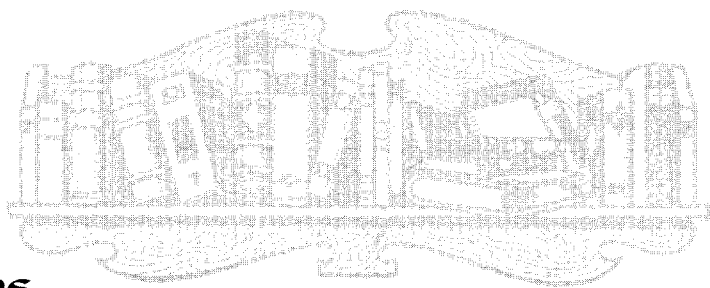
en cualquier caso debe evaluar el conjunto del colectivo.

La participación de Federica Montseny, en representación de la CNT, en el Gobierno de la Unidad Popular, ejemplificó claramente la tensión histórica de la izquierda transformadora, entre la participación institucional y la movilización social, (máxime cuando la CNT hasta 1936 había defendido la no participación en procesos electorales). Su gestión al frente del Ministerio de Sanidad –corta y difícil de evaluar por el desencadenamiento de la Guerra Civil– demuestra que la línea de coherencia, entre objetivos políticos y gestión administrativa no se rompe en ningún caso; y de ello dan buena muestra sus actuaciones en pro de la salud pública, de la prevención de la enfermedad, de la mejora de la situación sanitaria de las mujeres, incluidas las prostitutas, la ley de aborto, etc.

Hechos palpables y expresión de una política progresista, que aún hoy –casi 60 años después– no se han alcanzado. ■

Libros

Crítica de libros



EL SÍNDROME DE SCOTT RAÚL GUERRA GARRIDO ESPASA-CALPE

Raúl Guerra Garrido no es novelista que se arredre ante las dificultades, sino que, muy al contrario, se diría que las busca deliberadamente. Si hubiera que entresacar las líneas predominantes de la narrativa de



Raúl Guerra Garrido, habría que destacar que pone su esfuerzo en colocar al ser humano en situaciones límite para, a partir de ahí, profundizar en las reacciones de sus héroes. No hay más que recordar los

tipos que se han enfrentado a dificultades como el que sufre un secuestro de banda terrorista o el marino que debe abandonar su profesión por la edad. Junto a ello suele integrar en el relato una trama amorosa que sirva de hilo conductor que enriquece el relato.

Se suele erigir el autor en testigo de su tiempo, de modo y manera que, un futuro lector de sus novelas, llegaría a tener cumplido conocimiento de las vicisitudes a las que se ha tenido que enfrentar el español de esta segunda mitad de siglo. Lo que pudiera parecer efímero cuadro de costumbres que ha neutralizado y enriquecido por ese ahondar en las reacciones del hombre ante las dificultades.

En su última novela, "El síndrome de Scott" (*), Raúl Guerra Garrido ha dado un nuevo giro a la tuerca de la dificultad. Huye de los habituales escenarios inmediatos para situar a un puñado de personajes en una vívida Antártida. Con esta elección pretende dar el marco adecuado a los conflictos que padecerán sus protagonistas. Si uno de los científicos ha descubierto un desgarró en la capa de ozono y debe apresurarse a publicarlo antes de que otro se le adelante, de ahí el título, una sucesión de violentos y misteriosos asesinatos, de ahí la doble investigación, viene a introducir una intriga que, hasta cierto punto, había sido poco habitual en la narrativa de Guerra Garrido. Será ingrediente que prenda la atención del lector y la lleve hasta el final. El amor también formará parte de la novela. Junto a escauceos amorosos menores, el protagonista se enamora de una mujer bella y misteriosa, a la larga catalizador del doble proceso narrativo.

"El síndrome de Scott" está narrado desde dos puntos de vista. Mientras un relator en tercera persona nos guía por la objetividad de los hechos, el propio protagonista nos dará una visión desde dentro, más apasionada aunque menos objetiva. No faltan en esta novela, como en las demás del mismo autor, guiños que nos remitirán a otras obras suyas, los ya míticos Blooming Slabbing, o a personajes reales.

(*) Scott no llegó a ser el primer hombre en pisar el Polo Sur. El "Síndrome de Scott", término acuñado por R.G.G., es el "síndrome del perdedor". De quien consigue su objetivo pero no la primacía.



Raúl Guerra se ha embarcado en una ambiciosa aventura literaria con este título. Los riesgos son que las constantes referencias científicas puedan inquietar a un cierto núcleo de lectores. En cambio la tensión creada en el marco cerrado y estrecho en que se desenvuelve todo, espacios reducidos y personales en permanente roce, le da un dramatismo notable. Las dificultades literarias, muchas, según él mismo confiesa, las ha salvado con pericia y dignidad. De ningún modo puede pasarse por alto esta novela aparecida en tiempo de muchas novedades.

Raúl Guerra Garrido. "El síndrome de Scott", Editorial Espasa Calpe, Madrid 1994.

Carlos GALAN LORES



GUIA DEL ROMANICO EN ESPAÑA

JAIME COBREROS
EDITORIAL INCAFO

Tamaño: 12 x 21 cm.

Páginas + 800.

Ilustraciones: + 600 fotografía a color. 50 planos. 18 mapas.



Es la primera guía que se publica dedicada al conjunto del románico que se conserva en España. Recoge más de 700 localizaciones, dedicándose a la mitad de las mismas una monografía que comprende en cada caso: acceso, valo-

ración, historia, descripción y comentario. Con el fin de facilitar el conocimiento de los distintos monumentos, la guía se ha estructurado en 47 itinerarios agrupados por Comunidades Autónomas. Una amplia introducción en la que se aborda tanto el románico en general como el construido en España, precede a los itinerarios. Los anexos finales comprenden: Bibliografía, Cuadro cronológico, Léxico de términos utilizados, Índice temático, Índice onomástico e Índice general.

La "Guía del románico en España" no es sólo una guía al uso que se limita a la descripción de los monumentos reseñados, sino que además, se acerca al mundo de los constructores medievales, adentrándose en el simbolismo que los mismos plasmaron en portadas, capiteles y canecillos.

En cuanto a la fotografía, la guía constituye el conjunto de fotografías a color más completo que se haya publicado hasta la fecha del románico levantado en España. Para lograrlo el autor ha necesitado recorrer más de 18.000 km. y seleccionar entre 5.000 diapositivas realizadas especialmente para esta guía.

EL AUTOR:

Jaime Cobreros (Rentería, 1942), es coautor de "El camino iniciático de Santiago" (Barcelona, 1976) y autor de "Guía del Camino de Santiago" (Barcelona, 1986), "Itinerarios románicos por el Alto Aragón" (Madrid, 1989) y "Simbolismo del puente" (Barcelona, 1990). Es codirector de "Biblioteca de los símbolos" de Ediciones Obelisco y ha sido director de las "Semanas del pensamiento heterodoxo" organizadas por el Ateneo de San Sebastián.

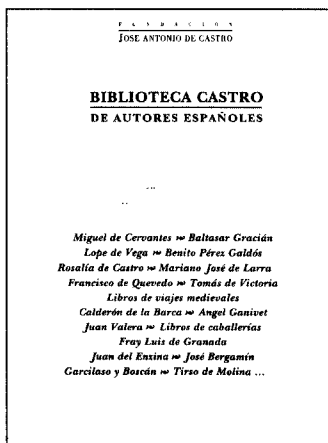
Como fotógrafo ha ilustrado "Itinerarios por el Alto Aragón" y "Santuarios marianos en la Rioja" (Madrid, 1989) y "Santuarios marianos en Navarra" (Madrid, 1990).

Daniel PACHECO



BIBLIOTECA CASTRO DE AUTORES ESPAÑOLES. EDICIONES TURNER

Hemos de agradecer que, aún hoy, algunas editoriales apuesten no ya sólo por autores desconocidos o injustamente olvidados sino, y quizá más lógico, que aviven los más dignos nombres de nues-



tras letras. Nombres éstos de los que, a veces, cuesta lo indecible encontrar la totalidad de su obra. (Paradójico que hasta el momento algunas obras de Tirso de Molina y Lope de Vega no se hayan publicado desde los siglos que les corresponden. Paradójico también que las ediciones conocidas de Fray Luis de Granada sean fruto de las censuradas por la Inquisición).

Ediciones Turner, con el patrocinio de la Fundación José Antonio de Castro, se ha embarcado en un ambicioso proyecto: el de publicar, ateniéndose a manuscritos originales, primeras ediciones y cuanto bibliográficamente pueda ser de utilidad, las Obras Completas de autores españoles clásicos como Miguel de Cervantes, Baltasar Gracián, Lope de Vega, Rosalía de Castro, Benito Pérez Galdós, Bartolomé Torres Naharro, Juan de Mena, Fray Luis de Granada, Tirso de Molina, Miguel de Unamuno, etc.

A diferencia de otras colecciones, semejantes en contenido, ésta ha cuidado muy acertadamente la forma —del fondo innecesario hacer una crítica—. Se ha empleado un papel biblia ahuesado libre de ácidos —algunos papeles biblia son tan sagrados que apenas pueden tocarse—, fabricado especialmente por Tervakoski en Finlandia, que asegura sin deterioro el uso continuo de

los volúmenes, bien cosidos, por otra parte, y encuadernados en tela estampada al bronce con sobrecubiertas en papel verjurado.

No ha de extrañar que en esta edición se hayan omitido comentarios críticos ya que quiere ofrecer, sin pretensiones académicas, una lectura desnuda, libre de notas. Sin embargo sí se ha dado espacio a unas breves introducciones que no hacen, quizá, más que situar históricamente al autor.

La lista de nombres publicados hasta el momento es amplia, más la de los que esperan. Nosotros deseamos que la BIBLIOTECA CASTRO no cierre nunca su círculo y veamos también a autores, no por próximos en el tiempo, menos importantes.

Alejandro SANZ

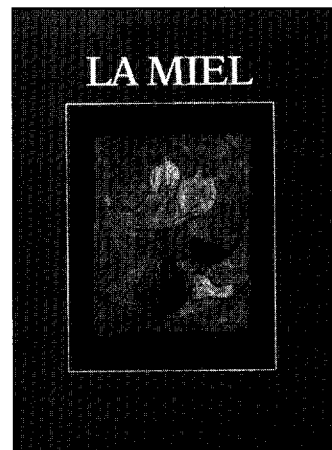


LA MIEL TONINO GUERRA EDICIONES LA PALMA

Si dentro del panorama de nuestras letras ya resulta de por sí insólita la aparición de un libro de poesía en romañolo, italiano y castellano, más sorprende el descubrimiento de una voz tan vigorosa como la de Tonino

Guerra. Voz antigua y al mismo tiempo actual, en la que se funde la nostalgia del mundo campesino de su infancia y el testimonio doloroso de unos seres que ven como la hierba del abandono lo va invadiendo todo.

Conocido entre nosotros por sus guiones para



directores de la talla de Antonioni, Rossi, de Sicca, Fellini, Olmi, los hermanos Taviani, Tar-kowsky o Angelophoulus y por haber escrito películas tan fundamentales como "La Aventura", "Amarcord", "Cristo se paró en Eboli" o "La noche de San Lorenzo", no debería resultarnos extraño su talante poético pues si algo caracterizaba precisamente todos estos trabajos era su poderosa carga lírica.

Tonino Guerra llegó al cine desde la poesía. Sus primeros versos, que escribió mientras estaba prisionero en un campo de concentración nazi, se publicaron en 1946, pero su verdadera consagración poética en Italia no ocurrirá hasta 1981 con la aparición de su libro "La miel", que ahora se presenta entre nosotros en espléndida traducción de Juan Vicente Piqueras.

Cronista solitario de un mundo que desaparece, un mundo en el que se funden lo cotidiano y lo irreal, en el que sus personajes buscan las raíces de su propia individualidad. Imágenes que se prenden en nuestra retina como "candelas encendidas ardiendo en el cerebro". Poesía de la imagen y poesía de la palabra. La palabra de un clásico vivo.

Miguel LOSADA



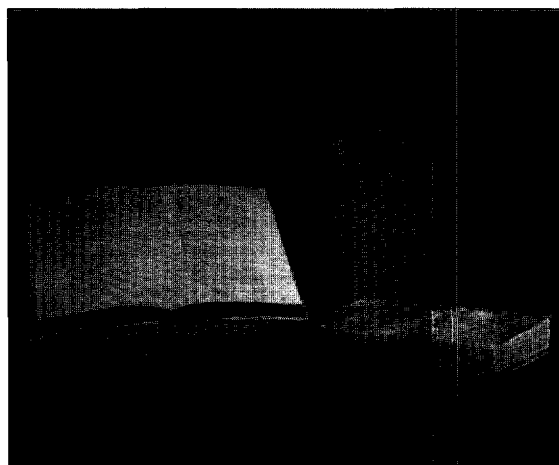
GRAMATICA DE LA LENGUA CASTELLANA

ELIO ANTONIO DE NEBRIJA.

EUROHEMMER EDITORIAL, S.L.

Hay libros que producen vértigo, libros de indiscutible valor histórico, esencia viva de sus autores, libros fuertes al tiempo que guardan el aroma y color de su siglo.

La GRAMATICA DE LA LENGUA CASTELLANA de don Elio Antonio de Nebrija se publicó un 18 de agosto de 1492 en Salamanca. Fue la primera. Base de las actuales normativas de nuestra lengua. Todo un



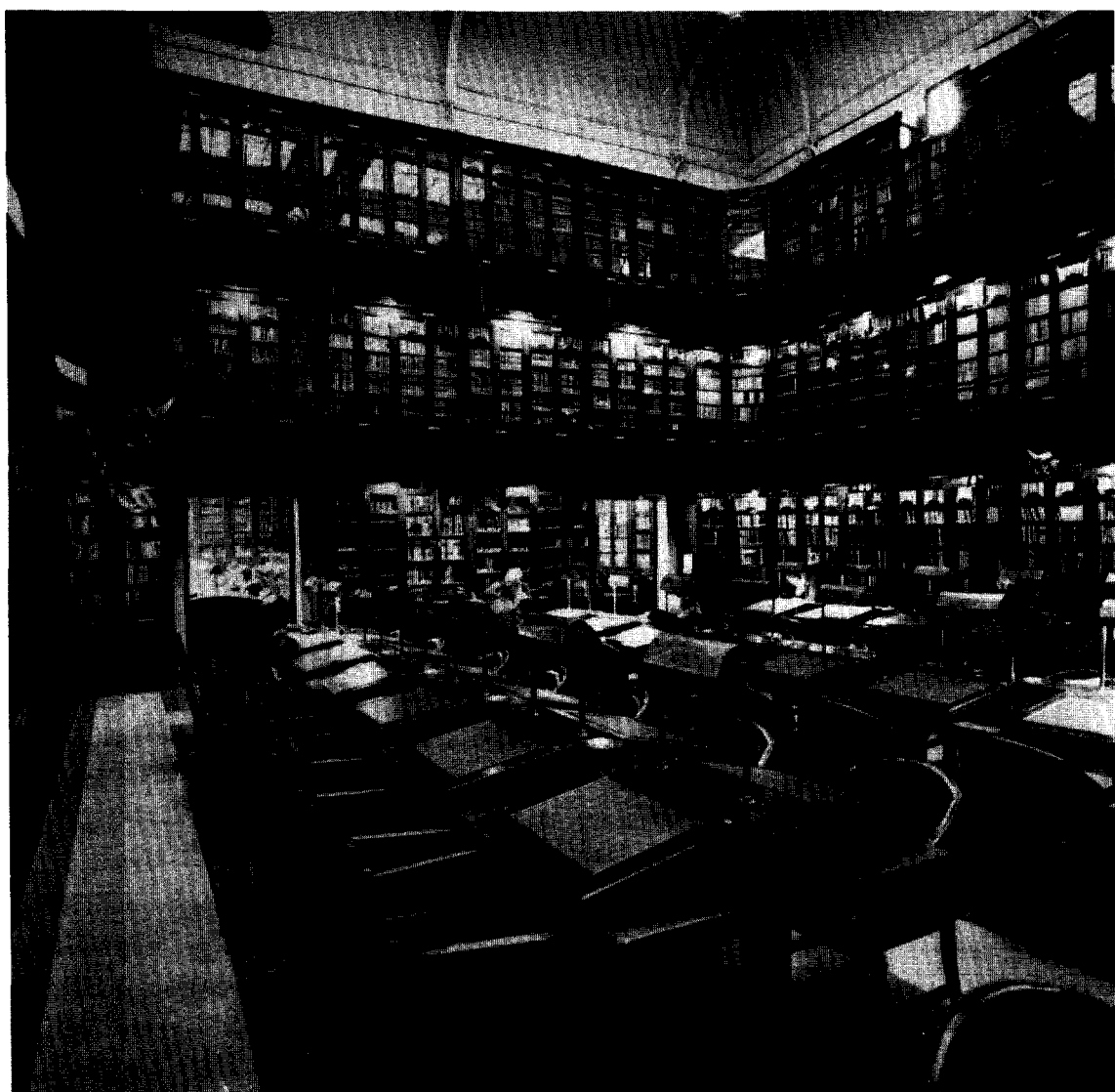
ejemplo del buen hacer de este extraordinario humanista del Renacimiento español. Con ella quiso responder a tres fines: dar fijeza a la lengua vulgar, facilitar el aprendizaje del latín y exaltar la lengua como instrumento de la grandeza nacional.

Muchos siglos después surge esta obra que ahora presentamos, bajo las siempre acertadas directrices de Lucía Hemmer –loable editora de riesgo–. Una gramática ésta que emula con todo detalle continente y contenido.

Para componer esta edición facsímil se han utilizado los originales que se conservan en la Biblioteca de la Universidad Central de Madrid, en la Biblioteca Colombina de Sevilla y en la Biblioteca Nacional de Madrid. Además, y para facilitar su lectura, se ha incluido también una transcripción tipográfica, pareja al texto original. Se ha encuadernado en pergamino, como es menester, cosiéndose con idénticos métodos a los de su época y se ha ilustrado –contrastando siglos– con diez pinturas de Mayte Spinola, inspiradas en el Laberinto de Fortuna de Juan de Mena.

Una joya de edición limitada y numerada que, sin lugar a dudas, producirá unas muy excelentes vibraciones a los afortunados que se hagan con ella.

Alejandro SANZ



Biblioteca. Sala de "La Pecera".