

Añil

CUADERNOS DE CASTILLA-LA MANCHA

Número 24 Primavera 2002 P.V.P. 5,50 €



Angel Crespo & Carlos de la Rica

DOS CASTELLANO-MANCHEGOS UNIVERSALES



La Danza de Lola Muñoz

Joaquín García Donaire

John Singer Sargent

La Guerra Civil en la provincia de Toledo

Manuel Castells: Universidad y Globalización

Cristina García Rodero

Añil

CUADERNOS DE CASTILLA-LA MANCHA



Director:
Alfonso González-Calero

Subdirector:
Francisco Gómez-Porro

Consejo de Redacción:
Manuel Requena Gallego
José Rivero Serrano
Isidro Sánchez Sánchez
Miguel Ángel San José
Concha Vázquez Sánchez
Javier García Bressó
Rafael Asín Vergara
Pedro Aguilar
María Muñoz

Diseño de cubierta: Miguel Ángel San José Romano

Edición
Apartado de Correos 152 - 45080 Toledo

Administración, Distribución
Añil Ediciones de Castilla-La Mancha, S.L.
c/. Tomelloso 18, 13005 Ciudad Real
Tel.: 926 213 877. Fax: 926 210 934

Producción: J. M. Castellano e Ignacio Ramos

Suscripciones: Añil Ediciones de Castilla-La Mancha, S.L.
Tel.: 926 213 877

Copyright: © 2002 AÑIL EDICIONES DE CASTILLA-LA MANCHA S.L.
Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño gráfico, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, sin la autorización previa escrita de la empresa editora.

AÑIL EDICIONES DE CASTILLA-LA MANCHA S.L.
No comparte necesariamente las opiniones expresadas en los artículos publicados en AÑIL, cuyos únicos responsables son los propios autores.

Fotocomposición y Fotomecánica: FER, S.A.
Imprime: Lozano A.G.
ISSN: 1133-2263
Depósito Legal: M-18632-1993



Este número ha sido publicado con una ayuda de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha

Dos castellanos-manchegos universales

A pesar del yermo, del erial que debió ser desde el punto de vista cultural la España de los años 40 a 70, es obvio que hubo vida, pensamiento, creación, resistencia al monolitismo a la negación que pretendía el franquismo. Y en esa revitalización también contaron hombres y mujeres de Castilla-La Mancha, aquí mismo, en nuestro territorio, y fuera de él, en Madrid y en otros puntos de España.

Dos nombres tuvieron, a nuestro entender, un papel clave en muchas de esas trincheras de fecundidad, de creatividad, en el terreno de la creación poética, de la crítica literaria, de la traducción, de la difusión editorial, de la agitación cultural en una palabra. Y los dos, además trabajaron codo a codo en muchas de esas empresas. Estamos hablando del poeta, traductor y crítico Ángel Crespo y del escritor, editor y sacerdote Carlos de la Rica, amigos, pioneros en lejanas aventuras postistas, y defensores después de la creación de calidad, de la solidaridad cívica de los escritores, de una postura de dignidad frente a la Dictadura, y de actividad en todo caso en nuestro debilitado panorama cultural.

Desde sus respectivas trayectorias vitales, ambos ejemplifican el destino cultural de esta región: Crespo nace en ella, pero muy joven sale a Madrid, a estudiar, y desde entonces sus regresos son intermitentes y cada vez más espaciados. De la Rica, por el contrario nace en Asturias, si bien su carrera sacerdotal primero y cultural después se iba a desarrollar casi íntegramente en Cuenca, y no sólo en la capital, también desde su centro de Carboneras de Guadazaón, cuna de su obra primordial, la editorial El Toro de barro.

Así ha sido la trayectoria de muchos de nuestros artistas y escritores: nacidos aquí, emigrados y esporádicamente recordados para la tierra; o venidos de fuera e integrados como uno más de nosotros.

Ángel y Carlos, Carlos y Ángel requerían hoy, cuando han pasado cinco y ocho años de sus respectivas muertes, un mínimo reconocimiento público en su tierra, y eso es —con nuestros limitados recursos— lo que hemos querido ofrecerles desde estas páginas de **Añil**. Una serie de colaboraciones, (muchas de las cuales han sido posibles gracias a la generosa colaboración de Pilar Gómez Bedate, la viuda de Crespo y principal promotora de la difusión de la obra del poeta de Alcolea), de críticos, poetas, amigos, que nos revelan aspectos, parciales o globales, literarios o personales, de la obra de ambos creadores.

Esta es, hoy por hoy, con nuestras limitadas fuerzas, la contribución que **Añil** puede hacer hacia el mundo de la cultura regional: resdecubrir o poner de relieve la importancia de nombres que —como estos dos— han aportado tanto a la nuestra propia, a la española y a la universal, con sus poemas, sus traducciones, sus iniciativas culturales de todo tipo, sus empresas editoriales o periodísticas, etc.

Nuestro interés está también en dar a conocer a los más jóvenes, a quienes no tuvieron la suerte de haber coincidido con ellos, la figura y la obra de estos dos grandes activos de nuestra cultura, que dejaron entre nosotros su obra y su vida, como ejemplo de dignidad, y de búsqueda de la perfección y la verdad.

Nuestras habituales secciones de Arte, Historia, Cultura, Entrevista, Música y Reseñas de libros completan esta entrega nº 24 de **Añil**.

Bajo cualesquiera circunstancias económicas o empresariales, políticas o culturales, **Añil** quiere ser "candela y fermento", para el descubrimiento y valorización de la cultura en Castilla-La Mancha. Una plataforma, humilde pero firme, para todo aquello que tenga interés en el ámbito de la creación, el debate, las personas o los temas que afectan a nuestra construcción regional.

Si en estos más de 9 años, con 24 números de revista y quince de libros en la Biblioteca **Añil**, lo estamos consiguiendo es algo que nuestros lectores deberán juzgar. Desde aquí les invitamos a hacerlo y les agradecemos, de antemano, su comprensión y colaboración. ■

SUMARIO

Añil N.º 24 - Primavera 2002

INFORME: ÁNGEL CRESPO / CARLOS DE LA RICA

- 4 Merecimiento y don de la poesía,
César Augusto Ayuso.
- 7 La juventud del poeta Ángel Crespo, *Jesús María Barrajón Muñoz.*
- 10 Apedrear la oscuridad: Amor, miedo y conciencia en La Mancha de Ángel Crespo, *Francisco Gómez-Porro.*
- 17 Ángel Crespo: poesía y naturaleza,
José Corredor-Matheos.
- 19 La noche en algunos poemas de Angel Crespo, *Pilar Gómez Bedate.*
- 22 Poemas de la noche, *Ángel Crespo*
- 24 La irrupción del realismo mágico, *Amador Palacios.*
- 27 Polaridades: pensamiento y pintura, *José Rivero.*
- 30 Tres visiones simbólicas: la rosa, la piedra y el fuego, *Neus Aguado.*
- 32 Presencia de Ángel Crespo en el poema "La comedia" de Carlos de la Rica, *Juán Carlos Merchán.*
- 35 Carlos de la Rica: el poeta que nunca existió, *Carlos Morales.*



38 El sincretismo poético-religioso de Carlos de la Rica, *Arturo del Villar*.

40 Carlos de la Rica contra el Holocausto, *José María Balcells*.

42 Carlos de la Rica: la fundación de Contrebia, *Antonio Lázaro*.

HISTORIA

44 Toledo escindida: La guerra al sur del Tajo, *José María Ruiz Alonso*.



49 II Foro internacional sobre las Brigadas Internacionales, *Rosa María Sepúlveda Losa*.

51 Renovación histórica y trabajo en equipo, *Juan Sisinio Pérez Garzón*.

ARTE



54 Joaquín García Donaire: Un eslabón perdido, y recobrado, *Gianna Prodan*.

58 Jhon Singer Sargent y el gusto por el arte de Toledo en Estados Unidos, *M. Elizabeth Boone, José Pedro Muñoz Herrera*.

62 Cristina García Roderó, un rayo que no cesa, *Alfonso Castro*.

64 Los "Castillos de Paja" de Montalbo, *Pili Rodríguez*.

CULTURA

65 Manuel Castells: "Sin Universidad no hay desarrollo" Discurso de investidura como doctor "Honoris Causa" por la Universidad de Castilla-La Mancha, *Manuel Castells*.



ENTREVISTA

68 Lola Muñoz: El cuerpo, parte causal de la felicidad, *María Muñoz*.



MUSICA

70 Las brumas trajeron Jazz, *Ramón Gallego Gil*.



LIBROS

72 Críticas y reseñas de libros.



INFORME: ANGEL CRESPO / CARLOS DE LA RICA

Merecimiento y don de la poesía

César Augusto Ayuso

He aquí dos poetas castellano-manchegos –Ángel Crespo (Ciudad Real, 1926 – Barcelona, 1995) y Carlos de la Rica (Pravia, Asturias, 1930 – Cuenca, 1997) poseedores de un mundo poético lleno de originalidad y riqueza, que han dejado una, de las obras líricas de mayor originalidad y riqueza en la poesía española del ya pasado siglo. Cuando el bosque de la poesía de lo que se ha dado en llamar posguerra se clarifique y muchos árboles que no hacen sino estorbar sean debidamente depurados, la obra de estos dos poetas y amigos descollará como merece y mostrará las virtudes y hallazgos que en un trabajo continuo y siempre alerta recolectaron en ella.

Ambos empezaron muy jóvenes, pero por circunstancias vitales Ángel Crespo siempre mostró una actividad y una largueza de intereses mucho mayor, envidiable vista ya en la distancia: en Madrid participó activamente en los movimientos más renovadores (el postismo y su continuación) escribiendo y fundando revistas que traían el aire limpio de la vanguardia: *La Cerbatana*, *Deucalión*, *El pájaro de paja*, *Hora de España...*, leyendo ávidamente en otras lenguas y dando a conocer a poetas de la talla de Pessoa y otros brasileños, encauzando como crítico de arte el gusto por las estéticas superadoras del tradicionalismo estéril, es decir, siendo una vez más clarividente y vanguardista, y, en fin, escribiendo libro tras libro de poemas



con una independencia y una calidad encomiables. El haberse tenido que alejar de España, hizo que su obra poética fuera siendo preterida a favor de otros siempre presentes en las editoriales y comanditas de influencia y poder. De aquellos años en la universidad portorriqueña de Río Piedras parecería más sobresaliente su titánica labor de traductor de *La divina comedia* de Dante, el *Cancionero* de Petrarca y la poesía y prosa del universal Pessoa, amén de otras obras y autores menos conocidos. Su poesía, amplia y de una asombrosa calidad, está todavía por reconocer.

Carlos de la Rica, en cambio, desarrolló toda su labor literaria desde el pueblo conquense de Carboneras de Guadazaón, compaginándola perfectamente con su labor en la cura de almas de aquella parroquia. Admirable labor desde ese retiro es, amén de ir publicando sus propios libros, con rigor y siempre a espaldas de los estilos y gustos facilones de la época, que tenían más aceptación pero menos calidad, su labor como dinamizador de la cultura conquense e impulsor de publicaciones desde las distintas colecciones de su doméstica editorial “El toro de barro”. En ella ha rescatado a los clásicos castellano-manchegos y ha dado cabida a numerosos jóvenes con ganas y vocación de escritores, de poetas sobre todo. Desde sus inicios supo bien olfa-tear los aires de la renovación poética y sumarse a las empresas que en Madrid realizaban, sin apenas medios y entre la indiferencia oficial, los

RESUMEN:

Cesar Augusto Ayuso, palentino, es autor, entre otras de *El realismo mágico: un estilo poético en los años 50*, editado por Carlos de la Rica en *El toro de barro*. En este trabajo hace un recorrido en paralelo por las trayectorias de Crespo y De la Rica, se centra “en los primeros años de su actividad creadora”, y defiende sus poéticas, llenas de frescura, frente a cierto acartonamiento muy abundante en aquellos primeros años cincuenta.



Pilar G. Bedate, A. Crespo y C. de la Rica en Cuenca.

Chicharro, Ory, Carriedo, Crespo, Fernández Molina, Fernández Arroyo y algunos más en aquellas revistas antes mencionadas y otras que aparecieron además de en Madrid, en Ciudad Real, Guadalajara y Cuenca, pudiendo decirse que era en el círculo castellano-manchego donde en los años cincuenta se mantuvo encendido en fuego del “pajarerismo” o disidencia vanguardista poética, un estilo diferente al lóbrego existencialismo o al hiruto realismo de aquellos años, que infundía humor y ternura, paisaje y cotidianidad rural en una poesía demasiado limitada a los exabruptos del yo o clamante de libertades recortadas.

Como la obra de ambos poetas es amplia y pasa por épocas distintas, en este artículo quiero centrarme en los primeros años de su actividad creadora, en sus primeros libros, los que ejemplifican con toda claridad este tipo de poesía tan personal y en absoluto reconocida que hicieron en los años cincuenta, pues su originalidad, su visión clarificadora como propuesta alternativa a la poesía oficial y dominante no se ha valorado todavía suficientemente, aunque su frescura resulte –leyendo una y otra medio siglo después– incuestionable, frente al acartonamiento de aquella.

Alcance y función de la palabra

Inconfundible el sello impreso por Ángel Crespo nada más comenzar los años 50 con su libro *Una lengua emerge*. Superados los inicios postistas, en este libro el poeta descubre un modo nuevo de percibir y cantar la realidad, indagando y descubriendo en lo más cotidiano y rutinario un misterio oculto que pone en entredicho la función y el alcance de la palabra, y el alcance y la función de la poesía. En este libro es constante la interrogación del misterio, de lo inconsútil, un alarde de ordenar las sombras, los retazos de lo intuido, el hilo fugaz de lo que aparece y desaparece antes los ojos atónitos del hombre. Su poema “La voz”:

En todas partes una lengua emerge
que entre los árboles canta, canta.
Sube una voz. Ignoro cuántos pájaros
tiene mi voz que en los árboles vive.

La voz del poeta se multiplica, se derrama al entrar en comunión con la naturaleza (árboles, pájaros ...), y aunque ese sentido pánico de lo real no salve al hombre de sí mismo y lo enfrente con todo, la magia que descubre en ello le hace ser más receptivo y conocerse y aceptarse mejor. El destino humano es azaroso y la palabra, aun con toda su pureza, tal vez no sirva a ciencia cierta para conjurar el tiempo:

Pero tú, mi palabra,
no te puedes perder.
La sangre de mi espíritu
no se puede perder.
No te puedes perder, palabra mía.
¿A dónde irás, iremos?

Lo numinoso irrumpe en la vida humana y la precariedad del hombre se acentúa en la contemplación de los otros, pues descubre que no se posee enteramente a sí mismo. En “Las cosas”, los animales, la naturaleza, son testigos del paso del hombre, de su trayectoria vital. “Vamos andando igual que si nadie nos viese / pero las cosas nos están mirando”.

Sensación causó el siguiente libro, *Quedan señales* al salir dos años después, en 1952, en la colección Neblí, agotándose enseguida y necesitando una segunda edición. En él ofrece el poeta una mayor decantación del mundo mágico, onírico, aparecido en aquel, y se observa una expresión más directa, más realista en su visión del mundo tratado, sin que por ello algunos poemas dejen de valerse de claras y poderosas sim-

bolizaciones para dar más vuelo y concentración a su mensaje. En el poema “Los pequeños objetos” queda subrayada la importancia de estos en cuanto peraltes de la temporalidad, de la fluencia existencial, hecha de instantes: “nos recuerdan / los pequeños disgustos de la vida / y los pobres placeres, tan pequeños”.

En este libro los recuerdos se elevan y la memoria se hace viva, toma conciencia. Adquiere gran relevancia el espacio, los lugares donde la vida del poeta transcurre, trasunto y compendio de todo lo demás. El mundo infantil se restaura a través del recuerdo y puntea sus ámbitos: uno doméstico: la casa, con los seres familiares y queridos, y otro rural: el campo. Ambos se relacionan íntimamente, pues el tiempo hilvana lo pasado y el presente, y la tierra manchega, predio de la infancia, encierra para el poeta un significado universal y va descubriendo sacramentos que le vinculan a ella. Así en el poema “El pan moreno” halla las raíces de su identidad: los antepasados, los animales, el paisaje todo de Alcolea, reviven en el rito alimentario:

El pan moreno sabe a tierra negra
bajo la cual hay muertos, sumergidos,
sabe un poco a pesebre
y sabe a boca de animal entero.

En esta comunión encuentra el hombre una sacralidad, al abrigo del tiempo, una solidaridad ecológica que aporta consuelo en la vida. En este libro descuella un poema que, por lo ajustado de su lenguaje y la magnífica adaptación del punto de vista a la realidad cantada, será siempre memorable: “Un vaso de agua para la madre de Juan Alcaide”. Su lenguaje preciso, escueto, coloquial, revela como ninguno cómo la muerte nos sume en la más radical soledad, máxime cuando con la pérdida del otro, del ser cercano, el mundo se despuebla irremediabilmente y el sinsentido acampa, la oquedad se extiende y lo desfigura todo.

En *Todo está vivo* (1956), solapadamente, la huella del tiempo va minando la frescura inicial y el poeta acude a distintas figuras oníricas para hacer que asomen los fantasmas de la realidad, un mundo trastocado por el sueño que nos arranca de las certezas objetivas y perfiladas de la realidad conocida:

Un ciervo abre sus fauces,
ciervo feroz de boca cotidiana,
que con los dientes rompe las cortinas
de la diaria luz, mientras derrama
sangre herida de sol en su camino.

Religiosidad y culturalismo

La primera publicación exenta de Carlos de la Rica fue un largo poema en verso caudaloso y solemne entonación, un canto cósmico: *El mar* (1959), en el que ya se hacen patentes los rasgos fundamentales que el autor introduce en la lírica de su tiempo: una visión universalista fundamentada en el Dios bíblico que rezuma religiosidad y culturalismo en el sentido más cabal y profundo. Su primer libro como tal sería, sin embargo, *La casa* (1960), libro en el que hay material de diversa clasificación. Por una parte estarían los poemas más claramente volcados en el espíritu “pajarerista” o pospostista según la impronta de Gabino-Alejandro Carriedo en su libro *Del mal, el menos* (1952). Los titulados “Pequeña oda al estropajo” o “La estufa” serían modélicos en el balanceo característico de realidad y absurdo de esta escuela, junto a fórmulas sintácticas y semánticas también exclusivas (posposiciones de pronombres enclíticos, tras-

tueques de la dirección de la frase, enumeraciones caóticas, dispersiones léxicas ...), mientras otros como “Casa de cartón” estarían más dentro de una magia *naïf*. Este es el comienzo del primero citado:

En busca del jabón y de la arena,
el estropajo va arrullando el agua,
destellando baldosas, fregando los pucheros,
y los deja brillantes y relimpios,
cual si la luna en ellos las noches se pasara.

Dios sonrío mirando al ternísimo estropajo,
cuando, cordiales, las manos de mi madre
con él se juntan, rumiándole los filos al cuchillo,
a la sartén diciéndole altísimos conceptos,
acariciando puertas con músicas de esparto,
o tal vez llenando de sudor los vidrios.

El atrevimiento expresivo, la acuidad de percepción de esta poesía rompedora y aislada que hacía de lo nimio, de lo cotidiano, pífano de inéditas, de mágicas resonancias, en este libro se combina con algún otro poema que hace de Carlos de la Rica un adelantado de esa poesía que un lustro después haría fortuna de la mano de los jóvenes poetas denominados “novísimos”. Me refiero, sobre todo, a poemas como “Publio Virgilio Marón” y “A Ezra Pound”, en los que hace gala de un culturalismo joyante y propio en que interioridad y exterioridad forman simbiosis natural, nada postiza.

También Ángel Crespo se adelantó a estos nuevos rumbos de la poesía superadora del romo realismo social y político con *Docena florentina*, un manojo de breves poemas publicados en 1966 en los que ofrece una realidad culturalista que toma como apoyo el Renacimiento italiano. En algunos, sin embargo, se observa la superposición de espacios: la natal Alcolea y Florencia. De nuevo Carlos de la Rica retomaría esta visión de ojo sagaz que penetra en la historia y en los intersticios culturales de su ciudad amada en *Columnario de Cuenca* (1989).

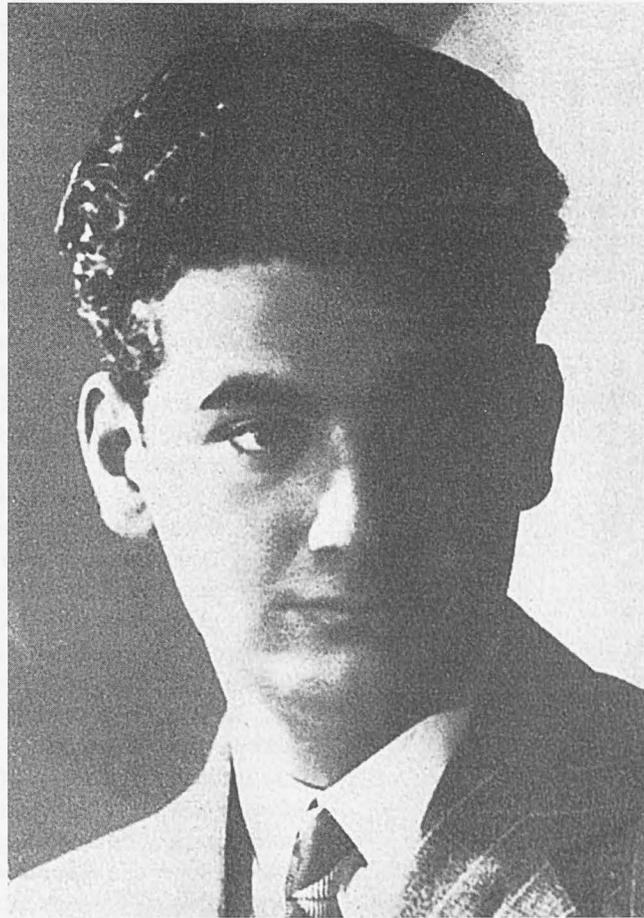
Mucho más se podría decir sobre la obra de dos poetas de rica y exigente escritura, dos grandes desveladores de mundos reales e intuitivos a través del verso, pero sirvan estas pocas páginas para llamar la atención sobre algunas de las principales aportaciones que hicieron a la poesía española contemporánea. ■



INFORME: ANGEL CRESPO / CARLOS DE LA RICA

La juventud del poeta Ángel Crespo

Jesús María Barraión Muñoz



Ángel Crespo en 1942.

Desde que en 1999 publiqué un breve estudio sobre la correspondencia enviada por Ángel Crespo entre 1944 y 1951 al poeta Juan Alcaide (VV. AA, *Ángel Crespo, una poética iluminante*, Diputación de Ciudad Real, 1999), no he dejado de interesarme por la obra literaria de este segundo, cuya gran altura intelectual y literaria cada vez conocemos más, gracias sobre todo a la labor divulgadora que está llevando la profesora Pilar Gómez Bedate, su mujer. Reediciones de estudios como el dedicado a Juan Ramón (*Juan Ramón y la pintura*, Universidad de Salamanca, 1999), compilaciones de textos como la de los poemas en prosa (Igitur, Tarragona, 1998), o ediciones de artículos críticos

sobre su obra como la impulsada por Gaetano Chiappini (*Pues digo mi canción...*, Alinea Editrice, Firenze, 2000), son algunas de las publicaciones que están contribuyendo a colocar a Crespo en el lugar que le corresponde. A esta encomiable y necesaria labor creo que debería sumarse la que inició José María Balcells con la publicación del volumen *Primeras poesías* (Diputación de Ciudad Real, 1993), y que yo, de algún modo, continué con ese trabajo sobre la correspondencia enviada por Crespo a Alcaide. Estoy hablando de la conveniencia de comenzar a indagar en la obra de juventud de Crespo, así como en la

posibilidad de ir dándola a conocer. Soy consciente de que esa no es una tarea urgente y de que, en otros casos —los de Federico García Lorca y Miguel Hernández por ejemplo—, han tenido que pasar más de cincuenta años entre la fecha de la muerte y la publicación completa de sus primeras obras. Poco pueden añadir estéticamente —ni en estos dos casos ni en el de Crespo— sus respectivas obras iniciales a la que ellos decidieron publicar y dar a conocer como suya. Sin embargo, sí que puede resultar importante para algo que no cabría desdeñar: el mejor conocimiento de las diversas etapas del universo artístico de Crespo y de su biografía. Además, en el caso de Crespo se una realidad que no puede ser ocultada y de

la que dan testimonio las bibliotecas; hablo de una publicación juvenil de Crespo anterior a *Una lengua emerge*, de 1950, es decir, la *Primera antología de mis versos (1942-1948)*, publicada en 1949, en Ciudad Real, por la editorial Jabalón.

En el citado artículo sobre la correspondencia de Crespo a Alcaide, describo esa publicación y señalo mi extrañeza ante el hecho de que no sea citada en ninguno de los trabajos sobre Crespo ni en ninguna de las ediciones de su obra; sólo la he encontrado mencionada en el libro de Jaume Pont sobre el postismo (*El postismo*, Edicions del Mall, Barcelona,

RESUMEN:

Jesús Barraión es profesor de Literatura en la UCLM, en Ciudad Real. Anteriormente había estudiado -entre otros temas, la correspondencia entre Crespo y el poeta de Valdepeñas Juan Alcaide. En este texto se centra en los primeros libros de Ángel Crespo, incluidos aquellos que fueron de alguna forma postergados por el propio autor, por entenderlos ajenos a su evolución posterior. Barraión argumenta que, aunque puedan considerarse libros menores, tienen interés para entender la trayectoria del poeta de Alcolea.

1987). No deja de sorprender ese olvido, tras el que no cabe ver sino el deseo de Crespo de recordar esa su primera publicación. No es posible objetar nada a esa voluntad del poeta, dueño de su obra y del derecho a ordenarla como se le antojara. Nadie puede, por ejemplo, poner reparo alguno a que la edición de los tres volúmenes de *Poesía* (Fundación Jorge Guillén, 1996) no incluya ningún poema anterior a 1949. Distinta es, sin embargo, la posición de un estudioso o de un crítico, porque, en mi opinión, no puede dejar de consignar lo que sabe que existe; nadie puede obligarlo a hablar sobre ello, pero bien podría achacársele dejar de citar lo que conoce. Y eso es lo que ha sucedido desde la publicación en 1960 de una selección de poemas de Crespo, la que con el título de *Antología poética* prepararon el propio poeta y José Albi (Publicaciones de la revista *Verbo*, Valencia), en la que —¿quién puede negarle al poeta ese derecho?— no se incluyen composiciones anteriores a 1949, y en la que no cita en el apartado de “Bibliografía” —¿quién puede privar al lector de ese dato?— ninguna publicación anterior a 1950. Yo no pretendo impulsar desde aquí la publicación de esos poemas, sino la consideración de los mismos por parte de la crítica como un modo de desentrañar mejor la totalidad del universo creador crespiano. Es desde esa posición y desde el convencimiento de que contribuyen a dibujar la figura de un más que notable creador, desde la que pretendo dar aquí cuenta de algunas consideraciones sobre esa primera publicación antológica.

Como ya indiqué en ese trabajo sobre la correspondencia de Crespo a Alcaide, y como cualquiera puede ver simplemente con asomarse al índice de esa *Primera antología de mis versos*, el volumen está formado por la selección de poemas de catorce libros: *Loores a Nuestra Señora del Castillo* (1942), *Poemas azules* (1942-43), *Meseta* (1942-43), *Brote lírico* (1942-1944), *Sol sin nubes* (1942-44), *Oasis* (1942-45), *La encina y los labios* (1943-44), *Momentos reunidos* (1943-45), *Loco de atar* (1945-48), *El hombre* (1945-48), *Música celestial* (1945-48), *La vena loca* (1945-48), *Los dos* (1946-) y *El poeta* (1946-48). De todos ellos, que yo sepa, sólo se publicó *Meseta* (Tipográficas Alpha, Ciudad Real, 1943). Crespo los dividió en dos partes: la primera (1942-1945), formada por los poemas recogidos de los ocho primeros libros; la segunda (1945-48), por los de los seis últimos. A modo de introducción, el poeta coloca “Cinco notas preliminares”, de las que me parece oportuno destacar aquí la clara conciencia poética de Crespo, que ya entonces distinguía con claridad el valor de sus primeros escritos, propias de un aprendiz de poeta —no olvidemos que escribe esos poemas entre los dieciséis y los diecinueve años-, del de las segundas, que consideraba ya salvables y en la línea de lo que él deseaba ser como poeta. En la primera de esas notas se lee:

Los libros representados en la primera parte son libros en agraz. De ellos he arrancado lo que más se acerca a la dulzura de lo hecho. Los representados en la segunda parte son como avisperos: Me asedian, me piden. [...] Y yo he preferido dar a la publicidad lo que considero más MÍO. Así podré acallar sus voces. Las de los primeros, que serán en adelante habitantes del olvido. Las de los segundos, que seguirán dentro del área de mi conciencia poética.

Quien así escribe es alguien interesado por la literatura desde la infancia, alguien que estudia en Madrid la carrera de Leyes y que ha entrado en contacto con el Postismo —en algún momento de esas “Cinco notas preliminares habla de “los postistas” empleando la primera persona del plural—, alguien que refleja una gran madurez para los veintidós o veintitrés años que

cuenta en el momento de publicar este libro. Cualquiera que lo hojea puede observar las ingenuidades juveniles de sus primeros libros y cómo estas van desapareciendo en los de la segunda parte, donde se intuye no sólo el mejor aprendizaje del oficio, sino la forja de lo que Crespo llama su “conciencia poética”. De hecho, cuando finalmente Crespo acepta la ya mencionada publicación del volumen *Primeras poesías*, los poemas que aparecen son algunos de los que forman la segunda parte de esta *Primera antología...* Cincuenta años después de escritos, Crespo continuó pensando que estaban dentro de su “conciencia poética”; cincuenta años después mantuvo también la idea de que los otros debían ser “habitantes del olvido”.

Rechazo ideológico

Las razones por las que Crespo rechazaba esos poemas, como se ve, son fundamentalmente poéticas, pero la —llamémosle así— fobia o terror hacia ellos creo que estriba también en planteamientos de tipo ideológico. Me refiero fundamentalmente a la composición de carácter falangista recogida de *Poemas azules*, y la de *Loores a Nuestra Señora del Castillo*, ambas puros ejercicios poéticos de adolescente. El Crespo intelectual y progresista que se forma en la segunda mitad de los años cuarenta y que es ya una presencia sólida en los cincuenta no puede mirar con buenos ojos esos poemas falangistas o de alimbarada y retórica religiosa. Yo comprendo perfectamente su actitud, pero no puedo por menos de señalar que nosotros, como lectores de su obra, tenemos que mirar ese momento lírico de Crespo como hijo de un tiempo personal e histórico que justifica la existencia de esos poemas. El tiempo personal nos lleva a un joven entre 16 y 19 años, procedente de una familia burguesa, católica y conservadora; el histórico a una provincia de España, Ciudad Real, en la inmediata posguerra, tras tres años durísimos de guerra civil vividos en una zona del bando republicano, y en el momento en el que los vencedores “vengaban” los oprobios a los que habían sido sometidos (Véase F. Alía Miranda, *La guerra civil en retaguardia*, Diputación de Ciudad Real, 1994). Ignoro el papel exacto que jugaron las familias Crespo y Pérez de Madrid en esos años de guerra y posguerra, pero, en cualquier caso, ¿era fácil esperar que el joven Crespo, con esos pocos años, no viviera esos terribles acontecimientos desde el prisma de la ideología familiar? ¿No es mucho más lógico suponer que el corazón de un joven noble que —permítaseme la expresión— sólo sabía de la guerra la mitad, vuelque sus inclinaciones líricas hacia esa épica de amaneceres gloriosos —*Poemas azules*— o hacia esa mística de amores marianos —*Loores...* y, en menor medida, *Oasis*? ¿Quién puede pedir a nadie un pensamiento consecuente cuando se tienen esos años? ¿Quién puede recriminar a ese joven que abrazara la ideología familiar después de haber visto en su ciudad decenas de asesinatos de amigos y familiares y de haber vivido la prohibición del culto religioso? Al contrario, creo que lo que puede sorprendernos es que Crespo abandonara tan tempranamente ese mundo, que se alejara del cálido mundo de la burguesía provinciana y caminara hacia una posición ideológica de independencia mucho más incómoda sin duda en aquellos momentos. Es fácil entender la postura de Crespo, la de querer olvidar aquello y no oír a los papanatas que podían acusarle de lo que nunca fue. ¿Por qué mantener hoy esa postura, cuando cualquiera comprende su posición y cuando su vida y su obra avalan su condición de gran intelectual y gran escritor? Pero, sobre todo, ¿por qué prescindir de poemas en los que se intuyen aspectos que después la obra del escritor desarrollará? Veamos este poema:

DÉJAME

Déjame dormir
sobre tu pecho.
Quiero
beber tu aliento.
Déjame dormir
sobre tus muslos.
Yo quisiera ser brisa,
Viento desnudo,
Que juega con tu falda
Y con los juncos.

El poema pertenece a *Brote lírico* (1942-1943). Si yo fuera un poeta que hubiera escrito lo que Crespo dio a conocer a partir de 1950, no tendría inconveniente alguno en que los demás supieran que ya con dieciséis años conocía bien los resortes de una poética de la sencillez expresiva y que jugaba a emplearlos para la comunicación de unos determinados sentimientos, en este caso, amorosos. Tampoco tendría reparo ninguno en que los demás conocieran este poema de *Momentos reunidos* (1943-1945):

CIRCUNFERENCIA

(Gozo)

Exacta maravilla
todos tus puntos distan
igual de un solo punto
que no se delimita.
(Pájaros
alrededor de un invisible árbol).
¿Será el sol un solo punto
en el área infinita
del Universo?
¿No se podrá medir
de pequeño?

(Dolor)

Dictador terrible
De su centro.
Yo incitaré a los puntos
a que huyan y vuelen,
a que rompan esa
circunferencia.
Yo odio al centro:
¿Por qué han de dejar de estar los puntos
a los radios sujetos?

(Rebelión)

Yo me rebelo
Yo soy un anarquista
Geométrico.

¿Cómo podríamos suponer que a un poeta como Crespo le fuera a molestar que se supiera que con los pocos años que él tenía cuando escribió ese poema, conocía lo suficiente la poesía de Jorge Guillén y de Gerardo Diego, tanto como para jugar con ella y escribir un poema lleno de gracia e inteligencia? Que no le molestaba se percibe en la publicación del libro *Primeras poesías*; que las razones de su fobia eran literarias –aunque no sólo– lo evidencia la inclusión en ese volumen de los sonetos dedicados a la Virgen, incluidos en *Primera antología* en el libro de *Oasis*; que el lector interesado en Crespo tiene derecho a conocer no digo su obra inédita sino la que publicó en vida, creo que queda evidenciado con la reproducción de estos dos poemas

incluidos en su *Primera antología* y dejados fuera de *Primeras poesías*. Lejos de rebajar su figura, textos como las cartas que envía a Alcaide, o estos poemas, engrandecen su figura, y nos ayudan a dibujar una etapa tan importante en la vida de un escritor como lo es su época de formación. ¿Quién puede creer que el conocimiento de este soneto, por ejemplo, dice algo en contra de un joven poeta?:

EL POETA PIENSA EN SÍ MISMO Y SE ESTREMECE

Me sobra tanta vida, que me inquieta
el temor de que me ahogue tanta vida.
Pasa el tiempo y jamás está dormida
mi alma multiinquiriente de poeta.

Jamás el salto, el avanzar, me aquieta:
cada paso me suelta más la brida,
cada meta alcanzada es una huida
al más allá de la postrera meta.

Cazo un gorrión y ansío una paloma,
consigo la paloma y me desvivo
por cazar a la reina de las aves...

Quiero ir a la montaña tras la loma
haber pasado...Y, mientras tanto, vivo
buscando las palabras y sus claves.

Lo que en este poema se observa es la temprana aparición de una serie de elementos que, más tarde, desde la sabiduría poética, intelectual y personal ganada con el paso de los años, reaparecerán con plena significación: la verdad de la palabra poética como meta inalcanzable (“cazo [...] ansío [...] consigo [...] me desvivo”), pero también como búsqueda vital (“vivo buscando las palabras y sus claves”) y como único camino; y lo que es más importante, la simbología empleada, el gorrión, la paloma, las aves, lo que después se concretará –principalmente– en *El ave en su aire*. No deja de admirarme la coherencia del mundo crespiano, y por eso reivindico el conocimiento de la totalidad de su obra. No hablo de inéditos porque esa es otra cuestión bien diferente, sino de una publicación primera a la que el joven Crespo dio su visto bueno. Estoy convencido de que la obra entera de Crespo es digna del mayor reconocimiento y por eso es lógico reivindicar también su primera juventud como poeta. ■



INFORME: ANGEL CRESPO / CARLOS DE LA RICA

Apedrear la oscuridad

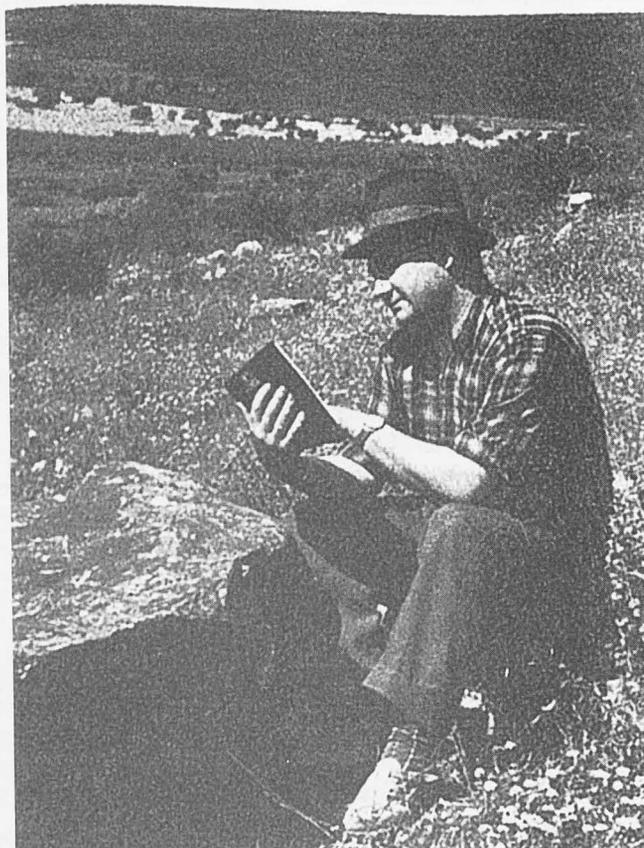
Amor, miedo y conciencia en La Mancha de Ángel Crespo

Francisco Gómez-Porro

Una rosa

Supongamos que al abrir el primer volumen de los tres que componen la *Poesía definitiva* (Valladolid, 1996), el lector desapercibido se topa con el poema "Una mujer llamada Rosa". Y que en una inspección más atenta descubre que el poema ocupa las páginas 191 y 192 sobre un total de las 382 que componen el libro. Pensaremos que el azar ha jugado su baza a favor del poeta. O que éste —gustoso de los juegos esotéricos— le ha reservado el centro exacto de una construcción orgánica, de simétricas proporciones, cuya cimentación se correspondería con este volumen donde se recoge la totalidad de sus creaciones hasta 1970.

Aún admitiendo que la casualidad haya determinado la posición central de este poema, creo que Ángel Crespo lo consideraba una pieza nuclear de su producción, algo que no se explica del todo por el grato acogimiento que tuvo entre los lectores de la revista *Poesía de España* (número 2, 1960) y que todavía hoy celebran su recuerdo con entusiasmo. Creo también que este poema, bello y perfecto a su modo, soporta la intensa presión ejercida por los dos polos de su obra: el que nos atrae de modo irreversible hacia el centro de lo inanimado, mediante una



En la cuesta del Jaral (Alcolea de Calatrava), 1957.

indagación que, por decirlo en palabras de Pessoa, busca el más allá en cada cosa; y aquel otro que, sin desprenderse del suelo familiar, es, en realidad, un vuelo sobre las cosas, hacia el fondo de su verdad más impronunciable.

El poema es de sobra conocido. Si lo traigo a estas líneas preliminares es porque el poeta nos habla de un instante muy especial en la historia de su sensibilidad, y de cómo este instante tiene lugar en un corral manchego. Es un poema que nos habla de una búsqueda y de un holocausto, y de una forma de amor que sólo puede expresarse mediante una metáfora del vacío.

Recuerdo una mujer entre las reses
—su delantal, el cubo de agua—
buscando algo, agachándose,
entre las patas, las cabezas,
entre las ruedas de los carros.

Recuerdo bien su vientre, sus colores
subidos a la cara
y la mirada del marido
que era por cierto el mayoral de bueyes.

RESUMEN:

Basando su título en un verso de Crespo, Francisco Gómez Porro, gran conocedor de la obra del poeta manchego, nos propone un recorrido por algunos de sus paisajes, como la cuesta del Jaral, en Alcolea, solar nos dice "en el que hunden sus raíces discrepantes los poemas tanto del realismo mágico como de su poesía social y los de su poesía culturalista y esotérica, que tiene en el paisaje trascendido el eco de su voz". Tras establecer paralelismos y divergencias entre Crespo y Alcaide, el autor nos habla del miedo como elemento importante en ciertos poemas de Crespo, de su visión del pasado y de la historia, para terminar refiriéndose a la nostalgia y al sentimiento de exilio respecto a su tierra que Crespo vivió a su regreso a España, en los años 80.

Bien lo recuerdo. Ella buscaba
entre las piedras del corral
—¿una medalla, una moneda?—
y sin soltar el cubo de agua
que salpicaba entre los cantos.

Yo apenas si medía
lo que es preciso para hacerse oír.
Junto al pozo, a la sombra
de las poleas, contemplaba
aquel ir y venir, y del marido
la calma expectativa.

Recuerdo a la gallina que en las bardas
se encaramaba y no sabía
descender. Y recuerdo
cómo aleteaba. Y el palomo
zureaba en el porche.

Algo buscaba. Algo buscábamos
el mayoral y la mujer y yo
y las reses y el lento
protopopéyico palomo
y la escandalosa gallina
y el hijo que llevaba a medio hacer
esa mujer llamada Rosa
—que una vez hecho se llamó Daniel
y la muerte encontró en aquel corral
en el que nada halló su madre.

No hay epítetos vigorizantes. Ni misteriosas vivificaciones. Ni contrastes individualizadores. Sólo la belleza que le otorgan su ritmo y su concisión argumental. Se limita a enumerar de modo realista, casi documental, los seres que habitan ese corral y las actividades que les ocupan. Este recuento se nos presenta en una secuencia de tensión ascendente y culmina en un eficaz polisíndeton, mediante el cual, el corral vacío cobra de pronto una fantasmagórica corporeidad.

Descargado de imágenes metafóricamente prestigiosas y leído de otro modo, este corral sin horizontes es también la valla de pánico que rodea al poeta en su paraíso de la Cuesta del Jaral cada vez que estalla la tormenta y oye rezar a las mujeres con rosarios que dejan sucios sus dedos; es la empalizada de miedo contra la que se estrellaron sus miradas infantiles durante los años de guerra y posguerra. Es, en cierto sentido, el *cercao* que puso Alcaide a la poesía manchega y las bardas de ramplonería y mal gusto en las que se solazaban sus seguidores. Y es también, por extensión, la concreción física de un enclaustramiento en su propio país y de un muro infranqueable de incompreensión, en cuya demolición empeñó el poeta muchas energías.

Todo el ulterior discurrir poético de Crespo parte de este corral. En ese solar hunden sus raíces discrepantes los poemas pertenecientes al realismo mágico y los frutos más óptimos de su poesía social y —en algún aspecto central— aquella parte de su poesía culturalista y de su poesía esotérica que tiene en el paisaje trascendido el objeto de su voz..

La voz enferma

El año de 1951 —año de *Deucalión*—, Juan Alcaide muere en Valdepeñas a los cuarenta y tres años de edad. El poeta que ingresa en el mundo de las sombras deja tras de sí una obra macerada en un realismo hosco y redentor, en el que su voz parece inmortalarse como en una pira de dolor. Con todo su bagaje literario, Juan Alcaide es, sin embargo, para muchos de sus lectores el poeta de La Mancha sufrida y doliente, gustosa de sus tópicos, de un pintoresquismo dramático y mortificante. Toda su pasión se agota en

ese paisaje al que ha sabido dotar de nutritivos emblemas de la fertilidad y de la desolación, y al que ha intentado elevar a categoría de símbolo representativo de una manera de ser manchego.

Ángel Crespo reconoce su magisterio personal, la ejemplaridad de su aislamiento y los destellos verbales que sacuden su obra como erupciones de fiebre en medio de la rutinaria oscuridad provinciana. Pero discrepa de los moldes en los que vierte los frutos de su inspiración, y mucho más todavía de aquellos que han convertido su obra en provechosa alacena de lugares comunes y en abrevadero colectivo de mediocres. Su muerte ese año de 1951 apenas despierta eco en la poesía española.

Aunque distante de los postulados estéticos del valdepeñero, Crespo debió ver en la soledad del amigo muerto un anticipo de su propia soledad y una confirmación, todavía incipiente —que alcanzará su formulación teórica años más tarde—, de que su actitud estética ha de ser cualquier cosa menos complaciente. De hecho, esta actitud de disconformidad va a abrir una brecha insalvable entre su poesía y la tierra natal, de la que sólo salvará su paisaje depurado de circunstancias históricas y personales.

Cuando muchos años más tarde rememore en la revista *Anthropos* (número 97, 1989, p. 22) al malogrado bardo que le había proporcionado las credenciales con las que se le abrieron las puertas del círculo postista de Madrid, será para precisar: “En La Mancha de aquellos años tristes, Alcaide era una figura solitaria y un tanto incomprendida y, para mí, un ejemplo a admirar y no seguir, pues no me sentía tan atado como él a una región entendida desde el punto de vista de un realismo áspero parecido por coincidencia, pero no por influencia, al de Miguel Hernández, del que el valdepeñense no tenía nada que envidiar”.

El poema “Un vaso de agua para la madre de Juan Alcaide” (T. 1, p. 53) con el que va a rendir homenaje al amigo desaparecido, es sólo la hoja de una puerta que se cerrará definitivamente treinta años después, en 1981, cuando le dedique un último recordatorio en “Donde no corre el aire”, poema que da título —hermoso y expresivo título— a uno de sus libros de transición. Treinta años en los cuales han tenido lugar numerosas transformaciones en la poesía española y en la vida del propio Crespo.

En el primero de ellos, Crespo utiliza un procedimiento poético muy moderno, ya formulado por T. S. Eliot cuando exigía del poeta la división entre el hombre que sufre y la mente que crea para asegurarse una mayor calidad en los resultados de su trabajo.

El poeta, que asiste al velatorio de su amigo, confiesa que tiene miedo. Un miedo que no surge del temor instintivo a la muerte, sino que es el resultado de una especie de mala conciencia. Teme que el cuerpo de Juan se levante y le señale entre todos los presentes, de haber bebido vino antes de llegar, de estar en Valdepeñas. Para escapar del miedo paralizante, busca refugio en lo más vivo de lo que le rodea: el dolor de la madre de Alcaide, a través del cual moldea y controla su propia emoción.

Te recuerdo callando entre mujeres
mientras tu Juan, ya huésped de la caja,
aguardaba los puentes de la tierra.

Yo no le quise ver porque me daba miedo.
No porque de la muerte me estremezca
ni un muerto me dé espanto,
sino porque era Juan con su calva y su frente
y con sus labios gordos y sus manos helándose.

Entonces me dio miedo de estar en Valdepeñas,
de haber llegado en tren por la mañana
y haber bebido vino antes de verte.
Porque tú estabas, blanca, en una silla
y con un gesto de nunca.

No sabías
si estabas en tu casa, si de lejos
veías su tejado, negro ahora.

Transitaba la gente por el patio
y tú, entonces, pensabas
en camisas planchadas y en pañuelos;
en perfumes de flor y de maderas,
y nada de la muerte y de su prisa.

Cerca estaba tu hijo:
fuerzas hacían por alzarle algunos.

El acento elegíaco adquiere así un delicado resuello que culmina en ese misterioso verso final, donde Crespo parece introducir un nuevo elemento distanciador. Este "algunos" impersonal que queda flotando en suspensión es lo suficientemente ambiguo como para despertar ciertas sospechas en el lector. ¿No estará el poeta introduciendo o subrayando con este "algunos" su disenso respecto de la utilización de ese cadáver precisamente por quienes más habían hecho para mantener a Alcaide confinado en el reducto de su mancheguismo hiperbólico y aspasentoso?

En términos estéticos y vitales, el poema "Donde no corre el aire" (T. 2, p. 155) es la continuación del vaso de agua ofrecido a la madre del poeta difunto. Nos habla de la dualidad muerte/vida, libertad/esclavitud y del extraño precio que hay que pagar por la elección de una de ellas. Sólo que en esta ocasión el miedo tiene una naturaleza distinta. Es miedo a la nostalgia, al saudosismo, a dejarse dominar por un sentimiento de consecuencias imprevisibles para su proyecto poético. El poeta recuerda los campos de su tierra, no unos campos cualquiera de España, sino los de La Mancha, los de su infancia. Su inspiración, desabastecida de imágenes primordiales, acude a lo que fue la única verdad de Alcaide: sus palabras. A través de esas palabras se reconcilia con la tierra lejana en su memoria y con la voz del poeta ausente.

Difunto Juan Alcaide,
¿pudiste alguna vez imaginarme
donde no corre el aire?

Andábamos los dos por Valdepeñas,
entre el olor de la cosecha,
que es en verano de oro frágil
y en otoño de perlas,
y ahora voy sin tu voz enferma
donde no corre el aire.
Voy sin tu voz, enferma de sequía
y de promesas incumplidas,
por donde no quiero pararme
a contemplar las lejanías,
porque sé que todo es mentira
donde no corre el aire.

Todo es mentira y, sin embargo,
en tus verdades voy pensando,
que se llaman surco y almagre,
y tinaja y duela y dornajo,
y mi aliento se queda helado
donde no corre el aire.

Se queda helado, mas resiste
mientras el alma se desvive
por contemplar aquel paisaje,
en el que un milagro es posible
y tu calavera sonrío,
donde no corre el aire.

El 9 de diciembre de 1979, cuando Alcaide es ya una línea borrosa del pasado, Ángel Crespo anota en su diario (*Los trabajos del espíritu*): "Alcaide no fue un poeta frustrado, si bien es cierto que no llegó a donde debía llegar, en lo que influyó su muerte prematura. Es un poeta malogrado. Y su fuerza [...] es la mayor de la época de postguerra en que publicó sus libros. Lo malo es que, teniendo una medida superior a ella, se le ha convertido en una gloria local". Al parecer de Crespo, esta apropiación indecorosa le presenta bajo un aspecto "limitado y ramplón". Ha comprendido que, en cierto modo, el gran fracaso de los aspectos más regionalistas de la obra de Alcaide es haber convertido La Mancha en todo lo contrario de su propósito dignificador.

Entre estos dos poemas, media un proceso consciente y creciente de oposición y distanciamiento respecto de todos aquellos valores representados por la Mancha de Alcaide. Aunque, en realidad, es algo más profundo y sustantivo, porque detrás de ese paisaje tópico se esconde también su propia historia personal, familiar, sentimental, con la que tarde o temprano estaba llamado a enfrentarse.

Contra la historia

Crespo mantuvo siempre una instintiva desconfianza por los desolados laberintos de la historia, una repugnancia crónica por la exhumación del pasado. Intuyó muy tempranamente que su rebelión contra el lenguaje poético no abarcaba solo la dicción y la elección de los temas, sino que tenía que ver con una postura o toma de conciencia respecto al valor de un paisaje, cuya dimensión histórica desdeñaba, pero al que se sentía involucrado a través de su experiencia personal.

El poema "Si algo queremos aprender" (T. 1, p. 95) nos proporciona un pequeño caudal de información a propósito de este aspecto. El tema es la tradicional decadencia castellana, gallardete apolillado de la revista *Españaña*, de cuyos grilletes trató de huir este primer Ángel Crespo tanto como de los que marcaba la nueva Juventud Creadora. Posición equidistante, dicho sea de paso, que resolvió del único modo posible para un poeta; esto es, fusionando su experiencia de individuo, sus emociones humanas, con la experiencia histórica de la colectividad.

Un elemento común a los poemas en que aparece La Mancha es el miedo que los pone en marcha. No el pánico ciego ante lo invisible; no el temor que dispara nuestros sentidos hacia la huida; ni el espanto que paraliza, ni, por supuesto, el pavor sin límites. Sino un miedo real, que tiene que ver con la guerra y la posguerra de su infancia y adolescencia, al que el poeta opone su razón y trata de sofrenar mediante el distanciamiento o la huida hacia una naturaleza liberada de todo compromiso con la historia. Una vez más, el miedo actúa de turbina y el poema se pone en pie animado por la negativa del poeta a aceptar de la realidad sólo aquello formulariamente instituido.

Si algo queremos aprender,
se nos niega, nos burla,
pero yo nunca quise
aprender la tragedia silenciosa
de aquellos campos que pisé
y de memoria, sin dudar, la llevo
adherida a mi cuerpo, como un aire
cruel y necesario.

¿Castilla mía? Eres tú, ¿Castilla,
allí, sin una ruina, sin un muro
que diga tu pasado?
¿O eres más bien tierra de tierra

o de cualquier planeta en el que yo
pisé una vez, pisé
sin temor, y ahora siento
miedo a llevar mis pasos allí donde solía?

Se me han ido rompiendo tantas cosas,
tantas ciudades encontré desiertas
y tantos mares secos,
que temo regresar, temo encontrarte
escondida debajo de la tierra.

Mi reino es de este mundo.
Comprendo que mi voz era la tuya,
la que cantaban las colinas
pobladas de lentiscos,
de ruda y de acederas,
en las que, a veces, el pato salvaje
se apareaba. Era tu voz
la que yo creí mía.

Mas volveré, sin voz, para pedirte
con mi silencio mi mejor poema.

Por un lado, rechazo de la historia en cualquier terreno que no sea el de su memoria íntima; por el otro, ratificación de un compromiso estético con ese paisaje cuya "voz" reconoce como propia y que le será revelada a través de la naturaleza despojada de sus atributos intelectuales. Una naturaleza que no es reflejo de un "estado del alma", sino huésped activo de un principio unificador por el que todos los seres se reconocen. Y esperanza, esperanza todavía en una reconciliación y en un regreso.

Ni este poema ni el que lleva por título "Alarcos" (T. 1, p. 99) dejan lugar a dudas respecto a la posición antagónica del poeta frente al pasado histórico. El tema de esta composición es un paseo a orillas del Guadiana, justo donde tuvo lugar la batalla de Alarcos en 1195, cuando las tropas musulmanas ocuparon todos los territorios comprendidos bajo el dominio de la Orden de Calatrava hasta Guadalerza. Un lugar de los que imantan al arqueólogo y al vate terruñero, sediento de inspiración. Pero sin resonancias efectivas en la historia del corazón del poeta que reserva lo mejor de su acento épico para concentrarse en los avatares de la naturaleza frente a los hechos compulsados y repetidos de la historia.

[...]
Aquí fue la batalla: negros huesos
debajo de las piedras se deslizan,
tal vez como serpientes o culebras de agua,
y los arados se hacen eco
del temblor de la flecha.

La golondrina surca
el aire con su cuerpo, surca el agua
con su reflejo y llega
ante la faz del álamo
en que tiene su casa la zancuda.
Pero solo el vencejo
lleva hasta el santuario su negra voz,
pariente de los huesos enterrados.
[...]

Sólo el tiempo eterno, repetido e inmutable de la naturaleza, marca el compás de esta partitura viva. Todo lo demás, el prestigio de las ruinas, el lirismo de la arqueología, no son poéticos por sí mismos, como no lo son los seres ni las circunstancias. Sólomente el poeta y la eventualidad del poema, ya que la poesía sólo tiene el compromiso de ser bella y la histo-

ria es como una moneda desenterrada, sin valor y sin significado, que es preciso devolver a la corriente pura de la vida como paso previo para encontrar otro camino.

[...]
Si mi pie, al desmontar,
saca de entre la tierra una moneda
con signos -no distingo
si de una lengua u otra-,
bien sé yo que es el precio
del nuevo sacramento, y en el río
dejo caer el disco de metal
y a pie sigo el camino que me lleva,
sin mirar mis pisadas.

Con esa moneda herrumbrosa devuelta al seno del río, el poeta paga el pontazgo de pasar de la orilla del pasado histórico de La Mancha a la orilla de la naturaleza viva y de su eterna representación. Literatura e historia quedan así abolidas para formar un mundo solo posible —como el Dios de Juan Ramón— a través de la poesía.

Apedrear la oscuridad

A su rechazo del pasado histórico de La Mancha se une su fatal discrepancia del medio social que le rodea, de la vida cotidiana envenenada por el miedo y la superstición que le aflige, de su educación y de su propia posición social. Una actitud que se pone de manifiesto con mayor claridad a través de los poemas cuya voz se modula desde el paisaje familiar de La Mancha, desde su casa de Alcolea o desde el Quinto del Jaral y que evoca los días marcados por el resentimiento y la desolación. De esas estimulantes contradicciones surgirá su conciencia futura, la que en poemas como "El rebelde" o "Noches de guerra" adquiere un timbre más adverso y contrario de lo acostumbrado porque los dos nacen del mismo descontento.

En "El rebelde" (T. 1, p. 114) Crespo evoca una estampa de la vida burguesa rural durante una tormentosa noche de invierno. Las mujeres se reúnen en torno al fuego que confiere a sus cuerpos un aspecto "irreal". Para ahuyentar el temor, rezan y queman hierbas. El poeta, en cambio, no quiere dejarse arrastrar por la superstición primitiva e irracional. Ve los relámpagos y desafiando a la oscuridad se adentra en el centro de la noche. El miedo le da fuerzas, aunque su espíritu vacile y de sus labios escapen palabras devotas. En algún momento se siente tentado de regresar.

[...]
Pero la nube me arrastraba,
una voz me decía: "¡Permanece,
sigue en la jamba, espera!";
y volvía después, cuando ya el campo
se despojaba de su abatimiento
como de un impermeable viejo y roto,
y me reía, y sin embargo
—aunque los otros me miraban
con incredulidad y con envidia—
me sentía más pobre, más expuesto
a fracasar después de la tormenta.

"Noches de guerra" (T. 1, p. 342) es una amplificación de la atmósfera turbadora que preside el poema anterior. También lo es del tema, y del acento hostil con que se dirige a los suyos, a todos aquellos "temerosos ante el amor" que han vendido su conciencia por un "plato de lentejas". De nuevo es la noche, una noche larga como sólo pueden serlo aquellas que

transcurren entre dos muertes. Las campanas repican al caer el sol en el pequeño mundo de la provincia. La muerte –“envidiosa enamorada”– calbarga como un jinete del Apocalipsis “entre sangrientos gestos de lujuria” mientras las mujeres rezan.

[...]
Y era entonces cuando pasabais
vuestros rosarios, desgranando el miedo
como una espiga negra
que dejase los dedos sucios.

Y cuando las estrellas batían sus alas grandes y magnánimas
y la luna vertía el agua de sus pozos
para apagar tantas hogueras,
entonces, cuando de lo oscuro
de la noche nacía una flor
que era a la vez miles de flores,
yo salía al corral furtivamente
y apedreaba la oscuridad
para no compartir vuestros ritos.

El poeta vuelve la espalda a las cobardes consolaciones rituales. Se muestra como un inadaptado y ejercita su rebeldía con gestos cargados de sentido. El miedo, como las palabras que lo nombran, es una herencia embarazosa, una muralla de oscuridad que se levanta entre nuestra mirada y el mundo. Y es el miedo el que actúa como principio rector de la poesía más comprometida de Ángel Crespo, sobre todo de la que tiene que ver con La Mancha. Un miedo real, que se le ha revelado a través de la experiencia viva de cada día, que surge de la emoción religiosa y de la vergüenza, su mejor aliado. La sumisión, el sometimiento pasivo, la humillante condescendencia con todo lo que nos mortifique y suponga una redención, son algunos de los estigmas con que marca el miedo a sus elegidos. La poesía se convierte en una estrategia de la conciencia para evitar su disolución. Se hace pasión y como tal objetiva los deseos mediante el lenguaje.

Así, sólo el paisaje natural de sus vivencias campesinas se salvará del holocausto; paisaje al que mirará tiernamente a lo largo de los años, aligerándolo de matices opresivos, reduciéndolo a un infinito espectáculo donde la naturaleza es dueña y señora de todo cuanto existe y el poeta un intérprete de su rica vida invisible.

Una universidad de amor y tiempo

De este modo surgieron los poemas que celebran al pueblo venturoso que trabaja y come el pan horneado en la mansedumbre (“El pan moreno”), los cereales de cuya madurez depende la supervivencia de los hombres (“El trigo”, “La cebada”); los trabajos del campo (“La siega”); la nieve que iguala todos los paisajes (“Nieve”); los seres que lo pueblan proporcionándole su voz más pura (“Las yeguas”, “El olor de las vacas”, “El rebaño”, “La cabra”), y “la lluvia de los padres”, esa lluvia dulce y melancólica con que los días se integran en la cálida burbuja del tiempo inextinguible. Poemas que configuran un paisaje donde el adolescente, abierto a todas las influencias, siente acechar el fracaso (“La huida”), y del que escapa, ávido de nuevos horizontes, dejándose llevar por el vuelo mágico de la poesía (“La vuelta al mundo”, “El viajero nocturno”, “El lobo”).

Y por encima de ese pueblo y ese paisaje –o desde lo más hondo–, su palabra, que como un cinife se posara milagrosamente en todo cuanto vive para alumbrar una belleza distinta. A veces, sólo son palabras extraídas directamente del mundo campesino que le rodea, inventadas para saciar una sed que no

puede expresarse más que en el ámbito irreductible del poema (“Para la sed”). En cualquier caso, el paisaje natural de La Mancha, será siempre el *omphalos* del poeta o, como dirá más tarde en “El humo de la jara” (T. 1, p. 201), una “universidad de amor y tiempo”.

[...]
¿Cómo, ahora, pagar
–cuando el humo lustral me ata y envuelve–
esa universidad de amor y tiempo
que tuve entre las hachas
y los haces de leña?
[...]

Las calles de Alcolea, sus rincones (“Las afueras”, “La sangre”), sus gentes (“El río”), son, en definitiva, un Helicón personal forjado por el poeta adolescente con el único propósito de establecer un diálogo compensador de su manifiesta reticencia a aceptar el pasado histórico y las consignas y valores del presente. “Aquel pueblo y aquellas dos fincas, en la primera de las cuales había una modesta casa y un inverosímil corralón en cuesta, son mi paraíso perdido” escribe en su diario en 1989.

Uno de los grandes logros de Crespo para la poesía española es haber desarrollado una épica del paisaje. O, para decirlo de un modo más caprichoso pero no menos cierto, haber transformado la entomología de J. H. Fabre –cuya lectura durante los años de infancia reconoce haber despertado su amor por la naturaleza– en una epopeya de las cosas mínimas. Este es el sentido de poemas como el espléndido “Tiempo en la Cuesta del Jaral”, o del inquietante “Siesta en La Mancha”, o el “El círculo” (T. 1, p. 118), un poema sorprendentemente maduro, dada la relativa juventud del poeta. Aquí lo que se pone en pie es un paraíso donde no existe la verdad ni la mentira, sino que “todas las mentiras reunidas/ la única verdad son”. Los “antepasados” son una parte de la naturaleza y en esa medida gozan de la atención del poeta, pero no ocupan mayor espacio en su percepción que la peripecia de una libélula, de una oruga o una encina, porque todo está vivo, y la vida es un trozo de muerte.

Por otra parte, este paisaje nos presenta al poeta bajo un aspecto bifronte. De un lado, purificado de la contingencia histórica, de los avatares personales, del miedo colectivo, permite que el poeta aparezca ante el lector como intérprete de una secuencia circular, única e intemporal, lector a su vez de un texto representado por los protagonistas visibles e invisibles de la naturaleza. Por el otro, en la medida en que “Cada trozo de vida un trozo es/ de muerte y cada muerte/ es parte imprescindible de la vida”, funda el mundo desde el cual el poeta está dispuesto a reconciliarse con el pasado.

[...]
La caída semilla que no fructificó,
la pluma
que jamás en el vuelo dios se hizo,
la tierra que jamás sostuvo erecto un árbol,
y estos antepasados que cayeron
–¿dónde cayeron, dónde
Dios les negó la última palabra?–
debajo de mis pies,
me sostienen, aúpan
mi semilla más grave.

Esta semilla “más grave” que el poeta ahechará en lejanas latitudes, a gran distancia ya de “esa universidad de amor y tiempo” que son los campos alcoleanos, no hace sino inmunizar su imaginario contra la nostalgia futura.



Ángel Crespo en Alcolea.

Estrategias contra la nostalgia

Como refleja el poema "Donde no corre el aire", la nostalgia del paisaje esencial dejado atrás debió provocar muchas veces una dura guerra interior, en la que el poeta "helado" resiste sus ataques "mientras el alma se desvive/ por contemplar aquel paisaje".

Los poemas "Dante Aligheri" (T. 1, p. 265) y "Galileo Galilei" (T. 1, p. 263) son homenajes a la patria adoptiva, a esa que —como el amor— se elige. Pero el poeta no puede —ni quiere— desprenderse del suelo original. Y de este modo, Alcolea entra a formar parte del juego de espejos con que sus ojos contemplan, entre divertidos, asombrados y nostálgicos, la ciudad de Florencia. En el primer poema escribe que Dante es esa sombra familiar, al que "Ya tengo visto/ tras las ventanas de mi pueblo". E insiste en el poema dedicado a Galileo:

Veo que la retama de Alcolea
pernocta junto al Arno
y no sé si duerme o si se alumbra
al sol, pues esta esta selva
salvaje que ahora piso
¿no es, por ventura, dueña
de otros pasos y cantan
florentinas aquí o alcoleanas
las campanas sonando?
[...]

Todo se transfigura, la oscuridad muestra su centro diáfano, las fronteras del existir se derrumban como torres de blanda arena y las distancias se contraen en las pupilas de la mente. La poesía, como ordenado delirio, disuelve las barreras y se convierte en instrumento del movimiento histórico. El poeta ve Alcolea en Florencia a través de la retama, y también —como en el poema "Regresos" (T. 1, p. 274)— al Arno en Alcolea a través del jaramago.

El arco frente al arado;
frente al pozo, el Arno.
Cúpulas contra las copas
de las encinas, ¿distintas?

Y la flor del jaramago.
A través de ella ¿Florencia
(Arno, cúpulas y arco)
o (arado, pozo y encinas)
Alcolea?

Más adelante, cuando se alongue la distancia de ese paisaje familiar, la nostalgia asomará transitoriamente sus dedos mojados en la suave claridad de un instante, para dejar su huella en la boca del poeta. Y esta vez, en lugar de las humildes plantas mediterráneas, el vehículo que le traslada hasta su *omphalos* es la luna provinciana. La luna "alta y amiga" que cantó Laforgue, la que brilla en el burgo perdido en la eternidad de César Vallejo, la que baña una pulpería de La Recoleta, en el Buenos Aires de Borges; la que ilumina un balcón en la suave patria de López Velarde, o la sucia y con olor a rebaño que anima el villorrio de Luis Carlos López. Esa luna tan literaria y concupiscente es la que sale al encuentro del poeta en "Nostalgias del Mar Caribe" (T. 2, p. 121-123). Una luna "que se me fue de entre las manos", que desea recuperar en el mismo escenario, en un espacio sin tiempo y sin memoria del pasado.

Una calle manchega
donde pocas
veces llueva, los pasos
tengan tiempo de echar
raíces, las paredes,
de curtirse de luz
—y a las palabras
no el odio las desdiga.
[...]

Sombras del pasado

La taxonomía académica ha desarrollado eficaces métodos de penetración en las influencias y devociones de un poeta. Esos haces de luz se han dirigido a iluminar aquellas zonas donde los débitos de la tradición mostraban un matiz más nebuloso. En cambio, apenas nos ha proporcionado el lenguaje que nos ayude a entender de qué modo esa tradición se abre paso a través de lo inmediato, de lo informe y lo perentorio, arrastrando esas adherencias instintivas que cristalizan en el poema. "Se hizo tarde" (T. 3, p. 288) es una de esas composiciones escritas en el último período de su vida en las que su voz es más honda, escueta y meditativa, porque explora la naturaleza de lo desconocido. El poeta va a encajar el sedimento de una experiencia viva en un marco literario excepcional e indetectable como el viaje de Dante por los caminos del Infierno.

Durante todo el día, un perro oscuro
y silencioso me ha seguido
los pasos. Se paraba
a prudente distancia, como bestia
que quisiese y temiera mi amistad.
Cuando entraba y salía,
me esperaba paciente pero siempre
de pie, can incansable,
terco y quieto al alcance de mi voz.

Lloviznó, y se quedaba
mojándose. Escampó,
y relucía su lustroso pelo
como una evocación de aquellos campos
que yo temo y deseo. Se hizo tarde
y cuando quise, al fin, pactar con él,
sentí el hedor del lobo.



Obsérvese la semejanza entre el final de este poema y la primera estrofa de la composición “Si algo tenemos que aprender” arriba comentada. Lo que es allí una “tragedia silenciosa” que de modo fatal el poeta arrastra consigo, es aquí ese perro negro, en cuya piel ve reflejados los campos perdidos de su infancia, añorados desde la distancia y temidos en la cercanía.

El poema quiere decirnos que el pasado —con sus retornos inicuos, con sus reminiscencias hirientes— puede estrangular la vida, y que sólo en virtud de un pacto con él es posible sentirse parte de la vida. El problema es que el pasado —que siempre es presente, como decía Juan Ramón—, apenas puede ofrecernos otra cosa que un catálogo de sensaciones huidizas. Volver a él significa volver a lo muerto en nosotros.

Quizá por eso, porque a una ciudad o a un paisaje nunca se vuelve cuando se han agotado los principales argumentos de nuestro diálogo con él, es por lo que Crespo no volvió a su propia tierra, a su paraíso perdido. Prefirió vivir en Barcelona y, más tarde, como una última metáfora de su exilio voluntario, que sus restos descansaran en Calaceite.

Por fortuna para Ángel Crespo la tradición poética de un país no es algo concluido. Cada época trae una constante evaluación de los contemporáneos y una revalorización de los clásicos a través de lectores atentos e imaginativos. Cernuda señalaba a este respecto en sus comentarios sobre poesía española que el poeta que el público aceptaba con prontitud era siempre

aquel que combina lo novedoso y lo caduco en equilibradas proporciones. En cambio, el escritor más renovador, por quien la tradición sufre importantes transformaciones según su propia experiencia de la vida, debe aguardar largo espacio hasta que se forme su público.

En el caso de Ángel Crespo existe un consenso general sobre los logros de su poesía, y no son pocos los lectores que tienen en su obra una fuente de fecundas relaciones. Estos lectores no deberían minusvalorar, en provecho de su producción más hermética, aquella parte de su obra escrita desde un paisaje mental que es el de La Mancha. Deberían entender que esta última tiene su origen en aquélla y que no es posible apreciar un libro como *Ocupación del fuego*, sin la lectura de *Todo está vivo*, ni un poema como “Anochecer en Alcolea” sin haberse zambullido antes en la lectura de otros, como “La senda” o “El rompemontes”.

Sin embargo, una serie de circunstancias cuya enumeración y análisis exceden los límites de este trabajo cooperan para que su obra continúe aún en el Purgatorio de la historia literaria. En este sentido, de miope e indecente se puede calificar su inclusión en la antología de Francisco Rico, (*Mil años de poesía española*, 1996), en la que se recoge sólo el poema “Un vaso de agua para la madre de Juan Alcaide”, olvidando con ello una de las más sabias, cultas y perennes construcciones de la poesía española del siglo xx. ■



INFORME: ANGEL CRESPO / CARLOS DE LA RICA

Ángel Crespo: poesía y naturaleza

José Corredor-Matheos

La naturaleza suele tener un papel tan relevante en la poesía que muchas veces el poeta siente que su propia voz surge de ella. Esto puede producirse con mayor o menor frecuencia e intensidad, pero lo más interesante es acaso la manera como lo hace y su especial significación. Hay que tener en cuenta, naturalmente, la relación que haya podido existir en la infancia y tiempo de formación, y, por otra parte, es comprensible que en los poetas de formación exclusivamente urbana el papel de la naturaleza sea menor o sea sustituido por el paisaje ciudadano.

En la poesía de Ángel Crespo, el campo y elementos que lo pueblan están muy presentes: “son las personas, los animales, las plantas, las piedras, en fin, todo lo que existe en la Naturaleza, excepto la maldición de lo urbano”, ha escrito Manuel Mantero¹. Ya en uno de sus primeros poemas, la voz del poeta surge precisamente entre los árboles y canta con las aves: “En todas partes una lengua emerge / que entre los árboles canta (...) Ignoro cuántos pájaros / tiene mi voz que en los árboles vive (...) Canta debajo de las ramas verdes. / Con las aves que nacen de mi boca, / canta de prisa encima de mis labios” (I-37)².

Es indudable que la larga intimidad del poeta con el campo, en Alcolea de Calatrava, donde nació, y más tarde en el campo de Ciudad Real, fijaron en su memoria sensaciones que irán apareciendo posteriormente, cuando el poeta viva alejado de



aquellos parajes. Y no olvidemos que su vida ha constituido un peregrinaje por países y latitudes muy diferentes. El recuerdo del trigo, la jara, la retama, el chaparro pueden aparecer, de pronto, en contraste con la vegetación de paisajes muy distintos. Primero serán puntos del territorio español, como Gredos, donde ve la capra hispánica. El campo de su infancia llega a superponerse o, al menos, a inferirse con las nuevas visiones: “Veo que la retama de Alcolea / pernocta junto al Arno” (I-263), “Cierro (lo olvido) la ventana en (Alcolea) Mayagüez” (I-291). Y, con el mundo vegetal, el animal, que

resulta para él tan entrañable: En Upsala, “Un ciervo de cristal” “maravillosamente transparente” se “detiene a beber en el arroyo / en el que una mujer posa las manos / sin enturbiar la imagen / del tiempo...” (II-17). Sus largas estancias en diversos países, sobre todo en Italia, norte de Europa, Holanda y América, ésta con la vegetación del trópico, tan distinta a la de su tierra manchega, han ido dejando el poso de experiencias que descubrimos en sus versos.

El árbol puede convertirse en referencia de la naturaleza entera: “Mientras iban creciendo / estos árboles, yo / daba vueltas al mapa / diario de mis sueños.- / Y cada rama era el nombre de un país, y cada hoja / una ciudad con torres o mezquitas (II-78). La simbología del árbol es una de las más ricas. Como símbolo de la regeneración ha tenido siempre un significado

RESUMEN:

José Corredor Matheos es, además de crítico de arte y enorme poeta, un sutil lector y crítico de poesía. A su amistad con Crespo dedica este trabajo centrado en el papel que en la obra de éste desempeñan la naturaleza: personas, animales, plantas, piedras, etc. Para Corredor, la Naturaleza supone finalmente una especie de fusión con un universo primitivo y de libertad, la religación con algo de lo que el poeta -Crespo- siente haber formado parte desde siempre.

esencial en la obra de todo poeta que sepa percibirlo. Así, en el caso de Ángel Crespo leemos que “Quien ha tocado un árbol ha sentido a la nada (al estar de la nada) invadirle la mano, la muñeca, las venas, y ha huido, apresurado, para no alojar su silencio (la gran conformidad)” (I-288).

Las preguntas que se hace el poeta sobre lo que sienten las plantas pueden recordarnos la creencia de Rubén Darío, expresada en memorable poema, de que el árbol es “apenas sensitivo”. Ángel Crespo se pregunta “Qué sienten de su mundo las plantas? ¿Sienten que se hallan inmersas en un mundo intenso, ilimitado, aunque sean otros sus sentidos? ¿Y cómo en mis huesos, ya un tanto envejecidos como ramas –concluye– es posible que quepan también tantas preguntas? (III-297). Al final de otro poema leemos: “Una hoja diminuta muestra en sus caras contrapuestas y en sus infalibles aristas todo lo que la historia continúa ignorando” (III-295).

Todo poeta, enfrentado a la naturaleza termina por percibir que forma parte inseparable de ella y sentir que se disuelve en ese infinito mundo, y con la anulación de su yo recobra por unos instantes la libertad. Lo constatamos en esta poesía, donde la libertad va unida a momentos de abandono, previo a la comunión con la naturaleza. El árbol es siempre misterioso, porque nos habla, y su voz, en el lenguaje de los símbolos es la voz de un dios. Además, el árbol nos remite a algo que está tanto dentro de él como de nosotros mismos. Y cada cosa, en la poesía de este autor, nos remite a otra, encierra otra: “Dentro del árbol / crece otro árbol / que ignora el árbol”, al igual que “Dentro del río / surge otro río / mayor que el río”, como “Dentro de mi alma / brilla otra alma / que ofusca mi alma” (III-366). Esto tiene algo de espejos enfrentados que multiplican el espacio hasta el infinito, el infinito en que el hombre se siente unas veces perdido y otras fundido en él.

Pájaro, cifra del universo

Si el árbol es el ser vivo de la naturaleza vegetal más relevante, el pájaro lo es de la animal, y a él se refiere en numerosos poemas. También es igualmente relevante su importancia simbólica. El pájaro es símbolo de los estados superiores del ser y de las relaciones entre cielo y tierra, y así lo siente el poeta cuando escribe: “La alondra, cuando asciende / cifra es del universo; pues al volar imita / a los cuatro elementos” (III-266). De los restantes animales, el que parece atraer más al poeta es el caballo. Si vuelvo a referirme ahora a los valores simbólicos es, no sólo por la significación que puedan tener aunque sea a nivel subconsciente en muchos poetas, sino también por el interés e importancia que les otorgaba Ángel Crespo. En el caso del caballo veneciano de uno de sus poemas se trata de un caballo que surge de las tinieblas y que, más que por su posible significación de portador de vida, lo es muerte.

Junto a los seres que, en la vida cotidiana, conocemos como vivos, las aguas: el río, el mar, la lluvia. Los poetas, con frecuencia, no ven las aguas, las montañas, las piedras, como seres inanimados, sino llenos de una vida desconocida, misteriosa e inquietante. Y si en los pueblos que ahora se conocen como “primeros” –para evitar el peyorativo y por muchos conceptos erróneo de “primitivos”–, los ríos y las montañas, al igual que los árboles, se hallan próximos a los dioses, si no lo son ellos mismos, a los poetas les quedan en muchos casos ecos de estas sensaciones, cuando no se trata de crear juegos culturales. Para Ángel Crespo, el río tiene la magia de la infancia y el valor de símbolo de comunicación con la totalidad del Ser: “Como el agua del río va feliz / e ignorante hacia el mar, donde su alma / será la de las olas...” (III-289). Ríos de España –como el Guadiana–

o de los países donde vivió, como el “joven Rin” o el de Puerto Rico “a punto de desbordarse”–.

Si la voz del árbol es profunda y misteriosa, y puede hablar con distintas e innumerables voces, ¿qué decir del mar? “¿Qué dice el mar que no veo? / ¿O no dice ni palabra? (...) ¿A quién hablan cuando caen / monótonas estas aguas...?” (II-418). Viva es también la lluvia, “Detrás de cada lluvia se agazapa / un oscuro animal, amenazante / imagen para el hombre que en el agua / siente a su propia vida gotear” (I-88). Sabemos que la lluvia tiene, entre otros posibles significados, el de purificación. Y si el poeta resulta purificado por el agua, lo serán también el aire y la naturaleza entera tras la lluvia. El viento guarda relación con los árboles y la naturaleza por entero. Es capaz de removerlo todo y “Los cimientos del aire se conmueven / y ya nada es igual” (III-325), como se comprobará ante los huracanes del trópico: “¿Cómo es una ciudad en la que sólo habita el viento? El huracán ha cambiado el nombre de todas las cosas” (II-159)³.

El poesía de Ángel Crespo parte en general de un punto concreto del espacio y el tiempo, y de aquí que la naturaleza se muestre cambiante según la hora y la estación. La plenitud es el mediodía. La naturaleza estalla y se da ¿por entero? Se percibe con claridad en junio, “Junio feliz / entre los vivos y los muertos, / no entre el ser y el no ser / sino todo lo más / entre el rebaño y las ortigas” (I-101). Las sombras abren nuevos ámbitos. Y advertimos, como en muchos otros poetas, cierta predilección por el ocaso, el momento en que el día y la noche se revelan como las dos caras de una misma realidad: “A la hora del crepúsculo, / más evidentes luz y oscuridad / se me hacen...” (III-13). Las flores dan testimonio del profundo cambio y se abre para ellas la noche, “inmensa flor” (III-20).

Es interesante comprobar que lo vivido se confunde a menudo con lo imaginado, si no es que las experiencias son vividas en un plano en que lo real y lo que llamamos imaginario pueden llegar a ser una misma cosa. En uno de los poemas se ha visto dibujar “al campo sus flores (...) cuando aquí no había campo / que ver, ni ojos que vieran que no había, / cuando era todo tanto imaginar / que imaginado ya era más que visto / -y el deseo mayor, hecho ya mundo” (III-352). En una contradicción que sólo puede explicarse en niveles profundos – nos acercaremos si aceptamos que en el momento de la creación la fina membrana que separa lo exterior de lo interior se disuelve-, el que se parta de momentos concretos vividos no impide, sino que respalda, que esta naturaleza contemplada y sentida por el poeta sea interior. Lo que se percibe es “La realidad entera”, y leemos en el poema con dicho título que ese “misterio no dice: / se muestra, y contemplarlo / es prodigioso oficio, pues se hace / la mirada interior una con él / aunque a sí misma no pueda mirarse” (III-250). ■

NOTAS

¹ Manuel Mantero: *La poesía de Ángel Crespo*. “Anthropos”, núm. 97, Barcelona, junio de 1989, p. 37.

² Las citas de versos de Ángel Crespo corresponden a los volúmenes y páginas de la edición de su *Poesía* (Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1996), que, en cada caso, se indican, entre paréntesis, en números romanos y arábigos respectivamente.

³ Ángel Crespo: *Los trabajos del espíritu. Diarios (1971-1972/1978-1979)*, edición y notas de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 320.



INFORME: ANGEL CRESPO / CARLOS DE LA RICA

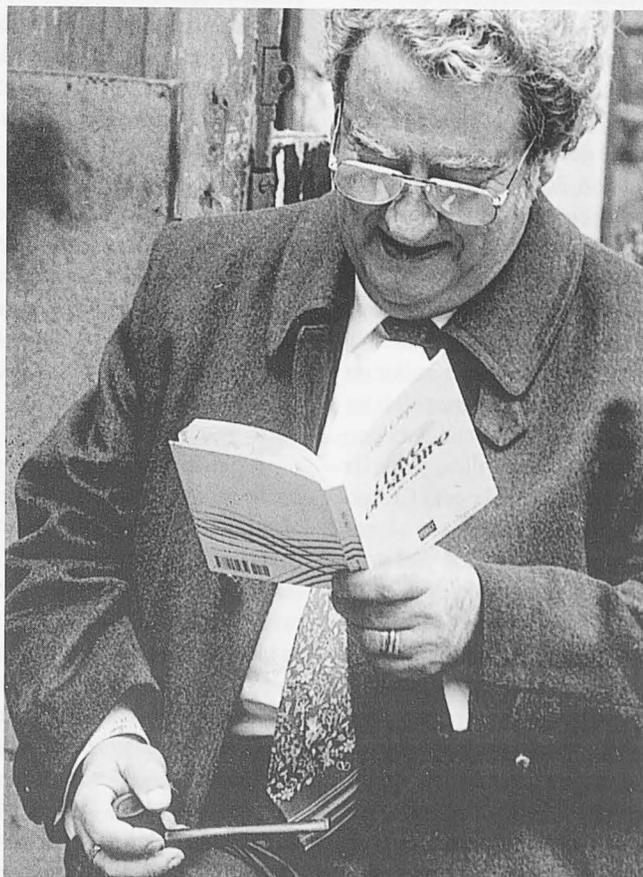
La noche en algunos poemas de Ángel Crespo

Pilar Gómez Bedate

La conocida relación con el surrealismo que tiene desde sus orígenes la poesía de Ángel Crespo y las frecuentes afirmaciones hechas por éste en los años de su madurez sobre la importancia superior del conocimiento intuitivo y “nocturno” sobre el lógico y racional justifican por sí mismas la atención que me propongo dedicar aquí a la lectura de algunos de los poemas sobre la noche que pueden espigarse a lo largo de su obra, y que he recogido en la pequeña selección que se publica en esta misma revista.

Para entrar en ellos, nada me parece mejor –por lo sintética y profunda– que una larga cita de Albert Béguin en su libro ya, clásico *El alma, romántica y el sueño*, cuya primera edición apareció en París en 1939 (*L'âme romantique et le rêve: Essai sur le Romantisme allemand et la poésie française*), donde se refiere a las conexiones entre el surrealismo de Breton con el idealismo alemán. Allí leemos:

Al principio, el surrealismo se presenta, pues, como un método y, según precisaba entonces Louis Aragon, un método al alcance de todos. ¡Basta que se tomen el trabajo de practicar la poesía!, decretaba, Breton. Así pues, la poesía se considera como una serie de ejercicios, semejantes a los de los místicos, y por los cuales se podría obtener la gracia poética. Ésta se consigue provocando por todos los medios posibles –auto-



matismo de la palabra y de la escritura, empleo de drogas, utilización concertada de ciertas alucinaciones debidas a la fatiga etc.– esos estados de conciencia en que, liberado de la lógica, el espíritu logra una comunicación más estrecha con sus profundidades desconocidas. Se trata de llegar, más allá de la personalidad construida, a capas más primitivas del ser, y a esa materia mental diferente del pensamiento, de la cual el propio pensamiento no puede ser sino un caso particular.

Pero la adopción deliberada de ese método no apunta, como tampoco el ‘trastorno’ de Rimbaud, a fines literarios.

Descansa sobre una esperanza milenaria muy semejante al sueño de la Edad de Oro de Novalis; y esa misma esperanza se destaca, salvavidas único, sobre el sombrío fondo de una desesperación universal. Algunos textos esenciales de Breton, sacados del *Manifiesto* de 1924 y de *Los vasos comunicantes*, de 1932, pueden bastar para evocar este clima espiritual particularísimo que sigue siendo el mensaje más profundo de la secta surrealista: (...) Tanto va la creencia a la vida, a lo más precario de la vida, o sea a la vida, real, que al fin esa creencia se pierde. El hombre, soñador empedernido, cada día más descontento de su suerte, da vuelta trabajosamente a los objetos de que se sirve desde hace mucho y que le han sido entregados por su indolencia, o por su esfuerzo (...) Tengo fé en que estos dos estados, al pare-

RESUMEN:

Pilar Gómez Bedate y Ángel Crespo se conocen en 1962 y se casan en 1964; desde entonces es amiga, colaboradora, y desde su muerte, impulsora fundamental de la difusión de su obra. Además de la principal promotora de este número de *Añil* dedicado a su esposo y a Carlos de la Rica –también amigo y compañero–, Pilar ha querido contribuir a él con una lectura de algunos poemas de Crespo en los que la noche tiene una simbología importante. Para la autora, la noche en Crespo tiene una doble dimensión: como vivencia o reflexión sobre sucesos reales acaecidos durante el día, y en su aspecto simbólico, en tanto que iniciadora en el campo de lo misterioso y mitológico.

cer tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, se resolverán en el futuro en una especie de realidad absoluta, de *surrealidad*, si así puede llamarse. A su conquista, me lanzo, *seguro de no lograrlo*, pero demasiado indiferente a mi propia muerte para no acariciar un poco las alegrías de semejante posesión... El surrealismo no puede justificarse sino por el estado completo de distracción al cual esperamos llegar en este Mundo... Vivir y dejar vivir, ésas sí que son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte”.

El postismo, hijo del surrealismo, le había, proporcionado al joven Ángel Crespo la seguridad en el valor de su inclinación innata al ensueño y de sus facultades visionarias. También le había proporcionado la orientación en el *ejercicio* de la práctica poética y en las maneras de escuchar los secretos que sentía latir en todos los órdenes de la vida. Con el juego, la euforia y el disparate postista, pero también con los sustos y el horror que el postismo cultivaba (a todo lo cual contribuyó con su obra, de aquel tiempo) se inició Ángel sistemáticamente en la exploración de “esa materia mental diferente del pensamiento” en que iba a trabajar toda la vida buscando su iluminación (siquiera momentánea, como le gustaba precisar cuando se refería a ello) por la palabra poética que, a partir de los años 70, iba a tomar en su obra un giro decididamente metafísico (o místico, según las ocasiones). Es decir, a entrar en una busca consciente de lo sagrado que puede ser entendida, como lo que llama, Béguin “la busca de la Edad de Oro” de Novalis, la esperanza de hallar un camino que, sirviéndose de la literatura, no se agota en ella: un camino que, a través de la multiplicidad de las cosas, persigue recomponer una Unidad anterior a ella que las explica, y que da sentido al arte y a la vida. Entregado a tal tarea, el poeta Crespo va a tender sus redes sobre todo lo que la vida pone a su alcance: la naturaleza y las ciudades, el amor, los amigos y el arte, los planetas y los pequeños objetos. Nada le es ajeno pues, convencido –como humanista– de que el conocimiento de una sola cosa no puede llevar a la verdad, es la totalidad de los seres lo que necesita.

En su tarea, la noche es un tiempo privilegiado porque invita a la reflexión sobre lo que se ha visto y propicia la revelación y así, en la poesía de Ángel Crespo la noche tiene una presencia, frecuente: unas veces como tema central y otras como motivo secundario; como vivencia, particularizada en conexión con sucesos y sensaciones que se resuelven en un plano realista y otras como noche simbólica que inicia en los Misterios o conduce a ellos y que, en su poesía de los años 70 y 80, llega a, ser uno de los aspectos de esa diosa tan presente hasta que en *Ocupación del fuego* (1990) se somete a este elemento para reaparecer en “Délficas” de 1995 bajo la forma de Isis, que peregrinó por todo el mundo para reconstruir el cadáver despedazado de su esposo Osiris y devolverle la unidad que le haría resucitar.

En los poemas que he seleccionado para las páginas de este revista podrían señalarse diversos momentos de esta relación de Ángel con la, noche: 1) reacciones del poeta a la noche terrestre que está viviendo (“La noche” de *Una lengua emerge*, 1950; “Naves nocturnas” y “Luna nueva” de *El ave en su aire*, 1985, y “Noche estrellada”, escrito en los años 90 y publicado por primera, vez en la Antología poética, de 1994); 2) la noche como expresión de la duda sobre la naturaleza del ser en *Donde no corre el aire* y del sufrimiento que ello implica (“Noche total”); y 3) la noche como analogía o manifestación del conocimiento: “Teofanía 7” (de *El aire es de los dioses*, 1982), “Oda II” de *El ave en su aire*” (1985) y “Lo uno con lo otro” de *Ocupación al fuego*, 1990

En la imposibilidad de referirme aquí a todos estos poemas voy hacerlo a los del primer grupo pues este punto de par-

tida puede ayudar en la lectura de los siguientes. Son poemas en los que puede verse la relación directa una noche concreta; entre la fecha de escritura del primero y último de ellos – “La noche” y “Noche estrellada” – han transcurrido 45 años.

El misterio de las apariencias

1. En la poesía crespiana de los años 50 no son pocos los poemas relacionados con la noche (podríamos citar “La vuelta al mundo”, “El lobo”, “La cama” “Ruidos nocturnos”...) pero “La noche”, del primero de sus libros es el que inicia el tema, y lo inicia con el significado más profundo que siempre tendrá en ella: el de ser el espacio sagrado en que la, creación ocurre y, aún más, el tiempo que sin cesar nace de las manos de Dios. Un Dios que vaga por lo que son sus dominios *cantando* y sacudiendo a los árboles con su aliento pues el confuso viento nocturno son sus palabras que nadie sabría describir. Como el Pantocrator de las pinturas románicas, este Dios domina el paisaje con su tamaño pero no es hierático sino ágil y alegre en su sacralidad y quien abre el balcón al final del poema siente el estremecimiento de casi haberlo visto. Cuando Leopoldo de Luis hablaba del realismo mágico crespiano –que era precisamente el de aquellos años– y comparaba sus poemas a los cuadros de Chagall pudo tener “La noche” en la memoria, y a este Dios que va borrando las formas del mundo con la oscuridad y que, feliz y misterioso, gravita sobre las casas haciendo crujir algunas tejas y anunciando su presencia.

2. Un ambiente diferente del rural (que parece el de la noche anterior) es el de “Naves nocturnas”, composición veneciana, escrita en 1983 durante el año que vivimos en Casa Franceschetti junto al Gran Canal desde donde, cuando caía la noche, veíamos las aguas surcadas por los *vaporetti* y las motoras iluminadas en su interior llevando a bordo a los viajeros. Su publicación, dentro de la sección “Plata en la Laguna” de *El ave en su aire* y entre los poemas titulados “Riva degli Schiavoni” y “Los palacios desiertos” situaría esta noche efectivamente en Venecia, aunque no existiese mi testimonio sobre ello: las aguas, son reales como lo son las barcas iluminadas pero en la visión del poeta, su luz es lumbre que quema la oscuridad y esta contraposición del día y la noche que se devoran mutuamente eleva la contemplación de un espectáculo cotidiano al nivel de una reflexión sobre el ciclo de la naturaleza, y, a medida que avanza el poema, se convierte en abstracción y termina por expresar la fusión entre el contemplador y lo contemplado. Como el joven poeta de “La noche” escuchaba el viento nocturno y sentía el peso de Dios gravitar sobre los tejados, éste (ya de mediana edad, en la Venecia de los años 80) mira a las naves que no dejan rastro sobre las aguas aunque sí pesan sobre ellas y, “cerrando los ojos”, escuchando “su remar pausado” se ofrece también a ellas como un espacio de navegación, para que –como si él fuese también la noche– lo surquen en su condición de “astros de sombra” y “montes caminantes”. Es decir, de seres completos que reúnen en sí las cualidades de los contrarios. Si “La noche” es un poema de imaginación ingenua (aunque maravillosa), “Naves nocturnas” ha nacido de una mirada profundizada ya en el misterio de las apariencias: una mirada habituada a la noche de que hablan las Teofanías y las Odas que va hacia la “realidad absoluta”, la “surrealidad” de que hablaba André Bretón.

3. De la misma época que “Naves nocturnas” es “Luna nueva”, poema escrito en Puerto Rico; y su noche es una de aquellas tropicales tan bellas que Ángel amaba tanto. La evoca con una majestuosa sensualidad, convocando las sensaciones visua-

les y auditivas que ella, personificada desde el primer verso, ha vertido como bálsamo sobre las cenizas del día (un día quemado por el sol) transformándolas en lago que su oscuridad sosegada refleja la memoria de un cielo que no es sólo el que ella misma ha hecho desaparecer sino abrazada a él, la del cielo de su tierra.

Entre el verso 15 y el 21 se resume y despliega –recreándolo– el ambiente nocturno del trópico, pormenorizado ahora en sus ruidos característicos: el múcaro que gruñe, la fruta que cae sobre la tierra ablandada por las lluvias, los insectos que adivinamos frotando sus élitros con ese movimiento que implica la idea de “serrar las fibras del aire”. Pero en esta noche, suntuosa como una ópera, el poeta se inquieta por la aparición del recuerdo fuera de lugar: “¿Qué hacen aquí las noches claras / perfumadas de jara y romero?”. Son las de su tierra lejana, las del campo manchego que se presentan en este lugar, donde tantas cosas bellas de la naturaleza le reclaman “un tributo”. Para pagarlo, él lanza al aire (evidentemente nocturno) su “única moneda”: y esta misteriosa moneda que llama *dracma* y que es la noche lejana que ha llegado a su auxilio, ascienden y brilla convirtiéndose en la “luna nueva” del título. El poeta ha actuado sobre la noche en que escribe, la ha transformado con su voluntad y su recuerdo, y con un movimiento hecho en dirección contraria del llevado a cabo en “Naves nocturnas” (activo aquí, mientras allí era pasivo) pero sólo posible, como aquél, por la comunión establecida entre poeta y noche, entre pasado y presente.

La gran cadena de los seres

4. En el proceso de acercamiento entre poeta y noche, “Noche estrellada” es la culminación de un ciclo. Inspirado por las noches veraniegas en la terraza de la casa de Calaceite y escrito en este lugar donde, al establecernos de nuevo en España, recuperó Ángel el contacto con la naturaleza campesina que le era familiar (con los pájaros y los árboles conocidos desde siempre) la gozosa contemplación de la noche incluye también la del día con los pájaros que atraviesan el aire y están presentes en su misma ausencia. También los accidentes y las variedades del campo se evocan con delectación al saberlos cubiertos por la oscuridad: mano pacificadora que los acaricia “como al lomo de un animal herido”.

A la luz de los astros (que es el fuego), se unen los otros tres elementos en la visión unificadora del poeta, que sabe que en la noche está también el agua (versos 24-29), junto al aire y a la tierra que oculta. Y esta sensación maravillosa de reconocimiento de la unión entre los elementos primordiales de la naturaleza da paso, en el verso 30, “sin transición”, al anhelo más profundo de toda búsqueda mística: al sentimiento de armonía con el Todo y a la integración de los niveles de la conciencia, que es lo que dicen los últimos versos: “Sin transición tu centro se hace centro/de cuanto ves y cuanto ignoras/y las notas, que son quizás de un ave/silenciosa de día y solitaria./no sabes si te cantan o las cantas”.

Aunque no me gusta el tipo de comparaciones entre poetas que tiende a borrar las distancias, cuando leo la “Noche estrellada” no puedo dejar de pensar en la “Noche serena” de Fray Luis de León, que era uno de los poetas más admirados por Ángel –quien siempre gustaba de recordar que era manchego y gran traductor– pues sí, como es natural, éste y aquel están separados por la modernidad del lenguaje y las imágenes, coinciden en una participación del mismo sentimiento sacro de paz y plenitud en la vivencia de la noche campesina que no es casual porque ambos se meten en el neoplatonismo y el poema de Fray

Luis pudo muy bien ser el germen del de Crespo. En el libro de Albert Béguin de que he partido para escribir estas páginas hay un capítulo preliminar dedicado al Renacimiento donde se resume el concepto de “la cadena de los seres” concepto muy conocido por los estudiosos de la época y que no se ha quedado relegado a ella sino que ha continuado, vivo y operante, en muchos espíritus que nunca han entendido el mundo en su dimensión meramente material. Del mismo modo que he recurrido a *El alma romántica y el sueño* para empezar a escribir creo que puedo hacerlo para terminar con un párrafo que sintetiza magistralmente la importancia que el concepto del mundo como “la gran cadena de los seres” tiene en la busca de la salvación:

“El hombre se encuentra en el centro de la creación, ocupa un lugar privilegiado en la cadena de los seres, gracias a su dignidad de criatura pensante y consciente, de espejo en que el universo se mira y se conoce. Y a la inversa, el hombre encuentra la creación entera en el centro de sí mismo. Conocer es descender en sí mismo. No es el ojo lo que hace ver al hombre –decía Paracelso– sino el hombre quien hace que el ojo vea. El conocimiento de la realidad se opera mediante una pura contemplación interior, por medio de una experiencia vivida (...) Sólo a través de este centro de nosotros mismos es posible una justa percepción del mundo exterior, por una nueva analogía (...) porque la creación visible tiene un valor simbólico y sus manifestaciones son, todas y cada una, simples alusiones al Único, al cual se trata de llegar a través de ellas”. ■



INFORME: ANGEL CRESPO / CARLOS DE LA RICA

Poemas de la noche

Ángel Crespo

LA NOCHE

Cuando Dios vaga por la noche
y los tejados pierden formas,
en la tierra las casas se hunden en cierto
modo
porque Dios pesa más que un puñado
de aire.
También hay chimeneas que ya no se
ven
y tejas que se rompen sin saber cómo
y una campana que, aunque nadie toca,
parece que sonase o que soñara.

Se oye un viento confuso
con palabras que nadie sabría descifrar
porque las dice Dios mientras hace la
noche.

Y como es él quien está cantando
fluye su túnica por las aceras
y su aliento a los árboles sacude.
Y, al abrir el balcón,
nos estremecemos de repente
porque casi parece que le hemos visto

de *Una lengua emerge*, 1950

NOCHE TOTAL

¿Es la luz que se está yendo
o es la oscuridad, el negro
polvo que cae en la tarde,
se acumula, en los cristales
finos, diáfanos, del aire,
y poco a poco convierte

lo o que era, azul y fulgente
en sollozante negrura?

¿O es que la luz, ya cansina,
se enrosca sobre sí misma,
cual caracol que temiera,
una sequía que llega,
desde el confin de la tierra,
o un granizo que amenaza
en la región de las aguas,
donde el aire se inaugura?
No sé si es la luz que se hunde
o la oscuridad que sube,
si es la vida que se esconde,
o si es la muerte esta noche
que al caer me sobrecoge:
esta noche tan distinta
que no es la mitad del día,
o que no serlo figura,

de *Donde no corre el aire*, 1981

TEOFANIAS (7)

La noche se aproxima a quien la huye
pero su tiniebla se enciende
para quienes la aman.

No es su luz otra que una claridad
tan extremada que ante ella
retrocede la luz del día.

Es una claridad –para los ojos
que se ciegan de amarla–
que deja ver pupilas que nos miran
desde siempre: unos ojos
de que toda luz mana.

de *El aire es de dioses*, 1982

SEGUNDO LIBRO DE ODAS (II)

La Noche, que nos ciega
con su exceso de luz,
se eleva por encima de los ecos diurnos
y abre las anchas puertas que el temor
traspasar nos impide.

Oh diosa, la más casta
y la más fructuosa,
cuyas brillantes manos purifican
y cuyos senos, nunca exhaustos, nutren
a la vida y la muerte.

Tú ocultas, con tu manto
inalterable, toda
vana sabiduría, y nos invitas
a viajar en tus rápidos bajeles
hacia un lejano puerto.

Teme la mano asir la pasarela,
y el pie pisarla, temen los pasados
y venideros días nuestro viaje,
si es que, por fin, con paso tembloroso
abordamos el leño.

Y, así, dudando
o, por tus altas aguas
deslumbrados y ciegos, procediendo,
ya ignoramos o ya somos partícipes
de una sabiduría tan celosa
que, si vida nos da, sella los labios.

de *El ave en su aire*, 1985

NAVES NOCTURNAS

Las naves que navegan esta noche
surcan, hienden, barquean una lumbre
que va quemando noche, como quema
la luz diurna, hasta extinguirlo, al día;

transportan una carga de colores
en busca de un paisaje al que, imposible,
sólo renunciarán tras su naufragio
las quillas que dividen la tiniebla.

No van dejando estelas en lo oscuro,
como el tiempo no deja surcos de alas,
pero se siente que a la noche agobian
con su peso de esperas y silencios.

Asomado al balcón, cierro los ojos
para entregarme a su remar pausado,
y –astros de sombra, montes caminantes–
a la vez que a la noche me navegan.

de *El ave en su aire*, 1985

LUNA NUEVA

La noche ha vaciado sus ánforas
de rumorosa oscuridad
sobre las cenizas del día;
y en la invasión de sombras y murmu-
llos,
que se va remansando como el agua
a la que imparte paz un lago,
se refleja, a manera de espejo
o como la luz en un muro
–imaginosa o despojada–,
la memoria de un cielo abolido.

No sé lo que me quiere este recuerdo
que se abraza a su propia sombra,
qué hacen aquí las noches claras
perfumadas de jara y romero.

La voz del múcaro, la fruta,
que golpea, al caer, la tierra
húmeda, el fuego fatuo
de los cocuyos, los insectos
que sierran las fibras del aire
están reclamando un tributo
a mis manos casi vacías.

Mi única dracma lanzo al aire
de la noche extranjera,
y veo cómo brilla y cómo asciende
donde no había luna,

de *El ave en su aire*, 1985

LO UNO CON LO UNO

La noche, llena de rincones
y de dispersas soledades,
enciende, no obstante, la llama
que une a lo uno con lo uno:

pues lo mismo que en gotas miente el
agua
y en astros nos engaña el cielo,
así la luz, que es una, se resume
en cada viva lengua, ardiente.

Mas ¿qué ojos son capaces
de escudriñar a las tinieblas
hasta el punto en que los inviten
a fundirse en su hoguera oscura?

Así el sol se imagina, hecho de nieve.

de *Ocupación del fuego*, 1990

NOCHE ESTRELLADA

La noche apaga, cuando enciende
sus múltiples hogueras,
las cambiantes escenas que reclaman
–odio o amor– la elevación del pájaro
que aparece cantando entre las olas
del aire, urdiendo estéticas
estelas con su vuelo, despojando
a la sombra de sustos y de esperas
con su canto en sus notas enredado
como ese mismo pájaro en la luz.

Es como si una mano se tendiese,
por cima de colina y tejados,
sobre valles y esteros, miel y arenas,
hierba segada y claros y espesuras
–y sobre lo que escucha y lo que duerme–
y acariciase al mundo como al lomo
de un animal herido, por la noche.

La oscuridad –medida y desmesura–
los espejos del aire vela
vela y, al anularlos,
a raudales derrama transparencia:
de cada estrella a cada
mirada que conversa con la estrella.

Lo que era tierra dura ahora es reflejo
de sí mismo. Las aguas
que la luz arribada pule y brilla
dirías que podrías caminarlas
como un firme cristal
que no escondiese abismo donde acaba.

Sin transición tu centro se hace centro
de cuanto ves y cuanto ignoras,
y las notas, que son quizás de un ave
silenciosa de día y solitaria,
no sabes si te cantan o las cantas.

de *La realidad entera*, 1988-1985.



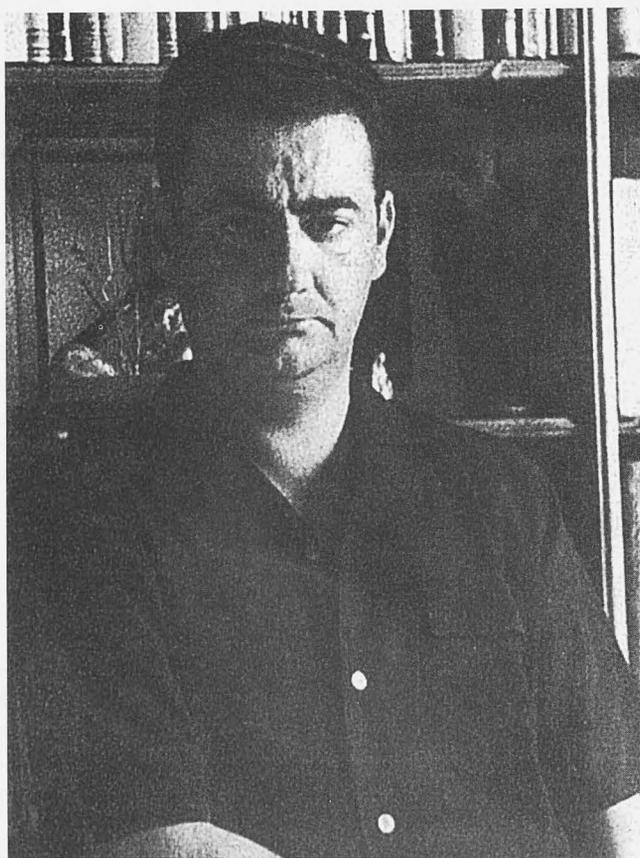
INFORME: ANGEL CRESPO / CARLOS DE LA RICA

La irrupción del realismo mágico

Amador Palacios

Cuando se desvanece, con rapidez, la proclama del movimiento postista (que se había fundado en 1945), dos poetas que habían gustado de su estética, ya agotado el estrépito, se encuentran en el dilema sobre qué camino seguir para afirmar una renovación de la poesía española animados por los joviales y radicales presupuestos postistas en un panorama poético dominado por una temática existencial y una sociedad peliaguda. Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo (esos dos poetas) solucionaron, de momento, el problema, no queriendo sumarse a las corrientes de poesía en boga (tremendismo, idealismo evasionista), atisbando que el marbete realista iba a tener de inmediato notable empuje y una consolidada posición en el futuro literario y poético de la posguerra (está a punto de surgir el decenio de los 50), y logrando, una vez neutralizada la resonancia manifestante del postismo, instaurar una corriente poética que denominaron realismo mágico,

“una aventura nueva, que es un nuevo intento de hacer frente al panorama poético español, decadente y encastillado, ensayando otros puntos de vista y otras estrategias diferentes a las que habían hecho fracasar al postismo”¹.



Ángel Crespo. Madrid, 1960.

El realismo mágico, al que enseguida definiremos, surge o, si queremos, se madura en el seno de la experiencia postista en la que Crespo y Carriedo habían tenido un papel de acercamiento incuestionable (Crespo había publicado un poema en *La Cerbatana*, segunda entrega de las dos únicas tribunas del postismo y ambos habían asistido, como postistas, a sus sacrílegas reuniones con el triunvirato fundador, Chicharro-Ory-Sernesi, y los pintores Nanda Papiri y Francisco Nieva). El entusiasmo, tras de las dudas iniciales², se proyecta y materializa inmediatamente a través de las dos revistas punteras de esta

corriente: *El Pájaro de Paja* y *Deucalión*, la primera desde Madrid (primera carta, 1950) y la segunda desde Ciudad Real (primer número, 1951)³. Desde este inaugural impulso se fueron sumando otras publicaciones, como *Doña Endrina*, en Guadalajara, dirigida por Antonio Fernández Molina, y *Haliterses*, en Barcelona, que comandaba Carlos de la Rica, entre algunas otras (*Arcilla* y *pájaro*, *Trilce*, *Aljaba*, etc.). Al realismo mágico se adscribieron poetas del talante de Federico Muelas (codirector con Carriedo y Crespo de *El Pájaro*), hombre en la onda de la generación del 36 pero que se presta gustoso a la aventura por esa faceta esotérica y liberadora que había en el ciudadano de orden Muelas⁴.

RESUMEN:

Amador Palacios, además de poeta y crítico literario, fue durante muchos años amigo de Crespo y De la Rica, con los que compartió experiencias e iniciativas, algunas tan importantes como las Semanas de Poesía de Cuenca (en los años 80). En este artículo parte de las repercusiones del postismo y del paso a lo que él entiende como realismo mágico en la obra de Crespo, Carriedo, D'Ory o F. Muelas. En esta tendencia (opuesta tanto al realismo social como al neo-romanticismo) se aúnan factores culturalistas, simbolistas, mágicos, todos ellos atravesados por una fuerte presencia de la realidad.

El realismo mágico no es un realismo social, o crítico, y se opone no sólo a éste, aún balbuciente, sino también al neorromanticismo de corte netamente humanizador abanderado por el movimiento tremendista que, no extrayendo del romanticismo más que ciertos modales, se enfrenta sobre todo al idealismo, a ese platonismo que fue enseña (huelga decirlo) del garcilasismo y su espectro conformador y oficialista. De forma que, con su poética, el realismo mágico contesta a las dos tendencias imperantes en esos momentos de transición entre décadas: la del “desgarro impávido” y la del “preciosismo inhibitorio y superfluo” que, según sus impulsores adolecían de “falta de humanidad y humor”⁵. Respecto a estas características ausentes en la poesía dominante, Carlos de la Rica establece que “tres colores vivifican la recién estrenada bandera: la ironía, la ternura, la ingenuidad”⁶, como queda de manifiesto en este fragmento del poema de Carriedo “El niño muerto”:

(...)
*Por ejemplo, naturalmente, murió el niño:
 se fue, pobrecito, al cielo a jugar con los caballitos del cielo,
 la madre, claro, no se consolaba,
 andaba de cabeza su marido con los papeles
 y la vecina decía lástima de criatura,
 por ejemplo.*
 (...)

GABINO-ALEJANDRO CARRIEDO⁷

En definitiva, y exhibiendo una imagen creacionista y un animismo propios en la caracterización del realismo mágico (donde animales hablan confabulándose con el hombre; *vid.* el libro-bestiaro *Los animales vivos* de Carriedo⁸ y bastantes poemas de Crespo), con esta corriente desinhibidora, como declaraba Carriedo, “nos proponemos la desaparición de los mitos de posguerra”⁹. A su vez, el realismo mágico se opone también al realismo intimista, con creciente fuerza en el inmediato vislumbriamiento poético, y opta por una solución donde el yo, inevitable lírico de primer orden, no se haga tan presente y quede algo soliviantado no como la primera persona reinante:

*Si Guadiana tuviese
 una palabra que decir,
 Ángel Crespo diría
 cuando cruzo su puente camino de mí mismo.*
 (...)

ÁNGEL CRESPO (“Alarcos”¹⁰)

Entonces, ¿por qué realismo?: Porque conservando un estilo esteticista, afectivo, donde tiene cabida la paradoja y el contraste semántico, no se sostiene, sin embargo, en un flagrante alogicismo conceptual, aunque incurra en imagen alógica, ni en un irracionalismo verbal sustentado en el dislocamiento de las categorías. El poema del realismo mágico presenta un esquema gramatical verosímil sobre cualquier mensaje subyacente, conllevando, en las extrañas imágenes que pueda contener, una poesía misteriosa, pero no de lenguaje normativamente absurdo, como ocurría con la composición genuinamente postista y su transgresión espermatológica, incontrolada (controlada por la técnica¹¹), de la fluencia verbal:

*Todo lo otro lo encontrólo
 el geranio y el decálogo
 mucho macho ¿qué te pasa?
 No lo sé pero algo malo
 Y es en vilo biribírilis
 del pluscuamestrafalarío
 Todo es dicho todo es hecho
 Se estropicia el candelabro*
 (...)

EDUARDO CHICHARRO - CARLOS EDMUNDO DE ORY
 (“Historia de la hormona y el gusarapo”¹²)

Compárese este trecho con estos versos de Carlos de la Rica:

*A veces sé de un libro que no lo dice todo
 pues hay palabras que malógranse luego.
 (...)
 Entre su público de líneas hipnotizadas corren
 bicicletas, bicicletas sin farolillo rojo.
 (...)
 Pululan las aes por la cómoda del libro
 y se les saca multa al cruzar las calles.
 Al pasar de las hojas la marea destíllase
 y hay que soñar un poco descabezando un sueño.
 (...)¹³*

donde la construcción sintáctica se atiene a la norma y, pese a su imagen surrealizante, en su orientación carece de los grandes anacolutos artísticos que sí presentan en raíz obras de las cuales es heredero el realismo mágico. En el poema postista, muy al contrario, la ley de la concordancia se quiebra en el esquema rigurosamente reglamentado que sirve a la comunicación, a favor, claro está, del ideal estético adyuvante y exacerbado en su forma irracional, donde se produce el efecto de parecer que la cadena del habla no sigue su ordenado y primordial transcurso temporal en el acto sintagmático, creándose la ilusión de una superposición de vocablos y nerviosas construcciones. En el realismo mágico la estampa, aun con su onirismo en algunos casos, o su tensión, incluso despeñamiento semántico, tiene un discurso límpido:

El olor de las vacas es un gato
 ÁNGEL CRESPO (“El olor de las vacas”¹⁴)

¿Y por qué este realismo es mágico, términos aparentemente antitéticos?: Por su poder de transformación—desde múltiples fuentes (culturalistas y vivenciales) y a través de procesos de simbolización—en una visión plausible de la realidad, realidad que, recordemos, es más amplia que el mundo (hechos concretos a los que se aferra el realismo ortodoxo; el realismo mágico, por eso, es heterodoxo o, mejor dicho, ecléctico, como lo fue el postismo, sin dejar de tener tampoco la intransigencia o el tono exigente de este último¹⁵). La realidad, con el realismo mágico, se quiere transmitir en verbo cotidiano desde “todo lo que acaece” (primera proposición wittgensteiniana definiendo el mundo) y la posibilidad virtual y plasmable de la tupida red relacionante de la amplia realidad. Esa magia que aboca a un planteamiento natural, humanista, enfrentado al dogma y la ideología que sí se esgrimió en la etiqueta del realismo testimonial, es signo de una gran libertad, temática, formal, donde habita, como apunta De la Rica, una “trascendencia sugerente” teniendo como objetivo la renovación poética mirando al resultado y no a posturas tendenciales, porque, sigue anotando De la Rica, “el secreto de todo verdadero poeta [es] la sugerencia”¹⁶, pues los símbolos (y el realismo mágico a la vez que realista es simbolista) sólo sugieren sin reflejar exacta o pedestremente la realidad. Esta poesía se adhirió también al compromiso civil y ético al que obligaban las circunstancias mas no doblegándose a la canónica comunicación y a lo popular como entelequia, desechando lo que esté por debajo del arte y su inconfundible impronta:

(...)
*Todo el día se puede estar sentado
 y soplar al mar cuando se piensa.
 La noche en calma relejendo el libro
 o mojando las sábanas más limpias.
 Y hombres píos que a su ombligo miran
 para cantarle bonitas nanas.*
 CARLOS DE LA RICA (“Hombres píos”¹⁷)



Crespo, Perucho, Andrade y otros participantes en las Jornadas Poéticas de Cuenca.

*Cuando la lana del colchón
se acuerda de su oveja,
lo mejor es dormir en las baldosas.
(...)*

*Acostarse parece tan sencillo,
pero cuando el colchón no se hace al cuerpo
y damos vueltas sin querer con prisa,
es porque hay muy posible devoración debajo.
Esa noche debemos andar listos
y dormir en el suelo.
(...)*

ÁNGEL CRESPO ("Versos de la oveja"¹⁸)

Estos versos de Crespo pueden llevarnos a identificar una inquietud de ámbito parejo al que estos otros versos, diáfana-mente sociales, describen:

*No estoy seguro, no lo puedo estar,
no hay quien esté seguro.
Todos miran en derredor
cuando hablan, cuando susurran, cuando piensan,
todos miran hacia la puerta cuando entra alguien,
todos sonríen, todos desconfían, todos se echan a temblar.*

*Todos, más o menos, piden compasión,
perdón, piden clemencia para su delito
de respirar,
de transitar por la calle,
de comer todavía,
de existir en 1961.*

GABINO-ALEJANDRO CARRIEDO ("Teoría del miedo"¹⁹)

Concluamos esta incompleta nota sobre el realismo mágico con la opinión de Carlos de la Rica sobre el proceso transformador de la poesía de Crespo y que puede extenderse a toda faz poética encuadrada en el realismo mágico: "partiendo de una realidad descriptiva desemboca rápidamente en la luz cenital de una imagen"²⁰; recalando por nuestra parte que el realismo mágico, no escudado en una teoría, programa y postulados sistemáticos (tampoco se utilizó mucho el nombre como herramienta definitoria), aunó la humanidad necesaria con lo

mágico entendido como simbolización y juego estético, empeñado en una renovación y clarificación del fenómeno poético que aún creo que recogen los poetas de hoy. ■

NOTAS

¹ César Augusto Ayuso. *El realismo mágico (un estilo poético en los años 50)*. Estudio y antología. Cuenca, El Toro de Barro, 1995, p. 37.

² "En vistas de que el postismo no había logrado remover el ambiente poético español, cuando menos de manera decisiva —o, si acaso, esperanzadora— Carriedo y yo pensamos que había que hacer algo" (declaraciones personales de A. Crespo a César Augusto Ayuso recogidas en su libro, cit., p. 37).

³ Hay ediciones facsímiles de ambas revistas, como de *Doña Endrina*.

⁴ No puedo resistirme a referir dos anécdotas, que me contaron, creo, la primera José Esteban y la segunda Andrea Sáiz, viuda de Carriedo. Muelas estaba empeñado en que le erigiesen una estatua, en vida, en su ciudad de Cuenca, estatua que ahora, de muerto, tiene; quedó esperando a la puerta del Ayuntamiento conque en espera de que un pleno decidiera; al recibir la negativa, contestó al concejal que se lo comunicó: ¡Hombre, ponerme un pedestal y yo me subo los domingos! La otra anécdota cuenta que una noche llegaron a la farmacia de Muelas Crespo y Carriedo (él era farmacéutico con farmacia en el barrio madrileño de Chueca) y con sorna le dijeron: ¡Federico, danos una pastilla que nos duele tu apellidado! Muelas se picó y estuvo un tiempo enfadado con los dos.

⁵ César Augusto Ayuso, ob. cit., p. 40.

⁶ Carlos de la Rica. "Vanguardia en los años cincuenta (Desde el ismo a la generación)", *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 1965, s/p.

⁷ En el libro *Del mal, el menos* (1952). Recogido en la antología *Nuevo compuesto descompuesto viejo*. Madrid, Hiperión, 1980, p. 65.

⁸ Publicado en *El Toro de Barro*, 1966.

⁹ Declaraciones en la revista *Índice*, marzo de 1952, recogidas por César Augusto Ayuso, ob. cit. p. 44.

¹⁰ *Junio Feliz*. Madrid, Rialp, Adonais, 1959, p. 11.

¹¹ Vid. "Manifiesto del Postismo" publicado en el número 1 de la revista *Postismo*, Madrid, enero de 1945. Reproducido en separata de la revista *Postismo* por la revista *Poesía*, nº 2, Madrid, agosto-septiembre, 1978. Vid. en el libro *El Postismo, un movimiento estético-literario de vanguardia* de Jaime Pont. Barcelona, Edicions del Mall, 1987, pp. 247-260.

¹² *Las patitas de la sombra*. Edición de Antonio Pérez Laceras y Alfredo Saldaña. Zaragoza, Mira Editores, 2000, pp. 55-57.

¹³ De el poema "El libro" en *Ciudadela*. Mérida (Badajoz), Editora Regional, 1992, p. 30.

¹⁴ *En medio del camino*. Libro Segundo, I. Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 60.

¹⁵ César Augusto Ayuso, ob. cit., p. 42.

¹⁶ Carlos de la Rica, "Vanguardia en los años cincuenta...", cit.

¹⁷ *Ciudadela*, cit., p. 32.

¹⁸ Publicada en la Carta Sexta de la revista *El Pájaro de Paja*, Madrid, 1951.

¹⁹ *De el corazón en un puño* (1961). En *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, cit., p. 101.

²⁰ Carlos de la Rica, "Vanguardia en los años cincuenta...", cit.



INFORME: ANGEL CRESPO / CARLOS DE LA RICA

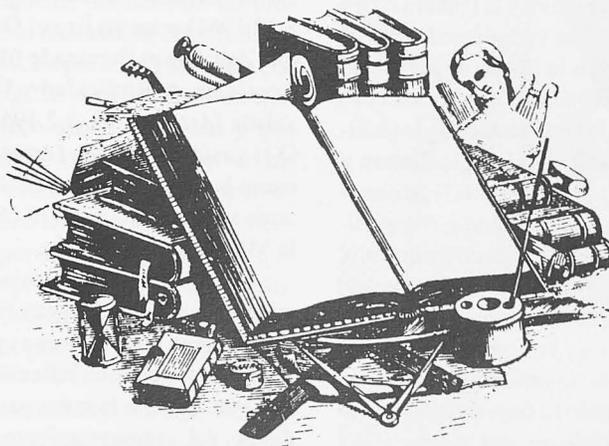
Polaridades: pensamiento y pintura

José Rivero

Orígenes del conflicto

Las relaciones de la Palabra con la Pintura tienen unas raíces hondas y conflictivas que emparentan los Objetos con su Representación. Por ello Platón desterraba a los artistas, ya que introducían una confusión enorme entre la Naturaleza y su Representación. De otra forma más atenuada pero no menos sutil, Aristóteles establecía una

dicotomía entre las Artes, que son propias de la razón inferior o intelecto práctico y las Ciencias de la razón superior o intelecto especulativo. Por ello la visión horaciana *Ut pictura poesis*, trata de equilibrar la relación entre la racionalidad de la Palabra y la sensorialidad de las Imágenes, o lo que es igual entre el Espíritu y la Carne. Esta nueva relación es la que establece Simónides de Ceos cuando fija la Pintura como Poesía muda y a la Poesía como Pintura elocuente. Relación que queda olvidada y postergada hasta el Renacimiento, con la condena de los Padres Cristianos. Así Tertuliano llega a atribuir al diablo la paternidad de las artes plásticas en su libro *De idolatria* y renueva el llamamiento a los fieles para que se atengan a los principios anicónicos cristianos, calificando a la producción de imágenes como el mayor delito de la humanidad. Pero ¿qué delito es fingir ese orden ilusorio de la mirada? El esfuerzo por fundamentar un estatuto racional de la representación nace, nuevamente, con Alberti y con Leonardo. Alberti en 1435 establece la visión de la Pintura como una ventana abierta al exterior; de forma que “el pintor sólo estudia fingir aquello que ve”. Leonardo, en la misma dirección, pugna por



dotar a la Pintura de un estatuto científico que quiere basarlo en la mirada. Por ello llega a establecer que la Pintura es una cosa mental. Perdiendo la instrumentalidad de lo manual para ingresar en el ámbito de la Razón y del Conocimiento. De tal forma que el concepto de Representación pasa a sustentarse en la Mimesis que se elabora por las leyes de Contigüidad, Similitud y

Contrariedad. O lo que es lo mismo, en los principios de Simultaneidad, Identidad y Oposición. Ocurre que esos principios, saltan por los aires con las pretensiones de las vanguardias del siglo XX; rota la relación de semejanza de lo representado con lo real, el valor literario de lo pictórico carece de enunciado posible. De igual forma que el valor de representación del lenguaje se trastoca tras la experiencia postjoyceana; planteando una nueva orfandad conceptual no sólo de la palabra sino de la mirada.

El presente diluido

Las relaciones de contigüidad que pueden rastrearse entre Pintura y Poesía (y de forma más amplia entre Imágenes y Palabras) tienen un peculiar desarrollo entre nosotros en el siglo XX. Son los casos de Juan Ramón y, desde él, de la generación del 27: Lorca, Dalí, Alberti y Prieto. Otros ejemplos que se podrían citar afectan a Berger (véase su texto “Ser un pintor”, en *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de la visión*) o Gunter Grass, que combina la pluma y los pinceles, como Dubuffet.

RESUMEN:

Aparte de sus facetas más conocidas como poeta y traductor, Ángel Crespo ejerció durante largo tiempo como crítico de arte e incluso promotor de exposiciones plásticas. Para el autor, Crespo indagó de manera permanente a lo largo de su obra en las relaciones entre poesía (pensamiento, ideas) y pintura (imágenes, colores). Al analizar estas polaridades, Rivero destaca la agudeza de Crespo al superar la aparente contradicción entre la poesía (como palabra en el tiempo) y la Pintura (como representación del espacio), en una difícil síntesis por la complementariedad de las materias de ambas disciplinas, si bien sus técnicas son claramente diferentes.

Más cerca aún los casos de Oteiza, de Heidegger-Chillida, de Octavio Paz, de Tapies que reflexiona sobre lo pictórico, de Valente que lo hace sobre esa pintura. O las relaciones de Saura en su trabajo *Memoria del tiempo* (con dos categorías temporales y no espaciales). Los últimos trabajos de Facundo Tomás *Escrito, pintado* o de Neus Galí *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*. O el empeño de José María Guijarro por visitar la poesía de Paul Celan.

La indagación de las relaciones existentes entre la Poesía y la Pintura no es, como pudiera parecer, un territorio inventado al compás de alguna sugerencia—Juan Ramón, Alberti, Lorca o Gregorio Prieto— en el universo crespiano. Es una preocupación visible y permanente en Ángel Crespo, sobre la que he avanzado algunas líneas y sobre la que sigo rastreando. Las relaciones entre el ojo, como soporte de la Vista, y el pensamiento como fundamento de la Palabra, han constituido parte del terreno que se desbroza en un primer momento. Más allá de la posición inicial, la Vista como prolongación de la Pintura y la Palabra como anticipo del Poema, las relaciones se van complicando. No es que la Pintura se impregne del Poema o la Poesía se revista de categorías pictóricas; sino que la división de territorios conceptuales pierde nitidez. Más allá de la fragmentación de técnicas y materiales específicos de ambas disciplinas, la Pintura y la Poesía nos proponen dos formas (¿o son una sola?) de conocer y de representar. La pretensión más extendida y compartida es que dichas propuestas de representación y de conocimiento, lo son de realidades diferenciadas. La Poesía y la palabra soportan la representación del Tiempo y en el Tiempo; mientras que la Pintura y lo pictórico planean sobre la representación del Espacio. Si admitimos la indudable compartimentación de Tiempo y de Espacio, habremos obrado la fragmentación precisa e imparable de lo Pensado y lo Visto, del Poema y del Cuadro. Por contra, si encontramos vínculos entre ambas categorías, podremos rastrear la dependencia entre el Tiempo, como categoría de conocimiento a priori, y el Espacio como sensible a posteriori.

Hay un trabajo crítico de Crespo de 1965 en la revista *Artes* (nº 68, 23 IV 1965) en el que, a propósito del trabajo pictórico de Francisco Lozano, se despliega todo el utillaje de tal construcción y que se denomina, paradójicamente, *Materia y concepto en la pintura de Francisco Lozano*. La coexistencia de conceptos o términos, antitéticos a veces, otros complementarios, para adentrarse en algún predio pictórico es una constante en Crespo que él mismo glorificaba en un temprano trabajo de 1961. La lectura del Stedelijk Museum de Amsterdam, daba pie para subrayar la exposición *POLARITEIT* organizada por Wergner Sandberg en septiembre de dicho año. Bajo la advocación de las *POLARIDADES* se escondía todo un trayecto por la historia de la pintura, que Sandberg había propuesto como un recorrido entre lo Apolíneo y lo Dionisiaco. De dicha oposición o polaridad surgían *Ingres versus Delacroix*, *Corot versus Daumier*, *Cezanne versus Van Gogh* o *Matisse versus Picasso*. La fecundidad de las comparaciones daba pie a Crespo para citar la proclama de William Blake en *La boda del Cielo y el Infierno*: “Sin contrarios no hay progreso...de estos contrarios nacen lo que las religiones llaman el Bien y el Mal. El Bien es el elemento pasivo, que obedece a la Razón. El Mal es el elemento activo, que tiene su fuerza en la energía. El Bien es el Cielo, y el Mal es el Infierno”. Con el esquema blakeiano se erigían unas cadenas significativas de polaridades. Así la serie BIEN/PASIVO/RAZÓN/CIELO se oponía y complementaba a la serie formada por MAL/ACTIVO/ENERGÍA/INFIERNO, en donde únicamente era visible el hueco reservado a la TIERRA.

Ordenación de los contrarios

La polaridad, según el DRAE, es la propiedad que tienen los agentes físicos de acumularse en los polos de un cuerpo y polarizarse. Por polarizarse hay que entender la modificación de los rayos luminosos por refracción o por reflexión, de tal manera que queden incapaces de reflejarse o refractarse de nuevo en ciertas direcciones. De igual forma, que en un sentido figurado, tal carácter de polaridad es la condición de lo que tiene propiedades o potencias opuestas, en partes o direcciones; al tiempo que polarizarse es una forma de concentrar la atención o el ánimo en una cosa. Polaridad y polarizarse, no sólo como aspectos físicos, sino como concentración del interés y como ordenación positiva de los contrarios. La pretensión de Sandberg de fijar la atención de la historia de la pintura a través del discurso de los contrarios, será una línea de reflexión en el posterior Crespo. Así la indagación sobre diferentes pintores se producirá desde el encabalgamiento de ciertos conceptos polares o que al menos así lo parecen. Al hablar de Francisco Ferreras (*Artes*, nº 9. 8.12.1961) pone en liza el Oficio y el Espíritu. De igual forma que Zabaleta es iluminado (*Artes*, nº 11.8.1.1982) desde la confrontación de Rusticidad y Cultura. Mari Paz Jiménez es desvelada (*Artes*, nº 13. 8.2.1962) entre la Voluntad y la Verdad. O el ya citado Lozano (*Artes*, nº 5. 8.10.1961) fue interpretado como la Objetividad Apasionada; interpretación que años más tarde se producía (*Artes* nº 68. 23.4.1965) como conflicto entre la Materia y el Concepto.

No siempre los términos esgrimidos por Crespo para desvelar unas vicisitudes pictóricas pueden ser entendidos, cabalmente, como polares, como opuestos; hay veces en que son complementados por una inflexión similar a un movimiento asintótico que aparta a la rama parabólica respecto al eje correspondiente del comportamiento que tendría de haber sido una paralela. Lo contrario, y por tanto polar, del ESPÍRITU es la MATERIA, pero Crespo opta por confrontar tal valor con el OFICIO. ¿Pero cuál es el valor polar del OFICIO?, ¿la IMPERICIA, el OCIO? Las valencias entre RUSTICIDAD y CULTURA aparecen más equilibradas, pero pueden complicarse. Aunque el valor polar de RUSTICIDAD sería URBANIDAD, como valor específico de la ciudad, de la *urbs*; frente al valor genuino del campo, del *ager*, del *saltus*. Con tal polaridad sería como si se diera a entender la RUSTICIDAD como ausencia de CULTURA, cuando la intención es otra. No es que no haya cultura en el medio rural, existe una peculiar visión de la vida desde el campo—como nos ha demostrado Jhon Berger— que entró en conflicto y comienza a extinguirse. La rusticidad aquí, juega más como un acabamiento—visible en la pintura de Zabaleta, de Ortega Muñoz o de Lozano—. De igual forma otros polos conceptuales no operan como opuestos sino como líneas de aproximación a algo oculto. Tal son los casos de VOLUNTAD/VERDAD. La Voluntad no es la oposición de la Verdad, ya que ésta se enfrenta a la Mentira y la Voluntad lo hace a la Abulia o, tal vez, a la Apatía. De igual forma que la Materia no choca contra el Concepto sino con el Espíritu y el Concepto mantiene su espalda con lo Concreto y Determinado.

El análisis de tales cadenas de polos nos permite entenderlos como secuencias de sentido más que como radicales de signo contrario. Similar conclusión podemos alcanzar con las herramientas desplegadas, en esos años y en esos números de la revista *Artes*, por José María Moreno Galván cuando erige toda una visión pictórica como balance entre EXPRESIÓN y DIMENSIÓN. Si las polaridades que se anotan y se comentan no operan como valencias contrarias, su papel aparece destinado a acotar los límites de un territorio que debe ser recorrido a

la luz de ambas candelas. Cuando en Crespo se enfrentan POESÍA y PINTURA no se hace desde la primacía horaciana del *Ut pictura poesis*; ni desde la nostalgia de Leonardo por erigir una ciencia de la mirada, que asentada en la Pintura, compita con la racionalidad de la Poesía. Tal vez sea esta la acotación más significativa.

Cuanto más pintor, más poeta

En el citado texto sobre Lozano, Crespo escribe: "Hay un punto en el que se tocan la pintura y la literatura. No me refiero, naturalmente, a la facultad que todas las obras pictóricas tienen de suscitar el comentario del escritor. Me refiero a la cualidad descriptiva de ciertas obras de arte, que sin incurrir en lo anecdótico ni en lo narrativo, parecen haber amasado con su sustancia plástica algún ingrediente noblemente literario. Bien miradas las cosas, han sido muchos los pintores que, de una u otra manera, han empleado técnicas literarias sin que, al hacerlo, hayan perjudicado los valores puramente plásticos de sus producciones...La obra literaria como la musical, se desarrolla en el tiempo; la pictórica, en el espacio". La posición expresada por Juan Benet respecto a este reparto ("*Se sentó la duquesa a la derecha de Don Quijote*") establece una vinculación y una dependencia. Lo narrativo presidido y obligado por el vector tiempo puede moverse, libremente, en el componente espacial. De la misma manera que lo pictórico sojuzgado por la dimensión espacial, puede ignorar la temporalidad. "Parece, pues, que la materia de una y otra no puede ser la misma. Así es en principio, pero ocurre que en las disciplinas artísticas no pueden establecerse límites tan estrictos como, por ejemplo, en las matemáticas.

De ahí eso que suele llamarse misterio. El de la obra de Lozano consiste, precisamente, en que sin que el pintor adopte una técnica literaria, sus cuadros, además de incorporarse los elementos plásticos del paisaje, asimila los literarios y trata ambos órdenes de elementos sometiéndolos a idéntica manipulación. Sé que es difícil lo que pretendo expresar. Es difícil, creo yo, demostrarlo, pero no lo es percibirlo en este apasionado retrato del Levante español...Resulta pues que las obras pictóricas más literarias son las más fácilmente sustituibles por la literatura, mientras que las menos literarias —por más radicalmente plásticas— son, precisamente, las que no admiten esa substitución".

Toda la pintura Realista, Naturalista o Verista puede ser relatada y narrada como un cuento o un argumento, aunque el efecto final no sea el mismo, como no es lo mismo Ver que Oír. La dificultad del relato radica en la pintura que no cuenta ni expresa, porque utiliza otros parámetros extraliterarios y otras urdimbres que escapan a las palabras. ¿Cómo se relata un Mondrian o un Rotko?, ¿puede ser contado un Fautrier o un Tapies? En la disyuntiva de Moreno Galván, la Expresión podría ser contada casi siempre como fruto de una experiencia; mientras que la Dimensión dificulta su propio relato. Pero ocurre que también hay textos visibles: nos cuentan lo visto y sentido y tal experiencia es comprensible y visualizable. Junto a esos textos que se abren como ojos y miran como tal existen, por contra, otros textos opacos y traslúcidos que no dejan ver a su través o, si acaso, lo que dejan traslucir son veladas sombras. La luz que los atraviesa es débil o queda alterada por la masa particularizada del cristal, por lo que vemos son siluetas vagas que reconstituimos desde imágenes preexistentes. ¿Son visibles las imágenes preexistentes que albergamos en la memoria o sólo son visibles cuando la realidad nos depara una incertidumbre? Esta disyuntiva de Expresión versus Opacidad es la comentada por Azúa en su trabajo *Aullidos de agonía*. "Los silbidos de la moderni-



dad son aullidos de agonía (individual) como los llamados Kafka y Beckett y Giacometti y Berg y Bernhard y cosas similares; o bien construcciones opacas próximas a la microbiología, como los llamados Mondrian, Bauhaus, Webern, Mallarmé, *Finnegan's Wake*". Y es que según Crespo "hay muchos cuadros que pueden sustituirse por un discurso", pero ¿y su contraria?; ¿cuantos discursos pueden mutarse por una pintura.

"La tan conocida ley de interpenetración de las artes parece tener el inconveniente de ser válida, no para los arquetipos sino para aquellas obras en las que la conciencia de lo específico flaquea por uno u otros motivos. Puede, desde este punto de vista, admitirse cierta comunicación de materias pero no de técnicas, porque la extraña acaba por desplazar a la propia. Con las materias ocurre lo contrario: la síntesis se consigue gracias al empleo exclusivo de la técnica específica". (Cuanto más pintor —por empleo de técnicas específicas de la pintura— más poeta). Y es ese discurso sobre la especificidad material, que no conceptual, el que resuelve la paradoja. ■



INFORME: ANGEL CRESPO / CARLOS DE LA RICA

Tres visiones simbólicas: la rosa, la piedra y el fuego

Neus Aguado

Hoy asistimos a un lento proceso de resimbolización; algunos poetas y pensadores han vivido y viven instalados en la duda metafísica y confrontan las preguntas y las respuestas del mito y las de la filosofía como herramientas para la hermenéutica del poema. El mito, en la actualidad, está enlazado a la verdad metafísica y a la psíquica y ambas verdades están ligadas.

Así los poemas de Clara Janés (Barcelona, 1940), Ángel Crespo (Ciudad Real, 1926-Barcelona, 1995) y Juan Eduardo Cirlot (Barcelona, 1916-1973) se pueden interpretar literalmente y espiritualmente, aunque el poema en sí ya incluye las dos maneras de aproximación: el acercamiento a lo sagrado conlleva la aprehensión de la totalidad.

Un poeta imbuido de la experiencia metafísica, plástica y musical, como **Juan Eduardo Cirlot** pulsará las variaciones temáticas de la rosa. Cirlot creía —para decirlo con sus palabras— en “esa agitación multicolor del espacio” inherente a la creación poética, y en la imagen interior (la experiencia simbólica interiorizada): el mandala. El objetivo de Cirlot es el hallazgo/encontro con el centro, a la manera de C.G. Jung; se refleja en su obra en la creación espontánea ligada a una estructura tradicional. En este aspecto, los *44 sonetos de amor* se pueden entender como una biografía espiritual en la que la función propia del símbolo, la unión de los contrarios, se manifiesta en



su aspecto hierofánico. El poeta gusta de explorar lo cotidiano para aprehender lo fantástico, lo mágico. Para Cirlot el símbolo es la creación del ritmo místico. El poeta va a la *quête*, a la búsqueda del graal; ansía alcanzar la visión de la rosa para crecer espiritualmente. “La visión de la rosa no tiene estructura: puede evolucionar, girar y formar una espiral, pero carece de intriga, no implica una lucha. Es una revelación de la unidad, su sustancia es también esencia, su realidad es también su potencialidad.”¹

La representación del centro místico es la rosa, que se interpreta como una suerte de mandala en la India; Angelus Silesius percibe la rosa como la imagen del alma. No es en vano la aparición de la rosa en los sonetos cirlotianos, como motivo reiterativo, para conseguir el ritmo místico y el ritmo musical de los poemas: “No pienses que tu nunca es una flor / tan cegada de espinas que carezca / para cuanto en mí resta, de color.” (Poema xxxi)².

Amor entregado, amor desangrado, que se ofrece como sacrificio a la diosa belleza, a la diosa de la muerte: “Pues para ser en ti no he de ser nada. / Voy a la destrucción y como voy / ya sé en el sol del alma que no existo.” (Poema xxix). La aniquilación consciente del alma y del cuerpo en aras de lograr el centro. Un canto capaz de trascender la pasión y de convertirla en una peregrinación hacia la luz: “No me niegues tu luz, no me despidas, / tenme entre tus miradas encendidas. / Mi espíritu te

RESUMEN:

Neus Aguado, escritora y crítica literaria catalana, aborda aquí una lectura conjunta de la obra de tres poetas simbolistas: Juan Eduardo Cirlot (caracterizado por su atracción hacia la rosa); Clara Janés (cuyos ejes temáticos podían resumirse en la piedra) y Ángel Crespo, que para esta autora vendría representado por el fuego. Los tres poetas utilizan referentes simbólicos tanto de Occidente como de Oriente y comparten una cierta visión trascendente de anhelo de lo sagrado, temas que también son analizadas en este ensayo.

sella las salidas.” (Poema xxxvii). Nos encontramos más allá de la espiral de la luz.

La piedra de Clara Janés....

Y es la aurora quien parece iluminar cada una de las piedras del *Lapidario* de Clara Janés. Una aurora que asoma apacible –tal cual le corresponde al alma en su función naciente– y va en pos de la trascendencia: “La veta de oro quiebra su dureza / y el velo arranca a la temible noche / ¡qué súbito relámpago irrumpe / el cerúleo cerco de las sombras!”³ *Lapidario* incluye dos elementos básicos de la poesía de Janés: las piedras preciosas y la luz. Este tratado de amor y de espiritualidad, reúne una poesía que, a la manera de Leonardo, va dejando una marca sinuosa que, a la postre, resulta de una transparencia y clarividencia absolutas. Una revelación de poderosos secretos a través de herméticos manuscritos: la piedra filosofal (objeto de la búsqueda alquímica) y la piedra angular (clave de la construcción).

Se puede remediar el mal de ojo, el desamor, las tempestades marinas, el veneno, la locura y la embriaguez si se recurre a la amatista, el ágata, el zafiro, el ópalo, el lapislázuli, la piedra de luna, el heliotropo (“la piedra abismal del desamor”, en palabras de la autora), la calcedonia, la piedra del rayo, la azurita, la piedra del carduro, el cabello de Venus, la piedra imán (la predilecta de poetas y alquimistas en la antigüedad), el coral, el ámbar gris, la cornalina, el bezoar, el topacio, el berilo, entre otras.

La mística sufí será la vía escogida por Clara Janés para alcanzar la ‘visión esmeralda’, cabe recordar que es un motivo muy caro a Cirlot. Juan de la Cruz también acompaña el recorrido de la búsqueda, así en el poema dedicado al granate rosa: “En mi sueño penetra ya su luz, / y se inviste de su cristal mi sueño, / torre interior, que a la alborada emerge, / ‘aunque es de noche’”.

Y el fuego de Ángel Crespo

De la luz auroral pasamos al fuego, ese “agente de transformación”; este concepto heraclítico lo conservan los alquimistas para quienes el fuego actúa en el centro de toda cosa: es también la trascendencia. No es extraño que Ángel Crespo se haya sentido subyugado por el fuego. La simbología de todos los tiempos ha identificado el sol con el fuego, y la astrología no se ha quedado a la zaga, el signo de Leo reúne las características de ser sol y fuego.

La poesía de Crespo es una poesía de la reflexión metafísica: “Sólo arder reconcilia con la muerte / pero sed con el fuego comedidos, / arded en la armonía del instante / y largamente arded: que a vuestra sombra / duración y relámpago iluminen”.⁴ El haber escogido como materia de poema este elemento purificador y el haberlo convertido en el eje del libro *Ocupación del fuego* le permite al autor fundir en su poesía las diversas mitologías: “No se extingue la llama, aunque su luz / se niegue a la mirada, pues el fuego / es eterno: se agota lo que ardía / pero la llama espera. / Y la invisible / prende otra vez en la ceniza fría / para perpetuarse sin quemarla”, dice en el poema “Lo inmortal”. Paracelso describió muy bien a las criaturas que habitan en el fuego: salamandras [por alusión a Salamanca cuya Universidad fue un famoso centro de enseñanza alquímica]. ‘El fuego que no quema’ perteneciente al hermetismo occidental, purificación alquímica que encarna la salamandra.

El fuego crespiano se nutre, además de lo ya mencionado, del tarot, de la pureza del unicornio, las flores, el pasado, la

reencarnación y el eterno retorno y la muerte: “En lo que el fuego nos convierta”, reza el primer verso de ‘Metamorfosis’.

Estos poemas quemantes son pulcros y exactos, y semejan el jade rojo que los chinos utilizan en los ritos solares y que simboliza el elemento fuego. Crespo, como desde la antigua Roma a Angkor, ha custodiado el fuego sagrado. Ahora se pasea de la mano de Turoldo, Dante, Petrarca, Guimaraes Rosa, Fernando Pessoa, Eugenio de Andrade, por un arte poética marcada a fuego.

Los poemas de Janés, Crespo y Cirlot son poemas penetrados por lo trascendente e incluso lo sacrificial; los poetas utilizan con precisión la metáfora simbólica que, por su naturaleza sagrada, y por incluir a las culturas de Oriente y de Occidente, nos proyecta a la tradición espiritual, el *anima mundi*. Poemas –una suerte de jeroglíficos egipcios– portadores de revelaciones, y capaces de transmitir ideas sin pasar por su forma física. Una poesía para beber, como si se tratara de la fuente primordial, y en la que sumergir los ojos, como si fuesen los ojos de la persona amada. Un corpus poético capaz de redescubrir el significado fundamental de los símbolos: la rosa, la esmeralda y el fuego prevalecerán –como energía espiritual– cuando ya no quede ni rastro del hormigón armado. ■

NOTAS

¹ Zolla, Elemire, *Los arquetipos*, Monte Ávila Editores, 1983, pág. 157.

² Cirlot, Juan Eduardo, *44 sonetos de amor*, edición de Victoria Cirlot, Barcelona, Península / Edicions 62, 1993.

³ Janés, Clara, *Lapidario*, Madrid, Hiperión, 1989.

⁴ Crespo, Ángel, *Ocupación del fuego*, Madrid, Hiperión, 1990.



INFORME: ÁNGEL CRESPO / CARLOS DE LA RICA

Presencia de Ángel Crespo en el poema “La comedia” de Carlos de la Rica

Juan Carlos Merchán

La influencia de Ángel Crespo sobre la obra poética de Carlos de la Rica es significativa y profunda, fruto de una entrañable amistad, pero también de una convergencia de intereses temáticos, que nace allá por los años cincuenta, en plena juventud, entre experimentos poéticos de vanguardia. Ante todo les unía un verdadero amor hacia el humanismo clásico grecolatino y, por extensión, hacia los clásicos medievales, en especial, hacia Dante y su *Comedia*.

Para Crespo, la obra dantesca poseía un valor esencialmente moral y anagógico, que supera el propiamente estético, por lo que el placer de su lectura entrañaba además un verdadero proceso de iniciación al conocimiento de uno mismo. El poeta manchego veía en Dante la ansiada perfección poética, unida a la dimensión espiritual de la verdadera sabiduría. Según Ángel Crespo: “(...) toda la *Comedia* es una impresionante y única metáfora moral y teológica en la que su autor pretende mostrarnos cuál es —más allá de las apariencias— la verdadera naturaleza del universo y de la humanidad para la que ha sido creado. Y en este sentido, y dejando aparte el lenguaje filosófico y científico del que frecuentemente se sirve el poeta, la lección de la *Comedia* —y de la obra dantesca en su conjunto— afirma en la actualidad su vigencia poética invitándonos a una integración espiritual de nuestros conocimientos y vivencias en pro de una sociedad más justa en la que el hombre pueda realizar-



se hasta el punto de superarse a sí mismo.”

Por su parte, a lo largo de su obra prosística y poética, Carlos de la Rica se inspira, en más de una ocasión, en la figura del poeta florentino, influido directamente por la pasión crespiana hacia el mismo. La sabiduría hermética y alegórica de la *Comedia* atrajeron siempre a ambos poetas, pero fue De la Rica quien asocia la figura de Ángel Crespo con la del propio Dante. Esta doble presencia, de Dante y Crespo, se manifiesta en la obra riquiana de forma asimilada, e inextricablemente unida.

En *Cartas astrales*, el conqunse dedica la carta número VI a Ángel Crespo —la titulada “Luna y procesión de planetas y rayas en la mano al cereal y trigos de Ángel Crespo”—, y en ella podemos leer el siguiente fragmento, donde Carlos de la Rica, recreando una lograda imagen de un Crespo alquimista, menciona a Dante al lado del resto de querencias crespianas:

“Recuerdo ahora el agua de lejía, el estropajo, el ojo tuerto de este reino de mancos y lisiados que cortejan los libros desdoblados. Pena dan, pues sus olvidos veleidad son de corto ámbito. Al peladero advierto sentado sin calor, tiritando, ignorando que el sol existe. Y en procesión solemne vienen tus mágicas retortas, los alambiques, los almireces, las hierbas machacadas, los conjuros, Shakespeare oliendo a humo, nubes trayendo a Merlin, Nostradamus a la linde, en la nave Dante y perdurable, la pluma del pavo real o del faisán rozando el cereal tuyo, el que

RESUMEN:

Juan Carlos Merchán hace en este artículo un detallado análisis de un poema de Carlos de la Rica dedicado a su amigo Ángel Crespo, e incluido en el libro de aquél *Oficio de alquimista*. A través de él podemos conocer un poco mejor el juego de mutuas influencias entre ambos poetas, el “diálogo de almas” que se entabla entre los dos y que perduró a lo largo de casi cincuenta años, basado no sólo en una honda amistad sino en intereses comunes en la magia, la alquimia, y en una determinada búsqueda de la trascendencia.

exhalas aún, aunque tan lejos de la Mancha. El astrolabio de Paracelso, el estilete de Xequiel, los estamentos de Torralba, asunto mío son y a la calle estamos varios por ver la astronave pasar y en ella los habitantes de ese Júpiter tuyo *quebrantando el aire en sus repliegues*.²

Uno de los poemarios fundamentales de la obra riquiana es *Oficio de alquimista*.³

Nos referimos tanto al estilo como a los temas, los cuales se agrupan bajo secciones denominadas "metamorfosis", al modo dantesco, y perfilan la concepción poética de su autor así como sus débitos más entrañables. En este sentido, Ángel Crespo reaparece junto a Dante en el imaginario poético riquiano, dando lugar al texto "La comedia (Ángel Crespo)"⁴, el cual transcribimos:

La comedia (Ángel Crespo)

Acompaña nuevo
camarada, un ángel
vistiendo crespo. Y
Virgilio asiente

pues no del averno
vino, ni del empíreo
o purgatorio

de La Mancha
misma partió
de junto a Dante
y era verbo, palabra
a palabra

vertiendo su agua
divina.

En "La comedia (Ángel Crespo)", se asiste a otro ejemplo poético de *Oficio de alquimista*, que recuerda, en parte, al estilo ya ensayado por Carlos de la Rica anteriormente. En este caso, sin embargo, no se trata del Postismo sino del Culturalismo, que ya encontrábamos de forma temprana en ciertos textos de *La Casa* y, cronológicamente más próximo a *Oficio*, en otros de *Poemas junto a un pueblo* y de *Columnario de Cuenca*. La ocasión es muy importante, ya que, a pesar de la evidente referencia a Dante y su *Divina Comedia*, es esencialmente una etopeya de su amigo, el poeta Ángel Crespo, a quien va dirigida la composición, y en quien el poeta se ha inspirado verdaderamente.

"La comedia" forma parte de un conjunto de poemas, dispersos a lo largo de *Oficio de alquimista*, cuyo tema principal es la recreación de un poeta y de su obra. En especial, De la Rica ha querido recorrer un estrecho círculo de amistades poéticas, una galería de artistas —a la par que íntimos amigos desde la juventud—, reservándole a cada uno un lugar específico en el seno de la estructuración general del poemario. Qué mejor lugar para Crespo, quien conocía a la perfección la obra de Dante y sus más ocultas, significaciones mistericas, que este final de la sección denominada "El Alquimista"⁵.

A lo largo de las diferentes secciones, el poeta ha ido jalando el poemario con textos dedicados e inspirados en estos otros poetas intimamente relacionados con su vida y con su obra. Así, en "Pedestal de acercamientos", los poemas "Chicharro" y "Carriedo" señalan, evidentemente, a Eduardo Chicharro y a Alejandro Carriedo, epigonos del círculo poético postista castellano-manchego; éste se completa con "El Lekythós", dedicado

a Carlos Edmundo de Ory y, finalmente, "La comedia", a Ángel Crespo.

Y haciendo honor al estilo de Crespo, el yo-poético, del que brota el tono y la estética general de este poema, abandona los recursos más típicos del ya lejano Postismo, como el juego de palabras, el desorden lógico de la frase o la osadía de las imágenes, por citar algunos, y prefiere que la etopeya se encauce por la vía del humor, tan postista por otro lado, pero definidor de una etapa posterior en la poesía de Ángel Crespo, junto a otros recursos como el humanismo, presentes en este poema.⁶

En sí, todo el andamiaje estructural del poema se asienta en la ironía y en el juego humorístico, propiciado por el tono general de los versos. A ello contribuye tanto el ludismo semántico al que se presta el propio antropónimo del poeta —"Acompaña nuevo / camarada, un ángel / vistiendo crespo"—, como el ritmo versal o las alusiones a Dante o a Virgilio.

Como en una composición barroca, de estilo gongorino o, mejor, quevedesco, el yo-poético dicta, sobre todo al principio, un ritmo a tono con el carácter humorístico de la primera estrofa pero, a medida que el poema avanza, este ritmo cambia. se alterna, y se produce una distensión rítmica, paralela a la disminución del mencionado carácter humorístico con el que se iniciaba el poema.

Junto con el ritmo, otros recursos definen la original estética de "La comedia", como es el caso, a nivel más externo, del metro versal, coincidente con el ritmo, pues si en la primera estrofa era mantenido, también la medida se redondea con los cuatro primeros hexasílabos, incluso con el equilibrio de la siguiente estrofa, que hace 6, 7 y 5, respectivamente en cada verso. Ya en la última estrofa la oscilación es manifiesta, truncándose la regularidad.

Pero, al margen del ritmo y de la métrica, uno de los recursos —si no el más importante— principales del texto, que el yo-poético ha desarrollado hasta sus máximas posibilidades, es el encabalgamiento sintáctico, junto con el hipérbato. A ello se debe que el metanálisis alcance un grado destacable de eficacia retórica, que le hace, en buena parte, responsable de los aciertos irónicos, como el ya citado de "un ángel / vistiendo crespo", amplificado por el gerundio barroquista, o el que enlaza la segunda con la tercera estrofa, en referencia al vino o a la propia Mancha.

El léxico es significativo, proveniente de la *Comedia* dantesca —y crespiana— original. Términos como "purgatorio", "empíreo", o la presencia de Virgilio, emulan al clásico y residen en el texto en el ámbito de la tradición medieval, que contrasta vivamente, expresamente, con la correspondiente manchega de Crespo, aunadas para generar esa carga de extrañeza inicial tan llamativa.⁷

El poema es muy narrativo, aunque constituya, a un nivel más profundo, una etopeya, y esto se refleja, a lo largo de todo el texto, en la unidad latente que presenta. El yo-poético ha concebido el texto de forma discursiva, unitaria, por encima de cualquier alusión, y lo hace partiendo de un polisíndeton unitivo, que hace encajar cada conjunto de versos en el siguiente, es decir, cada unidad estética y significativa en la siguiente.

Continuando en este nivel más profundo, se observa que el poema presenta, además, una estructura que se divide en dos partes: la primera —que abarcaría las dos primeras paraestrofas y parte de la tercera— literaria, retórica, más humorística y, si cabe, más distanciada del Crespo-hombre, y la segunda, sobre todo al final de la misma, menos narrativa, más líricamente depurada, incluso mística.

"La comedia (Ángel Crespo)" alcanza un alto grado de expresión, adoptando una forma original y, sobre todo, el

yo-poético demuestra su potencial estético, al mezclar características propias del Postismo junto con el Culturalismo. Por último, emerge la poética típica de *Oficio de alquimista*, extremadamente lírica y simbólica por definición, como se ve en el magistral final del poema, donde parece haberse depurado en un alambique imaginario de la poética crespiana:

y era verbo, palabra
a palabra
vertiendo su agua
divina.

La metáfora del agua, es decir la poesía pura, auténtica, se opone antitéticamente al vino, solamente atisbado por obra y gracia del metanálisis. Sin embargo, vida y obra, "Ángel" y "Crespo", "Averno" y "Empireo", son un círculo simbólico, que se cierra al final del poema, y que se transforma en la poesía misma, en esa "agua divina", eterna. La tradición es el río en el que Crespo se zambulle, pero del que acaba extrayendo su fórmula, su "verbo". De este modo, la recreación poético-vital de "La comedia" se ha completado finalmente.

En definitiva, tras este análisis de "La comedia (Ángel Crespo)", se advierte que la amistad entre ambos poetas tuvo en especial para Carlos de la Rica no sólo una vertiente humana de altos vuelos, sino además una implicación espiritual que fue nutriendo su poesía. El tema de Dante quedaría fijado en el imaginario poético riquiano a la labor experta e inspiradora de Ángel Crespo, quien a su vez sería, para el conqueñense, el correlato viviente del escritor florentino.

En un breve poema como "La comedia", De la Rica ha mostrado un doble diálogo de las almas poético, el que se entabla con la tradición medieval de Dante, y el más humano al que invita Crespo, eterno invitado a la mesa de los poemas de Carlos de la Rica. "La comedia" es sólo una muestra del profundo influjo estético, vital y humano que Ángel Crespo legó a su amigo conqueñense en el transcurso de los años. De alguna forma, aquella amistad juvenil, nacida en las tertulias madrileñas de los años cincuenta, en las que el postismo se forjó, pervivió ya para siempre, quizá en parte propiciada por intereses mutuos acerca de la magia y de la alquimia, que subyacen en la poesía de Dante o en la mitología clásica. ■

NOTAS

¹ De "Dante, escriba de Dios y de la Historia", en *Por los siglos (Ensayos sobre literatura europea)*. Valencia. Pre-textos, 2001, 113.

² Carlos de la Rica. *Cartas astrales*. Madrid. El Toro de Barrol 1979, 23.

³ Carlos de la Rica. *Oficio de alquimista*. Madrid. Verbum, 1995.

⁴ O. c., 5 l.

⁵ Es memorable la excelente traducción de Crespo de la obra dantesca. Cfr. Dante Alighieri, *Comedia (Infierno, Purgatorio, Paraíso)* (Edición bilingüe; traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo), 3 tomos, Barcelona, Seix Barral, 1973-1977.

⁶ Como señala José María Balcells, analizando la evolución estética de Crespo, respecto del Postismo: "De ahí la desestima de todas las poéticas precedentes y en particular de la postista, cuya marginalidad ya no se compasaba bien con su aspiración a un clasicismo de nuevo cuño que armonizara las experiencias más dispares con el acontecer actual, medianamente una fórmula que respondiese a un nuevo humanismo (...) Con todo, el alejamiento del Postismo no implicó la negación drástica del valor de aquel experimento, o bien considerarlo intrascendente y sin ulteriores repercusiones, sino que, inversamente, Crespo no echaría en saco roto determinados rasgos postistas que seguirán operando en su obra a partir del cincuenta". "En *Poesía y poética de, Ángel Crespo*. Palma de Mallorca. Prensa Universitaria, 1990, 29.

⁷ Sólo en apariencia, lógicamente, y no en sí misma, en cuanto Ángel Crespo era un buen entendido en ocultismo y profecías, y, como conocedor de excepción de Dante, dominaba estos temas y le motivaban hasta el grado de incluirlos en su propia obra, como señalaba certeramente el propio Carlos de la Rica, a propósito del poema "Júpiter": "Crespo eligió, en efecto, a Júpiter porque en la mitología clásica representa el juicio y la voluntad; dueño y señor del cielo superior que, con el nombre de Zeus helénico, es padre de Febo-Apolo que subordina a Helios; progenitor de Artemis (Diana, la luna) que queda abrazada de luz blanca y la refleja. Poema por el que se entremezclan clasicismos y latentes simbologías alquímicas medievales". De "Claves para una lectura del poema "Júpiter", en *Ángel Crespo. Antología poética y crítica literaria*, Anthropos (15, Antologías Temáticas). Tanto la obra poética de Ángel Crespo como la de Carlos de la Rica participan de una similar dimensión mágica que se concreta en una comunión del poeta con la naturaleza, los mitos y la realidad en general. Como afirma Pilar Gómez Bedate: "Junto a la mística, como aspiración a lo divino, está la magia (tan presente en la estética moderna a partir del simbolismo) que no pretende la unión con lo divino sino la participación en los secretos de la creación y creo que, en el caso de la poesía de Ángel, es preciso tener en cuenta estas dos posibilidades interpretativas, que a veces se combinan pero que, cada una por su lado, aporta una actitud diferente hacia el mundo de la materia, que él concibe como inseparable del espíritu." De "Una aproximación a los dioses de Ángel Crespo: de *Claro: oscuro a Ocupación del fuego*", en *Actas de la Giornata di studi su Ángel Crespo, Università degli Studi di Firenze*, 1999.



INFORME: ANGEL CRESPO / CARLOS DE LA RICA

Carlos de la Rica: el poeta que nunca existió

Carlos Morales



Quien quiera entretenerse en ojear cualquiera de los muchos manuales que se estudian en los institutos y en las universidades españolas, convendrá conmigo en la enorme aceptación que ha tenido el “método generacional” entre los estudiosos de la literatura, especialmente en lo que toca a nuestro siglo xx. Hay que reconocerle al método no pocas bondades, en gran medida equiparables a las que tuvo en su día el materialismo histórico. Así, su categoría analítica fundamental –la “generación”– nos permite de solo un plumazo, y a la manera del “modo de producción” del método marxista, comprender no sólo las diversas manifestaciones individuales de nuestros creadores como la inevitable consecuencia del tiempo histórico común que les tocó vivir, sino también, y sobre todo, visualizar en la ordenada sucesión, una tras otra, de las distintas “generaciones” que en el tiempo han sido esa “lógica interna” que, al modo de una ley providencial e inexorable, parece haber llevado a la literatura a seguir el *único camino* que podía seguir –el que ha seguido– hasta alcanzar el *único territorio* que podía alcanzar, y que no es otro, ni muy distinto, que el territorio presente por el que, mejor o peor, seguimos deambulando.

Sin embargo, y a pesar de la coherente luminosidad de sus conclusiones, el “método generacional” adolece de no pocas zonas oscuras que, si bien no lo invalidan totalmente, debieran obligarnos a mirarlo con un poco de pudor y un mucho de legítima prudencia. No me estoy refiriendo, en modo alguno, al modo ciertamente perverso con que determinados intereses editoriales han manejado el concepto de “generación”, convirtiendo lo que en principio fue una categoría analítica más que respetable en un no menos respetable argumento de venta y en una estrategia de enorme utilidad

en la difícil tarea de hacer más densa la red de fidelidades y de, a la manera de esa “mano invisible” de la que hablaba Adam Smith, orientar eficazmente por medio de esa misma red a la opinión pública hacia gustos literarios muy concretos y previamente canonizados que, aunque a veces están en relación directa con la calidad literaria, lo están siempre con los intereses empresariales de las principales firmas del mundo editorial.

Me refiero, por ejemplo, a la debilidad intrínseca del método generacional a la hora de integrar sin estridencias en el paisaje literario previamente dibujado al servicio de una generación concreta a quienes, debido a la naturaleza extraordinaria y poco común de su obra literaria, no encajan fácilmente en la

RESUMEN:

Carlos Morales es, en el mundo de la edición, el sucesor de la ingente (y poco reconocida) obra de Carlos de la Rica en este terreno. Continuator de *El toro de barro*, empresa sobrehumana, Morales es también un refinado crítico literario, a la vez que poeta. En este trabajo, analiza el método de las generaciones literarias y cómo éste es –entre otras razones– el culpable del ocultamiento de De la Rica en el panorama literario español del siglo XX. Reflexiona además sobre otras posibles causas de esta marginación, tales como la condición sacerdotal del párroco de Carboneras, su heterodoxo círculo de amistades, así como el carácter culturalista, e incluso preciosista de su poesía.

generalidad y se anticipan, dramáticamente, a un tiempo que no existe todavía. Cuando esto acontece, la respuesta del método no consiste en cuestionarse la viabilidad de ese paisaje sino en arrojar fuera de él a lo que se resiste a ser incluido en su universo. Lo extraordinario –parece decir– no existe, y cuando existe lo hace al modo de un curioso efecto colateral de la dinámica natural del desarrollo de la literatura, y su lugar en ella no es otro que sus márgenes, cuando no la pura y dura inexistencia.

Ello explica, por ejemplo, el destino de algunos poetas que, bien por su individualidad, o bien por su excesivo pudor a la hora de promocionarse a la sombra de membertes generacionales, no han tenido una generación en que caerse muertos ni una historia, por tanto, que le escriba: el destino de ser como esas lascas que necesariamente caen cuando se talla el mármol y que, obtenida la figura deseada, el cantero recoge en una espuerta para luego arrojarlas a una zanja y fortalecer con ellas los cimientos invisibles de un muro invulnerable donde se abrirán, más tarde, rodeados de guirnaldas, los nichos de la gloria para esos pocos elegidos que tuvieron la sabiduría –y la fortuna– de estar en el lugar adecuado, en el momento justo, y de interpretar el alma que el tiempo –su tiempo– les estaba reclamando. Ello explica, también, las tremendas dificultades que estos mismos poetas a los que me refiero han encontrado para hacer valer el valor de su escritura y, con ella en la mano, superar las reticencias de los grandes gurús de la crítica hasta hallar un sitio digno en los manuales de literatura en que estudian nuestros hijos, que son los pasaportes –tenámoslo muy claro– hacia la “eternidad”.

No se trata –aunque se nos acusó de querer hacerlo– de pretender cambiar canon alguno, ni de demonizar a los poetas más conocidos de nuestro siglo en beneficio de los que hasta hace poco tiempo fueron habitantes de la marginalidad. No se trata, tampoco, de poner en duda la extraordinaria calidad de lo que nos dejaron maestros como, por ejemplo, José Ángel Valiente o Claudio Rodríguez. No. No. En absoluto. Se trata de sugerir –si se nos permite– que el hecho de que hayan existido creadores instintivamente ajenos a los gustos de su generación –o a los legítimos intereses de las editoriales– no legitima a nadie intelectualmente honrado a excluirlos de la historia o a tratarlos como casos de excepción. ¿Qué méritos puede aducir un método que condena casi a no existir a los poetas de una generación que, como la de los sesenta, no tienen –presuntamente– rasgos propios más allá de los que les unen a las generaciones que les antecedieron o que les sucedieron, las únicas que cuentan en la historia más reciente de nuestra literatura? ¿Qué confianza puede ofrecernos un método analítico incapaz de integrar, en ella, sin resquebrajaduras, con naturalidad intelectual, a gigantescos animales literarios de la talla, por ejemplo, de Cirlot, de Ory, Chicharro, Crespo, Mantero, Gamoneda, o Diego Jesús Jiménez?: la misma que un caballo hermoso a un gitano lo suficientemente inteligente como para saber que, antes de adquirir el más bello de los animales, no está de más mirar su dentadura.

La nómina de los excluidos –que en modo alguno se cierra con los anteriormente citados– es sonrojantemente escandalosa; y lo es no sólo por su número sino también, y sobre todo, por la enorme calidad literaria que nos dejó –y aún nos deja– su paso por el mundo. Si en un ejercicio de imaginación, los liberásemos a todos del silencio impuesto por el método generacional, y los pusiéramos uno junto al otro en torno a la mesa en que comemos, nuestra percepción de la historia de la que venimos sufriendo, probablemente, un vuelco inesperado. Si el método chirría, cambiemos de caballo. Acaso vaya siendo hora de ir abriendo hueco en la historia a estas gloriosas lascas que el método generacional ha arrojado a una zanja como se arroja una vieja caja de zapatos.

Todo cuanto he dicho, y que a alguno pudiera parecer la perorata de un ingenuo cabo de segunda a quien el sargento de cocina olvidó en su día rociar su café con la dosis adecuada de bromuro, no ha querido hacer otra cosa que situar el fenómeno de la marginalidad literaria en el contexto abierto por las limitaciones de un método analítico concreto –que es el dominante–, excluyendo deliberadamente de la visión esas “manos negras” tan del gusto de las teorías conspirativas, y cuyo peso en el complejo y delicado proceso que supone decidir quién sí y quién no merece eternidad alguna, aun siendo importantísimo, termina, en el largo plazo, por hacerse apenas perceptible, y no más eficaz de lo que puedan serlo los quejidos del casco de un barco de madera al que, a pesar de su presencia siempre amenazante, no pueden ni saben detener en su tranquilo bogar al paio de los vientos.

Razones de una ausencia

Creo que ése es, por lo demás, el contexto mejor adecuado para contemplar lo más objetivamente posible la trayectoria y el destino de Carlos de la Rica (1930-1997), uno de los poetas menos conocidos de la poesía española del siglo xx y cuya desaparición de la escena –una más de las muchas que desgraciadamente va dejando el método a su paso– presenta, no obstante, peculiares caracteres. ¿Asesinato, homicidio o simple desaparición?. Responder a esta pregunta exige, además de ladearse el sombrero y aflojarse la corbata, aclarar aquellos móviles que puedan explicar su ausencia en el cuadro de la historia.

La condición sacerdotal de Carlos de la Rica fue, en nuestra opinión, determinante, y lo fue por distintas razones. Sus responsabilidades eclesiásticas al frente de la parroquia de Carboneras de Guadazaón y de los pueblos de su comarca, situada en esa tierra de nadie que conocemos por Cuenca, y a las que hizo frente con particular e intensa dedicación desde su ordenación en 1956 hasta su muerte en 1997, le impidieron fortalecer con su continua presencia, y con la debida coherencia y regularidad, los lazos de solidaridad literaria que, a lo largo de su vida, a duras penas pudo establecer en la corte literaria madrileña. Sus esfuerzos en este sentido chocaron, además, con ese muro de indudable grosor que suponía la natural desconfianza hacia la Iglesia por parte de un mundo intelectual que, políticamente comprometido con la causa del antifranquismo, alcanzaría su más alto clímax de secularización precisamente en los años en que el poeta sacaba la cabeza de la caja, la década de los sesenta. Su adscripción al espíritu del Concilio Vaticano II, y esa aproximación al mundo de la izquierda tan evidente en su poesía de aquellos años, le reportaron cierta simpatía entre los sectores más conspicuos de la estética –entonces dominante– del realismo social, pero no la suficiente como para acabar con la desconfianza ante lo que suponía su confeso monarquismo y su misma condición eclesiástica. El hecho de que, en una carta fechada en 1968 y dirigida a su amigo Gabino-Alejandro Carriedo, Carlos de la Rica manifestara su desconcierto ante su exclusión de una importante antología de tendencia –editada precisamente en ese mismo año– no tanto por los rasgos vanguardistas de su poesía sino por su condición sacerdotal, lo deja todo meridianamente claro.

Las amistades peligrosas de Carlos de la Rica. Si su vocación sacerdotal le resultó lesiva para la proyección pública de su obra literaria, su pública amistad con los maestros de las vanguardias del “postismo” y del “realismo mágico” acabaron por cerrarle las pocas puertas que aún podía tener abiertas. Carlos de la Rica entró en contacto con ellos gracias a Federico Muelas en 1952, cuando sólo era un seminarista rubio que apenas sobrepasaba los veinte años de edad y se postulaba para el

sacerdocio, desde 1946, en el seminario de Cuenca, una de las ciudades más conservadoras de la época. Su encendida defensa, por ejemplo, de la propuesta estética lanzada por el pajarerismo, acabó en 1954, y lo hizo de un plumazo, con sus colaboraciones literarias en las páginas de *Estría*, que, editada en Roma, era la revista liberal más influyente en los círculos católicos menos intransigentes de la cultura española. Las consecuencias de su confesa admiración, que mantuvo hasta su muerte con la más absoluta de las fidelidades, no sólo limitaron su capacidad para proyectar su obra en los círculos católicos: fuera de ellos, sus alas quedaron cortadas. No podía ser de otra forma. De algún modo, Carlos de la Rica echó sobre sí la durísima respuesta con que, como han puesto María Isabel Navas Ocaña y César Augusto Ayuso de manifiesto en sus investigaciones, fueron recibidas entre 1945 y 1955 por parte de todas las tendencias que tenían algo que decir en la vida literaria española, la alegre algarabía postista protagonizada por Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory, y a la jocosa apostasía manifestada contra las buenas costumbres del sistema literario —contra los premios sobre todo— por los líderes del pajarerismo Ángel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo, y Federico Muelas. La insistente y solitaria lealtad con que Carlos de la Rica procuró mantener viva en una España adversa la memoria literaria de estos hombres, que sólo comenzaron a ser tenidos en cuenta a partir de 1975, le valió no obstante las simpatías de la generación “novísima”, aunque no lo suficiente como para elevar su consideración hacia un personaje tan raro y tan curioso.

La poesía heterodoxa de Carlos de la Rica. Sin embargo, más allá de las consecuencias que sobre la proyección de su obra pudieran haber tenido su condición sacerdotal así como su fidelidad a sus amigos y a las opciones estéticas que representaban a sus amigos, lo que determinó totalmente su marginalidad en la historia de la literatura de nuestro siglo XX fue el carácter heterodoxo de su poesía, cuya naturaleza estética —que participó de las aspiraciones de las generaciones de los cincuenta, sesenta y setenta— la convirtieron, a los ojos de todos, en un fenómeno difícilmente catalogable para el método analítico generacional. Carlos de la Rica fue rechazado por los poetas del realismo social no sólo por su condición sacerdotal, por su monarquismo o por su apoyo a la causa del pueblo de Israel: también lo fue porque, aun siendo evidente su compromiso con la causa del antifranquismo y del socialismo cristiano, su realismo mitológico era demasiado culto y vanguardista para servir tan eficazmente como los graznidos de otros al impulso revolucionario. Los poetas de la generación novísima, vieron en él, ciertamente, a un precursor, pero le reprocharon haber puesto el fulgor vanguardista de su retórica pagana al servicio de una causa que estaba más allá de la propia literatura, y que no era otra que la redención del hombre. Y para colmo, cuando, a comienzos de los años ochenta, la poesía española comenzaba a adentrarse por los caminos del realismo, Carlos de la Rica decidía encomendarse a la estética barroca y preciosista... Si a ello sumamos la circunstancia de que sus libros fueron editados en colecciones de poco cabotaje y con escasos medios para intervenir, con mayor o menor intensidad, en la formación social de los gustos literarios, tendremos sobre la mesa la información suficiente para responder a la pregunta que en otra parte nos hicimos.

¿Alguien puede creer que un poeta como Carlos de la Rica podía pasar, en estas condiciones, a la historia de la literatura española, sobre todo a esa historia forjada bajo la rígida mirada de un método para el que, como el método generacional, no existe lugar para lo extraordinario? Su marginalidad ha llegado a tal extremo que, en las relativamente frecuentes reflexiones sobre la poesía conquense, el nombre de Carlos de la Rica ni



Carlos Edmundo de Ory y Carlos de la Rica.

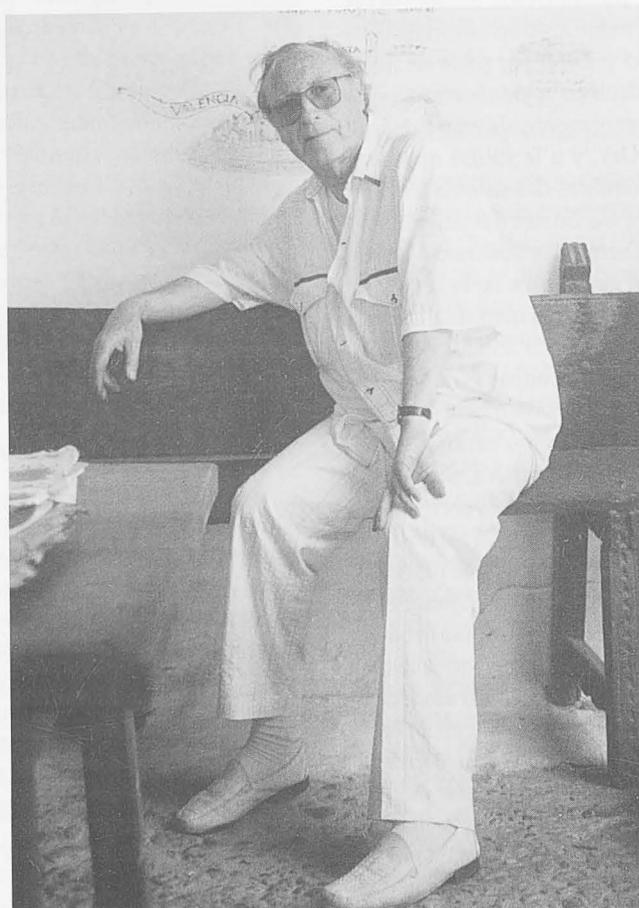
siquiera se digna en aparecer. Tardaremos algún tiempo todavía en saber, a ciencia cierta, si el *pícollo abattino* encuadernado en Cuenca fue alevosamente asesinado, si fue la víctima de un homicidio involuntario, o si, simplemente, se suicidó colgado de la música. Su cuerpo yace en Carboneras, donde le pide a Dios —así reza en la lápida que bien lo cubre— una cosa muy pequeña. “Dame, Señor, el equilibrio de los pájaros”. Su obra yace, también, a los pies del desconocimiento y del rencor, como un zapato viejo arrojada en una zanja. También como una lanza de luz que se apresta a despertar y atravesar la noche. ■



INFORME: ANGEL CRESPO / CARLOS DE LA RICA

El sincretismo poeticorreligioso de Carlos de la Rica

Arturo del Villar



El Poeta, como enfatizó varias veces Unamuno, es ante todo poeta, y después lo que el ejercicio de su profesión depare: en su caso, primero poeta, y después catedrático. En el de Carlos de la Rica, primero poeta, y después cura rural. Cuando empezamos a leer su libro póstumo, *Juegos del Mediterráneo* descubrimos inmediatamente al cura puesto que se lo dedica "A Santa María del Carmelot, reina de los mares", y el primer poema es una "Invocación" dirigida a ella para decirle: "Tocas / el delfín el pez glorioso / volando las gaviotas- / fuego del cielo descendido a Olimpia." Es una letanía para añadir a la litúrgica.

Pero los poemas siguientes están inspirados por tres dioses mitológicos: Poseidón, Hermes y Febo, y después se suceden otros muchos en ese mismo tono. Parece que el cura se vuelve pagano de pronto y de hondo. Resulta que de los 78 poemas que conforman el libro, 18 están dedicados a los dioses grecorromanos, tres a los egipcios, siete al Dios del *Antiguo testamento* bíblico, dos al Dios venerado por los cristianos, uno al Dios del *Antiguo testamento* incorporado al *nuevo*, uno al Dios del *Corán*, con otra referencia al libro, más ese poema a la Virgen del Carmen sin mención de ningún dios, pero asimilable desde el culto católico romanista. No he tenido en cuenta los poemas dedicados a santos o profetas, sino solamente los inspirados por dioses.

Son 33 poemas, pues, lo que representa el 43,5% del total, un porcentaje altísimo y sin comparación con otro tema. Sería inadecuado suponer que esa atención a las divinidades se hallase impuesta por la circunstancia de viajar por el Mediterráneo. Ciertamente existen ciudades sacralizadas, como Jerusalén, Belén o La Meca; pero son excepciones. Un poeta que viaja a Alemania no compone un poema a Odín, el terrible guerrero, ni el que llega a España escribe un himno a Endovéllico, el creador del Universo para los iberos.

Unicidad de Dios

Juegos del Mediterráneo es una demostración del sincretismo religioso arraigado en Carlos de la Rica, expresado en verso porque era primordialmente poeta. La *shemá* que los judíos ortodoxos llevan recitando desde hace quizá cuarenta siglos, y que está recogida en el *Deuteronomio*, dice: "Oye, Israel, el Señor nuestro Dios es único." Así lo creía Carlos, que fue un ejemplar cura de pueblo. Pero no fue un cura pueblerino, de los de misa y olla, como siempre se los calificaba popularmente.

Por el mismo tiempo en que Lutero comenzaba la necesaria reforma de la Iglesia, dos humanistas alemanes, Conrad Muth y Hans Jäger, enseñaban que solamente hay un Dios, conocido con diversos nombres a lo largo de la historia. Es el Dios Único

RESUMEN:

Arturo del Villar centra su atención aquí, especialmente, en uno de los últimos libros del poeta de Carboneras: *Juegos del Mediterráneo*, analizándolo desde la óptica del sincretismo, de la utilización de elementos de las religiones cristiana y judaica, sobre todo, además de rastrear en el libro las influencias de las mitologías egipcia, griega y latina. Al hilo de todo ello, hace algunas calas en la heterodoxia católica del poeta De la Rica y su interés por algunas figuras que pueden calificarse de este modo, tales como el papa Luna o el también conquisador Juan de Valdés.

que escogió al pueblo judío para realizar sus planes de redención de la humanidad, y que se dio a conocer a los restantes pueblos de África, Asia, América y Europa bajo otras personalidades.

Al creerlo así, Carlos podía exclamar en Atenas: "Flotaba la materia / en su textura un soplo perpetuo y vertical, estricto. / germen de todo y todos Zeus Total / dándole al arma o rayo paso, a la deidad moldea / de su cráneo soltándose albar Atenea", con una declaración de que el presidente del Panteón helénico es ahora todavía el dios creador y conservador.

Y en Roma, sobre sus siete colinas, y impetraba al mismo ser supremo la gracia de volver a la ciudad y entrar en sus templos: "Siete planetas, / siete el número de templos triscando por la luz; / bajo y a la sombra de los árboles, Júpiter Capitolino", el nombre del *Dios único* en una circunstancia histórica. Del mismo modo, junto al sagrado Nilo de los egipcios, clamaba: "A ti que con Ra lo eres todo / colmado por la espiga y su cortejo, / las chozas ribereñas, las cabañas que ciñéndote los egipcios colocaron", donde el nombre santo de Ra es del creador y sustentador de la vida, conocido con otros nombres en otras culturas. Es el que es y según se revelara a los judíos, llamado Padre por los cristianos y Alá por los musulmanes, el mismo Único Dios eterno.

Formas del culto

Aunque estas tres religiones son monoteístas, esa derivación del cristianismo que es el catolicismo romanista rinde culto de dulía a los santos, y de hiperdulía a la Virgen María, según su propia definición. Así que el sincretismo expuesto en *Juegos del Mediterráneo* llega más allá del Dios Único. Bastará observarlo en la adjetivación que Carlos utiliza en la serie de poemas inspirados por el martirio de Sebastián, a quien describe "corriendo sangre del divino cuello": si sólo a Dios se le puede llamar bueno, según le explicó Jesucristo al joven rico, y así queda recogido en los tres evangelios sinópticos, menos admisible es calificar de divino a un hombre, porque se le hace dios.

Como resultaría blasfemo suponer que Carlos identificaba el martirio de Sebastián con el sacrificio de Jesucristo, hemos de sospechar que la comparación está basada en los dioses menores de las mitologías, semejantes a los santos del romanismo; en este caso, con las muertes violentas de Osiris o Atis.

En cuanto a la Virgen María, definida en el catolicismo romanista como reina del cielo y corredentora de la humanidad, entre otras advocaciones que no acepta el resto de la cristiandad, queda equiparada en este libro de poemas a las diosas mitológicas. Quedó dicho que esta dedicado "A Santa María del Carmelo, reina de los mares" y que el poema inicial es una "Invocación", a ella misma, alabada entre delfines y gaviotas.

Pues bien: una "Oda a Palas Atenea" posterior parece la continuación de ese poema mariano, ya que contiene una letanía de piropos a la diosa como virgen protectora de sus devotos, según confirman estos versos como ejemplo: "y mil cristales / de la piel vencida haces égida / de tu virginidad y tal un junco en el sagrario metes, / ... / Atenea, cogollo de la rosa, fresa / aire obstinado y testimonio divino. / Tritogenia; Palas, esfera de un idioma / donde la eternidad florece y es instinto, / insidiosa estrella o verbo timón del navegante y constantemente cosa,"

El dogma y la libertad

Es posible que esta lectura de *Juegos del Mediterráneo* discrepe de la ortodoxia vaticana. Sé bien que Carlos de la Rica fue un excelente pastor de su grey, en Carboneras de Guadazaón, donde quiso hacer toda su labor de curador de almas, rechazando ofertas apetecidas por la curia eclesiástica. Su concepción religiosa

se basaba en la propia experiencia y en muchas lecturas muy variadas, en las que además de la mitología hay que tener en cuenta el esoterismo de las llamadas ciencias ocultas. Sabía mucho de astrología y creía en la efectividad de la magia, materias que no suelen agradar a la jerarquía eclesiástica. Mantuvimos largas conversaciones sobre esos asuntos, y hasta colaboramos en la creación de una tierra mítica donde todo es posible: Contrebia.

De modo que el ser un buen sacerdote de la Iglesia romana no impide ser discrepante de ella en algunas cuestiones. Es de resaltar que en este libro hay un poema dedicado a Benedicto XIII, uno de los cuatro papas que se juntaron en la cristiandad al mismo tiempo, y que fue depuesto por un concilio, lo que demuestra que la autoridad conciliar es superior a la del papado.

Queda retratado el papa Luna en su retiro de Peñíscola, en honda meditación frente al mar. Y el poeta transcribe sus pensamientos al recibir a un cardenal que todavía le era fiel, entre incontables deserciones: "(Todos se fueron a otras parcelas remotas / y comprueba que la verdad solamente / es muy poca cosa, / al dar a besar a Su Eminencia / el anillo de oro y ágatas.)"

Esa consideración de que la verdad es muy poca cosa, para el anciano papa que se consideraba el único cardenal elegido válidamente, y en consecuencia el único también capacitado para elegir legítimamente al papa, contrasta con la realidad de Peñíscola, más cárcel que palacio.

La verdad es tan poca cosa, que Jesucristo no quiso responder a Pilato cuando le preguntó "¿Qué es la verdad?", según lo cuenta el evangelista Juan (18:38). Pero antes había repetido unas palabras del Cristo: "la verdad os hará libres" (8.32).

Formas de dialogar

La verdad del mensaje cristiano es lo que buscaba otro personaje histórico, retratado en el libro, Juan de Valdés, uno de los primeros reformistas españoles. El único libro suyo que hizo imprimir fue el primero que compuso: *Diálogo de doctrina cristiana*, publicado en Alcalá en 1529. La Inquisición lo denunció como luterano y Valdés tuvo que exiliarse en Italia. Residió en Nápoles hasta su muerte rodeado de un grupo devoto de discípulos deseosos de reformar la Iglesia, entre los que destacan Julia Gonzaga, condesa de Fondi, y Vittoria Colonna, marquesa de Pescara.

En diálogo con ellas lo retrata el poeta en este libro, de inspiración religiosa constante, *Juegos del Mediterráneo*, cuando escribe: "Julia, / o Victoria Colonna, entre otras, / recibían solícitas las encendidas / prédicas / —como a Paulo, III los sobrinos / escuchan / en el lienzo de Tiziano / del Palazzo, de Capodimonte—." La comparación del reformador conquense y sus discípulas con el papa Alejandro Farnesio, simoníaco, mentiroso y vengativo, el iniciador del concilio de Trento muy en contra de su voluntad no es casual: está hecha para destacar el valor de la charla de unos cristianos que deseaban devolver a la Iglesia su verdad, frente a la conversación de un papa pagano, como lo fueron casi todos los de aquel tiempo, con sus sobrinos ejemplo de nepotismo, habitual en la Iglesia romana.

Así, la figura del reformista conquense Juan de Valdés se agiganta sobre la de Pablo III, uno de tantos papas corruptos y corruptores. Y de esa manera el sacerdote Carlos de la Rica señala su compromiso con la verdad evangélica. Una verdad que encontró en su interior, que es donde habita la verdad, según comentó Agustín de Tagaste quien la escuchaba hablarle *voce forti in aurem interiolem*, tal como explica en sus *Confesiones*. Esa verdad poéticorreligiosa queda bellamente expresada en estos *Juegos del Mediterráneo*, que no tienen nada de lúdicos, sino que manifiestan las inquietudes más hondas del poeta en su búsqueda de la verdad. ■



INFORME: ANGEL CRESPO / CARLOS DE LA RICA

Carlos de la Rica contra el Holocausto

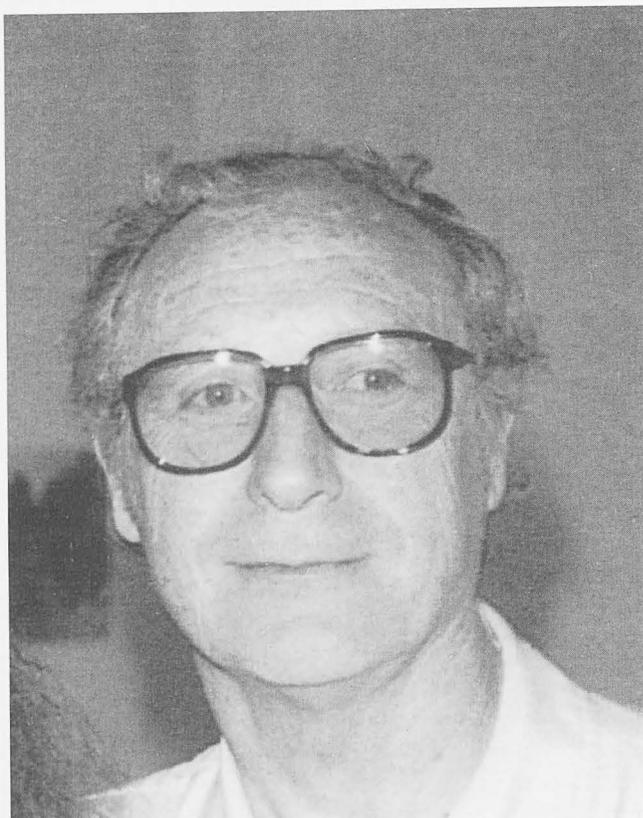
José María Balcells

Universidad de León

Aunque el propósito principal de este artículo se centra en el comentario del libro de Carlos de la Rica *Yad Vashem*¹, me parece oportuno también referirme previamente al grave problema que aqueja al conocimiento cabal de la promoción poética del medio siglo, un conocimiento en gran medida dificultado porque la atención de la mayoría de críticos y estudiosos se ha circunscrito en exceso a unos determinados nombres, relegando a otros de parecida o incluso superior talla literaria. La lectura de la obra poética de Carlos de la Rica evidencia que nuestro autor ha sido una de las víctimas de un estado de cosas injusto y acientífico en la estimación de la valía creativa en el mundo de las letras. Porque la poética riquiana no se merece ningún lugar menor, subordinado o complementario, en la nómina de las mejores poéticas del medio siglo, sino un puesto relevante, acorde con sus tan notables como originales cualidades.

Poética riquiana

Entre ellas, habría que citar la personalísima vertiente alquímica de sus versos, o su nada convencional enfoque de los géneros literarios, manifiesta en raros hibridismos entre poesía y teatro, tal como ocurre, por ejemplo, en su extenso poema "Cristo",



pertenciente a *La casa* (1960), un texto representable y a la vez henchido de un lenguaje poético de altos vuelos.

Carlos de la Rica no vio incompatibilidad alguna en acompañar vanguardismo y compromiso, y abrió horizontes inéditos en la poesía de su tiempo, horizontes de índole temática y de naturaleza estética.

Muy ilustrativo de su mundo poético es, en efecto, su canto a las cotidianidades más inmediatas, más humildes y más amenazadas por acechanzas diversas. Y no lo es menos su insistente canto al mar, un canto que, cuando no es sim-

bólico, suele tener como referente al Mediterráneo, cuyas aguas contempló tantas veces desde la orilla catalana de Barcelona. Desde Virgilio, en muy pocas ocasiones se ha cantado al *Mare nostrum* tan apasionadamente como lo ha hecho en nuestra edad Carlos de la Rica, un hombre radicado tierra adentro, pero anhelante siempre de ondas y azules marinos.

Su faceta patriótica reclama asimismo especial atención, si bien el concepto de patria riquiana ha de enfocarse desde Ángulos plurales. España fue su patria grande. Cuenca su patria local. Jerusalén su patria en el espíritu. Europa y el Mediterráneo su patria en la cultura y en la sensibilidad artística.

Y qué decir de su inigualable inspiración bíblica y profética, tan adentrada en el interior de su mente y de su corazón

RESUMEN:

José María Balcells, docente en la Universidad de León, ha dedicado muchos trabajos en su larga carrera como crítico tanto a Ángel Crespo (del que editó sus *Primeras poesías* en la BAM, en 1993) como a Carlos de la Rica. En este trabajo analiza el libro-poema *Yad Vashem*, integrándolo en la propuesta estética que el propio De la Rica denominó como realismo mitológico. Este libro, señala el autor, se entronca también en una amplia referencia a realidades históricas concretas y mitológicas, como la lucha de los pueblos europeos por su libertad, y en concreto las resistencias de distintos grupos étnicos europeos contra la barbarie nazi.

que a menudo resulta difícilísimo seguirle, en sus alusiones sacras, resultado de sus profundas lecturas religiosas, enriquecidas comúnmente por su modernísimo y abierto punto de vista teológico.

El universo mítico tentó con fuerza al poeta conquense. que se encontraba muy identificado con las esferas del mito pagano, sin duda por entender que era parte de sus raíces culturales irrenunciables. Sacerdote cristiano con todas sus consecuencias evangélicas, su credo religioso, tan auténticamente asumido y predicado, no le impidió abrazar con fervor el legado de Occidente, la estela de las dos grandes civilizaciones mediterráneas griega y latina, con sus divinidades, sus leyendas, sus héroes y su culto a la belleza y la armonía.

Al igual que en la obra poética de otro eminente poeta conquense, Fray Luís de León, cristianismo y pagania conviven en la poética riquiana, y no sólo porque en ambos la creencia en Dios se mantiene a salvo sin vacilación alguna, sino porque los dos autores estuvieron persuadidos de la convicción secular de que las civilizaciones de Grecia y Roma las había permitido Dios, un Dios, el cristiano, que, expresado o no expresado textualmente, inspira y alienta siempre en los versos de Carlos de la Rica.

Una prueba bien ostensible de la gran independencia de su camino poético la tenemos en su veta comprometida, escasamente concorde con la que se practicó en tiempos de la dictadura franquista. Al respecto, léase un poema libro, tan atípico e insólito como *Edipo el rey* (1965), obra que no trata de comunicar mensajes explícitos, sino que invita a leer entre líneas una defensa de la libertad para el pueblo español, que el poeta asociaba a la restauración monárquica y borbónica en la figura de don Juan.

Este posicionamiento era enteramente atípico entre los poetas comprometidos de entonces, y más lo era todavía la propuesta estética que el propio Carlos de la Rica designó como "realismo mitológico". Esta opción literaria admitía una práctica realista, pero la contrapunteaba con el adjetivo "mitológico" para indicar que dicho realismo, pese a referirse al presente histórico, estaba impregnado de la tradición cultural mediterránea, cuyos mitos también albergan, simbólicamente, rumbos y metas de justicia y libertad que son susceptibles de servir como incentivo para el hombre actual.

Como lenguaje poético, en el "realismo mitológico" confluían tanto la vanguardia en la que comenzó la andadura literaria riquiana, cuanto el simbolismo neoclasicista de autores que, como Claudel, le brindaron el ejemplo de aunar drama y poesía o como Cocteau, el de no renunciar a la vanguardia.

Desaparecido ya el dictador, en *Poemas junto a un pueblo* (1977) no limitaba Carlos de la Rica la noción de pueblo a sus *compatriotas* españoles, sino que la amplió a todos los pueblos ibéricos, a los hispánicos, a cualesquiera etnias indígenas, y al pueblo del que se sentía hijo en el espíritu, Israel.

Publicada la obra en la época de *apogeo* del culturalismo, volvía Carlos de la Rica a poner sobre el tablero literario la temática del compromiso, justamente en unos años en que éste se consideraba obsoleto. El celoso deseo de independencia poética riquiana quedaba una vez más demostrado, pues como escribe Carlos Morales en su introducción al *Yad Vashem*, nuestro poeta "pretendió ofrecer en los años cincuenta una alternativa culta a la poesía social y, en las décadas de los sesenta y setenta, una alternativa comprometida al culturalismo veneciano"².

El *Yad Vashem*

El libro *Yad Vashem* debe su título al poema homónimo que se incluye en el mismo, poema que, a su vez, es el primero del gru-

po de cuatro que conforman "Tierra de Promisión". Dichos textos, precedidos por los siete fragmentos de que constan los versos de "El rapto de Europa", integran el breve poemario que nos ocupa. Todas las composiciones de referencia habían aparecido previamente dentro del conjunto *Poemas junto a un pueblo*, pero fue deseo de Carlos de la Rica que se reeditaran de nuevo bajo el lema de *Yad Vashem*, cuya lectura avala que el poeta deseara juntar de nuevo "El rapto de Europa" y "Tierra de Promisión", porque ambas creaciones responden a un mismo propósito de denuncia del cruelísimo antisemitismo de la cancellería alemana de Hitler.

"El rapto de Europa" se compone, como anticipábamos, de siete momentos poéticos alusivos a las invasiones nazis de varios países europeos, y en su secuencia final se alude a la victoria de los aliados sobre las tropas del Führer. Algunos episodios de esta guerra son aludidos en los diversos fragmentos, así en el segundo la invasión de Polonia y los bombardeos de Varsovia, hechos que tuvieron lugar en septiembre de 1939; en el tercero la batalla de Dunkerque, entablada entre mayo y junio de 1940.

En los fragmentos cuarto y quinto, Carlos de la Rica canta el esfuerzo de ingleses y franceses en pro de una libertad amenazada por el furor bélico germano. En el fragmento sexto evoca aquel sangriento "Orden Nuevo", resultado de someter, por la ocupación militar, a los pueblos de Europa bajo la égida ideológica de la cruz gamada. Pero en el fragmento último se celebra el término de la II Guerra Mundial, y la llegada de la paz, de una paz querida por Dios, a la común patria de los europeos.

Las referencias a la realidad histórica se tejen dentro de la urdimbre de un discurso poético impregnado de menciones a la cultura clásica, empezando por la del propio título del poema, "El rapto de Europa", el cual remite a la leyenda mítica de la joven muchacha Europa, raptada por Júpiter transformado en toro. La guerra está simbolizada en el dios Ares, y el fin de la contienda lo vincula el poeta a Chipre, donde Afrodita "peina sus trenzas", escribe.

Estas apelaciones mitológicas conviven en el poema con la alusión bíblica y cristiana, bien manifiesta cuando a los nazis invasores de pueblos se los compara con demonios que "hacia el infierno parten", tras sus monstruosos y criminales bombardeos que destruyeron la naturaleza y a tantos hombres indefensos. Empero, esos mismos hombres, esa misma naturaleza, así como la cultura europea, son baluartes de la libertad, de una libertad que acabará derrotando a la tiranía hitleriana.

El ligamen entre el poema "El rapto de Europa" y la gaviilla titulada "Tierra de Promisión" se produce a través del poema "Yad Vashem", subdividido en dos partes, en la primera de las cuales son recordados campos de exterminio nazi tan conocidos como Dachau, Auschwitz, o Treblinka, que le inspiran los siguientes versos.

Dachau que es él un grito,
un astro metálico abatido;
el hambre de las bocas y
consumidos los cuerpos, las muñecas
con las manos ceñidas por las cuerdas.
Auschwitz hirsuto y de granizo,
fuego lento de gases, nubes
de cabañas arrasadas según costumbre.
La fosa silenciosa donde bajara el ave,
mujeres y niños que desnudos
los himnos cantan como antes,
—cuando una madre anciana

con su dedo crecido y largo
 el cielo señala y humo
 de incienso a la pradera de arriba
 se echaba a andar y rezaba—.
 Los montones de zapatos y ropa,
 la fama de la risa fría
 el estallido de Treblinca.³

Estallido, dice Carlos de la Rica, seguramente pensando en los levantamientos de grupos de prisioneros de dicho campo, en 1943. La segunda parte está unida a la primera por recordar la constante de la persecución sufrida por el pueblo judío, cuya ciudad santa, Jerusalén, ya arrasó el emperador romano Tito. Ambos fragmentos del texto “Yad Vashem” constituyen un hito en la poesía española, en la que tan escasísimas muestras se han escrito en pro de los israelitas. Es ésta una prueba más de la singularidad temática de Carlos de la Rica, quien desarrollaría esta veta en los otros tres poemas de “Tierra de Promisión”.

En “Canto del retorno” declara el poeta que Jerusalén ha sido siempre su ciudad deseada, la ciudad que ha tirado permanentemente de su vida, la ciudad a la que, en su virtud, procu-

ró acudir cada primavera, afirmaciones de cuya veracidad podemos dar fe cuantos conocimos a Carlos de la Rica, a quien recuerdo proyectando, casi al final de sus días, un nuevo viaje a Tierra Santa al que no íbamos a faltar, esta vez, algunos de sus amigos.

En “Guinosat” nos evoca la visita que realizó al *kibutz* de ese nombre, en el que comprobó con gran gozo cómo las gentes que lo habitaban vivían en completa fraternidad, una fraternidad que en el poema “Salmo de la reconciliación” expresó el poeta que deseaba que se consumase entre las tres religiones que albergan los muros de Jerusalén. Cuajado de referencias bíblicas, en estos versos se canta el símbolo de conciliación recíproca entre credos que, como los de israelíes y palestinos, han vivido enfrentados, pero que, acogidos en el seno de Jerusalén, habrán de vivir en paz. ■

NOTAS

¹ Carlos de la Rica. *Yad Vashem*. Prólogo de Carlos Morales. Cuenca: El toro de barro, 2000. 53 pp.

² Prólogo a *Yad Vashem*, p.8.

³ *Yad Vashem*, 37-8.



INFORME: ANGEL CRESPO / CARLOS DE LA RICA

Carlos de la Rica: la fundación de Contrebia

Antonio Lázaro

Siempre sospeché que el mito de Contrebia, en su génesis como “private joke” de algunos camaradas literarios, estaba más cerca de Cthulhu que de Yoknapatawa, de los trasmundos lovecraftianos que de la patria faulkneriana. Mas junto a las fantasmal proyecciones de la roca, había otras cosas: estaba también el aspecto menestral de una vieja y pequeña ciudad semiolvidada de Castilla, un tren inverosímil que atravesaba hacia el Este sierras de maquis y que abocaba maravillosamente a un mar cálido, una serranía viril donde ofrecer los propios despojos a los buitres o renacer en una poza con el agua más pura y gélida de este mundo, las pitas y tambores de las turbas (puro *latin jazz*) en que por momentos se cree escuchar a Miles Davis o a Jerry Gonzales, los enredos amorosos de novela semanal en el escenario menos indicado, los retornos a o de un pasado rico y compli-

cado, también esa otra Alcarria íntima y espectacular a la par que Cela apenas holló en su famoso viaje. En una España de gachas de almorta, misa diaria y desfiles a mansalva había que soñar, fundar un territorio mítico, una ciudad que pareciera otra sin dejar de ser ella misma. Así nació *Contrebia*, nuestra macondo de piedra y chopos, y Carlos de la Rica tuvo mucho que ver con su fundación.

Pudiera parecer que Carlos, creador mas también promotor, generador como sólo lo saben ser los genios generosos, hubiera podido emplear lo más sustantivo de sus energías en alentar la poesía. Pero aparte de que él no concebía una frontera absoluta entre los géneros, me consta que no fue así. Los versos brotan naturalmente, como el manantial, de las rocas. Más arduo parece arrancarles sus historias. Y es que esos espejos de

RESUMEN:

Contrebia es un territorio mítico claramente referido a la provincia de Cuenca y que fue creado, entre otros por Carlos de la Rica y Federico Muelas. Antonio Lázaro, narrador, poeta y asimismo amigo del autor de *Carboneras*, esboza en este texto una aproximación a la génesis de ese territorio así como a las dos incursiones narrativas que hacia él promovió Carlos de la Rica.

piedra son testigos de muchas y muy interesantes: de la pasión maldita de un Trastámara, del alzado de una esotérica catedral, de la lucha incesante del hombre contra el abismo, de la crianza de estadistas que fundaron un imperio, de sincretismos y revueltas populares, de la salvaje acometida carlista, de un inusitado falansterio de pintores donde un par de siglos antes florecieron inquisidores... Había, hay, mucho que contar y Carlos lo sabía. Hubiera disfrutado de haber podido leer la *Ciudad Levítica* de Raúl del Pozo, que se inscribe implícitamente en la saga contrebiense porque (en muchos aspectos) supone un desarrollo de sus rasgos esenciales.

Claramente, Carlos de la Rica, como autor y editor, es el principal socio fundador, uniendo su nombre al de Federico Muelas, de la saga contrebiense, la más consistente aportación a la literatura fantástica producida en esta Región, sustanciada básicamente en dos libros de la colección "El Toro de Barro", hoy sólo encontrables en algunas bibliotecas y, para mí desde luego, verdaderos objetos de culto, merecedores de reedición o, al menos, refundición (con nuevas aportaciones, que las hay), quién sabe si en la remozada segunda época del *Toro* bajo la batuta de Carlos Morales, albacea y continuador del maestro de Carboneras.

El primero de ellos, bajo el título de "Los cuentos de Contrebia" (1978), ofrece siete relatos (dos de Muelas, tres de Carlos de la Rica, uno de Meliano Peraille y otro de Arturo del Villar). El nivel de los siete es sobresaliente y el libro, una armónica y deliciosa compilación. "Víspera del último día", de Federico Muelas, una pequeña obra maestra, establece las pautas estilístico-temáticas de la saga y se erige por méritos propios en núcleo fundacional de la misma. En el prólogo, Carlos de la Rica explica que "a mí me hizo partícipe de esta comunicación Federico Muelas, iluminado entonces por repentino relámpago". Y añade: "El trabajo nuestro es el de desgastar la vista para descifrar el trazado, las folías de esta ventolera de carnavales que es la ciudad de Contrebia, Celtiberia adentro, diabólica y angélica, comandando la aparición de seres y de sombras, población de la esperpéntica Contrebia, sobrerreal ciudad de Contrebia... Desgarrar el velo que rodea una ciudad y sorprender otra, sólo es propio de escogidos, de iluminados, de raros, que es lo que a fin de cuentas somos los escritores".

El segundo de estos libros, "El hallazgo de Simuel" (1980), aparece ya bajo la firma única de Carlos de la Rica. El legado judío (expulsado física mas no espiritualmente), el enredo urbano, la génesis del espiritismo en la serranía Baja y, ante todo, el esoterismo apocalíptico vinculado a la energía de la roca,



Antonio Lázaro y Carlos de la Rica.

cohesionan un libro entretenido y sabio, muy bien escrito. En su apéndice "Notas a una mitología contrebiense", el autor propone nombres y topónimos del mágico territorio contrebiense, que incluye a Contrebia mas también a su alfoz ultraterreno (Opta, la Jara, Belmonte, Sotillos del Guadazaón), "toda una gama de vinculaciones que no son otra cosa que el reconocimiento —y esta es una pretensión cierta— a la existencia de esta tierra extraña, mágica y paralela que existe ahí, al otro lado de ti mismo, avisado lector".

La talla de Carlos de la Rica narrador no desmerece, en verdad, de su magna proyección como poeta. Lástima que esa faceta suya no alcanzó las coordenadas espacio-temporales apropiadas para un empeño más ambicioso y dilatado: la novela. Pero ahí queda el magnífico don de esa gavilla de cuentos contrebienses y un proyecto compartido, "ese misterioso mundo que nos une y nos conduce", cuya antorcha y relevo nos legó con generosidad. Un proyecto vivo, en que Apolo y Dionisos proseguirán su duelo eterno a través de nuevos relatos que siempre alguien arrancará del espejo sorprendente de la roca. ■



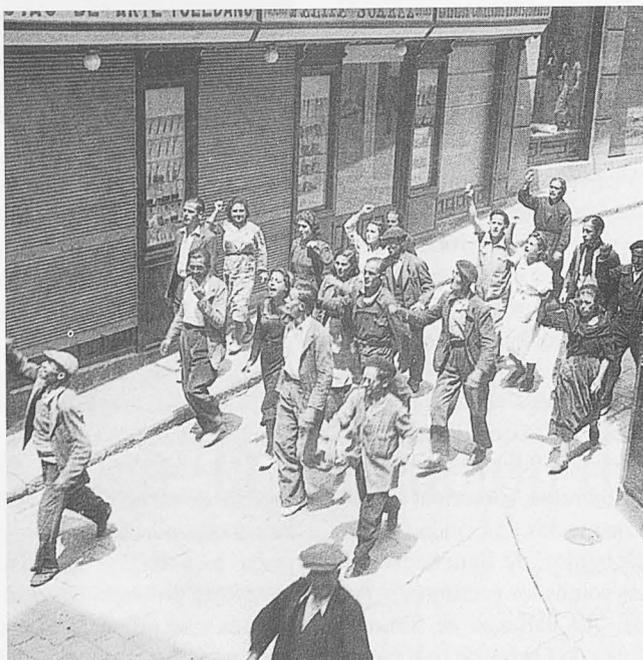
HISTORIA

Toledo escindida: La guerra al sur del Tajo

José María Ruiz Alonso

Hasta qué punto la violencia de la primavera contribuyó a que se atravesase el punto de no retorno de la conspiración en marcha?. O, por el contrario, la decisión ya estaba tomada y sólo se dilató en el tiempo por la necesidad de contar con los máximos apoyos? ¿Qué parte de responsabilidad en la violencia correspondió a la izquierda/extrema izquierda y cuál a la extrema derecha? ¿Actuó la Falange con un plan preconcebido y sistemático de provocación? ¿Existía un plan del PCE, del caballerismo, o del anarquismo, para terminar con el Gobierno republicano?. Sobre la existencia de un plan revolucionario, la historiografía ya ha desmontado la falsificación histórica puesta en práctica —con bastante éxito a posteriori— por los conspiradores militares y sus ideólogos, quienes confeccionaron e hicieron circular por toda España, durante la primavera de 1936, copias de unos documentos pretendidamente comunistas en los que se preparaba la inmediata revolución (los papeles de Borrás).

Ni siquiera existe un consenso en la reciente historiografía acerca de si la violencia desatada en la primavera constituyó una circunstancia específicamente española lo suficientemente grave como para explicar la sublevación militar o, por el contrario, se trató de un proceso generalizado en la Europa de entreguerras ante el que unos Gobiernos sucum-



bieron, pero ante el que otros salieron indemnes contando con la obediencia leal de sus Ejércitos. La valoración que hace Edward Malefakis de la primavera revolucionaria española enmarcándola en la historia europea es la de que aquí no se alcanzaron los niveles de protesta y conflictividad obrera que se habían producido en Alemania, Austria, o Italia tras la I Guerra mundial (1918-1919), países a los que España se parecía más que a Rusia. El Estado republicano estaba intacto y Azaña hubiera reaccionado contra un intento revolucionario como lo hicie-

ron Niceto Alcalá-Zamora, Samper Ibáñez y Lerroux en 1934. Y tal como actuaron Ebert o Giolitti en la crisis posbélica antes aludida, y no como Kerensky. La cohesión y fortaleza del Estado republicano fue destruida por la insurrección militar y ello provocó la revolución social posterior.

Por el contrario, Stanley Payne afirma que: “.. *la violencia fue proporcionalmente más intensa en España que en los sangrientos enfrentamientos previos al colapso de la democracia en Italia, Alemania y Austria, con la posible excepción de los primeros meses de virtual guerra civil en la República de Weimar, en 1918 y 1919.*”

Consideramos que queda por investigar la cantidad y cualidad de las víctimas, los autores y las circunstancias de los crí-

RESUMEN:

José María Ruiz Alonso, catedrático de Historia en el IES El Greco, de Toledo, acaba de leer su tesis doctoral sobre la Guerra civil en la provincia de Toledo, que obtuvo la calificación de *apta cum laude*, por unanimidad, por parte del tribunal que la juzgó. El presente artículo es una parte de las conclusiones de dicho trabajo y en él, el autor analiza tanto la trama civil como la militar de la insurrección anti-republicana de julio de 1936; revisa el mito del Alcázar; comenta las dos diferentes modalidades de represión que se produjeron en las dos zonas en que queda dividida la provincia, y tipifica las características de la revolución que se produjo en el área controlada por las fuerzas leales a la República.

menes políticos en cada una de las provincias españolas, como único camino para delimitar las responsabilidades de los dos extremos. Tarea difícil, la violencia política no puede estudiarse de la misma forma que el movimiento huelguístico y reivindicativo de estos meses. Tampoco es idéntica a la violencia social, a menudo espontánea en su ignición. En su más cruel acepción, el asesinato político es mucho más manipulable y fácil de provocar que una explosión huelguística. Y más difícil de historiar. Pertenece a un submundo oculto donde sólo una investigación policial, a veces ni siquiera con eso, podría esclarecerlo. Obviar que junto al campesino honrado y desesperado incitado por las soflamas revolucionarias pudo actuar el delincuente sin escrúpulos o el fanático profesional de la revolución, es tan erróneo como desconocer que junto al joven falangista movido por ideales patrios, operaron profesionales del crimen, se movieron cantidades de dinero y actuaron fanáticos contrarrevolucionarios.

El resultado de nuestra investigación es el siguiente: en la provincia de Toledo se produjeron, entre febrero y julio de 1936, 18 incidentes luctuosos con el resultado de 13 víctimas mortales y unos 30 heridos graves. Víctimas repartidas casi a partes iguales entre los dos bandos (7/6). Primera prueba que invalida la hipótesis de la autoría casi exclusiva de los frentepopulistas y anarquistas. Todos los hechos de violencia político-social menos uno, tuvieron como escenario el caserío de los pueblos. Con arreglo al número de homicidios debidos a la violencia política en toda España (los estudios más recientes proponen 273) en Toledo se sobrepasó la media nacional (por número de habitantes). Pero no parece que la violencia se desbocara respecto a la que se había producido en la propia provincia durante el primer bienio: 23 muertos como mínimo, en su inmensa mayoría campesinos y ugetistas.

Se aprecian ciertos cambios cualitativos respecto a los protagonistas habituales de los cinco primeros años republicanos: aparece una alta proporción de falangistas en los sucesos; están presentes, al menos, en 8 de los 18 incidentes —más como víctimas que como homicidas—. También surgen como protagonistas las JSU y las policías locales. Mientras que la Guardia Civil pasa a un segundo plano tras el protagonismo ejercido en el primer bienio Falangistas y justistas fueron los nuevos protagonistas que se repartieron a partes iguales la espiral de acción-reacción.

Respecto al ataque contra los símbolos, nacionales, Ejército e Iglesia, existen pocas dudas de la utilización propagandística que hicieron las derechas de Toledo de los pocos sucesos anticlericales y del único antimilitar que se produjeron —todos incruentos—. Fueron presentados, en línea con lo que había sido su propaganda electoral, como pruebas de que el Gobierno perseguía la destrucción de la Iglesia, del Ejército y de la Propiedad, pilares y esencias de la nación.

¿Hubo en Toledo una ofensiva izquierdista-sindical que justifique el término de primavera revolucionaria? ¿Alcanzó la conflictividad social un punto por encima del cual se pasa cualitativamente a una fractura social revolucionaria? ¿Corroboran los episodios de violencia física dicho salto cualitativo?. Con los datos encontrados creemos que no. Lo que se observa, fundamentalmente, es un esfuerzo enorme del IRA —y del Gobierno— para impulsar la reforma agraria en Toledo, y algún esfuerzo paralelo por parte de la FETT para encauzar las reivindicaciones del campesinado, aunque no todo lo que hubiera sido necesario. Por esa parte nos parece que el conflicto fundamental de la sociedad toledana — eminentemente agrícola — estaba en camino de ser desactivado. Desde luego, se constata una polarización de la vida política hacia posturas enfrentadas. La partici-

pación de Falange y de las Juventudes Socialistas Unificadas en los actos violentos, el deslizamiento de la fuerza política fundamental —Acción Popular Agraria— o al menos de la mayoría de sus líderes hacia posturas antisistema, y el caballerismo radical imperante en la Federación Provincial Socialista y en la FETT, indican que las reglas del juego democrático se encontraban en peligro.

Pero no se dio ningún *doble poder* a nivel provincial, en el espacio sindical o en el de los partidos republicanos o socialista. Tampoco parece convincente que el cambio de manos de un 16% de las tierras cultivables alterase sustancialmente la estructura de la propiedad agraria y las relaciones de clase: lo que el IRA perseguía era crear una clase media campesina de propietarios.

Si algún contrapoder hubo en aquel contexto, fue el de la trama conspirativa urdida desde la Comandancia de la Guardia Civil toledana —como a continuación veremos—, aunque se tratase de un contrapoder clandestino con todas las limitaciones que esto conlleva.

Se quiera o no, la historia de los mal llamados Gobiernos del Frente Popular se encuentra mediatizada por el 18 de julio. Es un periodo en el que el investigador ha de hacer redoblados esfuerzos para que el citado suceso no modele retroactivamente lo ocurrido durante estos meses previos. Después de sopesar las dos miradas debemos responder a ¿Se desencadenó una revolución en la primavera-verano de 1936? La respuesta es: no en Toledo. Desde el punto de vista de la ciencia política es indudable que no existió ningún intento de ocupación revolucionaria del poder en cualquiera de los niveles ejecutivos locales o provinciales.

La trama civil y militar

En Toledo actuó una trama conspiradora civil bastante más potente que la descubierta hasta ahora en otras capitales del entorno. Al jefe provincial de Acción Popular Agraria, Silvano Cirujano, ex-oficial retirado curtido en mil batallas antirrepublicanas y representante del sector antisistema de aquel partido, cupo el papel de líder de la facción civil conspiradora. En la capital, la mesocracia funcionarial y de servicios se implicó en ella, aunque lógicamente sólo una pequeña parte de los militantes más extremistas estuvo dispuesta a empuñar las armas: 47 militantes cedistas, tradicionalistas y de Renovación Española, y 60 jóvenes escuadristas de Falange preparados para la ocasión, se pusieron a las órdenes de los militares.

Los rasgos específicos de la sublevación en Toledo fueron:

1. A falta de unidades importantes del Ejército resultó que la postura prácticamente unánime de los mandos de la Guardia Civil fue determinante para el triunfo de la sublevación inicial. El jefe de la Comandancia de la Guardia Civil, coronel Pedro Romero Basart, antiguo implicado en la "sanjurjada" fue el organizador militar del golpe, con la inapreciable ventaja que le proporcionó la neutralidad primero y el apoyo después, del propio gobernador civil, Manuel María González López, quien representa la única excepción a la lealtad debida al Gobierno de entre los gobernadores manchegos. La Guardia Civil cerraba así el ciclo republicano que se había caracterizado por su fuerte enfrentamiento con los campesinos de la provincia. Los 690 números serán el núcleo armado en el que se sustente la sublevación y la resistencia alcazareña. El comportamiento de los gobernadores civiles en los meses previos y en los días decisivos surge como un factor de primerísima importancia, al menos así lo juzgamos en Toledo.

2. En la capital triunfó fácilmente la sublevación, a pesar de la mayoría socio-electoral frentepopulista y de sus fuertes sindicatos. El primer y único intento de batirse contra los militares se saldó con una derrota sangrienta. Carecían de armas, y sólo en conjunción con las columnas profesionales enviadas por el Gobierno poseían un cierto valor militar.

3. El triunfo en la capital fue posible a costa de dejar los pueblos sin guardias civiles. Sin ellos, las vanguardias sindicales derrotaron a las vanguardias falangistas y derechistas allí donde se pronunciaron, sin necesidad de intervención de fuerzas gubernamentales, bien que la técnica fue la abstención mayoritaria de los campesinos, decantándose finalmente hacia el Gobierno por la fuerza de los acontecimientos. No se respondió con la huelga general —como en Cáceres o Albacete—, aunque se constata su realización en algún que otro pueblo.

4. Como en el resto del territorio de la I División orgánica, fue necesaria una intervención gubernamental externa, en este caso desde Madrid, para someter a los sublevados de la capital provincial. El que, finalmente, quedase el reducto del Alcázar como el único territorio rebelde a lo largo y ancho de dicho territorio, precisa explicarse por algunas singularidades: la conjunción, sin fisuras, de todas las autoridades civiles y militares en el complot, la existencia de una fortaleza difícilmente batible con los medios de guerra republicanos, la abundancia de munición disponible (Fábrica de Armas) y el fanatismo que un grupo de oficiales y civiles logró imprimir al contingente militar relativamente importante (1. 197 combatientes).

Revisar “el Alcázar”

En la denominada *epopeya o gesta del Alcázar*, indefectiblemente unida a la de su comandante en jefe, Moscardó, existen ciertos errores en las fuentes *nacionales* y bastantes contradicciones en la historiografía apologetica cuya exogesis permite fundamentar la hipótesis de que el papel de Moscardó en la conspiración, sublevación y posterior resistencia, fue el de sancionar las decisiones ejecutivas de un *núcleo duro* de oficiales y civiles. La postura de indeterminación que mantuvo Moscardó durante tres días —bien es verdad que empleados para acumular recursos de fuerza— puede interpretarse como vacilación, o como la cautela propia de un veterano: retrasar todo lo posible “la línea de no retorno” por si la sublevación iniciada fracasaba anticipadamente. Ahora, con la publicación de las “Cartas a su mujer”, se pone en evidencia una acentuada dualidad de personalidad. Una contradicción entre sus actos, sus declaraciones oficiales, y la comunicación e interpretación de los mismos datos a su esposa.

Han de apreciarse en su justa medida las penalidades y la heroicidad de los defensores, aun admitiendo la situación límite que padecieron. Por un lado, porque el Gobierno no anduvo sobrado de fuerzas y medios para batir y tomar la fortaleza. Por otro, porque comparándolas en sus datos objetivos con el arrojamiento de los contendientes y con las bajas mortales ocurridas en otros combates en la propia provincia, con las abrumadoras carencias alimenticias y los bombardeos aéreos sufridos por la población civil en la retaguardia republicana, aquellas se relativizan.

Se debe incidir en nuevos aspectos que profundicen en el hecho propagandístico creado en torno al Alcázar durante y tras el asedio. Entre otros, la insólita libertad de información que tuvieron los numerosos corresponsales de prensa extranjeros en el Toledo revolucionario, o el que la temprana cronología y la existencia de las mujeres y niños de los guardias en la fortaleza —hecho fortuito— convirtieran el levantamiento del sitio en el primer rasgo positivo de corte humanitario achacable al hasta entonces rebelde y sanguinario Ejército de África. Rasgo claramente percibido

por la opinión pública europea. Dicha repercusión internacional fue advertida convenientemente por el general Franco —también se percató de ella el general Emilio Mola—, y sería decisiva en su “exaltación” a la cima del poder absoluto.

De los últimos estudios provinciales y regionales realizados parece afianzarse la idea de que la victoria o fracaso de la sublevación contra la República dependió de la relación de fuerzas existentes en cada lugar entre las facciones enfrentadas dentro del propio Ejército y dentro de las Fuerzas de Orden Público. Por lo mismo, disminuye o se minimiza el papel desempeñado por las fuerzas populares y los sindicatos en la defensa de la República. Ahora bien, tal vez se está incurriendo en el lógico cambio de perspectiva debido a la influencia que sobre los historiadores ejerce de lo que hemos denominado *presentismo*. Se nos ocurre —sin negar la principal— que habría que profundizar en cada enfrentamiento local y tener en cuenta algunas consideraciones. Por ejemplo: Se hubiesen enfrentado —estamos hablando de lucha armada— la facción leal de las FFAA y de las FOP a sus conmitones rebeldes de no haber sido presionados, empujados, y jaleados con entusiasmo por el pueblo civil? ¿No aparece este componente, digamos activador o catalizador, en prácticamente todos los combates entablados en los días de julio? ¿No fue el elemento fundamental a la hora de organizar las columnas mixtas que partieron a sofocar los núcleos de rebelión...?

La tesis que creemos haber demostrado es que se trató de una revolución atípica, pero revolución al cabo. Fracturó completamente las estructuras existentes en el terreno económico-social y en el del poder local, aunque no se cuestionó el poder estatal de la República ni de la Banca. Revolución descoordinada, improvisada, localista, sin dirección precisa, diríamos que *antibolchevique*, en el sentido de que lo que menos importaba era el gobierno provincial o estatal. El detonante de la misma fue la sublevación militar, que dejó al estado republicano inermes y a la Guardia Civil encerrada en el Alcázar. Los pueblos se encontraron de la noche a la mañana sin poder coercitivo de ningún tipo, dueños absolutos de sus destinos. En nuestro caso, el periodo revolucionario se prolongó algo más de lo habitual —hasta diciembre— y el papel del Gobierno fue mínimo en el campo porque el Alcázar absorbió todas sus energías.

Como primera característica de la nueva situación surge la casi completa socialización de los medios de producción, aspecto que aparece cada vez con mayor nitidez a medida que se descubren documentos de los primeros meses. Junto a ella, se destaca la fortísima represión sobre los propietarios y empleadores —agrícolas, industria y comercio— que políticamente no estuvieran alineados con la República, contra los campesinos *traidores a su clase* de la mitad Sur provincial, y contra el clero. Y en tercer lugar, el poder omnímodo local de los Comités en los núcleos rurales y de las milicias campesinas en el campo.

Confunde el que no hubiese una toma del poder central, una operación bolchevique, pero eso es otro asunto. Lo que quedó del Gobierno republicano, o su apariencia, prestaba una tranquilidad y una legalidad a los múltiples poderes revolucionarios. No quisieron romper con ni con la facción de clase de la burguesía republicana. La poca coordinación que hubo se debió a la UGT. Los micropoderes locales estuvieron en un gran porcentaje en sus manos, aunque no eran excluyentes, dado que los Comités recogieron la fórmula de las Casas del Pueblo adaptándola a la guerra. Todo el proceso del poder y del control económico estuvo presidido por un localismo extremo, con numerosos particularismos, aunque destaca el protagonismo de los afiliados, militantes y líderes locales del PSOE, de la FETT-UGT y de las JSU, fuerza hegemónica en la provincia. De ahí que propongamos el concepto de

semidirección, porque por otro lado no hubo una coordinación a escala provincial, y mucho menos regional, aunque los ugetistas tenderán con el paso de los meses a conseguirla a partir de su teoría de las *cooperativas de base múltiple*.

En la capital podemos distinguir inicialmente un poder tripartito: gubernativo, miliciano y frentepopulista. Pronto se fundieron los dos últimos en el Comité de Milicias y Defensa de la Ciudad (CMDC). Conceptuamos a dicho Comité como lo más parecido al *soviet* de la ciudad (partidos, sindicatos y milicias armadas). *Soviet* no bolchevique, del periodo de la revolución democrática rusa, cuando competían con el poder del Gobierno Provisional de aquel país y tenían una alta representatividad interna. *El CMDC* coexistió con el poder gubernativo, el cual logró mantenerse gracias a la sólida personalidad del nuevo gobernador civil y merced a la aportación de tropas y material por parte del Gobierno de Madrid. Por lo tanto, *poder dual* hasta que al final de septiembre el gobernador logró transformar el *soviet* en Consejo Ampliado del Frente Popular, reasumiéndolo en el organigrama del Ejecutivo republicano.

Atendiendo a la composición de los diversos Comités ciudadanos, el PSOE y la UGT detentaron una ligera hegemonía en el Toledo revolucionario pero perdieron peso respecto al PCE y a las JSU, ambas organizaciones en rápido ascenso. Aun así, el presidente de los socialistas provinciales, Manuel Aguillaume Valdés, mantuvo la jefatura del Comité de Milicias y Defensa de la Ciudad. Por el lado comunista, sin embargo, su líder histórico dejó paso a jefes más aguerridos.

En Toledo, a pesar de las crónicas de sus visitantes y de las críticas de todo tipo vertidas desde las más diversas posiciones, no hubo un predominio o control anarquista, como afirman unos, ni fue un cantón independiente en manos de un gobernador exageradamente toledanista, como dijeron otros. Los confederales constituyeron una minoría en el conjunto de las fuerzas milicianas y apenas estuvieron representados en los centros de poder sobredichos. Mientras que las críticas al cantonalismo del Gobierno Civil estuvieron motivadas, generalmente, por el celo mostrado, tanto por el gobernador cuanto por el Comité de Arte, en la protección del patrimonio artístico de la ciudad.

Respecto al sitio del Alcázar, debe considerarse una periodización clara: hasta mediados de agosto no hubo realmente un asedio completo, con una carencia de efectivos humanos y medios técnicos alarmante. El cerco comenzó realmente hacia mediados de agosto, coincidiendo con la aparición del *soviet* y con el esfuerzo militar añadido por parte del Gobierno, aunque lejos de las cifras mantenidas por algunos historiadores militares, y siempre con insuficiencia de armamento adecuado al objetivo a tomar. La escasa capacidad de choque de unas milicias apenas formadas en la instrucción militar y las vacilaciones gubernamentales en el uso de la mina —aparte de la carencia de expertos en poliorcética—, son también aspectos a tener en cuenta.



En los pueblos se estableció el poder omnímodo de los Comités de Defensa del Frente Popular, pero manteniéndose los Ayuntamientos. El Comité dirigía las Milicias de Control o de Retaguardia y la Administrativa (Consejo Administrativo de las Fincas Incautadas), y añadía a su poder coercitivo un poder económico del que dependían bastantes subalternos.

Al mismo tiempo, en los campos, los sindicatos organizaban las milicias campesinas bajo el mando de sus presidentes provinciales. Hemos calculado en 5.000 los hombres que formaron estas milicias autóctonas. Paralelamente, computamos otros 2.000 milicianos toledanos intervinientes en el cerco del Alcázar.

La tierra fue objeto de una socialización intensa y directa semidirigida por la FETT. El fenómeno incautador y colectivizador fue muy cuantioso en los meses revolucionarios, a pesar de que algunos historiadores han tomado las cifras proporcionadas por el IRA, en 1937 y 1938, como representativas de todo el colectivismo. Y no lo son, dichos datos no sirven para el periodo revolucionario.

De la documentación encontrada podemos establecer tres situaciones con arreglo a la magnitud colectivizadora: lugares de mínima colectivización de las tierras incautadas; colectivización de una parte del término agrícola —se puede tomar como modelo el 50% del mismo— coexistiendo con la propiedad privada; y colectivización máxima (*comunidades, colectividades del montón, colectividades integrales*) en las que la mayor parte del término municipal se puso en colectividad obligando a los propietarios supervivientes a ingresar en ella —adheridos—, a la vez que se tomaba el control de los servicios del lugar y de sus industrias agro-pecuarias. A la luz de los datos disponibles, ésta última situación se dio en un porcentaje mayor de lo esperado.

Desde 1937, la política agraria del IRA-PCE, con el apoyo republicano, invirtió el proceso, deshaciendo o refundando el colectivismo bajo los presupuestos de dar primacía al pequeño y mediano propietario, y parcelando las grandes colectividades en grupos colectivistas. Los datos del IRA son válidos para 1938 y sólo para las colectividades e incautaciones con todos los requisitos legales, oficializadas.

Numerosas industrias y servicios fueron primero sindicalizados y municipalizados para pasar luego a ser estatalizados sin que esto supusiese grandes cambios: el Estado las dejaba en usufructo al Consejo obrero-sindical. También en estas ramas productivas la socialización tuvo mayor alcance del que se pensaba.

Las sucursales de la banca privada en la provincia fueron la gran excepción del proceso socializador y apenas se modificó su estructura, funcionamiento y propiedad a nivel provincial, salvo en lo concerniente al relevo del personal desafecto y huido. Naturalmente que el desarrollo económico de la provincia no había alcanzado el nivel del capitalismo financiero. Además, los poderes locales confiaban que en Madrid se harían cargo de las grandes cuentas y negocios de los banqueros: poco podían hacer en una sucursal local desgajada del resto del Banco que no fuera saquear su numerario, y esto no sólo no se produjo sino que —lo que es incomprensible— en la zona Norte se le dejó intacto a Franco. En la zona Sur, paradojas de la revolución, los Comités de las grandes agro-ciudades con sucursales bancarias siguieron operando con ellas de forma habitual.

Las diversas represiones

La escisión provincial explica un plus de represión por parte de ambos bandos. Es lo que hemos venido conceptuando como *asimetría o inversión* respecto a la línea del Tajo.

La represión frentepopular fue mucho más numerosa en el Sur y, básicamente, se trató de una represión de clase.

El primer grupo porcentual de represaliados correspondió a los propietarios de todo tipo que destacaron por alguna faceta derechista, con la salvedad de que ni los grandes terratenientes u oligarcas industriales, financiadores de la rebelión, ni los oficiales del Ejército —su brazo ejecutivo— la sufrieron apenas (por el ausentismo o la huida a tiempo). Labradores y propietarios agrícolas, comerciantes e industriales, supusieron el 48% de todos los represaliados.

Se encuadra también en este concepto explicativo la represión cometida contra los denominados *traidores de clase*, contra los campesinos pobres, los servidores, los *lumpen*, que se habían señalado a favor de los amos, de los diversos partidos derechistas, sindicatos y asociaciones católicas. Nada menos que el segundo grupo en importancia (14,2%). Situación que indica claramente la peor articulación social del Sur provincial y la consiguiente radicalización de los revolucionarios contra sus iguales. Circunstancia derivada de la asimetría antes comentada.

Por el contrario, la represión anticlerical (tercer grupo numérico, 10,4%) tiene una componente netamente ideológica, aunque no exclusivamente religiosa, dada la estrecha imbricación de la Iglesia metropolitana en la lucha socio-política y electoral bajo la II República.

Se constatan grandes diferencias locales en el trato a los enemigos, pudiéndose establecer, por regla general, que dependió considerablemente de las enemistades personales enquistadas por asuntos comunes, de la fractura social existente en cada localidad (diferencias económicas, trato laboral, pobreza y paro). Pesaron sobremanera los comportamientos durante las pasadas luchas políticas, sindicales y electorales. Especialmente

los que acompañaron al conato revolucionario de octubre de 1934, a las elecciones de febrero de 1936, y a las actitudes durante los días de la sublevación. Fueron momentos propiciatorios: el triunfo sobre las sublevaciones locales, la recepción de noticias sobre las atrocidades cometidas por el Ejército de África, el apresuramiento con prisioneros antes de que llegasen los «moros y legionarios», los bombardeos aéreos con víctimas, y la llegada de unidades milicianas autóctonas a la localidad.

No existió ningún plan ni organización de la represión frentepopular. Como dijo Azaña: matan por *sentirse protagonistas de la revolución*. Puesto que los milicianos no asumieron el poder, el asesinato de los supuestos enemigos tenía un significado en sí mismo revolucionario. De los casos estudiados se desprende el rasgo de violencia colectiva y no premeditada, con un gran componente vengativo —individual o de grupo—, y diferenciada claramente de la tortura fría y metódica de los profesionales del terror y de la información. Los actos de barbarie física cometida tienen más que ver con el linchamiento colectivo.

Represión, desde luego, no fomentada ni consentida por las instituciones gubernamentales en activo, y limitada en el tiempo al periodo revolucionario (diciembre de 1936). Tras la recuperación del poder por el Gobierno republicano la Ley se aplicará a bastantes de los causantes señalados —y denunciados— de la represión frentepopular.

La responsabilidad última, en una parte considerable de los casos, fue de los Comités revolucionarios y de sus componentes políticos hegemónicos. ■



HISTORIA

II Foro internacional sobre las Brigadas Internacionales

Rosa María Sepúlveda Losa

Durante los últimos días de octubre del año 2001 se celebró en el Campus de Albacete de la Universidad de Castilla-La Mancha, el *II Foro Internacional sobre las Brigadas Internacionales*, organizado por el Centro de Estudios y Documentación de las Brigadas Internacionales (CEDOBI), órgano dependiente de la Universidad castellano-manchega, contando con la colaboración de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, las Cortes regionales, la Diputación Provincial de Albacete, el Ayuntamiento de Albacete, la Caja de Castilla-La Mancha, Cultural Albacete, Instituto de Estudios Albacenses, además de la Facultad de Humanidades y la Escuela Universitaria de Relaciones Laborales de Albacete.

Estos actos se encuadran dentro de las diversas actividades que desde 1996 viene desarrollando el CEDOBI. En esta ocasión se cumple el 65º aniversario de la llegada a España de las Brigadas Internacionales y, por ello, en el Paraninfo Universitario, durante los días 29, 30 y 31 de octubre, se celebraron una serie de conferencias, mesas redondas y encuentros entre historiadores, escritores, cineastas y brigadistas, a las que asistieron numerosos estudiantes y personas interesadas en conocer mejor una página de la historia reciente en la que Albacete desempeñó un papel importante en el ámbito internacional al ser elegida sede de los "Voluntarios de la Libertad", donde se pre-



pararían antes de ir a los frentes de combate para defender los ideales de libertad y democracia que representaban la República española.

A la inauguración asistieron numerosas autoridades entre las que se encontraban el consejero de Educación de Castilla-La Mancha y el Rector de la Universidad regional, quienes dirigieron emotivas palabras a los asistentes, reconociendo el valor de aquellos hombres que vinieron desde múltiples países a combatir el fascismo, así como el valor y la responsabilidad de las instituciones académicas por la recuperación histórica.

En la primera sesión Antonio Elorza, de la Universidad Complutense de Madrid, habló de la estrategia de la Komintern al propiciar las Brigadas Internacionales como frente de lucha antifascista en la Guerra civil española, y Gabriel Cardona, de la Universidad Central de Barcelona, expuso la articulación de las Brigadas Internacionales en el Ejército español y su papel en los distintos frentes. Igualmente se abordó el papel que desempeñaron dos medios propagandísticos fundamentales. La prensa, realizada por la profesora Mirta Nuñez, de la Complutense de Madrid, estudiosa de la prensa durante la Guerra civil española, quien puso de manifiesto el doble papel desempeñado por ésta, de cara a la población civil y también para fortalecer el espíritu de lucha de los combatientes. Y la utilización del cine, por

RESUMEN:

Profesores, escritores, políticos y brigadistas debatieron en Albacete sobre el papel de los voluntarios extranjeros antifascistas que defendieron la República entre 1936 y 1938. Este II Foro, organizado como el anterior por el Centro de Investigación sobre las Brigadas, vinculado a la UCLM, se centró en el papel de los medios de comunicación, de la propaganda, y de los intelectuales y artistas; se recordaron también las vivencias de brigadistas supervivientes y algunos partidos políticos (con la ausencia de los mayoritarios) insistieron en la oportunidad de este tipo de revisiones históricas.

su impacto nacional e internacional, a cargo de Magí Crusells, secretario del Centro de Investigaciones Film-Historia de la Universidad Central de Barcelona. Al final de esta sesión se presentó a los asistentes al Foro el vídeo que ha editado el CEDOBI y que mezcla imágenes de la visita de los brigadistas a Albacete con motivo de los actos organizados en 1996, con imágenes procedentes de los fondos documentales de este Centro.

La segunda jornada se dedicó a las imbricaciones entre el fenómeno de las Brigadas Internacionales y el mundo de la literatura, contando con la presencia de destacados estudiosos como Manuel Aznar Soler (Universidad Autónoma de Barcelona), Andrés Sorel (secretario de la Asociación de Escritores) y el escritor José Esteban. El profesor Aznar habló del apoyo que ofrecieron los intelectuales a las Brigadas Internacionales en el II Congreso Internacional de escritores para la defensa de la Cultura, celebrado en varias capitales españolas en el verano de 1937. Andrés Sorel destacó la gran producción literaria que ha generado este movimiento solidario de las Brigadas. A continuación se celebró una mesa redonda coordinada por José Esteban en la que participaron junto a los especialistas el brigadista Juan Miguel de Mora, autor de una novela en la que cuenta sus personales experiencias.

Por la tarde asistimos tal vez a la sesión más emotiva de todo el Foro, en la que algunos brigadistas nos relataron sus experiencias personales que les llevaron a venir desde sus países hasta España, sus vivencias en los frentes de lucha, la salida de España y peripecias al retornar a sus países. Participaron los brigadistas George Sossenko, norteamericano de origen ruso; Harry Fisher, norteamericano de origen polaco, quien a su regreso a Estados Unidos hubo de sufrir múltiples problemas políticos, especialmente durante los años de la "caza de brujas" de Mac Carthy; y la francesa Lise London, hija de españoles, brigadista, miembro de la Resistencia francesa y superviviente al nazismo. La sesión de ese día fue cerrada con la intervención de Manuel Requena, de la Universidad de Castilla-La Mancha y director del CEDOBI, quien puso de manifiesto los motivos que llevaron a la elección de Albacete como sede de las Brigadas Internacionales y la formación militar de los brigadistas en pueblos de esta provincia antes de incorporarse al frente.

El último día se dedicó la primera parte de la mañana para escuchar la opinión de los distintos partidos políticos sobre la Guerra civil y las Brigadas Internacionales. Intervinieron los disputados Iñaki Anasagasti (PNV), Gaspar Llamazares (IU) y Josep Maldonado (CiU), excusando su ausencia los representantes del PP y del PSOE. Todos coincidieron en lo oportuno de estos encuentros científicos sobre la revisión de temas de nuestra historia reciente que durante el franquismo han sido ocultados o tergiversados.

Para finalizar, se trató del regreso de los brigadistas a sus países, actitud ante ellos y experiencias, interviniendo los profesores Rêmi Skoutelsky, de la Universidad de París, autor de "Los voluntarios franceses en las Brigadas Internacionales"; Anthony Geist, profesor de Literatura española en la Universidad de Washington, especialista en los escritores de la "Generación del 27" y de la Guerra civil, autor de un foto-ensayo titulado "Otra cara de América. Los brigadistas y su legado de esperanza"; y Robert Coale, profesor de Lengua y Literatura española en la Universidad de Jacksonville (Florida), y colaborador en la publicación "The Volunteer".

Paralelamente a las jornadas científicas se desarrollaron otras actividades. En el Museo Municipal de Albacete, desde el 25 de octubre y hasta el 11 de noviembre, hubo una exposición fotográfica titulada "Brigadas Internacionales. Imágenes para la

historia", integrada por cerca de ochenta fotografías procedentes de los fondos documentales del CEDOBI así como otras procedentes de diversos archivos y bibliotecas nacionales. Esta exposición estaba dividida en cinco secciones bien delimitadas: la llegada de los brigadistas a España y a Albacete en particular, estancia y vivencias de los voluntarios en distintos pueblos de la provincia, imágenes de los brigadistas en algunos frentes, diversos aspectos de las Brigadas Internacionales (festivales, visita de intelectuales, hospitales, etc.), y homenajes de despedida y salida de los brigadistas de España.

El lunes día 29, se proyectó en el "Cine Capitol" de la capital la película-documental "Extranjeros de sí mismos" de Javier Rioyo y José Luis López-Linares, película que recoge testimonios de algunos de aquellos brigadistas así como de algunos miembros de la División Azul, y que fue presentada por Javier Rioyo, periodista, colaborador de "El País" y de "Cinemanía", quien ya había participado con el CEDOBI en unas jornadas que sobre el cine y las Brigadas Internacionales se celebraron en 1998. La estancia en Albacete del co-director del filme permitió la firma de un convenio entre la UCLM y la productora "Cero en Conducta", materializándose esta nueva colaboración con la cesión de una copia de todo el material videográfico recopilado para la realización de esta película, un total de 25 cintas, que servirán para incrementar el soporte científico del CEDOBI y le permitirá continuar su trabajo de recuperación de fondos documentales y la divulgación de la memoria histórica de los brigadistas, siendo empleadas con fines docentes y de investigación.

Por último, en la tarde del día 30 se presentaron dos libros que han sido publicados con la participación del CEDOBI durante el año 2001. El libro del brigadista norteamericano Harry Fisher, *Camaradas*, en el que cuenta sus experiencias durante su estancia en España durante la Guerra Civil; y el de Magí Crusells, *El cine y las Brigadas Internacionales*, un riguroso estudio acerca de la importancia y trascendencia de este medio de comunicación en el desarrollo de la contienda bélica. ■



HISTORIA

Renovación histórica y trabajo en equipo

Juan Sisinio Pérez Garzón

La Universidad de Castilla-La Mancha es joven; también es puntera en ciertas investigaciones. Pero cuando se habla de estar por delante siempre se piensa en ciencias agroalimentarias, por ejemplo, o ciencias biosanitarias, en genética, en química, en las distintas ingenierías. Raramente se piensa en las ciencias sociales y humanísticas. Sin embargo, esto ocurre también en los saberes que se cobijan bajo el rótulo de Humanidades. Un ejemplo rotundo lo constituye el GEAS, siglas que responden al significado de *Grupo de Estudios de Asociacionismo y Sociabilidad*.

Desde que en 1998 publicaron un primer libro colectivo, el titulado *España en sociedad: las asociaciones a finales del siglo XIX*, (Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998), el prestigio y el reconocimiento de este equipo ha sido creciente, porque además no ha nacido ni funciona con criterios excluyentes, sino que, en su trayectoria han reclamado la aportación de colegas de otras universidades y las temáticas similares de otras regiones de España.

Conviene explicar la iniciativa y el contenido de la misma. Bajo la dirección del historiador Isidro Sánchez, especialista en la época contemporánea de Castilla-La Mancha, se planteó primero constituir eso que tan escaso resulta en nuestro panorama de las ciencias sociales, crear un



equipo y hacer viable la conjunción de propuestas y de trabajos en una universidad de tan reciente creación. Pero el tema no podía ser cualquiera, sino el más ajustado a la metodología de una historia por hacer. Nuestra Región estaba inédita en muchos temas y en muchas épocas. Además, se sabían cosas, se habían investigado cuestiones, con rigor y metodología precisa, pero siempre referidas a los grupos dominantes. ¿Cómo vivió el pueblo en esta Región? ¿Cómo se unió con sus convecinos para impulsar sus intereses, expectativas, ideas o preferencias? ¿Cómo

transcurrieron los grandes acontecimientos en el devenir cotidiano de tantos miles de personas anónimas? Eran preguntas que, por otra parte, también inauguraban formas de historiar importantes para el resto de España.

En definitiva, se trataba de escribir por primera vez la historia contemporánea de Castilla-La Mancha. Y había que hacerlo desde abajo, con una metodología que no se quedara en las capas dirigentes, en aquellos que siempre han tenido voz y decisión y poderes. Ahí convergieron las iniciativas y las investigaciones de un puñado de historiadores muy jóvenes: Manuel Ortiz Heras, Francisco Alía Miranda, Angel Ramón del Valle, Rafael Villena y Angel L. López Villaverde. Constituido el grupo en 1992, avanzaron las

RESUMEN:

El Grupo de Estudios de Asociacionismo y Sociabilidad (GEAS), creado dentro de la UCLM, lleva ya cinco años difundiendo sus investigaciones sobre estas materias. Recientemente acaban de publicar dos libros (*Entre surcos y arados, sobre el mundo campesino, y Movimientos sociales y Estados en la España contemporánea*) en los que revisan importantes cuestiones tanto en el ámbito regional como a nivel nacional. El catedrático de Historia Contemporánea de nuestra Universidad, Sisinio Pérez Garzón, comenta ambos trabajos y valora la importancia de la actividad científica del GEAS.

investigaciones hasta dar como resultado un extraordinario elenco de tesis doctorales, ya publicadas, y ese primer libro colectivo editado en 1998, ya citado. En este libro se expuso y desplegó una tesis clara y explícita, que ni el español es individualista, ni el castellano-manchego había estado silencioso y callado durante largas décadas. Así, se sacaban a relucir las distintas asociaciones existentes en España desde finales del siglo XIX, gracias a la información suministrada por el Anuario "Bailly-Baillièrre", que desde 1879 editó al *Anuario-almanaque del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración o Directorio de las 400.000 señas de España, Estados hispano-americanos y Portugal*, que perduró hasta más allá de 1970, estando fusionado desde 1896 con el anuario editado por Riera en Barcelona.

Sociabilidad y vida cotidiana

Al año siguiente, en 1999, Isidro Sánchez y Rafael Villena coordinaron dentro del GEAS los trabajos que vieron la luz bajo el título de *Sociabilidad fin de siglo. Espacios asociativos en torno a 1898*, (también editados en Cuenca por el Servicio de Publicaciones de la UCLM). Ahora se incluía una reflexión general del hispanista francés J. L. Guereña quien, a partir de las propuestas de Maurice Agulhon, perfilaba el concepto de "espíritu de asociación", el protagonismo de los ateneos y casinos y la diferenciación de la sociabilidad burguesa y la sociabilidad popular. No es el momento de debatir el uso que, desde Agulhon, se hace de la sociabilidad como categoría histórica. Sin embargo, al menos, hay que hacer notar que puede incurrir en ambigüedad. En efecto, bajo la fórmula de la sociabilidad se escudriña en "los sistemas de relaciones que confrontan a los individuos entre ellos o que los reúnen en grupos, más o menos naturales, más o menos apremiantes, más o menos estables, más o menos numerosos" (Agulhon); y en otro momento el profesor Guereña entiende la sociabilidad como "la aptitud especial de vivir en grupos y en consolidar los grupos a través de la constitución de asociaciones voluntarias".

De este modo, la historia de la sociabilidad se confunde con la historia de la vida cotidiana, se conecta con ese resbaladizo terreno de la psicología colectiva, y pretende analizar tal variedad y amplitud de hechos, procesos y realidades, que se corre el peligro de acumular hechos cuya vinculación entre sí es poco clara, porque no son comparables. ¿Se pueden cobijar bajo el mismo concepto de sociabilidad los ateneos literarios, las cámaras de comercio, los círculos carlistas, los pósitos, las células masónicas, las sociedades de crédito, o de seguros y prevision y las cofradías religiosas, por ejemplo? El libro en cuestión, el editado en 1999, da muestra de esta complejidad de contenidos, porque se estudian desde la crisis del concepto de nación en la derrota del 98, por parte de J. R. Cayuela, las actitudes sociales y el patriotismo popular ante las guerras coloniales, por Mariano Esteban, hasta el asociacionismo librepensador y las mujeres, por parte de María Dolores Ramos, sin olvidar el caso de la "Sociedad Benéfica La Esperanza" en Puertollano, investigador por Modesto Arias desde 1894, o el asociacionismo cubano antes de la independencia, por R. Villena.

El ritmo de trabajo del GEAS ha sido impresionante. La prueba es que, en los dos años siguientes, el equipo ha impulsado y coordinado dos nuevos libros, ambos editados también por el Servicio de Publicaciones de la UCLM en el

2001. El primero, bajo la dirección de Angel López Villaverde y Manuel Ortiz Heras, presenta, con el significativo título de *Entre surcos y arados*, una muy notable precisión y concreción en las formas de sociabilidad, porque se ciñe a un ámbito bien delimitado, al asociacionismo agrario. De nuevo, con las aportaciones de historiadores de otras universidades, de Antonio Miguel Bernal para ofrecer un panorama general del sindicalismo campesino español entre 1939 y el año 2000, o de María Teresa Pérez Picazo, para analizar las comunidades de regantes, desde sus investigaciones murcianas sobre el agua, o de Emilio Majuelo para cotejar el funcionamiento del cooperativismo católico agrario bajo la dictadura de Franco que tuvo en el caso navarro un arquetipo.

En este libro nos interesa sobre todo reseñar las investigaciones que aportan Isidro Sánchez y Manuel Ortiz, individual o colectivamente. El primero analiza el asociacionismo agrario en Castilla-La Mancha desde los primeros años de la dictadura de Franco hasta los primeros años de la democracia, hasta 1982. Sin poder referir todos los aspectos que analiza, cabe rescatar el hecho de que, a pesar de las constricciones de una dictadura, se desplegaron iniciativas no sólo de oposición, sino también de organización social alternativa, como ocurrió en dos pueblos que incluso en los últimos años del franquismo adquirieron notoriedad casi mítica: Villamalea y Villa de don Fadrique, en las provincias de Albacete y Toledo respectivamente. *La cooperativa de San Antonio Abad* surgió de una veintena de agricultores de Villamalea que desde los años 60 se desmarcó de las pautas oficiales del sindicato de la dictadura, en una lucha que mezclaba lógicamente sus intereses económicos con las esperanzas de proyectar nuevas formas de democracia organizativa. Fueron pequeños propietarios y arrendatarios los protagonistas de estas iniciativas, mientras que en la Villa de don Fadrique fueron los jornaleros quienes, con una fuerte herencia del comunismo, se agruparon como Cooperativa del Campo San Isidro Labrador. Completa el libro el análisis conjunto que hacen I. Sánchez y M. Ortiz del surgimiento y despliegue de las Comisiones Campesinas en Castilla-La Mancha, hasta el año 1988.

Más exhasutivo y globalizador es el último libro que reseñamos. Bajo el título de *Movimientos sociales y Estado en la España contemporánea*, el equipo integrante del GEAS ha elaborado una obra en la que se recogen valiosas aportaciones para la actual historiografía española. Consta de tres partes bien delimitadas. En la primera, dedicada a las realidades sociales que se articularon en el proceso de implantación y desarrollo del Estado liberal, se arranca el estudio con una aportación del máximo especialista en el crucial período del trienio liberal, Gil Novales, quien desmenuza la irrupción de las clases populares en la política al socaire de la libertad establecida por la Constitución gaditana. Le siguen aportaciones que abordan los temas y cuestiones claves de la historia social del siglo XIX: el nuevo protagonismo de la clase obrera, la ideología del primer socialismo español y sus vinculaciones con el marxismo, así como la expansión del anarcosindicalismo por toda la geografía española, la propagación de las ideas gracias a la prensa y a las nuevas formas de sociabilidad, y, por último, el impacto de la crisis del 98 y las respuestas regeneracionistas, obreristas y nacionalistas. Son todos ellos destacables, pero es justo mencionar la amplitud metodológica y de contenidos con que Isidro Sánchez estudia la propagación de las ideas concernientes al mundo del trabajador, sin olvidar, por

ejemplo, las publicaciones católicas, o las referidas a la beneficencia y caridad, o rescatando aspectos tan inéditos como el de la actividad periodística de los maestros.

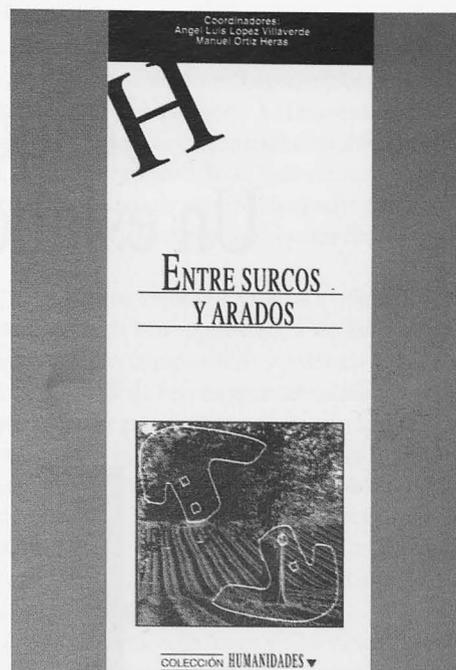
En la segunda parte de este libro se exponen cuestiones cuya novedad metodológica las hace de necesaria lectura para el historiador que quiera conocer nuevos modos de acercarse al pasado, y también para quienes deseen acercarse a enfoques de la historia realizados desde posiciones que no encajan en los parámetros institucionales del poder. Así, el profesor Jaime Pastor analiza el movimiento pacifista, desde 1977 a 1997, Juan José La Calle explica los contenidos de los movimientos ecologistas en la España del siglo XX, y

María Dolores Ramos analiza de modo riguroso y sugerente el feminismo de la primera mitad del siglo XX. Todo ello, sin olvidar dimensiones tan relevantes como los enfoques y diversos contenidos que se albergan en ese concepto tan polisémico como es el de "cultura popular", que, con rica densidad, plantea Jorge Uría en unas páginas que subtítulo como "la historia de un desencuentro". No podían faltar ni el antimilitarismo, que ha investigado con resultados importantes Rafael Núñez, ni esa organización tan decisiva en la segunda mitad del siglo XX para construir la democracia en España, las Comisiones Obreras, analizadas de modo sintético por David Ruiz y J. Babiano.

La tercera parte del libro tenía que abordar lógicamente las correspondientes concreciones de tales temas en Castilla-La Mancha. Eso hace Ángel R. del Valle para el siglo XIX, cuando conecta los cambios sociales con el proceso desamortizador en las tierras de esta Región, y también Rafael Villena cuando analiza los orígenes del movimiento obrero desde los primeros núcleos vinculados a la Internacional, con la creación de las secciones de la Federación Regional Española de la AIT que, por sectores, se organizaron en las minas de azufre de Hellín, y también en núcleos agrarios dispares, con afiliación campesina y artesanal, como las de Manzanares y La Solana en Ciudad Real, las de Guadalajara, Brihuega, Toledo, Fuensalida y Villafranca de los Caballeros. Fueron agrupaciones muy pequeñas, que, sin embargo, difundieron la prensa internacionalista y que realizaron movilizaciones huelguísticas de cierta relevancia, como los sombrereros de Manzanares, los maquinistas y fogoneros de Alcázar, o los panaderos de La Solana. Engarza cronológicamente con el estudio de R. Villena el análisis que hacen Francisco Alía y M.^a Paz Ladrón de Guevara de la conflictividad en Castilla-La Mancha desde 1898 hasta 1936 y subrayan como características de estos años tanto la implantación de las organizaciones obreras como el despliegue de las nuevas identidades de clase. Por ejemplo, los afiliados a UGT crecieron en apenas una década de 245 en toda la Región en 1901 a más de 2.500 en 1911, hasta alcanzar la cifra de 57.295 en el año de 1931. Más difícil es cuantificar la afiliación a la CNT, pero la propia historia evidencia que el peso político e ideológico de la UGT fue

muy superior y que tuvo una enorme influencia en el transcurrir de los años de la guerra civil. La cuantificación de las huelgas que realizan ambos autores es un dato que revela los contornos de una conflictividad que además en el campo estuvo catalizada por la estructura de la propiedad, como bien conoce M.^a Paz Ladrón de Guevara. También engarza cronológicamente el siguiente trabajo, el de Manuel Ortiz, quien realiza nuevas aportaciones sobre la actividad organizativa obrera bajo la dictadura, ya en su forma oficial de sindicatos de obediencia al régimen, o en la declarada como ilegal por ese mismo régimen. Alcanza su investigación hasta las elecciones sindicales de la década de los noventa, situando así este libro en los contenidos de la llamada "historia del presente", dimensión historiográfica en la que el autor ya es un destacado especialista.

En definitiva, los cuatro libros aquí reseñados constituyen sólo la prueba escrita de un extraordinario y riguroso trabajo de equipo, desarrollado a lo largo de la última década, y además sitúan a la Universidad de Castilla-La Mancha como referencia obligada para la historiografía social en nuestro país. Tan sólida vitalidad es reflejo de compromisos de estos autores no sólo con la historia como profesión, sino también con el desarrollo cultural y social de la Región en donde enseñan a nuevas hornadas de universitarios. ■





ARTE

Joaquín García Donaire: Un eslabón perdido, y recobrado

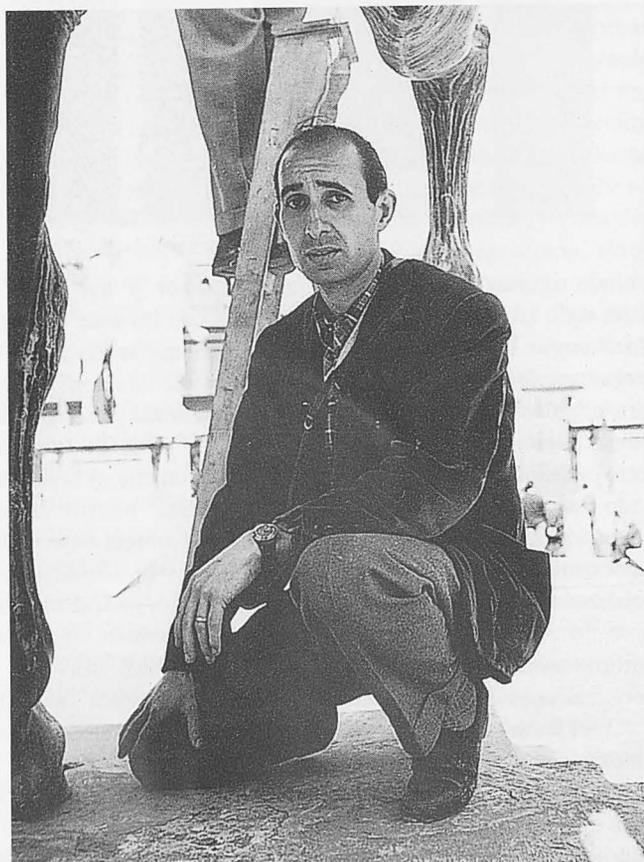
Gianna Prodan

Joaquín García Donaire (Ciudad Real, 1926) es un exponente casi paradigmático de una época crucial del arte español. Pues habiendo nacido en una familia de artistas (su abuelo y su padre habían sido unos estimados ebanistas y artistas también sus tíos, entre los que se contaba el mismo Felipe García Coronado) y formado en la primera mitad del siglo xx, una época en la cual el arte español se iba desarrollando dentro de los cauces de una equilibrada evolución, fue sorprendido como casi todos los artistas de su generación por el torbellino de una renovación que se demostró tan necesaria

como convulsa. Sin embargo ni sus principios, ni sus fidelidades fueron obstáculo para que se abriera a ese mundo en constante evolución, lleno tanto de nuevas posibilidades como de contradicciones, como ha sido el mundo de las artes plásticas a lo largo del siglo xx.

De esta forma Joaquín García Donaire, hijo de su tiempo, ha encauzado su obra al filo de una constante dialéctica entre el mundo vigoroso y sereno de lo clásico—no olvidemos su amor por Roma y por todo lo que la romanidad ha representado y sigue representando— y los retos de la renovación artística.

Elocuentes respuestas a ese interés por los fermentos artísticos del siglo han sido sus muchas experiencias investigativas que jalonaron los distintos períodos de su trabajo.



Pues si en sus inicios de escultor se valió casi exclusivamente de las posibilidades plásticas que le proporcionaba el modelado en barro. Ya en los años entre 1955 y 1959, cuando habiendo ganado el Premio Roma, gozó de una larga estancia en aquella ciudad, empezó a experimentar con una mezcla de tierras volcánicas, que imprimían a la obra el carácter desgarrado de fuerza ruda y casi primaria, que le acercaba a un muy personal expresionismo.

Más tarde, nuevamente en España y en contacto con ese grupo de escultores que se autodenominaría el Grupo de los Cinco, empezó a modelar sus

obras directamente en chapa de cera o en yeso al mismo tiempo que aportaba a su proceso escultórico nuevas técnicas que le permitían modificar, aligerándolas, las tradicionales y pesadas armaduras. Vinieron luego sus experimentaciones con carbones y escorias del proceso de fundición.

Pero lo suyo no se limitó tan solo a unas reformas técnicas pues simultáneamente iba madurando también su concepto de la forma en pos de una más estricta síntesis plástica, en la que seguía palpitando constantemente su amor por la belleza, por la armonía y por ese equilibrio que tanto le caracteriza.

Su formación, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, le había preparado a recorrer el camino del realismo según como lo entendía su maestro, el escultor Enrique

RESUMEN:

La autora es comisaria de la exposición antológica de García Donaire que acaba de terminar su estancia en Toledo y recorrerá ahora otras capitales de Castilla-La Mancha. En esta síntesis Gianna Prodan repasa la trayectoria de su esposo, analizando sus años de formación y su preocupación por las referencias del mundo clásico, para repasar después su vinculación con la Escuela de Madrid, la influencia de la abstracción, hasta encontrar ese lenguaje escultórico propio, lleno de "serenidad, equilibrio, sentido de la belleza y composición".

Pérez Comendador, aún atemperado por el sereno clasicismo de Clará. Sin embargo ya desde en esos mismos años de aprendizaje, su juventud le proyectaba ya hacia una sana rebelión. rebelión que en aquel tiempo era representada por el cubismo y por Picasso, luego por Henry Moore y por todo lo que entonces suponía *la modernidad*. Y pudo demostrarla rápidamejete esa rebelión. ya a los veintidós años, en sus primeras experiencias como profesor de la sevillana Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, o en sus amistades que siempre le unían a los compañeros más inconformistas, tanto en su época sevillana con Miguel Pérez Aguilera, como en Ciudad Real con los miembros del grupo de *Pensando en Joven*, en el cual figuraban Fernando Calatayud, Ángel Crespo, etc., o a través de su participación en las revistas del grupo neopostista.

Pertenece a esa época el desnudo de *Mujer peinándose* que ganaría la tercera medalla de la Exposición Nacional de 1954, que le proyectaría a la atención del mundo del arte.

Su época romana, en contacto con la escultura italiana, su admiración por la obra de Arturo Martín y su interés por la elocuencia dramática de los cuerpos que iban apareciendo en las excavaciones de Pompeya, nos dejó algunas obras casi expresionistas entre las que figura el relieve del monumento funerario del filósofo Jorge Ruiz de Santayana, el relieve de *Los Novios del Gianicolo*, etc.

Siempre en ese momento, pero con una intención más elegiaca, realizaba también aquel bellísimo desnudo, *Mujer Romana*, con que el ganaría la Medalla de Oro y Primera Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes (1957), figura de una clásica serenidad en la que subyacen reminiscencias romanas y etruscas.

Aunque alejado en esos años del ambiente madrileño, tanto por su larga estancia en Sevilla como, posteriormente, por los años pasados en Roma, su formación, sus intereses artísticos le han mantenido vinculado, durante toda su vida, a la *Escuela de Madrid* y a ese peculiar sentido de la figuración que se desarrolló en su ámbito haciendo de esta Escuela, en los años 50, una de las más y mejor integradas en el arte europeo del momento.

Pero las cosas cambiaron casi inesperadamente. La nueva orientación en el mundo del arte así como los intereses políticos, impulsó repentinamente nuevos lenguajes artísticos. El consiguiente auge de la abstracción de los años 60 apartó a Joaquín García Donaire, igual que a tantos otros artistas figurativos, de los primeros puestos de la modernidad. Nuestro escultor pasó así a formar parte de esa *generación silenciada*, de ese *eslabón perdido* del arte español del siglo XX, en que se fueron arrinconando bruscamente a tantos valiosos artistas y borrando drásticamente tanto trabajo.

Sin embargo, también la abstracción enriqueció la obra de García Donaire con unos nuevos y más amplios criterios de libertad y una nueva visión sintetizadora. En esos años es parte integrante del Grupo de los cinco escultores, juntamente con Venancio Blanco, Cesar Montaña, Benjamín Mustieles y Jesús Valverde a los que enseguida se uniría también José Carrilero y más tarde Juan Manuel Castrillón.

En otro momento, en los años 70, las escorias de fundición que observaba en la Fundición de Eduardo Capa, al que siempre le unió una gran amistad, le sugirieron nuevas posibilidades plásticas con sorprendentes resultados. Formas abstractas y abstractizantes se sucedieron desde entonces en su obra.

En una época como la nuestra que se caracteriza por las grandes prisas y por el *todo es válido*, resulta bastante insólito en el mundo del arte el afán constante de nuestro escultor de estudiar y perfeccionar hasta el máximo su propia obra, afán que le

ha hecho repetir incansablemente algunas de sus piezas aportándole pequeñas variaciones, casi imperceptibles a los ojos de los demás, pero que a él les parecen indispensables en pos de esa perfección que siempre se ha exigido a sí mismo.

Llegados a este punto es necesario hablar también del inevitable dualismo, a veces algo antitético, que nuestro escultor tuvo que asumir en el momento de elegir el lenguaje plástico en que realizaría su propia obra y los encargos que les fueron encomendados.

En efecto, si ya hemos valorado aquella tendencia suya, cada vez más acusada, hacia la simplificación de las formas a la que un personal concepto compositivo y estético le ha dirigido otorgándole esa esencia de serena monumentalidad, en las obras que tuvo que ejecutar por encargo, tuvo que limitar casi constantemente sus propias exigencias estéticas para lograr una más directa comunicación con el público destinatario de las mismas. Aún así, tampoco se alejó demasiado de sus presupuestos estéticos y plásticos, adaptándolos solamente a esas otras circunstancias, bien tratándose de su producción retratística, como de la religiosa o monumental.

Sólo en raras ocasiones, a lo largo de su vida profesional tuvo la suerte de encontrar algunos comitentes que prefirieron que les ampliara directamente, a tamaño monumental, alguna de sus propias obras. Pero eso pudo darse sólo pocas veces y en aquellos casos en que un más maduro criterio artístico o una mayor sensibilidad lo hicieron posible. Tales fueron los casos del banquero José Lladó, del pintor José Beulas, gran admirador y coleccionista de la obra de Donaire, y de Pilar Martínez, entonces alcaldesa de Villaviciosa de Odón (Madrid). El primero le encargó la realización en tamaño monumental de una obra suya, el *Arquero*, que debía ser instalada en la nueva sede del Banco de Urquijo, pero siendo adquirido posteriormente el edificio por el Ministerio de Cultura, la figura terminó siendo colocada en la zona ajardinada de la calle Arturo Soria, en Madrid. El segundo, en 1995, le pidió para su parque la ampliación de un grupo escultórico, *Los Novios*, y por su parte la alcaldesa de Villaviciosa de Odón le hizo ampliar una bella maternidad, para ornamentar el parque de ese municipio.

Amante de la naturaleza y de la vida al aire libre, García Donaire es también un interesante pintor que ha dirigido su interés sobre todo al paisajismo, realizado sus obras siempre *au plein air*, como lo hicieron los maestros de otros tiempos. Se ha dedicado asimismo al bodegón con varias incursiones, sobre todo a partir de los años 80, en el mundo de las formas abstractizantes. Más tarde, a partir ya de los años 80, su búsqueda se dirigió más directamente hacia el mundo de la abstracción en que algunas formas, esencialmente escultóricas, se recortan sobre un fondo de claridades casi marinas en una constante elegía de color perdido en suavidades.

A los años 1986-1988, en una época de una profunda depresión seguida a la muerte de su madre, corresponde una serie de acuarelas abstractas de tonos terrosos, siempre ponderados, y lejos de cualquier desgarramiento o abrupto dramatismo.

Terminando ya este artículo debemos todavía señalar las principales características de la obra de Donaire, que son su serenidad, su equilibrio, su gran sentido de la belleza y de la composición, base esencial de todas sus realizaciones, fruto de una estudiada distribución de los espacios y de los demás elementos que componen la obra.

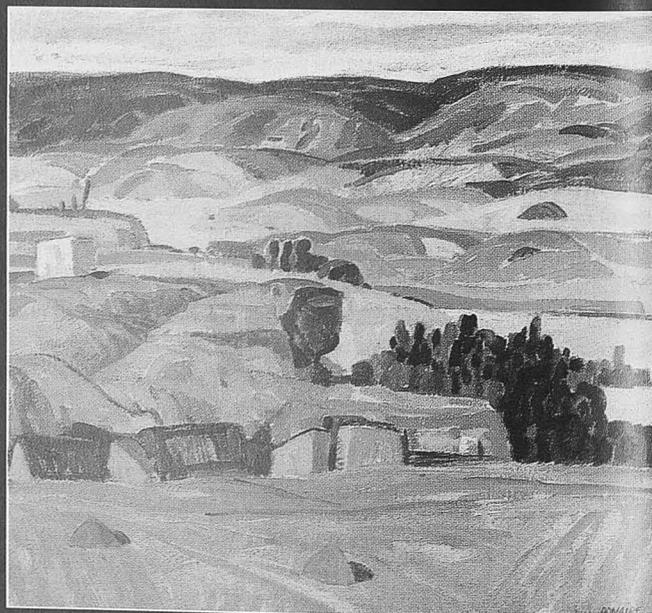
En cuanto a su temática encontramos figuras de enamorados, maternidades, desnudos, figuras sentadas, toreros, bailarinas, algún que otro animal y sobre todo, como elemento principal, la constante presencia de la mujer. ■



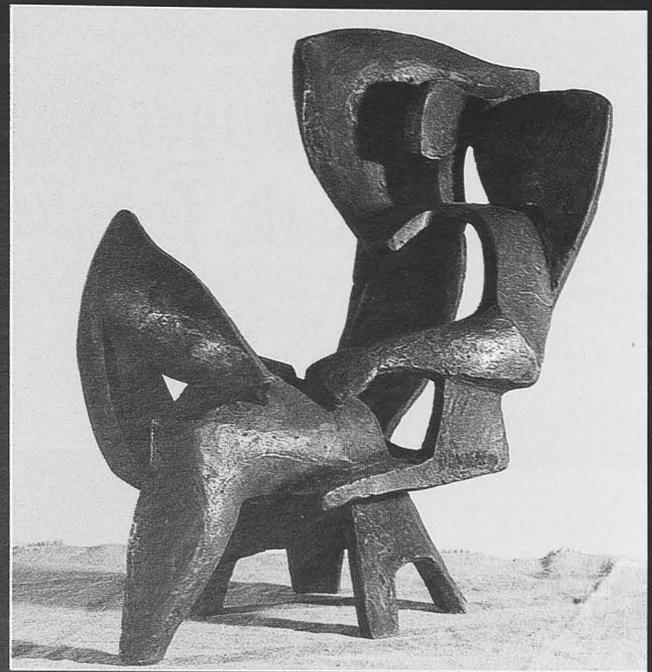
Figura, 1974.



Lagunas de Ruidera, 1967.



Bujalaro, 1972.



Mujer en la butaca, 1987.

Maternidad en la silla, 1992.



Descanso, 1993.



ARTE

John Singer Sargent y el gusto por el arte de Toledo en Estados Unidos

*M. Elizabeth Boone,
José Pedro Muñoz Herrera*

Y si vas a Toledo, que si no eres un condenado loco supongo que querrás...

El pintor norteamericano John Singer Sargent (1856-1925) mantuvo una larga y variada fascinación por la ciudad de Toledo, en el curso de las décadas que marcaron el cambio del siglo XIX al XX. Nacido en Florencia, de un matrimonio de expatriados de Filadelfia, constituido por el Dr. Fitzwilliam y Mary Newbold Singer Sargent, el artista tuvo una infancia nómada viajando por toda Europa. Sargent visitó España por primera vez cuando tenía doce años, en compañía de

su familia, entrando por Perpignan y Barcelona y viajando hacia el sur por Tarragona, Valencia, Córdoba, Sevilla y Cádiz. Escribiendo a un amigo desde Gibraltar el 11 de abril de 1868, el cabeza de familia explicaba su plan de continuar hacia Málaga y Granada, para dirigirse luego al Norte hacia Madrid y Burgos, camino de Biarritz. Los Sargent siempre se detenían en las ciudades de importancia histórica que jalonaban su camino, y aunque el Dr. Sargent no menciona específicamente a la Ciudad Imperial en su carta, una peregrinación a Toledo debió ser parte indudable del extenso itinerario seguido por el grupo.

En 1874 la familia se estableció en París para permitir que el hijo estudiase una carrera artística. Sargent se enroló en el taller del pintor retratista de moda Carolus-Duran, donde se distinguió como el más aventajado alumno de aquel maestro;



Interior de Sta. María la Blanca (hacia 1879).

comenzando a exhibir su obra en el Salón de 1877 en París, y en la Society of American Artists de Nueva York, el siguiente año. Por consejo de Carolus-Duran, Sargent decidió volver a España tras concluir su aprendizaje, a fin de estudiar la obra de Velázquez. Hizo su viaje en compañía de dos estudiantes de arte franceses, Charles-Edmond Daux y Armand-Eugène Bach, llegando a Madrid el 14 de octubre de 1879, donde solicitaron permiso como copistas en el Prado. Sargent estuvo en Madrid durante al menos un mes y produjo varias copias de obras de Velázquez, como *Las*

Meninas, *Las Hilanderas*, *La Fragua de Vulcano*, y *Esopo*. Hamilton Minchin, un condiscípulo del taller de Carolus-Duran, vio aquellas copias en el estudio parisino de Sargent: "A su retorno", dice Minchin, "recuerdo haber visto en su estudio algunas de las obras que hizo allí, y copias de Velázquez, y una de ellas en que uno podría contar las pinceladas: 'Supongo que no tuviste tiempo de terminarlo' le dije. 'Al contrario' respondió él, 'es justo lo que vi en el original, con lo mejor de mi capacidad... En aquel tiempo, su admiración se dirigía particularmente hacia Velázquez, Goya, Frans Hals, y las decoraciones de Paul Baudry en la ópera". En Madrid, Sargent también manifestó su interés en Goya, comprando una colección de sus aguafuertes, que envió a su amigo el también pintor James Carroll Beckwith en Mayo de 1880.

RESUMEN:

Los autores, expertos ambos en la pintura española y norteamericana de los siglos XIX y comienzos del XX, se centran aquí en la figura de uno de los pintores más reconocidos de este periodo, el cosmopolita Singer Sargent, que pasó varias temporadas en Toledo, en las dos últimas décadas del siglo anterior. Allí surge su fascinación por El Greco así como por algunos de los elementos de épocas pasadas que pudo contemplar en la ciudad. El artículo termina repasando las posibles conexiones entre Sargent y otro pintor de la tierra, el manchego Ángel Andrade.



Singer: Toledo, hacia 1912.



Andrade: Sol poniente, hacia 1915.

Otra motivación de Sargent para viajar a España, y la principal razón para visitar Toledo aquel otoño, era producir una nueva pintura para el Salón, preferiblemente de tema orientalista. Con este propósito realizó sin duda un pequeño estudio al óleo de Santa María la Blanca, quizás el monumento más singularmente orientalista en la ciudad. Los asuntos de costumbres, países y tipos moros eran sumamente populares en la década de 1870, y Sargent pudo haber conocido una acuarela de Mariano Fortuny, titulada *La Preghiera*, obra de 1872, que representa un guerrero árabe orando al pie de un pilar de esta antigua Sinagoga convertida en templo cristiano. Esta obra de Fortuny fue publicada en 1875 por Goupil y vendida con la Colección Oppenheim, dos años después. La riqueza visual de Santa María la Blanca no se manifestaba en su indiferente apariencia exterior, pero el artista que pasaba al interior era transportado a un mundo de esplendor nada más cruzar el umbral. Sargent captura el sabor exótico del edificio negando su orden geométrico y creando con la apretada sucesión de arcos de herradura un espacio asimétrico que conduce hacia el fondo, hacia una puerta situada en un punto misterioso y vago.

Finalmente, Sargent creó su pintura orientalista para el Salón, *Fumée d'Ambre Gris* no en España, sino en Tánger. Tras dejar atrás a finales de Noviembre la meseta castellana, se dirigió hacia el Sur, a Sevilla, donde coincidió con sus compañeros y compatriotas Henry y Marion Hooper Adanis antes de marchar para Granada. Sargent continuó trabajando sobre la arquitectura árabe en la Alhambra, produciendo varios estudios más al óleo. Pero las lluvias del invierno vinieron a dificultar su tarea, de modo que el 4 de enero, el norteamericano y sus dos amigos franceses cruzaron el Estrecho de Gibraltar, y en Tánger alquilaron la casa encalada con patio donde Sargent pintó *Fumée d'Ambre Gris*. Esta obra, representando a una mujer completamente cubierta por una gran chilaba ante un arco árabe, confirma la continua fascinación del pintor por una arquitectura como la que encontró en Santa María la Blanca, en Toledo.

Además de manifestar su aprecio por la arquitectura de los Moros, Sargent también desarrolló durante su visita a Toledo un gusto por El Greco que precede sustancialmente el interés de la mayoría de los artistas y coleccionistas norteamericanos por el pintor cretense. Es fácil de imaginar que Carolus-Duran proveyese a su alumno favorito con cartas de introducción para sus colegas españoles, entre los que se encontraba Matías Moreno (1840-1906), a quien el francés retrató en Toledo en 1867, retrato que hoy existe en el Museo del Prado. Moreno, un discípulo de Federico de Madrazo establecido en Toledo en 1866, había acometido la restauración del cuadro de *El Greco, El Entierro del Conde de Orgaz*, en 1872, y había vendido al Estado copias de

obras del mismo autor como el *Retrato del Cardenal Tavera* y el *Diego de Covarrubias*, en 1878. Las relaciones entre Carolus-Duran y Matías Moreno fueron muy intensas, y el francés fue anfitrión del español en París, en torno a 1881. El propio Federico de Madrazo recomendaba a Moreno por aquellos años como perfecto conocedor y copista de El Greco. Él bien pudo ser el responsable de iniciar a Sargent en el conocimiento del pintor griego y su obra. En torno a 1888, previo a su segundo viaje a España, Sargent escribió a su amiga la escritora Vernon Lee, sugiriéndole que pasase por Toledo para ver la obra de El Greco, así como la Tumba del Cardenal Tavera, de Alonso Berruguete, en el Hospital de Afuera, y la escultura de San Francisco, de Pedro de Mena, entonces atribuida a Alonso Cano: "Suele ser imposible ver el San Francisco de Alonso Cano en la Catedral, y uno ha de ser recomendado por un Cardenal por lo menos", señalaba Sargent a su amiga, que en 1889 escribía *The Virgin of the Seven Dagers* sobre inspiraciones grequescas y españolas, en cierto modo derivadas de los consejos del artista norteamericano. El artista y crítico francés, Zacharie Astruc, sí que había contado con los salvoconductos precisos cuando copió esta escultura en 1873, pieza que era custodiada con muy especial celo por el Cabildo Primado, debido a recientes robos en la iglesia y a la inestabilidad política que en aquellos años aquejó a España.

Por otro lado, en su carta a Vernon Lee, Sargent declaraba ser incapaz de proveer a su amiga con nombres de referentes españoles, arrojando alguna duda sobre la sugerida visita personal a Moreno. Pero el conocimiento de Sargent sobre El Greco derivaría igualmente de los círculos cosmopolitas de los artistas en París, en los que el norteamericano se encontraba integrado. Zacharie Astruc, quien comunicó a Edouard Manet algo de su apasionada admiración por El Greco, había vivido intensamente en Toledo junto a Moreno, mientras copiaba el *San Francisco*, como queda dicho, en 1873, y en 1882 había dado cartas de presentación para Moreno a un íntimo amigo de Sargent, el compositor francés Chabrier. Sargent, con un francés fluido y habiendo pasado toda su vida fuera de su país, estaba en una posición mucho mejor que muchos de sus compatriotas para conocer al desconocido pintor griego a través de fuentes francesas. Además, en 1879, era ya un viajero bienazonado; su infancia errante al lado de una madre con inclinaciones artísticas, le había preparado para descubrir los más oscuros e inadvertidos tesoros de cualquier ciudad. Siendo una individualidad ecléctica con un gusto altamente refinado, Sargent podría haber descubierto esas obras de arte por sí mismo, con la simple ayuda de su guía Baedeker.

No parece que Sargent fuera a Toledo durante su siguiente viaje a España en agosto de 1892, cuando visitó a su madre



Tumba en Toledo, hacia 1902.

y a su hermana Violet en Camprodon. Pero cuando volvió en 1895, a fin de recoger material para sus murales de la *Historia de la Religión* en la Biblioteca Pública de Boston, reafirmó su apreciación de El Greco, copiando su obra en El Prado. De aquellas jornadas de trabajo en el Museo sería fruto su copia de *La Santísima Trinidad*, cuyo original había sido adquirido en el convento de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo, por el escultor Valeriano Salvatierra hacia 1827, y que fuera vendido cinco años después a Fernando VII. Sargent también copió obras de Ticiano, y de Tintoretto, y en la Academia de San Fernando compró un segundo volumen de aguafuertes de Goya, esta vez para su patrono George Vanderbilt. Tal vez preludiando el punto álgido del gusto de los coleccionistas norteamericanos por El Greco con la llegada de los cuadros de la Capilla de San José la siguiente década, Sargent adquirió en su viaje de 1895 una versión de *San Martín y el pobre*, ahora atribuida a Jorge Manuel Theutocopuli, obra que prestaría a la *Exhibition of Spanish Art* en la New Gallery de Londres a finales de aquel año. Sargent trabajaba por entonces en la parte medieval de sus decoraciones para la Biblioteca, y la obra de El Greco, parecía particularmente adecuada al enfoque bizantino y gótico de esos murales. “Debido a la falta de espacio”, escribió a su vieja amiga Vernon Lee, “temo que mi fragmento Cristiano deba dividirse en Bizantino y, ampliamente hablando, Gótico”.

Una carta dirigida al escultor americano Augustus Saint-Gaudens hacia 1899, revela que Sargent no había cambiado sustancialmente de opinión sobre los tesoros de Toledo desde su primera visita a la ciudad veinte años atrás. Así escribía burlón a su amigo, “Y si vas a Toledo, que si no eres un condenado loco supongo que querrás, piensa en ver las pinturas de El Greco en Sto. Tomás, en la sacristía de la catedral, en el museo, y en cualquier parte donde sepas de alguna - y también la espléndida tumba del Cardenal Tavera en el Hospital de Afuera”. Unos pocos

años más tarde, en 1903, buscando una obra de El Greco para la colección de la bostoniana Isabella Stewart Gardner, Sargent escribió desde Madrid: “No se encuentra ni Greco, ni Goya. Lo único que he visto digno de Fenway Court es una talla en madera procedente de una iglesia”. Gardner, la propietaria de su obra de tema español más famosa, *El Jaleo*, amasó una espléndida colección de pinturas europeas, y Sargent la alertó aquel Diciembre sobre una pintura de El Greco, en el mercado: “En estas circunstancias supongo que es inútil decirte que hay una muy buena *adoración de los pastores* en venta aquí - piden 1.700 libras por ella”. Aunque Gardner no compró *La Adoración de los pastores*, el cuadro se iría finalmente a los Estados Unidos; el Metropolitano de Nueva York lo adquirió para su colección en 1905. Sargent también mantuvo informado de posibles adquisiciones a Edward Robinson, director del Museo de Bellas Artes de Boston. Vio el retrato de *Fray Hortensio Félix Paravicino* en el verano de 1903, y en 1904 reenvió a Robinson la comunicación de Ricardo Madrazo sobre su disponibilidad para la venta. Era, dice Sargent, “uno de los mejores Grecos que nunca vi”. Sargent estaba por entonces en excelentes relaciones con Manuel B. Cossío, pues escribió una carta de presentación para la visita de este notable estudioso de El Greco a los Estados Unidos, el 28 de junio de 1904.

Cuando Sargent visitó España en la primavera de 1902, pasaba cada vez más tiempo trabajando a la acuarela, y es aparentemente entonces cuando pinta *Toledo, Bridge*, una vista del Puente de San Martín, y *Tomb at Toledo*, que expuso en la Galería Carfax de Londres en mayo y junio de 1903, representando el Sepulcro del Cardenal Tavera en su hospital toledano. El pintor había recomendado varias veces a sus amigos esta tumba con anterioridad, pero nunca la había pintado. Su interés en hacerlo estribaba en el deseo de estudiar la integridad del arte y la arquitectura en los monumentos del Renacimiento, pues por esta época sus investigaciones para la Biblioteca Pública de Boston habían avanzado más allá del Gótico. Sargent poseía una fotografía de esta tumba del siglo XVI, con la figura, yacente del Primado protegida por las cuatro Virtudes Cardinales, y la conservaba en un álbum junto con tres fotografías de Casiano Alguacil -*Río Tajo, Toledo*, así como *Un Detalle Arabe - Toledo* y *Detalle Arabe - Casa de Mesa*- una fotografía de Jean Laurent, por asunto *Statuette de St. François, oeuvre d'Alonso Cano*, y otras álbuminas toledanas sin atribución tituladas *Le détailage des boeufs (d'après nature)* y *Santa María la Blanca*. Estas fotografías pudieron haber sido compradas en cualquiera de los viajes de Sargent a España; su hermana Violet donó este álbum al Metropolitano de Nueva York en 1950. La acuarela del Hospital Tavera está pintada con paleta monocroma marrón, con sombras violetas, y la tumba centrada hacia la parte baja de la composición. Sargent esboza ligeramente algunos de los detalles arquitectónicos de la capilla. En los años posteriores continuó recomendando esta tumba a los amigos que viajaban a España. A la estudiante de arte Julia Heynemann, le dio las siguientes instrucciones: *After Madrid / Toledo - walk over / Puente S. Martin eastward / is a little chapel & down / to the river & use ferry*. Un delicioso paseo por los riscos que rodean la ciudad, bajando al río y cruzando en barca bajo la Virgen del Valle, que el artista debía conocer bien. Sargent también sugería a Heyneman que pasase al menos una noche en la ciudad, en la Fonda del Lino. Fue por medio de Julia Heyneman como Benigno de la Vega Inclán trató de ponerse en contacto con Sargent, con el fin de exhibir en Londres uno de sus Grecos.

Similar en su enfoque anticuario, la acuarela tradicionalmente conocida ya como *Persian Vase o Persian Artifact with Faience Decoration*, en realidad representa un brocal de pozo mudéjar que Sargent vio en el museo de Toledo. El brocal de barro cocido, con una banda de decoración esmaltada rodeando el extre-

mo superior, se encontraba en el Museo Arqueológico de San Juan de los Reyes desde 1871, y allí permaneció hasta 1917, cuando el museo fue trasladado a los bajos de la Diputación. Hoy puede verse en el Museo Taller del Moro. Un ejemplar gemelo del brocal de la acuarela de Sargent fue adquirido en Toledo por Henry Cole para el Victoria & Albert Museum de Londres, también en 1871. En 1874 el Museo Español de Antigüedades había publicado una cromolitografía de Contreras con el ejemplar toledano, cuya tosca superficie y rotos perfiles identifican claramente esta pieza con la vista por Sargent durante una de sus visitas a la ciudad

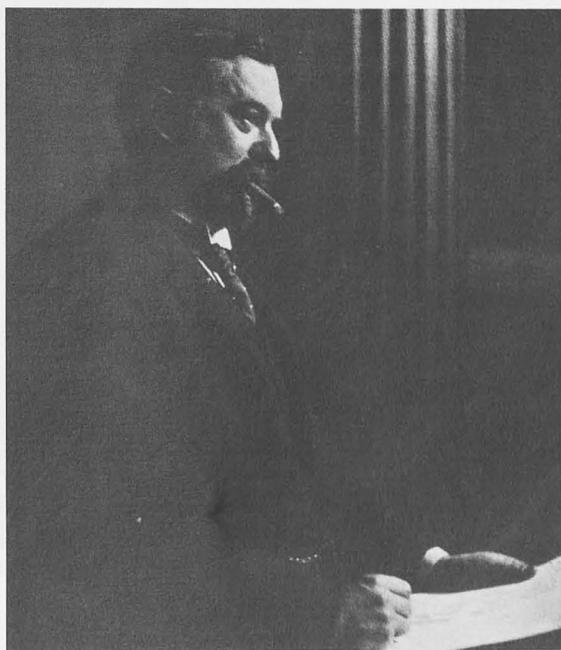
Dramáticamente distinta de estas copias de antigüedades toledanas es la acuarela conocida simplemente como *Toledo*, que representa una elevada vista del Tajo desde las alturas cercanas a la Ermita de la Virgen de la Cabeza. Una inscripción al dorso del soporte, probablemente añadida después por la hermana del artista, confirma; el asunto de esta obra, pero sin referencia a su fecha. Tras su viaje de 1902; Sargent volvió a España para visitar Santiago de Compostela y el norte de Portugal en 1903; viajó de nuevo para trabajar brevemente en Tarragona y en la isla de Mallorca en 1908, y para pintar en Granada en 1912. Sargent no es conocido por crear muchas obras panorámicas precisamente, y la existencia de esta acuarela sugiere fascinantes asociaciones entre el pintor norteamericano y los artistas españoles que trabajaron en Toledo en los primeros años del siglo XX.

Aureliano de Beruete (1845-1912) era buen conocedor de la obra de Sargent en 1903, cuando le señaló como uno de los más aplicados estudiosos de Velázquez en un artículo sobre pintura norteamericana en "La Lectura". Beruete, que había dejado de lado los grandes temas históricos por la aproximación más atmosférica al paisaje de todo el impresionismo español de principios de siglo, visitó a Sargent en Londres en julio de 1907, tras lo que escribió a su amigo Joaquín Sorolla (1863-1923): "Estuvimos los tres solos y en familia, lo cual nos permitió hablar largo y tendido: dicho se está que hablamos de Ud. y se interesó mucho por su exposición y parece que de muy buen grado". Sorolla y Sargent conocían indudablemente sus respectivas obras, si no se conocían ellos mismos, por cuanto ambos participaron en las Exposiciones Universales de París de 1889 y 1900. Esta amistad está documentada por un intercambio de regalos: Sorolla inscribió uno de sus estudios para *Triste herencia* (ca. 1899; antes en Forbes Magazine Collection, N. York) "Al pintor Sargent / J. Sorolla y Bastida, 1903, y Sargent le correspondió dos años después con una pequeña acuarela, *Cuadra* (ca. 1905, Museo Sorolla, Madrid), con la inscripción "á mon ami Sorolla / souvenir de / John S. Sargent". Sargent también poseyó un dibujo a lápiz de Beruete, *Estudio de figuras*, que fue vendido poco después de la muerte del americano. No hay evidencia directa de que los tres llegaran a pintar juntos, pero ciertamente compartían similares intereses artísticos: Sorolla y Sargent encontraban en la acuarela el alivio preciso para sobreponerse de la ingrata tarea de los retratos y los tres se dedicaron a explorar los efectos luminosos del Impresionismo en su trabajo al aire libre. Sorolla y Beruete pintaron juntos en Toledo en 1906.

Ángel Andrade Blázquez (1866-1932) también pintaba al aire libre estudios de luz y atmósferas en los alrededores de Toledo, durante la primera década del siglo XX, y la sugerencia de un contacto entre Sargent y Andrade es obligada. Andrade llegó a Toledo en 1906 para reemplazar al recién fallecido Moreno como profesor de dibujo en el Instituto y, de acuerdo con su biógrafa Carmen López-Salazar desde aquel momento, "los únicos protagonistas de sus cuadros serán el Tajo y sus puentes, el valle, los cigarrales, las estrechas calles de la Imperial ciudad". Andrade era amigo tanto de Beruete como de Sorolla, y compartía su visión naturalista del paisaje. Su pintura *Sol Poniente* (hacia 1915, Diputación



Vaso persa, hacia 1912.



Autoretrato de John Singer Sargent.

Provincial de Ciudad Real) en sorprendentemente similar a la acuarela *Toledo* de Sargent. La vista del barranco y la paleta son casi idénticas: ambas están pintadas en tonos de marrón y amarillo, con toques de rosa, azul y verde. Quizás los dos pintores se encontraron en 1912, cuando Sargent volvía hacia del norte tras pasar varias semanas en Granada. Dejó Andalucía poco después del 6 de noviembre, y sin duda paró en Madrid para reencontrarse con las obras de El Greco y Velázquez en El Prado. Beruete había muerto en enero, y Sorolla ocupaba su lugar pintando en Toledo aquel mismo noviembre en que el poeta Rainer María Rilke, huésped como Sorolla del Hotel Castilla, paseaba solitario por la ciudad y sus contornos, presto a sus asociaciones místicas y fascinado por las imágenes de El Greco. Los días toledanos de Sorolla tal vez propiciaran un encuentro entre Sargent y Andrade. Si efectivamente fue así, Toledo, con sus fluidas aguas, sus luminosas colinas, y sus levemente esbozados molinos, sería la única prueba que nos ha quedado de su encuentro. ■



ARTE

Cristina García Rodero, un rayo que no cesa

Alfonso Castro

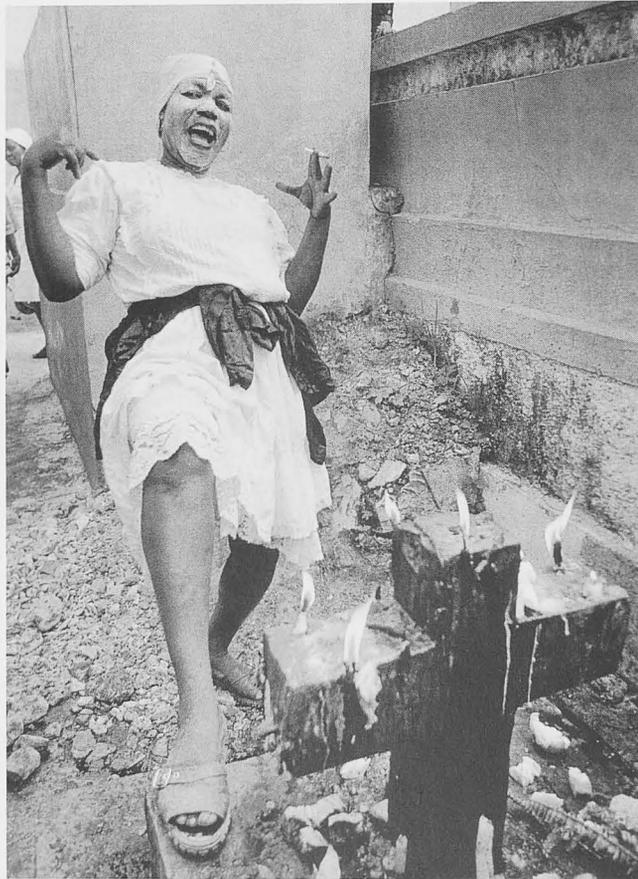
Localizar a Cristina García Rodero para elaborar un texto como éste mismo no es tan fácil como pudiera parecer a primera vista. Y es que casi siempre anda con sus cámaras al hombro, como la Piquer con sus baúles, por esos mundos bulliciosos de Dios. De hecho en el pasado mes de enero la pillamos casi de milagro en su casa de Madrid recién llegada de India y justo un día antes de marcharse nuevamente a Haití, al Carnaval.

La universal fotógrafa manchega (Puertollano, 1949), a pesar de que la salud ya le ha pegado algún toque precautorio, sigue siendo un auténtico rayo que no cesa, parafraseando a Miguel Hernández. Una artista total, polifacética, con un pundonor y una constancia encomiables, dotada de una curiosidad emocional y humana insaciables, apasionada siempre por explorar con objetividad (desde su avizora subjetividad) la condición humana en el conjunto de su obra.

Desde el pasado verano para acá, en poco más de medio año, ya casi hemos perdido la cuenta de su frenesí expositivo, paralelo en todo momento a sus constantes idas y venidas por todo el orbe.

Tres de estas exposiciones, basadas en parte de sus últimos trabajos, coincidieron en el tiempo en el verano de 2001, en Madrid, Barcelona y Venecia.

En Madrid, en el Museo de Arte Contemporáneo, en el marco de PhotoEspaña y de la mano del Ministerio de Educación y Cultura, mostró un centenar de obras en blanco y negro—su formato iconográfico preferido, por poético y onírico—recogidas en



Celebración del Día de Difuntos en Puerto Príncipe (Haití).

una exposición denominada *Rituales en Haití*, que fue elaborando desde 1997 a 2000.

Fotos cual documentos vivos, captadas en enclaves y ambientes en los que se confunden los ritos vudú con el catolicismo, como esa gran charca de barro plateado en la que los nativos sacrifican animales y se ofrecen a los dioses; o esa cascada gloriosa (*Saut d'Eau*) en plena selva tropical en la que los negros haitianos funden sus cuerpos desnudos con el agua límpida y la pasión, entregándose al amor desenfrenado; o en el bullicioso Carnaval del país caribeño; o en cementerios en los que el Día de Difuntos se honran a los fallecidos burlando a la misma muerte.

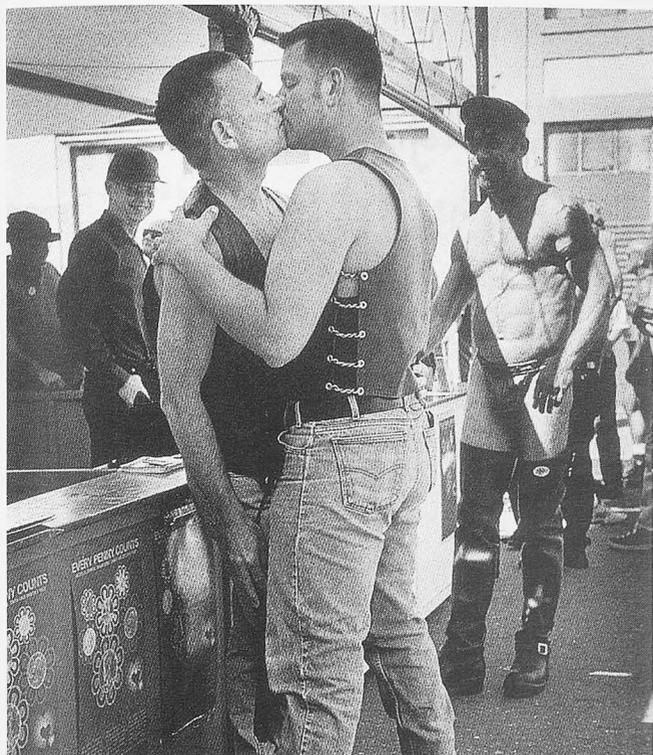
Lugares todos ellos en los que ha inmortalizado a gentes, cuerpos, miradas, gestos, trances, posesiones, contradicciones..., con una cautivadora belleza, una indiscutible expresividad y una impactante naturalidad.

Cielo y tierra

También de Haití Cristina colgó de junio a noviembre en el Pabellón de Italia de la prestigiosa Bienal de Venecia un fotoreportaje sobre un ritual de peregrinación que hay que encuadrar en el ambicioso proyecto iniciado hace doce años en base a los ritos en torno al cuerpo y el espíritu, al que ha llamado *Entre el cielo y la tierra*, del que no ha mucho exhibió también una selección en la galería madrileña La Máquina.

RESUMEN:

La fotógrafa de Puertollano va a trabajar a lo largo del presente año en diversos países iberoamericanos para realizar después una exposición con los materiales allí recogidos, que mostrará en la Casa de América en Madrid. Recientemente su obra ha sido objeto de estudio en un curso sobre fotografía organizado por el Dpto. de Historia de la UCLM, en Ciudad Real. Alfonso Castro nos habla aquí de su actividad más reciente.



Falsson Street. San Francisco, 2000.

Es ésta una amplia serie temática, que le ha llevado ya a 24 países de cuatro continentes —estableciendo así, sin duda, un récord que muy pocos artistas contemporáneos han sido capaces de batir en el transcurso de una sola década—, en la que ella gusta de experimentar, según comentó a **Añil**, “sobre las contradicciones entre lo espiritual y lo profano, elementos ambos que se funden y confunden en todos estos rituales”.

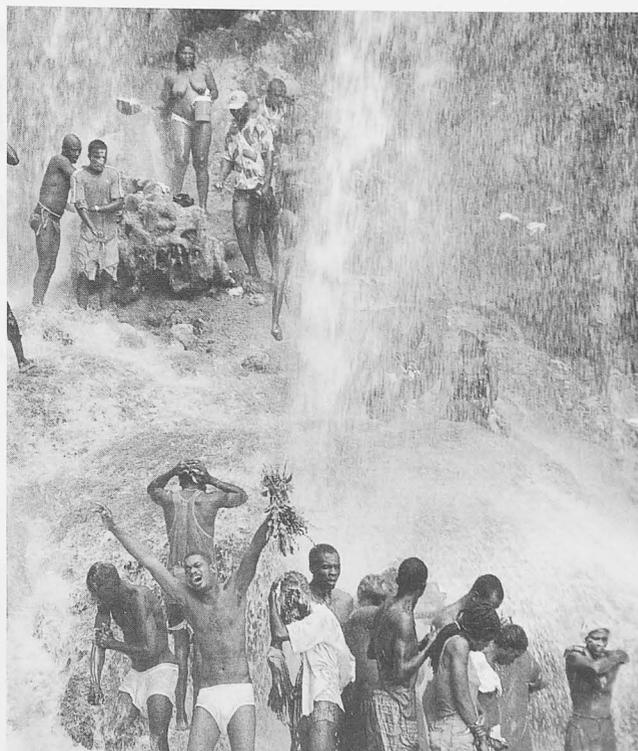
En *Entre el cielo y la tierra* hay que ubicar, pues, tanto el material haitiano expuesto en Madrid y Venecia, como el que mostró el pasado verano también en Barcelona, en el Centre d'Art Santa Mónica, en plenas Ramblas, dentro de la polémica muestra colectiva *Trans Sexual Express Barcelona 2001*, junto a otros 23 artistas de numerosos países.

En dicha exposición, dedicada a glosar los cambios de las políticas de sexo, sexualidad y género y de las relaciones de poder en los intercambios afectivos, la artista expuso cinco obras realizadas en Mallorca, San Francisco, Cuba y Trinidad, en las que retrata escenas de erotismo y amor maternofamiliar, homosexual y heterosexual. Escenas de usos y costumbres más contemporáneos, como las que viene captando desde hace varios años en el Festival de Cine Erótico de Barcelona, con las *girls* y *boys stars* pornos del momento como protagonistas.

Pero también del macroyecto *Entre el cielo y la tierra* —que un día aún impreciso y quizá lejano immortalizará en un amplio volumen y en una exposición itinerante que seguro traerán cola en el mundillo cultural— formarán parte, ¡cómo no!, las tomas fotográficas que en los próximos meses efectuará en países tan dispares como Georgia o Cuba, o las que ya ha realizado en dos ocasiones en India. La primera de ellas en 2001 en la peregrinación más grande del mundo, el Festival de Kumbha Mela que se celebra cada 12 años, ligado a la mitología y a la espiritualidad del pueblo hindú, que tiene lugar en la confluencia de los ríos Ganges y Yamuna.

Movido año 2002

Y una segunda visita, en este enero pasado, a la también millonaria peregrinación hinduista de la isla de Sagar, en la desem-



Peregrinación a la Fiesta de la Virgen del Carmen en Saut d'Eau (Haití).

bocadura del Ganges, cerca de Calcuta, “donde los peregrinos adoran al río y al sol —dice ella—, al tiempo que se curan los pecados con las ofrendas y oraciones que ejecutan en el baño”.

En lo que va de año 2002 la actividad pública de la artista ha continuado en la feria ARCO de Madrid en la Galería Juana de Aizpuru con fotos también de Haití, como las que llevó asimismo en febrero a Linz (Austria) en una exposición colectiva sobre el agua.

Y a lo largo del año está previsto también que Cristina realice varios viajes a América (Perú, Venezuela, Cuba, México, Panamá, Haití...) con trabajos que expondrá a comienzos de 2003 en la Casa de América en Madrid. Un 2003 que puede que sea el año en que, por fin, se lleve a cabo una necesaria exposición sobre ritos y fiestas en su Puertollano natal, en el Auditorio Municipal, donde el pasado mes de octubre pudimos ver media docena de obras variadas suyas de las dos últimas décadas, dentro de la muestra colectiva *Memoria y Modernidad, Fotografía y Fotografos del siglo xx en Castilla-La Mancha*, organizada por CCM y dirigida por Publio López Mondéjar.

Son ya unos 30 años los que lleva nuestra querida paisana, cámara en ristre por el mundo entero, congelando instantáneas, integrándose como una más en ese escenario o paisaje humano que ella sabe captar como pocos para la posteridad.

Un trabajo artístico en el que invariablemente surge una especie de don de la invisibilidad que la protege y fortalece en su labor e infunde confianza en unos seres fotografiados que, sin apenas intimidaciones, se reafirman gustosos ante la mágica mirada de esa mujer singular, como han venido destacando varios estudiosos de su amplísima obra.

No inventamos nada nuevo cuando afirmamos que Cristina García Rodero se vuelca en cuerpo y alma, emocionalmente, con sus sujetos artísticos: unos seres siempre anónimos, sobre los que ella, con esa modestia y humildad que le caracterizan, confesaba recientemente en una entrevista periodística que nunca estará a su altura. ■



ARTE

Los “Castillos de Paja” de Montalbo

Pili Rodríguez

(texto y fotografía)

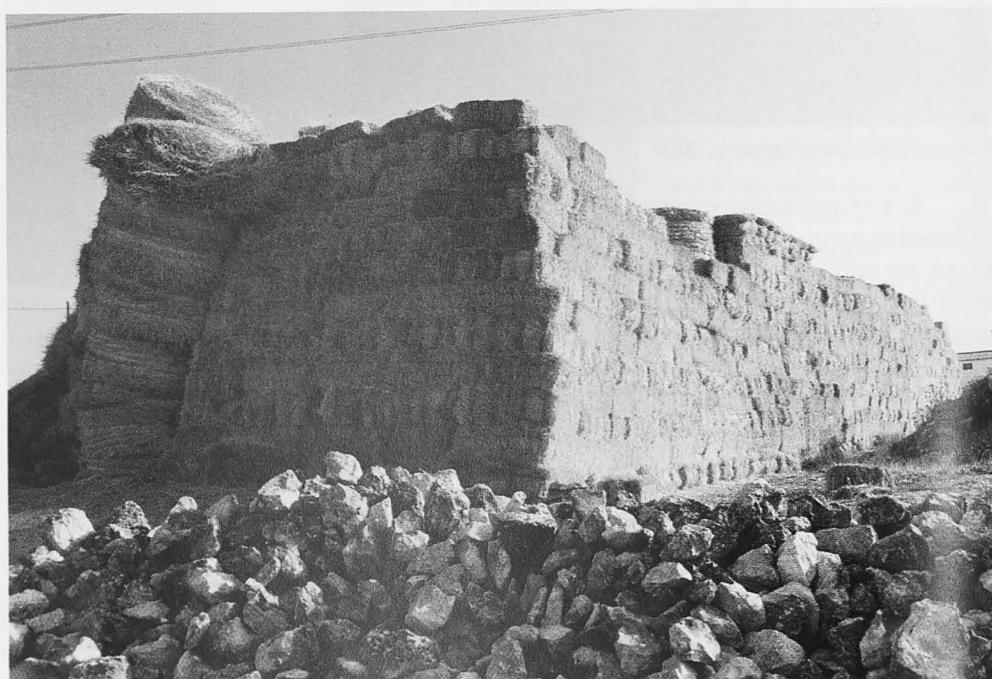
Un año más cosechamos los sudores y amontonamos nuestros sueños en una alpaca de paja. Tanto abulta la paja, tanto nuestros proyectos. Ella es el termómetro de esfuerzos, angustias y momentos venideros.

Llega “San Juan de la Paja”, adelantándose a San Miguel, con los Pobres Trillaores. Estos jóvenes de la peña que no tienen ni paja, ni trilla y coronaron al “Juan” en santo trillaor, desde la memoria del subconsciente en gesto de agradecimiento a sus antepasados. Nuestros antepasados, que agarrándose a la tierra, equinoccio tras equinoccio, recogieron frutos contra toda clase de intemperies. Y aquí estamos...

Como durante tantos siglos, vamos a festejar este momento.

Recogiendo la paja, recogemos el año. Las cuentas verdaderas de la naturaleza; cuando nuestro Planeta le ha dado la vuelta al Sol. El equinoccio de septiembre, cuando los hombres y mujeres le hemos dado la vuelta a la tierra.

Somos lugar de tradición campesina. Nuestros ancestros paganos, ya festejaban lo que hoy es la fiesta de San Miguel. Por entonces, los palos de los danzantes ya golpeaban en el suelo (para agradecer a la Madre Tierra), al aire (agradeciendo a las nubes). Al igual que los pies zapateaban, o el cuerpo se eleva-



ba, acompañando este ritmo ancestral que llevan todos los danzantes del mundo cuando festejan la cosecha. El Peludillo coronaba todo el ritual, zarandeando el espacio en alabanza a los Dioses de la Tormenta y de la Fecundidad, espantando los malos espíritus...

¡La paja! Alimento de nuestros animales y del campo. Cobijo de los pesares. Refugio de los novios. Lecho de tantas noches al sereno, en el camastro de la cuadra, en el rastrojo; meciedo el sueño de las criaturas que todavía no podían faenar.

¡La paja! Fogón de pobres pucheros y helados corazones. Bienvenida seas, hoy como también lo fuiste ayer. ■

RESUMEN:

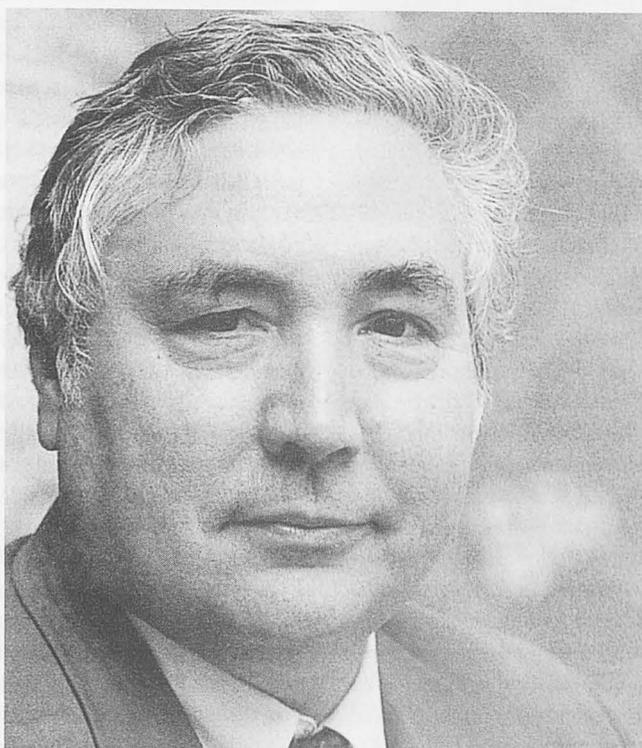
Pili Rodríguez, conquense afincada en Tolouse, es además de fotógrafa, gran admiradora cultural de la amplia colonia española en esta ciudad del sur de Francia. Esta serie sobre los “castillos de paja” de su pueblo —Montalbo— quiere ser un homenaje al duro trabajo en el campo y fijar la memoria sobre él a través de este elemento tan significativo. “Los pobres trillaores” es una peña de este pueblo conquense que coronaron a un Juan en santo. En su honor convirtieron la fiesta del 27 de septiembre en “Día de la paja”, como preludio mayor de san Miguel, patrono de este y de tantos otros pueblos castellanos y manchegos.



CULTURA

Manuel Castells: “Sin Universidad no hay desarrollo” Discurso de investidura como doctor “Honoris Causa” por la Universidad de Castilla-La Mancha

Manuel Castells



Excelentísimo señor rector, ilustres autoridades, queridos compañeros, profesor Ramos, queridos colegas, padrinos, y sobre todo, queridos amigos y compañeros de la comunidad universitaria de esta universidad, comunidad de la que ahora tengo el honor de formar parte y comunidad que es para mí el mayor y más importante referente de mi vida.

Yo soy, ante todo, un universitario. Entré en la Universidad de Barcelona a los 16 años. Nunca he salido de la universidad, nunca saldré de la Universidad. Es mi vida, mi profesión, mi trabajo, mi entusiasmo y mi dedicación. No es ni más ni menos que otras. El comercio, la política, el viajar... son perfectamente legítimos, pero lo que yo soy, lo que es mi identidad es, ante todo, la Universidad.

Por eso, para mí, esta distinción es mi mayor recompensa, la que más valoro con respecto al trabajo que he realizado toda mi vida. Es una recompensa que además me afecta y me emociona particularmente por ser hijo de esta tierra. De una tierra de cuyo nombre sí puedo acordarme, que se llama Hellín. Y quisiera aprovechar estos momentos para hacer algunas reflexiones en relación con dos de las principales líneas de investigación que he desarrollado a lo largo de mi vida y que en estos momentos, en cierto modo, ven coronado el esfuerzo por la dis-

tinción que acabo de recibir. Tengo que confesarles que no resisto la tentación de infligirles una pequeña lección por breve que sea. En general siempre aprovecho cualquier oportunidad en este sentido. Y quisiera relacionar las dos vertientes de mi trabajo, como digo. Por un lado el trabajo sobre innovación tecnológica y desarrollo de la sociedad de la información de la economía del conocimiento, y por otro lado la investigación que durante muchos años he llevado a cabo sobre estructura urbana y desarrollo regional y territorial.

Y lo haré sin poder ser demasiado específico en el análisis por mi desconocimiento real de la tierra de la que hace tantos años salí, pero lo haré de todas maneras teniendo en la mente Castilla-La Mancha, región marginada durante siglos, sobre todo durante el franquismo, que succionó sus recursos económicos y humanos hacia Madrid, pero que hoy día y desde hace ya al menos un par de décadas, resurge y desarrolla unas nuevas perspectivas que quizá pueden aprovecharse; del porvenir de un momento de declive pueda dar un salto justamente por ser nueva, como esta Universidad.

¿Cuál es la conexión entre desarrollo regional por un lado, innovación tecnológica y universidad por otro en términos generales? Yo diría que las condiciones de desarrollo general en nuestro tipo de desarrollo regional, en nuestro tipo de economía y

RESUMEN:

El prestigioso sociólogo albacetense Manuel Castells (Hellín, 1947) fue investido el pasado mes de octubre *honoris causa* por la UCLM. Este texto es su discurso de aceptación de dicha distinción. En él establece con claridad la conexión entre conocimiento científico (materializado en la existencia de una universidad) y desarrollo social y económico, para concluir que sin aquella éste no podría existir. En su intervención, Castells saluda la juventud y dinamismo de nuestra Universidad, defiende su opción por un campus descentralizado y apoya su fuerte vinculación con la sociedad regional.

nuestro tipo de sociedad, no dependen tanto del capital que se pueda invertir, por tanto no depende de que la región sea rica o no, porque el capital es global y fluye, fluye hacia donde hay oportunidades de negocio. Lo que es fundamental es, en esa red global que constituye la economía de nuestro mundo, que una región sea capaz de constituirse en un modo dinámico en esa red en la cual el capital pueda encontrar formas de inversión que sean capaces de generar ingresos y esto llevando a cabo un proceso acumulativo.

Aunque hay modelos de desarrollo regional muy complicados, en realidad se pueden resumir muy brevemente:

Concentración territorial; Materia prima, de recursos humanos y Conectividad, de capacidad de conectividad.

Conectividad. Es la inserción en la red de relaciones, por donde circulan capital, conocimientos, ideas bienes y servicios.

Por tanto, sin conectividad, cualquier cosa que se haga no puede funcionar, porque esa conectividad permite la articulación con el resto de la economía global.

Materia prima. A veces no se sacan las debidas consecuencias. Esta economía es como las demás, funciona con capital que se aplica a la materia prima a través de recursos humanos y que luego se conecta con el resto de las economías. Pero esta materia prima es específica. Hablamos mucho de economía, del conocimiento en la sociedad de la información, pues bien, ¿de dónde sale esa materia prima? ¿de dónde sale ese conocimiento? ¿de dónde sale esa capacidad de procesar la información?. Pues resulta que es la Universidad, es el sistema de educación en su conjunto, pero en términos de generación de conocimiento, es la Universidad. Con lo cual hay pocas leyes de desarrollo regional en el mundo pero hay una en nuestro tipo de economía: Sin Universidad no hay desarrollo.

Entonces, puede ser buena o mala, pero para empezar, para tener una buena Universidad hay que tener una Universidad, cual sea. Entonces la capacidad de generación de conocimiento depende de la presencia de una Universidad que sea capaz, entonces sí, de conectarse a los creadores de riqueza que, en nuestras sociedades, son las empresas. Pero sin ese fondo original de creación de conocimiento no mediatizado en sus principios, es decir que sea capaz de pensar en ese conocimiento sin necesidad de pensar primero en cómo lo va a vender, no puede haber innovación ni siquiera tecnológica o comercial. En otras palabras, si se piensa primero en vender, no se consigue desarrollar nada que se pueda vender. Es decir, lo que parece más aplicado, más comercial, es lo menos comercial, porque el producto que resulta de esa estrategia, está verificado ampliamente, no es vendible porque lo que se vende son productos captadores de conocimiento, que tienen conocimiento y ese conocimiento ha sido generado por los sistemas de investigación, generalmente universitarios, y en nuestro contexto, decididamente.

Recursos Humanos. Recursos humanos, quiere decir personas educadas, quiere decir un sistema de educación que funcione y ahí también la Universidad es fundamental como capacitadora de personas, no solamente en sus años de estudiante, sino a lo largo de toda su vida. Esa formación continuada no puede ser un sistema distinto y aislado de lo que es el sistema universitario porque es el que tiene que apoyar y desarrollar este tipo de formación constantemente reactualizado.

Pero, sin embargo, la existencia de Universidad es una condición necesaria pero no suficiente para el desarrollo regional, para el desarrollo económico y social de un territorio. La articulación entre universidad y tejido productivo y entre universidad y tejido social, que no es solamente el productivo sino el conjunto de la sociedad, es fundamental. Y las formas de articulación entre esos dos elementos claves del proceso de desa-

rrollo son múltiples, requieren siempre un cierto contacto, una cierta proximidad territorial, complementada por redes de interacción informática. Y ahí tengo que decirles, y lo he dicho previamente, que su modelo de universidad multicampus es extraordinariamente positivo, como dinamizador del conjunto del desarrollo regional.

Apoyo al modelo multicampus

De hecho, si quieren, el ejemplo en el que yo he vivido 22 años, de la Universidad de California que, contando el conjunto de los campus es la mayor institución de enseñanza de alta calidad y de investigación de alta calidad universitaria del mundo, es una Universidad con 10 campus, que están profundamente integrados en el conjunto del tejido productivo y social de todo el estado de California. Son campus que luego están relacionados con una serie de programas entre ellos y que mantienen fuertes relaciones internas, al mismo tiempo que relaciones con otras universidades del mundo. Yo creo que ahora es fácil verlo, pero cuando la Universidad de California empieza su gran expansión en los años 60, hace casi medio siglo, en ese momento no era tan evidente. La gente decía que con los dos o tres campus que había ligados a sus lugares, ya era bastante. Entonces creo que la UCLM, probablemente por razones que no tienen nada que ver con una política universitaria científica y tecnológica, acabó desarrollando un modelo que puede ser extraordinariamente sinérgico con el conjunto de la región, yo diría a condición de que los campus se vayan ampliando y completando, que no sean simplemente facultades localizadas en distintos sitios, sino que haya una cierta diversidad dentro de un campus. No todos los campus tienen que tener de todo, desde luego que no, y hay que hacer una cierta especialización, pero la idea de que los campus sean multidisciplinarios es fundamental porque yo sigo creyendo, y lo he practicado, que para aprender economía y sociología hace falta saber algo de informática y para hacer un doctorado en tecnología hace falta saber algo de literatura medieval y música barroca, y en realidad en Berkeley lo practicamos así y enviamos a nuestros estudiantes a abrir el espíritu a otras cosas. Entonces un campus que sea específico, de una sola especialidad, se tecnifica demasiado y no se abre a esa interacción intelectual, a esa sinergia que se produce entre distintas disciplinas. Insisto, esto no quiere decir que todos los campus tengan que ser completos, pero sí que tiene que haber una cierta diversidad al interior de los mismos.

Ahora bien, yo diría que tener una capacidad de conocimiento en una Universidad dinámica, en un proceso de desarrollo regional basado en la innovación y el conocimiento, no basta porque hace falta una cierta política de desarrollo. Y esto depende, pensando en los ejemplos internacionales que han realizado desarrollo regional con éxito, depende de las iniciativas de las instituciones públicas, si quieren políticas, pero públicas en el sentido más amplio. Es decir, no solamente los responsables políticos sino la administración. Instituciones que necesitan tener por lo menos tres características: tener autonomía, es decir, tener competencias, y competencias con recursos para ejercer esas competencias. Tener flexibilidad, es decir no estar atado a una burocracia que aunque les dé la autonomía sobre el papel no permita el funcionamiento ágil de la administración regional. Y luego ser empresariales, tener la capacidad de iniciativa de apostar por proyectos como son, por ejemplo, el desarrollo de una Universidad.

Yo diría que, en buena parte, las instituciones que en el mundo he visto, que funcionan en ese sentido, son aquellas que están basadas en una identidad cultural regional, en un orgullo

de ser de la tierra. Acabo de terminar un gran estudio sobre Finlandia (número uno de la sociedad de la información). Finlandia realmente hace veinticinco años era un país absolutamente atrasado, no era Suecia, para nada. En estos momentos es el número uno del mundo en este aspecto. Ha sido fundamental la identidad cultural y nacional finlandesa que ha sido capaz de llevar y arrastrar a la sociedad y de hacer cooperar a las empresas en un proyecto colectivo de desarrollo, que se lo han creído y se han creído que era para ellos.

De manera muy distinta, pero tengo que decir que lo que yo vivo en Cataluña, donde hay ese componente de identidad catalana que es absolutamente central en la forma en como se llevan a cabo las iniciativas desde la administración pública a distintos niveles y la conexión con la sociedad y con las empresas.

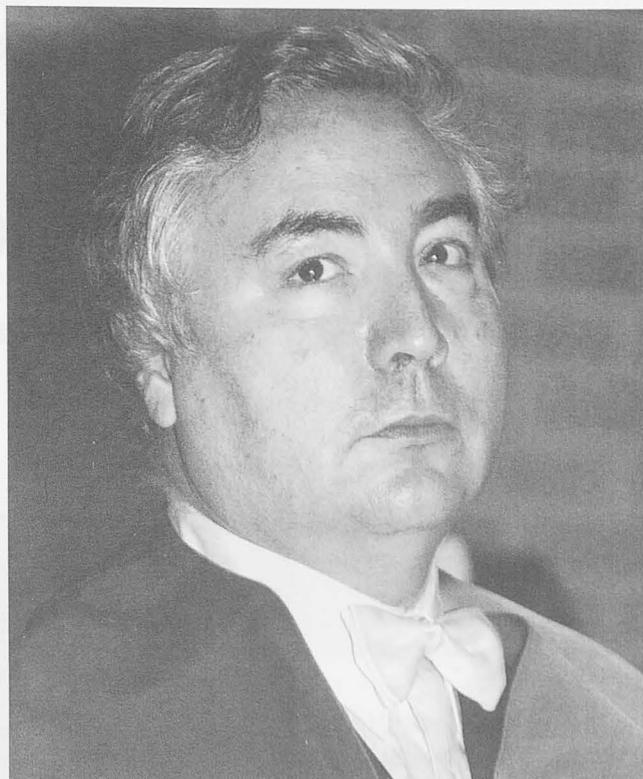
Ahora bien, todo eso pasa, en concreto, por el reforzamiento de la Universidad, en su capacidad de investigación, en su capacidad de enseñanza de alto nivel y en su capacidad de articularse a la sociedad. Yo creo que la famosa idea del corporativismo universitario es simplemente porque nadie juega a establecer esa conexión. Una vez que las Universidades se conectan a la sociedad dejan de ser corporativas, lo que pasa es que, despreciadas y aisladas de la sociedad, toda organización desarrolla sus instintos defensivos y, por tanto, corporativos.

¿Sueños? ¿Es un sueño pensar que la Universidad puede ejercer ese tipo de papel y ese dinamismo cultural, regional, económico en una región relativamente atrasada con respecto al resto de Europa como es ésta? Yo no estoy seguro, yo aquí creo que la experiencia histórica demuestra que el voluntarismo razonable puede dar extraordinarios resultados.

¿Sueños? Bueno, ahora todo el mundo habla de California, Berkley y tal; pero en 1863 había que soñar para que, en medio de la nada, en un campo abierto, construir dos edificios y decir, no, el estado de California quiere hacer una escuela de agricultura para ayudar a los agricultores, pero nosotros vamos a hacer la mejor Universidad del mundo, y es lo que hizo: una biblioteca y un salón de fumadores en aquel momento en California, donde se puedan leer libros y discutirlos. Esos fueron los dos primeros edificios de la Universidad, porque de ahí saldrá lo demás. "Vamos a empezar a pensar, vamos a empezar a investigar y de ahí irá saliendo lo demás". En ese momento California era pobre, marginada, no tenía nada que ver, porque lo que había en Estados Unidos era la costa Este. Tardaron cien años pero llegaron a lo que querían.

O el ejemplo que les acabo de citar, el de Finlandia. En 1967 Finlandia tenía dos Universidades muy tradicionales. El gobierno finlandés decidió crear 20 Universidades, entre las cuales una universidad que no existía en ese momento: la Universidad Tecnológica de Helsinki, que está hoy día entre las cinco primeras de Europa y, en algunas cosas, la primera. Cierta, recursos, inversión, una capacidad de conexión con las empresas. Pero salieron con ese esfuerzo pasando de la nada a ser, en estos momentos, el país más dinámico en lo económico y en lo tecnológico de toda Europa y en la clasificación de Naciones Unidas como primera sociedad de la información del mundo.

Por tanto yo diría, aprovechando el minuto de atención que puedo tener aquí en estos momentos, yo diría a todos aquellos que tienen responsabilidades en Castilla-La Mancha, pero sobre todo a ustedes mismos: apuesten por su Universidad, apuesten por su Universidad y a lo mejor un día la famosa conexión con el AVE para Ciudad Real y luego para Albacete que parece servir para que la gente viva más barato y más tranquilo en Ciudad Real y sigan trabajando en esa metrópoli que lo absorbe todo que es Madrid, a lo mejor puede servir para que



gente que por una serie de razones, sobre todo familiares, quieran vivir en Madrid, pero aprovechen esto para ir a trabajar a una Universidad más joven, más dinámica, más abierta, más capaz de integrarse en las redes productivas y de investigación del mundo superando las burocracias establecidas desde decenas de años, y que son lo más difícil de cambiar. ¡Atrévase a soñar y a trabajar para convertir ese sueño en realidad! ■



ENTREVISTA: MUJERES PARA EL DIÁLOGO

Lola Muñoz: El cuerpo, parte causal de la felicidad

María Muñoz



Dolores Muñoz Vallejo es Doctora en Psicología, Especialista en Psicología Clínica, Psicomotricidad Relacional, Rehabilitación del Lenguaje y Educación Psicomotriz (discípula de André Lapierre). Profesora Titular de Escuela Universitaria. Creadora de un método de entrenamiento en Empatía. Línea de Investigación: Inteligencia Emocional y Educación de las Emociones. Conquense, superviviente y solitaria, deportista, amante del cosmos, exportadora de energía que inquieta y relaja, dedicada, desde su tierna infancia, a lo que no sabe si es su *hobby* o su profesión: la Danza; y parejas a ella, técnicas corporales de educación y terapia. Hoy va a volcar su opinión sobre el estado de estas especialidades. Empecemos por la Danza. ¿Cómo ves tu la situación en general?

R.- Caótica, involucionando. Caótica porque esta desestructurada. Con la aparición de la LOGSE los únicos centros que imparten enseñanzas oficiales son las Escuelas de Danza estatales anexas a conservatorios de música o dependientes de instituciones municipales o provinciales; es decir, ayuntamientos, y diputaciones, sin posibilidad de enseñanza libre. Cuando se acordó la

reforma, nadie levantó la voz, nadie denunció este recorte selectivo, a mi modo de ver, inconstitucional. Con el paso del tiempo los profesionales han tenido que inventarse “fórmulas” para dar carácter pseudooficial a cursos de formación impartidos en centros alternativos como son los de la propia Asociación de Profesionales de la Danza y por lo tanto han aparecido titulaciones no reconocidas a nivel oficial. Otros, han optado –nuestro caso en Cuenca– por adscribir su centro a instituciones de otros países como Gran Bretaña, así el alumnado se matricula oficialmente, sigue sus planes de estu-

dios y es examinado por profesorado que periódicamente se desplaza y expide sus certificados, diplomas y títulos. En esta situación convivimos –cada uno con su opción personal– en una realidad desigual, carente de correspondencia originada por una falta de estructura eficaz en la formación de los estudios profesionales. No hay cultura suficiente que rodee esta especialidad reforzándola, contra la corriente que la lleva a su extinción... Está involucionando, llegará un momento en el que toque fondo.

P.- Renovar este panorama lúgubre del Ballet Clásico Español no debe ser ajeno a las políticas educativas. Habría

RESUMEN:

Dieciséis años nos avalan en el trabajo de la Academia que dirige Dolores Muñoz en Cuenca formando a jóvenes en Ballet Clásico, Danza Española y Flamenco. También recupera danzas de la Escuela Bolera de los siglos XVIII y XIX creando coreografías propias y diseño de vestuario. Presenta sus producciones en el Teatro Auditorio, a veces con actuaciones especiales como la que se pudo ver en el “Último festival Fin de Curso 2001”: la joven Silvia Jiménez –ligada al centro y a nuestra Comunidad– y el bailarín Iam Mackay, ambos solistas del Birmingham Royal Ballet. Desde este espacio se pide a los responsables de Cultura que confíen, que conozcan y escuchen a los profesionales cualificados de la Región y pongan en marcha un plan de acción conjunto para llevar los estudios de la Danza a la Universidad, cubriendo con ello un vacío muy demandado –necesario y de prestigio– a nivel nacional. Es una propuesta llena de lógica que afecta a todo un relevo generacional. Su futuro se llama merecimiento.

que poner en marcha una concienciación social para comprender y apoyar esta disciplina artística.

R.- Sí. Y escuchar a las asociaciones de profesionales, ellos han sido los sufridores directos de un plan hecho a sus espaldas, y a pesar de sus quejas, y los supervivientes de un naufragio colectivo. Tendríamos que estudiar minuciosamente cada caso, los errores cometidos y las posibles salidas. Se da la paradoja de tener titulaciones que en este periodo de 6-7 años se han obtenido en otros países, como es nuestro ejemplo, diplomas expedidos por la Royal Academy of Dance de Londres, que están reconocidos en más de 70 puntos de todos los continentes y aquí carecer de valor oficial. Es imprescindible pues, volver a incorporar la enseñanza libre en los centros que ya existen. Activar el ejercicio liberal de la profesión y crear el ambiente necesario para situar correctamente a esta disciplina, cenicienta de las artes escénicas españolas.

P.- ¿Crees que aquí podríamos hacer algo más?

R.- Por supuesto. Hay que potenciar la Danza –y ahora si quiero hablar a nivel regional– como un producto cultural óptimo y exportable, con entidad propia; es decir, plantear una renovación de las enseñanzas artísticas con un modelo actualizado, de vanguardia, donde se creen canteras de jóvenes, planes de estudio personalizados, paradigmas alternativos y sobre todo correspondencias. Tenemos un ejemplo en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca y su puesta en marcha del proyecto “Situaciones” donde una vez al año se expone todo un collage de técnicas y propuestas experimentales y de expresión artística muy innovadora, potenciadora de nuevas posibilidades... Cuando recibes estos mensajes, cómo público, crees en la interrelación de los fenómenos artísticos y además en la imaginación y creatividad de las mentes jóvenes, demostrando que sobre arte no todo se ha dicho... y menos su epitafio, que está vivo, creciendo y haciéndote sentir. Apuesto por la renovación y la resurrección artística, claro que se necesitan medios, apoyo institucional y compromiso moral. Hablamos de la maravilla de contemplar y disfrutar de obras multifacéticas, promotoras, inoportunamente, de grandes cambios sociales.

P.- ¿Y que opinas de la presencia del cuerpo en las otras actividades que te ocupan, más allá de la danza?

R.- Estoy participando de forma activa en un proceso de concienciación del cuerpo. Lamentablemente en nuestra herencia cultural ha sido culpabilizado, no se ha escuchado la importancia que tiene como vehículo de expresión y comunicación, como fuente de sensaciones y como parte causal de nuestra felicidad. Las investigaciones en el campo de la docencia han descubierto la importancia de la Inteligencia Emocional, que influye de manera definitiva, en el reconocimiento y desarrollo del éxito en la realización personal. Desde la Teoría de la Mente se desarrollan procesos, como la empatía o función de escuchar y comprender el mundo desde el punto de vista particular y subjetivo del otro, sin dejar de ser uno mismo; la educación de las emociones marcará un antes y un después en la preparación para la vida. Todo es demasiado complejo, pero con el avance en el conocimiento sobre estas cuestiones descubriremos la forma de tratamiento de problemas hoy sin resolver, y que hemos detectado cómo están íntimamente relacionadas con la comunicación emocional, base y patrón del desarrollo de nuestras habilidades lingüísticas y comunicativas. Vivimos en un mundo creado en torno al cuer-



po, otros lo han definido como un laberinto que aprisiona, una armadura oxidada de la que, si se puede, hay que liberarse en un futuro muy próximo. Desde aquí, trabajamos por ello.

P.- En un equilibrio de funciones, el movimiento y el destino del hombre, una aventura revolucionaria decididamente alcanzable. En este punto revelador, entre lo reflexivo y lo estético, se incorporaran a la charla Lola y Juana Segarra (música o poesía serían otro dialogar); estas jóvenes bailarinas y coreógrafas destacan la necesidad de valoración para una de las artes protegidas en el mundo entero. Juana va a la universidad y estudia con la familia Pericet el riquísimo patrimonio de la Escuela Bolera Española Tradicional, que tuvo una repercusión, a nivel europeo, muy fuerte en el siglo XIX. Fue Fanny Essler quien la internacionalizó y todos los grandes bailarines de la época vinieron para aprender el repertorio, señala. Lola pertenece a la 3ª promoción de la recién creada Licenciatura en Historia y Ciencias de la Música, también es Profesora Titulada de Danza Española y Ballet Clásico. Hasta el año 2000 ocupó el puesto de violín 1º y 2º en la Joven Orquesta de Cuenca. Entre sus proyectos de investigación, la catalogación de los fondos de Antonio Ruiz Soler, el bailarín Antonio. Completa sus estudios en la Royal Academy of Dance – University of Durham, y ejerce como crítica habitual en la revista mundoclasico.com. Le pido que argumente su demanda para la reforma de los estudios profesionales en nuestra Comunidad: Hay que tratar la Danza como una disciplina a nivel científico y creo que sólo la Universidad permite el avance en el conocimiento completando todos los ciclos de formación; es una institución garante y precisamos soluciones estatales que certifiquen nuestro esfuerzo. Se necesitan críticos, teóricos, hacer análisis técnicos, estudios antropológicos, tesis, etc... Es preciso adecuarse, avanzar. En Danza no hay notación, apenas textos, es difícil, en general, sin embargo tenemos muy buenos bailarines. Pensamos que es el momento ya.

Responsables y directas. Irradian un atractivo especial; son mujeres llenas de talento. La madre –unificadora– trasluce la esencia de su mundo propio. Vitalista y culta, generosa y audaz. ■



MUSICA

Las brumas trajeron Jazz

Ramón Gallego Gil

S upongo que la diferencia entre el lenguaje hablado y la música estuvo en las distintas necesidades que el hombre tuvo para comunicarse. El primero tendría la finalidad de facilitar la comunicación en los encuentros personales, y la otra cuando nos queremos comunicar con más de uno. Especialmente en momentos festivos o solemnes. Ciudad Real también necesita comunicarse con la música. Y el jazz se ha abierto hueco felizmente.

Como todo alumbramiento, el pasado Festival Internacional de Ciudad Real "REALJAZZ" tuvo un periodo de gestación. Ya venía de largo. No hay mas que echar un vistazo a las paredes del Café Concierto "El Continental" para ver cómo, desde hace años, vienen hasta Ciudad Real grandes músicos de Jazz. Hace unas semanas llegó hasta aquí, el antiguo Pozuelo Seco de Don Gil, un pianista excepcional, Brian Trainor, que venía desde Valencia, donde dio un concierto la noche antes. Desde el piano salieron hermosísimos y emotivos pasajes de un hombre maduro que conserva la pasión de un adolescente. Cosa rara por cierto, tan acostumbrados como estamos a ver mas de una rendición. Pulsaba, que no tocaba, a veces, las teclas del piano con la suavidad y dulzura como se acaricia a quien se quiere. Sin embargo sacaba todo el carácter necesario para responder a los silencios y soledades que debía sentir. En el descanso de la mitad del concierto, se dio una vuelta con uno



de sus compañeros, comentando los conocidos a los que veía en las fotos de las paredes, de conciertos de años ya pasados. Después, con su variadísimos registros nos introdujo en el mundo especial del jazz donde todo lo que puede sentir el ser humano sale de dentro con la magia de los instrumentos –nunca la palabra instrumento tiene mas sentido que aquí– y los sentimientos afloran. Cuando un pianista como Trainor, o Jackie Terrason, con el que empezó el pasado festival, rompen el silencio con las suaves secuencias que aventuran un mensaje íntimo, donde el teclado se troca en arroyo de montaña que describe

el natural fluir de la naturaleza, y luego son capaces de elevar la tensión con apasionadas frases que desbocan una estampida de pasiones, el recuerdo de esos momentos resuena por los rincones mas ocultos de nuestro interior donde los guardamos con calor. Si recordamos las piezas con las que Terrason nos dio una noche inolvidable, destacaría su espléndida ejecución académica que nos traía los aires de canciones populares francesas, como aquella de "Plasir d'amour", que ya cantó Edith Piaf, y él la intrdujo en un hermoso envoltorio con los recursos propios del buen jazz. Los dos, uno antes y otro después, no sé si nos trajeron París y Nueva York a Ciudad Real o, por el contrario, fuimos nosotros los trasportados allí. El piano, con el sonido especial que da el golpeo de la madera sobre el metal, introduce en nuestro sentimiento con facilidad las mas hermosas fra-

RESUMEN:

La sección de Música de *Añil* se abre hoy a otros ritmos: el jazz y su presencia en Ciudad Real, gracias a un festival que tuvo lugar el pasado invierno, organizado por la Universidad y la Fundación de Cultura y Deporte de CLM, junto con un bar de esta ciudad. Ramón Gallegos nos habla de algunos de los mejores intérpretes que pasaron esos días por la capital manchega: Brian Trainor, J. Terrason, J. Edelman, Regina Carter o Al di Meola; un auténtico gusto para los aficionados a esta peculiar música.



ses que, como la mejor poesía, nos lleva hasta la evocación de los recuerdos que nos llevan a la tristeza o la alegría, del amor al olvido, del esfuerzo a la recompensa, o del fracaso o al triunfo si la frase final no es festiva o si lo es. El virtuosismo, la excelente técnica musical no lo es todo si no hay sentimiento. Las personas sensibles lo notan, y los que no lo son simplemente dicen: me gusta; aunque no sepan por qué. Ahora que casi todo pasa por el tamiz de la industria del cine, se podrá reparar en cómo la mayoría de las grandes producciones tienen unas bandas sonoras que son gran parte de la creación artística de la obra. En muchas de ellas, los fondos son cubiertos con excepcionales composiciones de jazz, aunque sea de manera casi anónima. Recuérdese el tema de amor, en saxo, de *Blade Runner*. Todo un espiritual proyectado hasta el infinito. Con el piano, cualquier excusa es buena para llenar nuestras vidas, aunque sea un momento de buena música. Recuerdo uno de los conciertos de las jornadas del Festival, en el Continental, Joshua Edelman con su quinteto, en noche de jazz afrocubano, con un Manuel Machado tocando el ciscornio con pasión, y el panameño Roberto Timaná, al que no había manera de sujetarle del entusiasmo que ponía. Entre tanto son, Joshua Edelman sacó con delicadeza unos momentos de esparcimiento con el piano, donde se alivió de viejas nostalgias de su Nueva York natal, y por momentos, sólo él nos condujo entre la brisa del estuario de Long Island.

La improvisación que es quizá el punto definitorio más común del buen jazz, es lo que hace más actual, más humano esta forma de entender la música. En nuestros días es la improvisación la que nos hace salir de los constantes problemas que se nos presentan, tan poco dados a esperar. El vertiginoso ritmo de la vida, induce a improvisar, con la experiencia que ya tenemos. El resultado es tanto mejor cuanto más seguridad tengamos en lo que hacemos. Algo así pasa con los intérpretes de jazz. Vimos a Al Di Meola, un extraordinario virtuoso de la guitarra, sacar partido de las composiciones del argentino Astor Piazzolla, con elementos de fusión y estructura de música ambiental, con vientos multiculturales en los que las zambas, y chacareras, de la música argentina, se introducían con acierto por una sección rítmica en la que Enri Adams, batería, Gumbi Ortiz, bongos, timbales etc marcaron con energía una memorable noche en la que la maestría de Di Meola estuvo bien acompañada.

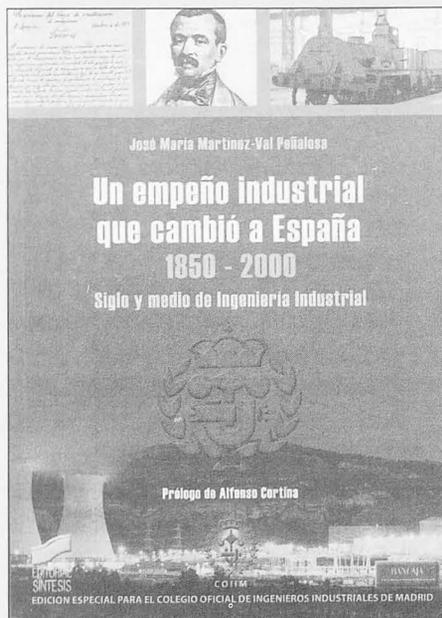
Noche de jazz poco usual, como lo fue la última, con Regina Carter. Esta chica, virtuosa del violín, nacida en la ciudad que fundara el francés Antoine de Cadillac, Detroit, no solo traía las brumas que habría recogido de los lagos Hurón, o Erie,

que rodean su ciudad, o del propio río Detroit, sino que con los recursos de Coltrane, o el gran Charlie Parker, nos dio un paseo por todos los garitos de América, y un espléndido concierto, como si fuese con saxo; para ella la diferencia no es más que una mera cuestión de timbre. De las mismas brumas, de Detroit, pero sacando toda la fuerza de su vocación puramente neoyorquina, Kenny Garret trajo al Festival un torrente de melodías que nos dejó pegados a los asientos y redujo el tiempo a nada. Se pasó como un sorbo. El saxo, que tan cercano está a la voz humana, fue por momentos, tierno, desgarrador, irónico, iracundo, y siempre apasionado. Unas señoras que estaban delante de mí, creo que estaban pasmadas de tanta sinceridad. Esto siempre da corte. Sobre todo si no se tiene costumbre.

Sinceridad, que siempre la traen debajo del brazo los músicos de jazz. De ahí su libertad de ejecución con la que se esparcen como nadie. Con lo que dan una bocanada de aire fresco a los que tenemos el privilegio de escucharles. Como cuando vinieron Jesús Santandreu, al saxo; Richi Ferrer, al bajo; Vicente Espí, a la batería, y Mariano Díaz al piano. Querían disfrutar y eligieron piezas de John Coltrane. Uno de los mejores innovadores del jazz, extraordinario saxofonista y de una gran sensibilidad. Ciudad Real se llenó de las melodías de Coltrane. Los que tuvimos el privilegio de oírlos todavía lo recordamos. El jazz que trae hasta nuestra ciudad las brumas que transportan los mejores sentimientos que se expresan en el mundo con la música, a través del jazz, ha dejado la ventana abierta para más. ■



De las musas al teatro

**Un empeño industrial que cambió a España 1850-2000 Siglo y Medio de Ingeniería Industrial**

José María Martínez-Val Peñalosa
Edit. Síntesis, 2001

A cercarse a una obra de José María Martínez-Val (C. Real, 1951), prologada por Alfonso Cortina, requiere prudencia, rigor y concentración en la medida de la proximidad a la excelencia de la trayectoria de estas dos personas.

Es necesario señalar que cuento con una ventaja, que se pone de manifiesto en la sola lectura del Índice y los primeros párrafos. Es el reconocimiento inmediato del orden y de los giros de expresión: ¿Cómo olvidar las lecciones específicas de Redacción de don José María (padre), independientemente del famoso estilo de sus exposiciones pedagógicas como catedrático de Historia?

Nada menos que la conexión y el tránsito entre la inteligencia de la abstracción y la inteligencia de la acción. Es decir, la Inteligencia. Glosa muy apresurada, pero muy revisada que, desde hace muchos años, pude entresacar de una pequeña parte del pensamiento del maestro Goethe: Es imprescindible conocer la utilidad de una idea y alcan-

zar a comprender el modo de llevarla a la práctica. En castellano corriente: “De las musas al teatro”, gracias a aquel prodigio de improvisadores, poeta de maravilloso natural, que borraba (corregía) tanto sus escritos que era imposible copiarlos y se llamó Lope Félix de Vega y Carpio.

El libro que nos ocupa es de Historia, una ciencia de las Humanidades. Es el libro de un técnico. Es una obra ciertamente bien hilada, medida y concluida. Lo extraordinario del caso es la conjunción de la suma de las proporciones, las propias proporciones y la claridad de la exposición con las reflexiones, planteamientos, conclusiones y guías que establece y permite establecer tanta y tan bien traída cantidad de conocimiento que, en otro orden y medida, resultaría, con toda seguridad, apabullante, aburrida y, por lo tanto,... abandonada.

Para ser más concreto, aquellas cosas de las que entiendo están recogidas con la luz que no deslumbra. Dirigida al asunto y no a los ojos del lector. Además, aporta datos, personajes claves, anécdotas y descripción de situaciones que hacen encajar las siempre inevitables piezas que faltaban para que “suene redondo” el discurso inicialmente concebido.

Esta opinión, seguramente, será compartida por otros expertos, en mi oficio o en otros. Inevitablemente, surgirán aspectos a matizar o añadir, como, por ejemplo, el efecto de la presión medioambiental en las estrategias y esquemas del Refino de petróleo. Sin duda, el profesor Martínez-Val sabrá recoger y valorar las sugerencias que puedan aportarse. Se desprende de la obra su obsesión por la Mejora Continua.

En la otra mayor parte, las cosas que ignoro (me pagan por lo que sé y desearía que me pagaran por lo que no sé), la divulgación es de una calidad del más alto grado que puedo evaluar. Nada de “Guíaburros”, pero permitiría construir las. Nada vulgar, pero accesible a la cultura popular de quien quiera acercarse. En definitiva, la lección gratuita que sólo está al alcance de los maestros.

Está escrito en lo que el maestro

Machado llamaría la prosa didáctica. Está escrito en serio, pero con esa “chispita” de ironía que nunca está de más. De forma que, quienes conocemos a José María Martínez-Val, podemos seguir pensando que es un sabio de su tiempo y hasta intentaremos leerlo.

En conclusión, estamos ante una obra imprescindible para los técnicos de cualquier especialidad industrial, para los estudiantes que tienen vocación y para los que no la tienen: Creo que debería ser comentada en los cursos medios de Facultades y Escuelas Técnicas Universitarias. Por otra parte, ofrece salida y bálsamo para los no técnicos, que necesiten comprender según que pasos –todos- de la evolución española del último siglo y medio o sientan “el gusanillo” de la curiosidad industrial.

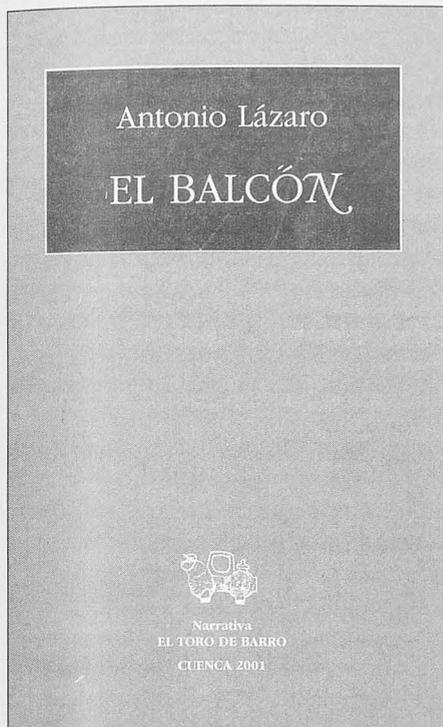
Por último, un comentario más profundo sobre las reflexiones del Profesor. Se desprende del libro el rigor sobre el tratamiento de la información como método –único admitido- de establecer el conocimiento y, tanto el título de la obra ...”empeño...” como la última conclusión ...”esfuerzo” ..., son las palabras claves de lo que hemos llamado la Inteligencia. No conozco otra forma de comprender, de poner en práctica, de conducir, que el esfuerzo sostenido en la tarea de aplicación del más profundo conocimiento, proceso que, obligatoriamente, exige realimentación continua.

En consecuencia, estoy seguro de que, tanto José María Martínez-Val como mis queridos colegas del Colegio de Ingenieros Industriales, me permitirán que asocie mi procedencia: “Sibi Domum + Sapientia Aedificavit” con su lema: “Dimicantes Manemus”. Construyamos el conocimiento y permanezcamos en el esfuerzo.

Una vez más: “De las musas al Teatro”, continuamente.

Jesús Talavera, Químico Industrial

Cotidianeidad y misterio



El balcón

Antonio Lázaro

Cuenca, El toro de Barro. Diputación de Cuenca, 2001, 80 págs.

Al comenzar a adentrarse en esta última obra de Antonio Lázaro, a través de su *flash-back* inicial, el lector ya puede columbrar su característica metaliteraria que va a serpentear, junto con la ponderada intriga de su planteamiento, en una reflexión del mundo de “la escritura, que –de algún modo– mata siempre a la vida, certifica al menos su extinción, su esencial fugacidad”, como se dictamina al final de la obra, aludiendo intermitentemente en su tesis al repetido diagnóstico de la enfermedad real y el fantasmal síntoma literario, pues “la literatura es un fanal en la noche y una sombra al mediodía”.

Estructurada inmejorablemente en torno a la máxima aristotélica del acoplamiento narrativo (planteamiento, nudo, desenlace, enriquecidos en el referente retrospectivo presente en todo el relato), *El balcón* –un balcón como suprametáfora del enigma argumental– exhibe una excelente fábula sostenida

en una ajustada disposición de los hechos contruidos con una verosimilitud que destila una fuga poética llenándola de fragancia, tanto en los diálogos (“–Vive más el instante, cada instante. No estés siempre en lo que fue o en lo que pudo ser–”, dirigido al poeta, siempre doliente en este desajuste) como en las descripciones: “En las ciudades la tarde tiene esos paréntesis, casi zen, en que entre el fragor de los claxons, las sirenas, los atascos y esa como sonora exudación de multitudes en tránsito, de repente se escuchan los trinos de algún pájaro, maullidos de gato o el paso, estremecedor y sutil, de una brisa con fragancia de verdura de las eras salpicadas de ababoles. Era la primavera y su fuerza hacía irrumpir algo del campo en medio del asfalto y de la prisa.”

El balcón hace transmitir una historia y su suspense, poco a poco, frase tras frase, en un estilo que, no siendo elíptico, es muy preciso, conciso, para ir descubriendo, tranquilamente y deleitándose, la verdad final del relato. Cinco personajes se mueven reiterando un presente pertinaz, sólo debilitados ante el amor o sus motivaciones (“después del amor, fuman hasta los que no fuman”), girando alrededor de la miseria ocasionada por la faz de la especulación literaria, teniendo el tiempo en contra y a favor, tiempo que se reflexiona, por encima de la psicología de los personajes, como el verdadero sedimento del éxito sincero de la pieza literaria: “El cierre del relato es decisivo. La clave de su fracaso o de su éxito. La huella del efecto final es lo que permanece en la memoria del lector.” Antonio Lázaro opta así por un necesario factor sorpresa que actúe en la impresión del receptor como una impronta cerrada y objetiva.

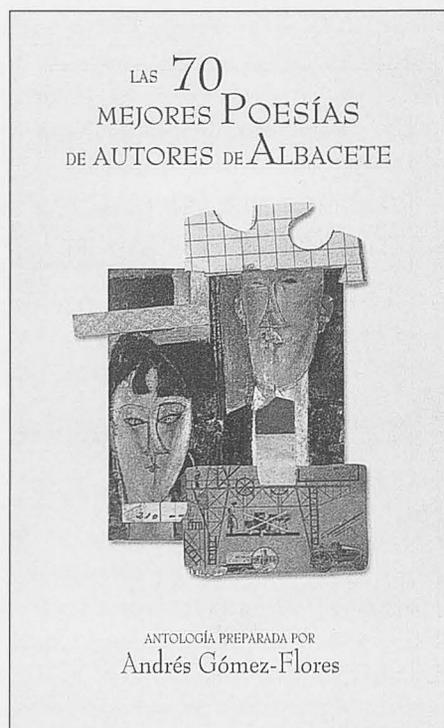
La lectura de *El balcón* muestra el dilema entre cotidianeidad y misterio entendido como fuerza poética. Novela que comunica actos decisivos, abruptos, contundentes, conjugados, sin abjurar de su estatuto de novela de género, con la ternura en el empeño de presentar una radiografía arquetípica del hombre-artista: “Le gustaban también el té muy

cargado y el tabaco de pipa. No constantemente pero sí de vez en cuando, llenaba su vieja cachimba requemada y se ponía a fumar parsimoniosamente. // Mateo llegó a pensar que Guzmán necesitaba, simplemente, calor humano.”; más: “El viejo caballero con cara de niño (esa cara infantil de los poetas y los artistas) y bohemia indumentaria”.

Muchas claves de esta novela son textuales, referencias a libros (especial significación tiene Valle Inclán y los espejos deformantes de *Luces de bohemia*); libros que, al modo borgiano, se realizan como un mapa que orienta hacia la esencia y la sentimentalidad del mundo; baste sólo comprobar, en este aspecto, que un texto se alza en la narración como un gran personaje endemoniado. Y lo cierto es que en este relato fragante, donde la narración se encara con expresiones trágicas y serenas, se intenta, como dice el propio texto, “hallar un punto de convergencia entre vida y literatura”.

Amador Palacios

Las dos caras de la poesía



Las 70 mejores poesías de autores de Albacete

Andrés Gómez-Flores

Los Libros del Sur / Alessandri Ed. 2001, 188 págs.

La generación fanzine. Poetas de Albacete para el siglo XXI

Arturo Tendaro López,

Albacete, Diputación, 2001, 286 págs.

Vivimos tiempos de antologías: unas para cerrar el siglo XX, otras para abrir el siglo XXI, y otras varias para mostrar la variedad (virtual, porque se repiten los mismos nombres en prácticamente todas ellas) del actual panorama poético español, como demuestra un breve recorrido por algunas de esas recopilaciones, que en un rápido *traveling* irían desde José Luis García Martín hasta Isla Correyero, pasando por el *boss* de la crítica de poesía en España, Miguel García-Posada. Eso sí, en todas estas antologías se comprueba un hecho curioso, y es que, como ha venido sucediendo desde la década de los 80', lo más destacable se sigue cocinando en provincias, de ahí el interés de estas dos entregas que rese-

ñamos, muy diferentes en intenciones y contenidos.

Andrés Gómez-Flores (Albacete, 1953) es una de las figuras esenciales para entender el florecimiento de la cultura literaria en Albacete en el último cuarto del siglo XX. Su papel al frente de la Editora de la Diputación de Albacete a comienzos de la década de los 90' y su producción literaria (*Espiral deterioro*, Albacete, Gráficas Fuentes, 1979 y *Blanco del olvido*, Albacete, Diputación Provincial, 1998) lo sitúan como uno de los autores más destacados de la capital manchega, por su indudable talento literario y su mecenazgo ejercido dilatadamente con el resto de autores locales. Ahora deja al margen su propia producción para ejercer de *lector modelo*, como diría Umberto Eco, y sumergirse en las letras albaceteñas para ofrecernos los textos que –según su gusto– son los más destacables: 70, en una pirueta literaria de trasfondo casi bíblico. Se trata, por tanto, de una lectura particular de la historia de una poesía que arranca con el *Romancero* y se cierra con Ángel Aguilar, Juan Carlos Maset y Luis Martínez-Falero. Así, nos hallamos ante quinientos años –aproximadamente– de poesía recogida en estas páginas.

La técnica es ciertamente arriesgada. Arriesgada porque deja al margen a poetas en plena boga en cuanto a producción y publicación, así como por la inclusión de textos de autores vivos, que quizá estos autores no estiman en muchos casos como lo más destacados o significativo de su producción. Pero tal criterio, el seguido por el antólogo, es siempre respetable: es *su* lectura de este medio milenio de tradición poética en Albacete, y quien disienta siempre podrá releer todos los materiales que a buen seguro ha sometido a escrutinio Gómez-Flores para llevar a cabo su selección, pudiendo realizar así una antología diferente. De otro modo, criticar la tarea de Gómez-Flores sería practicar lo que Antonio García Berrio denomina “técnica del mosquito”, consistente en picar aquí y allá sin un criterio firme y sin entrar en la cuestión de fondo que sustenta la obra entera. Por

tratarse de un gran conocedor de la cultura escrita (en verso y en prosa) en Albacete, su criterio parece, desde luego, sólido. Pero sobre todo Gómez-Flores consagra una tradición literaria albaceteña y a los autores que forman parte de este trabajo, ya punto de referencia obligado para lectores e investigadores interesados en la lírica de una ciudad que ha dado a lo largo del siglo XX lo mejor de su historia cultural, no sólo por la calidad de las obras, sino también por la cantidad de autores y tendencias.

Pero existe otra forma de plantear una recopilación de autores: la generacional. No se trata, pues, de consagrar y guardar para la posteridad (como ha llevado a cabo Gómez-Flores), sino de mostrar, de ofrecer un panorama amplio de nombres y tendencias. Así pues, se trata de una tarea de difusión y en buena medida de puesta en escena de autores poco o nada conocidos, en su mayoría –habitualmente– inéditos en forma de libro. Porque esta otra forma de concebir la recopilación consiste también en reunir textos que andaban desperdigados por revistas y *fanzines* varios. Y ésta ha sido la labor de Arturo Tendaro (Albacete, 1961) como antólogo, tras haber dado ya un par de libros de poemas a la imprenta (*Una senda de aldeas cotidianas*, Albacete, Diputación, 1991 y *Las aves sin dueño*, Albacete, Diputación, 2000) y codirigir con notable acierto la revista *La Siesta del Lobo*.

Ahora bien, ¿cuál es el mejor criterio a seguir para realizar una recopilación de estas características? ¿Caben todos los jóvenes que escriben en las nuevas revistas y *fanzines* surgidos en Albacete en los últimos años del siglo XX o se haría necesaria una poda que permitiera ver el bosque entre tal espesura de nombres? He aquí el dilema.

A este respecto, recuerdo una antología similar a la elaborada por Arturo Tendaro, aparecida en 1986 bajo el título *Todos de etiqueta. Antología de inéditos* (selección y prólogo de Tomás Salvador González), y que recogía la producción de unos cuarenta poetas

jóvenes e inéditos castellano-leoneses. Al cabo de los años sólo cuatro (literalmente) han logrado romper sus barreras geográficas y alcanzar cierto nombre a nivel nacional; o, lo que es lo mismo, publicar en sellos editoriales con una distribución decente. Si se publica, se supone que es para llegar a un público más amplio, no para quedarse en casa o en el barrio (esta perogrullada nos la repetimos los que escribimos poesía siempre que acabamos un libro). Por tanto, uno mira los nombres y las fotos de los incluidos en la antología como intentando adivinar quién conocerá la gloria de dejar de ser carne de *fanzine* (jugosa y fresca en muchos casos), para pasar a ser una *delicatessen* en las librerías del territorio patrio. Es cierto que Andrés García Cerdán ha deslumbrado ya con sus libros (aparecidos o distribuidos con posterioridad a la aparición de esta antología de Tendero), y al que recientemente un jurado compuesto por primerísimas figuras de la poesía española contemporánea (José Hierro, Blanca Andreu, Eloy Sánchez Rosillo, Antonio Porpetta y Salvador García Jiménez) ha concedido el premio "Antonio Oliver Belmás" (uno de esos galardones literarios cuya importancia radica en la calidad del jurado más que en el nombre del premio) a su libro *La cuarta persona del singular*. Y en esta antología de Arturo Tendero, junto a García Cerdán, nombres como ASWAD (pseudónimo de Ana Julia González), Gracia Aguilar, Mercedes Díaz Villarías, Jaufre Rudel..., que –sin lugar a dudas– nos ofrecen una poesía cargada de referencias metaliterarias unas veces, y urbana y sentimental en otras ocasiones. Y lo realmente destacable, aun a estas alturas de la vida, es la presencia de mujeres. Hasta hoy sólo había habido dos mujeres con luz propia en la joven poesía de Albacete: Rosario Díaz (1965) y Cruz Campayo (1966). En esta *Generación fanzine*, esta nómina se amplía lo suficiente como para poder afirmar ya de manera categórica esta presencia casi en igualdad de número y –sin duda– en igualdad de calidad en el mundo literario local.

Ahora bien, en el conjunto de esta antología se detecta un problema esencial en la poesía española de finales del siglo XX. Decía recientemente Victoriano Crémer que se echaba de menos en la última poesía española el pulso de lo humano, un resto de sentimiento, de alma. No cabe duda de que el seguimiento masivo de corrientes como la *nueva sentimentalidad* y el *realismo sucio* (su esqueje) nos ha devuelto a una poesía deshumanizada (más si cabe por el *culturalismo* extremo que algunos cultivaron desde los primeros años 70), cargada o incluso lastrada por un exceso de vida urbana sin más y por el empleo del texto como pretexto para hablar de lo que ya han hablado otros, para imitar formas y temas, estilos en definitiva, de los grandes popes de esas corrientes. Y eso queda reflejado en la antología de Tendero, cuando se descubren muchas voces que, paradójicamente, no poseen voz propia. Es lo que podríamos denominar *afonía poética*. Pero es producto y parte consustancial del muestrario generacional, incluso a nivel del resto del Estado.

Sin embargo, si se trata de un muestrario sin podar, uno echa de menos la voz de Simón Gil, en quien muchos confiamos como uno de los poetas que han de sonar fuerte en el panorama poético español en no muchos años. Dicho de otro modo: no están todos y falta uno esencial (por no decir más de uno) para entender el panorama de la joven poesía albaceteña.

Pero, por encima de estas consideraciones, queda la ingrata tarea del antólogo. En este sentido, el esfuerzo de Arturo Tendero es más que loable, clasificando y situando la ingente cantidad de materiales, nombres y tendencias estéticas que era necesario moldear en forma de libro. También resulta de interés su introducción, trazando con brevedad la historia de la poesía albaceteña en el último medio siglo. Es por tanto un texto dispar y rico, que muestra las miserias y las bondades de la última poesía española, aunque bajo el prisma de ese microcosmos cultural que es Albacete.

Dos visiones diferentes del hecho poético en Albacete, el palpito de lo recién creado y la reflexión ante una trayectoria de siglos, la lectura reposada (como quien degusta un vino añejo) de Andrés Gómez-Flores y la cata de la próxima gran cosecha en la antología de Arturo Tendero. En definitiva, la consagración y la lucha por consagrarse, por llegar a tener una voz en el infinito coro de los poetas que empiezan: las dos caras de la literatura, complementarias y ciertas.

Luis Martínez-Falero

Fuerza de advenimiento



El templo sumergido.

Badr Sháker As-sayyab

Antología poética (1948-1964)

Edición Bilingüe.

Traducción de Luis Miguel Cañada

Edita: CEDMA, Málaga

Directores de la colección: Aurora Luque y Jesus Aguado

No sacudí el rocío de sus pastos / ni besé su manto de bruma. / La tierra tenía un corazón... El traductor toca las palabras –a un tiempo la creación– y pertrechado en su

carga semántica adaptada las impulsas, siendo artífice y reflejo. Implícito en él salvaguardar la calidad del testigo de sensaciones, y el espíritu integrado de un espíritu primero.

Privilegiada intención configurar el instante, llevar hacia soledades y tensión; y a la identidad del otro, de su mundo revelado: donde están todos los nombres, lugar para la memoria, un entender paralelo del fértil camino ignoto. *No sacudí el rocío de sus pastos / ni besé su manto de bruma. / Ay, Yaykor, Yakor...*

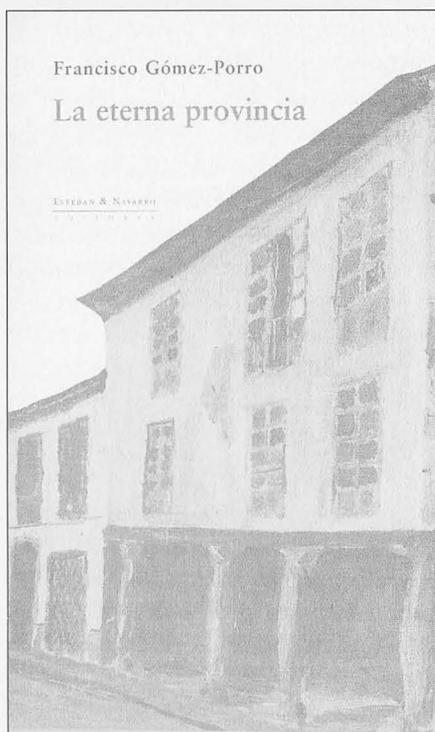
AS-SAYYAB (1926-1964), nacido en la confluencia del Éufrates y el Tigris, dejó tras su muerte prematura siete divanes cargados de compromiso social, en los que sintetizo las tradiciones mesopotámica y bíblica, al tiempo que abría las puertas a la modernidad poética en lengua árabe. Fundador del Movimiento del Verso Libre, luchó contra la certeza de que POESÍA es el verso rimado y medido, tras más de mil años de prosodia clásica árabe. Treinta monografías y doscientos artículos dedicados a su obra avalan su renombre. Recorre sus escritos una brillante oscuridad estrictamente funcional; cuatro etapas: romántica, realista, simbolista y existencial. “El canto de la Lluvia” es considerada su obra de madurez, representa un cambio cualitativo desde todos los ámbitos: forma, construcción, contenido e imagen. En “El templo sumergido” –diván que da título a esta antología– su poesía, apocalíptica muchas veces, se hace más introspectiva y subjetiva, menos pública y política. Cabe añadir su proximación al mundo de la traducción, reveladora de sus intereses como lector: Louis Aragon, Nazim Hikmet y poemas de autores tan diversos como Ezra Pound, T. S. Eliot, Day Lewis, Stephen Spender, Walter de la Mare, Rilke, Lorca, o Prèvert y Rimbaud.

Esta versión ha sido realizada a partir del original árabe que recoge las obras completas de As-Sayyab bajo el título de Diwan Badr Shaker As-Sayyab. Beirut: Dar Al-Awda, 1986. (Extracto del prólogo).

Luis Miguel Cañada se ocupa del Observatorio de la Traducción del Árabe en la Escuela de Traductores de Toledo, una prestigiosa institución, hoy integrada en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Castilla-La Mancha y dirigida con precisión por Miguel Hernando de Larramendi. “Las Ediciones del Oriente y del Mediterráneo”, en su colección “Memorias”, al cuidado de Gonzalo Fernández Parrilla acogen trabajos de este exquisito traductor; caben señalar traducciones de escritores tan significativos como Abderramhám Munif, Lise London o Yabra Ibrahim Yabra, muchas de ellas, en colaboración con María Luz Comendador.

María Muñoz

Apartar la luz



La eterna provincia.
Francisco Gómez Porro
Madrid, 2001

Nunca imaginé que subiría un monte de espaldas. Así lo hice leyendo *La eterna provincia*; subí un monte de espaldas. Hay buena y mala poesía. La mala me produce

una sensación de claustrofobia. La buena, una sensación de alivio inmediato. No soy crítico. Escribo estas líneas con absoluta libertad. La eterna provincia, último libro de Francisco Gómez-Porro, es uno de los mejores poemarios que he leído en los últimos tiempos. Gómez Porro es el vigilante al que pregunto ¿hacia dónde? Desde Puertollano hacia Córdoba hay una tierra inmensa donde se puede dormir al raso, dejando de pensar en el poder.

La crítica mediático-literaria antes no existía. Los libros se defendían a sí mismos. No eran material clasificable, sino prolija existencia vivificante.

La eterna provincia me desahoga. Es un gradiente de humanidad y de belleza. Las cosas extintas parecen vistas por un fantasma diurno. Este es un libro diurno que se apoya en la verdad de lo verdadero. Esa mirada sonámbula que se desliza sobre la piel de la muerte ajena, manchando las paredes de amarillo. Cuánto he tardado en descubrir qué oficio es apartar la luz.... Luz, ahí está una de las claves del libro. La sombra de una cepa es la luz de una raíz luminosa. Cada verso proyecta una pequeña sombra sobre el papel. Estos versos desempacan la emoción contenida en los ojos. Una palabra empuja a la otra y ésta a la que tiene delante. Se empujan hacia una metafísica de la emotividad, del perdón, de la misericordia.

Se escribe todo esto desde un tiempo de redención. El libro es un regalo. Lentamente va hacia un centro emotivo:

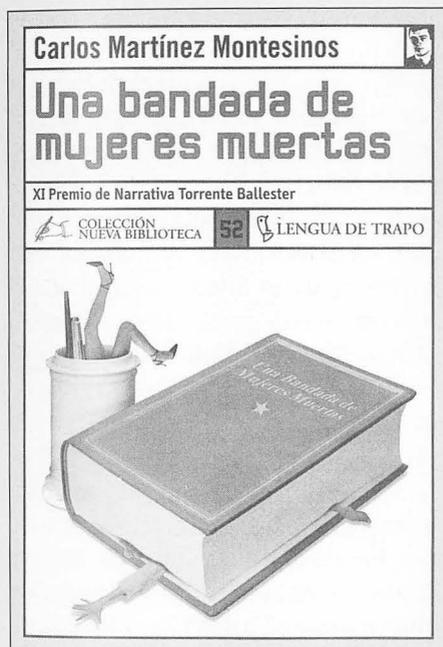
Por amor se empobreció mi verso.... / como si un lugar en medio de la luz / me convidara a oscurecerme / a cantar de la vida lo más neutro.

Se trata de un libro epifánico. Siento lo difícil que debe ser estrechar todos esos límites del tiempo y existencia para un continuum de claridad antes de que todo sea agitado por la última solana. Porrosse desnute en vez de nutrirse y en esa desnutrición va asolando todas las páginas con una humildad no exactamente sencilla pero sí tan diáfana como hermosa. Y es en ese proyecto de

hacerlo todo diáfano de donde manan las imágenes, justas y transparentes. Porro es un poeta flamígero. Me gustaría espiarlo tras unas cortinas mientras escribe. Su letra pequeña, medio escondida, afectiva, su flaco cuerpo, sus ojos de pájaro, su amor profundo por lo que hace. El es el vigilante; de él he aprendido algunas de las cosas más valiosas, como "apartar la luz". Viva la poesía de Francisco Gómez Porro.

Miguel Ángel Curiel

Esperpentos manchegos



Una bandada de mujeres muertas.

Carlos Martínez Montesinos

Editorial Lengua de trape, 2000; 192 págs.

Carlos Martínez Montesinos, natural de Albacete, 35 años, es con seguridad uno de los nuevos autores castellano manchegos más prometedores. El libro que aquí comento nos presenta bajo créditos de humor negro, surrealista y fantástico, vidas de personajes trasmutados en santos, psicópatas, hambrientos sexuales y otros de esa talla. En la lectura nos encontramos con que uno de ellos nos señala que lo que ocurre en su historia no es más raro

que otras cosas, ¿qué cosas?, pregunta el otro, y ahora viene la respuesta: –Un invierno teledirigido. ... Un abuelo triturado. Un escuadrón de monjas abri-llantadoras.

Una bandada de mujeres muertas volando hacia el sur. En el campo de las visiones fantásticas y truculentas, la literatura ha sabido recoger cosechas enormemente importantes. Para la mano de Martínez Montesinos todo es contable y de forma que nos produzca alteración suficiente como para leer separados de nuestro entorno. Su narrativa me recuerda a los esperpentos de Valle Inclán, en otras ocasiones a Gómez de la Serna, y alejándome de por aquí a Boris Vian, o a Horace Walpole; esos autores me salen de la memoria como pompas que se unen a su nombre.

Emplear el absurdo, la exageración, como delatora y detonante de un explosivo contra la realidad, exige del autor un foco narrativo, un punto de vista distanciado y capaz de que aquello que mira resulte distorsionado en la exposición, pero que tenga tal fuerza metafórica que detrás de ello palpите el monstruo de lo cotidiano. El humor, y el humor negro, son una buena ciudad para vivir. Reirse de lo grave no es faltar al respeto. La moralina es un barniz que nos hace rígidos y no nos deja respirar. Martínez Montesinos va desde la descripción de un automovil "que al arrancarlo soltaba unos trabucazos de infarto que atraían la lluvia, te subían las uñas de los pies a la garganta y desbarataban el mecanismo de los animales; enrabiaban a los perros, chocolateaban las tetas de las vacas y hacían poner a las gallinas huevos de broma con yemas de cartón o peor, habitados de arañajos abominables que al cascarlos salían volando por la cocina y si te descuidabas te taladraban la cabeza a agujonazos", a exposiciones como la siguiente, "Para festejar el día de Todos los Santos Rosita se crucificó en el descampado de detrás del colegio. Se clavó nadie sabe cómo ella solita a tres metros del suelo, en un poste de la luz. ... Tenía una sonrisa repugnante colgándole lo mismo que un moco de la nariz, y un chorreo

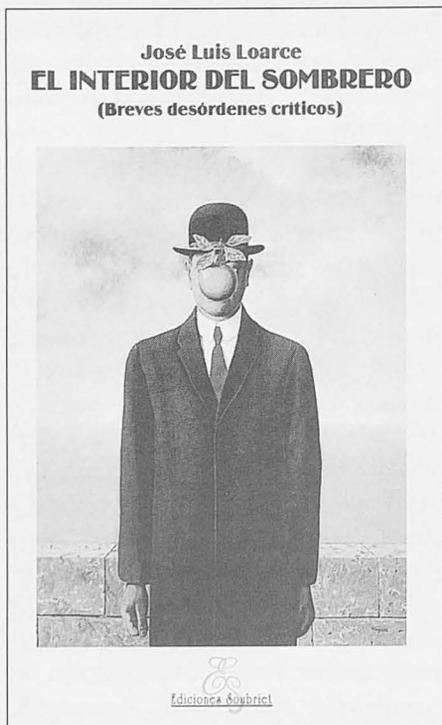
de sangre en los brazos que no consintió lavarse. Porque nosequé del dolor y la redención de los pecados, comentaron entre sí los asistentes. Amén". Se pone de relieve la ausencia de fronteras para la literatura.

Nuestro autor, aun dejando nombres de lugares que suenan a campo, ha borrado las referencias espaciales que pudiésemos identificar, consiguiendo así un mayor resalte del acontecimiento burlesco, poniéndonos en el juego y haciéndonos cómplices de la inventiva.

Hay además en este libro una afirmación en la manera de narrar, una intención que lo caracteriza en la búsqueda de lenguaje, haciendo que en algunos momentos resulte especialmente atractivo. También hay alguno de los relatos más flojo y que merecería un mayor trabajo, pero en conjunto este libro, reconocido con el XI Premio de Narrativa Torrente Ballester, nos pone ante un autor del que esperamos más, tanto en su exigencia como en una nueva obra.

Ramón Pedregal Casanova

Estacazo de luz, metralla de silencio



**El interior del sombrero.
(Breves desórdenes críticos).**

José Luis Loarce.

Ediciones Soubriet. Tomelloso 2001.

198 páginas.

Cuando un escritor de periódicos resuelve la agrupación de sus trabajos como un todo unitario, se plantea varias cuestiones cruciales que apuntalan el alma de algún misterio y el fondo de alguna veladura nítida. La primera de esas cuestiones, y no menor, es su propio engaño o su propia traición; al ver como lo que fue concebido para ser leído una sola vez, adquiere la dimensión de la doble lectura que ya le perseguirá de por vida como una maldición bíblica. Decía Cyril Conolly que la diferencia entre literatura y periodismo, es que aquella se lee dos veces o más; mientras que la escritura del diario, del periódico, duerme el poso amargo del sueño de la papelera. Por eso José Luis Loarce juega al engaño con nosotros, con esa denominación aforística y cuca: "El interior del sombrero". Pero ¿que hay dentro del sombrero que no sepamos? De sobra sabemos que el interior del sombrero

sólo explicita un forro de satén y una etiqueta del proveedor o fabricante, en una época en que tal prenda es sólo un recuerdo de su uso y una memoria del pasado cubierto por un fieltro rígido y elegante. Más allá de ello, el sombrero es la prenda más próxima de la cabeza, y que es capaz a su vez, de desvelar el significado del hombre que crece desde ese interior hacia abajo. También el interior del sombrero alude a un gesto del prestidigitador que designa un territorio de la fantasía, y que es capaz de extraer de su chistera un conejo blanco enamorado, un encintado de gasas y tules o un par de palomas viudas. Del interior del sombrero, igual que del gesto de Pulgarcito soltando chinias para fijar el itinerario de su vuelta a casa, ni más ni menos emerge un relato concatenado y coherente, que tiene una doble y fatal virtualidad.

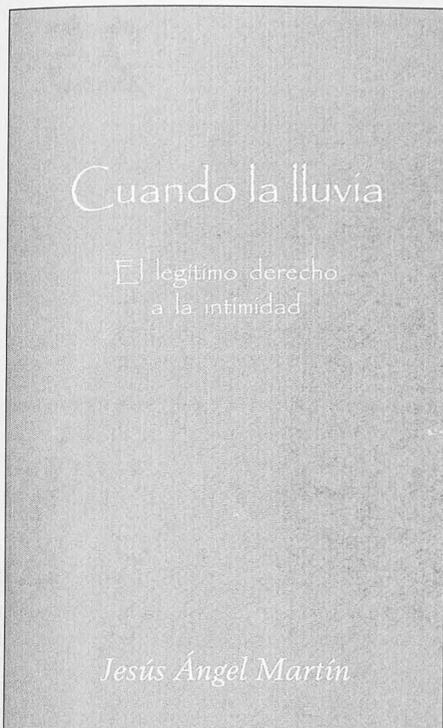
Y es esta la segunda cuestión que me interesa señalar. Ese rosario de artículos componen una doble mirada y un doble relato: del exterior (de lo que pasa fuera y se cuenta y se narra) y una crónica del interior (de los tatuajes del alma y de los rastros de la cara del escritor). El doble horizonte de esos desórdenes críticos abre, por tanto, una doble mirada: hacia fuera y hacia dentro. Para descubrir a José Luis en pantalón corto y en traje de faena; a mitad de camino de la geocultura de la cepa y de la neocultura del neón. Justamente, ese doble horizonte marca un punto medio entre la tierra prometida de la cultura y la tierra negada del lugar que le vio nacer; entre el emparrado del patio regado e Ives Klein embriagado en azules; entre el va y ven del terruño y las aristas vítreas del Kursaal; entra la foto de la infancia y la pose ajetreada del adulto urbano. Ese doble horizonte de las miradas cruzadas, no oculta el andamiaje de un oficio poseído por el extrañamiento de lo nuevo y la extrañeza de lo propio que se extingue.

La tercera cuestión de ese cruce anudado de intereses, radica en la voluntad de permanencia de aquella escritura que se temió olvidadiza y efímera. Pese a que la escritura del periódico es una

escritura para el olvido de las hemerotecas y la melancolía de los lectores; existen algunos textos musculados que son capaces de flotar por encima del tiempo imponderable. Y eso que el autor declara que "jamás fueron escritos pensando en que fueran un libro". Incluso, más aún, ese cosido de textos sueltos, desperdigados y dispersos, también le intimidan al propio autor, cuando descubre la autonomía de lo escrito, su coherencia y hasta su vigencia. Por que esa otra cuestión es el meridiano de un conflicto: Toda escritura que permanece en el tiempo y en él se imbrica, ya no es —ni creo que lo fuera nunca— de su autor; es un texto que ya nos pertenece a todos y que verifica la extinción de su autoría al afectarnos a todos. Proponiendo este juego un misterioso desplazamiento: cuanto más propia, más específica y más trabada es una escritura, más se aleja de su creador y más se diluye en la carne de sus lectores. Y esa extinción del yo escritor es lo que a veces asusta a los propios autores: ¿escribir para el olvido o ser olvidado en la escritura?, ¿metralla de silencio o estacazo de luz? Algún día habrá que inventariar, pese a todo, la memoria de esa metralla, los orificios de esa tinta perdurable y el espíritu de esos buenos artículos de escritores que aún duermen en los periódicos un injusto sueño de ecos luminosos y sonidos de luz: de García Pavón a Emilio Bernabeu, de Julián Alonso a Carlos López Bustos, de Eladio Cabañero a Ángel Crespo, de Isaac Antonino a Antón de Villareal. Artículos livianos que leídos hoy son capaces de arrastrar más información y vida, más interés y sugerencias que cientos de noticias en tropel animoso. Estos artículos de José Luis Loarce son hoy el equivalente de aquellos viejos del lugar, que supieron levantar el vuelo ingravido desde dentro de la boina o del sombrero, para trazar el trayecto de unas palomas perdidas en el celaje de una tarde, que es un poco de todos nosotros.

José Rivero

Entregar el alma



Quando la lluvia. El legítimo derecho a la intimidad

Jesús Ángel Martín

Intermedio eds., Guadalajara, 2001; 56 págs.

Alguien dijo una vez que ser poeta es más una condición que una profesión. Jesús Ángel Martín une a su condición de poeta la de ser un hombre profesionalmente ligado a la Cultura. Desde el año 1974 vive y trabaja por y para la promoción cultural en Guadalajara. Es miembro de la Institución "Marqués de Santillana" y del Grupo Literario "Enjambre" y *Quando la lluvia. El legítimo derecho a la intimidad* es su tercer libro de poemas. Con anterioridad vieron la luz *Cantos de un villano* en el año 1981 y *Breviario de sueños* cuatro años después. En cuanto a sus trabajos en prosa destaca su colaboración en la obra *El Quijote entre todos* y en numerosas revistas y periódicos de ámbito nacional y provincial.

Jesús Ángel es un poeta intimista, sincero, preocupado más por contar emociones vividas y sentidas que por enmarcarlas en una aureola de técnica irrefutable. Cuando se pone delante del papel se suelta la melena poética y

derrocha sentimientos. Los versos brotan de su pluma como si le estorbasen, como huyendo en busca de un lector o de un espectador, porque otra de sus facetas, tal vez la más conocida, es la de rapsoda, la de poeta del pueblo por esos pueblos de Dios. Jesús Ángel Martín es, ante todo, un gran comunicador, alguien que tiene una necesidad imperiosa de decir lo que ve, lo que vive, y adornarlo con la guirnalda colorista de la palabra.

Con la publicación de *Quando la lluvia...*, y después de 15 años sin plasmar su literatura en letra impresa, tenemos ocasión de leer por tercera vez lo que siente este poeta nacido en Burgos y hecho poeta en La Alcarria. ¿Acaso la misión de todo poeta no es, como decía Lorca, dar alma? Sin duda estas dos palabras se encierra el dulce misterio de la Poesía. La generosidad es imprescindible si se quiere entregar a alguien lo que es de uno. El poeta no puede ser hurafío porque dejaría de ser poeta. De acuerdo que no se puede imaginar lo que no existe, la imaginación está limitada por la realidad, pero su camino discurre por recorridos mucho más amplios y generosos cuando hablamos de Poesía. Porque si hay algo que no admite la Poesía, además de la mezquindad, es la indiferencia. La imaginación tiene que valerse de sentimientos humanos, volvemos a Lorca, y entonces estamos hablando de inspiración: "Debes llenar de nubes tus poemas para que alguna vez lluevan sobre ellos y no se sequen demasiado". Cuando la imaginación se ha empapado de alma surge la inspiración y en ese instante el poeta se evade y crea.

Quando la lluvia. El legítimo derecho a la intimidad es un poemario, un universo poético, dividido en tres momentos: la existencia tormentosa del hombre, su peregrinar entre la lluvia y la llegada final de la calma. En esencia son los tres estados del hombre-poeta en su actitud creadora. La tormenta bien puede ser la tortuosa búsqueda de la imaginación. La lluvia: su fruto, un fruto doloroso y a la vez embriagador que se convierte en inspiración poética al

transformarse en unos versos. Y por fin, la evasión, la calma que invade por igual al poeta y al lector cuando concluyen su tarea.

Lo que uno dice de sí mismo es siempre poesía y Jesús Ángel Martín en este libro no habla de otra cosa que de Jesús Ángel Martín. Pero si no se conoce al poeta de carne y hueso *Quando la lluvia...* puede ser perfectamente la historia de cualquier vida, de un instante de una vida cualquiera en cualquier parte. El autor entrega su alma en cada verso pero en el preciso instante en que éste ha quedado plasmado en el papel, deja de ser suyo para convertirse en patrimonio de cada lector. Esta es la grandeza de la Literatura. Los libros, como las margaritas que tanto gustan a Martín, guardan siempre un pétalo escondido que es distinto para cada uno de los lectores y sólo puede ser descifrado en esa tarea íntima y callada, que es la lectura.

En este poemario Jesús Ángel Martín se entrega, se abre de par en par para sentirse aliviado del dolor, de las heridas del desamor. Después, como si de una terapia se tratase, se esconde tras el pétalo misterioso de la margarita y deja que cada cual busque su nube. Porque, en el fondo, un poeta nunca es del todo sincero aunque su poesía sea clara como el viento.

Pedro Aguilar

Se distribuye en las siguientes LIBRERIAS

ALBACETE
Popular
Herso
Biblos

CIUDAD REAL
Litec
Manantial

CUENCA
Toro Ibérico

GUADALAJARA
Emilio Cobos

TOLEDO
Hoja Blanca

TALAVERA DE LA REINA
Miguel Hernández

MANZANARES
Díaz Pinés

PUERTOLLANO
La Mancha

SIGÜENZA
Rayuela

SAN LORENZO DE EL ESCORIAL
Arias Montano
Cocheras del Rey

ALCALA DE HENARES
Tornasol

MADRID
Casa del Libro
Crisol
FNAC
Antonio Machado

CUADERNOS DE CASTILLA-LA MANCHA

25

LA VID Y EL VINO EN CLM

Un conjunto de trabajos sobre la importancia del vino y su repercusión en nuestra Región

- Visiones sobre Un viaje a La Alcarria
- Minería en Albacete
- Vicente Carranza, coleccionista de cerámica
- Pintura barroca toledana
- Restauración del edificio Sabatini de la Fábrica de Armas, de Toledo
- 25 años de la muerte de José Herrera Petere

CORTAR FOTOCOPIAR



BOLETIN DE SUSCRIPCION

Nombre y apellidos

Dirección

Código Postal Ciudad Provincia.....

PaísTeléfono E-mail

Deseo suscribirme a la revista Añil. Cuadernos de CLM, a partir del próximo número

Suscripción ANUAL (4 números) a la revista Añil (PVP: 20,80 €)

Suscripción BIANUAL (8 números) a la revista Añil. Cuadernos de CLM (PVP: 41,60 €)

El precio de la suscripción lo abonaré mediante:

Talón nominativo adjunto, a nombre de Celeste Ediciones, S. A.

Giro postal

Domiciliación bancaria

Banco/Caja Sucursal

Nº Cuenta Dirección

PoblaciónProvincia

Ruego atiendan el recibo a mi nombre de 20,80 €. ó 41,60 €. para Celeste Ediciones, S. A.

Fecha Firma

Enviar a Añil C/ Fernando VI, 8-1º. 28004 Madrid

Tel. 91 310 05 99. Fax 91 310 04 59. Tel. 902 118 298. E-mail:info@celesteediciones.com



**¿TODAVÍA NO CONSIGUES DESCUENTOS
EN LA FACTURA DE LA LUZ?**



Club UNION FENOSA
Hazte socio. ES GRATIS.

**Llama ahora al
901 380 220**

Más información

 **901 380 220**



www.clubunionfenosa.com



Nuestras tiendas

La extensión de un sueño. La dimensión de un proyecto.

La distancia entre lo posible y lo alcanzable.

La capacidad de emprender. Una forma de acompañar,
de conseguir, de compartir.

Registrado en la Consejería de Economía y Hacienda de J.C.C.M. 15/3/2001



PROJECT 01



*Cumplimos 10 años
1992-2002*

LO QUE TENEMOS EN COMÚN



www.ccm.es