

# cuadernos hispanoamericanos



DOSSIER Cine y geopolítica. Las relaciones cinematográficas entre España y México  
MESA REVUELTA La rana dorada — ENTREVISTA Jorge Volpi



cooperación  
española

## cuadernos hispanoamericanos

Avda. Reyes Católicos, 4  
CP 28040, Madrid  
T. 915838401

Director  
**JUAN MALPARTIDA**

Administración  
y redacción  
**Ana Mª Dafauce**  
anamaria.dafauce@aecid.es

Subscripciones  
**Mª Carmen Fernández**  
mcarmen.fernandez@aecid.es  
T. 915827945

Diseño original  
**Ana C. Cano**

Imprime  
**Estilo Estugraf Impresores, S.I**  
Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13  
CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Dépósito legal  
M.3375/1958  
ISSN  
0011-250 X  
Nipo  
502-14-002-5

Edita  
**MAEC**, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación  
**AECID**, Agencia Española de Cooperación Internacional  
para el Desarrollo.

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación  
**José Manuel García-Margallo**  
Secretario de Estado de Cooperación Internacional  
y para Iberoamérica  
**Jesús Manuel Gracia**

Secretario General de Cooperación Internacional para el Desarrollo  
**Gonzalo Robles**

Directora de Relaciones Culturales y Científicas  
**Itziar Taboada**

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural  
**Guillermo Escribano**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948,  
ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Lain Entralgo, Luis Rosales,  
José Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales  
<http://publicaciones.administracion.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI  
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography  
y en el catálogo de la Biblioteca.

La revista puede consultarse en:  
[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

---

## DOSSIER

- 2 **Cine y geopolítica. Las relaciones cinematográficas entre España y México**  
 6 Emeterio Diez Puertas:  
*La geopolítica cinematográfica hispana*  
 16 Víctor Cerdán y Elisa González Galán:  
*El acuerdo sobre películas ofensivas de 1933*  
 27 Pilar Antolínez Merchán y Cristina Caramero Alvarado:  
*El acuerdo de intercambio de películas de 1950*  
 39 Alfredo A. Rodríguez y Enrique Tribaldos Macía:  
*El incidente de las banderas de 1966*  
 51 Laura Gómez Vaquero y María Jesús Velasco:  
*Las coproducciones de (sub) género durante los años 70*

## MESA REVUELTA

- 78 *La rana dorada*  
 Orlando González Esteva  
 89 *Tláloc en la ciudad de México*  
 David Lorente Fernández  
 104 *Un metro ramoniano*  
 Fernando Castillo  
 119 *La literatura gastronómica de Josep Pla*  
 Francisco Fuster García  
 119 *Valle-Inclán en el frente francés (1916)*  
 Manuel Alberca

## ENTREVISTA

- 133 *Entrevista a Jorge Volpi:* Carmen de Eusebio

## BIBLIOTECA

- 147 *Neuman en fuga*  
 Julio Serrano  
 153 *En los dominios de Xlött*  
 Mario Martín Gijón  
 169 *Forjadas en la mente*  
 Walter Cassara  
 169 *El dominio de los mapas*  
 Juan Ángel Juristo  
 169 *Afinidades conflictivas*  
 Germán Gullón

DOSSIER

# CINE Y GEOPOLÍTICA: LAS RELACIONES CINEMATOGRAFICAS ENTRE ESPAÑA Y MÉXICO Y EL SIGLO XXI

*Coordina* Emeterio Diez Puertas

*Por* Víctor Cerdán Martínez y Elisa González Galán. Pilar Antolínez Merchán y Cristina Cañamero Alvarado. Alfredo A. Rodríguez Gómez y Enrique Tribaldos Macía. Laura Gómez Vaquero y María Jesús Velasco.



**SANTO**   
**CONTRA**  
**EL DOCTOR MUERTE**

**SANTO** "EL ENMASCARADO DE PLATA"

CARLOS ROMERO MARCHENT • GEORGE RIGAUD • HELGA LINE • ANTONIO PICA • MIRTA MILLER

director: RAFAEL R. MARCHENT

fotografía: BODOFREDO PACHECO

EASTMANCOLOR

*Por* Emeterio Diez Puertas

# LA GEOPOLÍTICA CINEMATOGRAFICA HISPANA

Solemos pensar que el público es libre para elegir qué películas ve y en qué circunstancias. El único impedimento que se nos ocurre contra esta expresión de voluntad suele ser la intervención de la censura. El censor es la bestia negra que nos sirve para demonizar las sociedades cerradas. Sin embargo, el espectador compra una entrada condicionado por otras muchas variables. Influye su poder adquisitivo, su entorno rural o urbano, la mediación de la publicidad o, como vamos a ver aquí, la geopolítica. Quiero decir que las oportunidades para acceder a la cultura cinematográfica dependen de si, por ejemplo, un país permite las proyecciones subtituladas o sólo las dobladas. Es decisivo también que ese país tenga acuerdos de intercambio de películas con otro país o, por el contrario, sufra boicots. Posee una gran relevancia que la legislación cinematográfica conceda premios a la exportación o suba los impuestos de aduanas. Hay que valorar si el gobierno convoca festivales o persigue las películas ofensivas. Debemos preguntarnos si la administración establece un férreo control de divisas o consiente el mercado negro. Es más, las claves políticas, económicas y culturales que regulan los intercambios cinematográficos condicionan hasta tal punto el contenido del cine que la evolución histórica de este medio solo puede comprenderse en su coyuntura internacional. Por eso hay que afrontar desde nuevas perspectivas el estudio de los cines nacionales. Éstos, en gran parte, nacen de una historiografía que confunde el cine con la rama de la producción y la historia, con la crónica periodística.

Es más, la circulación mundial de películas es una cuestión clave para entender la conformación del imaginario de un país y,

en último término, sus actitudes mentales. Esta realidad hace que los estados, las organizaciones y los grupos combatan, por ejemplo, el cine extranjero con el cine nacional. Oponen contra el cine que ellos consideran “hostil” su cine “leal”. Este último, para que sea verdaderamente eficaz, también ha de proyectarse en el exterior y, en su contenido, servir a la, digamos, gran geopolítica. Existe, en otras palabras, una geopolítica cinematográfica, con su doctrina, sus instituciones, sus prácticas y sus pactos, con su acción en el ámbito interior y exterior. Todas las grandes ciudades, todas las regiones, todos los países quieren tener una industria audiovisual porque es la condición necesaria para emprender actuaciones destinadas a ejercer la influencia simbólica sobre el propio territorio o sobre otros territorios.

En realidad, la reflexión sobre el poder de la imagen en los medios de comunicación de masas ha dado lugar a teorías dispares (De Fleur y Bal-Rokeach, Monzón). Las teorías del impacto directo, por ejemplo, atribuyen a los medios un poder inmediato y total. Los medios moldean las opiniones, prestan identidad a las personas y satisfacen todas sus aspiraciones. Nadie puede escapar a sus efectos. Las teorías conductistas, en cambio, estudian el sistema comunicativo y hablan de los efectos limitados e indirectos que tienen los medios en función de los elementos que forman o afectan a ese sistema comunicativo: emisor, receptor, mensaje, contexto, etc. El modelo funcionalista sostiene que los medios, con su difusión de noticias, publicidad o entretenimiento, actúan como un sistema de conexiones que intervienen en la integración y el orden de una sociedad haciéndola funcionar o introduciendo disfunciones en los individuos, los grupos y el sistema cultural. Los marxistas afirman que la industria cultural es el principal apoyo de la ideología dominante. La producción, distribución y consumo de películas, libros, música, etc. no es más que la producción, distribución y consumo de las ideas de la clase dominante. Hay también quien sostiene que el entorno físico es devorado o sustituido por el entorno comunicativo. Guy Debord, por ejemplo, acuña la expresión “sociedad del espectáculo” para decirnos que vivimos en un mundo que lo ha transformado todo en imágenes. Jean Baudrillard, por su parte, sostiene que la cultura de la imagen ha sufrido un cambio radical desde el momento en que hemos pasado del disimulo (la ideología enmascarada tras el texto) al simulacro (la ideología es el vacío de la representación).

Pues bien, si aplicásemos algunas de estas teorías al cine, podríamos amalgamar un mínimo común que nos diría que las

películas son un instrumento de interacción social en cuanto:

1) El cine es un poder mediático. Las empresas y los trabajadores que producen, distribuyen y exhiben las películas representan determinados grupos o agregados sociales, en algún caso, muy militantes. Pero, además, estos industriales y empleados están obligados a cumplir una legislación que les somete al poder judicial y, según el sistema, les hace más o menos dependientes del gobierno de turno y de los partidos políticos, de sus políticas de estado o de grupo.

2) El cine es un medio que socializa. En sus objetivos de entretener (cine de ficción), vender (cine publicitario), informar (noticiarios), formar (cine educativo) y crear (cine experimental), genera una cultura mediática, un material simbólico, que refuerza o altera los valores de una sociedad, sus creencias, su cultura, sus modelos humanos y, sobre todo, la interacción social, pues pasa a formar parte del complejo sistema de socialización y, en consecuencia, contribuye al consenso, al conflicto, a la adaptación, al cambio o al control de la sociedad.

3) El cine es un medio de comunicación de masas. Las películas fabricadas por las productoras y los estudios cinematográficos son consumidas colectivamente por millones de personas que pertenecen a distintas nacionalidades, credos, razas y grupos sociales, pero no son una masa inerte sino que están organizadas en función de esa singularidad geográfica, religiosa, étnica o de clase. Sus gustos particulares manifestados en encuestas e índices de taquilla, las presiones de las asociaciones que les representan o sus publicaciones hacen de retroalimentación y terminan condicionando el contenido de las películas. Existe un juego producción-recepción por el cual, por ejemplo, el mensaje puede nacer de una demanda de la audiencia o bien el contexto de recepción puede arruinar los efectos del mensaje propagandístico mejor concebido.

Naturalmente, los elementos simbólicos son fundamentales en la construcción de cualquier geopolítica y, en segundo lugar, su difusión masiva necesariamente los hace instrumento de la comunicación política. Estos dos conceptos, geopolítica y comunicación política, merecen nuestra atención. Con la expresión "geopolítica" me refiero a un aspecto de la Geografía Política. Si esta disciplina estudia las relaciones entre el poder y el territorio, la geopolítica se ocupa, por un lado, de cómo el espacio incide en las rivalidades entre estados, grupos y movimientos. Al mismo tiempo, examina cómo los estados, los movimientos sociales y las organizaciones influyen sobre los territorios. Analiza el



control sobre la población, su situación estratégica, sus materias primas, su cultura (Lacoste 8). La geopolítica, en este segundo sentido, describe una acción de poder en un espacio dado. Muestra cómo cierta institución trata de conseguir la obediencia de los ciudadanos localizados en un territorio a través de la adhesión o de la coacción social con el fin de alcanzar unos determinados objetivos políticos, económicos, sociales o culturales. La geopolítica, por lo tanto, estudia el dominio del territorio y su articulación conflictiva. Ese dominio puede ejercerse por apropiación o bien por influencia, sin ocupación. Basta con que intervenga la dependencia económica, la corrupción de la clase política o, como señalan los nacionalistas, la aculturación. Según esta última, los ciudadanos de un país consumen música, películas, moda, comida... de otro país y, casi de forma involuntaria y a expensas de la cultura propia, caen bajo el influjo extranjero. Terminan adoptando posturas políticas que amenazan la estructura de poder interna. Contra ello, un país puede tomar medidas proteccionistas, levantar fronteras, pero también puede firmar alianzas con países afines, formar bloques. Lo importante para nosotros es que la geopolítica tiene también su reflejo en el ámbito cultural porque es a través del libro, el teatro, la música o el cine como mejor se ejerce la influencia, como mejor se ocupa un territorio, como mejor se consigue que la población se preste a la colaboración política, económica y militar.

En cuanto al término comunicación política (Canel 27, Monzón 220), podemos decir que con este concepto se alude a la emisión de mensajes desde instituciones ligadas al Estado y los partidos con el fin de que sus decisiones sean asumidas por los ciudadanos o estos actúen en determinado sentido, lo cual suele depender de la confrontación de ese mensaje con los mensajes que emiten otros poderes: periodistas, artistas, movimientos sociales, otros estados, etc. También podemos definir la comunicación política como aquella parte de la comunicación de masas que estudia los mensajes que tienen consecuencias para el funcionamiento del sistema político por su contenido simbólico (calidad), su alcance (cantidad) y sus resultados (efecto) en la opinión pública, o si se prefiere, por su incidencia en la conducta de los ciudadanos, los grupos y las masas bajo ciertas condiciones de conflicto y de sistema comunicativo. En otras palabras, gobernar es más que administrar poder o conducir a los ciudadanos, implica comunicar y controlar lo que se comunica.

Pues bien, Trenzado Romero, citando el libro *Mediated Poli-*

*tical Realities* de Dan Nimmo y James E. Combs, dice lo siguiente en relación con el papel que en la comunicación política juegan el cine de ficción y esa paradoja que es el cine de ficción histórico:

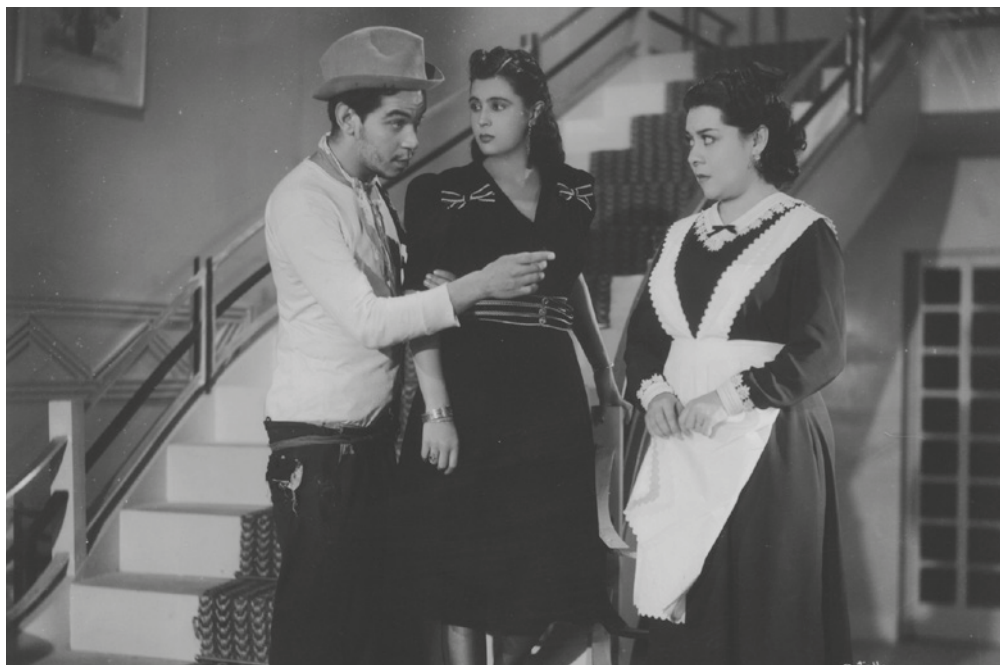
*El cine es para Nimmo y Combs una forma de mediación política que nos revela las estrategias y rituales del poder. Por tanto, las películas y los productos de la cultura de masas contribuyen decisivamente a la formación de un imaginario político a través del cual los individuos dotan de sentido al mundo que está más allá de su experiencia inmediata y, por ende, interpretan el proceso político y a sus actores. Es más, la identidad política colectiva viene dada también por las representaciones mediadas de la Historia que se ofrecen como referencia común a la memoria colectiva. En este tipo de representaciones el cine también funciona como un potente mediador del imaginario colectivo a la hora de construir la identidad de una comunidad (54).*

El objeto de estas páginas es demostrar que existe esa relación directa y compleja entre determinada decisión política, entre una determinada acción de gobierno, y su comunicación a través de cierto número de películas o de prácticas cinematográficas. Sostenemos que la geopolítica de la hispanidad tuvo una comunicación política a través de las películas y de las prácticas cinematográficas que rodean su producción, su uso e interpretación, como son los acuerdos sobre películas ofensivas, coproducción e intercambio cinematográfico. Los gobiernos se sirven de la carga poética de las imágenes cinematográficas, de la notoriedad de sus estrellas, de los fastos de los festivales, del prestigio de las semanas de cine, del cine de subgéneros, de la censura, etc. para configurar un imaginario a la vez tradicional y moderno de la doctrina de la hispanidad. Desde luego, esa comunicación tiene matices para cada territorio hispano y es más fácil con unas naciones que con otras. Aquí nos ocupamos de la comunicación o relaciones cinematográficas entre México y España.

En concreto, los cuatro artículos que siguen a continuación surgen del grupo de investigación Geopolítica Iberoamericana, Sociedad Digital y Audiovisual (GISDA) de la Universidad Camilo José Cela (UCJC). Este proyecto de investigación pretende dar cuenta de los cambios de la sociedad digital y de sus consecuencias en el contexto de habla hispana y portuguesa con el fin de desarrollar estrategias económicas, políticas, legales, educativas, tecnológicas, de relaciones internacionales o de contenidos de carácter supranacional que ayuden a expandir la industria



Portada del cine donde se proyectan las películas del Certamen Hispanoamericano de Cinematografía de 1950. AGAC (3) 90 F/2022.



El viaje a España de Cantinflas en octubre de 1946 fue un acto de apoyo al franquismo en su momento más difícil, justo cuando su gobierno y el exilio español en México estaban empeñados en una campaña para derribar el régimen salido de la Guerra Civil. Fotograma de la película Ahí está el detalle (1940).

cinematográfica y audiovisual iberoamericana, mejoren la formación de sus profesionales, entretengan de forma responsable a su público, sitúen sus filmes y programas en un alto nivel artístico y, en definitiva, se sirvan del audiovisual como imagen de marca del país. El objetivo, por lo tanto, es el estudio de la circulación de capitales, usos e imaginarios entre las industrias audiovisuales de Iberoamérica con el fin de ofrecer a las empresas e instituciones soluciones supranacionales en el marco de la sociedad digital. Sus líneas de investigación incluyen la colaboración iberoamericana en el plano del capital físico, humano y financiero, en el ámbito legal, político, educativo, social y de relaciones internacionales y en la vertiente ética y estética, es decir, de creación de contenidos. Todos estos temas se abordan desde disciplinas como las Ciencias Económicas, las Ciencias Políticas, la Sociología, el Derecho, la Historia, la Antropología, la Psicología, las Artes, la Comunicación o la Filosofía.

En concreto, desde la perspectiva de una investigación realizada desde Madrid, en estas páginas vamos a ver cómo España y México ponen en marcha la geopolítica cinematográfica definida

en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931 y también veremos algunos de los resultados y de los obstáculos surgidos en su aplicación. Básicamente dicha geopolítica consiste en crear un mercado hispano que sea una alternativa y merme el poder económico, político y cultural del cine de Hollywood, lo cual implica, por ejemplo, acuerdos para el intercambio y coproducción de películas o para la prohibición de las películas ofensivas. En efecto, el primer artículo, escrito por los doctores Víctor Cerdán Martínez y Elisa González Galán, da cuenta de cómo México y España constatan que el cine norteamericano tiene un poder de influencia decisivo sobre su imagen de país. Por eso ambos estados firman en 1933 un acuerdo para evitar que Hollywood tergiverse su historia, ataque a sus dirigentes, denigre a sus ciudadanos y, en fin, destruya el prestigio de las naciones hispanas.

El segundo artículo, de las doctoras Pilar Antolínez Merchán y Cristina Cañamero Alvarado, estudia los efectos de los acuerdos de intercambio de películas firmados por España y México en 1950. Justo cuando el régimen franquista está aislado internacionalmente, cuando el propio gobierno mexicano hace todo lo posible por derribar a Franco, resulta que los productores mexicanos hacen todo lo posible para que España y México se “abracen cinematográficamente”. Estas palabras son de Muñoz Rodríguez Laborda miembro del consejo directivo de la Asociación de Productores Cinematográficos de México. El 22 de julio de 1946 esta organización hace público un escrito para defender, por encima de las coyunturas presentes (el franquismo) y pasadas (la conquista y la independencia), un mestizaje cinematográfico entre España y México. Es, dicen los productores mexicanos, el único camino para sobrevivir en un mercado dominado por el cine norteamericano y, en cuanto se recuperen de la guerra, por el cine de los países europeos.

Los profesores Alfredo A. Rodríguez Gómez y Enrique Tribaldos Macía, por su parte, estudian un pequeño incidente diplomático: la ausencia de la bandera española en el Festival de Acapulco de 1966. El suceso es importante porque la contradicción que supone que México no reconozca al franquismo y, al mismo tiempo, mantenga unas intensísimas relaciones con su industria cinematográfica, tenía que crear problemas. El texto refleja muy bien el complejo juego de equilibrios que se intenta hacer para que la política de gobierno no estropee ni los negocios ni la política de estado.

Finalmente, las doctoras Laura Gómez Vaquero y María Jesús Velasco estudian algunas de las coproducciones hispa-

no-mexicanas de (sub)género de los años setenta. Aparentemente estamos ante puro cine de evasión, ante un cine comercial que no responde más que ante la taquilla y, en consecuencia, muy alejado de los ideales de la geopolítica cinematográfica hispana definida en 1931. En realidad, lo que ocurre es que una doctrina nacida para dar respuesta a la llegada del cine sonoro se está intentado adaptar a un momento en el que el cine como espectáculo público está entrando en crisis y, por lo tanto, lo hispánico tiene que pasar por la exploración de nuevos géneros, esto es, por el recurso a fórmulas, hispanas o extranjeras, que están en el imaginario de los hispanos.

En fin, éste monográfico no habría sido posible sin la ayuda prestada al grupo de investigación por Julio César Herrero, Decano de la Facultad de Comunicación de la UCJC, y por Piluca Baquero y Max Römer, responsables de los Grados de Cine y Comunicación Audiovisual, respectivamente. Así mismo quisiera dedicar este estudio a Alberto Elena, profesor de la Universidad Carlos III, recientemente fallecido, el cual fue pionero en este tipo de trabajos.

# EL ACUERDO SOBRE PELÍCULAS OFENSIVAS

## De 1933

Los grandes relatos tienen el poder de cambiar la imagen del mundo. Basta ver cómo las historias de Hollywood han inculcado normas y valores envueltos en un espectáculo de puro entretenimiento. Algunas películas, incluso, se han empleado como armas políticas para modificar el imaginario colectivo de naciones enteras, dando paso a lo que se ha denominado la *diplomacia del celuloide*: “Acciones, desarrolladas en el ámbito de la diplomacia oficial y fuera de ella, cuyo objetivo es plantear un punto de vista de un país hacia la sociedad de otro, por medio de documentos filmicos” (Peredo Castro, 2008).

En estas páginas se analiza la *diplomacia del celuloide* entre Estados Unidos, México y España durante los años veinte del siglo pasado y cómo esa diplomacia desemboca en un acuerdo cinematográfico entre los dos países latinos pensado para detener las continuas ofensas que ambas naciones sienten que reciben del cine norteamericano. Hollywood no es condescendiente ni con la oligarquía ni con el campesinado mexicano: los primeros son mostrados como corruptos, los segundos como bandidos (García Riera, 1987; Schmidt, 1997; Castro, 2008; García Peyerre y Madrid Solórzano, 2010). Tampoco Hollywood respeta, a juicio de las autoridades españolas, la monarquía o historia de España: la primera es desprestigiada, la segunda cae en la leyenda negra (Diez Puertas, 2003 y 2009). México entiende las representaciones sociales negativas de los mexicanos como un síntoma del racismo y del odio de los norteamericanos. España interpreta las ofensas a sus instituciones y a su historia como una campaña del panamericanismo yanqui contra el hispanismo.

## 1. MÉXICO VISTO POR HOLLYWOOD

Hay que recordar que, en la década de los cuarenta del siglo XIX, Estados Unidos anexiona Texas junto con otros estados hasta entonces mexicanos. Este hecho hace que las películas producidas por Estados Unidos sobre México tengan siempre un fondo de justificación de las actuaciones estadounidenses y muestren un estereotipo grotesco del mexicano que no hacen sino: “legitimar el dominio en los territorios recién adquiridos” (De los Reyes, 1996, 41). El género *western*, por ejemplo, engrandece la imagen de los norteamericanos y caricaturiza la de los mexicanos. De hecho, el término *greaser* se acuña para identificar a los ciudadanos mexicanos con los salvajes bandidos del género, como puede verse en *The Greaser’s Revenge* (1911) o *Bronco Billy and the Greaser* (1914). Los mexicanos, en estas películas, o bien van más allá del villano normal, como en *The Cowboy’s Baby* (1910), donde un mexicano lanza al hijo del protagonista a un río; o bien se les personificaba como simpáticos bufones, objeto de burla por parte de los vaqueros blancos (Peredo Castro, 2008, 112). Al mismo tiempo, las mujeres mexicanas, mestizas o indígenas, son representadas como prostitutas, bailarinas o empleadas de cantinas capaces de traicionar a su propio pueblo, como en *His Mexican Sweetheart* (1912), mientras que las damas norteamericanas son bondadosas, comedidas, racionales y fieles a su patria, como en *The Red Girl* (1908).

Otro conflicto que explica las malas relaciones entre México y Estados Unidos y que se convierte en un tema cinematográfico del que surgen también continuas ofensas es la Revolución Mexicana de 1910, con causas, ideología y motivaciones similares a las de la posterior Revolución Rusa. Así lo reflejaría Emiliano Zapata en su Carta a Jenaro Amezcua en Tlaltizapán, Morelos, el 14 de febrero de 1918. Estados Unidos entiende que estas dos revoluciones son un claro contrapunto a la economía de mercado de la que es baluarte. De hecho, la cristalización de la revolución en la Constitución de 1917 no hace más que confirmar las sospechas estadounidenses: la filosofía de la Carta Magna Mexicana atenta contra sus intereses y, sobre todo, los de sus petroleras (De los Reyes, 1996, 42). Películas como *Why Worry* (1923) o *Madeimoselle Midnight* (1924) satirizan la revolución y justifican una posible intervención militar (De la Mora, 2008; Peredo Castro, 2008).

El estreno de *Their Lives in a Thread* (1913) es la gota que colma el vaso. En la película se dice que los estadounidenses son atacados por “salvajes mexicanos verdaderos”. El Gobierno mexi-



cano confisca la cinta por haberse filmado en su territorio y por emplear un tono agresivo contra su país (Peredo Castro, 2008, 116). A partir de este momento, México toma un papel más activo contra el cine norteamericano. Primero censura las películas de Hollywood que manchan su imagen, luego intenta producir películas que muestre a los mexicanos tal y como son y, más tarde, busca alianzas con otros países que también se sienten ofendidos por Hollywood. Esta última estrategia cristaliza en acuerdos que suponen la censura y el bloqueo comercial del cine de Estados Unidos. Uno de esos aliados será España, ofendida también por la imagen que los norteamericanos dan de su país.

Así, en 1917, Venustiano Carranza toma la decisión de censurar por decreto las películas antimexicanas, medida que coincide con otras similares de países latinoamericanos afectados por el mismo problema. En 1918, *Headin' South* (1918) provoca las protestas del cónsul mexicano en Nueva York (De los Reyes, 1996) y el presidente Woodrow Wilson declara que obligará a los productores a retirar toda película que ofenda la dignidad de cualquier nación amiga de Estados Unidos. Pero las ofensas continúan y en 1919 se establece la censura previa para evitar la exhibición de películas inmorales que denigran la imagen del país. Esta medida molesta a Estados Unidos ya que México se está convirtiendo en un importante consumidor de películas y de este modo se atacan los intereses de las *Majors* de Hollywood.

Es más, el aumento del consumo de las películas norteamericanas por parte de la población mexicana aporta poder de negociación al poder ejecutivo, que da su gran golpe cuando prohíbe el 5 de octubre de 1921 “todas las películas de los actores o directores que hubieran trabajado en una película ofensiva” (De los Reyes, 1993). Países como Brasil, Chile, Argentina o Colombia deciden solidarizarse y prohíben en sus territorios las películas donde se denigra la imagen de los países Latinoamericanos. En 1922, el general Álvaro Obregón formaliza esta línea de actuación al emitir dos decretos que corresponden a la preservación y difusión de los valores nacionales. México prohíbe las películas de las empresas que ensucien su imagen y se intensifica la producción propia de películas para contrarrestar la imagen de los filmes norteamericanos. De inmediato, la Secretaría de Relaciones Exteriores comienza a recibir quejas de varios cónsules acerca de escenas ofensivas de películas producidas ese mismo año tales como *Her Husband's Trade Mark* (1922), *The Lady Letty* (1922) o *The Golden Gift* (1922).

Este turbulento clima lleva a los empresarios norteamericanos, agrupados bajo la Motion Pictures Producers and Distributors of America (MPPDA), a firmar un acuerdo histórico el 6 de noviembre de 1922 con el Gobierno de Álvaro Obregón. Las *Majors* de Hollywood se comprometen a no filmar películas ofensivas y a suprimir escenas de películas ya filmadas que México considere denigrantes (De los Reyes, 1996). Uno de los primeros ejemplos de este hecho es la película *The Girl of the Golden West* (1923). El alcalde de Ciudad Juárez recibe un comunicado de la Secretaría de Gobernación en el que asegura que, después de haber realizado los arreglos necesarios para censurar las imágenes que denigraban la imagen de México, permite que todos los productos de la Associated First Nacional Pictures puedan volver a exhibirse nuevamente en el país (García y Madrid, 2010, 133).

## 2. LA EMBAJADA ESPAÑOLA EN MÉXICO CONTRA HOLLYWOOD

En cuanto al pacto que se gesta con España, desde principios del siglo XX, colectivos de españoles en el extranjero, periodistas y cónsules de importantes ciudades de todo el mundo vienen denunciando ante el Ministerio de Estado el estreno de películas norteamericanas ofensivas a través de cartas, informes o críticas. Una parte importante de este material llega del Embajador de España en México. Allí, en cuanto se conoce el estreno de una película ofensiva contra España, el Embajador se pone en contacto con el Secretario de Relaciones Exteriores de México para pedirle su colaboración. Si la distribuidora responsable de la explotación del filme no colabora, los diplomáticos buscan otras alternativas, como es la censura de parte de la película o su prohibición. Bien es cierto que no todas las denuncias que se reciben tienen fundamento. A menudo, la diplomacia española desestima que una película sea ofensiva. En 1925 las autoridades españolas reciben un informe de su Embajador en México en referencia a la película *Sangre y Arena* (*Blood and Sand*, 1922). El filme, inspirado en la vida del torero sevillano Espartero que murió durante una corrida, no es considerado denigrante por el Embajador español en México. Según la documentación depositada en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, el Embajador dice que la película, aunque no es de su agrado, no representa una ofensa para la imagen de España (AMAE R-1211, exp. 103).

Además a España llegan noticias de la eficacia mexicana contra las películas ofensivas y el 18 de junio de 1924 el Ministro

de Estado solicita a su Embajada en México información sobre las medidas adoptadas. El Ministro Plenipotenciario español responde el 9 de agosto explicando que las embajadas mexicanas tienen el deber de informar a su Gobierno sobre las películas ofensivas con el fin de prohibir la importación de películas de las compañías productoras. Las consecuencias económicas de esta decisión han hecho que: “Naturalmente todas hasta ahora han cedido y retirado aquellas películas de la circulación”. El representante español aprovecha la oportunidad para solicitar que su gobierno adopte medidas parecidas con el fin de que “a la larga desaparezcan muchas prevenciones y falsas apreciaciones sobre España” (AMAE R-1211, exp. 103). Dos años más tarde la Orden Circular n° 3 sobre películas que puedan perjudicar el prestigio español solicita los nombres de las productoras que editan dichas películas con el fin de prohibir su entrada en España (Diez Puertas, 2009, 63).

En concreto, entre 1924 y 1928, el Gobierno español se considera atacado por el cine norteamericano en películas como *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921), *Don Q o El hijo del Zorro* (*Don Q the Son of Zorro*, 1925), *The Rough Riders* (1927) y *Los dos amantes* (*The Two Lovers*, 1928). Diez Puertas (2009) ya estudiado cómo fueron recibidas las tres últimas por los gobiernos de Primo de Rivera y aquí veremos cómo se actuó contra ellas desde México.

*Los cuatro jinetes del Apocalipsis* se basa en la novela de Blasco Ibáñez, que había sido un best-seller en Estados Unidos. Cuenta la historia de dos familias que combaten en bandos opuestos durante la Primera Guerra Mundial. La documentación depositada en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE R-1211, exp. 103) demuestra que el contenido controvertido de la película para la época y el hecho de que el escritor fuera manifiestamente contrario a la dictadura de Primo de Rivera, provocan que en septiembre de 1925 el Gobierno español la considere denigrante para la imagen de su país. Asimismo, los representantes alemanes en México también se oponen a la exhibición de dicha película por considerarla ofensiva.

*Don Q o El hijo del Zorro*, por su parte, cuenta cómo el hijo del mítico Zorro es acusado de haber cometido asesinato. Su padre acude a México desde España para ayudarlo a limpiar su nombre y, finalmente, el protagonista vence a los impostores y contrae matrimonio con la mujer que ama. El Embajador de España en México recibe numerosas quejas de diversos colectivos

y pide a las autoridades mexicanas su censura. El 18 de febrero de 1926, el Embajador español recibe un informe realizado por la Comisión Técnica de Legislación de México en el que se estudia la película. En dicho informe se resalta que el filme es propio del género fantástico donde, salvo alguna exageración, se resaltan aspectos positivos de “la raza española”, tales como el valor, la caballería, la temerosidad, la audacia y la destreza en el manejo de las armas: “Por estas consideraciones soy de parecer que debe autorizarse la exhibición de la película denominada *Don Q o El hijo del Zorro*, porque no ridiculiza costumbres españolas ni es denigrante para España”, concluye el censor mexicano (AMAE R-1211, exp. 103).

El Embajador, no contento con dicho informe, ruega por escrito al Secretario de Relaciones Exteriores de México poder ver la película en un pase privado antes de su estreno. Para que su petición sea atendida, el Embajador recuerda que su Gobierno está dispuesto a establecer una futura cooperación con México para evitar la exhibición de películas ofensivas para ambos países. El Secretario de Relaciones Exteriores de México responde rápidamente por escrito con el siguiente comunicado: “Hoy mismo he dirigido un telegrama urgente al señor Secretario del Gobierno suplicándole que, ateniendo a los argumentos expuestos por las leyes de España, pida a los exhibidores o contratistas de la mencionada película, que antes de que ésta sea presentada en público, se exhiba, de manera privada, ante vuestra excelencia” (AMAE R-1211, exp. 103). A principios de febrero de 1926, el Embajador, acompañado de varios miembros del consulado, visiona la película antes de su estreno y llega a la misma conclusión que la Comisión Técnica. El Embajador asegura al Gobierno mexicano, a través de un comunicado escrito, que salvo algunos detalles y exageraciones, la película no denigra la imagen de España y puede ser exhibida.

Esta estrecha colaboración del Gobierno mexicano con la Embajada española respecto a este caso supondrá un pistoletazo de salida respecto al acuerdo que finalmente se firmaría en 1933. De hecho, así lo comunica el Embajador al Gobierno de España en un escrito en octubre de 1925: “El Gobierno mexicano está dispuesto a llegar a un acuerdo con el de su Majestad para evitar que en ambos países se exhiban películas denigrantes para el otro, obteniendo de ese modo una acción conjunta para reprimir la producción y circulación de tales cintas” (AMAE R-1211, exp. 103).

Esta cooperación continúa con *Los dos amantes*, producida por la United Artist. La película trata de los últimos días de los Tercios de Flandes en Bélgica: Doña Leonor, una joven española de la nobleza se ve obligada por su cruel tío, el duque de Azar, a casarse con Mark Van Rycke, el hijo del primer ministro de Gante, con el pretexto de consolidar las relaciones entre el conquistado y el conquistador. Pero la dama se da cuenta que los flamencos maquinan un complot contra la corona encabezado por Guillermo de Orange. Leonor se convierte en una espía del Duque de Azar, pero al final se da cuenta de que la causa holandesa es justa. Ella hace un viaje heroico a Gante, salva la vida de un grupo de conspiradores y ayuda a los flamencos a tomar una fortaleza. El duque Azar se ve obligado en nombre del Rey de España a dar orden de retirar las tropas de Los Países Bajos.

Entre septiembre de 1928 y febrero de año siguiente, el Embajador de España en México mantiene informado al Ministro de Estado sobre el proceso de censura de la película. Uno de los motivos desencadenantes de esta vigilancia es un escrito de octubre de 1928 donde decenas de españoles alertan al embajador de que *Los dos amantes* ensucian la imagen de España (AGAE 54.49/529). Ese mismo mes, el Embajador advierte por escrito al Gobierno de España de que la película no ha sido censurada tal como él lo había requerido. En su escrito asegura que el filme constituye una falsedad histórica, en la que todos los españoles son bebedores, pendencieros, brutales, violadores de criadas de mesón y cobardes. (AGAE 54.49/529).

El Embajador redobla sus esfuerzos y escribe al Subsecretario del Gobierno Mexicano días después: “Es mi deber acudir a Vuestra Excelencia para que por todos los medios que tiene a su alcance se prohíba la exhibición (de *Los dos amantes*) del territorio de la República de los Estados Unidos de México”. El Embajador también destaca que España siempre ha atendido reclamaciones similares en el pasado, cuando ciertos artículos de prensa denigraban la imagen de México (AGAE 54.49/529). En noviembre 1928, el Gobierno mexicano escribe al español y le aconseja que denuncie de manera oficial en Washington los casos cinematográficos en los que se ha manchado la imagen de España. “Me apresuraré a poner en conocimiento del representante en Washington de la compañía United Artist, el disgusto del Gobierno de su majestad, por las diversas protestas que en diferentes países de habla española había producido la exhibición de la película *The two lovers*”, informa el Embajador de España en México

al Gobierno central de su país (AGAE 54.49/529). De manera paralela, ciudadanos españoles en México escriben un artículo de prensa pidiéndole al Embajador que censure dicho filme: “esta película no puede presentarse a ningún español sin generar sonrojo o indignación, por este motivo los abajo firmantes ruegan a V. E intervenga en este asunto” (AGAE 54.49/529).

En noviembre de 1928, el Gobierno español informa por escrito a su Embajador en México sobre la negociación mantenida entre el Encargado de Negocios en Washington y la United Artist. El Gobierno destaca que ha amenazado a Mr. Frederick Herron, uno de los directores de la United Artist, a no volver a exhibir el polémico filme, así como cualquier futura producción de la compañía norteamericana. En el mismo informe se resalta que Mr. Frederick considera injusto que se prohíban sus próximas películas ya que, según él, su compañía funciona como un colectivo de artistas independientes. Aún así, accede a que *Los dos amantes* sea censurada por el Gobierno español (AGAE 54.49/529).

Esta intervención de la Embajada en México explica que, en abril de 1929, la Paramount decida presentar la película *The Rough Riders* (1927) al embajador antes de su estreno comercial, esto es, que acepte someterse a la censura diplomática del representante de España en México. La productora cree que la película puede ser controvertida ya que trata de la guerra entre Cuba y España y de las tropas organizadas por Teddy Roosevelt, luego presidente de Estados Unidos. “Apreciaríamos mucho -resalta C.C Margon, de la Paramount Pictures- ser avisados por sus deseos sin retraso, porque el filme va a estrenarse dentro de poco tiempo. Esperamos una pronta respuesta” (AGAE 54.49/529). La misión del Embajador es comprobar que en la copia que se estrena en México se han eliminado los planos que en su día la Paramount se comprometió a suprimir con el gobierno español (Diez Puertas, 2009, 67-70).

### 3. HACIA EL ACUERDO DE 1933

El 27 de marzo de 1928, las Cámaras de Comercio Españolas en México solicitan al señor Embajador “medidas restrictivas contra las películas cinematográficas que al ser exhibidas contribuyen al desprestigio de España y de las Naciones Hispano-Americanas”. Lo hacen mediante una carta dirigida al general Primo de Rivera en el que señalan cómo el cine americano se ensaña especialmente con España e Hispano-América. Las Cámaras creen que una posible solución sería la de crear una Oficina Censora,

pero que: “La única medida radical de defensa sería la colectiva, la mutua, llegando a un convenio con los países hispano-americanos para que las diferentes oficinas de censura (...) impidieran que en los cines de cada país se presentara ante el público películas ofensivas para cualquiera de los otros” (AMAE R-1211, exp. 103). Con ello se está dando otro importante paso para la firma de un acuerdo entre ambos países contra las películas ofensivas.

El 7 de abril el Ministro Plenipotenciario remite y apoya el despacho proponiendo que los cónsules mexicanos en Estados Unidos que se encargan de vigilar las películas mexicanas podrían vigilar también las españolas: “Además de evitar así directamente en Méjico la exhibición de toda película molesta para España” (AMAE R-1211, exp. 103). El Ministerio de Estado contesta a la Embajada en México el 8 de mayo informándole que existe colaboración entre los diversos ministerios y las Oficinas de Censura, y que el Embajador en Washington tiene instrucciones sobre cómo colaborar con las casas productoras y así: “Ninguna cinta de asuntos o costumbres españolas se llevará a ejecución sin haber sido antes minuciosamente revisada por la Embajada, la cual introducirá las modificaciones y alteraciones que estime pertinentes” (AMAE R-1211, exp. 103). En otras palabras, España considera que quizás el pacto no sea necesario porque Hollywood se ha comprometido a que no se repitan casos como el de *Los dos amantes* o el más reciente de *The Dove* (1928) (Diez Puertas, 2009, 73).

Pero, las Cámaras de Comercio españolas en México no se conforman las garantías de la MPPDA y también hacen campaña entre sus pares mexicanos. Así, el 23 de mayo de 1928, dirigen un escrito a las Cámaras de Comercio Mexicanas en el que señalan la necesidad de que México y España lleguen a un acuerdo para que los insultos de las películas norteamericanas cesen y para fomentar “la industria nacional (...) que intercambiándola (...) con los países amigos y respetuosos, podría bastar para aprovisionar el mercado nacional”. Durante los meses de mayo y junio las Cámaras de Río Mayo, Chihuahua, Andrés Tuxtla, Nuevo León, San Luis Potosí, Panuco y Veracruz responden dando visto bueno a las propuestas; la Cámara de Tampico también apoya la iniciativa, pero cree que no importar material estadounidense es inviable. El 11 de julio de 1928, las Cámaras españolas advierten al Ministro Plenipotenciario que, a pesar de la respuesta del Ministerio de Estado, deben advertir del éxito de la iniciativa planteada a las Cámaras de Comercio Mexicanas, a la que se han unido otras Cámaras Oficiales de América.

En realidad, detrás de las Cámaras hay un intento de restar mercado al cine norteamericano. Al mismo tiempo que se le denuncia por sus ofensas, las Cámaras intentan que aumente el intercambio entre el cine mexicano y el cine español con el fin de reducir su dependencia comercial de Hollywood, la cual puede multiplicarse con la llegada del cine sonoro. El 14 de junio de 1929, Eugene Gaudry, miembro de la Cámara Nacional de Comercio, se presenta por carta al Ministro Plenipotenciario español para hacerle saber que ha sido designado por el Gobierno mexicano para establecer una oficina que reciba la producción cinematográfica española y que dispondrá de una sala de cine para que los distribuidores mexicanos puedan verlas; los derechos de aduana se abonarán tras la adquisición si esta se efectuase. En la misma línea, el 21 de junio de 1929, la Embajada española remite el comunicado de Eugen Gaudry al Señor Presidente del Consejo de Ministros, respaldándole y haciéndole valer, pues: “Ha conseguido que (...) se prohíba en los cinematógrafos de esta capital que los títulos se proyecten en la pantalla en inglés y español (...) y se use tan sólo la lengua castellana” (AMAE R-1211, exp. 103).

El 5 de julio de 1929 el Embajador de México en España escribe un memorándum en el que expone que se podría concertar un acuerdo mediante el que: “En el territorio de ambos países no se permitiría la entrada, circulación ni exhibición (*de películas que*) (...) fueran denigrantes de los usos, costumbres e instituciones” (AMAE R-4873, exp. 15). El Ministerio de Estado español añade que ante la reincidencia de una productora se debería: “Prohibir la exhibición de todas las películas de la casa reincidente” (AMAE R-4873, exp. 15). Meses más tarde, el 29 de octubre, el Ministro Plenipotenciario escribe al Ministro de Estado relatándole una reunión con el Subsecretario de Relaciones Exteriores Mexicano. En esta reunión se abordan dos cuestiones importantes: que el “Gobierno de Méjico tenía ya redactada una ley para prohibir la proyección de películas no sólo denigrantes para Méjico, sino también aquellas en que se ofendiese a las naciones amigas” y que “quizás no sería difícil llegar a un acuerdo entre España y Méjico (...) cuya finalidad sería la prohibición de todos cuantos films fuesen denigrantes para los países hispano-americanos” (AMAE R-1211, exp. 103).

La caída de la Dictadura de Primo de Rivera y luego de la Monarquía, o, entre otras razones, la llegada del cine sonoro impiden que la firma de este acuerdo se lleve a cabo en los años siguientes. Pero el embrión del acuerdo de 1933 lo encontramos



en estos documentos intercambiados entre Embajador de México en España y el Ministerio de Estado español. El acuerdo, en concreto, se negocia entre julio y agosto de 1933 y se publica en la *Gaceta de Madrid* el 5 de septiembre. La negociación la llevan Fernández de los Ríos, Ministro de Estado español, y su homólogo mexicano, el escritor y diplomático Genaro Estrada. Llama la atención que en España dos regímenes distintos, la Monarquía y la República, coincidan en la necesidad de este acuerdo. Revela hasta qué punto el tema de las películas ofensivas es una cuestión de Estado. El acuerdo consta de ocho puntos. Los más importantes estipulan no admitir el comercio de las películas que ofenden a ambos países; no permitir la filmación de este tipo de películas en sus respectivos territorios; y la posibilidad de llegar a la prohibición de todas las películas de las productoras reincidentes. Incluso, dice el punto VII: “los Gobiernos de México y España convienen en sancionar por los mismos procedimientos y penas a las películas cinematográficas que se consideren denigrantes para cualquier otro país hispano-americano”, de modo que el acuerdo es en sí una reafirmación del hispanismo.

# EL ACUERDO DE INTERCAMBIO DE Películas de 1950

Durante los años cuarenta y cincuenta, las salas de cine españolas acogen numerosos estrenos de películas de nacionalidad mejicana. La contrapartida es el estreno de nuestro cine en las salas mexicanas. Aquí se conoce a María Félix y Luis Aguilar y allá, a Carmen Sevilla o Lola Flores. El intercambio de producciones y el rodaje de coproducciones durante estas décadas vendrá dado no solo por el idioma, la proximidad de nuestras culturas o la necesidad de apertura del régimen franquista, sino también por las relaciones que ya se habían establecido entre los dos países en las dos décadas anteriores, sobre todo, el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931 y, como ya se ha visto en el artículo de Cerdán y González, el Acuerdo entre España y México sobre Películas Denigratorias de 1933. La máxima de ambos acontecimientos, unir fuerzas frente al monopolio del gigante estadounidense, veremos ahora que se convierte también en el hilo conductor de los acuerdos cinematográficos que se negocian desde finales de los años cuarenta y que tiene como consecuencia un acuerdo para el intercambio de películas, que estudiaremos aquí, y un acuerdo de coproducción que haga sistemático el éxito alcanzado por *Jalisco canta en Sevilla* (1948), película inaugural de estas nuevas relaciones cinematográficas, unas relaciones que, como se quería en 1931, se quieren que estén por encima de las diferencias políticas, muy opuestas en este caso, pues ni si quiera México reconoce el régimen de Franco.

## 1. EL CERTAMEN CINEMATOGRÁFICO HISPANOAMERICANO DE 1948

Al final de la Guerra Civil se empieza a regular en España la actividad cinematográfica con el objetivo de reducir la dependencia

respecto al cine norteamericano, una dependencia derivada de que la industria española del cine es incapaz de cubrir la demanda del mercado interno tanto por su incapacidad industrial como por la férula del cine extranjero. A través de diferentes órdenes ministeriales, se establecen medidas restrictivas de control como la censura o el doblaje obligatorio y medidas de protección frente al cine que viene de fuera a través de la cuota de pantalla o la licencia de doblaje. Otros de los objetivos, como señala Delgado, es incrementar las exportaciones y profundizar en la política cultural hacia los dos gigantes de Hispanoamérica, México y Argentina, con la paradoja de que el primero de estos países es el principal opositor de la España franquista en aquel hemisferio y el segundo es su principal aliado (Delgado, 1988).

A mediados de la década de los cuarenta se toman algunas medidas para aumentar la exhibición de las películas hispanoamericanas en España, reducir el cine americano e incrementar las exportaciones al mercado hispanoamericano. Pero los resultados son pobres. Entre los años 1944 y 1948, alrededor del 75% de las películas que se estrenan en las salas de cine españolas proceden de Europa (Alemania, Francia, Italia e Inglaterra) y Estados Unidos. Principalmente proceden de este último país, que provee de un elevadísimo porcentaje de películas al mercado español y también al mercado hispánico en general. Dice Antonio Cuevas, “El intercambio con los países hispanoamericanos es poco activo y se realiza en muy pequeño porcentaje, cubriéndose la mayor parte de la exhibición anual por el cine norteamericano, que absorbe estos mercados –como casi los de todo el mundo– en una proporción verdaderamente abrumadora” (Cuevas, 1950, 11). En efecto, si analizamos el intercambio comercial de películas entre España y México desde 1946 a 1948, España figura con un saldo negativo de 49 películas. España exporta a México 17 películas de largometraje, mientras que importa 76 películas.

Para cambiar esta situación, Argentina, España y México deciden ratificar y renovar la geopolítica cinematográfica definida en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931. De los veinte países que forman el área hispanoamericana en la década de los cuarenta, tan solo seis se pueden considerar productores de películas: Argentina, Cuba, Chile, España, México y Perú. Pero de esos seis, la producción de Cuba, Chile y Perú es mínima, quedando tan solo Argentina, México y España con una producción anual estimable. El objetivo de estas tres indus-



Cesáreo González y María Félix en uno de los actos del Certamen Hispanoamericano de Cinematografía de 1948. AGAC (3) 90 F/2022.

trías es conseguir que el público se acerque más al cine propio, entendiéndolo por éste el cine que forma parte de la cultura hispánica, aquel que configura la idea que se tiene en aquel momento de la Hispanidad: un idioma común, una historia compartida y unas costumbres que hunden sus raíces en idénticas tradiciones (Romero-Marchent, 1948). Con este fin, entre el 27 de junio y el 5 de julio de 1948, se celebra en Madrid el Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. La inauguración oficial tiene lugar en el Ateneo de Madrid. Las palabras del Jefe Nacional del Sindicato, David Jato Miranda, resumen el objetivo del Certamen desde el punto de vista español:

*Este Certamen no está hecho contra nadie. Pero sí tiene como objetivo el recuperar gran parte de lo que es nuestro y que estos momentos se encuentra en manos ajenas. No pretendemos luchar contra otras cinematografías más o menos poderosas. El cine tiene mucho de mensaje que le da rango de universalidad, pero sí queremos que nuestras industrias no perezcan asfixiadas, precisamente porque nuestra propia casa ha sido invadida por extraños. No queremos exclusivismos; por eso mismo no queremos que otros tengan la exclusividad precisamente en nuestro suelo (Anuario Cinematográfico Hispanoamericano, 1950, 35)*

Las palabras del delegado de la representación mejicana,

Adolfo Fernández Bustamante también van en este sentido. Su intervención termina con una demanda por la igualdad de trato comercial, esto es, pide a España abandone la autarquía y su política de limitación de las importaciones de películas:

*La Delegación mejicana trae la mejor petición. Muy sencillo: que no venimos a pedir más que lo que hasta ahora hemos dado. Méjico es un país que no ha puesto ningún obstáculo, ni de fronteras, ni económico, ni espiritual, a los cines argentino y español. Nosotros hemos dejado que entren las películas españolas y argentinas libremente, con las mismas garantías y condiciones aduaneras que las películas mejicanas y así queremos seguir haciéndolo, pidiendo una reciprocidad completa en este caso. Nosotros no pedimos nada más; pero sí exigimos que no nos den nada menos. Queremos tratarles y recibirles como hermanos.* (Anuario Cinematográfico Hispanoamericano, 1950, 37)

Entre las conclusiones a las que se llegan en las distintas mesas, destacan aquellas encaminadas a la necesidad de eliminar entre las naciones hispanas las medidas proteccionistas que en su día se tomaron para incrementar las industrias locales. En este sentido, se propone la derogación de los cánones, permisos previos de importación, gravámenes y, en general, todas las trabas que impiden la libre entrada y puesta en explotación de las películas rodadas originariamente en castellano en los países de habla española. Con el fin de limitar la importación de películas de habla no hispana, se solicita la reducción progresiva del número de películas extranjeras que deben doblarse hasta llegar a su supresión.

No es cierto que, como señala Julia Tuñón, “los acuerdos [alcanzados en el Certamen] fueron mínimos y la decepción manifiesta: la mayor parte de los puntos tratados quedó en nada” (Tuñón, 2007, 179). Por poner solo algunos ejemplos, como deferencia a las posiciones de argentinos y mexicanos, España reduce los permisos de doblaje con el propósito de restar atractivo al cine norteamericano. En segundo lugar, cobra nueva vida la Unión Cinematográfica Hispanoamericana (UCHA), que debe servir como punto de conexión entre los cines hispanos, facilitar la movilidad de los profesionales o unificar criterios de censura. Así mismo, el 7 de septiembre de 1948 se firma en Madrid el primer Acuerdo Hispano-Argentino sobre Intercambio de Películas Cinematográficas. Y, en lo que concierne a México, meses después se inician conversaciones para firmar un acuerdo similar.

El 22 de marzo de 1949, el Sindicato Nacional del Espectáculo presenta un borrador de proyecto de convenio. Según la documentación depositada en el Archivo General de la Administración, Sección Comercio (AGAC), las razones que aconsejan a España firmar este acuerdo son las siguientes:

1°.- La producción mundial de películas sobrepasa en tres o cuatro veces las necesidades del mercado. De aquí la lucha comercial entablada para conseguir colocar las películas en pantallas extrañas. Dada la protección oficial que en casi todas las naciones tiene la industria cinematográfica, que permite una mejor amortización, encontramos un remanente de trescientas películas, aproximadamente, dispuestas a lanzarse por los mercados a precios de “dumping”.

2°.- El único cine solicitado por los exhibidores de todo el mundo, es decir, por el público, es el norteamericano. De aquí que casi todas las cinematografías nacionales han llegado a un acuerdo con las inevitables películas de Hollywood. El ejemplo de España es terminante; la producción española está protegida con los cánones que paga la cinematografía norteamericana.

3°.- Las presiones económicas de los Estados Unidos en México son, por la proximidad, muy considerables. Muchos estudios cinematográficos, así como circuitos de exhibición y casas distribuidoras, se encuentran en manos del capital norteamericano.

4.- Si México da libre entrada al cine de Hollywood, bajo normas análogas a las españolas para terminar con sus actuales dificultades económicas, en ese caso y por razones antedichas, podríamos ver cerradas para el cine español, aun cuando ninguna ley lo impidiese, las salas de proyección de Centroamérica (AGAC, 65/10.972).

## 2. LA APLICACIÓN DEL ACUERDO

La convocatoria del II Certamen Cinematográfico Hispano Americano, celebrado en Madrid durante el mes de mayo de 1950, sirve de prólogo a la firma del acuerdo. La rúbrica tiene lugar el 29 de mayo. Por parte española firma la Subsecretaría de Economía y Comercio de España, asistida por la Jefatura del Sindicato Nacional del Espectáculo. Por parte mexicana, la Asociación de Productores y Distribuidos de Película Mejicanas. Dicho acuerdo permite la importación en los respectivos países de un número indeterminado de películas de largometraje para ser explotados en cada país, respetando siempre la reciprocidad entre ambos países en cuanto al número de películas.

Para garantizar dicha reciprocidad, las entidades importadoras deben presentar al organismo competente de cada país la correspondiente solicitud de importación, acompañada del contrato de distribución celebrado entre una empresa asociada al Sindicato Nacional de Espectáculos y otra de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mejjicanas. La entrada de las películas españolas en México requiere que la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía expida un certificado de que la película está incluida en el acuerdo. Se establece que las películas tienen que ser estrenadas dentro de los seis meses siguientes a la fecha de la autorización oficial de exhibición en cada país. Los fondos que correspondan a los productores como consecuencia de los cobros y pagos que se derivasen de la ejecución del acuerdo se ingresan en una cuenta especial denominada Cinematografía, Convenio Hispano- Mexicano. Se anotan los rendimientos netos de los productores mexicanos como consecuencia de la explotación de sus películas y las liquidaciones a los productores trimestralmente a través del Sindicato Nacional de Espectáculo y Distribuidores de Películas Mejjicanas, que serían los encargados de liquidar a los asociados. El saldo eventual que arroje la cuenta a la terminación del acuerdo se liquida a través de la cuenta prevista en el convenio interbancario firmado entre el Banco Exterior de España y el Banco Nacional de México. El acuerdo tiene un año de duración y puede ser prorrogado automáticamente.

Durante el primer año de vigencia del convenio, se exportan a México 30 películas españolas y se importan a España 24 películas mexicanas. Entre las películas que se exportan se encuentra *Jalisco canta en Sevilla*, la primera película coproducida entre España y México. Pero solamente el 47% de las películas exportadas a través del acuerdo de intercambio cinematográfico se estrenan en México. Esto es, el Sindicato Nacional del Espectáculo a partir de las demandas de los productores elabora una lista de las películas que los productores quieren enviar a México, pero no todas consiguen interesar a un distribuidor mexicano y, por lo tanto, figurando en la lista de intercambio su exportación no se lleva a cabo.

A finales de agosto de 1951, la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía emite un escrito a Presidencia informando que la cuenta “Cinematográfica”, donde se ingresan los rendimientos a favor de las productoras, no se había abierto ni aún tiene intención de abrirse, dado que las productoras no desean aplazar sus

ingresos hasta que se efectúe la liquidación de la cuenta y prefieren manejar con rapidez los rendimientos de las películas. Por este motivo solicitan dejar inoperante el convenio.

También el escrito pone de manifiesto que, desde la firma del convenio, se han concedido menos licencias para la importación de películas mexicanas que para la exportación a México de películas españolas y, por tanto, se había incumplido la reciprocidad del convenio. Según apunta Emilio García Riera, la calidad del cine mexicano había disminuido en el año 1951, no solo en calidad, también en cantidad con respecto al año anterior, pasando de 134/135 a 101 las películas producidas (García Riera, 1970).

Otro de los inconvenientes para la exportación de las películas está relacionado con la nacionalidad de las mismas. Para demostrar la nacionalidad de las películas hay que presentar una serie de escritos que lo avalen. En 1951, el representante exclusivo de las películas mexicanas en España envía un escrito a la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía donde aporta la documentación necesaria para demostrar que la película *Furia Roja* es totalmente mexicana y libre de capital estadounidense. Esa documentación incluye cartas de la Asociación Nacional de Actores, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, la Asociación de Productores y Distribuidores de las Películas Mexicanas y el Banco Mundial Cinematográfico de México. Este papeleo provoca un retraso en la importación de películas mexicanas y entorpece la aplicación del acuerdo, aunque el proceso, según la documentación consultada, se hace más ágil tiempo después, puesto que, en algunos casos, entre la petición del certificado de importación/exportación no pasan mucho más de dos semanas.

Pero pese a estas deficiencias el acuerdo se mantiene. Poco o muy efectivo, el acuerdo tiene un gran significado político. No hay que olvidar que la UCHA, concebida como bloque contra Hollywood, también tiene sus divisiones, hay rivalidades entre sus miembros, hay miedos cuando la relación bilateral de dos de ellos amenaza con perjudicar la industria cinematográfica de un tercero. En 1953, por ejemplo, se genera alarma en España porque se habla de un incipiente acuerdo de colaboración entre México y Argentina. En efecto, el 25 de marzo de 1953, el agregado de Economía Exterior en México envía un escrito al subsecretario de Economía Exterior de España donde le informa del próximo convenio que se firmará entre México y Argentina. En dicho escrito avanza las principales cláusulas que contendrá





Los representantes de México en el Certamen Hispanoamericano de Cinematografía de 1948. AGAC (3) 90 F/2022.

el convenio, en las que figura un intercambio de sesenta películas el primer año y, si el convenio da buenos resultados, se renovará, pasando el intercambio a treinta películas anuales. Los filmes serán de pequeño y corto metraje. También menciona que el producto económico del intercambio será equilibrado, no existiendo ganancias superiores por ambas partes.

### 3. BALANCE DEL INTERCAMBIO

En cuanto al resultado del acuerdo, de 1951 a 1954, se exportan a México 22 películas de largometraje a través del convenio de intercambio. Al igual que ocurre durante el primer año de aplicación, no todas las películas españolas procedentes del acuerdo de intercambio se estrenan en México. Hay una importante diferencia entre el cine exportado y el cine que el Sindicato Nacional del Espectáculo quiere que se exporte. Este último nunca sobrepasa el 60% del cine realmente estrenado en México. Por ejemplo, *Espíritu de una raza* (1950), la versión desfascistizada de la película de Franco *Raza* (1942) figura en la lista, pero no se proyecta en México. Por otro lado, el número de películas españolas estrenadas en México no supera, en la mayoría de los años, la quincena, no llegando al 50% de la producción española.

Además las películas españolas que llegan a las salas mexicanas lo hacen con bastante retraso respecto a las fechas de producción. Lo que se exporta a México corresponde a los géneros característicos del cine español de este periodo: el cine religioso, como *La mies es mucha* (1948) y *Balarrasa* (1951), el cine de toros, como *Brindis a Manolete* (1948) y *Tercio de quites* (1951), el cine folklórico, como *La niña de la venta* (1951) y *Lola, la Piconeira* (1951), el cine histórico, como *Agustina de Aragón* (1950) y *Alba de América* (1951), y el nuevo cine surgido bajo el influjo del neorrealismo, como *Surcos* (1951) y *Bienvenido Mr. Marshall* (1952). Las empresas que más títulos colocan en México son Suevia Films y Cifesa, en aquel momento las más importantes de España.

Películas españolas estrenadas en México y su % respecto a la producción española (1948-1954)

AÑO	PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS ESPAÑOLAS	Nº DE ESTRENOS EN MÉXICO	% PRODUCCIÓN ESPAÑOLA PRESENTADA EN MÉXICO
1948	45	7	15,56%
1949	38	18	47,37%
1950	50	12	24,00%
1951	42	15	35,71%
1952	40	17	42,50%
1953	44	12	27,27%
1954	48	12	25,00%

Fuente: Anuario del cine español 1955-1956. A partir de 1950 se incluye la coproducción dentro de la producción de películas españolas.

Por su parte, las películas mexicanas que entran en España a través del acuerdo entre 1951 y 1954 son 16, casi todas ellas a través de la distribuidora Suevia Films. Así mismo, aunque la producción del cine mexicano es mucho más elevada que la producción del cine español, el número de películas mexicanas estrenadas en Madrid no supera, en su mejor año, el 32% de la producción mexicana. Las películas llegan a España, sobre todo, de mano de la distribuidora mexicana Hispano Mexicana Films, pero también de la compañía norteamericana Columbia Filmsy de las empresas españolas Suevia, Cifesa o Cepisa. De Hispano Mexicana

llegan películas comerciales a base de rancheras protagonizadas por Jorge Negrete, Luis Aguilar y Pedro Infante y filmes de actores argentinos exiliados en México que son estrellas en todo el ámbito hispano, como Libertad Lamarque y Nini Marshall. Columbia se dedica a la comercialización del cine de Cantinflas, como *¡A volar joven!* (1947), *El bombero atómico* (1950), *Si yo fuera diputado...* (1952) y *Caballero a la medida* (1954). Suevia trae *Pueblerina* (1949), de Emilio Fernández, *El gran calavera* (1948), del exiliado español Luis Buñuel, el gran éxito *El derecho de nacer* (1951), *Pena, penita, pena* (1953), filme de Lola Flores y Luis Aguilar rodado en México, y *Camelia* (1953), con María Félix. Las dos últimas son algunas de las películas que el productor español Cesáreo González rueda con la sucursal de Suevia Films que abre en México.

Películas mexicanas estrenadas en Madrid y su % respecto a la producción mexicana (1948-1954)

AÑO	PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS MEXICANAS	Nº DE ESTRENOS EN MADRID	% PRODUCCIÓN MEXICANA ESTRENADAS EN MADRID
1948	79	28	35,4%
1949	106	23	21,7%
1950	125	22	17,6%
1951	102	14	13,6%
1952	96	30	31,2%
1953	100	25	25,0%
1954	108	17	15,7%

Fuente: *Anuario del cine español 1955-1956*.

12 de mayo de 1958 se renueva el convenio de intercambio para intentar regular los desajustes del acuerdo anterior, por ejemplo, los relacionados con el pago de los impuestos, el registro de todos los títulos intercambiados y la petición de certificado de exhibición de los films enviados dentro de convenio. Entre los acuerdos contemplados en este nuevo convenio está el de fijar la importación en hasta 35 películas de largometraje y el mismo número para cortometraje, pudiéndose ampliar anualmente de común acuerdo. En cuanto a los requisitos para la difusión y explotación en ambos países, se acuerda no necesitar más

requisitos que el certificado de exhibición expedido por los organismos competentes de cada país. Naturalmente, la aplicación de este nuevo convenio tampoco es fácil. Con fecha del 30 de junio de 1958 desde la Secretaría de Gobernación, el Director General de la Cinematografía, expone al Gerente de Películas mexicanas la necesidad de reciprocidad en el cobro de los beneficios de explotación de las películas mejicanas, puesto que se retrasan o no llegan a materializarse monetariamente, invirtiéndose en diversos sectores de la industria cinematográfica española.

Ahora bien, en los años siguientes la colaboración más estrecha con México tendrá lugar a través de las coproducciones y de su correspondiente acuerdo. Por ejemplo, las coproducciones emprendidas por Cesáreo González con Lola Flores y directores mexicanos de renombre como Julio Bracho, Julián Soler o Emilio Fernández. Así el número de coproducciones entre 1951 a 1960 alcanza un volumen de 37 títulos, un 88% del total de las coproducciones españolas rodadas con países de la América Latina (Elena, 2009).

# EL INCIDENTE DE LAS Las banderas de 1966

Las relaciones internacionales son un asunto muy delicado; lo son hoy, aún más que en la época objeto de nuestro estudio debido a la complejidad de los actores y los medios que en ellas intervienen, pero en los años sesenta del siglo pasado no estaban exentas de dificultades; en ellas, ayer y hoy, las sensibilidades, los matices y los detalles intervienen de lleno en el juego exterior, de forma que los mensajes entre actores de estas relaciones se reflejan y transmiten de muy diversas formas. Tal parece ser el caso que nos ocupa.

Como ya se ha comentado, México acoge al gobierno en el exilio de la IIª República Española y no reconoce el régimen de Franco y, sin embargo, en este contexto hostil, las dos naciones hacen esfuerzos por construir ciertos puentes de cooperación, entre los que destaca los acuerdos cinematográficos para el intercambio y coproducción de películas. Dentro de este intercambio, el franquismo utiliza el cine como elemento de aperturismo en un intento de reivindicarse culturalmente fuera de sus fronteras. El recién nacido Nuevo Cine Español, bárbaramente mutilado por la Junta de Calificación y Censura, cosecha grandes éxitos fuera de España (Aragüez, 2006). Ahora bien, esta hermandad cinematográfica tampoco está exenta de desencuentros, choques y rupturas, una veces derivadas de los problemas que surgen en las relaciones cinematográficas y otras, consecuencia de la ruptura política.

En el primer caso, está el filme de Luis Buñuel *Viridiana* (1961), coproducción, o más bien falsa coproducción, entre España y México (Diez Puertas, 2003, 269). Por un lado, el film alcanza un enorme alcance internacional tras su rotundo éxito en el Festival de Cannes. Por otro, por su dureza contra la Iglesia Ca-

tólica, es prohibida en España, consigue acabar con José Muñoz Fontán, Director General de Cine y deja en una posición más que difícil a Gabriel Arias Salgado, Ministro de Información y Turismo que al año siguiente es sustituido por Manuel Fraga Iribarne.

En el segundo caso, está el suceso que aquí vamos a estudiar: la retirada de la representación española de la IX Reseña Cinematográfica de Acapulco de 1966 por el desencuentro entre ambas naciones al no izar la bandera española junto a la del resto de los países participantes en el Fuerte de San Diego, sede oficial del festival. Para entender este suceso nos hemos fijado como objetivo determinar los hechos de ese enfrentamiento, analizar la situación política y de relaciones entre ambas naciones, sin las cuales no se entienden esos hechos, y estudiar los precedentes y las consecuencias.

## 1. LOS HECHOS

España acude a la IX Reseña Cinematográfica de Acapulco con las películas *La caza* (1966), de Carlos Saura, y la coproducción hispano-suiza *Campanas de media noche* (1965) de Orson Wells. La Delegación Española está presidida por David Jato, uno de los fundadores de Falange Española, y que, entre otros cargos, ha sido Delegado Nacional de Propaganda, Presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo (desde este puesto organiza los Congresos Hispanoamericano de Cinematografía de 1948 y 1950), Consejero Nacional del Movimiento y Procurador en Cortes durante tres legislaturas. Va acompañado de prestigiosos cineastas, como el propio Carlos Saura y el actor Alfredo

Pero antes del inicio oficial del Festival, la Delegación Española detecta dos hechos que consideran menosprecian el cine español. Por un lado, que no se exhiba en la sede principal en el Fuerte de San Diego ninguna cinta española. Por otro, y más grave, la ausencia de la bandera nacional española en la entrada del Fuerte junto a las de las otras diez naciones participantes, que sí ondean. David Jato atribuye esta decisión sobre la bandera, entre otras razones, al cambio en la Dirección General de Cinematografía mexicana, que ahora recae sobre el Ldo. Moya Palencia, ya que los mismos hechos en ediciones anteriores del Festival se habían resuelto felizmente izando exclusivamente la bandera de México y la del Festival en el Fuerte de San Diego, y la de los países exhibidores, incluida la española, en el resto de las sedes donde se proyectaban las cintas. Según describe Enrique Mahou,

secretario de embajada español en un despacho Fernando María Castiella, Ministro de Asuntos Exteriores, David Jato inicia conversaciones con el Ldo. Moya Palencia, Director General de Cinematografía mexicano, siguiendo las indicaciones de José María García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro español. España propone dos posibilidades para solucionar el desencuentro. La primera es arriar todas las banderas y dejar izada solo la de México, como ya se había hecho en otras ediciones. La segunda es retirar la delegación, pero dejar las películas, propuesta denominada por David Jato como “totalmente razonable y marcadamente generosa”. (AMAE, R-6167, exp. 3).

Lo cierto es que el día en que debe presentarse la primera película española, *Campanas de medianoche* (1965), David Jato informa mediante una nota oficial de la retirada tanto de la Delegación Española como de las películas según recoge el diario *ABC* en su edición de Madrid:

*La delegación cinematográfica española en la IX Reseña de festivales cinematográficos de Acapulco ha tomado la determinación de retirarse de la misma. Las razones de esta actitud están al margen de lo estrictamente cinematográfico. Obedece a la ausencia de la bandera de nuestro país en el fuerte de San Diego, donde ondean las de las otras diez naciones participantes. Nuestro ofrecimiento de no retirar las películas “Campanas de media noche” y La caza no ha sido aceptado por los organizadores del festival. La delegación española lamenta esta situación en contradicción con las excelentes relaciones cinematográficas hispano-mexicanas* (AMAE, R-6167, exp. 41).

La versión oficial de la Organización del Festival es bien distinta. Primero aducen que en la sede principal de la Reseña sólo se exhiben películas de los países que hayan obtenido premios importantes en algún festival internacional durante 1966, y que este no es el caso de España. Y añaden que México no tienen inconveniente en izar la bandera española en actos organizados por organismos o asociaciones internacionales, pero que la IX Reseña de Festivales Cinematográficos de Acapulco y todos sus actos oficiales están organizados exclusivamente por México y, por lo tanto, se deben ajustar a las indicaciones y protocolos de su gobierno siendo que éste no reconoce al Gobierno del “régimen de Franco” sino al gobierno español de la II República en el exilio –al que da asilo político- y que tiene una ensaña nacional diferente (AMAE, R-6167, exp. 3).

Esta respuesta de la Organización provoca que las conversaciones diplomáticas entre funcionarios de segundo nivel sean muy tirantes. Hay otra circunstancia añadida: México no mantenía en 1966 relaciones con Rumanía, pero la bandera de este país sí ondeaba en el festival. Lo cierto es que el Gobierno de México, último responsable de la muestra, tras negarse a todas las opciones, y después de tensas negociaciones en los ámbitos cinematográficos y diplomáticos, cuando la retirada completa de España era inminente, decide permitir que se exhiban ambas películas:

*Me comuniqué nuevamente con el Sr. Jato quien me informó que (sic) a última hora le había llamado el Sr. Moya Palencia y que, siguiendo sin duda instrucciones de la Secretaría de Gobernación, había aprobado la segunda propuesta española. En consecuencia, serían proyectadas las películas españolas a la par que abandonaba el festival nuestra Delegación (AMAE, R-6167, exp. 3).*

Finalmente no sólo se proyectaron las cintas sino que se da una amplia cobertura informativa y hasta se consigue un premio. La Oficina de Información Diplomática, recogiendo un texto de United Press International, se hace eco de este éxito no sin cierta sorna:

*España ha reído la última en el Festival Cinematográfico de Acapulco, que terminó el domingo. Una de las películas presentadas por España ha ganado el premio de los críticos, incluso aunque la delegación se retiró con motivo de una antigua disputa política hispano-mejicana (AMAE, R-6167, exp. 101).*

Para entender estos hechos en todo su sentido hay que partir del peculiar estado de las relaciones entre España y México en aquel momento.

## 2. LAS RELACIONES DURANTE LA DICTADURA DE FRANCO

Los disensos entre ambos países vienen de lejos. Algunos autores se remontan a los tiempos del descubrimiento y la conquista. Otros inciden en que en esa época México aún no existía (León-Portilla, 2006). Desde luego, esta relación que Matesanz (1980) califica de amor-odio data de, al menos, la independencia del país, en 1821 y, especialmente, tras el intento de reconquista. La normalización se produce poco a poco a comienzos del siglo XX, de modo que “la relación de gobierno a gobierno entre Es-





Los representantes de México en el Certamen Hispanoamericano de Cinematografía de 1948. AGAC (3) 90 F/2022.

paña y México era la propia de una balsa flotando en aceite: suave en extremo” (Meyer, 2001, p. 84). Finalmente, durante la II<sup>a</sup> República, ambos países elevan sus legaciones a la categoría de embajadas y se produce una „luna de miel” (Vázquez, 2010, p. 8).

La actuación en México del general Cárdenas fue decisiva apoyando a las instituciones de la República durante la guerra civil, dada la afinidad ideológica con los planteamientos de la izquierda gobernante en España en ese momento (Vázquez, 2010, 7-8). Cárdenas tenía “necesidad de proyectar hacia adentro una imagen izquierdista que satisficiera al ala radical del partido oficial” (Matesanz, 1980). Es más, Cárdenas se convierte en el gran benefactor de los exiliados, a los que acoge sin ningún tipo de limitaciones. México, siguiendo la Doctrina Estrada, dictada por el mismo ministro que propone el acuerdo de 1933 sobre películas ofensivas, y guiado por la ideología impuesta por Cárdenas, nunca reconocerá al Gobierno de Franco ni, por tanto, su bandera nacional. Ni siquiera lo hace en 1955, tras el ingreso de España la ONU.

Al contrario, en 1945, México había reconocido y estableció relaciones formales con el gobierno de la República Española en el exilio. En su territorio, además, se da cobijo al movimiento

político Acción Republicana Española (ARE) o se reúne la Diputación Permanente de las Cortes españolas. También allí se crea la Junta Española de Liberación (JEL), cuyo gran éxito es la Conferencia de San Francisco y la condena moral a España y la no autorización para ingresar en Naciones Unidas, hecho detonante de la reunión de la Cámara de los Diputados española el 17 de agosto de 1945, “a la que asistieron casi 100 diputados” (Ojeda, 1977). En otras palabras México y la República Española en el exilio hacen todo lo posible por lograr la caída del régimen franquista. Se mantiene un continuo combate entre dos regímenes, que en el fondo, son del mismo modelo: el autoritario; “el mexicano (...) de izquierda y el otro, el franquismo español, un autoritarismo de derecha” (Meyer, 2001, p. 251).

Ahora bien, como señala Matesanz (1980), la ausencia de relaciones diplomáticas entre ambos países entre 1939 y 1977 se contrapone al hecho de que sí se mantienen relaciones humanas, económicas y culturales. Tras el final de la segunda guerra mundial, dice Meyer, en México:

*se desarrolló una sorda pugna interna entre quienes deseaban normalizar las relaciones con el nuevo régimen español y aquellos que deseaban mantener la solidaridad con el gobierno republicano en el exilio. Para mediados del siglo XX, y no sin esfuerzos, se impusieron los segundos, pero eso no impidió que por razones prácticas se establecieran e institucionalizaran una serie de mecanismos informales para mantener el intercambio económico, la migración y las ligas mínimas necesarias con las autoridades franquistas (Meyer, 2001, p. 251).*

Un ejemplo de estos vínculos son las estrechas relaciones cinematográfico que se mantienen, como se ha visto en el artículo anterior, a partir de 1948, coincidiendo con el esplendor del cine mexicano (Lida, 2001), el cual en parte es debido a la importante incorporación de los exiliados españoles. De la Vega y Elena (2009) señalan que, en el tiempo que duró la dictadura, ambos países mantienen una relación muy duradera de distribución, exhibición y producción de películas e incluso de intercambio de artistas. Este intercambio sirve además para crear referentes en las imágenes de ambos países.

### 3. ANTECEDENTES Y CONSECUENCIAS

Es en este contexto en el que se produce el incidente de las banderas. Es este clima de rechazo al franquismo el que ya había ge-

nerado problemas en anteriores ediciones del Festival de Acapulco. Por ejemplo, durante la III Reseña de Acapulco, celebrada en 1960, Felipe Ugarte, Delegado Provincial de Información y Turismo de San Sebastián, es calificado por la prensa mexicana de “esbirro del Franco” al no permitir a las actrices españolas bañarse en bikini en las playas de Acapulco (AMAE, R-6167, exp. 3). Joaquín Juste, Secretario General Técnico del Ministerio de Información y Turismo, el cual critica a parte de la Delegación Española por dedicarse más a negocios y actividades particulares que a representar a España, entiende que estos ataques forman parte de la hostilidad de la prensa mexicana hacia el régimen de Franco, una hostilidad que en España se suele ocultar, cuando no se deforma y falsifica, presentando las relaciones como idílica, lo que a su juicio es un error. Propone “para no agravar las cosas más de lo que están, si no responder a la prensa mexicana con la misma hostilidad, sí silenciar definitivamente en los diarios españoles todo lo que pueda referirse a ése país” (AMAE, R-6167, exp. 3).

Otro ejemplo es lo que sucede en 1963. Ese año ya se plantea el problema de la bandera, llegando a la solución de dejar sólo la bandera mexicana y la del festival, solución que también se adopta en 1964. Pero la cosa cambia radicalmente en 1965. Por primera vez España se encuentra con la sorpresa de que abandona esta fórmula. El cambio de postura coincide con el cambio de director general de Cinematografía mexicana, si bien en 1965 no hace falta recurrir a la retirada de la delegación al no haber ninguna película española en la muestra. Pero este hecho, la ausencia de películas, causa malestar en ámbitos cinematográficos españoles. En diciembre de 1965 el Consejo de Dirección de UNIESPAÑA, organismo que agrupa a los productores de películas, se queja por escrito ante su organismo homólogo en México la Asociación de Productores de Películas. Tras algunas pugnas y temiendo que peligren los acuerdos de intercambio y de coproducción, México decide invitar a España inicialmente con una película y, posteriormente, con dos.

En cuanto a las consecuencias, de la retirada de la bandera en 1966, no tenemos noticias del revuelo diplomático que se pudiera haber producido en México, pero sí en España. El secretario general técnico del Ministerio de Información y Turismo remite al ministro del ramo los informes de Jato y del director de Cinematografía y Teatro con sus consideraciones personales:

*La postura española es siempre falsa y mal defendible, porque*

*consiste en actuar basándose en una benevolencia por parte de México a la que siempre se aspira pero que casi nunca se consigue (...)* nuestra relación ante lo ocurrido en Acapulco ha sido la presencia de los más altos mandos de este Ministerio, en un almuerzo ofrecido por la Oficina de Turismo mejicana en Madrid (AMAE R-6167, exp.3).

Los medios de comunicación a ambos lados del Atlántico, por su parte, tienen reacciones diversas. En México, aparecen titulares más o menos irónicos en periódicos como *El Sol*, *El Día*, *Boletín Oficial de la Reseña*, *Novedades*, *Excelsior* o el diario *El Universo Gráfico*. Éste titula en primera página: “Insolente la conductaw de la Delegación Española en la Reseña cinematográfica”. También se publican comentarios de Mariano Granado sobre el yugo y las flechas del escudo en las Cartas al Director de *Novedades* (1966), comentarios que son una respuesta a unos artículos de opinión cruzados entre la joven mexicana Dolores Masip y el español Eulogio Sanmartín. La primera es muy crítica con el gobierno español, del que dice siempre manda en su delegación “a los más tontos”. Eulogio Sanmartín, defensor de la respuesta de España al incidente, dice que gobierno mexicano “reconoce a un gobierno fantasma de viejecitos hispanos en el exilio”. Mariano Granados, republicano español, se reconoce como uno de esos viejecito en el exilio, pero también como “hispano y celtíbero”. Por su parte, los diarios españoles como *ABC*, *Madrid*, *La Vanguardia* (1966) o *Mundo Deportivo* se limitan a informar de la retirada en espacios breves y en páginas secundarias.

Las consecuencias del incidente de las banderas no fueron graves en el sentido de implicar una ruptura de relaciones cinematográficas. Pero se da la circunstancia de que México no es invitado al Festival de San Sebastián, atendiendo a la sugerencia de Enrique Mahou, secretario en la Embajada Española en México. Juan Bandera, director de Películas Mejicanas, señala que “la prohibición de películas mejicanas en el festival de San Sebastián no perjudicará las relaciones cinematográficas hispano-mejicanas, este asunto compete más al gobierno que a la industria”. (AMAE, R-6764, exp. 3).

En definitiva, la importancia económica de los intercambios hacen menor un incidente reiterado que termina quedándose en un cruce de reacciones que no llegan a más: tú no izas la bandera, yo me retiro y no te invito a mi festival, pero seguimos siendo “amigos”. Las acciones transcurridas y las respuestas por una y

otra parte no dan lugar a un enconamiento de las relaciones entre ambos, más allá de la existente hasta 1977. Los indicios, el cambio de postura de 1963 y 1964 a 1966, además del hecho de que Rumanía sí estaba presente con sus símbolos, hacen pensar que el exilio republicano, muy presente en el país americano, y el apoyo que éste daba a aquél, fueron los causantes de los hechos. La solución final, ese reparto salomónico entre retirada pero con proyección de películas, y la no invitación de México al Festival Internacional de Cine de San Sebastián garantizan la paz. De esa forma, la Doctrina Estrada, por el lado mexicano, y el orgullo patrio español, por otro, siguen a salvo.

Pero lo importante es que incidentes como el del Festival de Acapulco de 1966 no hacen más que evidenciar el enorme potencial del cine como herramienta de expansión cultural, política y social. Algo que Joseph Nye (2004) define como *soft power* en contraposición del *hard power* que ejercen los estados. Algo así como *seducir* frente a *imponer*.

# LAS COPRODUCCIONES DE (SUB)GÉNERO

## Durante los años 70

En la década de los años setenta se realizan alrededor de 49 coproducciones cinematográficas entre México y España, siendo el país latinoamericano el más comprometido en lo que respecta a producciones conjuntas entre España y América Latina de la década (Elena, 2009, 286). Enmarcadas entre el Convenio Hispano-Mexicano para la coproducción de películas cinematográficas del 21 de febrero de 1969 y el restablecimiento oficial de los vínculos diplomáticos entre ambos países el 28 de marzo de 1977, las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas durante los años setenta se encuentran determinadas por el boom de las coproducciones, la efervescencia y el éxito en las salas de un determinado cine popular denominado de (sub)género y los profundos cambios en los hábitos de consumo que se venían sucediendo desde hacía ya un tiempo.

Si desde los comienzos de los intercambios cinematográficos hasta los años setenta, las relaciones España-México contemplan la predominancia de un “cine de yuxtaposición de folclores” (Díaz, 1999, 145), consistente en la trasposición de idearios nacionales respectivos con la música como principal lazo de unión, durante la primera mitad de la década de los setenta el escenario se complejiza, si cabe, aún más: a la clara búsqueda de un *star system* común, donde se involucra a actores afianzados en su lugar de origen, como Cantinflas (*Don Quijote cabalga de nuevo*, 1972), Santo/Rodolfo Guzmán Huerta (*Santo contra el Doctor Muerte*, 1973), Manolo Escobar (*Entre dos amores*, 1973) y Raphael (*Volveré a nacer*, 1973), se suma la idoneidad de unas producciones

capaces de aportar una rentabilidad inmediata en una situación de crisis (fruto, en gran parte, de la imposibilidad del pago de las subvenciones sobre el control de taquilla por parte del Estado) y la voluntad de conectar con unos públicos que, pese a la distancia, comparten el gusto por el cine de (sub)géneros.

En lo que respecta a la cinematografía española, la apuesta por un “cine de autor”, promovido durante los años sesenta por un régimen deseoso de equipararse internacionalmente al resto de nuevas olas cinematográficas, corre pareja al desarrollo del “cine de subgéneros”, concepto acuñado por los críticos y estudiosos componentes

La autora desea dedicar el texto a Alberto Elena, pionero en este tipo de estudios (como en otros muchos), y referente en los ámbitos profesional y personal. del Equipo Cartelera Turia. Este cine de subgéneros está representado por el spaghetti western, cuyo filón se agotará a comienzos de la década de los setenta, y por la “comedia sexy celibérica” (precedente del cine de destape) y el cine de terror hispánico (o fantaterror español), que alcanzan una visibilidad considerable durante la primera mitad de la década. Si bien la comedia sexy se concibe para disfrute interno (Lázaro- Reboll, 2013, 652), el fantaterror gozará de exhibición dentro y fuera de nuestras fronteras. No en vano, tras la positiva experiencia de la producción española de terror *Succubus (Necronomicón, 1967)* en el circuito del *grindhouse* en Nueva York, la inserción del cine de terror español en el mercado de exhibición internacional fue aumentando considerablemente desde finales de los sesenta. Por otra parte, películas como *La residencia* (1969), de Narciso Ibáñez Serrador, *La noche de Walpurgis* (1970), dirigida por León Klimovsky, y la coproducción hispano-británica de Eugenio Martín *Pánico en el Transiberiano* (1972) tendrán una buena acogida en las salas españolas y algunas de ellas manifestarán también una rentabilidad considerable fuera del ámbito de exhibición español.

En este contexto se entiende la viabilidad de la fórmula coproducción más cine de subgéneros, lo que llevará a algunos de los críticos y estudiosos de la época a considerar este tipo de financiación una fórmula cuestionable. Así será considerado en *7 trabajos de base sobre el cine español*, donde se señala: “En conjunto, la coproducción española es de tan baja calidad que abochorna a cualquier profesional” (Lara, 1975, 10). Más allá de este tipo de apreciaciones, fundamentadas en criterios estéticos, el universo de las coproducciones de (sub)géneros se dibuja como

un espacio idóneo donde analizar los procesos de negociación presentes en un tipo de producciones cinematográficas planteadas, ya desde su comienzo, como manifiestamente híbridas.

Estas páginas se plantean, pues, como un espacio en el que observar, a través del estudio de dos coproducciones realizadas en 1973, *El retorno de Walpurgis* de Carlos Aured, y *Santo contra el Doctor Muerte*, de Roberto Gavaldón, la interacción de tres coordenadas representativas en las relaciones cinematográficas entre España y México: la coproducción, el cine popular (de [sub]géneros) y la identidad (trans)nacional. Por una parte, tendremos presente que, como indica Marina Díaz (2009, 125), el diálogo establecido por las coproducciones hispano-mexicanas se configura como un “imaginario de tradiciones” que, si bien ya no pretende tanto compaginarse en la alusión a un pasado compartido o hispánico (como ocurría en los años cuarenta), sí se plantea “la representación de un presente de afinidades”, aunque estas sean ya muy distintas a las de la etapa inaugural. Por otra (y en relación con lo anterior), prestaremos atención a cómo la adscripción genérica se convierte en uno de los factores clave en la coproducción de estos años, dado el éxito de ciertos (sub)géneros en el cine mundial.

La primera de las coproducciones que analizaremos, *El retorno de Walpurgis*, representa un modelo de coproducción basado principalmente en el aprovechamiento de una fórmula que había resultado exitosa –comandada por el guionista y actor Jacinto Molina/Paul Naschy–, vista la aceptación en las salas de su precedente, *La noche de Walpurgis*. La segunda, *Santo contra el Doctor Muerte*, reubica uno de los personajes de mayor popularidad en México, Santo, el Enmascarado de Plata, en un escenario manifiestamente español (si bien con las aclaraciones que realizaremos en su momento) con vistas a su proyección en España. Ambas películas se enfrentan, si bien de manera distinta, a la necesidad de adaptar un producto autóctono a un mercado que traspasa fronteras y aprovechan una coyuntura que, supuestamente, reclamaba y favorecía un tipo de producto autóctono con toques “internacionalistas”. Es precisamente en esa tensión entre lo autóctono y lo foráneo donde se encontrarán los elementos conformadores de un imaginario caracterizado por la hibridación y la imitación, aspectos que evidenciarán el tipo de las operaciones comerciales que se llevaban a cabo en la época.





PAUL  
**NASCHY**  
FABIOLA  
**FALCON**  
VIDAL  
**MOLINA**  
MARITZA  
**OLIVARES**  
Y LA COLABORACION DE  
MARIA  
**SILVA**

# EL RETORNO DE WALPURGIS

DIRECTOR  
**CARLOS  
AURED**

UNA PRODUCCION  
**LOTUS FILMS**

COPRODUCCION  
HISPANO-MEXICANA *Eastmancolor Panoramica*

JANO.

Un ejemplo del cine de terror hispánico (o fantaterror español).

## 1. EL RETORNO DE WALPURGIS. ENTRE LO LOCAL Y LO TRANSNACIONAL

En 1967 irrumpe en las salas de cine *La marca del hombre lobo*, de Enrique Eguiluz. La película cuenta con la participación de Paul Naschy (alter ego cinematográfico de Jacinto Molina) como guionista e intérprete, así como con la aparición del hombre lobo como personaje principal, que desde entonces acompañará al denominado “guionista licántropo”, como se le refiere en Equipo Cartelera Turia (1974, 33). Como indica Antonio Lázaro-Reboll en su interesante estudio sobre el “Spanish Horror Film”, el personaje-guionista ha dejado marca en el subgénero del cine de hombre lobo, llegando a hablar del *sello Naschy*. *La marca del hombre lobo* supone la primera incursión de Molina en el cine de terror español, si bien es *La noche de Walpurgis* la película que, siendo la cuarta de una saga dedicada al hombre lobo-Naschy, alcanza una popularidad notable. Considerada en la época como “una película mito en el historial del cine de terror español”, en parte por “los excelentes rendimientos económicos que dio” (Company, 1975), el filme abrió las puertas del género a la explotación comercial dentro pero también fuera de nuestras fronteras. Así lo explica su director, León Klimovsky:

*La noche de Walpurgis fue una película que se exhibió en el mundo entero. Abrió un canal de salida para el cine español hasta tal punto que, un año o dos después de Walpurgis, me decían los vendedores de películas que, cuando llegaban los distribuidores americanos en busca de nuevos títulos, les decían: Spanish film, no. Terror, sí, sin verlo* (Equipo Cartelera Turia, 1974, 40).

Teniendo esto presente, podemos considerar *El retorno de Walpurgis*, en tanto que continuadora de *La noche de Walpurgis*, como uno de los tantos ejemplos de “repetición de la fórmula” que asumían este tipo de producciones, marcadas por las exigencias industriales que ante todo reclamaban rapidez y rendimiento económico. Si el régimen de coproducción que se contempló para la realización de la película era equilibrado con respecto a la asunción del coste por ambas partes (la productora mexicana, Producciones Escorpión, asumirá un 50% del presupuesto de la película), no será así en relación a la aportación de personal: el grupo mexicano aportará exclusivamente dos actrices, Fabiola Falcón (Kinga) y Maritza Olivares (Mariya). La responsabilidad artística y técnica se reservará, así, al equipo español.

Dirigida por Carlos Aured, discípulo manifiesto de León

Klimovsky que había trabajado anteriormente con Jacinto Molina/Paul Naschy, la película ubicaba al sempiterno protagonista de la saga, Waldemar Daninsky, en la Polonia del siglo XIX, quien, por una maldición, acaba adquiriendo la personalidad de hombre lobo durante la Noche de Walpurgis.

Semejante argumento apenas esconde la adscripción genérica del film, que, como la mayoría de las producciones de terror español de la época, parte de tradiciones cinematográficas previas inscritas en el género de terror clásico. En concreto, la Universal y la Hammer serían mencionadas como referentes tanto por el guionista-actor como por la crítica en numerosas ocasiones. Así lo expresaba Molina/Paul Naschy: “Mis personajes son de un erotismo exacerbado, mucho más que los de la Hammer. Eso no quita para que las reglas del juego sean respetadas y los mitos se conserven con sus características propias” (Equipo Cartelera Turia, 1974, 38).

En este contexto, otro de los directores que se internaría en el género de terror en España, León Klimovsky, reclamaba “un género auténtico de cine de terror español, inspirado en lo vernáculo español” (Equipo Cartelera Turia, 1974, 41). Y no era el único. Una de las razones que los críticos argüían con mayor asiduidad para desacreditar las películas pertenecientes a los subgéneros cinematográficos españoles era la tendencia imitativa de este tipo de productos.

Sin embargo, la acomodación de este universo foráneo al ámbito nacional topó con numerosos obstáculos: el propio Molina había tenido que amoldarse a las exigencias que la censura le había manifestado tras la lectura de su primer guión sobre el hombre lobo, originalmente titulado *El licántropo*. Tal y como indica Lázaro-Reboll, “the original character’s nationality and the film’s geographical location [José Huidobro y Asturias] had to be changed to pass the requirements of the censorship board –there were no werewolves in Spain and lycanthropy and other superstitious beliefs were against Catholic doctrine, declared the censors” (Lázaro-Reboll, 2013, 1692).

La Junta de Ordenación y Apreciación de Películas aprueba, en efecto, el rodaje de *El retorno de Walpurgis* el 19 de septiembre de 1973, advirtiendo, sin embargo, al director que: “En general en la realización se pondrá sumo cuidado en que las secuencias de sangre y violencia no se exageren en tal forma que vulneren las vigentes Normas. Esta advertencia se hace aún más concreta para las secuencias 63 en la que sacan los ojos a los cadáveres”

(AGAC, expediente 71.779). Pese que esta vez la Junta no propuso ninguna modificación, los cambios señalados en el primer guión sobre el hombre lobo que, como indicamos anteriormente, presentó Jacinto Molina, debió de pesar en los posteriores proyectos del guionista-actor, incluido éste.

Así pues, es esa admiración por (y deseo de inscripción en) el género de procedencia anglosajona, pero también la censura cinematográfica lo que determina que, como indica Carlos Aguilar, el cine de terror español durante esta época (y las películas de Naschy, en concreto) optara por prestar una especial atención a obvias cuestiones geográfico-argumentales (la acción transcurría fuera de España, los argumentos versaban sobre arquetipos universales, los lugares de rodaje eran insólitos) como desplegaba recursos más sutiles, sobre todo en cuanto al reparto: los intérpretes estaban doblados (así, el espectador común del país no identificaba las voces con las de filmes españoles de otros géneros) y, además, solían ser o bien directamente extranjeros (americanos como Jack Taylor y Patty Shepard, franceses como Silvia Solar y el mentado Howard Vernon, centroeuropeos como la antedicha Zurakowska, Barta Barry y Helga Liné, argentinos como Alberto Dalbes, Rossana Yanni y Perla Cristal) o bien españoles que trabajaban poco o nada fuera del género (Naschy, Julián Ugarte) (Aguilar, 1999, 24).

Sin embargo, si bien resulta indiscutible la presencia en *El retorno de Walpurgis* de elementos propios del segundo ciclo de la Universal, del que este era admirador (la trasposición cinematográfica de los personajes literarios clásicos y los tiempos en los que transcurren la acción [predominantemente el siglo XIX], por ejemplo), también se observa la presencia de otro tipo de elementos procedentes de diversos ámbitos culturales, algo que, como indica Lázaro-Reboll, es algo manifiesto en su cine, que no duda en recurrir a todo tipo de imaginarios para adornar al hombre lobo; en concreto:

*The Nazi's fetishism for the wolf and their search for the Holy Grail in the French region of Mayenne gave him the idea of naming the silver cross associated with Daninsky, Mayenza; Central European gypsy folklore added age-old curses to the Daninsky story; an ancient Japanese legend about the liberation of death and love through sacrifice provided him a basic narrative running through his scripts –a woman who is able to give her life for the tragic, lonely hero; esoteric symbolism contributed to one of the defining attributes of the werewolf– the sign of the pentagram; and the*

*scripts were peppered with Christian imagery –crosses and holy water stoups (1768).*

Pese (o debido) a esta tendencia a la hibridación, la crítica de la época, sometida a una nueva entrega del personaje de Naschy, no haría más que enfatizar la idea de encontrarse ante una reformulación del género de terror (y de la película previa, *La noche de Walpurgis*) que –y ahí ya había divergencias– podía resultar lograda o que, por el contrario, tal y como se consideraba en la mayor parte de las ocasiones, ponía de manifiesto la poca imaginación y la pobreza técnica del principal responsable, como puede verse en la crítica de López Sancho para *ABC* de 26 de septiembre de 1973, titulada “El retorno de Walpurgis o las dificultades del cine de terror” (92-93).

## 2. SANTO CONTRA EL DOCTOR MUERTE. ENTRE LA RELOCALIZACIÓN Y LA DESLOCALIZACIÓN

Si Waldemar Daninsky era un personaje conocido por el público español atraído por el cine de terror (hispanico), Santo había sido una figura recurrente en el cine mexicano. El personaje cinematográfico aparece por vez primera en la película de 1952 dirigida por René Cardona y con su creador para el cómic José G. Cruz como argumentista, *El Enmascarado de Plata*. Desde entonces, Santo protagonizaría multitud de películas hasta 1981, año de la última presencia del personaje en el cine. Tal y como señala Aviña (2004), los films de Santo fueron prueba irrefutable de la gran elasticidad de un género de luchadores cuya fuerza radicaba en su carácter de cóctel; un cóctel genérico (del melodrama a la ciencia ficción, del horror a la comedia) y adaptable a una recepción que, en más de una ocasión, traspasó las fronteras a través del formato de coproducción con diferentes países:

El héroe enfrentó por igual a marcianos y a inquisidores, a brujas quemadas en la hoguera o a mujeres vampiro. Drácula, la momia o Frankenstein no escaparon de sus quebradoras ni de sus patadas voladoras, en cintas que iban y venían entre una suerte de James Bond del subdesarrollo y el cine fantástico más escapista. Sus cintas de acción no podían detenerse en ninguna lógica o coherencia narrativa; sin embargo el azar consiguió que Santo atravesara las fronteras causando asombro en países como Francia, España o Líbano, sobre todo en estos dos últimos, donde se le reconocía como un héroe justiciero (Aviña, 2004, 192).

En el México de mediados del siglo XX, se había ido con-

formando un imaginario colectivo en torno a la lucha libre que contribuía a regular tensiones sociales. Los mexicanos de entornos populares tenían a su alcance un sitio donde podía cumplirse la promesa en la reiteración del rito: la representación eterna de la lucha del bien contra el mal (Fernández, 2012, 46). Por otro lado, en las ciudades, la creciente clase media se había apoderado vorazmente del mito de la modernidad. El gran acierto de las películas de Santo –como lo era también en la arena del cuadrilátero– fue el de conectar con un amplio espectro social a través de temáticas en las que triunfaba la justicia sobre la crueldad. La máscara del héroe, además, suponía un símbolo unificador del sincretismo cultural que se había concentrado en la capital (Fernández, 2012, 48). Como afirma Illescas Nájera (2012, p. 59), los films del enmascarado fueron un factor importante para que la cultura urbana y la popular mexicana se comenzaran a homogeneizar por medio de la introducción de conceptos modernos en la costumbrista y tradicional cultura mexicana.

Sin embargo, la conformación de Santo como icono popular no solamente está ligada a elementos de identidad propiamente mexicanos, sino que cumple con los requisitos del prototipo del héroe hollywoodense (Bou & Pérez, 2000). Estamos, por lo tanto, ante un producto cultural de origen local, pero que también responde a las expectativas de internacionalización que empiezan a germinar en esta época. Es quizá la facilidad para adaptarse a los cambios lo que en parte explique la popularidad de un tipo de producciones que se exhibieron internacionalmente y optaron por la fórmula de la coproducción con diversos países en más de una ocasión. Por poner un par de ejemplos: *Santo contra la magia negra* (1973), coproducción con Haití, y *Santo en el misterio de la perla negra* (1974), coproducción con España y Colombia.

La película *Santo contra el Doctor Muerte* está planteada como una coproducción con España. Se trata de una de las 22 películas protagonizadas por Rodolfo Guzmán durante la década de los setenta, su época de esplendor ya iniciada en los sesenta. La narración comienza cuando un criminal asalta un museo mexicano causando daños a uno de los cuadros expuestos, *Los borrachos*, de Diego de Velázquez. Tras investigar el suceso, la policía sospecha del restaurador del museo, el Doctor Mann, que emplea su saber científico para propósitos estafalarios y poco éticos. Las autoridades encargan al luchador y agente secreto Santo, que se encuentra en España para realizar algunos combates, que investigue el caso junto al detective Paul.



Santo, espía moderno.

Las anteriores películas de Santo eran fruto de la combinación de una trama con claras influencias del cine clásico de terror británico y americano, con combates de lucha libre al estilo mexicano que batallaban con la maldad elevando al personaje al estatus de superhéroe popular. En la película *Santo contra el Doctor Muerte*, el personaje muestra, independientemente de la presencia de la máscara, una cara más humana a través de su condición de espía. Es por ello que la influencia en este film del cine de espías, a raíz del éxito en Europa de James Bond, se hace muy evidente.

La película que nos ocupa pone en evidencia que la figura cinematográfica de Santo se fue ajustando a las distintas necesidades del momento. En *Santo contra el Doctor Muerte* el cambio del héroe se hizo vertiginoso, mostrando una imagen de luchador enmascarado “ultramodernizada” en la que se le muestra como un “agente secreto de technicolor” (Fernández, 2012, 170).

Pese a que el cuadro de Velázquez aparece desde las primeras secuencias del film (incluyendo los títulos de crédito, impresionados en parte sobre la pintura), la presencia de elementos pertenecientes a la cultura e idiosincrasia del país coproductor, España, se limitan casi en exclusiva a este. Más bien, el film sitúa al espectador ante escenarios propios de una vida viajera y cosmopolita -como son los aeropuertos internacionales-, y hace guiños a la alta cultura incorporando de manera aleatoria y sin

ningún rigor lugares y objetos de culto artístico, como los museos y las obras maestras de la pintura que aparecen en la trama. En este sentido, la película transmite un carácter transnacional a través de sus espacios y de la presencia de objetos culturales icónicos propios de diversas culturas, ligados al creciente fenómeno de incremento del turismo que tiene lugar en la época, que son deslocalizados y descontextualizados en el argumento.

A pesar de que, como hemos visto, en la película *Santo contra el Doctor Muerte*, el personaje de Santo se perfila como un héroe internacional, y de que reúne todas las cualidades como espía moderno, en la cinta sigue subyaciendo la misma estructura mítica característica de sus filmes. Podemos decir que el abrirse a nuevos públicos a través de la fórmula de coproducción hispano-mexicana lleva a la incorporación de cambios muy evidentes pero muy poco profundos en el sentido en el que se pronuncia Fernández:

*De la eterna lucha del bien contra el mal se manifiestan viejas estructuras en nuevas formas (...) Los cambios semánticos en el cine del Enmascarado intentaban ir acordes con los significados culturales y necesidades sociales. Sin embargo, en la forma narrativa y otros recursos expresivos se sujetaban a la misma sintaxis de mínimas variaciones (2012, 181).*

En definitiva, la película está configurada a base de elementos identitarios afines a las dos culturas y a las influencias internacionales que operaban en el momento, lo que resulta en una suerte de conglomerado que, a la vez que era potencialmente reconocible, incorporaba a su vez novedades que no hacían más que aportar un matiz de modernidad a la película.

### 3. CAPITAL SIMBÓLICO, CAPITAL ECONÓMICO

A través del análisis y la contextualización de las coproducciones hispano-mexicanas *El retorno de Walpurgis* y *Santo contra el Doctor Muerte* se ha puesto de manifiesto que el cine de (sub)géneros trabaja con unos códigos reconocibles con suficiente flexibilidad para irse adaptando a las circunstancias, lo que le hace especialmente permeable para su exportación y para la fórmula de coproducción que México y España pusieron en práctica durante estos años.

Se hace evidente que los distintos receptores de este tipo de coproducciones cinematográficas forman un conjunto muy heterogéneo caracterizado por una fuerte hibridación cultural (García





Foto reciente: Dolores del Río y el director Antonio Mammlet, sus asistentes, en México, donde se iniciaron las conversaciones con el señor De Miquel para que la estrella mexicana viniese a España, para interpretar el primer film de colaboración hispanoamericana.

*Dolores del Río*

PROTAGONIZARÁ EN ESPAÑA

*"La Gloria de Don Kamiro"*

Hacia un Congreso  
de cine hispanoamericano

Y un gran certamen anual



—Trataríamos de sentar las bases de una fecunda colaboración entre la cinematografía española y la de los países americanos de nuestra lengua. Y remediar el grave problema de que las cintas españolas no se vean en América. Porque esta es la triste verdad, ante la que no se puede cerrar los ojos. Y es

Canclini, 2001). Tras el análisis de las películas se puede observar cómo el cine de (sub)géneros supo reflejarse en una sociedad múltiple, que sobrepasaba las fronteras nacionales, a través de la utilización y reiteración de recursos cinematográficos de carácter híbrido. En este juego de espejos hemos podido ver cómo *El retorno de Walpurgis* es un producto cinematográfico construido a partir de la mezcla de todo tipo de tradiciones ligadas al género del terror que se plantea como híbrido desde su origen. *Santo contra el Doctor Muerte*, sin embargo, es una reconversión de un producto cinematográfico, basado en la figura de un héroe local, ampliado y adaptado a las nuevas circunstancias que, pese a incluir en la narración referencias a los países coproductores (algo que, por supuesto, también se encuentra presente en el acento – mexicano o español– de los actores), basa su carácter transnacional en la deslocalización y la descontextualización.

Comprobado el rendimiento de sus antecesoras, ambas películas se propusieron como productos que se planteaban como repetición de la fórmula (con más o menos alteraciones) y que terminaron trabajando con elementos de capital simbólico, tanto transnacional como local, con el objetivo mayoritario de convertirse en capital económico (en el en el sentido en el que lo define el sociólogo Pierre Bourdieu: ver Flaschland, 2003). El resulta-

do es unas producciones cuya hibridación es manifiesta no sólo en lo económico (se trata de coproducciones), sino también en lo estilístico. Al fin y al cabo, tanto México como España habían entrado en una modernidad no exenta de tensiones entre lo tradicional y lo nuevo, y lo local y lo foráneo; tal y como ha quedado de manifiesto en el presente texto.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, C. (1999). *Cine fantástico y de terror español*. San Sebastián: Semana del cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.
- Alcántara Sáez, M. (1990). *Sistemas Políticos de América Latina : México, los países del Caribe y de América Central* (Vol. II). Madrid: Tecnos.
- *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*. (1950). Madrid: Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo- Unión cinematográfica Hispanoamericana.
- *Anuario del Cine Español. 1955-1956* (1950). Madrid: Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo.
- Aragüez, C. (2006). *La política cinematográfica española en los años sesenta: la propaganda del Régimen a través del nuevo cine español*. Recuperado el 12 de abril de 2014, de [http://www.represa.es/represa\\_3\\_mayo\\_2007\\_articulo8.html](http://www.represa.es/represa_3_mayo_2007_articulo8.html)
- Aviña, R. (2004). *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México D. F.: Océano de México.
- Baudrillard, Jean (2005). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Bou, N. & Pérez, X. (2000). *El tiempo del héroe. Ética y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Canel, María José (1999). *Comunicación Política*. Madrid: Tecnos.
- Cervantes, I. (2002-2014). *Instituto Cervantes*. Obtenido de <http://cvc.cervantes.es/actcult/cine/historia/coproducciones.htm>
- Company, J. M. (1975). "El rito y la sangre (aproximaciones al subterror hispano)". En Equipo Cartelera Turia (1974). *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres editor.
- De la Mora, R. (Julio-Diciembre de 2008). "Las películas estadounidenses denigrantes para México proyectadas en Argentina y Brasil, 1919-1924". *Ulúa*, 12, 29-52.
- De la Vega Alfaro, E. & Elena, A. (2009). *Abismos de pasión. Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas* (Vol. 13). Madrid: Cuadernos de la Filmoteca Española.
- De los Reyes, A. (1993). "Las películas estadounidenses denigrantes y el gobierno mexicano. Años veinte". *Intermedios*, 58-69.
- De los Reyes, A. (1996). "Aspectos del intercambio cinematográfico entre México y España en los años 20". *Archivos de la Filmoteca*, 22, 40-47.
- De los Reyes, A. (1996). "El Gobierno Mexicano y las películas denigrantes 1920-1931". En I. Durán, I. Trujillo, & M. Vereá, *México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*. México: Filmoteca UNAM, IMCINE, CISAN, 23-35.
- Debord, Guy (1999). *La sociedad del espectáculo* Valencia: Pre-textos.
- Defleur, M.L. y Ball-Rokeach, S. (1982). *Teorías de la comunicación de masas*. Barcelona Paidós.
- Delgado, L (1988). *Diplomacia Franquista y Política Cultural hacia Iberoamérica, 1939- 1953*. Madrid: CSIC.
- Díaz López, M. (1999). "Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispanomexicana de 1948: Jalisco en Sevilla". En M. Díaz López, & L. Fernández Colorado, *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español. VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (Vol. 5). Madrid: Cuadernos de la Academia.
- Díaz López, M. (2009). "Buscar y amar los lugares comunes. Cartografía en cinco estereotipos mexicanos y españoles en sus cines populares (1920-1960)". En E. De la Vega Alfaro, & A. Elena, *Abismos de Pasión . Una historia de las relaciones cinematográficas hispanomexicanas* (Vol. 13). Madrid: Cuadernos de la Filmoteca Española.
- Diez Puertas, E. (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.
- Diez Puertas, E. (2009). "Primo de Rivera y la censura diplomática (1923-1929)". En J. Caparrós Lera, *Historia & Cinema. 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Històri*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 61-78.
- Elena, A. (2009). "Medio siglo de coproducciones hispanomexicanas". En E. De la Vega, & A. Elena, *Abismos de pasión. Una historia de las relaciones cinematográficas hispanomexicanas* (Vol. 13). Madrid: Cuadernos de la Filmoteca Española.
- Equipo Cartelera Turia (1974). *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres editor.
- Fein, S. (1995). "La diplomacia del celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano". *Historia y Grafía*, 4, 137176.
- Fernández Colorado, L. (2009). "En las puertas de Babel: la consolidación de vínculos políticos y culturales en las relaciones cinematográficas entre México y España (1921-1939)". *Cuadernos de la Filmoteca Española*, 13, 25-35.
- Fernández, Á. (2012). *Santo, El Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Flaschland, C. (2003). *Pierre Bourdieu y el capital simbólico*. Madrid: Campo de ideas.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- García Pereyra, R. & Madrid Solórzano, J. M. (julio de 2010). "Imágenes del mexicano en el cine norteamericano de los años 10". *Actas de Diseño*, 9, 131-135.
- García Riera, E. (1970). *Historia Documental del Cine Mexicano*. Ediciones Era. García Riera, E. (1986). *Historia del cine mexicano*. México D.F.: Secretaría de Educación Pública.
- García Riera, E. (1987). *México visto por el cine extranjero, vol. 3*. Mexico: Ediciones ERA, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas.
- Illescas Nájera, F. (2012). "¿Hasta qué punto fue El Santo *El enmascarado de Plata* definido por la escendente cultura popular del siglo XX?" (I. T. Monterrey, Ed.) *En-Claves del Pensamiento*, 12, 49-66.
- Lacoste, Yves (2008). *Geopolítica*. Madrid: Síntesis.
- Lara, F. (1975). "Introducción a un trabajo colectivo". En VV. AA., *7 trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres editor.
- Lázaro-Reboll, A. (2012). *Spanish Horror Film*. Edimburgo: EdinburghUniversity Press.
- León-Portilla, M. (2006). "España y México: enuentros y desencuentros". *Letras Libres*, noviembre, 26-30.
- Lida, C. E. (2001). *México y España en el primer franquismo, 1939-1959. Rupturas formales, relaciones oficio-*

- sas. México D.F.: El Colegio de México, A.C.
- Matesanz, J. A. (1980). "De Cárdenas a López Portillo: México ante la República Española (1936-1977)". *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México. Recuperado el 1 de abril de 2014*: <http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc08/101.html>
  - Meyer, L. (2001). El cactus y el olivo. México D.F.: Editorial Océano de México. Monzón, Cándido (2006). Opinión pública, comunicación y política. Madrid: Tecnos.
  - Navarro García, L. (. (1991). Historia de las Américas (Vol. IV). Madrid: Alhambra Longman, Sociedad Estatal para el Quinto Centenario, Universidad de Sevilla.
  - Nye, J. (2004). Soft Power. Nueva York: Public Affairs.
  - Ojeda, M. (1977). "México y España ante los grandes cambios internacionales". *Revista de Occidente*, 198, 21-34.
  - Peredo Castro, F. M. (2008). "La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946)". *Revista Mexicana de Política Exterior*, 85, 93-135.
  - Pérez Díaz, R. (22 de junio de 1947). "Desde mi ventana". *El Cine Gráfico*. Rodríguez Gómez, A. A. (2014). La diplomacia pública española desde 1939 a 2012. Comunicación, imagen y marca España. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
  - Romero-Marchent, J. (agosto de 1948). "Espíritu y aliento del Certamen Cinematográfico Hispanoamericano celebrado en Madrid". *Radiocinema*. Rubio Jr, O. (1948). "España cinematográfica". *El Cine Gráfico*. Anuario 1945-1946-1947.
  - Santos, F. (2003). Exiliados y emigrados : 1939-1999. Recuperado el 30 de marzo de 2014, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/exiliados-y-emigrados-19391999--0/html/ffdf03e4-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/exiliados-y-emigrados-19391999--0/html/ffdf03e4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html)
  - Schmidt, F. (1997). "Paraíso e infierno. La imagen de México en las literaturas y el cine europeo y estadounidense". *Poligrafías: revista de literatura coparada*, 2, 87-99.
  - Trenzado Romero, Manuel (2000). "El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política". *Reis*: n° 92, octubre-diciembre.
  - Tuñón, J. (2007). "Cine e Hispanismo. Un debate de ida y vuelta entre España y México en 1948", en Berthier, N. y Seguin, J-C. (ed.) *Cine, Nación y Nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez.
  - Vázquez, A. (2010). "La diplomacia mexicana: ¿agente al servicio del exilio español? Las relaciones entre los diplomáticos mexicanos y los organismos de ayuda a los republicanos españoles (1939-1942)". *HAOL*, 22, 7-17.
  - Woll, A. L. (1980). *The Latin Image in American Film*. Los Ángeles: UCLA Latin American Center Publications.

MESA REVUELTA

# La rana dorada

Por Orlando González Esteva



## AMORES BESTIALES

*El sueño de la mujer del pescador*, el famoso grabado de Katsushika Hokusai (1760-1849), cumple doscientos años, y uno no sabe qué admirar más, si el poder sugestivo de la obra, donde se contempla a dos pulpos sosteniendo relaciones íntimas con un ser humano, o el título que acabó adjudicándosele, un título capaz de excitar la imaginación del más apático. Hokusai no dio nombre al grabado y algunos críticos e historiadores prefieren identificarlo con frases más escuetas: *Joven buza y pulpos* o *La buscadora de perlas y dos pulpos*. Son títulos conformes a una realidad milenaria: no es raro que la mujer japonesa bucee en busca de algas, mariscos y ostras, constantes de la dieta nacional, o en busca de perlas, mientras su marido pesca mar adentro. Internet ofrece fotografías y testimonios filmados de algunas pescadoras de perlas contemporáneas y, como antaño, semidesnudas.

El grabado de Hokusai, cuyo punto de partida puede haber sido la historia de Tamatori, una princesa que ayuda a su esposo a recuperar la perla que le ha robado el rey de los mares -un dragón al frente de un ejército de criaturas marinas, entre ellas, un regimiento de pulpos-, ha atraído a escritores, músicos, escultores y pintores occidentales, entre los que figuran desde Auguste Rodin y Pietro Mascagni, a cuya ópera *Iris* pertenece el “aria della piovra” o “aria del pulpo”, hasta Pablo Picasso y Salvador Dalí. Pero ha sido la psiquiatría la que más ha hurgado en la obra de Hokusai para ilustrar el poder de la vida inconsciente, la significación de los sueños, el carácter tentacular de los deseos reprimidos, el rol de la fantasía y la fiera pulsión animal que

subyace en lo humano, donde la zoofilia es agua que aún mueve molinos.

*El sueño de la mujer del pescador* ocupa un lugar de privilegio en la historia del arte erótico. No ha perdido un ápice de su don para turbar -y, en ocasiones, ofender al desavisado pudibundo- ni para espabilar a quien no teme dejarse arrastrar por lo que la obra aventura. Pero de ser despojada del nombre que la tradición le impusiera y por el que ha llegado a identificarse se vería privada de buena parte de su encanto, de aquella dimensión que la rescata de un erotismo extravagante, rayano en lo grosero. Tan importante como lo que Hokusai muestra es, para quien sabe que un título puede enriquecer una obra o atentar contra ella, la palabra “sueño”.

Lo demasiado obvio, gracias a esta palabra, raya en lo arcano, situándonos ante una realidad sensible y, sin embargo, en penumbra. Mucho de lo que parecía exterior es también interior: los pulpos no existen, o existen pero sólo en la vida onírica de esta mujer que yace desnuda y quién sabe si inermes. Nadie es responsable de lo que sueña.

Muchos de los sueños que damos por propios podrían ser los sueños de nuestros antepasados, prolongación misteriosa de quienes nos antecedieron, como suelen serlo la estatura, el color de la piel y los ojos, el tipo de cabello y hasta algunos patrones de conducta para los cuales no hay explicación plausible. Si toda la vida provino del mar, nada de insólito tendría que entre los deseos más recónditos del ser humano estuviera el ayuntamiento con algunas criaturas que, a diferencia de él, no desertaron de su primer hábitat y acaso abrigan deseos

muy similares a los suyos. El primer paraíso puede haber estado debajo de los océanos, y el que describe la Biblia ser sólo una parcela que quedó al descubierta cuando las aguas, quién sabe por qué motivos --acaso la aparición del hombre-- decidieron retraerse a sus actuales dominios.

*El sueño de la mujer del pescador*, el título, invita a ensayar nuevos acercamientos a la obra. Suele olvidarse que el verbo “soñar” goza de varias acepciones, que tan pronto puede aludir a una actividad inconsciente como a una consciente. No hay que estar dormido para soñar. Soñar es también *anhelar persistentemente una cosa*; anhelarla despierto. Más que un sueño, el grabado de Hokusai podría representar una ensoñación, y los ojos cerrados de la mujer, el éxtasis que su relación extramatrimonial con los pulpos le proporciona; una relación ficticia, se sabe: el acoplamiento entre un mamífero terrestre y un molusco es improbable pero no por ello inocente.

Cabe suponer que la ausencia del esposo o la pasión desmesurada de éste por su oficio, una pasión capaz de llevarlo a descuidar sus deberes maritales, exasperó el libido de la mujer, hipertrofiando sus expectativas y, no satisfecha con la evocación de su cónyuge para auto complacerse, llevándola a recurrir a las imágenes de estos dos animales cuyos dieciséis tentáculos --ocho por cada uno-- serían el equivalente de cuatro hombres si diéramos la misma importancia a brazos y piernas como instrumentos de placer, o de ocho hombres si sólo atribuimos esa utilidad a las extremidades superiores. Una conjetura más audaz --y hasta acorde con los presupuestos del

psicoanálisis-- supondría una promiscuidad que rehúso atribuir a una dama.

La diferencia de tamaño entre los pulpos de Hokusai sugiere que se trata de padre e hijo, quizás de la iniciación sexual del segundo. Mientras el primero, nada tonto, se concentra la parte inferior del cuerpo femenino, el pequeño se entretiene acariciando los senos, la nuca, el torso --el pulpo es el rascabuchador por excelencia-- e introduciendo la boca en forma de pico entre los labios de la presunta durmiente. Quien haga girar el grabado hacia su derecha, de modo que la mujer acostada parezca de pie, advertirá, perplejo, cómo los ojos que parecían cerrados se entreabren.

*El sueño de la mujer del pescador*, el título, es tan admirable que tienta, si no a buscar uno que lo supere, sí a encontrar otro capaz de forzar a atribuir a la obra significados diametralmente opuestos a los habituales. Una sugerencia: *El sueño de los pulpos*. Exoneraría a la mujer de toda sombra de infidelidad o lascivia --si no tenemos control sobre nuestros sueños, menos control tenemos sobre los de quienes puedan soñarnos-- y haría recaer la culpa, si alguna hay, en estos animales donde la tinta, como en algunos de nosotros, lo enturbia todo.

*Hoja sin árbol,  
¿por qué azar de la noche  
nos encontramos?*

Una hoja seca y un hombre solitarios, llevados y traídos por quién sabe qué fuerzas, pueden reconocerse y acompañarse.

Un folio púrpura divulgaría las palabras de alguien que conversa con una ciudad cuyos árboles, en otoño, tan pronto sirven de fogata a la gente sin ho-

gar como al visitante desprevenido:

*Un arbolito  
de hojas rojas me salva,  
Louisville, del frío.*

El camino hacia la muerte es el camino hacia nuestra propia consumación: hasta el instante de morir no somos todo lo que somos. Morir es completarse. Un folio ocre revelaría el caso de un curioso en quien forcejean un vestigio de juventud y las señales, cada vez más perentorias, de su mortalidad:

*Avanzo a tientas,  
rumbo a mí, desde mí,  
verde hoja seca.*

Un folio naranja reproduciría unos versos del poeta estadounidense Russell Edson fielmente traducidos al español por el cubano Juan Cueto-Roig.

*Hubo una vez un hombre que encontró dos hojas y con cada una en cada mano entró a la casa diciendo a sus padres que era un árbol.*

*A lo que ellos respondieron entonces sal al patio y no crezcas en la sala que tus raíces pueden arruinar la alfombra.*

*Él les contestó yo estaba bromeando yo no soy un árbol y dejó caer las hojas*

*Pero sus padres dijeron mira es otoño. Nada más quisiera, que dijeran de él, el repartidor de papeles.*

## LA RANA DORADA

El portal de mi casa da a un patio salvaje donde el árbol no avergüenza al arbusto; ni la mariposa monarca, a la lagartija común; ni el gorjeo de los pájaros, al ladrido del perro del vecino; ni el cielo limpio, a las paredes rugosas y manchadas de humedad; ni el espacio abierto, a los

rincones donde van a podrirse las hojas secas y vida y muerte exhalan el mismo aroma.

Un sendero empinado de piedrecillas y tierra obliga a todos, propietarios y visitantes, a someterse al escrutinio de un cocotero desgarrado, mientras helechos y palmas flanquean su ascenso y les tienden las manos, multitud fervorosa sin más insignia que su propio verdor.

El sendero conduce hasta una vieja portería de madera ante la cual acostumbro estacionar mi todoterreno o, si se dobla a la izquierda, hasta el portal mismo de la casa, donde otras plantas amenazan cerrar el paso o irrumpir en ella. No hay día que no las sorprenda asomadas a las ventanas; más de una ha logrado insertar una hoja entre los cristales y utilizarla a manera de periscopio. Renuentes a ser la comidilla del barrio, mi esposa y yo sacrificamos todo afán libertino y hacemos alarde de decencia.

Y es en ese trayecto que recorro a pie, de la portería al portal, donde un mediodía sentí que alguien, a mis espaldas, fijaba la vista en mí, y donde al darme vuelta me enfrenté a los ojos más bellos y tristes que jamás he visto. La dueña de esos ojos era una minúscula rana de un amarillo tan puro que parecía fulgir aun debajo del follaje que nos servía de toldo; una rana más amarillo que rana, y más ojos que amarillo; una piedra preciosa viva con dos azabaches esféricos, vivos también, engastados en la parte superior del rostro; una joya de rana que debe de haber forzado a las ardillas a cubrirse los ojos para no quedar ciegas por el resplandor y despeñarse de la copa de los robles donde retozaban.

No debí prestarle mayor atención,



pero nunca había visto una rana así, una rana que parecía haber saltado de una fábula de Esopo y cuya expresión facial no era la consabida, no era la que despliegan las ranas al zamparse un mosquito, mirarnos entre la hierba o abandonar, dichosas, el estanque; una rana inmóvil dentro de cuyos ojos húmedos algo luchaba por comunicármese, algo angustioso que yo debía entender. El animal entreabrió varias veces la boca pero no croó, o no logró hacerlo de forma que yo lo oyera, o logró hacerlo pero sólo de manera subliminal, porque tuvo que ser él quien me indujo a observarlo más detenidamente, a observarlo más allá de esos ojos en los que los míos, pasmados, goteaban, y advertir, con horror, el estado lastimoso de la mitad posterior de su cuerpo, destripada contra la gravilla del sendero.

La rana agonizaba. Su parte maltrecha, desleída en una sustancia viscosa que filtraba la tierra, impedía al resto moverse, lo fijaba al sendero, mientras la parte intacta defendía su oro limpio, del que la nariz parecía tirar hacia arriba. Sus ojos me decían callando todo lo que dentro de mí comenzaba a cuchichearse:

*nadie ha visitado tu casa hoy, el único vehículo que ha transitado por este sendero es el tuyo, uno de sus neumáticos tiene que haberla pillado;*

*imposible adivinar si su mirada es de condena o perdón, es probable que los animales a los que hacemos daño sean compasivos con nosotros, nos aventajan en nobleza;*

*la rana espera por ti desde esta mañana, desde que por distraído la atropellaste, pero ¿qué puedes hacer por ella? Nada que no sea salvarla del anonimato*

*en que está a punto de desvanecerse, si tienes mejor entraña que tu vehículo, el remordimiento no te mata y escribes.*

La primera intención fue recogerla y transportarla junto a un charco de agua que yo mismo crearía, con el auxilio de una manguera, en el lugar más sombrío y verde del patio; transportarla a una suerte de paraíso de emergencia al que no tardarían en acudir algunos insectos o en el que yo mismo, solícito, de no acudir ellos o acudir en silencio, me estrenaría zumbando. Pero alzarla hubiera sido separarla de la mitad de sí misma que le sorbía el suelo, destrozar órganos y tejidos a los que aún se aferraba o que se aferraban a ella, ejercer una nueva violencia sobre todos y, si la desgraciada no moría al instante, exacerbar su suplicio.

No quise verla morir. No podía. Los ojos de la rana, fijos en los míos, me hablaban cada vez más alto y sentí náuseas. Náuseas de mi negligencia. Náuseas de haber atentado contra tanta hermosura. No era la mirada de un niño, un anciano o un enfermo la que me escrutaba: era la mirada de la vida que, mientras menos humana, más cerca de nosotros parece estar; la vida sin nombre propio y, acaso por eso, más susceptible de reflejar la nuestra, más susceptible de ser lo que nos pasa.

Huí al portal, franqueé la puerta de la calle a trancos, me perdí en el interior de la casa y no regresé al patio hasta la mañana siguiente: la rana había desaparecido. Aves de todo tipo visitan la propiedad, pernoctan en ella, y tan pronto husmean entre las ramas más altas como entre los sueños de mi mujer y los míos. Alguna debe de habérsela llevado den-

tro, fosforescente el buche, áureo el canto y, a partir de entonces, ave aficionada a la lluvia, más proclive al salto que al vuelo, más noctámbula que cualquier otra ave de su especie.

El recuerdo de aquella rana me ronda y ahora, al enfrentarme a una fotografía de una parienta suya, me induce a dejar constancia de su belleza y de mi contrición. Un grupo de científicos del Instituto Senckenberg de Fráncfort ha descubierto una rana similar a ella, de apenas dos centímetros de longitud e intenso color amarillo, en una región selvática de Panamá. La rana asombra porque, sin causar perjuicio, chapa en oro las yemas de los dedos de quienes la tocan. Escribo con la esperanza de que, al levantar las manos del teclado, las yemas de los míos no sean la excepción, señal de que han estado en contacto con aquélla que aún turba, sin proponérselo, las aguas de mi conciencia.

## EL CUERPO DE LA ESPUMA

La muerte de José Emilio Pacheco (Ciudad de México, 1939-2014) me devolvió a uno de sus textos: *Elogio del jabón*. El texto me animó a redactar y musicalizar un guión para la radio. El guión, a su vez, me sugirió algunas ideas, y esas ideas convergieron en estos párrafos cuya única pretensión es recordar hasta qué punto la poesía puede contagiar al lector su necesidad de reescribir alguna porción de la realidad y de compartir con otros lectores su nueva percepción de ella.

Pacheco celebra *las nupcias del jabón y el agua*. Nuestra relación con ellos no puede ser más íntima: son las únicas criaturas que invitamos a bañarse con nosotros a diario. Huelga hablar de las-

civia, de haberla es inconsciente, y todos nos solazamos en silencio, sin que una manifestación de euforia extrema turbe la paz del vecindario. La manía de cantar bajo la ducha es sólo indicio de una sexualidad satisfecha.

El matrimonio del jabón y el agua no es estéril, tiene una hija (bella, por cierto): la espuma. Y promiscua como nosotros, como ellos, pero más cariñosa que sus padres. Mientras el agua, antes de desposarse con el jabón, nos cae encima y huye cuerpo abajo, escurriéndose por la boca del desagüe, que la utiliza para hacer gorgoritos y aclararse el gáznate como si fuera él, y no nosotros, quien va a cantar; mientras el jabón --sin el agua-- es sólo una presencia inexpressiva, la espuma se adhiere a nuestra piel como si no se resignara a abandonarnos.

No se sabe cuál es su canción favorita pero la bañera me ha escuchado entonarle varias, y como la supongo aficionada al bolero, no hay vez que la sienta hacerme cosquillas en la nuca, resbalarle por el tórax y lamerme las piernas que no encuentre uno dispuesto a halagarla y hacerla partícipe de mis propios deseos: *¡Mira que eres linda!, Abrázame así, Bésame mucho, Novia mía, Tápame contigo* y, si se esmera en el toqueteo, la más ardiente de las guarachas imaginables: *Ven, devórame otra vez*.

Ninguna pareja de amantes se enjabona: la enjabonan el jabón y el agua, que, a través de ella, se enjabonan a sí mismos.

Ninguna pareja se desenjabona: la desenjabonan el agua y el jabón que, a través de ella, renuncian a sus respectivas individualidades y escapan por la alcantarilla disfrazados de mugre para

que ningún envidioso atente contra su felicidad.

Ninguna pareja más perfecta que la de ambos. El *libestod* de *Tristán e Isolda* fue compuesto para ellos. Si hombres y mujeres se fundieran al contacto de los unos con los otros como se funde el jabón al contacto con el agua; si, luego de intimar, quedaran tan ebrios de su cónyuge como el agua queda del jabón, no existiría el divorcio. Basta que la bañera se llene de vapor para que a la pastilla de jabón se le caiga la baba. Basta que el agua salpique la jabonera para que ésta bulla, como el champán.

La sensualidad de las mujeres cubanas que me atrajeron de niño radicaba en su afición al jabón de lavar, cuyo aroma humilde esparcían por dondequiera que pasaban, como una promesa de acoplamiento. Por eso arremetía de cabeza contra las sábanas blancas que se ahuecaban o hinchaban en las tendederas de la azotea de mi casa y en los patios vecinos, y las dejaba lengüetearme el rostro, y daba vueltas y vueltas dentro de las más mojadas, o entre ellas, borracho de su perfume, que así de lúbricos pueden ser los niños.

Una sábana húmeda que cuelga al sol es un cuerpo que juega con quien lo palpa y que tan pronto le escurre el bulto como reaparece a sus espaldas, cubriéndole los ojos y revolviéndole el cabello. Una vez escuché a una sábana musitarme, ¡*loco, loco!*, y nada le dije, pero la loca era ella, que no me soltaba.

Por eso envidiaba y aún envidio al viento, todo hocico, capaz de raptarlas e ir dándose revolcones con ellas sobre los tejados y la hierba. Oler es una forma de poseer. La doncella olorosa a jabón de

Castilla que transita una acera flanqueada por hombres corre peligro de perder su virginidad; la esposa más honesta le es infiel a su marido. Respirar el aroma que cualquiera de ellas exhala es poseerlas públicamente, pero sin impudicia.

La ola es madre soltera. Se ignora quién fue el padre de la espuma que lleva en los brazos. A no ser que el movimiento sea una forma de jabón, y de él descienda la espuma que, temerosa de ser desflorada por el viento, huye y se estrella contra las rocas o por el contrario, ávida de varón, se extiende boca arriba en la arena.

Quien va a la playa y prefiere el baño de asiento al chapuzón, la orilla a la profundidad, no es tonto, ama la espuma y superpone a su condición inodora la fragancia de las lociones para broncearse que erotizan el ambiente. Nada como el olor a zumo de piña y crema de coco que arrojan algunas. El cubano aficionado a ver en las frutas una humanidad apetitosa descubre que cielo e infierno son uno en la playa.

*Miro la espuma, su delicadeza,  
¡que es tan distinta a la de la ceniza!  
Como quien mira una sonrisa, aquella  
por la que da su vida*

Confesó Claudio Rodríguez, y lo entiendo. Pero la espuma no distrae de la muerte: su fugacidad es recordatorio de la nuestra.

No renuncié a afeitarme con navaja por temor a degollarme sino a degollar a la espuma. Un día la vi sangrar y no supe qué hacer. La herida, aunque minúscula, me dolió más que a ella. Su sangre era más roja que la mía.

## LA AGUJA ES EL PAJAR

Sorprende el pudor de algunas palabras para desnudarse al primer obsequio y el impudor de otras al advertir que sólo desnudándose recuperarán su sentido más justo. La palabra *crystal*, por ejemplo, se inicia con un sonido que acusa la fragilidad de la materia que nombra; se diría que oímos a esa materia quebrarse: *cris*. Chema Madoz ilumina esa fragilidad fotografiando una pluma solitaria que cae sobre un estante de vidrio y, al golpearlo, lo raja: el estante es más endeble que la pluma; mirar la fotografía es oírlo cuartearse. La palabra termina con un salto de agua, desleída en la sustancia incolora que el propio *crystal*, inmóvil, recuerda: *tal* es anagrama de *tla*, agua en náhuatl.

Imposible pronunciar la letra “T” sin, luego de apoyar la punta de la lengua entre el revés de los dientes superiores y el tramo del paladar que limita con ellos, ejercer presión y, como defenestrándola, forzarla a arrojarse del cielo en sombras de la boca al exterior. La consonante nadadora, bañada en saliva, salta sobre el trampolín de un instante, estalla en el hueco enorme de la “A” que sigue y se despeña por él hasta golpear, deshaciéndose, la “L” alberca, la “L” ola, la “L” lluvia depositada en toda la geografía del lenguaje: *cris-tal*.

No hay palabra con “L” que no dé de beber al sediento; que no corra peligro de desleírse en sí misma; que no ofrezca, al que lee, un estanque donde contemplarse; que no resuma, en su sola “L”, el poema *Muerte sin fin* de José Gorostiza. En el corazón mismo de la palabra “sola” -nótese el chorro que asciende de ella- un astro se asoma a una fuente.

Los primeros versos de *Piedra de sol*, de Octavio Paz, recrean esa metamorfosis del vidrio. Un cuerpo sólido se licua y trepa el aire deshaciéndose en salpicaduras, como aspirando a resolverse en vapor:

*Un sauce de cristal, un chopo de agua,/ un alto surtidor que el viento arquea...*

Quien dice *crystal* y lo dice a conciencia, saboreando el cuerpo líquido de la “L” que la “T” hace saltar, se transforma en gárgola. Gran parte del desconcierto que sufre el mundo tiene origen en el mal uso de las palabras. Imposible entenderse cuando se soslaya aquello que su morfología enuncia de manera inequívoca y se ponen en labios de ellas cosas que, si se les escudriña bien, no quieren decir. Nadie lo ha explicado mejor que Confucio:

*Si los nombres no son correctos, las palabras no se ajustarán a lo que representan; y si las palabras no se ajustan a lo que representan, los asuntos no se realizarán.*

*Si los asuntos no se realizan, no prosperarán los ritos ni la música. Si la música y los ritos no se desarrollan, no se aplicarán con justicia penas y castigos, y si no se aplican penas y castigos con justicia, el pueblo no sabrá cómo obrar.*

*En consecuencia, el hombre superior precisa que los nombres se acomoden a los significados y que los significados se ajusten a los hechos. En las palabras del hombre superior no debe haber nada impropio. (Analectas, Libro XIII, 3)*

Si aspiramos al bienestar y la concordia universales (no hay por qué descartar un eventual *tete-a-tete* con algunas civi-

lizaciones extraterrestres) y, en el ámbito cubano, a una solución al desbarajuste nacional, es preciso prestar mayor atención a las palabras, ponerlas bajo la lupa de nuestra curiosidad y, lejos de forzarlas a hablar por boca nuestra, hablar por boca de ellas, que nos sobrevivirán y que sólo en contadas ocasiones se prestan a las ambigüedades a las que somos tan proclives y a las que debemos buena parte de los descalabros que registra la Historia.

Se impone la elaboración de un diccionario especializado en el rescate de toda palabra cuyo significado sufra distorsión. Nada de *limpiar*, *fijar* y *dar esplendor*. Lo primero es ocioso, no hay palabra bien entendida y utilizada que no fulja: la mugre no está en ella sino en el sambenito que la convención le cuelga y que el hablante o el lector apocado teme arrancar. Lo segundo, *fijar*, es contraproducente: las palabras odian la inmovilidad, tienen alma de mariposa, y el único alfiler capaz de inspirarles alguna simpatía es aquél que, solidario, se revuelve y pincha a quien lo empuña. Lo tercero, *dar esplendor*, es absurdo: el esplendor no se otorga, se manifiesta en aquello que, lejos de utilizarse de manera torpe o interesada, se deja ser: *de desnuda que está, brilla la estrella*.

Hay quien busca la aguja en el pajar. Yo tengo por pajar la aguja, es decir, la palabra, y hurgo en ella, entre los destellos que un golpe de luz le arranca, como si un ser distante la habitara y al influjo de un sol de mediodía, con un trozo de vidrio en cada mano, me hiciera señas.

LA DICHA DE LOS DESDICHADOS  
Nadie sabe dónde le espera un milagro,

pero la orilla del mar es un lugar idóneo para que éstos ocurran, sobre todo si se le recorre temprano, cuando el sol emprende la conquista del espacio y la arena exhibe una amplia selección de criaturas y objetos relucientes.

La buena suerte me permitió desandar un sinnúmero de mañanas por la orilla del mar, barbudo, greñado, descalzo, con pantalón corto y camiseta raída, la mejor para infundirle al ánimo una honda sensación de libertad, la mejor para que el viento se cuele por ella y cargue con uno, aunque ambos pies sólo accedan a separarse del suelo juntos unos centímetros a la vez. Y esas andanzas me permitieron ser testigo de varios milagros, entre ellos uno a cuyo recuerdo suelo abandonarme.

Caminaba por una playa del sur de la Florida con los pies metidos en la espuma, sin más compañía que una bandada de gaviotas que revoloteaba o se posaba a mi alrededor y una bandada de pensamientos empeñados en imitarlas, cuando descubrí, a lo lejos, un resplandor inusitado, un resplandor que rivalizaba con el del sol pero que tenía asiento en la playa, como si al borde del agua hubiera estallado un incendio o se revolviere, loca, la espada que Dios situó a las puertas del Paraíso.

Agucé la vista intentando adivinar de dónde procedía aquella luz que enviaba rayos a todas partes, que partía de un centro sin contornos, de un enorme centro cuya intensidad era tal que mientras más se escrutaba, más difícil se hacía ver dentro de ella. Era una luz blanca que al dispersarse barajaba todos los colores del arco iris, rompiéndose y arrojando esquiras al aire sin menoscabo de sí

misma. Apreté el paso temiendo que el fenómeno se eclipsara y hasta anhelando --cosas que sólo se le ocurren a un hombre solo que conversa con Dios a diario y cree en el misterio y la maravilla del mundo-- que aquella playa desierta me reservara una zarza ardiente.

No sé cuántos minutos necesité para salvar la distancia que me separaba de aquella luz. Las gaviotas desaparecieron; el mar, a mi izquierda, y la enorme franja de arena a mi derecha se replegaron. El paisaje se redujo a aquel fulgor al que me dirigía como una nave imantada por el origen del universo, en dirección contraria a los cuerpos que echó a volar el Big Bang y entre los cuales aún viajamos; se redujo a aquel fulgor en el que me introduje ciego y del que de repente comenzaron a brotar voces, risas y chapaleos.

Nada distinguí hasta que estuve a punto de chocar contra el meollo más duro de la candelada: eran veinte o treinta sillas de ruedas vacías, encajadas en la ribera húmeda, golpeadas por el sol, perfectamente colocadas unas al lado de las otras, como un escuadrón de hierro inofensivo que oteara el horizonte. Y delante de ellas, allí donde el mar no asusta a los niños, no sé si flotando o encallados en el fondo, mangles humanos, veinte o treinta jóvenes paraplégicos semidesnudos, custodiados por un pequeño grupo de guardianes y parientes que bromeaban con ellos y se apresuraban a sacarlos de cualquier apuro en el que alguna ola distraída pudiera ponerlos.

Los jóvenes, de ambos sexos, desbordaban felicidad, y tan pronto celebraban el hallazgo de una concha que el agua revuelta ponía en sus manos como

los gritos de terror de alguna compañera a quien las hojas sueltas de una planta marina se le adherían al cuerpo. Todo era espuma, retozo, carcajada, expansión y, cabe inferir, sensualidad. Una gran pelota multicolor, de hule y aire, iba y venía sobre el grupo, reclamando palmas que la mantuvieran en vilo, saltando sobre las cabezas, bendiciéndolas. Era la dicha plena de los desdichados.

Mi presencia no pareció importunar. Es posible, incluso, que nadie se percatara de ella. El chisporroteo del metal y las salpicaduras de las olas que se revolcaban y morían alrededor de las sillas eran un prodigio capaz de difuminarlo todo. Algún joven puede haberme confundido con un espectro extraviado en la luz; alguno, con una figuración de sí mismo algo más viejo, pero sano: nunca se pierde la esperanza de que el futuro repare lo que el pasado quebró.

No quise que mi intrusión pusiera en peligro aquel estado de gracia y decidí esfumarme, volver sobre mis pasos, ir discretamente desde la claridad sin sombra del foco encantado a la sombra clara del día común. Las gaviotas reaparecieron pero ahora, en vez de ser imitadas por mis pensamientos, eran ellas las que los imitaban a ellos, y más que imitarlos, las que los encarnaban. No volví la cabeza hasta que sospeché que la distancia recorrida a la inversa me permitiría tener una visión más exacta de lo que había dejado atrás. Era el carro de fuego de Elías que, lejos de arrebatarse a alguien y desaparecer en las alturas, había vuelto a posarse sobre la Tierra para que Dios, desde él, presenciara de cerca un milagro.

MESA REVUELTA

# Tláloc en la ciudad de México

*Por* David Lorente Fernández



*Aguas petrificadas.*  
*El viejo Tláloc duerme, dentro,*  
*soñando temporales.*  
(Octavio Paz, “Piedras sueltas”)

El Tláloc, la estatua del exterior del Museo Nacional de Antropología, conforma una clase de objetos distinta de los que se exponen en las salas del primer y el segundo piso del museo. Paradójicamente, esta ubicación liminal, fuera del edificio y literalmente en la calle, frente al parque de Chapultepec, advierte ya sobre las dificultades que reviste su clasificación. Ni pieza del pasado prehispánico ni objeto de uso contemporáneo, sino una amalgama entre ambos. Se trata de una pieza verdaderamente *viva* en términos indígenas, en la doble acepción de vestigio arqueológico reutilizado y de “piedra que tiene corazón”.

“La piedra” constituye una pieza etnográfica *viva* en el sentido de que no ha sido privada por entero de su contexto sociocultural y emerge vigorosa en la memoria de los pobladores del área de Texcoco, a 40 km al este de la ciudad, integrando las percepciones y representaciones indígenas de lo que se ha venido a llamar el “cambio climático”. En efecto, el Tláloc es el centro de una teoría indígena regional sobre los cambios experimentados por el clima, y especialmente las lluvias, tanto en dicha región como en la ciudad de México durante las últimas décadas.

Indagar en la creencia indígena sobre el trastorno del régimen climático y del volumen y la frecuencia de las precipitaciones implica acudir tanto a las fuentes históricas locales como a las observaciones y testimonios etnográficos

recabados durante una investigación prolongada sobre el terreno. Viajando asiduamente entre 2006 y 2013, y entrevistando a los pobladores nahuas de algunas de sus comunidades, fue posible acceder a su particular forma de entender los fenómenos meteorológicos y de percibir la estatua como una poderosa y todavía activa divinidad de las aguas.

## LA SIERRA DE TEXCOCO Y EL TLÁLOC

Desde la época tolteca, un ídolo pétreo del dios de las aguas presidía una de las cimas más altas de la Sierra Nevada. La importancia de la estatua debió de ser tal que llevó al religioso dominico Diego Durán a escribir: “Llamaban el mismo nombre de este ídolo (Tláloc) a un cerro alto que está en términos de Coatlinchán y Coatepec y, por la otra banda, parte términos con Huexotzinco. Llamaban hoy día a esta sierra Tlalocan, y no sabré afirmar cuál tomó la denominación de cuál: si tomó el ídolo de aquella sierra, o la sierra del ídolo. Y lo que más probablemente podemos creer es que la sierra tomó del ídolo, porque como en aquella sierra se congelan nubes y se fraguan algunas tempestades de truenos y relámpagos y rayos y granizos, llamáronla Tlalocan, que quiere decir “el lugar de Tláloc”.

En la cima del Monte Tláloc estaba el templo consagrado al dios, un patio cuadrado con un muro al que se llegaba por una larga calzada. Su estatua estaba en el centro, rodeada por idolillos que representaban a los cerros circundantes. Allí, en la fiesta de Huey tozotli (hacia el 29 de abril), los reyes de la Triple Alianza –entre ellos Moctezuma de Tenochtitlán y Nezahualpilli de Tetzcoco– ascendían



con un niño en una litera. Los sacerdotes consagrados a Tláloc lo sacrificaban y asperjaban la sangre sobre las figuras del cerro, a las que ofrecían también comidas exquisitas, joyas suntuosas y tejidos.

El religioso Bautista Pomar dejó escrito que el Tláloc “era de piedra blanca y liviana, semejante a la que llaman pómez”, con “la figura y talle de un cuerpo humano, sin diferencia ninguna”; en la cabeza lucía “un vaso como lebrillo”. En las épocas prehispánica y colonial, la estatua fue robada, destruida y repuesta en diversas ocasiones, al grado de que la gente de la zona se habituó a su presencia o ausencia del monte a intervalos. El *Proceso Inquisitorial del Cacique de Texcoco* indica que: “en tiempo de las guerras antiguas entre Guaxocingo, y México y Tlascala y Texcoco, los de Guaxocingo, por hacer enojo a los de México, habían quebrado el dicho ídolo Tlaloc en la dicha sierra; y que después su tío de Montezuma, que se decia Auizoca [...] lo hizo adobar y poner [...]; y después lo tornaron a tener mucha reverencia y veneración, porque era muy antiquísimo”. Bautista Pomar refiere también cambios y restituciones, pero de otra índole: “Dicen que Netzahualcoyotzin por reverencia de este ídolo hizo el otro de que se ha tratado, poniéndolo en el [...] templo principal de esta ciudad, en compañía de Huitzilopuchtli, y que Nezahualpitzintli, su sucesor, por mejorar al ídolo de piedra que estaba en el monte, mandó hacer otro mayor, de piedra negra y más dura y pesada, de la grandeza y estatura de un cuerpo humano, y quitar el antiguo y poner éste en su lugar. Y que andando el tiempo fue hecho pedazos por un rayo que dio en él, y atribuyéndolo á milagro,

tornaron á poner el otro antiguo, desenterrándolo de donde lo tenían enterrado cerca de allí; y á éste hallaron en tiempo de D. Fr. Juan Zumárraga, primer arzobispo de México, pegado un brazo con tres gruesos clavos de oro y uno de cobre: que haciéndolo pedazos por su mandato se los quitaron”. Esto tuvo lugar en 1539. En 1928, el alpinista Guillermo Ortiz tomó una serie de fotografías que revelaban que restos del ídolo todavía se hallaban en la cima. Por otro lado, los sacrificios de niños se registraron hasta fechas relativamente recientes pues, según los arqueólogos Wicke y Horcasitas, el último del que se tiene noticia fue realizado en la cima, para pedir la lluvia, en 1887, casi en el siglo XX.

La gente de la sierra mantiene hoy un vínculo estrecho con este lugar. Según un mito narrado en la región, fue Nezahualcóyotl quien erigió el santuario de la cima del Monte Tláloc, en una época primigenia y oscura, anterior al primer amanecer; personificado como un gigante de enormes brazos, hizo las “calles y callejones”, esto es, los restos arqueológicos que aún existen. Después, lanzando piedras hasta la ciudad de México, construyó el Templo Mayor de Tenochtitlán: “eran del tamaño de su hombro, nomás con una mano ya las tiraba hasta allá, de noche lo hacía”. Es significativo que Nezahualcóyotl erigiera precisamente los dos lugares donde se veneraba a las principales estatuas de Tláloc: el santuario de la cima y el de Tenochtitlán. Concluida su obra, se convirtió en dos monolitos de piedra de la cima del monte: la estatua de Tláloc a la que se le hacían sacrificios -cuyos restos los vecinos conocían como el *molcajete* o mortero de Tláloc, quizá

por el vaso de su cabeza-, y una roca vertical más pequeña, sin tallar, a la que por su relación con la estatua-molcajete los pobladores llamaban *tejolote* o la mano del mortero. Según el mito, plasmado en ambas piedras y transformado en un rey del mar, traía el agua desde el océano por conductos subterráneos que llenaban el monte como un depósito, de ahí brotaba por manantiales que irrigaban los campos y emergía, en forma de nubes, de un pozo de su cima, repartiéndose la lluvia por las regiones circundantes. Nezahualcóyotl se servía de los *ahuaques* o espíritus dueños del agua para controlar el caudal de los arroyos y la dispersión de las nubes de tormenta.

Si la lluvia se retrasaba en la estación húmeda, los graniceros o especialistas indígenas en el control meteorológico subían hasta la cima del monte representando a los vecinos de los pueblos e intercedían ante Nezahualcóyotl: elevaban cánticos y rezos al rey pluvial texcocano y depositaban al pie de las piedras donde vivía, ofrendas y ramos de flores.

## COATLINCHÁN Y LA ESPOSA DE TLÁLOC

La presencia de un monolito inconcluso, de siete metros de largo y 168 toneladas, yacente, enterrado 60 centímetros, en una ladera del paraje denominado Santa Clara, a 3 kilómetros de distancia del centro del pueblo de San Miguel Coatlinchán, es conocida desde la época prehispánica. Wicke y Horcasitas visitaron la zona en 1950 y supieron que los pobladores llamaban Teolinca, “el sitio de la piedra móvil”, al lugar donde yacía el ídolo, grande como un automóvil, flanqueado por dos piedras menores.

Se decía que, al empujarlo con la mano, éste oscilaba adelante y atrás. En torno había juguetes de barro, quizá pequeñas ofrendas. Aunque los autores no pudieron estudiar el lugar, sugerían que futuras investigaciones mostrarían quizá su relación con las ruinas del Monte Tláloc.

Hasta 1964, el ídolo fue un centro de culto regional. Para la gente era “la diosa de las aguas y las lluvias”, detrás afloraba un borbollante manantial. La denominaban “la piedra de los tecomates”, por los doce orificios como pocillos que tenía en la parte correspondiente a la boca y que, al estar la piedra acostada, se llenaban de agua de lluvia. Humberto Ortiz, un vecino de Coatlinchán, explica con tristeza apenas contenida: “La estatua estaba en el monte, cerca del pueblo... ¡Bien bonita! ¡Y era mujer! ¡Tenía su falda igual! Estaba acostada pa’ arriba, mirando al cielo, sus piecitos, su faldita andaban arriba, y su cabecita abajo, inclinada con el terreno. Estaba grandota. Tenía una tina de piedra en la cabeza, yo creo para cuando se bañaba, quién sabe... Y bajaba mucha agua limpiecita por donde estaba... e iban muchas mujeres a lavar su ropa; nosotros estábamos chamacos y nos bañábamos allí, en el agua limpiecita. Y hacía llover... Era la diosa de la lluvia. Luego íbamos echándole cohetes, música, la banda iba tocando haciéndole su fiesta. Y le ponían sus ollitas de barro, sus trastecitos”.

Acudían los graniceros de Coatlinchán y de las poblaciones aledañas, como Tequexquinahuac, con el propósito de que dispensase copiosa lluvia para sus cultivos “y no llorasen en las milpas los jilotitos tiernos de maíz clamando el agua”. Don Tacho, padre del granice-

ro don Timoteo de Tequexquahuac, decía que el ídolo-deidad era capaz de evitar el hambre y el agostamiento de las cosechas debido al retraso o escasez de las lluvias: “La piedra está viva, tiene su alma, tiene corazón; se conmueve si uno le reza y le da su ofrenda, por eso nos da el agüita, la alegría de la semilla”. Se la tenía por dadora de vida, una divinidad petrificada pero no por ella carente de poder y capacidad de acción. También, significativamente, en la iconografía mexica el glifo para indicar la piedra era un “corazón”, como si lo en apariencia más inerte estuviera, en realidad, provisto de una animación interna y latente. “Y no crea -añadió-, no trabaja solo, le ayudan esos *chanates*, los espíritus del agua, unos niñitos que andan en las nubes y los arroyos cuidando el elemento que nos da la vida”. El 3 de mayo, día de la Santa Cruz, al monolito lo visitaban distintos grupos de graniceros, que realizaban las principales rogaciones pluviales ese día para toda la temporada; allí “abrían” el temporal y velaban por una correcta distribución de las precipitaciones en toda la comarca. Si éstas escaseaban, y peligraban los cultivos y pasturas, acudían también campesinos y pastores de poblaciones más alejadas, como Tepetlaoxtoc, para “arrojarle piedras al ídolo” y exigirle que lloviera.

## SU TRASLADO A LA CIUDAD DE MÉXICO

El monolito de Coatlinchán fue trasladado al Museo Nacional de Antropología el 16 de abril de 1964. Se trató de un proyecto concebido por el presidente Adolfo López Mateo dirigido a seleccionar una pieza representativa de las antiguas

culturas de México que sirviera, además, para magnificar la espectacularidad del nuevo museo. Las actividades orientadas a preparar el traslado se prolongaron varios meses e implicaron abatir parte de la vegetación del paraje donde estaba la figura y revestir de grava los caminos de la población para permitir el acceso de “una plataforma descomunal que tenía 200 llantas y estaba conducida por dos tractores”, según recuerdan los habitantes.

Tras una serie de informaciones confusas, la certeza e inminencia del traslado detonó la emergencia de dos versiones confrontadas de los acontecimientos. Mientras el gobierno federal, desde una visión patrimonial, otorgaba al monolito un valor estético e histórico-cultural: una pieza prehispánica que representaba a la deidad masculina de la lluvia, Tláloc y, mediante ella, la grandeza de un pasado extinto y en cierto modo idealizado que sustentaba el proyecto político de un Estado nacionalista; en la región el ídolo no era un objeto abstracto provisto de valores simbólicos sino la encarnación física e inmediata de una divinidad, inscrita en la cosmología vigente. Más que un tesoro de la Historia digno de ser preservado, era una entidad “viva”, activa, dotada de subjetividad, conciencia, emociones y necesitada de ser nutrida mediante ofrendas o la “fuerza” transmitida en las fiestas, algo muy lejano de la noción museística de la estatua como “obra de arte” o “representación”. Un interesante contraste entre ambas percepciones fue la identidad que le asignaban. Lo que en la visión patrimonial era Tláloc, el dios de la arqueología y los códices, en la percepción regional era la diosa de las aguas

terrestres y celestiales (“No es Tláloc, no es Tláloc. ¡Es mujer!”), gritaban los pobladores corriendo detrás del tráiler cuando se la llevaban). Como contraprestación por el “traslado”, el gobierno federal ofreció a los vecinos obras públicas y de beneficio social -escuela, centro de salud, carretera y una réplica del monolito, que no llegaría sino hasta 2007-, pero no atenuaron empero que el acto de desposesión fuese percibido como una contundente rapiña emprendida por fuerzas externas y omnipotentes.

Según los pobladores de Coatlinchán, aquella noche se reunieron algunos de los graniceros para enfrentar lo que veían como una agresión exterior y tratar de preservar el ídolo. En las versiones de lo ocurrido algunos vecinos tratan de destruir la plataforma y ciertamente la dañan, mientras que otros cortan los cables de acero que sujetan la “piedra”. La memoria colectiva conserva la imagen de la llegada de los soldados como respuesta a la defensa que, con palos, palas y herramientas, hizo de ella la población: “Todo el pueblo estaba cercado de soldados, puros federales por donde quiera... la mandó a traer un presidente y no la querían dar”. La resistencia y los saboteos reiterados de los esfuerzos por estibarla en la plataforma se vieron frustrados. “La bajaron y se la llevaron. La plataforma con cientos de llantas, la piedra y los dos tractorzotes que la jalaban pasó por allí por el pueblo...”. El avance hacia la capital y la lenta marcha del tráiler, bajo un intenso aguacero -la estatua acostada-, por el Paseo de la Reforma figura en las fotografías de los periódicos de la época y es parte importante de los relatos y descripciones actuales: “No

se quería ir la piedra, por eso llovía, era como un aviso, una advertencia; no quería dejar su lugar la diosa de la lluvia”. La noticia de la ausencia de la estatua de Coatlinchán se difundió por la región, incluso en comunidades de Texcoco, como las de la sierra, cuyos pobladores nunca habían visto físicamente la estatua en su lugar original.

Cambio climático en la llanura y Coatlinchán. El clima de Coatlinchán, templado semiseco con precipitaciones en la estación húmeda, de junio a octubre, se vio radicalmente afectado, según sus habitantes, hacia mediados de 1960. Un primer indicio fue la disminución de los manantiales. Explica el dueño de una tienda del lugar cercana a la plaza: “Ya se acabó el manantial de arriba, no baja el agua. En ese tiempo estaba regado y hoy casi está seco. Cuando andaba aquí la piedra, era bien bonito, porque bajaba agua, la cuidaban y la limpiaban. ¡Y en Chapultepec está abandonada! No estaba abandonada la piedra aquí”. No obstante, se cree que fueron las precipitaciones -tanto su volumen y regularidad como la fertilidad atribuida al agua de lluvia- el rasgo más acusado de los trastornos climáticos. “Llovía mucho aquí, ve que era la diosa de la lluvia -comenta un hombre sentado en la plaza del pueblo-. ¡Y ahora no! ¡Llueve en México! Se están inundando ¡Pues que se la traigan para acá! Luego a mediodía bajaban las barrancas llenas, ¡ríos! ¡Llovía mucho! A las doce del día o la una ¡qué aguaceros!”. Girándose, señaló la reproducción del ídolo que, en mayo de 2007, fue ofrecida al pueblo de Coatlinchán: una réplica de siete metros de alto y 75 toneladas hecha de hormigón y una estructura de varillas,

situada en la fuente de la plaza mayor, que seguía la misma lógica museística según la cual el ídolo constituía una pieza destacable por su morfología y sus dimensiones. “Ahora está en Chapultepec, ¿no? Pues la hubieran puesto aquí, y no ésta. ¡Hubieran de quitar ésta y que se la lleven! ¡Y que dejen la que estaba aquí, la efectiva, la efectiva de acá! Volvería a llover. Le digo, cuando estaba acá, ¡cómo llovía, cantidad que llovía! ¡Hartísimo! En el campo todo lo que se sembraba se lograba. Crecían los elotes grandotes, el frijol, la cebada, de todo. Pero llovía mucho. Y ahora ya no... Mi papá me llevaba a sembrar las milpas y siempre se daba el maíz, el frijol, bien mojado estaba porque llovía hartito... ¡Ya no se dan los cultivos de antes! ¡Ya casi ya no llueve, hay mucha sequía!”.

Los trastornos climáticos redundaron, según opinión general, en las siembras, y los vecinos hablaban de los cultivos vigentes y de los que dejaron de darse. El tulipán, pompón, crisantemo o clavel, flores que se sembraban en el pueblo con fines comerciales, sufrieron la ausencia de humedad del suelo y comenzaron a debilitarse; el floricultivo se extinguió. La ausencia de campos irrigados afectó igualmente al frijol y la cebada, que requieren agua abundante en su desarrollo; el maíz nacía pequeño y débil, con frutos menores. Dado que en la zona el agua de lluvia se asocia simbólicamente con una fuerza genésica potencial que insufla en las plantas fertilidad, la falta de lluvia acarreó el enanismo de los frutos: nacían raquíuticos y no alcanzaban su desarrollo completo.

Al comienzo surgió una respuesta local a este problema y hacia 1970-1980,

de acuerdo con la investigadora Carmen Anzures y Bolaños del INAH, se observaban ofrendas de velas y objetos de barro al pie del monolito del Museo Nacional de Antropología, señal de que la actividad ritual se había desplazado a la urbe y tenía lugar *in situ*. Ciertos especialistas trataron de redirigir las lluvias llevándole las ofrendas requeridas a la diosa de las aguas, pero no tuvo el efecto deseado.

Las comunidades de la llanura próximas a Coatlinchán continuaron efectuando sus peticiones dirigiéndose, en el mes de mayo, a los cerros circundantes, y a través de ellos al Monte Tláloc para propiciar la caída de lluvia. Los graniceros usaban en ellas unos objetos llamativos: pequeñas jícaras rojas o cuencos semiesféricos, que parecían evocar los pocillos característicos que daban al ídolo la denominación de “piedra de los tecomates”. Los graniceros los llenan como depósitos para simbolizar “el agua del mundo” y les agregan borlas de algodón que semejan las nubes encargadas de distribuirla; de igual forma, se considera que los *chanates* o espíritus encargados de repartir el agua en la zona, regidos por la diosa, portan en sus cabezas dichos recipientes con los que vierten la lluvia desde el cielo.

No obstante, los campesinos consideran que el avance de la sequía es ostensible en la región, ya que las lluvias caen en abundancia únicamente donde se encuentra la figura. Comentarios recientes sugieren una concepción de corte mesiánico que atañe a una de las piedras menores que flanqueaban a la estatua cuando se encontraba en su paraje original. Se dice que el Tláloc varón permanece

aún allí cerca de donde sacaron la “piedra mujer” y que, molesto, amenaza con ir cualquier día a la ciudad de México a buscar a su esposa y traerla de regreso. “¡Queda otra, más chica, como de tres metros, como una losa, pero sí se ve algo de figura de ídolo! Puede que vaya a buscar a su esposa y nos la traiga”.

#### ALTERACIONES DEL CLIMA EN LA SIERRA

La noticia del traslado llegó a la sierra de forma vaga; se supo la versión oficial de que una estatua de “Tlálóc” había sido extraída de la zona y llevada al Museo Nacional de Antropología. En muchos casos se desconocía el lugar exacto del hallazgo y dónde estaba ahora confinada. La experiencia presente en la memoria colectiva contribuyó a llenar el vacío; en la época prehispánica fueron comunes estas ausencias, y el recuerdo histórico pervivía. “Bajaron la piedra de allá, de Tlálóc, del Monte, en la cima estaba. Eso sí, no sé dónde se la llevaron... -comentó una anciana-. Yo ni la conozco. Nomás sé que se la llevaron, pero por comentarios... Y también que había un *molcajete*, o algo así, había cosas y se lo llevaron...”

Que el monolito de Coatlinchán era en realidad la “piedra” mayor de las dos que estaban en la cima del Monte Tlálóc y se identificaban con el rey del mar Tlálóc-Nezahualcóyotl, el dispensador de las lluvias, fue la versión que elaboraron los serranos. El Gobierno se había llevado el *molcajete*, y en la cima permanecía únicamente la piedra menor, el *tejolote*. Así pues, el Tlálóc trasladado no era sino el ídolo prehispánico de la cima, quebrado por los pobladores de Huexotzingo para enojar a los de Méxi-

co y repuesto por el tío de Moctezuma, Ahuizotl, copiado por Nezahualcóyotl, sustituido y posteriormente repuesto por su hijo Nezahualpilli y destruido en la campaña de extirpación de idolatrías dirigida en 1539 por el arzobispo de México Juan de Zumárraga. Uno de los graniceros de la sierra, don Cruz, que vivía oculto a la mirada de sus vecinos, dijo apenas con susurros en el patio de su vivienda: “Lo llevaron al museo el *molcajete* de Tlálóc y por eso a cada rato, cuando comienza a llover, primero llueve en México, en Chapultepec, demasiado descarga allí el agua. Antes llovía mucho por aquí, y ahorita ya llueve más en México. Primero tiene que llover en México, pero por el *molcajete* que se lo llevaron... De Nezahualcóyotl era su éste... Era de ahí”. Reflexionó molesto algunos segundos y espetó: “Porque ese Tlálóc no es del arte, no es para Chapultepec, no es para digamos el Museo, ¡eso es para el agua! ¡Aquí la tierra se seca y nos hace falta!”.

El clima de la sierra, templado subhúmedo en la zona habitada y semifrío subhúmedo en los bosques del Monte Tlálóc, comenzó a mostrar alteraciones, según los pobladores, a mediados de 1960. Las lluvias empezaron a retrasarse, las heladas se adelantaban o caían de improviso, el caudal de los manantiales mermó y afectó los cultivos. “Cambió la lluvia, aquí sembraban en febrero y en mayo estaban las milpitas crecidas, todo el pueblo de San Jerónimo mundo sembraba su milpa... Y porque no llueve se dan menos cultivos. Y más antes, cuando iba a helar, andaban tendidas las nubes en el cielo como si tuviera holancitos. Avisaba la helada, aparecía a poquitos

y luego venía fuerte. Ahora no sabemos, ¡aparece la nube de repente, y cae! Antes anunciaba que venía; ahora el tiempo se ha cambiado todo.”

Al faltar una parte del rey del mar, los vecinos consideraron que el agua acumulada en el gran depósito que era el Monte Tláloc tuvo que verse disminuida, y el menor caudal de los manantiales -debido en gran parte a que algunos fueron entubados desde 1935 para abastecer a la ciudad de Texcoco-, se atribuyó al menor poder de la deidad para traer agua del océano. El cultivo de flores característico de la sierra disminuyó y la población comenzó a comprarlas y revenderlas en lugar de sembrarlas; también se redujo la agricultura de subsistencia: “antes había más frutales en las casas, pasaba un cañito y regaba las plantas; ahora algunos canales se secaron”. La situación empeoró dado que en la sierra tradicionalmente se suspende el riego al llegar las lluvias, bajo el argumento de que “el buen maíz es el que nace y crece gracias al agua del cielo”. El maíz de regadío acusó la escasez de las lluvias, lo que afectó su ciclo de crecimiento y el tamaño de los frutos.

Al hallarse el Tláloc en la ciudad, y por ser quien rige las lluvias, los *ahuaques* dirigían las nubes surgidas del interior del Monte primero hasta aquél el lugar. Sólo después podía la lluvia restante regresar a la sierra. Un campesino de Santa Catarina se lamentó: “Sacaron una piedra, el Tláloc que llevaron a la ciudad, no sé dónde lo tienen. Estaba acá y llovía más acá, y ahora no. En México llueve y pues sí le quita todo el esmog, pero hace falta que llueva en el campo por las cosechas. En la ciudad na’ más le da una limpieza, no sirve el agua allá.” Su

traslado se concebía como un despilfarro de los recursos. “Además, a cada rato se inunda, debería regresarla el Gobierno a su sitio original, allá en el Monte”.

Durante el año 2013 los campesinos de la sierra continuaron afrontando la situación realizando peticiones a la otra “piedra” del monte, que se cree comunicada con el Tláloc ciudadano. “Y ahora que subimos yo le pedí mucho mucho a Dios que nos mandara agua. Que se compadeciera, el dios Tláloc, por favor... Todos íbamos por el agua, el agua, por favor, que llueva, porque sabemos que otros de nuestros hermanos van a sufrir, pues muchos necesitan el agua... Ay sí, le pedimos mucho, mucho, muchísimo. Sí cayó. ¡Qué inundaciones este año! Y después nos decían: ahora suban a pedirle que ya no llueva”.

#### OFICIOS DE LA ROCA: MIRADAS

La estatua de Tláloc, objeto de museo singular, pieza, cabría decir, meta-museográfica, supone una obra que excede las categorías occidentales de clasificación y plantea, desde la visión indígena, la obsolescencia de las bases de los actuales debates dirigidos a inventariar la realidad existente en patrimonio *material* o *inmaterial*. Pese a habérsela apropiado el Museo, no ha perdido, desde la otra perspectiva, su vitalidad. En verdad, ninguna de las dos visiones parece tratar de convencer a la contraria; en última instancia se trata de un cuestionamiento del *locus*, de dónde debería estar. Bien es cierto, no obstante, que únicamente adscrita a la jurisdicción del Museo ostenta la tensión opuesta de significados: el estatus de pieza prehispánica y, para los conocedores o iniciados, su dimensión

ontológica de deidad.

Ni estrictamente en el recinto ni fuera de él, mostrando su ambigüedad. En su breve estudio “El oficio de la roca”, Octavio Paz reflexiona acerca de la designación equívoca del término “obra de arte” aplicado a las creaciones de las civilizaciones antiguas, y añade sobre el ánimo que produce en el especta-

dor la contemplación de una estatua: “la masa de piedra, enigma labrado, paraliza nuestra mirada; no importa cuál sea la sensación que sucede a ese instante de inmovilidad, admiración, horror, entusiasmo, curiosidad la realidad, una vez más, sin cesar de ver lo que vemos, se muestra como aquello que está más allá de lo que vemos”.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España en Teatro Curnonsky, *Recuerdos gastronómicos*, Traducción de Gabriel Hormaechea, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1991 [1958].
- Archivo general de la nación, 1910: Proceso inquisitorial del Cacique de Texcoco, Eusebio Gómez de la Puente, México.
- Durán, Fray Diego, 1984: Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme, 2 vols., Porrúa, México.
- Lorente fernández, David, 2010: “El remolino actuado: etnografía contemporánea del Monte Tláloc”, Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. 65, nº 2, pp. 519-546, Madrid.
- 2012: “Nezahualcōyotl es Tláloc en la Sierra de Texcoco: historia nahua, recreación simbólica”, Revista Española de Antropología Americana, nº 42, vol. 1, pp. 63-90, Madrid.
- Morante, Rubén B, 1997: “El Monte Tlaloc y el calendario mexicana”, en Graniceros: cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica, Beatriz Albores y Johanna Broda (coords.), El Colegio Mexiquense, Instituto de Investigaciones Históricas - UNAM, pp. 107-139, México.
- Paz, Octavio, 1969: Ladera Este (1962-1968), Joaquín Mortiz, México.
- 1987: El privilegio de la vista II, FCE, México.
- Pomar, Juan Bautista, 1891: “Relación de Tezcoco”, en Nueva colección de documentos para la historia de México, Salvador Chávez Hayhoe (ed.), pp. 3-64, México.
- Wicke, Charles y Fernando HORCASITAS, 1957: “Archaeological Investigations on Monte Tlaloc, México”, Mesoamerican Notes, nº 5, pp. 83-96, Mexico City College.



MESA REVUELTA

# Un metro ramoniano

*Por* Fernando Castillo



El ultraísmo, sea en el arte o en la poesía, tiene como referencia esencial a la ciudad, a la metrópoli moderna; una fascinación propia de los primeros ismos que en España llega tan solo un poco antes que las primeras críticas al nuevo modelo urbano -deshumanizado, masivo e industrial-, cuando ya era evidente que la técnica por sí misma no era capaz de cambiar la condición humana. El ultraísmo incorpora a la literatura y al arte la cotidianeidad de la ciudad moderna, el que Guillermo de Torre llamaba el mundo mecánico deslumbrante, poetizando todos los elementos de la realidad circundante.

Es una poética de lo nuevo y de lo cotidiano en la que, como sucederá con el pop, todo tiene un aliento literario que se intenta recoger también de manera novedosa, especialmente aquello que caracteriza a la modernidad urbana como el tranvía, el automóvil, el cine, el ascensor, el ventilador, el jazz, el aeroplano, las hélices, los neones, las chimeneas, el bar o el reflector, unos elementos que sirven para crear imágenes y metáforas y que se convierten en epitomes de las nuevas urbes.

La atracción por los avances técnicos se muestra especialmente intensa en la fascinación que ejercían los nuevos medios de transporte, especialmente el aeroplano, que a veces coexistía, en un ejercicio de contradicción, con un rechazo hacia la urbe moderna cada vez más acentuado a medida que se revelaba que la técnica y la industria carecían de la capacidad de transformar la vida y la sociedad que se les suponía en los primeros momentos de la utopía tecnológica. Es el deslumbramiento que produce el avión

--sin duda el símbolo de lo nuevo--, el automóvil o el paquebote, el gran transatlántico que se asocia al lujo *art deco* y a los avances del siglo. Tanto es así que cabría hablar de una poética de estos nuevos transportes en la literatura y en el arte, incluida la fotografía y la ilustración, donde constituyen casi un género. Aunque de todos ellos hay ejemplos en las letras españolas del primer tercio del siglo XX, más lejos queda el decimonónico ferrocarril que sin embargo aun mantenía cierta capacidad de atracción gracias a los nuevos diseños y transformaciones del medio, que abandonaba el ya clásico vapor por otras energías ya definitivamente modernas.

Más interés suscitó su prolongación urbana, el tranvía, que tuvo especial fortuna en la literatura española, desde los noventayochistas a los ultraístas, aunque por motivaciones diferentes. En el caso de Baroja, Unamuno y sobre todo de Azorín, el nuevo transporte urbano era el símbolo de la prisa y de la vida del nuevo Madrid de comienzos del siglo XX, por lo que sirvió de argumento, uno más, contra la Villa y Corte, la ciudad expresión de la modernidad en España, que concilió el rechazo hacia la sociedad contemporánea y los cambios que aportaba, como hemos señalado en *Capital aborrecida. La aversión hacia Madrid en la literatura y la sociedad, del 98 a la postguerra* (2012).

Sin embargo, el transporte más característico de la metrópoli contemporánea, inseparable de la técnica y de la nueva arquitectura, apenas se asoma por la literatura hispana. Se trata del metro, el ferrocarril subterráneo que permite que la urbe contemporánea reúna esa densi-

dad de población que la hace masiva y diversa, y tenga esa magnitud territorial evitando la separación de sus barrios al comunicarlos con facilidad y rapidez.

Si en Francia Pierre Reverdy tituló a su revista de poesía con el nombre de la principal línea parisina, “Nord-Sud”, un moderno *cardo máximo*, aquí, en 1928, una fecha algo tardía aunque todavía receptiva al asombro ante lo nuevo, aparece en Madrid un librito de cincuenta y cuatro páginas en cuarto, casi una *plaquette*, con una cubierta sencilla en la que campea el logotipo geométrico, de cierto eco bauhausiano, del metro. Un volumen que es singular por el género --las greguerías ramonianas--, por el tema --el metropolitano--, por su título --*Metro*-- así como por el absoluto desconocimiento que existe de su autor, Alfonso Jiménez Aquino. Compuesto en la imprenta de J. Sánchez de Ocaña, sita en un edificio que aun existe en la madrileña y estrecha calle Tutor, 16 --a dos manzanas de la calle Juan Álvarez Mendizábal, donde estaba de la casa de los Baroja y la editorial Caro Raggio, que como una buena parte del barrio de Argüelles habría de desaparecer durante la Guerra Civil--, se vendía a dos pesetas y, lo que es más importante y sin duda arropaba a la obra, contaba con un prólogo de Ramón Gómez de la Serna.

Este texto introductorio, titulado “Resoplido de arranque”, ya recogido por Juan Manuel Bonet en su exposición *Ismos*, y al que Juan Carlos Albert, especialista en literatura ramoniana, ha dedicado en el “Boletín Ramón” n° 19 un artículo de interés, es lo que le permite a Jiménez Aquino añadir un esclarecedor subtítulo, *Greguerías autorizadas*,

que proclama el *nihil obstat* del creador del género. En efecto, Ramón, al año siguiente de publicar una de sus primeras antologías de greguerías, saluda al libro como “hijo legítimo de lo moderno” y lo considera “bella guía de las incidencias del metro”, al tiempo que señala que ha sido escrito por un autor “embriagado de tazones y tazones de luz eléctrica”. Sin embargo, es aun más rotundo cuando dice que “sus greguerías del metro son matices de todo lo que se puede sospechar allí dentro, en el doble fondo de los cristales oscuros, venciendo la monotonía del paisaje de alcantarilla”. Un entusiasmo que culmina al proclamar que sorteará algunos ejemplares de *Metro* en la cripta de Pombo entre los asistentes a su tertulia como muestra suprema de respaldo al librito de Jiménez Aquino.

Sin embargo, el interés de Ramón por el autor y su indudable capacidad literaria, no ha impedido que sea un perfecto desconocido hasta la fecha pues no aparece, o al menos no la hemos encontrado, referencia alguna hacia su persona ni en *Automoribundia*, ni en los varios *Pombos*, ni en la más exhaustiva *La novela de un literato* de Rafael Cansinos Assens. Hay, eso sí, una ficha en el más cercano *Diccionario de las Vanguardias* de Juan Manuel Bonet, brújula imprescindible para navegar por esta época, dedicada a Jiménez Aquino en la que se recoge la existencia de *Metro* y se califica a su figura de “completamente borrosa”, lo cual da idea de la falta de datos existentes acerca del escritor.

Precisamente, la exclusión de Jiménez Aquino del elenco ultraísta elaborado por Ramón y por Cansinos Assens acentúa el misterio identitario que

rodea al autor de *Metro*, lo que le acerca aun más al mundo de ese movimiento germen de la vanguardia hispana, en el que no son infrecuentes las biografías y las identidades novelescas o, incluso, decididamente misteriosas, como las que recoge el citado Juan Manuel Bonet en su introducción a *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta* (Sevilla 2012). Es el caso del atemporal Rafael Lasso de la Vega, primero integrado en las filas de la más arrastrada bohemia modernista y luego devenido en aristócrata parisino mientras reescribía sus poemas; el de Luciano de San-Saor, en realidad Lucia Sánchez Saornil, que de telefonista a la par que poeta ultra pasó a *maquisard* en la Francia ocupada, previa militancia en la CNT y en la dirección de Mujeres Libres durante la Guerra Civil, cuando escribía elegías a Durruti, o el de Andrés Nimeró, probablemente un personaje apócrifo de cuya existencia real duda Bonet y del que nadie sabe nada mas allá de sus poemas aparecidos en *Grecia*.

A ellos se uniría nuestro Alfonso Jiménez Aquino, de quien sabemos gracias al prólogo de Ramón que, rilkianamente, era un “joven poeta” y del que se puede aventurar su interés por la modernidad y su coincidencia con el ultraísmo. También se deduce su cercanía con el agitador cultural que anidaba en el Café de Pombo --a quien dedica el librito, inaugurándolo con un acróstico en prosa de greguería--, su vecindad madrileña y su talento literario, merecedor de mayor atención aunque se haya manifestado en una sola ocasión. Cuesta creer que su *Metro* sea obra única, aunque los expertos no le han rastreado ninguna otra

publicación, ni siquiera un poema suelto en alguna revista o en una hoja volandera de provincias ejerciendo de heraldo de lo nuevo. Luego, apenas ocho años después de la publicación de *Metro*, llegaría la guerra, un acontecimiento que sin duda contribuye a que se expliquen anonimatos y desapariciones de algunos que brillaron fugazmente en los años de plata y después se esfumaron de la literatura y del arte. Sin embargo, dado que tras la lectura de *Metro* cabe recoger una amplia cosecha de alusiones organicistas, de referencias a enfermedades y de citas de aparatos clínicos, es inevitable que aparezca la tentación de vincular al autor desconocido con la medicina, una actividad con la que también estuvieron relacionados en estos años plateados Pío Baroja o Gregorio Marañón. Todo sin más apoyatura que lo dicho, lo cual es bastante poco.

La modernidad del asunto del libro de Jiménez Aquino y el ambiente esencialmente urbano en que se desarrolla, quizás es lo que lleva a que las greguerías dedicadas al metro tengan una segunda parte, más corta, que completa el libro y que titula “Jardín”, añadida quizás a modo de alternativa a la poética del subterráneo. Una continuación que a pesar de que sus greguerías tienen idéntica calidad, su aire modernista la hace menos atractiva que el original canto a uno de los elementos menos frecuentados por la literatura entre los que forman esa “fauna mecánica” a la que alude Juan Ballesta, que se apodera de la ciudad contemporánea desde comienzos del siglo XX.

*Metro* aparece casi diez años después de la inauguración del metropolitano madrileño, del metro --una palabra

universal que, como acertadamente dice Jiménez Aquino, pertenece ya a la “vanguardia del esperanto que se hablará en el futuro”—, cuando esa versión castiza y modesta de la ruta Nord-Sud que es la línea 1, la de Cuatro Caminos-Sol, ya estaba acompañada de la línea 2, que desde su inauguración en 1924, unía Sol y Ventas. Tres años más tarde, este trayecto se ampliaría también a Cuatro Caminos, uno de los lugares más literarios de este Madrid de la modernidad como demuestra un poema de Francisco Vighi, titulado precisamente “Cuatro Caminos 1925”, que sin embargo no cita la estación del suburbano, y en cuyo entorno se desarrollará años después la confederal novela de Ramón J. Sender, *Siete domingos rojos*.

Como se puede ver, el nuevo transporte público madrileño unía los principales barrios obreros de la capital y permitía el rápido acceso al centro de la ciudad a sus cada vez más reivindicativos habitantes, una circunstancia que unos años más tarde no dejaría de inquietar a los más críticos y temerosos ante la realidad que mostraba la ciudad de masas, industrial y tecnificada, aunque fuera con modestia, antes de la Guerra Civil. La novedosa presencia de los habitantes de la periferia en un centro que hasta entonces les parecía vetado, no impedía reconocer la facilidad y capacidad de movimiento que proporcionaba el metro para moverse por la urbe moderna que es, como escribe Jiménez Aquino exagerando un tanto lo que significaba la facilidad de movimientos, “un paso de titán hacia la emancipación y la libertad supremas”.

En estos años el metro apenas se incorpora al elenco tecnológico que re-

cogen la literatura urbana de vanguardia, en las que aparecen menciones al tranvía, al avión, al automóvil, al ferrocarril, e incluso al submarino, a los que en ocasiones se les dedica un poema. Es el caso de José María Romero, de Antonio M. Cubero, de Guillermo de Torre, de César M. Arconada, del citado Francisco Vighi, de Lucía Sánchez Saornil o de Ernesto Giménez Caballero y su película, joya de la vanguardia hispana, “Esencia de verbena”, versión madrileña y suburbial de la película berlinesa de Walter Ruttmann que inicia las sinfonías urbanas en el cine.

Referencias expresas al metro en la literatura antes de las greguerías de Jiménez Aquino hay pocas, incluso muy pocas. Como si esos nueve años no hubieran dado más, que sepamos, que para un artículo de Ramón Gómez de la Serna en *El Liberal*, publicado el 19 de octubre de 1919 con ocasión de su inauguración, al que se refiere Juan Carlos Albert. En su texto prístino en el tema del suburbano, Ramón, desde el conocimiento previo de su equivalente parisino y londinense, hace varias advertencias al viajero madrileño del metro ante el uso del nuevo transporte que son otras tantas greguerías, como la que dice que “el que se apea en marcha en el metro, se apea en el otro mundo”.

Después, en el universo ultra, también poco; entre todo destaca un micropoema de Juan Gutiérrez Gili incluido en sus “Ventanillas”, dedicada al “Metropolitano” al que alude como “resurrección de entierros”, y una figura muy ramoniana de Emilio Mosteiro en su poema “Morriña” en el que se afirma que “el metro vaga en sueños/ por el cal-

cetín eterno”. Otro asunto es el caso de Rogelio Buendía, también del grupo de los que han viajado a París y han frecuentado a Vicente Huidobro, por lo que no es de extrañar que el metro que le atrae sea el parisino. Tanto que en su poema “Spleen”, de 1920, cuando aun probablemente no conocía el nuevo transporte madrileño, dedica estos versos a un itinerario de la línea 4 de la capital francesa. “Voy en el metro. / Pasan estaciones: Bourse-Sentier / Réaumur Sebastopol / République-Parmentier-Père Lachaise”. Un itinerario incompleto, pues la licencia poética le lleva a omitir las estaciones de Arts et Métiers y Temple, que se encuentran entre Réaumur Sébastopol y République, y la de Saint-Maur, situada antes de llegar al muy romántico final de línea en el cementerio de Père Lachaise.

Hay también, aunque fuera del ultraísmo, una referencia aislada al metropolitano en un poema del escritor bilbaíno Ramón de Basterra, una de las almas de la revista *Hermes* e impulsor de la singular Escuela Romana del Pirineo, incluido en su obra *Virulo. Mediodía*, publicada en 1927, un año antes de su muerte. Se trata de dos versos que dicen “con el ascensor, el metro, / con el asfalto en que florecen las rosas”, y que son el fruto de cierta euforia maquinista del autor y expresión de lo que el propio Basterra llama “pasión fervorosa del presente”.

Del año siguiente a la aparición del librito de Alfonso Jiménez Aquino es *La Venus mecánica*, la obra de José Díaz Fernández, publicada en 1929, que puede considerarse la novela de la vanguardia española, del Madrid del Arte Nuevo, en la que su autor parece catalogar los

elementos de la modernidad que están presentes en los últimos años veinte. Hay una voluntad en Díaz Fernández de no dejar fuera de la novela ninguno de los elementos que en Madrid se identificaban con “lo nuevo”, sin detenerse en su género ni en su condición. Así, por las páginas de *La Venus mecánica* aparecen taxis, neones, cines, las *jazz band* formadas como es de rigor por músicos negros; los almacenes granvianos “Madrid-París”; Picasso, los aeródromos, los rascacielos, los cabarets con tanguistas de alquiler, tan distintos de los berlineses y parisinos pues, como señala el escritor con algo de envidia, “allí hay vicio”; los arquitectos y artistas del Arte Nuevo; el femenino Lyceum Club, las mujeres Ford o Citroën, la huelga general, las máquinas de escribir Underwood formadas en batería; los electrodomésticos, los automóviles, la Rusia soviética. En esta letanía bastante completa de la modernidad urbana de finales de los veinte no podía faltar una referencia al Metro madrileño, así, con mayúsculas, al que Díaz Fernández vincula con “la multitud que cubría las aceras”, lo que acentúa su carácter de transporte de masas, lejos del taxi y de las numerosas marcas de automóviles que circulan por *La Venus mecánica*.

Algo parecido a lo que sucede en la literatura se produce en las artes, donde tampoco son muy numerosas las obras dedicadas al metro, quizás porque el de Madrid, como el de Londres y el de Budapest, tiene un trazado subterráneo en su totalidad, lo que impide su contemplación y su integración en el contexto de la urbe moderna, que como decía Guillermo de Torre era una ciudad de “de signos vorticistas”. Hay, sin embar-



go, en la pintura de estos años una que vale por muchas, que está protagonizada por el metro. Se trata del lienzo de Santiago Pelegrín, tan cubistizante y ultraísta como próximo a la nueva figuración, que se encuentra en los fondos del MN-CARS, y que en tiempos estuvo colgado en el despacho de uno de sus directores más sensible a la vanguardia, titulado “Atocha-Cuatro Caminos”, dos de las estaciones de la línea 1 que corresponden a dos plazas populosas, proletarias y fronterizas, claves en la geografía madrileña.

Si Rafael Barradas pintó en ultraísta y en varias ocasiones, además de algún tranvía, a la glorieta de Atocha, de mayor fortuna artística y literaria que la de Cuatro Caminos -- la consideraba el centro de la urbe moderna, al contrario que Giménez Caballero, para quien era

el *limes* que separaba a lo urbano y lo suburbial--, Santiago Pelegrín une en su obra los dos lugares recurriendo al más moderno de los transportes urbanos en una pieza muy representativa de la vanguardia española. Pintado en 1927, un año antes de la aparición de *Metro*, “Atocha-Cuatro Caminos” muestra al rojo convoy subterráneo entrando en una desestructurada y cubista estación de Atocha como indica la “A” y la parte de la “T” que aparece en el rotulo; una estación sin viajeros en la que se aprecian el andén, los semáforos, la curvatura de la bóveda y los paneles de los anuncios. Un cuadro de interés, de un ultraísmo más temático que formal, que no sabemos si llegó a conocer Jiménez Aquino.

En las greguerías dedicadas al metro madrileño por quien sigue la estela ramoniana, aparecen casi todos los elementos

y personajes de este mundo suburbano como la taquillera --protagonista femenino del subterráneo y objeto de deseo del viajero--, los jefes de estación, las viajeras --a las que el autor considera indefensas entre tanto hombre tan próximo--, los ascensores; los anuncios, obsesionantes, que ve como pinturas rupestres actuales; los vagones rojos, incandescentes por el roce de los túneles y que al entrar en la estación pintan los labios de las viajeras que esperan; los túneles --“el túnel, cuando llega el tren, nos saca la lengua”--; las bocas de metro, a las que llama “bolsillos de la ciudad”, y las estaciones --“basílicas de la religión laica del progreso”--, con especial mención a las de Retiro, Bilbao, Ventas, Norte, Gran Vía y Puerta del Sol, pertenecientes a los dos líneas entonces en funcionamiento, incluido el nuevo ramal que llevaba a la Estación de Príncipe Pío.

No se le escapa a Jiménez Aquino la importancia del nuevo medio en el Madrid de la época --le llama “obra magna de la que más orgullosos están sus convecinos”--, y con perspectiva sociológica relaciona al metro como transporte de masas con la concentración de habitantes de la ciudad moderna. Así, vincula los rascacielos con el metro entendiendo, como si fuera un urbanista contemporáneo, la relación esencial existente entre un elemento y otro, al tiempo que intuye como este transporte es la raíz de la ciudad, su calco subterráneo, su armazón, “la radiografía de su esqueleto”.

Sin embargo, junto a las enumeradas ventajas del nuevo medio también aparece en *Metro* la prevención hacia la novedad, pues considera que el ferrocarril subterráneo es la causa del automa-

tismo de la vida, de la reeducación de los sentidos y de la nueva sensibilidad de los habitantes de la ciudad en los que se ha dado una exacerbación de su neurastenia, es decir, de la prisa. Hay también una visión de la masificación urbana, de la uniformización progresiva a la que contribuye la sociedad moderna que ejemplifica el metro, en una greguería tan extensa como sociológica. Una greguería que, ignorando las exigencias de condensación que tiene el género, casi deja de serlo para convertirse en párrafo: “En el crisol el metro se funden todos los caracteres y personalismos, como todos los ismos existentes. Nos convertimos en algo como fardos, en la materia prima de una industria: la pasta heterogénea y sucia de trapo que luego se torna luego en albo papel”.

Todo ello es un rebrote del temor a la ciudad moderna, al mundo de la técnica y la masificación que trae consigo la sociedad industrial que a veces se dirigía hacia los primeros medios de transporte como el tranvía que tanto inquietaba a los del noventa y ocho. Un rechazo que tras el fin de la utopía mecánica y la depresión económica con que se inicia la crítica década de los treinta, iba a resurgir con fuerza acompañada a veces de cierta nostalgia por la Naturaleza que se adelanta en alguna de estas greguerías metropolitanas como la que afirma que “el pentagrama de los cables eléctricos del metro está huérfano de las notas de los pájaros”.

Pero junto a esta presencia aislada de la Naturaleza, lo que predomina en *Metro* es la mención a la moderna tecnología como el teléfono, la radio, la pluma estilográfica, como se decía entonces,



Waterman, las grandes trilladoras mecánicas, el ascensor y el ya algo obsoleto tranvía. Unas referencias entre las que hay también algunas propias de la muy moderna tecnología de origen bélico, desde el submarino al tanque, pasando por los grandes acorazados a los que --muy puesto en la terminología militar de la Navy británica-- el autor llama "super-dreadnoughts".

Pero en 1928, un año antes de que se desvanecieran las ilusiones que había aventado el futurismo, a Jiménez Aquino el metro también le parece un espectáculo, tanto que unas veces le aproxima al entonces muy atrayente circo y otras, de forma más castiza, a la verbena -- "carrusel verbenero" le llama--, o al moderno cine. En este caso, en una de las greguerías, considera que "cada línea de metro es un film de gran metraje, dividido en partes, con intervalos de luz en los descansos de las estaciones". Pero para AJA el espectáculo está en la realidad del medio de transporte y, sobre todo, en la reunión de los personajes que lo frecuentan: "El andén frontero al nuestro da la sensación del tablado de un teatro. Los actores van entrando poco a poco en escena, hinchados y petulantes, y tras una apoteosis en que interviene toda la compañía, cae clamoroso el telón rojo del tren".

Y hay también en *Metro*, en la más pura evocación ramoniana, sentido del humor, que es uno de los alimentos de la greguería, como esta muestra de innegable contenido charlotiano y aire de *slapstick*: "El jefe del tren, al dar la orden de arranque con el silbato, hace burla con la mano al último viajero que llega corriendo y se queda en el andén". O bien aquella otra que afirma "¡como destiñen

las rubias oxigenadas en el metro!". Pero también hay en las greguerías de Jiménez Aquino una visión poética, a veces decididamente lírica, del mundo subterráneo cuando dice que "lo que más satura de tristeza el túnel es la ausencia de golfillos corriendo tras los topes de los coches", al igual que aquella con la que cierra el texto: "En el tren que se cruza con el nuestro en medio del túnel, tal vez viaja nuestra soñada felicidad". Por último, queda recoger una curiosa greguería de actualidad en la que compara, jugando con el significado político de los colores, al metro, "tren rojo", con los trenes negros, de lujo a los que llama "camisas negras de la superficie". Como se ve un ejemplo de la presencia de la política en la vida española de los últimos años veinte, que tan presente está en la citada *La Venus mecánica*.

La sanción de la calidad del libro de Jiménez Aquino no se limita al refrendo de Ramón, sino que se extiende a Ernesto Giménez Caballero, probable autor de la breve reseña que aparece en las páginas del número 48 de "La Gaceta Literaria", correspondiente a diciembre de 1928. Allí no solo se alaba el excelente libro de Jiménez Aquino, a quien se llama "nuevo acuñador de greguerías", sino que incluso considera innecesaria la autorización del creador del género pues "la mirada de Aquino sabe encontrar, escudriñadora, perspicaz, las sugerencias que el metro puede despertar en espíritus ágiles como el suyo". Quizás *Metro* no sea comparable al texto dedicado por Marinetti al automóvil, pero gracias a Alfonso Jiménez Aquino, desconocido autor de una sola obra, el suburbano madrileño, tiene su poética y logra su in-



clusión en la modernidad y en el santoral mecánico. Con *Metro*, cuyas greguerías en su mayor parte son aplicables a otros suburbanos, se confirma el interés del

ultraísmo y de la literatura de la Edad de Plata por lo que Borges, renegando de su juventud de idolatra de lo nuevo, llamó después “modernidad y artilugios”.

MESA REVUELTA

# La literatura gastronómica de Josep Pla

*Por* Francisco Fuster García



En una de las diferentes entrevistas que le hizo a lo largo de su vida, el periodista murciano Joaquín Soler Serrano preguntó a Josep Pla qué había de cierto en aquello de que, además de un maestro del adjetivo, el autor de *El quadern gris* era también un consumado gourmet. La respuesta del escritor catalán, quizá algo exagerada, encerraba, sin embargo, una gran dosis de verdad: “¡Pobre de mí! Yo soy uno de los hombres que menos comen en este país. Debo de tener un estómago muy pequeño. Pero quizá porque he vivido en el extranjero y he visto lo que come la gente, el ardor y la vitalidad que tienen a consecuencia de la comida, la cocina a llegado a producirme una gran impresión imaginativa” (Soler Serrano, 1997: 100). Y digo que la afirmación era muy certera porque de la pluma Pla, que siempre renegó de la etiqueta de “experto en cocina” que sus amigos quisieron colgarle, salieron algunas de las mejores páginas jamás escritas sobre nuestra gastronomía. Páginas contenidas en su mayor parte en la obra en la que el ampurdanés concentró su amplio y erudito saber en la materia. Me refiero, por supuesto, a *El que hem menjat*, un libro que el periodista escribió expresamente – y en respuesta a la insistencia, como él mismo confiesa en el texto, del historiador gerundense Jaume Vicens Vives, que se lo pidió en repetidas ocasiones – para ser incluido en ese magno proyecto editorial que fue su “Obra Completa”, concebida por Josep Vergés y publicada en cuarenta y seis volúmenes (más un anexo), entre 1966 y 1992.

Como ya señaló Manuel Vázquez Montalbán –otro gran gastrónomo de nuestras letras– en su prólogo a la primera

traducción que se publicó en castellano (una selección de los mejores capítulos hecha por el propio Vázquez Montalbán y editada por Destino en 1997, dentro de su famosa colección “Áncora y delfín”), quizá lo más importante de Pla es que su aportación a nuestra literatura gastronómica – cuya deuda con la de otros gastrónomos ilustres como el gallego Julio Camba, jamás fue negada por su autor – prendió la mecha para la aparición de toda una “escuela de *teóricos del comer*” (Vázquez Montalbán, 2001: 7) en la que destacaron “discípulos” de la talla de Néstor Luján, Joan Perucho, Xavier Domingo o Llorenç Torrado (yo añadiría a esa lista el nombre del madrileño Víctor de la Serna). Y es que, en efecto, la publicación en 1972 del libro que me ocupa fue recibida por los jóvenes escritores y periodistas aficionados a la cocina como la prueba definitiva que venía a demostrar lo que todos sabían: que Pla era un auténtico especialista a la hora de maridar las salsas y las letras. Si en la reseña que le dedicó en la revista *Destino*, Luján dijo de *El que hem menjat* que era “el gran libro de gastronomía que todos esperábamos de él” (Luján, 1972), por su parte, Perucho sentenció que, con esta obra, Pla había “elevado un monumento literario a la cocina general del país” (Perucho, 1998: 38).

En uno de sus conocidos escritos sobre el tema, Curnonsky estableció una clasificación (Curnonsky, 1991: 22-23) en la que dividía a los gastrónomos en un total de cinco categorías que iban desde los de “extrema izquierda” hasta los de “extrema derecha”, según su grado de conservadurismo o su rechazo de la novedad en materia culinaria. En esa “ex-

trema izquierda”, decía el célebre crítico gastronómico francés, hallaríamos a “los fantasiosos, los inquietos, los innovadores”: esos gastrónomos curiosos por la cocina exótica y extranjera que siempre andan detrás de las “nuevas sensaciones” y de los “placeres desconocidos”. En el lado opuesto del arco se situarían aquellos críticos más fundamentalistas y partidarios de esa “cocina sabia, refinada, un tanto complicada, que exige una gran chef y una materia prima de primera calidad, de esa cocina que podría llamarse cocina diplomática: la de las embajadas, los grandes banquetes y los palacios”. En el “centro” estarían los aficionados – más transigentes – a la cocina burguesa y regional que, sin renunciar a comer en un restaurante o un hotel, “exigen que las cosas «tengan el sabor de lo que son» y que jamás estén adulteradas ni alambicadas”. En mi opinión, la cocina descrita en *Lo que hemos comido* se encontraría en esa zona intermedia entre la que habitan los gastrónomos “centristas” y la cubierta por aquellos que, siguiendo el esquema de Curnonsky, ocupan la “derecha” no extrema: los defensores de una cocina tradicional y de la costumbre de comer siempre en casa, en una mesa familiar sin demasiados comensales. O, dicho de otra manera, en esa dialéctica constante entre los valores de tradición e invención que, según Jean-François Revel (Revel, 1996: 260-261), domina la historia de la cocina europea desde el alborar del siglo XIX, Pla se posicionaría claramente en el primero de los bandos: “Frente a la cocina, pues, soy un tradicionalista recalcitrante, un conservador enconado. No aspiro a contribuir a ninguna revolución culinaria, sino todo lo contrario:

a salvar todo lo que sea salvable” (Pla, 1968: 299). Para conocer mejor alguna de las premisas que articulan su discurso en torno a la buena praxis culinaria, me gustaría profundizar en los que, a mi juicio, son los tres pilares básicos sobre los que construye Pla ese impresionante edificio gastronómico.

## EL PENSAMIENTO GASTRONÓMICO PLANIANO

El primero de estos principios elementales en los que se asienta el pensamiento gastronómico planiano es que la cocina es un arte normativo que no admite experimentos y en el que siempre deben imperar la razón y el sentido común:

*No busquen en la cocina nada más de lo que el horizonte inmediato puede generalmente ofrecer. La cocina lujosa, única, excepcional, basada en algún romántico sacrificio, en algún esfuerzo inusitado o en algo nunca visto es una fuente de enormes desilusiones y desengaños. La cocina es perfectamente compatible con un punto de decorativismo exterior, pero de aquí no se pasa. La cocina, toda forma de cocina, es limitada. Convertir las liebres en gatos o los gatos en liebres por razones de distinción, de esnobismo o de romanticismo es un error garrafal, una absoluta insensatez. En la cocina, el trasfondo de normal demencia humana es inadmisibile: se puede hacer el loco en cualquier otro ámbito vital, jamás en la cocina (Pla, 2001: 52).*

Para Pla, “la primera condición de un buen cocinero es la memoria”, puesto que la cocina es, en esencia, el arte de saber manipular y combinar bien unos ingredientes que, a menudo, son muy distintos entre ellos. La tradición de la

cocina catalana es muy antigua y hay que conservarla a través de sus mejores recetas, forjadas en la experiencia de lo que funcionado a lo largo del tiempo. El cocinero es el máximo responsable de esa tarea y es quien debe saber qué elementos ligán y cuáles no, porque la cocina “elaborada con elementos que se repelen, manipulados a ojo de buen cubero y a lo que salga concluye en una repugnancia al paladar y al estómago” (Pla, 2001: 91). Pese a reconocer la existencia de excepciones, como el arroz con pescado y pollo (un plato “a priori inconcebible”), se manifiesta siempre a favor del racionalismo y en contra de las mezclas extravagantes y desconocidas que, la mayoría de veces, suelen tener un resultado negativo. Así sucede, por ejemplo, cuando un plato con historia se quiere “modernizar” y, en vez de mejorarlo, se estropea: “Frente a una sopa de pescado, ¿qué queréis tocar? ¿Qué queréis añadir? ¿Qué queréis modificar? He sido siempre partidario de dejar tranquilas las cosas perfectas” (Pla, 1968: 308-309).

Ahora bien, Pla también admite que la cocina es “un arte muy empírico” y que, en cualquier caso, “lo único que cuenta son los resultados”. Por eso, no cierra la puerta del todo a la innovación, quizá por ser consciente de que algunos de los mejores platos de nuestra cocina nacen, precisamente, de la combinación de ingredientes aparentemente incompatibles. Al separar teoría y práctica, y para explicarlo de forma gráfica, usa el ejemplo del bautismo y compara el exorcismo que intenta “sacar los demonios del cuerpo del niño que se quiere bautizar” con lo que hace la cocina con los alimentos cuando “les quita el salvajismo intrín-

seco y trata de unificarlos”. La cocina es, para el ampurdanés, “un arte órfico, por decirlo en griego”, que consiste en valorar los contrastes para integrarlos y fundirlos, pero todo en su orden y dentro del límite que nos dicta el sentido común. El objetivo de cualquier mezcla de ingredientes debe ser que, con su fusión o combinación, estos elementos antagónicos puedan ser capaces de producir un plato nuevo cuyas cualidades sean superiores a las que, en origen, tenía cada uno de esos productos por separado. Sin ninguna duda, el plato que mejor sintetiza esa inusitada capacidad de la cocina para sorprendernos es la paella: una mezcla de sabores que, paradójicamente, tiene en la complementariedad de sus dispares componentes su principal secreto.

La segunda idea importante que me gustaría destacar es que, a juicio de Pla, en la cocina sucede con frecuencia – como en otros muchos ámbitos de la vida – que “menos es más”, lo que se traduce en su consejo de prescindir de barroquismos innecesarios en favor de la sencillez y la ligereza: “Mi ideal culinario es la simplicidad, compatible en todo momento con un determinado grado de sustancia. Pido una cocina simple y ligera, sin ningún elemento de digestión pesada, una cocina sin taquicardias. El comer es una mal necesario y, por tanto, se ha de airear” (Pla, 2001: 18). En este sentido, el alimento más humilde y vulgar puede convertirse, gracias a la cocina, en un auténtico manjar. Así ocurre, sin ir más lejos, en el caso de un pescado tan “fabulosamente gregario” como las sardinas; un pescado que, cuando está bien cocinado – siempre a la brasa – y se come con moderación, no tiene rival

posible. Veamos cómo lo describe en un pasaje de *El cuaderno gris* donde nos hace partícipes de los sentimientos que le despiertan unas sardinas asadas:

*Cenamos en la taberna de Mata. Conxita aparece con una inmensa fuente de sardinas a la brasa: gordas, frescas, vivas. En las escamas tocadas por el fuego, el aceite brilla de una manera mortecina y densa. De las escamas azuladas, la luz del mechero de gas saca puntos rutilantes, como un brillante hormigueo. Comemos una cantidad desorbitada de sardinas. La absorción de sardinas a la brasa produce en mi organismo una intensa segregación sentimental. Las sardinas me hacen chorrear los sentimientos, me debilitan la razón y pueblan mi imaginación de formas llenas de gracia. Este fenómeno es en mí tan objetivo que a veces he pensado si los estados de esponjamiento sentimental y poético de los celtas no podrían provenir de la importancia que en su alimentación tienen las sardinas* (Pla, 1981, p. 78).

En opinión de Pla, hay que desterrar el tópico según el cual, la cocina solo merece la pena cuando es una cosa extraordinaria, espectacular y muy elaborada, pues debería ser todo lo contrario: una cosa normal y corriente. Tal vez por eso, una de sus mayores obsesiones fue la de reivindicar que el peor ingrediente de un plato es la prisa con la que se ha cocinado. La prisa no solo es contraproducente, sino que altera el ritmo natural de las cosas y la paciencia – muy parecida a la que exige la buena literatura – que, desde siempre, ha demandado la cocina tradicional, la que se ha hecho con cariño y dedicación:

*La clave de la cocina es la lentitud, la atención, la calma, la paciencia; esto es, las virtudes que han desaparecido en nuestro tiempo. Cocinar es un arte tan elevado como escribir bien, en el sentido de que escribir quiere decir atrapar los adjetivos justos y, esta es una tarea ardua, lenta y pesada. Los matices de una salsa, de un pescado, de un plato de carne, representan, en un escrito, la adjetivación exacta. A fuego lento, pues, y con toda la paciencia que haga falta* (Pla, 1968: 400).

El problema de la cocina popular y casera es que la rapidez inherente a los tiempos modernos ha provocado que la mayoría de mujeres, otrora garantes de esa paciencia necesaria, vean ahora la cocina “con una gran displicencia”. Es esta tendencia general la que hizo triunfar aquellas recetas de cocina rápida y fácil que publicaban –y todavía publican – muchos periódicos europeos. Una proliferación de “menús horripilantes” que tuvieron su éxito porque suplían la falta de imaginación de las mujeres que no sentían ninguna simpatía por la cocina y sus misterios. Para Pla, una de las razones que, ya en los años setenta, explicaban la decadencia de platos tan centrales en la cocina catalana – y de fuera de Cataluña – como la *carn d’olla* (el cocido), era la poca curiosidad por la cocina que demostraban las nuevas generaciones: “una de las características más acusadas del tiempo en que vivimos es la posibilidad de encontrar personas interesadas en las cosas más absurdas y grotescas de la tierra y la imposibilidad de encontrar personas que muestren curiosidad por el fogón, la cazuela o las parrillas” (Pla,

2001: 28).

Esta apuesta por la sencillez y contra los excesos no se circunscribe únicamente al ámbito de lo propiamente comestible, sino que va más allá, pues alcanza también a todo lo que rodea al acto de la comida, desde la actitud de los comensales a la hora de sentarse en la mesa, hasta el tipo de vajilla empleado en los distintos tipos de banquetes. Y es que, si algo le causaba un especial rechazo y fastidio a Pla, era ese esnobismo de los restaurantes españoles que, con la vana pretensión de impresionar a los clientes, abusaban de una decoración recargada en sus salones y, sin embargo, ni tan siquiera elegían bien las copas en las que se debía servir el vino:

*Cuando una persona de este país emigra, lo que añora siempre más es lo que ha comido antes de marcharse, de joven o de pequeño. Ahora se han lanzado, en los restaurantes, a hacer comedores folclóricos, con sillas incómodas y altas, en las cuales no puede uno sentarse – ¡las viejas sillas de esparto, tan agradables! –, con mesas estrechas y absurdas, con platos llenos de dibujos y de pinturas, con cubiertos modernísimos e ineptos, con vasos y copas gruesas y groseras. Todo esto, ¡de ninguna manera! Los comedores deben ser correctos; las sillas sirven para sentarse, es su principal finalidad. Las mesas han de ser abiertas y cómodas. Los platos deben ser blancos y perfectos, de la profundidad habitual; no deben ser amarillos y llenos de imágenes grotescas. Los cubiertos no deben tener las formas actuales, sino las viejas, que eran perfectas; las copas y los vasos deben ser de cristal, lo más auténtico posible. Los vasos deben tintinear, no debe tener ningún colorido*

*absurdo. Un buen vino solo se puede beber, con el debido respeto, en una copa de cristal auténtico. Eso me lo enseñaron de pequeño y lo defenderé siempre. Un buen vino puesto en una copa grosera (en un vaso) de forma extraña y coloración actual, pierde una gran parte de su interés. Los líquidos piden cristales puros, que tengan un buen tintineo. Y este es el que yo creo que debería contener el comedor de un restaurante respetable y adecuado a los principios de siempre. Todo lo demás me parece una cosa de nuevos ricos (Pla, 1980: 238-239).*

Por último, *last but not least*, el tercer eje alrededor de cual se articula el pensamiento gastronómico planiano es la defensa de la cocina regional como un valor seguro frente al peligro de esa cocina exótica y multiétnica que hoy llamaríamos “de fusión” y, muy ligada a esa defensa, la crítica feroz a la industrialización de los alimentos. Por lo que se refiere al primer punto, Pla nunca fue partidario del concepto de “cocina nacional” porque creía que “la cocina no obedece a unas fronteras políticas determinadas”. De hecho, siempre consideró que eso a lo que todo el mundo llama “cocina francesa” era, en realidad, una cocina internacional – la que hacían los restaurantes y hoteles de fuera de Francia para los viajeros comerciales – sin personalidad propia. No obstante esto, sí que estaba a favor del localismo en la cocina porque pensaba, y con razón, que la buena cocina regional es imposible de exportar, de la misma forma que la buena literatura tampoco se puede traducir:

*Nunca he creído en la cocina de exportación. Las cosas realmente sensibles*



*no pueden exportarse, de la misma manera que la literatura de calidad nunca se ha podido traducir. Eso que dicen los italianos: traduttore, traditore..., es una verdad como un templo. De paella, lo que se dice paella, no hay más que una, y es la valenciana. Una paella en Valencia o en Alicante, en el paisaje de Castellón, en una casa tradicional del país, saturada de amor al terruño – porque sin esos sentimientos no hay cocina posible – es en verdad algo importante. Su falsificación en ámbitos foráneos e internacionales, ¿qué resultado puede dar si no es nefasto?* (Pla, 2001: 52)

En cuanto al segundo aspecto, nuestro autor consideraba que el aumento demográfico –la “proliferación humana subvencionada”– en la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial había provocado la industrialización masiva de la comida para poder hacer frente a la demanda de alimentos, generando una mal llamada “cocina revolucionaria” que tenía como última consecuencia la muerte de los sabores naturales de la cocina tradicional:

*Es incuestionable: la cocina ha decaído en todas partes. En definitiva, todo se ha industrializado. El gusto de las cosas es otro. Se han envasado las mercancías y los platos más inverosímiles en virtud de procedimientos químicos más o menos recreativos, pero crematísticos, espeluznantes. La cocina como arte de lentitud, paciencia, moderación y calma va de capa caída. Me gustaría saber si es posible hacer algo en este mundo, si no es a base de observación y de calma. Todo lo que no sea obedecer este principio es una pura fantasía para primarios. Ahora se*

*quiere hacer una cocina llamada revolucionaria: a procedimientos tradicionales y arcaicamente meditados se les aplica este adjetivo de la más repugnante demagogia. Vayan entrando, si así lo desean, en la cocina revolucionaria, y cada día comerán peor. ¡La cosa es tan notoria y tan clara!* (Pla, 2001: 16)

Animales como el pollo, que en otros tiempos –cuando se criaban en libertad en la masía y se alimentaban de forma natural– era considerado “la cosa más fina y distinguida de una mesa”, se habían convertido en la más “pura vulgaridad” por culpa de las granjas donde se producen industrialmente para producir una carne insípida que nada tiene que ver con la de aquel añorado pollo de campo. O, hablando de las frutas y verduras, Pla definía la obsesión de determinada gente por comer productos fuera de temporada como “una manifestación de pedantería y de esnobismo que aparte de inflar la estampa de nuevo rico, no produce ningún otro efecto” (Pla, 2001: 159).

#### UNA COCINA DE LA NOSTALGIA

La principal conclusión que extraigo de la lectura de los escritos de Josep Pla sobre gastronomía es que la suya es una cocina de la nostalgia que pretende rescatar del olvido esos sabores de la infancia – cuya importancia ya nos reveló Marcel Proust – que el pequeño Pla descubrió por primera vez en la famosa masía de Llofriu en la que se crió, al lado de Palafrugell, en la comarca del Bajo Ampurdán. Para él, que ejerció durante tantos años como corresponsal de prensa, viajando por medio mundo y conociendo mil formas distintas de entender

la gastronomía, la auténtica cocina debía ser, por fuerza, una cocina del recuerdo basada en la máxima según la cual, las sensaciones que producen los alimentos en nuestra memoria son las más indelebles y duraderas:

*Mi idea, modestamente expresada, es ésta: cuando una sensación palatal es susceptible de convertirse en un incentivo de la memoria, en recuerdo y, en definitiva, en añoranza, en nostalgia, es que el alimento que la ha generado, por local que sea, encaja perfectamente con la más vasta y general naturaleza humana. Las mujeres y los hombres no solemos tener mucha memoria. Todo se disuelve y pasa. Las formas de memoria más susceptibles de pervivir son las relacionadas con las sensaciones palatales y con el erotismo* (Pla, 2001: 168-169).

Como sintetizaba muy acertadamente Vázquez Montalbán en su ya citado prólogo, “si la boina de Pla era una declaración de principios cósmicos, su paladar pertenecía a la infancia como casi todos los paladares, infancia ampurdanesa al calor de una cocina marcada por las texturas de tierra y mar, por el sustrato de una memoria culinaria ensimismada” (Vázquez Montalbán, 2001: 7). Porque, en efecto, y en esto coincidido plenamente con el escritor barcelonés y con el propio Pla, que se definía a sí mismo – ya lo hemos visto – como conservador y tradicionalista, de la lectura de *Lo que hemos comido* se desprende un mensaje muy escéptico – por no decir pesimista – sobre el futuro de la cocina catalana. En ciertos pasajes de su ensayo, Pla parece insinuarnos que ya no espera nada bueno del porvenir; que cualquier tiempo pasa-

do fue mejor y que la “edad de oro” de la cocina terminó en el momento exacto en que la industrialización y el capitalismo impusieron su precipitado estilo de vida, acabando de un plumazo con toda una manera de comer y, por consiguiente, de entender la vida.

Creo no descubrir nada si digo que *Lo que hemos comido* no es una obra a la altura de *El quadern gris*; en eso, supongo, existe un consenso generalizado. En lo que no sé si hay el mismo acuerdo es en que, desde mi punto de vista, y dejando a un lado a los miembros del gremio y a los lectores más incondicionales de su autor, este ensayo de Pla – y, por extensión, el conjunto de su literatura culinaria – aún no ha alcanzado el reconocimiento que merece. Y es que, pese contar con una larga y rica tradición, jalonada por nombres de escritores ilustres y por obras hoy convertidas en clásicos del género, la literatura gastronómica española jamás ha atraído la atención de un lector que, o bien no ha sabido apreciar en dicha producción su innegable valor literario, o bien ha ignorado su existencia. Desde esta perspectiva, incluso me atrevería a decir que es una asignatura pendiente para filólogos e historiadores de la literatura que tienen ahí si no un terreno virgen para la investigación, si un campo de trabajo que, en algunos de sus rincones y vericuetos, sigue todavía inexplorado.

Decía Alejandro Dumas que para el conocer bien el arte de la cocina, “no hay nadie como los hombres de letras: habituados a todas las exquisiteces, saben apreciar mejor que nadie las de la mesa” (Dumas, 2011: 6). No sé me ocurre mejor ejemplo para corroborarlo que el de ese escritor irreplicable que fue Josep Pla,

uno de los autores – por no decir “el autor” – que más en serio se tomó esto de la gastronomía: “La cocina es la más arcaica de todas las artes. Se han consagrado a su elaboración personas de gran inteligencia y de agudeza incomparable. Si la política hubiese llegado a los momentos estelares a que llegó la cocina, otro gallo le hubiese cantado a la pobre y triste humanidad” (Pla, 2001: 176). A manera de anécdota curiosa, y para terminar con una de esas paradojas tan de su gusto, se puede decir que lo único que le faltó a Pla fue predicar con el ejemplo y ponerse, de vez en cuando, al otro lado de los

fogones. Lo digo porque ya en el ocaso de su existencia (tenía casi ochenta años) contaba con cierta resignación que vivía solo en casa y que, después de una vida intensa y fecunda, lo único que lamentaba en esos años finales era, precisamente, no haber aprendido a cocinar: “Ya no tengo ni servicio, ni cocinera, ni nada; nada, a lo último tendré que hacerme la cama y la tortilla y la única cosa que me sabe mal es no haber aprendido a cocinar un poco, al menos saber hacer una sopa de verduras, una tortilla y una pequeña cosa. Le hablo con toda franqueza” (Solter Serrano, 1997: 259).

## BIBLIOGRAFÍA

- Coloquio de la nueva conversión y bautismo de los cuatro últimos reyes de Tlaxcala en la Nueva España en Teatro Curnonsky, *Recuerdos gastronómicos*, Traducción de Gabriel Hormaechea, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1991 [1958].
- Alejandro Dumas, *Diccionario de cocina*, Traducción de Esther Falomir Archambault, Gadir, Madrid, 2011 [1873].
- Néstor Luján, “El paso de los días”, *Destino*, nº 1823, 9 de septiembre de 1972.
- Joan Perucho, *Estética del gusto*, Prólogo de José-Carlos Mainer, La Val de Onsera, Huesca, 1998.
- Josep Pla, “Sobre la cuina”, en *El meu país*, “Obra completa”, Destino, Barcelona, vol. VII, 1968.
- Josep Pla, “Alguns grans cuiners de l'Empordà”, en *Escrips empordanesos*, “Obra Completa”, Destino, Barcelona, vol. XXXVIII, 1980.
- Josep Pla, *El cuaderno gris*, Traducción de Dionisio Ridruejo y Gloria de Ros, Destino, Barcelona, 1981 [1966], p. 78.
- Josep Pla, *Lo que hemos comido*, Destino, Barcelona, 2001 [1972].
- Joaquín Soler Serrano, *Conversaciones con Josep Pla*, Destino, Barcelona, 1997.
- Manuel Vázquez Montalbán, “El profeta de la dieta mediterránea en el supuesto caso de que exista la dieta mediterránea”, en Josep Pla, *Lo que hemos comido*, Destino, Barcelona, 2001 [1972].

MESA REVUELTA



# Valle-Inclán en el frente francés (1916)

*Por* Manuel Alberca

Desde que Alemania ocupó Bélgica y avanzó hacia París en agosto de 1914, Valle-Inclán se había mantenido expectante de las noticias que llegaban y del movimiento de los ejércitos en los distintos frentes. En una carta de enero de 1915, dirigida a su amigo Estanislao Pérez Artime, *Tanis*, que estaba preocupado por la suerte de su fábrica de lámparas, a la que estaba afectando la marcha del conflicto, don Ramón le comentaba los últimos acontecimientos conocidos y le anunciaba su próxima visita al frente<sup>1</sup>. Le contaba, además, que pensaba ir pronto a Francia para escribir un libro sobre la guerra, que se publicaría en castellano, francés, inglés y ruso... Después la prensa añadiría que don Ramón había sido oficialmente invitado por una comisión francesa, desplazada a Madrid, y presidida por Jacques Chaumié, aún convaleciente de una herida sufrida en la batalla<sup>2</sup>. Pero esta previsión no se cumplió, al menos de este modo.

Lo cierto es que en estos meses, previos al anunciado viaje a Francia, don Ramón había mostrado un gran interés por el desarrollo de la guerra. Ardía en deseos de poder visitar el escenario de las batallas y de escribir un libro con la guerra como protagonista. A esta idea no

era ajeno el hecho de que otros escritores españoles y extranjeros hubiesen estado ya el frente, como Blasco Ibáñez, y algunos habían comenzado a publicar crónicas periodísticas de la guerra, como Gómez Carrillo. Para entonces ya tenía una opinión formada a contracorriente de la línea oficial de la Comunion Tradicionalista, su partido político, el Carlista. La posición aliadófila de nuestro hombre le situaba abiertamente frente a la mayoría de sus correligionarios. En estas mismas fechas en una extensa entrevista, don Ramón alertaba del peligro que representaría un triunfo germano para España y para la “labor espiritual de nuestra raza y de nuestro idioma en América”. Su postura aliadófila tenía, sobre todo, una motivación religiosa. Para Valle-Inclán era inconcebible que un partido católico y romano se pusiera del lado de un país que, mayoritariamente, era de religión protestante. Por tanto, para nuestro hombre sería inmoral transigir con la actuación bárbara de los alemanes en Bélgica, “no sólo con la población civil, sino con el clero”. Pero aún más impensable, por irresponsable, es que “¡el partido tradicionalista se declare germanófilo!”<sup>3</sup> Pero así era. La jerarquía carlista, con las excepciones ya señaladas, tenía, por su

parte, serios obstáculos para aliarse con los aliadófilos españoles en los que predominaban socialistas, liberales y republicanos.

Por fuerza la guerra creó corrientes de opinión encontradas entre los intelectuales y artistas españoles, que se dividieron, como es sabido, en dos bandos: germanófilos y aliadófilos. La sociedad siguió esta pauta y se repartió, según preferencias, entre ambas posiciones. Valle-Inclán formó parte de los llamados aliadófilos junto a otras conocidas personalidades del mundo cultural español como Unamuno, Azaña, Pérez de Ayala, Galdós, Machado, Maeztu, Azorín, Martínez Sierra, Anselmo Miguel Nieto, Rusiñol y Romero de Torres, es decir, la mayor parte de su generación, a excepción de Baroja y Benavente, que se declararon germanófilos.

El mes de julio de 1915 se hizo público, primero en París y luego en España, el *Manifiesto de adhesión a las naciones aliadas (La guerra europea. Palabras de algunos españoles)*, que dio a conocer *El liberal* y, después, otros muchos diarios y revistas<sup>4</sup>. El manifiesto expresa la solidaridad con la causa de la justicia y de la humanidad que representan las naciones aliadas contra la agresión al derecho internacional del Imperio Germano. Lo firman un grupo representativo de artistas, escritores y profesores, a favor de los aliados y contra la neutralidad general de los políticos españoles en el conflicto. Esta declaración tiene en el caso de Valle-Inclán una significación añadida, pues supuso además un distanciamiento de la cúpula del Partido Carlista. Este, a través de su dirigente Vázquez de Mella, se había definido pro-germano en contra

de la postura neutral que adoptaron el resto de partidos. Sin embargo, la aliadofilia de Valle-Inclán no rubricó, como erróneamente se ha dicho, el final de sus simpatías carlistas, aunque influyó en un distanciamiento de su militancia formal.

En cualquier caso, no se debe exagerar la trascendencia de la posición aliadófila de Valle-Inclán, pues no comportaba ni un cambio de orientación política ni menos aún un cambio ideológico. La aliadofilia de nuestro hombre no suponía ningún alineamiento con el republicanismo francés, sino un rechazo del protestantismo germano. En el enfrentamiento bélico, Francia simbolizaba y defendía el cristianismo y la tradición latina frente al protestantismo y el paganismo del norte. Según Valle, una hipotética victoria germana sería catastrófica, pues supondría el final del ideario latino-cristiano frente al ateísmo norte-europeo. “Soy aliadófilo porque soy católico”, dijo. Su admiración por la lucha de los franceses fue absoluta desde el momento en que comprobó la unanimidad del pueblo francés en defensa de una causa espiritual y nacional. “Francia –afirmó Valle-Inclán– es el país más católico del mundo. Eso es lo que ignoran los católicos españoles, que no son católicos, aunque ellos creen que lo son”.

Cuando los carlistas vieron que uno de sus partidarios más conspicuos firmaba a favor de los aliados, las reacciones de la prensa tradicionalista no se hicieron esperar. Sin ningún género de dudas, les desconcertó que Valle-Inclán figurase entre los firmantes, pero, a decir verdad, le trataron con discreción y respeto, si bien no dejaron de señalar que no podían entender la contradicción de defen-

der la fe católica y apoyar a la atea Francia<sup>5</sup>. Para valorar la diferencia basta con comparar el trato recibido por Valle-Inclán en los medios tradicionalistas con el que dispensaron al conde de Melgar, otro ilustre militante de la Causa que, en una obrita suya titulada *En desagravio*, había tildado al carlismo oficial y germanófilo de “manicomio suelto”. La reacción no se hizo esperar y el órgano oficial de los carlistas sentenció: “Ha roto con nosotros. No es de los nuestros”<sup>6</sup>. Y lo expulsaron del partido, algo que nunca harían con Valle-Inclán.

Pero la visita al frente francés, tal y como se refería a ella Valle-Inclán en su carta y que estaba programada para 1915, se fue retrasando *sine die*. Así, habrá que que esperar a 1916 para que la prensa se haga eco de nuevo del viaje de don Ramón, ahora en unos términos inmejorables: contratado para escribir un libro, dispondrá de coche, dinero y un alto mando militar francés a su disposición para poder ver lo más cerca posible la tragedia que se desarrolla en el frente de guerra<sup>7</sup>. A comienzos de abril, algunos periódicos franceses dan por inminente el viaje y adelantando que permanecerá dos meses documentándose para escribir su nueva obra<sup>8</sup>.

Al fin todo estaba preparado. Con fecha de 25 de abril de 1916, obtuvo el pasaporte, en el que aparece, por cierto, como nacido en La Puebla del Caramiñal y de 48 años de edad. Ambos datos eran falsos, y no sabríamos si atribuirlos a un error, a la desidia del funcionario o a la compulsiva necesidad de nuestro hombre de inventarse unos orígenes a la medida de sus deseos<sup>9</sup>. El 27 de abril tomó el tren hacia París<sup>10</sup>. ¿Con qué ánimo viajaba? Sin duda le estimularía conocer

París, una deuda pendiente, tanto mayor cuanto que en su juventud presentó de manera falaz una de las historias de *Femeninas* como escrita en la Ciudad de la Luz. Pero, ¿qué esperaba encontrar en la guerra? Al margen de cualquier otra consideración, hay que reconocer que nuestro hombre había tomado una decisión en la que demostraba un gran valor y un desprecio por el riesgo que entrañaba una aventura como esta. No conviene olvidarlo, pero Valle-Inclán tenía casi 50 años, era cabeza de familia y constituía el único sustento de su mujer y su hija. Sin embargo, a pesar de los riesgos que la visita suponía, estaba decidido a visitar las trincheras del frente francés, y con ese gesto exponía su vida a un posible peligro. Pocos días antes de la salida, concedió una entrevista en la que expone sus expectativas con respecto al viaje<sup>11</sup>. A su entrevistador, Cipriano Rivas Cheriff, le explicó el ánimo con el que abordaba la nueva experiencia. En el curso de la conversación le confesó que ya llevaba hecha una idea de lo que debía y no debía ser la guerra. De manera prudente, Rivas le hizo notar que tenía de la guerra una visión prejuiciada. “Yo, lo único que me atrevo a reprocharle –le dice Rivas– es que va usted a la guerra sabiendo ya lo que va a ver”. Y Valle le contestó: “Claro está. Yo tengo un concepto previo, yo voy a constatar ese concepto y no a inventarlo. El arte es siempre abstracción. Si mi portera y yo vemos la misma cosa, mi portera no sabe lo que ha visto porque no tiene el concepto anterior. La guerra no se puede ver como unas cuantas granadas que caen aquí o allá, ni con unos cuantos muertos y heridos que se cuentan en las estadísticas; hay que verla



desde una estrella amigo mío, fuera del tiempo, fuera del tiempo y del espacio”<sup>12</sup>. Antes de enfrentarse –o mejor, de chocarse con ella– la guerra era para nuestro hombre un ‘concepto previo’, susceptible de ser tratado estéticamente. Era una cuestión abstracta, sometida a la perspectiva aérea. Pronto veremos cuánto se equivocaba.

Siempre se ha dicho que Valle-Inclán había sido invitado por la República Francesa a visitar los frentes bélicos, pero en realidad no consta ninguna invitación de ese tipo ni menos aún documento que lo acredite. En realidad, viajó comisionado por la Prensa Latina de América. Sus crónicas –dice *El imparcial*– serán publicadas al mismo tiempo en Francia, Inglaterra, Rusia y América, pero solo las publicaría el diario de Madrid. En realidad, había contratado la publicación, pero no figuraba como enviado del periódico madrileño, pues este había nombrado corresponsales especiales: en París, a Ciges Aparicio y Palacio Valdés, y, en Berlín, a Ricardo León.

Debió de llegar a París el 29 de abril, pero la prensa francesa no dio ni un suelto sobre su llegada en este momento. Según Corpus Barga, que al parecer estuvo en la estación del Quai d’Orsay con Jacques Chaumié para recibirle, acudieron también el crítico musical francés Pierre Lalo y Francisco Rodríguez de Melgar, antiguo ministro de Estado y secretario del pretendiente carlista, el único carlista histórico destacado que había hecho pública afirmación de aliadofilia. Pero Corpus se confunde. O bien no estuvo el día de la llegada a París de nuestro hombre, cosa que parece bastante posible, o bien mezcla el día de la llegada a París con el

día en que Melgar y Valle-Inclán se citaron para conocerse en la misma estación, adonde el anciano carlista llegó de su residencia de los alrededores de París. El encuentro se produjo el 13 de mayo, en una de las pausas entre visita y visita al frente. Los carlistas confraternizaron y sellaron la amistad con un abrazo<sup>13</sup>.

Don Ramón dispuso de un salvoconducto para visitar las posiciones francesas del frente que le había conseguido Jacques Chaumié, su acompañante en estas visitas. Como sabemos, Chaumié, que había luchado en el frente como soldado en la guerra, fue su anfitrión en París. Le acogió en la residencia familiar, una lujosa edificación de piedra blanca y puertas de roble, situada en la avenida del Observatorio 28, semiesquina al Bulevar de Montparnasse y cercana al Jardín de Luxemburgo. En los días primeros de la estancia fue agasajado por la familia Chaumié. El padre de Jacques, amén de antiguo ministro de Justicia y notable político progresista y laico, quedó impresionado por la autenticidad de don Ramón. Así que el tradicionalista fue acogido por una familia republicana y se rindió a su personalidad.

En sus paseos por París le acompañaría siempre J. Chaumié y, a veces, el joven Corpus Barga, que desde 1914 vivía en la ciudad. Pero contra la idea que el propio Corpus dio de la visita de Valle-Inclán, en ningún momento le acompañaría al frente, entre otras razones, porque carecía de autorización. Y, como se sabe y sabía y escribe Corpus mismo, para visitar el frente era necesario seguir un protocolo tan complicado como el que había que hacer en Roma para ver al Papa. Gracias a la mediación de Jacques

Chaumié nuestro hombre dispuso de los permisos necesarios<sup>14</sup>.

El dos de mayo, el parisino *Le temps* se hizo eco tardío de la llegada de Valle-Inclán y de Palacio Valdés a París. Es posible que ambos viajaran juntos, pero los periódicos indican que el viaje de Palacio Valdés se produjo al día siguiente. Elogian su actitud y la de los intelectuales españoles, que fueron –señala el diario parisino– los primeros en denunciar la agresión teutona, y en considerar al pueblo francés el baluarte que habrá de salvar la civilización latina<sup>15</sup>. Acompañado por Chaumié y Corpus comió en un restaurante cercano al Jardín de Luxemburgo, al parecer en el Medicis, ya desaparecido. La leyenda acredita que el *maître* le reconoció, le honró con una botella de vino y le ofreció la firma en el libro de personajes ilustres<sup>16</sup>.

Ese mismo día, Valle-Inclán y Chaumié habían madrugado para visitar las fábricas de material de guerra cercanas a París, que proveían de botas y uniformes para los soldados. En la retaguardia, pulsa el ambiente de exaltación patriótica que se vive en el país. Las obreras trabajan –anota Valle-Inclán en su libreta de pastas de hule negro– con el mismo entusiasmo, fervor y fe en la victoria con que trabajaron “los masones de otro tiempo en las viejas catedrales. [...] Viejos con largas barbas y gafas examinan el ajuste de las piezas más delicadas”<sup>17</sup>. Todos participan de este entusiasmo. Durante los días que preceden a la visita al frente, Valle-Inclán escucha múltiples historias de militares y soldados. Anota en la libreta algunos datos de los relatos que escucha: los cadáveres se amontonan en las trincheras; los dispa-

ros incendian los uniformes de los muertos, utilizados como parapetos contra las balas enemigas; por la noche, la zona de las trincheras se tornan hogueras y los fuegos fatuos iluminan la oscuridad.

El momento de la verdad ha llegado. El escritor, que para describir la guerra se la había tenido que imaginar a partir de libros, estampas y relatos, ahora va a vivirla en directo. El 5 de mayo, a las ocho de la mañana, coge un tren en la estación parisina del Este hacia Belfort, en la Alsacia. Se había vestido para la ocasión de la manera más bélica posible: boina roja, capote militar y altas polainas. Viajan con él Chaumié, Mr. Lalo y un capitán de artillería. Antes de llegar a Belfort, Chaumié y don Ramón descenden del tren en la estación de Lure, para continuar el viaje en coche hasta Remiremont. A lo lejos se divisan los Vosgos. Bajo una fuerte lluvia, suben a lo alto de un monte desde donde se contempla una panorámica del campo de operaciones. Por la noche cenan en el Cuartel General, invitados por el general Vilaret, cuya altura, porte distinguido y cicatriz en la frente impresionan a Valle. La conversación con los oficiales le reafirma en su creencia de que Francia ganará la guerra y comprende aún menos que un partido como el carlista sea germanófilo.

Al día siguiente, se levanta al alba. Desayuna un té con limón. Por desgracia, se ha despertado con un fuerte ataque de hiperclorhidria, además le duele la cabeza y se lamenta de su mala suerte. “Es terrible cosa ponerme enfermo en el momento en que voy a ver de cerca la guerra” –anota en la libreta. Pero, ¿será lo que va a ver la guerra de verdad? Es decir, ¿unos hombres matando a otros

hombres? Las imágenes que contempla desde el coche en marcha, el vértigo de los sucesos que le rodean y el malestar que le provoca la enfermedad, ¿no serán una pesadilla?

Por fin, el día 7 visita las trincheras. En medio de la llanura hay un enclave elevado, que hace las veces de observatorio, una cota que los dos ejércitos se disputan. Las trincheras son “fosas embarradas a las que se llega por otras fosas cubiertas de ramajes” para despistar al enemigo. Muy cerca se encuentran las alambradas que delimitan cada uno de los campos. A este lado los franceses, enfrente los alemanes, a los que se les puede ver desde la posición en que se encuentra. Alrededor todo es destrucción. Los cañones, como el hacha de un leñador insaciable, han arrasado el bosque hasta dejarlo pelado. De vez en cuando un avión alemán sobrevuela las posiciones francesas, todo el mundo corre a esconderse. Por la noche, en el Estado Mayor, durante la cena exquisita con que lo distingue, un general comenta de manera discreta los motivos de la guerra y “habla de los alemanes con cortesía, no exenta de un ligero y señorial desdén”.

El 8 de mayo se desplazan desde Remiremont, donde pernoctaron, a Metzeral: un trayecto en coche y el resto a pie por caminos camuflados con ramas de árboles y trincheras embarradas. Solicita acercarse a una fábrica bombardeada, pero el comandante que les guía lo desaconseja por arriesgado, pues la posición está dominada por el fuego alemán. Valle insiste. Finalmente el oficial accede a pesar del evidente peligro. Cuando están en la fábrica suena un disparo desde la posición alemana. “Vamos de aquí, nos han

descubierto”. Valle y el comandante se ceden el paso el uno al otro. Una cortesía excesiva en aquella circunstancia. Llegan a Hartmannswillenkopf, donde se encuentran las trincheras más elevadas de Francia. En la cima todo está nevado. El lugar es de difícil acceso y un blanco fácil para los tiradores alemanes. Le pide al coronel que les permita subir; le advierte del peligro. Ante la insistencia de Valle-Inclán, el oficial accede, pero declina toda responsabilidad. Las trincheras alemanas están a treinta metros. La visión es dantesca. Entre ambas posiciones, los cadáveres se pudren abandonados y las osamentas sobresalen de la nieve.

El 9 está de vuelta en París. Después de los días pasados en el frente, regresa a la capital para reponerse y aguarda el momento de una nueva visita. Así procederá en cada ocasión: a cada visita al frente seguirá unos días de descanso. Estos días los aprovecha para poner en orden las notas de la libreta y para pasear por la ciudad. De lo que observa en aquellos días, lo que le llama más la atención es el grado de empatía que hay entre el pueblo francés y su ejército. Cuando sube al tranvía un mutilado de guerra, de los muchos que se ven por las calles, las mujeres le ceden el asiento<sup>18</sup>. Está deseoso de difundir a los cuatro vientos su experiencia, pues está impresionado por la visión de la guerra en sus visitas al frente. Escribe a Unamuno para agradecerle la lectura de *La lámpara maravillosa*, que le había enviado en febrero<sup>19</sup>. Entonces le había anunciado ya su proyecto de viajar al frente de guerra francés. Ahora se trata de confirmar su gesta personal. “Acabo de llegar de Alsacia y los Vosgos, donde se hace una guerra dura” –escribe don

Ramón a don Miguel. De paso, reafirma sus peculiares creencias político-religiosas, que convierten a Francia en un baluarte del cristianismo frente al atavismo salvaje del “lobo” alemán. Con *Tanis* tiene mayor confianza, y le escribe dándole detalles de la visita al frente. Hay, no obstante, una anotación en la carta que contradice lo escrito en la libreta. “No he visto ni un alemán ni escuchado un tiro”. Tal vez no quisiera preocupar inútilmente a su amigo.

El 18 se levanta muy temprano. En compañía de Chaumié, sale de París camino del frente de la Champagne. Llegan a Chalons a la hora del almuerzo. El general Gouraud les acoge con camaradería y les invita a comer en el Estado Mayor. Es el tipo de militar elegante: joven, alto, serio, sencillo, con ojos verdes y... manco del brazo izquierdo, como él. “Bello tipo de soldado antiguo” – resume don Ramón. Entre ambos se establece enseguida una corriente de simpatía y comprensión. En esta visita de dos, tres días a lo máximo, presencia las escenas más atroces de la guerra. No tiene tiempo más que para anotar lacónicamente, pero aún así sus apuntes impresionan. El campo de batalla le recuerda la llanura yerma de Castilla. Las trincheras son grandes zanjas en muchas partes llenas de agua, y siempre enlodadas: verdaderos pecinales. En las de primera línea se habla en voz baja; los alemanes están a veinte pasos. El paisaje está literalmente arrasado: los pinares, quemados por los gases asfixiantes; los árboles, deshilachados como esparto; los bosques, talados por la metralla; trincheras, alambradas y caminos, camuflados por ramajes. Por todas partes se ven cadáveres sin en-

terror. Cuerpos destrozados, piernas, brazos, cabezas arrancadas. Masas sanguinolentas de despojo humano. Los aviones, como aves carroñeras, vigilan desde el aire. Las ametralladoras no paran de disparar. A lo lejos se escuchan cañonazos. En las trincheras los muertos se amontonan, huele a muerto, “un olor frío y pavoroso”. A su vuelta a Madrid le contará que para poder soportar el hedor de los cadáveres, se habituó a fumar tabaco, como todos hacían en las trincheras<sup>20</sup>.

Al día siguiente, visita el campo de aviación de Chalons. Anota escuetamente: “Belleza de los aviones”. Es una de las escasas menciones que podemos encontrar sobre los artilugios técnicos modernos. No en la libreta, sino en toda su obra. Ese día, el 19 de mayo, recibe el bautizo del aire: “Vuelo en un avión”. Quedó muy impresionado, física y estéticamente. “Una impresión de fuerza y belleza”<sup>21</sup>. Desde arriba todo cobra una agudeza suprema. Los paisajes cobran movimiento y el aire revela su doble condición material y espiritual. La convivencia con los aviadores fue especial. Confraternizó con ellos de verdad. Lo consideraron uno de los suyos y se dijo que le ‘retuvieron’ allí un día más de lo previsto. El elogio que anota en su libreta es la síntesis perfecta de su ideario guerrero. Ensalza la imagen del aviador por su primitivismo, su entereza, su juventud y alegría, misticismo, amor a la ciencia moderna, aristocraticismo y gallardía. Cuando estaba en el aeródromo, llegó un grupo de ‘cocotas’ de visita...

Vuelve a París. Repone fuerzas y espera la próxima salida al frente. Sin embargo, en los días de supuesto descanso, la tarea se le acumula y prácticamente no

para. El 21 está convocado a una reunión del comité de homenaje a Rubén Darío, que lo integran representantes franceses, españoles e hispanoamericanos. Asisten, entre otros, Gómez Carrillo, Latorre, –promotor del homenaje–, el profesor de la Sorbona Ernest Martineche y el escritor Paul Adam, que presidió la reunión. Valle-Inclán y Ciges Aparicio forman parte de la comisión por parte española. El fin es levantar una estatua del poeta nicaragüense en la capital francesa<sup>22</sup>. Nuestro hombre hizo un elocuente discurso sobre la figura del poeta. El comité del homenaje se reunió alguna vez más, pero el proyecto no llegó a fraguar. Todo quedaría en nada.

Valle-Inclán atiende compromisos sociales. En realidad, está encantado con que ciertos ambientes periodísticos, literarios y académicos lo requieran y elogien. A poco de llegar, el reputado académico Maurice Barrés le dio la bienvenida en la prensa y consideró muy importante su visita, dada la significación de su personalidad política de tradicionalista español disidente<sup>23</sup>. Unos días después, Pierre Lalo, el prestigioso crítico francés, le regala el oído con un panegírico a su figura, su obra y su actitud de caballero asceta castellano<sup>24</sup>. Antes de que acabe el mes, Valle-Inclán y Palacios Valdés serían presentados por J. Chaumié en la sede de la prestigiosa Société de Gens de Lettres. El presidente de la institución elogió su obra literaria e hizo un encendido elogio del compromiso y solidaridad con Francia en el conflicto bélico con Alemania. Los dos homenajeados renovaron en sus respectivas respuestas el amor por Francia y por su causa<sup>25</sup>.

No todas las actividades en las que Valle se prodiga en estos días pueden ser

fechadas con exactitud, pues las crónicas periodísticas no lo precisan siempre. Sin embargo, casi con total seguridad en los días de espera para viajar al frente de la Champagne, Valle-Inclán, acompañado siempre por Chaumié, un grupo de oficiales franceses y el periodista Andrés Hurtado, visitó la fábrica de municiones en la Avenida de los Campos Elíseos. Después el grupo se repartió en dos automóviles para visitar la factoría de automóviles Renault<sup>26</sup>.

El 30 de mayo viaja de nuevo al frente de la Champagne. Visita Reims, la ciudad francesa más castigada por la guerra. Sobre ella, se decía que habían arrojado más de 1.500 bombas. Cien habían destrozado su famosa catedral. Sólo quedaba la osamenta de sus arcos y torres. Las vidrieras que la hicieron famosa habían desaparecido, así como las gárgolas. Las estatuas que adornaban la portada, decapitadas. La ciudad, una ruina absoluta. Las fábricas de tejidos del barrio industrial, bombardeadas con saña, y nada queda de su importante maquinaria. Los niños juegan en medio de los tremendos hoyos que las bombas han dejado en las calles. “Bravas gentes las de Reims”, le escribe a Tanis<sup>27</sup>. De su paso por la región, Valle-Inclán retiene una imagen como signo de esperanza. En la iglesia arruinada de un pueblecito cercano a Reims, en la que solo quedan los muros y los arcos y en la que las bóvedas han desaparecido por las bombas, un cura y un grupo de feligreses celebran la misa sobre un altar improvisado con una artesa, cubierta con la bandera tricolor. El altar lo adornan unas flores silvestres de las trincheras. Por la noche contempla una escena macabra. Dos sol-

dados franceses que, protegiéndose en la oscuridad, habían salido a hurtadillas para explorar las posiciones alemanas, mueren abrasados por el cable eléctrico que defiende el campo alemán. “De sus cascós sale una llamarada azul”.

Después de unos días en el frente de la Champagne, Valle-Inclán regresó de nuevo a París. El dos de junio ya está en la capital. Pero, ni siquiera aquí, en la guerra, le dejan en paz y tiene que atender las cuestiones pendientes del arrendamiento de La Merced, el casal que alquilaría como residencia a partir de ese verano. En esa fecha le escribe a Javier Puig, uno de los propietarios de la finca, pues estaban pendientes algunos aspectos del arrendamiento<sup>28</sup>. Le anuncia que dentro de veinte días estará de vuelta y entonces podrán acordar lo que falta. Añade que ese verano espera poder escribir ya en La Merced el libro sobre la guerra. No desaprovecha la ocasión para relatarle a Puig que ha estado en el frente y que ha volado sobre las líneas alemanas. Le enumera los lugares del frente que ha visitado: Reims, Champaña, los Vosgos, Alsacia. Y añade: “Pronto visitaré Flandes y Verdum”. Este mismo anticipo le hace a Tanis en otra carta por aquellas mismas fechas<sup>29</sup>. Lo debió hacer, pues en su libreta hay anotaciones sobre Verdum sin fechar y en el libro que publicará se elude a Verdum, Ypres, Arras y Combles. Suponemos que Valle-Inclán regresó a Madrid en tren el 28 de junio.

¿Qué se traía de la guerra? O dicho de otro modo, ¿en qué medida le habrá influido a nuestro hombre lo que ha visto en el frente? Aparte de objetos como trozos de metralla, libros con fotografías de soldados, mapas de Francia y Bélgica,

partes militares y hasta un casco alemán agujereado<sup>30</sup>, que regalará a Tanis, Valle-Inclán trae consigo una experiencia y unas imágenes imborrables de lo vivido en las líneas de fuego. En esta ocasión, conviene subrayarlo, a diferencia de otros episodios de su vida en los que él mismo prodigó relatos fantásticos en los que se inventaba aventuras personales más o menos disparatadas, no incurrió en ninguno de estos excesos. Es cierto que hará relatos descriptivos de la guerra en cafés y reuniones de amigos, pero no introduce en ellos ningún elemento personal, ni real, ni ficticio. Podría haberse vanagloriado de su gesta bélica, por otra parte con toda justicia, pues los oficiales y soldados que estuvieron cerca de él en las trincheras quedaron impresionados por su valerosa actitud ante el peligro. El testimonio de Salvador de Madariaga, que estuvo en el frente de Flandes y Picardía pocos meses después, es ilustrativo del temple de Valle-Inclán<sup>31</sup>. Un capitán inglés, Mr. Roberts, que había tenido ocasión de acompañar a don Ramón por diferentes lugares del frente, le contó a Madariaga que en los dos años que llevaba en aquellas trincheras no había visto nada que ni de lejos se pareciera al desprecio y la ignorancia total del peligro que había observado en Valle-Inclán, sordo a las advertencias de prudencia de sus acompañantes. No hubo en esta ocasión lugar –no podría haberlo en aquellas circunstancias tremendas, juzga el mismo Madariaga– para la exageración teatral ni para el exhibicionismo. Así se comportó en el frente de guerra, porque así era. Podría, por tanto, haber contado y aumentado su relato como en otras ocasiones, y sin embargo, guardó una total discreción.

La única explicación posible es que la impresión recibida ha sido tan fuerte, le ha llegado tan hondo, que no admite bromas ni lucimientos personales. No se lo confiesa a nadie, pero lo que ha visto en la guerra le habría transformado. Recordemos que, antes de salir de Madrid, Valle-Inclán le había dicho a Cipriano Rivas Cheriff que ya sabía lo que iba a ver. Pero es evidente que lo visto ha superado con mucho lo esperado. Su retina se ha llevado grabadas imágenes inimaginables. Por las notas de la libreta, por lo que escribe en las crónicas de *El imparcial* y por lo que pasará al libro *La media noche*, es evidente que la guerra de verdad es otra cosa. Mientras anota en el frente no tiene tiempo, literalmente para procesar la información. Vive y anota. Vive incluso peligrosamente. En eso Valle-Inclán ha sido fiel a sí mismo. Cada vez que vuelve del frente las anotaciones sucintas de la libreta son, desde luego, motivos para hacer literatura, pero son también vivencias reales que guarda en su memoria. La guerra que ha visto no tiene nada de grandiosa. Hay comportamientos heroicos, que duda cabe, que a él le asombran y le admiran, pero la destrucción que ha visto, los despojos humanos esparcidos por todas partes, los cadáveres abandonados en tierra de nadie, el dolor, la crueldad innecesaria, etc., superan cualquier imaginario. No lo dirá abiertamente. Su pudor y su reserva le impiden hablar de sus sentimientos íntimos, pero lo que ha visto en la guerra, en la guerra de verdad, le ha cambiado la percepción de esta. Esta guerra no tiene nada que ver con la guerra entendida a la manera caballeresca, en la que los enemigos se pueden ver y tocar como en

un duelo de honor. En la guerra de trincheras, los enemigos se matan a distancia sin mirarse a la cara ni verse. Es la guerra impersonal.

Valle-Inclán delega en otros sus propias opiniones y observaciones. Por ejemplo, en el médico que atiende a la muchacha francesa, violada y embarazada por un soldado alemán: “Nunca el quemar y el violar ha sido una necesidad de la guerra. Es la barbarie atávica que se impone. Es el odio al mundo clásico. Odio de los incluseros a los que tienen abolengo”<sup>32</sup>. No lo dirá en primera persona, pero todo lo visto le ha dejado tocado. Públicamente mantendrá su postura ideológica y sus simpatías hacia Francia, a la que desea que, ante todo, gane la guerra. Su convicción no ha cambiado y se sostiene en creencias religiosas y bélicas. “En medio del horror y de la muerte, una vena profunda de alegría recorre los ejércitos de Francia. Es la conciencia de la resurrección”<sup>33</sup>. Frente al alemán bárbaro, carente de ética, que humilla a latigazos a los soldados, el francés representa la visión épica y salvadora de la guerra, la fe en la dignidad humana y el odio de las jerarquías. En este sentido, el espectáculo terrible e inhumano de la guerra, lo que ha visto, no ha hecho mella en su apologética visión heroica y mística de mima, pues gracias a ella “es eterna el alma de los pueblos”. Valle apologiza que, tras el sufrimiento y la muerte de la guerra, se encuentra el ciego impulso de la vida. Sin la violencia de la batalla no se aviva el fuego creador, pues vida y guerra se encuentran unidas en armonioso enlace. “Solo la amenaza de morir perpetúa las formas, solo la muerte hace el mundo divino”<sup>34</sup>. Sin embargo, ni el encomio del bando francés, ni el relato profético

de su victoria, pueden borrar la visión terrorífica de los cuerpos deshechos, los brazos arrancados, las piernas retorcidas como garabatos, las cabezas partidas, los redaños y mondongos desparramados como inmundicias. Inexorablemente, la esperanza de la victoria y el espanto de la guerra van unidos: “En la luz del día que comienza, la tierra mutilada por la guerra tiene una expresión dolorosa, reconcentrada y terrible”<sup>35</sup>.

Podemos conjeturar si después de esta experiencia su postura, que elogiaba la guerra, permanecía incólume o si había cambiado. Realmente el texto resultante *–La media noche–* no nos saca de dudas, pues es a ratos contradictorio, y no estará a la altura de lo vivido. Él mismo es consciente de que el texto no ha alcanzado su objetivo, pues es, según sus palabras “un balbuceo de lo soñado”. Así lo anota en la “Breve noticia” que introduce el libro. Pero, ¿por qué fracasa? Valle-Inclán aspiraba a hacer una crónica de los hechos bélicos desde una visión astral. En el fondo su propósito encerraba una contradicción, pues pretendía armonizar dos cosas antagónicas: lo eterno y lo transitorio, o lo que es lo mismo, alcanzar a ver el fondo esencial de lo actual, de lo que sucedía ante sus propios ojos. Es evidente que la técnica tenía mucha similitud con la que había utilizado en *La guerra carlista*, pero los hechos eran de naturaleza distinta. Mientras que lo que contaba en *La guerra carlista* pertenecía inexorablemente al pasado, lo que había visto en el frente francés estaba aún vivo y seguía pasando. No consiguió armonizar de manera convincente la visión aérea y la terrenal. El autor lo reconoció en el prólogo del libro: “Yo, torpe y vano

de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de la geometría y de la cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella. He fracasado en el intento, mi droga índica en esta ocasión me negó su efluvio maravilloso”.

La razón de dicho fracaso no era sólo técnica, por así decirlo, sino de incapacidad ideológica, pues no se podían explicar procesos rigurosamente nuevos y contemporáneos con principios que provenían de una visión estática del mundo derivada de su idiosincrasia tradicionalista. En la entrevista con Rivas Cheriff, decía que el arte era siempre abstracción, por lo que la guerra había que verla desde una estrella fuera del tiempo y del espacio<sup>36</sup>. Pero la guerra no era una abstracción, ya no podía serlo después de vivirla de cerca. No era solo un problema estético, sino también ético. *La media noche* resultó un experimento frustrado. Una obra que no acabó de fraguar. El libro, en el que desaparecieron algunos pasajes poco gloriosos, como la visita de las ‘cocotas’ al aeródromo y largos fragmentos dialogados de las crónicas de *El imparcial*, salió el 30 de junio de 1917. Tuvo escasa repercusión en España y, menos aún, fuera. Si alguna vez había albergado expectativas de éxito para esta obra, quedaron frustradas. Tampoco hubo ni traducciones a otras lenguas europeas, ni crónicas para los periódicos extranjeros.



- <sup>1</sup> Carta a Estanislao Pérez Artime (Tanis), 10-I-1915, Cuadrante, 5, (2002).
- <sup>2</sup> Cipriano Rivas Cherif, "El viaje de Valle-Inclán", España, Madrid, 11-V-1916.
- <sup>3</sup> La razón, 2-II-1915, pp. 8-10.
- <sup>4</sup> El liberal, 5-VII-1915. Hay una versión más completa en la revista España, 9-VII-1915.
- <sup>5</sup> "La feria del mundo", Diario de Navarra, 17-VII-1915; "Dice el sr. Valle-Inclán", El correo español, 20-VIII-1915.
- <sup>6</sup> "[...] profunda conmiseración al ver una pluma que voló tan alto abatida hasta el lodo [...] la compasión que nos inspira el estado mental y moral que suponen esas páginas [...] Melgar en su folleto, ataca a su partido y ataca a España ("El folleto de Melgar", El correo español, 10-I-1916).
- <sup>7</sup> Francisco Camba, "Diario de un espectador. Valle-Inclán se va a la guerra", Galicia nueva, 18-I-1916.
- <sup>8</sup> "Notabilités espagnoles en France", Le temps, 4-IV-1916.
- <sup>9</sup> Pasaporte expedido en Madrid, 25-IV-1916 (Archivo familiar Valle-Inclán Alsina, en la Universidad de Santiago de Compostela, documento 67.7)
- <sup>10</sup> "Valle-Inclán en las trincheras", El imparcial, 27-IV-1916.
- <sup>11</sup> Cipriano Rivas Cheriff, "El viaje de Valle-Inclán", España, Madrid, 11-V-1916.
- <sup>12</sup> Ídem.
- <sup>13</sup> Corpus Barga, "Los carlistas en París. El abrazo de Quai d'Orsay", El país, 22-V-1916. También en La razón, 21-V-1916.
- <sup>14</sup> Corpus Barga, "Valle-Inclán en París", La pluma, enero 1923, y "Valle-Inclán en la más alta ocasión", Los pasos contados, IV.
- <sup>15</sup> "Les intellectuels espagnoles en France", Le temps, 2-V-1916. Al día siguiente, como será habitual, El imparcial se hará eco de la noticia.
- <sup>16</sup> Corpus Barga, obr. cit.
- <sup>17</sup> R. del Valle-Inclán, Libreta de Francia (inédito), 1916 (Archivo familiar Valle-Inclán Alsina, en la Universidad de Santiago de Compostela, documento carpeta 59). Los textos entrecomillados y las referencias al paso por las trincheras y por el frente corresponden a este cuaderno, si no se indica lo contrario.
- <sup>18</sup> Carta de Valle-Inclán a Tanis, 12-V-1916.
- <sup>19</sup> Carta de Valle-Inclán a Unamuno, 10-V-1916.
- <sup>20</sup> F. García Sanchiz, "En voz baja", La acción, 16-VII-1916.
- <sup>21</sup> Carta de Valle-Inclán a Tanis, 3-VI-1916.
- <sup>22</sup> Ciges Aparicio, "La estatua de Rubén Darío", El imparcial, 22-V-1916, y Le gaulois, 24-V-1916.
- <sup>23</sup> La correspondencia de España y El imparcial 7-V-1916.
- <sup>24</sup> P. Lalo, «Don Ramon del Valle-Inclán», Le temps, 20-V-1916.
- <sup>25</sup> Le gaulois, 30-V-1916; Le temps, 31-V-1916.
- <sup>26</sup> Andrés Hurtado, "Visita a una fábrica de municiones", La razón, 28-V-1916.
- <sup>27</sup> Carta de R. del Valle-Inclán a Tanis, 3-VI-1916.
- <sup>28</sup> Carta de Valle-Inclán a Javier Puig, 2-VI-1916 (R. del Valle-Inclán, Valle-Inclán inédito, Madrid, Espasa, 2008, pp. 182-183).
- <sup>29</sup> Carta de R. del Valle-Inclán a Tanis, 3-VI-1916.
- <sup>30</sup> Rivas Cherif se refiere también a estos objetos que trajo de Francia (España, 6-VII-1916).
- <sup>31</sup> Salvador de Madariaga, "El valor y el miedo", ABC, 21-I-1973.
- <sup>32</sup> R. del Valle-Inclán, La media noche, OO.CC., I, pp. 921-922.
- <sup>33</sup> R. del Valle-Inclán, La media noche, OO.CC., I, p. 925.
- <sup>34</sup> R. del Valle-Inclán, La media noche, OO.CC., I, p. 934.
- <sup>35</sup> R. del Valle-Inclán, La media noche, OO.CC., I, p. 941.
- <sup>36</sup> Cipriano Rivas Cheriff, "El viaje de Valle-Inclán", España, Madrid, 11-V-1916.

# Entrevista a Jorge Volpi

*Por* Carmen de Eusebio

Jorge Volpi (México, 1968) es autor de las novelas *La paz de los sepulcros*, *El temperamento melancólico*, *El jardín devastado*, *Oscuro bosque oscuro* y *La tejedora de sombras* (Premio Planeta-Casa de América, 2012), de la "Trilogía del Siglo XX" formada por *En busca de Klingsor* (Premio Biblioteca Breve y Deux-Océan-Grinzane Cavour), *El fin de la locura* y *No será la Tierra*, y de las novelas breves reunidas bajo el título *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*. También ha escrito los ensayos *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994* y *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. Con *Mentiras contagiosas* obtuvo el Premio Mazatlán al mejor libro del año en 2008. En 2009 le fueron concedidos el II Premio de Ensayo Debate-Casa de América por su libro *El insomnio de Bolívar. Consideraciones intempestivas sobre América Latina a principios del siglo XXI* y el Premio Iberoamericano José Donoso, de Chile, por el conjunto de su obra. Fue nombrado Caballero de la Orden Artes y Letras de Francia. *Memorial del engaño* es su última novela publicada (Alfaguara, 2014).

CARMEN DE EUSEBIO- ¿Qué le ha llevado a escribir sobre la crisis desde el centro mismo, convirtiéndose en personaje principal, usurpando la personalidad de uno de tantos estafadores de Wall Street?

JORGE VOLPI- En cierto momento me di cuenta de que, más que una novela sobre la crisis o la burbuja que la precedió, me interesaba formular un catálogo de engaños que fueran de lo público a lo privado, y de la vida familiar a las finanzas internacionales. Y me pareció que, así como en cierto sentido todos fuimos engañados

por quienes han manejado las finanzas internacionales en las últimas décadas, el narrador debía engañar al máximo al lector, haciéndolo pensar hasta el último instante que es el autor del libro. Por otro lado, en 2009 publiqué un ensayo, *Leer la mente*, sobre las relaciones entre el cerebro y la ficción. Allí expongo cómo para el cerebro no existe distinción alguna entre la realidad y la ficción, pues ambas cosas se convierten en imágenes intercambiables en nuestro interior. En este sentido, las personas reales y los



personajes de una novela son indistinguibles, símbolos más o menos complejos en nuestra mente. Mi objetivo, pues, era proporcionar todos los elementos para que el lector –o al menos algunos lectores– creyeran hasta el final en la autoría de J. Volpi, y en su existencia real. Desde su publicación, creo que ese objetivo se ha logrado (al menos en parte): en varias librerías en Buenos Aires y Madrid, por ejemplo, encontré el libro ubicado en “narrativa traducida”. Y a mí me gustaría algo más: encontrar el libro directamente en la sección de “autobiografías y memorias”.

C.E- ¿Dónde estaba usted en el 2008 cuando estalló la crisis?

J.V - En México. A mi generación, nacida a fines de los sesenta, le ha tocado vivir al menos cinco grandes crisis económicas, y de pronto parecía que vendría otra más. Que al final haya sido menos severa con los países emergentes que con las naciones desarrolladas era algo que en ese instante no podíamos prever. En mi caso, recuerdo con especial intensidad la crisis del 82, cuando el país se hundió después de despilfarrar la riqueza petrolera de esos años. De pronto, el nivel de

vida de mi familia –mi padre es médico, y siempre trabajó para la seguridad social– cambió drásticamente; de una vida relativamente cómoda a una llena de limitaciones. Pero lo que más me asombra es el parecido retórico de ese momento y de nuestro presente. Un poco antes del inicio de la crisis, el presidente José López Portillo anunció que a México ahora le correspondería “administrar la abundancia”. Y luego vino el desastre. Muy parecido a lo ocurrido hoy, por ejemplo en España, que pasó de administrar esa riqueza (esa “exuberancia irracional” de Greenspan) a ser rescatada por Europa y a sumirse en una recesión sin precedentes. Es por ello que, pese a desarrollarse en el presente y ocurrir esencialmente en Estados Unidos, *Memorial del engaño* es también, al menos para mí, una novela autobiográfica. A través de ella busqué retratar cómo funcionan las crisis, y las consecuencias que éstas tienen en las vidas de los individuos. Metafóricamente, la novela también habla de mi propia experiencia como víctima de la crisis.

C.E- Es una novela que trata sobre el engaño en general: en la economía con la ideología neoliberal, en la política, en la

familia y en la amistad. ¿Cree que no ha habido, en la historia, ningún otro momento donde se hayan producido tantas mentiras y con tan nefastas consecuencias?

J.V - Mentiras y engaños siempre ha habido, tanto entre los individuos normales como entre nuestros gobernantes: la diferencia de las últimas décadas es que el egoísmo exacerbado nos ha hecho pensar que las mentiras son una herramienta natural para comportarnos y obtener el provecho propio que –según esta ideología- siempre perseguimos. Por otro lado, nuestra época está marcada por una de las mentiras políticas más drásticas de las últimas décadas: La guerra de Irak, que ha marcado por completo la agenda internacional, deriva de un engaño de origen: la inexistencia de las “armas de destrucción masiva” que, según el gobierno estadounidense, fueron el fundamento de la intervención militar. España también ha estado drásticamente marcada, en los últimos tiempos, por dos mentiras de calibre semejante: primero cuando, en contra de toda evidencia, el gobierno de Aznar intentó manipular los atentados del 15-M para achacárselos a ETA; y luego cuando el gobierno de Rodríguez Zapatero intentó ocultar la magnitud de la crisis que ya se había cebado sobre el país. Hay que reconocer que los ciudadanos españoles no les perdonaron a ambos partidos ninguna de estas mentiras colosales: de allí las sucesivas derrotas del PP y del PSOE.

C.E- Está claro que no podemos esperar que los protagonistas verdaderos de la situación actual nos cuenten cómo y por qué han provocado esta crisis. ¿Es la fic-

ción el medio que mejor nos acerca a esa realidad?

J.V - La ficción siempre ha sido una investigación de la realidad, cuyo instrumento es la imaginación. En efecto, gracias a ella podemos imaginar cómo piensan, actúan, se esconden, mienten y se arrepienten –o no- los responsables de la crisis. Por ello en este libro no quise dar cuenta de las víctimas de la crisis (algo que por otro lado han hecho espléndidamente otros escritores, como Chirbes), sino de los victimarios. Quería darle voz a los villanos: esos seres casi invisibles para nosotros que sin embargo controlan nuestros destinos. No deja de ser paradójico que, antes, la novela buscara sacar de la invisibilidad a las “pobres gentes” que sufrían a manos de los poderosos, y que ahora deba sacar de la invisibilidad a esos “poderosos” que no vemos. Literariamente, el reto era pues articular la voz de un villano que, al narrar todos sus engaños sin el menor atisbo de arrepentimiento, se ganase la confianza del lector, como si le dijera: sólo a ti no voy a engañarte, sólo a ti voy a decirte la verdad. Lo cual es, por supuesto, otro engaño. Un engaño que replica, como ya dije, los que hemos vivido en esta época.

C.E- En *Memorial del engaño*, no solo trata la crisis actual sino las crisis que la han precedido y el inicio del sistema capitalista moderno después de la Segunda Guerra Mundial. Según usted ¿qué ha pasado con la política neoliberal después de la caída del comunismo?

J.V- Mientras existió el bloque soviético, en Occidente –eso que llamamos “Occidente” aunque sea un nombre tan incómodo- se crearon las sociedades más

equitativas de la historia, donde el libre mercado quedaba compensado con políticas sociales pactadas por la derecha y la izquierda (o por la socialdemocracia y la democracia cristiana, en otras vertientes). Cuando se derrumbó desde dentro el “socialismo real”, los políticos e ideólogos neoliberales se adjudicaron la victoria, y comenzaron a dismantlar todas esas conquistas sociales y a desregular completamente los mercados financieros. La consecuencia, como recientemente ha demostrado Thomas Piketty, ha sido un drástico incremento de la desigualdad en el siglo XXI. Pero lo más terrible es que el derrumbe del neoliberalismo ha sido más retórico que práctico: si bien ya nadie duda de la responsabilidad de los políticos e ideólogos neoliberales en la catástrofe del 2008 (ni en la complicidad de los llamados “liberales” con sus vástagos radicales), lo cierto es que continúan en posiciones de poder en todas partes. La política económica que sigue dominando en todo el mundo continúa siendo heredera de las ideas de la Escuela de Chicago y del Consenso de Washington. Apenas ha habido pequeños ajustes al sistema (por ejemplo, por parte de Obama). En lo esencial, seguimos viviendo en un sistema que sabemos quebrado pero que no hemos sido capaces de cambiar.

C.E- Los dos grandes protagonistas del relato de la posguerra, teniendo en cuenta que en el libro existen varios relatos y no estoy muy segura de si alguno de ellos es secundario, son White y Keynes. ¿Cómo y por qué llegó a ellos?

J.V - Mientras investigaba para mi novela anterior, *La tejedora de sombras*, me enteré de los procesos llevados a cabo

contra White y muchos otros funcionarios acusados de ser comunistas en los años cincuenta (antes justo del macartismo). Al seguir la hebra, me pareció fascinante la paradoja de que White hubiese sido el creador del FMI y, a la vez, muy probablemente, espía soviético. A partir de allí, seguí su itinerario y me pareció todavía más asombroso. Un judío de origen ruso que había llegado a los más altos escalones del poder económico en Estados Unidos. Un *liberal* (en el sentido estadounidense) que se había sumado con entusiasmo a las políticas del New Deal. Un hombre que odiaba profundamente a los nazis y tenía una profunda desconfianza de los británicos. Y alguien que, sin dejar de ser un demócrata y un defensor del libre mercado, sentía una enorme curiosidad (y acaso admiración) por el sistema de planeación central de la URSS. Una figura realmente compleja y, por ello, novelística. La guerra dentro de la guerra que libran él y Keynes para definir las instituciones económicas de la posguerra es otro episodio asombroso de su carrera. Que al final se le recuerde sólo por haber sido acusado de espionaje no hace justicia a su historia.

C.E- *Memorial del engaño*, desde luego, no es un ensayo. Sin embargo, está muy documentada, como es habitual en muchos de sus libros, y le ha debido suponer mucha dedicación para recabar tanta información, para entenderla y poder explicárnosla. En ella se aclaran términos y operaciones financieras muy complejos para el ciudadano común. ¿Qué ha aprendido con este estudio y a qué caminos y conclusiones le ha llevado?

J.V - He aprendido mucho de finanzas

(aunque temo que se me olvide pronto). Después de escribir el libro, me ha quedado mucho más claro cómo funciona el mundo en términos económicos, y sobre todo cómo llegamos a una situación como la que vivimos actualmente. Espero que a los lectores les suscite reflexiones a partir de allí. Hoy en día parecería que las novelas con las que uno aprende algo están pasadas de moda. Cuando se dice que una narración tiene elementos “didácticos” es para desacreditarla, como si fuese un defecto y no una virtud. A mí me siguen encantando las novelas en las que, además de sumergirse en las vidas de los personajes, uno aprende algo. En este caso, quería que el lector que no es experto en economía fuese capaz de comprender mejor el mundo de las altas finanzas, no sólo porque ese mundo afecta directamente su vida, sino porque es la única forma de entender la conducta de los personajes del libro.

C.E- Este libro es una novela de familia, y la historia de J. Volpi con su padre es la conexión entre los relatos. Aún siendo personajes dedicados a actividades radicalmente distintas, ambos muestran ciertas similitudes. ¿Qué cree que tenían en común, si es que tenían algo?

J.V - Ambos eran grandes mentirosos, la diferencia es que el padre lo hacía en nombre de sus ideales: una “buena causa”, que luego se reveló otro engaño. Para el hijo, en cambio, la única “buena causa” es su propio provecho. Fuera de eso, hay pocas similitudes entre los dos: la pasión por la música, por supuesto, y la forma como ambos sucumben ante Judith, quien a mi modo de ver es el auténtico centro de la historia. Es ella quien une las

dos generaciones y quien al final se revela más astuta –y mentirosa– que su marido y su hijo.

C.E- J. Volpi es un personaje soberbio, ambicioso, egoísta y carente de cualquier sentimiento hacia ningún ser humano (incluidos los miembros de su familia). Con estas características, ¿qué le llevó a buscar la identidad de su padre?

J.V - Sin querer ser reduccionista, ni intentar un psicoanálisis pedestre (de esos que el propio J. Volpi se burla), la orfandad lo convierte en ese monstruo egoísta. Gracias a Judith, el fantasma del padre lo persigue durante toda su vida. Marca cada uno de sus pasos: de la música a las finanzas. J. Volpi se esfuerza en ser todo lo contrario que Noah. Y, sin embargo, su obsesión con él lo lleva a perseguirlo toda su vida y, sin darse cuenta, a imitarlo. Sólo para descubrir que, al final, uno y otro han sido víctimas de las ideas de Judith.

C.E- Noah, padre de J. Volpi, dice:” El pasado no importa, es mentira que dependamos de su carga” y Volpi, hablando de su infancia nos dice que, con su madre, compartía la desconfianza hacia Freud y el psicoanálisis y por lo tanto no se pueden extraer conclusiones freudianas sobre su tendencia al fraude y a la huida. ¿Negar para afirmar?

J.V - Nunca hay que creerle demasiado a J. Volpi. Dice una cosa y piensa otra. Se burla de Freud, y lo encarna. Y, aún así, hay que encontrar los trozos de verdad que se filtran en sus palabras por aquí y por allá. El afirma constantemente que el pasado no importa, que no deja marca (excepto en los débiles), pero a fin de

cuentas creo que hay pocos personajes tan obsesionados por el pasado como él. Un financiero de cepa sólo piensa en el futuro, pero él no deja de abismarse en la historia de sus padres. Allí está otra de sus grandes contradicciones.

C.E- Una de las ideas que tenemos acerca de los libros es que éstos, en algo, pueden cambiar la realidad. ¿Piensa que con todos los libros que se están escribiendo y publicando sobre la crisis, inciden en el cambio de esta realidad? ¿Qué cambios espera?

J.V - No soy demasiado optimista. Creo en el poder transformador de la literatura, de manera individual y colectiva, pero es una transformación difusa, que nunca tiene efectos prácticos inmediatos. Pero al menos espero que esta novela impulse la reflexión crítica sobre la sociedad en que vivimos y que, a partir de allí, los lectores sigan tratando de entender lo que sucede para cambiar lo que no funciona.

C.E- La sociedad está desencantada con la política y percibe a los políticos como una clase social ajena a los intereses presentes y futuros de la sociedad. Cada vez hay más diferencias entre las clases sociales. ¿Cree que, de seguir por este camino, la situación se volvería irreversible?

J.V - La despoltización de la sociedad –y, en ella, de buena parte de los escritores y artistas– es una conquista más de la ideología neoliberal (o neoconservadora). Uno de sus triunfos. Por eso hemos tardado tanto en darnos cuenta de su engaño: de que los mercados sin regulación jamás lograrían, por sí mismos, una sociedad más próspera. Lo que consiguieron fue, sí, sociedades tan inequitativas como las que existían a principios del siglo XX.

C.E- No hay rostro para los culpables de esta crisis. No han pagado y no pagaran por lo que han hecho, es otra de las denuncias que queda reflejada en su novela. J.Volpi sale indemne, con una gran fortuna y alguna “pequeña pérdida”. ¿Cree que este pasar página es un acto sin consecuencias para la democracia y para la justicia social?

J.V - Es terrible que nadie pague las consecuencias de lo ocurrido. Ningún político, ningún director de un banco, ningún CEO, ningún responsable de las agencias de calificación. De ahí que nos encontremos frente al “crimen perfecto”. Aunque la denuncia de J.Volpi, un estafador, sea moralmente cuestionable, tiene razón en lo que afirma: sólo se ha perseguido a los ladrones comunes, pero no a quienes propiciaron todo lo que ocurrió. La catástrofe del 2008 no fue producto de meros errores de cálculo, sino de actos de negligencia criminal de un sinnúmero de ejecutivos y políticos. Que ninguno de ellos pague por su responsabilidad es uno de los peores signos de nuestro tiempo: indica que los poderosos se protegen siempre entre ellos, y que la justicia no existe. Se rescatan los grandes bancos porque “son demasiado grandes para caer”, pero en cambio se persigue a quienes no pudieron pagar sus hipotecas incluso después de haber perdido los inmuebles. En este contraste se cifra la moralidad y la justicia de nuestra época.

C.E- Existen muchas voces hablando de la época que estamos viviendo pero se echa en falta algunas voces intelectuales, a la antigua usanza. ¿Qué papel cree que están desempeñando los intelectuales? ¿Qué diferencias encuentra con respecto





a otros momentos de la historia dónde los intelectuales fueron parte esencial en el curso de los acontecimientos?

J.V - Mi opinión sincera es que los intelectuales clásicos, a la francesa, están a punto de desaparecer en el orbe hispánico. Su peso histórico se ha desvanecido en las democracias, y más desde la aparición de las redes sociales. Y a las nuevas generaciones de escritores y artistas no les interesa ya opinar sobre asuntos de interés público (salvo excepciones). Es una pérdida, pues ese espacio ha quedado para los especialistas, los académicos y los “opinadores” profesionales, pero me parece inevitable.

C.E- Se han escrito muchos libros sobre esta crisis del siglo XXI, sin embargo, hay

algunas diferencias entre las novelas que se escriben en Europa, siempre desde el punto de vista de víctima y en EEUU: con una visión más autocrítica. Su libro se corresponde más con esa herencia americana y con ciertas referencias al cine. ¿Qué opina al respecto?


J.V - En efecto, yo quería contar lo ocurrido desde el punto de vista de los verdugos. Porque ellos también son parte de nosotros. Porque los dejamos actuar impunemente. Y porque necesitamos que dejen de ser “invisibles”. En cuanto a qué tradición literaria me parece más cercana a este libro, no estoy seguro que sea la anglosajona, o al menos no de manera exclusiva. Como ya he dicho, detrás de la novela flotan tanto el *Quijote* como *Lolita*, pero también una novela francesa,

escrita por un estadounidense, en la que un villano habla del mal absoluto del que participa en el nazismo: *Les bienveillantes* de Johnatan Littell.

C.E- Esta es una entrevista para una revista literaria y es casi obligado preguntarle por quienes han sido sus maestros en esta clara inclinación suya hacia la novela que se hace cargo de los temas sociales que considera candentes de nuestra época.

J.V - Mis maestros son los novelistas del *Boom*, de Fuentes a Vargas Llosa y de García Márquez a Cortázar. Y algunos

maestros mexicanos menos conocidos: Fernando del Paso, Juan García Ponce y Salvador Elizondo. Y, desde luego, detrás de todos ellos, los escritores que en mi opinión mejor supieron trasladar los problemas de sus sociedades a la novela: Lev Tolstói, Fiódor Dostoievski y Thomas Mann. *Guerra y paz*, *Crimen y castigo* y *Doktor Faustus* son las novelas que más me han marcado como lector, como escritor, como individuo.



[01] **Neuman en fuga**  
[02] **En los dominios de Xlöttn**  
[03] **Forjadas en la mente**  
[04] **El dominio de los mapas**  
[05] **Afinidades conflictivas**

[01] Julio Serrano  
[02] Mario Martín Gijón  
[03] Walter Cassara

[04] Juan Ángel Juristo  
[05] Germán Gullón

[01]

*Por* Julio Serrano

Andrés Neuman:

*Barbarismos*

Ed. Páginas de Espuma

Madrid, 2014.

## Neuman en fuga

Si un diccionario es, o aspira a ser, un hogar de lo preciso, el diccionario que propone Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977) bajo el título de *Barbarismos*, pertenece a esta familia, pero con un tipo de precisión distinta: aquella que sitúa cada palabra al filo de su significado, que es el lugar (“Lugar: quimera”) en donde un equilibrista demuestra su maestría, donde a punto de caerse, está sin embargo en el centro.

Andrés Neuman apenas necesita ya de presentaciones. A pesar de su juventud, cuenta con una larga trayectoria literaria: ha transitado de poeta a narrador de cuentos, de lo macro -novelista- a lo micro -haikus, aforismos, microrrelatos, microensayos -, de un libro de viajes impresionista, *Viajar sin ver*, a un diccionario que funcio-

na como síntesis de todo ello. *Barbarismos* tiene algo de poema, de aforismo, de microensayo e incluso de novela coral en la que sus personajes hablan solos su única frase. En este diccionario convergen las trayectorias plurales de un autor (¿o más bien el diccionario es un extremo en su obra y no un centro?) que se pasea entre géneros con ligereza y elasticidad, aparentemente más cómodo en los tránsitos que en las certezas, buscando, en el movimiento, una patria. Escritor-explorador, sacude el diccionario y los géneros clásicos, para renombrar lo existente, para que el juego continúe con aquello que nos han dado.

Si *Barbarismos* se titula, de un bárbaro tiene que venir. Un bárbaro era, en la antigua Grecia, aquel que venía de otro lugar

hablando lenguas que a los griegos les resultaban balbuceos. Algo de bárbaro hay en este diccionario que habla una lengua distinta a sus semejantes, aun compartiendo estructura y vistiendo un mismo traje. Diccionario poético o aforístico, en él las palabras se rebelan a la limitación de su significado y escallan burlonas, poliédricas, juguetonas, escépticas, para hacernos viajar por el vasto mundo de una palabra (“Palabra: transformación de lo nombrado”). El significado que le da Neuman es uno de los muchos posibles y es, también, único. La asociación es un dardo, una visión lúcida e inspirada que funciona a modo de haiku (“Eternidad en tres versos”) decantado. Comparte con el Henri Michaux de *Un bárbaro en Asia* un tono irreverente, una rebeldía ante los automatismos del pensamiento y los lugares comunes, que Michaux desafía desde su lúcida y bárbara mirada sobre un continente plagado de tópicos mitificadores para el occidental, y que Neuman combate yendo a la raíz de las trampas del lenguaje: al significado mismo de las palabras que acostumbramos a dar por válido y sobre el que articulamos el pensamiento. Neuman propone una reflexión conceptual de la lengua, ahondando en la epidermis del lenguaje para llegar a pensar sobre el abecedario mismo (“Abecedario: pensamiento muy poco a poco”). Las palabras que aquí se reformulan invitan a un viaje por definiciones que son versos y reversos, esquinas de la palabra, iluminaciones, espejos, ironías, reflexiones, hallazgos o palabras a las que se les ha dibujado una sombra.

En este libro las palabras, ampliadas, toman aire: se convierten en palabras de altos vuelos, aunque también haya alguna a la que le han recortado las alas o bajado un poco los humos (“zen: estado que precede

al ataque de nervios”). Al ser alejadas de su convención las palabras son más libres y nosotros los lectores nos situamos frente a ellas, a las que creíamos conocer, con una mirada expectante y, quizá, algo desconfiada. Estas palabras barbarizadas se tornan imprevisibles y pasan a desvelarnos algunas de sus posibilidades. Con asombrosa coquetería nos seducen al mostrarnos lo mucho que ocultan. Frente a la pornografía de la R. A. E con su exposición de la palabra sin aparente misterio, surge en este diccionario un erotismo, donde lo corriente, lo cien veces pronunciado, abre una puerta insospechada.

“¿Qué hace un diccionario tradicional? Fingir que no interviene” nos dice en una entrevista un Neuman que no pretende ocultar que definir algo es posicionarse; más bien es uno de los propósitos del libro: evidenciar que la neutralidad de un diccionario es una quimera, que otorgar un significado nos sitúa ideológicamente, estéticamente, nos define históricamente. Y con la precisión de un cirujano, Neuman se desvía del significado *neutral* llegando con los lectores a un acuerdo distinto y a una incitación: parece decirnos ¡jojo con las palabras! No son tan inocentes como parecen, búscalas tú también las cosquillas. Consigue aquello a lo que Octavio Paz incitaba en su poema “Palabras”:

*Dales la vuelta, / cógelas del rabo (chillen, putas), / azótalas, / dales azúcar en la boca a las rejegas, / ínflalas, globos, pínchallas, / sórbeles sangre y tuétanos, / sécalas, / cápalas, / písalas, gallo galante, / tuérceles el gaznate, cocinero, / desplúmallas, / destrípalas, toro, / buey, arrástralas, / hazlas, poeta, / haz que se traguen todas sus palabras.*

Hace falta la rebeldía de un poeta para poner en aprietos a las acomodaticias pala-

bras, sometidas por los discursos, o entregadas a la inercia. Neuman desaloja las palabras de su asiento académico y nos despierta con ello una sospecha paranoica: detrás de la palabra hay alguien. Como en su brevísimo cuento “Novela de terror: desperté recién afeitado”, cerramos el libro en situación de alerta. Con un olfato recién aguzado, ralentizamos el pensamiento por un momento, miramos con recelo a la construcción histórica del lenguaje y una por una las palabras pasan a ser sometidas a la pregunta del niño. ¿Qué es una pregunta? ¿Por qué esta definición y no otra? Entonces tal vez volvamos a recordar a Neuman cuando nos decía en *El equilibrista*: “¿Ciencias o letras? Yo pensaría en la o”. En el dilema hay, para el poeta, una opción tercera, el vórtice mismo. Empezamos entonces por las vocales, emprendemos el viaje a la base del lenguaje. Si bárbaro es el autor, mejor no saber en el estado en el que queda el lector, balbuceando las vocales en estado de incompreensión.

Pero sigamos un poco más con las vocales: si esa *o* es ya en sí misma una posibilidad y, tal vez, una meta para Neuman, a nadie puede extrañarle su preferencia por las formas breves. La *o* que media entre las ciencias y las letras como opción a explorar. Pensamos en esa *o* que se perfila como tránsito: fugaz y discreta, ensancha su círculo para el que quiera aventurarse por ese espacio. La *o* como punto de fuga por donde se escapa Neuman (“ojo: punto de fuga del mundo”).

Hallamos en esa *o*, un mundo; en lo breve, una concentración de significado. Nos decía Mies van der Rohe que menos es más, un menos que es más porque ha despojado al más de lo que le sobra. Neuman trabaja estas formas breves como

lo haría un escultor, buscando hacia dentro de la piedra, tallando de la vastedad del bloque de mármol aquello que sobra y una vez hallada la imagen, puliendo con el cincel hasta definir sus líneas.

Esta brevedad que hallamos en su obra es paradigma de la posmodernidad. Neuman es un eco inspirado de nuestro tiempo, rápido, plural, cosmopolita, globalizado. Nuevas poéticas que corresponden con nuevas estructuras cerebrales acostumbradas a internet, a pasar rápido entre pantallas, a twitter, ese nieto del aforismo, al turismo exprés y a la simultaneidad. Él mismo escribe así, superpone varios géneros, transita de unos a otros, ensaya nuevos equilibrios sobre soportes menos tangibles, es frecuentador de blogs y amigo del twitter, receptivo a inundar cualquier espacio posible de creación literaria. “Lo fragmentario es más completo” nos afirma el equilibrista.

Y (“y: conjunción generosa”) como hama-ca del libro, casi de continuo, el libro se apoya sobre la sonrisa del lector. Escrito con talante de juego, ha dejado filtrarse el humor (“humor: único sentido que no envejece”) y a veces, casi el chiste (“Inodoro: sinónimo francamente optimista de retrete”). Así que leemos este diccionario literario como imagino pocas veces lo habrán hecho con el académico: enganchados a ¿la trama?, riendo en ocasiones, recorriéndolo de principio a fin, haciéndonos una clara imagen de su autor y lo terminamos con extrañas secuelas: balbuceantes y mirando de reojo a las palabras. Pero, ¿qué demonios de diccionario es este? Pareciera que el mismo diccionario fuera la trama de un cuento inverosímil el que la búsqueda de la palabra en un diccionario te deja-se más lejos de la palabra que al principio.

Sin sucumbir, aún, ante el intento de

definirlo, quizá podríamos decir que fuera una suerte de autobiografía enmascarada, en la que vemos posicionarse a su autor de lo público a lo privado, asistimos a filias y fobias, simpatías y desdenes. Vemos con claridad al alguien que está detrás de las palabras y, quizá, nos induzca una saludable costumbre crítica: la atención al porqué, cuándo y dónde que hay detrás de las definiciones de las palabras. Un diccionario

que te inocular el virus del lingüista subvertido por el poeta.

Dejémoslo entonces en autobiografía disfrazada de diccionario, con unidad de novela detectivesca (cada palabra es sospechosa), fragmentada en aforismos y poemas, generadora de un cuento metaliterario o nada de todo eso: *o*.

[02]

*Por* Mario Martín Gijón

Edmundo Paz Soldán:

*Iris*

Ed. Anagrama

Madrid, 2014.

## En los dominios de Xlött

La novela *Los vivos y los muertos* (2009) marcó una ruptura tanto temática como técnica con la anterior trayectoria de Edmundo Paz Soldán (Cochabamba, 1967), cuya obra se había mostrado hasta entonces arraigada en su Bolivia natal, cuyo desgarró entre el neoliberalismo y el indigenismo presentó a través de narradores intradieгéticos que nadaban entre las dos aguas de sus orígenes humildes y su asimilación a las esferas de poder. Frente a esta preocupación por el país transparentemente aludido como Río Fugitivo transmitido por un narrador único y protagonista, *Los vivos y los muertos* se presentaba como una novela coral que daba voz a los muy diferentes adolescentes norteamericanos que irán sucumbiendo en una escalofriante cadena de asesinatos, ba-

sada en hechos reales. *Norte* (2011), hasta ahora la última novela de Paz Soldán, se ubicaba igualmente en unos Estados Unidos poblados por emigrantes hispanos y se construía sobre la imbricación trimembre, técnicamente impecable, de tres voces protagonistas, basadas en dos de los casos igualmente en personas reales.

El horizonte de expectativas de los seguidores de Paz Soldán, se verá, sin duda, sorprendido por la ruptura aún mayor que supone su última novela, situada en el futuro no definido pero supuestamente no lejano de *Iris*, región tóxica dentro de un planeta que ha sufrido una amplia reconfiguración geográfica. Desde el principio nos enfrentamos a la habitual imposición de un mundo radicalmente otro que conlleva la



ciencia ficción. Si bien en novelas anteriores como *Sueños digitales* (2001) o *El delirio de Turing* (2004) había vislumbres de una Bolivia futurizada, en *Iris* hay un salto cualitativo: Aparte de las innovaciones tecnológicas propias del género, como las lenslets que portan los personajes, una geografía (la isla de Iris, el misterioso Valle de Malhado con las Aguas del Fin), una fauna (los lánssès, boxelders, dushes, goyots o dragones de Megara), distintas castas de humanos y humanoides (los irisinos, los shanz, los chita, los artificiales), pero también destaca la lengua de los personajes, español salpicado de préstamos del inglés, chino u holandés pero también quechua o guaraní, libérrimamente modificados para crear una lengua franca cuya fluidez y cautivadora sonoridad será una de las mayores sorpresas del lector. Mención aparte merece la mitología y ritos irisinos, basadas en el cruel dios Xlött, la caprichosa diosa Jerere o el verweder, misteriosa llamada que reciben los irisinos anunciándoles su muerte.

La novela se divide en cinco partes, focalizadas cada una en uno de sus protagonistas: Xavier, soldado al servicio de la corporación SaintRei que explota las minas de Iris y sofoca la insurgencia de los irisinos, es un hombre torturado por la muerte de su esposa Luann, asesinada por su hijo Fer, que busca el consuelo en las sustancias alucinógenas y en su amante Soji, que simpatiza de manera cada vez más inquietante con las reivindicaciones irisinas. Reynolds, despiadado capitán de un destacamento de represión de los irisinos, personalidad enigmática para sus hombres, a los que cuenta “historias contradictorias” sobre su pasado y de quien incluso se duda si es de naturaleza artificial. La historia de ese escuadrón, atenazado por la hostilidad que

le rodea, se basa parcialmente, según reconociera el propio Paz Soldán, en las historias reales y ficticias de las misiones norteamericanas en Afganistán e Irak, como la película *The Hurt Locker* de Kathryn Bigelow, y también nos recuerda, tanto en su uso del narrador testigo como en el motivo obsesionante del infiltrado, la notable *Pastoral iraquí* (2013), de Basilio Baltasar, además de novelas distópicas como la post-apocalíptica *Plop* (2002) del argentino Rafael Pinedo. Katja, hermana de Xavier, llegará posteriormente a Iris como investigadora para intentar esclarecer la actuación de los hombres de Reynolds y la desaparición de su hermano. La novela nos ofrece también la visión de los oprimidos a través de la épica historia del líder insurgente Orlowen, un minero que se siente elegido por Xlött para encabezar la rebelión armada contra la ocupación de Iris.

Pero quizás el personaje más fascinante de la novela sea Yaz, enfermera en el destacamento de Reynolds, generosa dispensadora de drogas a sus compañeros y adicta ella misma a “extraviar el yo qué maravilla”, en busca de una imposible redención de su culpa por haber deseado a su padrastro. El ritual del jün, droga sagrada que hace sentir bajo sus efectos cómo es deglutida por una serpiente y luego “te expulsa nueva limpia renovada” empuja a Yaz a querer “ver el mundo de manera más intensa, más lúcida”, aunque ello la separe de sus compañeros de lucha. La representación de la conciencia de Yaz y cómo va perdiendo la capacidad de distinguir entre la realidad y sus alucinaciones conforma algunos de los pasajes más memorables, algo que no extraña tratándose de un autor como Paz Soldán que ya acreditara, en personajes como el pintor esquizofrénico Martín

Ramírez de *Norte*, su capacidad técnica para transmitir estados alterados de conciencia, las miradas distorsionadas que nos comunican una visión inquietante de la realidad y que en esta novela se vehiculan a través de todo un muestrario psicotrópico (el koft, el kütt, el jün, el polvo de estrellas, los swits, el danshen) que se hacen indispensables para soportar la otredad de una tierra con unas leyes propias y que hace decir a Yaz que “todo Iris era una droga”.

Como en “la Zona” ideada por Tarkovski, en el territorio de Iris rigen reacciones y mecanismos desconocidos para los humanos, que por ello se ven conducidos a enfrentarse con el dilema de la religión irisina, con su mortífero dios Xlött, gigante de piedra ardiente cuyo abrazo sella el fin de cada individuo, avisado mediante la llamada interna del *verweder*. Inspirado parcialmente en las creencias de los mineros bolivianos sobre un “dios de las profundidades” al que rinden pleitesía, Xlött es, en cierta manera, el ausente protagonista frente al que se definen los cinco personajes focalizados. Todos ellos, en uno u otro sentido, colaboran a su “Advenimiento” y todos se sienten fascinados aunque lo teman. Yaz llega a convencerse de que “estaba en los dominios de Xlött, debía hacerle reverencias, aceptar su señorío” pero por otra parte sabe que como cualquier divini-

dad, “Xlött era lo que uno quería que fuera y ella lo había convertido en su camino a la redención”, aunque ésta signifique su destrucción. Reynolds, agitado por un demonio interior que lo lleva a endurecer cada vez más la represión de los irisinos, quizás obre así para, como dice en una ocasión a sus hombres, “acelerar el Advenimiento”, desafiando a esa divinidad como un desesperado antagonista que quisiera ser rebatido. Xavier, el más escéptico, llegará a dudar después de probar el jün y sentir la cercanía del gigante ardiente y su hermana Katja, originalmente cristiana, acaba sucumbiendo al atosigante ambiente de Iris y la atracción de su divinidad ctónica.

El libro ofrece múltiples lecturas y, como casi siempre, la novela futurista habla también de nuestro presente. La corporación SaintRei, que explota las minas de Iris, ricas en X503, un preciadísimo mineral, puede evocar el expolio secular que sufriera Bolivia, como la rivalidad entre Munro y Sangaì prefigura la confrontación entre Estados Unidos y China por el dominio de América latina. Esas lecturas en clave no deben hacer perder de vista el principal mérito de *Iris* que, a través de su creación de un nuevo universo ficcional, no pretende sino empujarnos hacia el misterio, a todo aquello que está “detrás de la quebradiza máscara de la realidad”.

[03]

*Por* Walter Cassara

Marcelo Cohen:  
*Relatos reunidos*  
Ed. Alfaguara  
Madrid, 2014.

## Forjadas en la mente

A menudo, con cada nuevo libro del escritor Marcelo Cohen (Buenos Aires, 1951) que aparece en el mercado, comentarios de todo tipo, incluso algunos por demás acreditados, suelen llamar la atención sobre los neologismos y el glosario particular con que trabaja el autor, remarcando la invención de palabras como un hecho original, un rasgo distintivo de su obra. Inexplicablemente, al menos para mí, este es un elemento que ha producido una admiración y una extrañeza casi unánimes, como si de verdad se pensara en la existencia de un vocabulario natural y de otro artificial, como si no se supiera que todas las palabras, en mayor o en menor medida, han sido neologismos, invenciones, entidades forjadas en la mente del hombre, más o me-

nos yuxtapuestas a alguna realidad material o abstracta.

No obstante, puede que dicho asombro tenga motivos fundamentados, ya que el acopio, la variedad de sociolectos a la que acude y la condensación lexical que ostenta la escritura de Cohen, ciertamente no es algo que abunde en estos tiempos de frugalidades y naderías extremas, ni en la narrativa ni en los demás géneros. Yo soy un lector módico, de escasas luces naturales y con una casi nula formación académica. Lo que espero de un libro no es que me instruya o que me divierta, ni mucho menos que me revele nada, ni un universo propio, ni una visión del mundo ni una literatura; lo que espero es básicamente que me abra a un diálogo con la lengua. Y en este diálo-

go imaginario, discontinuo y aleatorio, que se despliega en esa habitación puramente mental que alberga a todo lector, nunca puede darse por sentada la inocencia del mensaje, ni mucho menos aceptar pasivamente la inteligibilidad implícita de la lengua. ¿Qué es posible pensar y decir dentro de la cárcel de la palabra escrita, dentro y a la vez fuera de ese complejísimo y retorcido panóptico de comunicación social que llamamos lenguaje? En última instancia, cualquier libro —de la índole que sea— debería conducirnos a esta pregunta, que más que una pregunta es un modo de interrogación, una tentativa de fuga.

Creo que Marcelo Cohen es de los pocos escritores que en la actualidad se sigue haciendo cargo de este tipo de preguntas, vale decir que es uno de esos pocos que interpela verdaderamente a la lengua, que bucea en sus aguas subterráneas, que propone encrucijadas, dificultades, travesías deslumbrantes, que es didáctico sin pavonearse ni apostrofar, que no vende gato por liebre, que no posa de mandarín ilustrado ni tampoco coquetea con los súcubos de Walt Disney; uno, en fin, que se ha ganado su lugar por méritos propios, a fuerza de sudar como un descosido, un piel-roja que cabalga a su aire, al margen de los cara-pálidas y de los lauros fortuitos, de las mediaciones, las consabidas etiquetas (aire enlatado) que suele imponer el marketing editorial. Es también un escritor con una técnica impecable, depuradísima, si por técnica se entiende algo más que un templete de trucos manoseados, si se entiende algo parecido a esa misteriosa potestad de convertir —como decía W. B. Yeats— “el fardo de incoherencias que se sienta a desayunar” en una imagen, una historia, una frase memorable.

Los relatos de Cohen suelen tener un claro devenir discursivo o especulativo, que hace que la narración —la anécdota o el mero *script*— pase rápidamente a un segundo plano, quedando suspendida en una nube de digresiones y metáforas que configuran la verdadera sustancia de lo narrado. Y este devenir es casi siempre un porvenir, o más bien un presente extrañado que se indaga desde la perspectiva de una utopía o distopía futurista, al modo de la ciencia-ficción, con la cual el autor comparte muchas de sus fantasías y sus especulaciones sociológicas. En honor a la verdad, hay que decir que el ochenta por ciento de lo que se ha producido bajo el rótulo de ciencia-ficción es puro aserrín de celulosa, chatarra fundida, sandeces del estilo: “A las nueve menos cuarto del 9 de enero de 1985, el doctor Popcron se arrellanó en su butaca de acetileno, encendió un cigarrillo y marcó en el disco del teléfono el número secreto de la Central Hidrocarbúrica de Nebraska...” Por suerte, el doctor Popcron parece no haber influido en las narraciones de Cohen, que siguen un derrotero alternativo, trazado por grandes escritores (Aldous Huxley, George Orwell, Arno Schmidt, William Burroughs, entre otros) que contribuyeron, indirecta e inocentemente, a fomentar la popularidad del género.

En un volumen de ensayos, *Realmente fantástico*, publicado en 2001, comparando los principios de la improvisación musical con las formas narrativas, Cohen señalaba que “los músicos de jazz pueden improvisar porque han digerido tan bien la estructura armónica de un tema, y han incorporado tanto el instrumento a la mente-cuerpo, que se olvidan del tema y de la técnica y entran en un continuo que une el alma con el sonido. El narrador en cambio traduce aconteci-

mientos. Pero no creo que uno sólo escriba lo que ha pensado; desde otro punto de vista, uno piensa lo que va escribiendo, escribe como una manera de pensar.” La música es lo que se evapora, lo inenarrable por definición. Nada ocurre en ella. Y sin embargo, es el único acontecimiento, lo único que en verdad está sucediendo, siempre y en todo lugar. La música que se compone con los sonidos banales y caóticos de toda existencia. Uno puede visualizar eso, puede oírlo perfectamente, puede imaginárselo y hasta podría razonarlo, pero ¿cómo traducirlo a relato? *Esto lo estoy tocando mañana*. El célebre *dictum* que Johnny Carter — alias Charlie Parker— formula al pasar en “El perseguidor” de Julio Cortázar, ese más allá del tiempo, ese después sin concatenación posible, que sólo en la música parece realizarse, ¿no sería en el fondo lo que busca expresar toda narración? ¿De dónde habrá salido la idea de que un cuento o una novela deben contarnos algo?, si en realidad nunca nos ocurre nada. Hace un momento llovía, luego el cielo se despejó y salió el sol. Más tarde volvió a nublarse. Esto está

pasando ahora, es decir mañana, y es tan importante como la nueva guerra en Irak, el primer gol de Van Persie contra España o la caída de Constantinopla.

Todas las historias transcurren en nuestra cabeza, y su único sustrato real es el lenguaje. Esto parece bastante obvio, pero en un mundo enteramente capturado por los medios masivos de comunicación, esto es algo que se olvida o se escatima con mucha facilidad. Por lo tanto, hay que volver a replanteárselo una y otra vez, sobre todo desde la literatura, cuyo medio es la palabra escrita, que por su misma naturaleza —especular y ambigua— siempre pone en evidencia los límites entre realidad y ficción. La literatura puede y debe arrancarnos del *statu quo*, y para ello tiene que replantearse permanentemente su función social, tiene que interrogarse sobre sus propias condiciones de existencia, así como debe lidiar con el anquilosamiento de sus formas y de sus ideas. La obra narrativa de Marcelo Cohen invita a pensar que esa utopía es aún posible.

[04]

*Por* Juan Ángel Juristo

Enrique Juncosa:

*Los hedonistas*

Ed. Los libros del lince

Barcelona, 2014.

## El dominio de los mapas

Enrique Juncosa es escritor, ha publicado siete poemarios; ensayista, su libro *The Irish Years, Selected Writings*, fue editado el año pasado por The Lilliput Press, prologado por Colm Tóibín; traductor, ha realizado versiones de obras de Djuna Barnes, Colm Tóibín, Julian Barnes... pero sobre todo es conocido por su labor como gestor cultural: fue director del Irish Museum of Modern Art durante nueve años, subdirector del Reina Sofía y del IVAM de Valencia, amén de haber trabajado para instituciones como la Tate londinense o el Georges Pompidou y haber comisariado el Pabellón Español de la Bienal de Venecia, en 2009. Cuento todo esto no por afán biográfico sino para llamar la atención sobre ciertas características muy presentes en la personalidad

de Enrique Juncosa y que se hallan de manera notable en el primer libro de narrativa que ha publicado, *Los hedonistas*, un volumen de cuentos de una excelencia notable y cuya distinción radical estriba en la pasión casi desmedida, toda un manera de vivir, por el nomadismo y sus consecuencias.

El viaje como aventura es algo consustancial a la literatura misma y se halla en sus manifestaciones más antiguas, en el viaje de Gilgamesh en busca de la inmortalidad, sin ir más lejos, metáfora de los anhelos más íntimos del hombre, pero la concepción del viaje que se encuentra en este libro, aun siendo el motivo esencial por el que suceden las cosas, es decir, la aventura, está inscrito ya en la personalidad del narrador, no describe un hecho extraordina-

rio sino que forma parte sustancial de las historias que se cuentan, son parte de la nueva manera de concebir lo cotidiano.

Podría, entonces, hablarse de vocación cosmopolita, pero tengo para mí que los diversos escenarios que pueblan los diez relatos de este libro tienen poco que ver con un afán cosmopolita y sí con la condición nómada del artista y, por ende, del hombre. Para Juncosa el estar en un sitio u otro no tiene relevancia alguna porque en un mundo globalizado como éste la aventura hace tiempo que desapareció de los mapas físicos para trasladarse a otro tipo de cartografía mucho más sutil, *cosa mentale*, como afirmó Leonardo refiriéndose a la pintura. Además el cosmopolitismo es actitud restringida a sitios muy escogidos, tomándose el resto como lugares exóticos o carentes de interés: los mapas que despliega Enrique Juncosa en este libro carecen de gradación geográfica, no hay lugares exóticos, sólo escenarios distintos y este modo de enfocar la cuestión es tan obvio que Vicente Molina Foix, en el prólogo del libro, califica, con matiz ramoniano, este libro de errabundia. Una manera muy justa de abordarlo en primera instancia.

El tono del libro es de una carencia buscada de efectividad, aunque todos los cuentos suelen poseer un final curioso, que no sorprendente. Esa búsqueda de efectividad, con un estilo muy fluido, produce una sensación de naturalidad casi periodística en el modo de narrar, lo que le acerca al reportaje, siendo los relatos de una temática radicalmente distinta a este género. Ello produce cierta fascinación en el lector y a mí me recordó, también por otras cuestiones, a un bello libro de Frédéric Prokosh, *Voces*, donde el escritor norteamericano ahonda en sensaciones de intensa melanco-

lía escribiendo unos reportajes sobre escritores famosos en gran parte amigos suyos a modo de relatos. *Los hedonistas* mantiene, a pesar de lo distintos que son los cuentos entre sí, ese hilo temático, salvo que aquí la melancolía se transmuta en los ejemplos varios que ofrecen los hedonistas que pueblan cada uno de sus relatos. Ello actuaría al modo de los *exempla* latinos, pero sin la carga didáctica y moral de ellos.

Los cuentos están llenos de guiños varios pero no me atrevería a calificarlos de relatos cultistas, aunque sí hay cierta tendencia a la cita de clara tendencia posmoderna. Desde luego “Tan peligroso y nuevo es el camino” apenas disimula su deuda con *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, de Luís Rosales, y otro tanto sucede con varios de los relatos del libro, pero es que el autor no necesita ocultar nada, sencillamente utiliza estos materiales para un relato, al que dota de una fascinación poco común, y digo que no es cultista, ni siquiera forzosamente artificioso, porque en estos cuentos se hallan situaciones humanas, se habla de pasiones desmedidas que poco o nada deben a estancias cerradas: en ellos la vida irrumpe a raudales. Es parte de esa fascinación a que me refería anteriormente.

Vicente Molina Foix, en el prólogo al libro, afirma que se encuentran entre estos relatos, por lo menos dos obras maestras, y cita a “Tan peligroso y nuevo es el camino”, y “La estrella de cine y el pulpo”. Por su parte, Enrique Vila Matas, en un artículo publicado en el diario *El País*, donde refería su postura ante las elecciones europeas del pasado mes de mayo, titulaba su artículo *La noche de Europa*, que es el título de uno de los relatos contenidos en este libro de Juncosa. Calificaba el cuento como uno de los mejores del volumen, y citaba el te-

ma de la historia misma, la escapada que realizó el pintor Joan Miró, junto a su mujer Pilar Juncosa, tía abuela del autor de este libro, por tierras francesas huyendo de la invasión nazi. El relato daba para que Vila Matas, de entrada, aludiera a W.G. Sebald, lo que prueba uno de los modos que posee Enrique Juncosa para ahondar en esa fascinación que producen sus cuentos: leyéndolos, por ejemplo, me venían a la cabeza situaciones paralelas o ciertas conjunciones que a veces tenían que ver con una postura determinada ante algo, que si tal cuento parecía algo imaginado por Henry James, que si tal otro parecía recrear las atmósferas casi cinematográficas de Somerset Maugham... algo que parece cierto pero sólo en parte: lo que hace es reflejar el mundo en que se formó la manera de mirar del autor, un mundo que participa de muchos escritores que conforman el imaginario de una época y al que los coetáneos del autor no son ajenos.

Casi estoy por dar la razón a Molina Foix respecto a estos cuentos, pero a ciertas alturas uno ya no sabe si los elige por cuestiones más ocultas, más acorde con los gustos personales, y que el resto de los relatos mantienen también ese nivel de exigencia. El cuento que tiene como protagonista al Conde de Villamediana parece sacado de una de esos relatos de Henry James, al modo de *La lección del maestro*, o aquel que tiene como protagonista la mitificación espuria del lugar de nacimiento de William Shakespeare, y es un ejemplo feliz de cómo abordar un relato epistolar desde la óptica de hoy día. Además, posee la exigencia concerniente a este tipo de relatos sobre escritores y eruditos, la de ser narrados con cierta mirada inteligente a la par que distante, casi irónica, nunca displicente. Este cuen-

to, en este sentido, es canónico y no sé si perfecto, pero lo parece en grado sumo.

Pero vayamos a las preferencias, que también cuentan. De los relatos del volumen tengo especial debilidad por "La estrella de cine y el pulpo", y ello por razones personales pero creo que el cuento posee una atmósfera tan extraña, de ensueño arcaico, terrible en el fondo, con una que- rrencia metafísica tan tirante a pesar de su fisicidad, que lo hace único. Resulta que Jean Seberg, la actriz norteamericana, solía veranear en Andratx, en compañía de su marido, Romain Gary, novelista por el que siento predilección. Fue en esa localidad donde nació su hijo, Diego Alexander, al que pusieron ese nombre porque le pareció, con razón, que era muy español. Enrique Juncosa es mallorquin y conoció de niño a Jean Seberg. Narrado como suceso autobiográfico, el cuento narra la salvación de un niño por la actriz, una salvación absolutamente fantasmagórica pero que, vista desde la óptica del niño, es dolorosa en extremo. El relato se abre con el protagonista, hombre adulto que regresa a casa y, saliendo el nombre de Jean Seberg, la madre le cuenta que fueron sus vecinos cuando él era un niño, le habla de las extravagancias de los artistas y le cuenta la anécdota que es, en realidad, el relato, y del que el protagonista, Toni, no recuerda nada. Entonces, comienza el relato pero narrado en tercera persona y resulta ser una pequeña historia, casi una anécdota, pero dotada de significados varios, pues por un lado está el niño Toni que regala a la Seberg como ofrenda un pulpo que había capturado sólo porque ella, la actriz, fue la única que le hizo caso ante la vergüenza en que quería sumirle su madre, ridiculizándolo. A la vez, la diosa a la que se ofrenda regresa a casa, donde es-



tá su marido, interrumpido en sus labores de escritor, por la visita inesperada de la Tucán, una amiga a la que la acriz odia. El cuento se despide con una imagen terrible pero de una enorme hermosura: el descubrimiento del pulpo que le había regalado la actriz devorado en la playa por las hormigas al día siguiente. El que, de adulto, no recordara el suceso, que nos parece algo más que un drama, es lo que redondea el cuento, lo dota de una inteligencia sutil, juguetona, casi diabólica... y verdadera.

¿Que hacer entonces con relatos como "Maugham y Haxton en Mandalay", que abre el volumen, donde se nos relata una historia de tedio por parte de dos damas teniendo como telón de fondo al escritor británico?, ¿qué decir de un relato

tan curioso como "Los nihilistas" donde se nos habla de Félix Féneón, el crítico de arte libertario, de modo elíptico, sin que aparezca en modo alguno pero que determina una narración ambientada en el Madrid de la Restauración con Filipinas como telón de fondo? ¿o de "La caza del guanaco", un relato de muerte donde los párrafos se van adelgazando como si acompañaran un proceso de agonía?

*Los hedonistas* es un magnífico primer libro de relatos, lo que dice mucho de su autor, pero el libro posee cierta importancia que rebasa su calidad porque es también una rareza en nuestro panorama literario. Pertenece a ese ámbito de lo que hubiera dejado el alto estilo si algo así se hubiera dado entre nosotros.

[05]

*Por* German Gullón

Adolfo Sotelo Vázquez:

*De Cataluña y España. Relaciones culturales y literarias (1868-1960)*

Ed. Universidad de Barcelona

Barcelona, 2014.

## Afinidades conflictivas

Vivimos tiempos en que las ciencias humanas modernas, como la sociología, apoyada en la estadística y en la computación digital, comienzan a aportar datos sobre nuestro pasado cultural de imprescindible uso. Nos pone en contacto con una representación del pasado altamente objetiva. Sin embargo, los estudios de filología historicistas, especialmente los que minan los diarios, las revistas, los epistolarios y la aportación ensayística de sus principales actores, tienen también una extraordinaria importancia. Permiten tomar contacto con las líneas maestras de la ideología de los dos últimos siglos. Este es el caso del presente libro, su autor lleva años dedicado a la investigación del tema, y cuyos estudios sobre autores individuales publicados por separa-

do aparecen ahora recogidos en volumen. Paralelamente, el profesor Sotelo viene desarrollando una labor ejemplar a través de la dirección de un grupo de investigadores, jóvenes filólogos como Diana Sanz Roig o Blanca Ripoll, que han dedicado sus tesis doctorales al análisis de las principales publicaciones periódicas catalanas y su relación con el ámbito cultural español. La extensión y densidad de los conocimientos del profesor Sotelo se manifiesta en este texto no sólo en la rica bibliografía utilizada sino en la densidad del texto, que dice mucho y sugiere aún más.

Hay libros oportunos, y el título del presente revela su importancia para entender mejor la distancia que separa a ambas naciones. Anticipo ya que la distancia

entre ellas nunca existió durante los años aquí considerados. Posteriormente, las divergencias políticas se han tensado de manera preocupante, aunque en el terreno cultural tampoco se haya producido un distanciamiento. Planeta, por poner un caso, que alberga a sellos editoriales como Destino y Seix y Barral, la mayor editorial española en lengua castellana, sigue teniendo su sede en Barcelona y generando una buena parte de sus activos financieros de sus publicaciones en esa lengua. Y su actividad empresarial sigue desarrollándose igual que siempre.

Consta el libro de veintiséis nutridos capítulos más un prólogo. Abre el libro uno dedicado a “Joaquín María Bartrina y el prosaísmo poético”, que le sirve a Sotelo para presentar un aspecto del momento en que inicia su investigación. Cuando el romanticismo, el idealismo, pasada la mitad del siglo XIX se encuentra cuestionado por la filosofía emergente del momento, el positivismo. De hecho, Bartrina fue el primer traductor del *Origen de las especies* de Darwin en España (1876), aunque su versión quedó incompleta. La idea de Sotelo es mostrar a través de este autor que a la altura de 1875 España y Cataluña andaban a una misma velocidad. Se notaba tanto en las conferencias del Ateneo de Madrid y en la *Revista Contemporánea* de la capital, dirigida por José del Perojo, que publicará completa la obra de Darwin (1877), el auge de la estirpe positivista como en las revistas catalanas, *El Porvenir* por ejemplo, donde colaboraba el propio Bartrina. El escepticismo pesimista hacia el idealismo constituyó, pues, el poso de la renovación literaria en las dos lenguas principales de España.

El libro estudia con detalle el desarrollo cultural en Madrid y Barcelona entre 1868, la fecha de la Revolución de

Setiembre, y el momento culminante de la Edad de la Literatura (1800-1989), la primera treintena de años del siglo XX. Cuando en 1869 se proclamó la nueva Constitución española, la primera realmente democrática, diríamos con un lenguaje actual, cuando se imponen los derechos fundamentales de los españoles, y que serían modificados sustancialmente unos años después durante la Restauración, a partir de 1876. Es como si se hubieran abierto el frasco de las esencias históricas, entonces empezaron a florecer al margen de la vida política, el nuevo periodismo, la sociología, la psicología, y, en especial, una literatura nueva, primero del realismo-naturalista y después del modernismo. Nacen publicaciones renovadoras, tanto en Cataluña como en España, *Revista de España*, *El Porvenir*, etcétera.

El capítulo segundo, quizás el más importante del libro, viene dedicado a “Narcís Oller y las relaciones entre Cataluña y España” (1884-1902). Oller hizo la primera mención de Emilia Pardo Bazán relacionando a la escritora gallega con el naturalismo francés. La propia obra narrativa de Oller, especialmente su espléndida novela *La Papallona* (1882), tendrá una acogida favorable entre gente como Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas *Clarín*; ambos, con una ingenuidad sorprendente, le aconsejan que escriba en castellano, que tendrá una mayor audiencia. Les responde que el catalán es su lengua nativa y con la que mejor se expresa. Galdós, cuyas relaciones con Cataluña merecerán un capítulo del libro, fue un asiduo admirador y visitante de Barcelona, primordialmente cuando acudía a asistir a estrenos de sus obras teatrales, siempre bien recibidas.

Igualmente *Clarín* fue muy respetado como crítico y narrador en Cataluña, en cu-

ya prensa publicó artículos con asiduidad.

El capítulo sobre Marcelino Menéndez Pelayo, quien estudió en la Universidad de Barcelona con el célebre filólogo Milà y Fontanals, y que amó la cultura catalana sin reservas, muestra la importancia creciente de lo catalán en lo castellano, el influjo del maestro en el discípulo, destacando siempre la hermandad entre ambos pueblos, ejemplarizada en Milà. “La lengua castellana -dijo Menéndez Pelayo en un discurso de 1881- ha sido para nosotros la de un hermano que se ha sentado en nuestro hogar y con cuyos ensueños hemos mezclado los nuestros. Es verdad que uno de los hermanos no ha hecho siempre oficios de padre, y que el otro no se precia de muy sufrido, pero el vínculo existe y es indisoluble” (pág. 99). El reverso de esa medalla también aparece, en una carta don Marcelino: “Lo que encuentro en la vida intelectual de Barcelona es el pandillaje sectario, que niega el agua y el fuego a todos los que se niegan a entrar en la cofradía” (pág. 103). Nada nuevo, ni particular de Cataluña, eso de las cofradías lingüísticas, que cercan con su mente pequeña los espacios culturales.

Las figuras señeras del catalanismo irán pasando por el libro, desde Josep Yxart, Joan Maragall, Alexandre Plana, Josep Pla, y tantos otros. Yxart, fue una figura ejemplar, desde luego el mejor crítico de teatro catalán, murió pronto en 1895, no sin antes dejar firmados excelentes artículos, por ejemplo sobre dramas de Galdós, como *Los condenados*.

Otro de los ejes de todo este volumen es el impacto de los movimientos intelectuales y ciudadanos del año 1868, el de la Gloriosa. Ese momento cuando ocurrió el destronamiento de Isabel II, la llegada a España de lo que hoy podemos denomi-

nar la democracia, especialmente cuando al año siguiente se proclamó la Constitución de 1869, que otorgaba la soberanía nacional a los españoles haciendo del país un dominio público. Aunque la generosidad, la fuerza social, de este momento revolucionario que llevó a la fallida Primera República española (1873) sólo sirviera para marcar la divisoria entre una España conservadora y la progresista. La cuestión es que permitió un renacimiento socio-cultural tanto en España como en Cataluña; la figura de Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de enseñanza se elevan como los grandes faros de luz intelectual que a raíz del ambiente renovador generado por la Revolución cambiarían la faz del país, al que en breve seguiría el Centro de Estudios Históricos en Madrid, y su contraparte, el Institut d' Estudis Catalans. Todos ellos permitieran que la investigación científica floreciera fuera de una universidad necesitada de profundas reformas.

Se analiza aquí con rigor la importancia del modernismo, de 1898, en las letras peninsulares, que en Cataluña dieron motivo al más bello desarrollo de todas las artes en torno al cambio de siglo, que dejaron una huella imperecedera en la bella ciudad de Barcelona y en sus letras. Cabe decir que los castellanos ceden el cetro cultural a los catalanes en este momento, constituyen ellos la vanguardia. Incluso, la novela, que en 1902 conocería un momento de grandeza, sus libros más importantes, como *Amor y pedagogía* serían publicados en una editorial barcelonesa, Heinrich y Cia.

Aspectos menos conocidos de esta historia se dan a conocer en capítulos como “Joan Maragall, Cataluña y España”. Este “gran poeta, constructor de una lengua personal, de un estilo” (pág. 305), fue además un lector impenitente, que mantuvo corres-

pondencia y amistad con muchos escritores españoles, como Azorín. Quizás ningún otro intelectual catalán encarna ese momento en desde Barcelona se habla a los escritores de Madrid de tú a tú. Resulta significativo, que una revista donde escribía Maragall, *La Catalunya*, que comenzará publicándose en castellano, luego, bajo la dirección de Josep Carner, pase al catalán.

Ramón María del Valle-Inclán, Miguel

de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, y Federico García Lorca, forman parte de esa larga lista de nombres propios aquí visitados, a los que los catalanes tomaron como suyos, aunque escribieran en español. Adolfo Sotelo nos permite, por lo tanto, ver que nos dieron tanto o más que nosotros, los castellanos a ellos, porque la balanza se inclina alternativamente a uno y otro lado, según lo pide el signo de los tiempos.



# Revista de Occidente

**Revista mensual fundada en 1923 por  
José Ortega y Gasset**

## Leer, pensar, saber

paul bowles • joseph brodsky • roger caillois • óscar calavia •  
raymond carr • georges duby • umberto eco • john h. elliot  
• paolo fabbri • lászló földényi • marc fumaroli • antonio  
garcía berrio • javier gomá lanzón • e.h. gombrich • a.j. greimas  
• jürgen habermas • carmen iglesias • ramin jahanbegloo  
• danilo kiš • mark lilla • yuri m. lotman • jean-françois  
lyotard • michel maffesoli • naguib mahfuz • josé-carlos  
mainer • edward malefakis • giacomo marramao • blas  
matamoro • césar antonio molina • victor morales lezcano  
• javier muguerza • mario perniola • paul ricoeur • richard  
rorty • francisco j. rubia • gary snyder • susan sontag • jean  
starobinski • george steiner • gianni vattimo • ron winkler •

Edita: Fundación José Ortega y Gasset – Gregorio Marañón  
Fortuny, 53 . 28010 Madrid. Tlf.- 91 700 35 33  
[revistaoccidente.coordinacion@fog.es](mailto:revistaoccidente.coordinacion@fog.es)

Distribuye: SGEL

# CLAVES

## para entender el mundo

La revista de análisis y debate intelectual dirigida por  
Fernando Savater.

Suscríbete llamando al 902 101 146 o entra en [www.prisarevistas.com/claves](http://www.prisarevistas.com/claves)



# novedades



CASAEUROPA

ALCALÁ 42 28014 MADRID TELÉFONO 913 892 500  
www.circulobellasartes.com RADIO CÍRCULO 100.4 FM

## EDICIONES DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

**FREDRIC JAMESON**  
El realismo y la novela providencial

**JEAN BAUDRILLARD**  
La agonía del poder

**FÉLIX DUQUE**  
¿Hacia la paz perpetua o hacia el terrorismo perpetuo?

**ROGER CHARTIER [ed.]**  
¿Qué es un texto?

**JORGE ALEMÁN [ed.]**  
Lo Real de Freud

**VINCENZO VITIELLO**  
Borges. Memoria y lenguaje

**JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN [ed.]**  
Tentativas sobre Beckett

**SERGE FAUCHEREAU [ed.]**  
En torno al Art Brut

**VV. AA.**  
Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura

**JORDI DOCE [ed.]**  
Poesía en traducción

**PIERRE KLOSSOWSKI**  
Cartas a Betty / Lettres à Betty

**FÉLIX DUQUE [ed.]**  
Heidegger. Sendas que vienen

**SLAVOJ ZIZEK et al.**  
Arte, ideología y capitalismo

**VV. AA.**  
Imagen y palabra

**MIGUEL CASADO [ed.]**  
Mecánica del vuelo. En torno a Aníbal Núñez

**JOSÉ ÁNGEL VALENTE**  
Palabra y materia

**PHILIPPE JACCOTTET**  
Cantos de abajo

**HENRI MICHAUX**  
Ideogramas en China / Captar / Mediante trazos

**ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA**  
Una lectura

**ANTONIO GAMONEDA**  
La campana de la nieve / Escritura y alquimia

**PATXI LANCEROS Y FCO. DÍEZ DE VELASCO [eds.]**  
Religión y violencia

**ALLEN GINSBERG**  
Madrid 1993

**LAS NOCHES BÁRBARAS III**  
Tercera fiesta de músicos de la calle

**SANTIAGO ÁLVAREZ CANTALAPIEDRA Y ÓSCAR CARPINTERO [eds.]**  
Economía ecológica: reflexiones y perspectivas

**IGOR SÁDABA [ed.]**  
Dominio abierto. Conocimiento libre y cooperación

**VV. AA.**  
Los otros entre nosotros. Alteridad e inmigración

**FÉLIX DUQUE [ed.]**  
Poe. La mala conciencia de la modernidad

**JUAN BARJA Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.]**  
Dante. La obra total

**JUAN CALATRAVA [ed.]**  
Doblando el Ángulo Recto. 7 ensayos en torno a Le Corbusier

**FÉLIX DUQUE [ed.]**  
Hegel. La Odisea del Espíritu

**JEAN STAROBINSKI**  
El almuerzo campestre y el pacto social

**JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD**  
Prefiguraciones

**FRANCISCO DÍEZ DE VELASCO Y PATXI LANCEROS [eds.]**  
Religión y mito

**ALBERTO BERNABÉ Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.]**  
Mitos sobre el origen del hombre

**MIGUEL CASADO [ed.]**  
Las voces inestables Sobre la poesía de José-Miguel Ullán

**LUIS DE PABLO**  
A contratiempo

**TOMÁS MORO**  
Utopía

**ROBERT BURTON**  
Una república poética

**ANÓNIMO**  
Sinapia

**CLAUDE-HENRI DE SAINT SIMON**  
De la reorganización de la sociedad europea

**PIERRE DE MARIVAUX**  
La isla de los esclavos

**JEREMY BENTHAM**  
Panóptico

**ÁNGEL GANIVET**  
Granada la bella Con Mecnópolis de Miguel de Unamuno

**JACQUES FABIEN**  
París en sueños

**ALBERTO BERNABÉ Y JORGE PÉREZ DE TUDELA [eds.]**  
Seres híbridos en la mitología griega

**ÁNGEL CRESPO**  
Deseo de no olvidar

**JAVIER ARNALDO [ed.]**  
Goethe. Naturaleza, arte, verdad

**JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN [ed.]**  
El museo: su gestión y su arquitectura

**FÉLIX DE AZÚA [ed.]**  
De las news a la eternidad

**JUAN BARJA Y CÉSAR RENDUELES [eds.]**  
Mundo escrito. 13 derivas desde Walter Benjamin

**DIDI-HUBERMAN / CHÉROUX / ARNALDO**  
Cuando las imágenes tocan lo real

**BERNARDO ATXAGA**  
El paraíso y los gatos



# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: Juan Malpartida

## PRIMERA PARTE DEL INGENIOSO Hidalgo don Quixote de la Mancha.

*Capítulo primero. Que trata de la condición,  
y exercicio del famoso hidalgo don Quixote  
de la Mancha.*



EN un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocin flaco, y galgo corredor. Una olla de algo mas vaca que carnero, salpicón las mas noches, duelos, y quebrantos los Sabados, lantejas los Viernes, algun palomino de añadidura los Domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calças de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los dias de entre semana se honraba con su vellori de lo mas fino. Tenía en su casa

## RAZON DE LA FABRICA Alegórica, y aplicacion de la Fábula.



HA Sido el Lucimiento de los ARCOS TRIVMPHALES erigidos en obsequio de los Señores Virreyes. que bñ entrada á Governar este Nobilissimo Reyno, Delvelo de las mas bien cordadas Plumas de sus lucidos Ingenios: porque segun Plucarco, *Præclaræ gestæ præclaris indigent orationibus*. Segun lo qual la mia esiva bastantemente escusada de tan alto Assumpto, y tan desigual á mi insuficiencia, quando el mismo Ciceron Padre de las Eloquencias temia tanto la censura de los Lectores, que juzgava todos los extremos en ellos peligrosos, buscando la mediocridad: *Quod scribimus nec docti, nec indocti legant: alteri animi vibus intelligunt: alteri plus forsam, quam de nobis nos ipsi*. Causas que me huvieran motivado á excusarme de tanto empeño, á no aver intervenido insinuacion, que mi rendimiento venera con fuerza de mandato: ó mandato que vino con algunos de insinuacion. Gustando el Venerable Cabildo de obrar á imitacion de Dios con instrumentos flacos, porque como juzgava su magnificencia corta la demonstracion de su amor, para obsequio de tanto Principe, le pareció que era para pedir, y conseguir perdones mas aprta la blandura inculta de vna Muger, que la eloquencia de tantas, y tan doctas almas. Industria que vsó el Capirú loab en

*Miguel de Cervantes  
Laavedra*

*Juana Ines de la Cruz*

Precio de suscripción por un año (12 números): España: 52€. Europa: 109€. (correo aéreo 151€). Iberoamérica: 90€. (aéreo: 150€). USA y el resto del mundo: 100€. (aéreo: 170€). Ejemplar suelto: 5€ más gastos de envío

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos  
Instituto de Cooperación Iberoamericana. Agencia Española de Cooperación Internacional  
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid (España). Teléfono 915 838 396

# cuadernos

---

# hispanoamericanos

---

Don \_\_\_\_\_  
Con residencia en \_\_\_\_\_  
c/ \_\_\_\_\_ n° \_\_\_\_\_  
Ciudad \_\_\_\_\_ CP \_\_\_\_\_

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de \_\_\_\_\_  
Cuyo importe de \_\_\_\_\_ A partir del número \_\_\_\_\_

Se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de:  
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

El suscriptor \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014  
Remítase a \_\_\_\_\_

## PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

*(IVA no incluido)*

### España

Anual (12m): 52€  
Ejemplar mes: 5€

### Europa

Anual (12m): 109€  
Ejemplar mes: 10€

### Resto del mundo

Anual (12m): 120€  
Ejemplar mes: 12€

## Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.  
AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.  
T. 91 5827945. E-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es

## AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa 105, 28040 Madrid.



Precio 5€

