

# cuadernos hispanoamericanos



DOSSIER

El Patrimonio  
Iberoamericano

MESA REVUELTA

Poemas de  
Russell Edson

ENTREVISTA

Isaac Rosa



cooperación  
española

## cuadernos hispanoamericanos

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

Director  
**JUAN MALPARTIDA**

Administración  
y redacción  
**Ana Mª Dafaue**  
anamaria.dafaue@aecid.es

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

Diseño original  
**Ana C. Cano**  
ww.anacarlotacono.es  
Imprime  
**Estilo Estugraf Impresores, S.I**  
Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13  
CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito 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 **El patrimonio iberoamericano a examen**
- 4 Joaquín Ibáñez Montoya:  
*Tres planos sobre la ciudad en Brasil*
- 18 Miguel Ángel Aníbarro:  
*El descubrimiento del paisaje iberoamericano*
- 36 Gaspar Muñoz Cosme:  
*Patrimonio prehispánico en el área maya*
- 47 David Rivera: *El patrimonio arquitectónico del movimiento moderno en Hispanomérica*
- 63 Fernando Vela Cossío:  
*Arqueología de la ciudad colonial en Iberoamérica*

## MESA REVUELTA

- 83 *Nueve poemas*  
Russell Edson
- 95 *Shopenhauer y Fernando de los Ríos en Poeta en Nueva York*  
José Antonio Llera
- 107 *De la autoficción a la antificción. Por la autobiografía*  
Manuel Alberca

## ENTREVISTA

- 122 *Entrevista a Isaac Rosa:* Carmen de Eusebio

## BIBLIOTECA

- 130 *Isaac Rosa, una insistente sensibilidad metafórica*  
Juan Ángel Juristo
- 133 *Biología de las metáforas: un mito ecuménico*  
Juan Arnau
- 137 *Los clásicos de José María Micó*  
Julio César Galán
- 141 *Tratado de misantropía*  
Santos Sanz Villanueva
- 145 *La armonía posible*  
Carlos Javier Morales
- 149 *La adicción al enigma*  
Julio Serrano

DOSSIER

# EL PATRIMONIO IBEROAMERICANO A EXAMEN



***Coordina*** Joaquín Ibáñez Montoya

***Por*** Joaquín Ibáñez Montoya. Miguel Ángel Aníbarro.  
Gaspar Muñoz Cosme. David Rivera. Fernando Vela Cossío



# TRES PLANOS SOBRE la ciudad en Brasil

## ALGUNOS ANTECEDENTES

Ser el País del Futuro tiene sus servidumbres. De compromisos como proyecto. De aproximaciones metodológicas. Brasil, una de las más excitantes experiencias de modernidad, desde muchos perfiles, claramente no ha ultimado sus objetivos. Su potencial pendiente no ha dejado nunca de sorprendernos con sus novedades. Este país, asentó tal proyecto de la mano de la arquitectura, de la ciudad muy especialmente, en sus tesis esenciales de construcción nacional, tras su constitución republicana definió a través de un repertorio de planos su marco complejo. No solo en lo material sino también en lo social, desde su origen quiso escribir dibujando su argumento ambicioso. Con la antropología, política, arquitectura, artes, música y literatura se asociaba a un diálogo temprano con los principios de las vanguardias emergentes en Europa a comienzos de siglo pasado. Su complicidad fue absoluta.

Su elaboración ideológica implicaba una muy peculiar en aquel continente. Ofreció no solo un relato atractivo, con sus luces y sombras, sino algo más interesante: las bases de un enunciado cuya indefinición alcanza las fronteras de la contemporaneidad presente. Un guion que nos sugiere así parámetros de futuro para una sociedad, como la sudamericana, en acelerada transformación actualmente. Una estrategia de proyectos de ciudad para construir país. Lo dicho: el País del Futuro.

La republica que hereda el régimen imperial para el antropólogo y sociólogo Gilberto Freyre significaba “amor por una realidad entera y mestiza que incluye”<sup>1</sup>. El Brasil que ayudó a diseñar por aquel entonces era, para éste estudioso, sobre todo un país nacido con una especial condición para la creación. La materialización de una isla mítica derivada del mundo medieval, una mezcla de recuerdos y memorias, de imaginación e historias ciertas. No ajena el espíritu de su Constitución de finales del XIX, no hay que olvidar que Brasil fue la última republica ame-

ricana, el único espacio portugués (en medio de un continente hispánico) que se articula con un sentido unitario de escala de “universo”. Su geografía de exultantes aguas, asociada a una colonización muy abstracta, estructura su espacio con paralelajes y “capitanías” similares a las centuriaciones romanas; describe un dibujo territorial iniciático a mitad de camino entre artificialidad y nomadismo que nos resulta, cien años después, bastante familiar. Profundamente moderno.

Con los principios del Movimiento Moderno, al nacer políticamente, en 1889, como república lo hace con un acento de radicalidad. Modernidad que, en este montaje de identidad nacional, tiene algo de tesis de urgencia. Para empezar, necesita conocerse a sí misma. Y pronto descubre que existen en ella dos países: uno de costa y el otro de interior, minero. A la hora de ordenar sus parámetros de formación se exige un primer ejercicio de inteligencia y sensibilidad, y de sentido pragmático. Son estrategias que se desvelan útiles para comenzar el dibujo.

#### UN PRIMER PLANO.

Sobre su vasto territorio, en un inicial movimiento de oposición al régimen de la colonia, el nuevo país comenzará por enunciar unos ideales de perfil “socialista”. Con ellos sus habitantes convivirán, virtualmente, largo tiempo como un espacio en construcción. La tesis le vendrá estupenda para marcar distancias con el Régimen que representaba la vieja Corte Imperial de Rio de Janeiro. El asunto, sin embargo, resultara, a la larga, algo complejo; por no decir, contradictorio. Belo Horizonte es, elocuentemente, su primer resultado. El nombre de su primera fundación de ciudad. Una primera experiencia política, de *polis*, de planeamiento urbano, pero sobre todo un primer plano de Ciudad.

Solo una década después de su independencia, como nueva capital del Estado de Minas Gerais, sustituirá al histórico enclave de Ouro Preto. Como “Vila Rica” hacía también honor a su nombre. Con una estrategia de trazado de manifiesto revolucionario, bajo la influencia de las ideas del positivismo, Belo Horizonte adelantará algunas de las que van a ser posturas reconocidas más tarde como “brasileñas” a escala universal. Y mucho más cuando, en un segundo peldaño, escasamente cuatro décadas después, en los años 40, en su periferia, en Pampulha, reúna además a muchos de los nombres esenciales en este relato colectivo de identidad; y de memoria, aquí expuesto.

En esta ampliación del entorno de Belo Horizonte estarán presentes ya el joven Oscar Niemeyer, el artista plástico Cândido Portinari, el escultor Alfredo Ceschiatti y el paisajista Roberto Burle Marx a los que hay que unir la presencia de un promotor alcalde, Juscelino Kubischek. Décadas después volverán encontrarse todos ellos en Brasilia; el último, como Presidente federal. Pero faltaría una figura clave en esta lista de créditos si no se incluyera a Lucio Costa. Él es el padrino real de toda esta operación global que es el Brasil de principios de siglo, que dibuja estos primeros esbozos sobre el Estado de Minas Gerais. Junto con Gilberto Freyre, a su vez discípulo de Franz Boas fundador –sintomáticamente– de la disciplina de antropología en la Universidad de Columbia, acompañará de manera activa toda esta apasionante construcción de Historia hasta su fallecimiento en un contexto de artificialidad que sustenta el viaje metafórico que este artículo pretende, aquí, actualizar.

Como proyecto nos pertenece a todos. Como ciudadano describe un proceso entre el objeto y el sujeto en donde están presentes muchos ecos; algunos de fuera y otros locales. Movimiento Moderno y colonización dialogan allí con los recién llegados de Europa. La Estrada Real de tiempos portugueses, la llamada “misión francesa” traída a la Corte carioca por los Braganças a mediados del XIX, los trazados del París del Barón Haussman o del Washington de Pierre Charles L’Enfant arman el mapa de la nueva ciudad sobre los esquemas del inicial reparto <sup>2</sup>.

Nada es accidental en este capítulo inicial que arranca en Belo Horizonte. Las geometrías que dibujan su plano, ignorantes de toda topografía, pueden, incluso, deberle algo a la propia fundación real de Mariana pero también al tranvía eléctrico que, como en Barcelona, se ajustará en su giro complicado a las dos mallas presentes. Pero, es cierto, que no todo allí es préstamo. El patrimonio cultural de los espacios públicos diseñados, de las interioridades ajardinadas, militantemente limitado en su expansión, innova diálogos muy interesantes con su exterioridad <sup>3</sup>. Con esta exterioridad tiene precisamente lugar la ampliación residencial de Pampulha que respondía, en realidad, a una presión justificada por la construcción de un casino de juego en torno a su embalse. Un proyecto social fruto de aquellos idealismos iniciales nacerá como un inventario extraordinario aunque lastrado por la dificultad de prohibirse, justo entonces, el juego en todo el país y, con ello, desarmar el argumento básico de su alcaldía. Su experiencia sin embargo tiene ya una repercusión muy amplia.





El Congreso Nacional de Brasil en Brasilia

Para comprenderla se precisará curiosamente obviar su estricta condición funcional, de ocio, incluso sus formas atractivas. Será preciso centrarse en la idea de utopía industrial que enfatiza el desarrollo de aquel Brasil. Con el referente puesto en proyectos, en cierto modo olvidados hoy, como la colonia de Fordlandia, una ciudad complementaria a la factoría de Detroit en plena selva de Pará, en la Amazonia <sup>4</sup>, o la factoría –paternalista– de Montelevade, año 1934, más cercana en el espacio, de autoría de Lucio Costa, se persigue romper definitivamente con el Pasado pero también algo más. El plano extenso de Pampulha atiende a una herencia que no es tanto de dependencia cultural o política como de estructura de propiedad, hacendística <sup>5</sup>; de hecho la última de las dos citadas expresa una manifestación fabril, en Sabará, muy cerca de Belo Horizonte <sup>6</sup>.

Un proyecto que supone un ejemplo de alojamiento y que pretenderá “alterar lo menos posible la naturaleza del lugar, jugar con su belleza y evitar rigideces de diseño”. El anteproyecto para la Villa Monlevade registra tres principios que van a ser transversales en muchas de las obras de la modernidad local: evitar los inconvenientes de proyectos rígidos o inflexibles buscando un diseño elástico de fácil y apropiada adaptación a las particularidades topográficas locales, reducir al mínimo estrictamente nece-

sario el movimiento de tierras y alterar lo menos posible la belleza natural del lugar con una articulación adecuada del programa”<sup>7</sup>.

Se encuadra un principio de mestizaje entre tradición cultural y educación preindustrial. La tesis de disposición dispersa, tan alabada por Frank Lloyd Wright, en que se apoyará la razón de la anulación del primer concurso- aunque ya estuviera fallado- para el Ministerio de Educación y Salud, en Río de Janeiro, por el ministro progresista Gustavo Capanema y que justificó la propuesta bosquejada por Le Corbusier. Los modelos de la Ciudad-jardín y de los principios establecidos por los primeros CIAM servirán a los arquitectos brasileños, y en especial a Lucio Costa, para definir unas formas de construir un espacio habitable propio para una comunidad a cuyas funciones y necesidades se adapta. Atienden a citas de uso con vocación universal que no tienen que ver tanto con la Metrópoli como con los modos de habitar de las zonas rurales de Brasil.

En el proyecto señalado, de Monlevade, la Forma resulta así tanto de la disponibilidad de materiales locales como del privilegio y ventajas del uso de las técnicas modernas. El programa y su forma de vivirlo se sustentan en su responsabilidad social en la vida de sus residentes y en las características naturales del lugar sin hacer materia de culto de los materiales artificiales no de un propósito de imponer una arquitectura al entorno. Cuando Niemeyer proyecta, en Pampulha, el casino, la capilla, su exquisita pista de baile, las piscinas públicas o la propia residencia del alcalde - al borde del agua-, como desarrollo urbano confirmará todo un manifiesto “periférico” de modernidad que esta persiguiendo él y el país.

Enuncia una verdadera alternativa nacional de Patrimonio Cultural. Sus tesis toman sus fuerzas en la materia y en la forma pero ante todo supondrán proyectar sobre todo un paisaje humanizado despojado de todo ornamento de referencia académica en su innovadora expresividad del hormigón armado y en su lectura del lugar<sup>8</sup>. Se plantea hacerlo en clave de una vanguardia que hace del dialogo con el Sitio, usando principios del Movimiento Moderno, una concepción derivada más que de la Arquitectura de una interpretación de una Naturaleza que la define, según Roberto Burle Marx. Se describe toda una concepción plástica, abstracta, de activismo tropical mediante tonos, colores y texturas, que anticipa aquí lecturas de los posteriores movimientos ecológicos que se asocian, de un modo claro, desde estos inicios, al perfil cultural de esto que llamamos hoy Brasil. La revisión posterior de los setenta asumirá todo este discurso como su

argumento principal en la reflexión introspectiva que precisará hacer y que hace. Pero no adelantemos acontecimientos porque todavía nos encontramos en aquellas décadas de comienzos del siglo de premiosa elaboración cultural donde el proyecto de la Ciudad enfrentará problemas aún más directos.

Por ejemplo, cuando se plantea insertar el Gran Hotel en el espacio histórico, de gran simbolismo, Ouro Preto surge de inmediato un conflicto de intereses del que se decantará una sorprendente síntesis. Verbalizada por Lucio Costa, que acaba de finalizar por entonces, en el año 1935, un temprano informe sobre el patrimonio colonial del país en la misión jesuítica de San Miguel<sup>9</sup>, al sur, la citada tesis plantea un concepto de identidad singular que resuelve, aparentemente, el dilema<sup>10</sup>: para alguien como él, que será consejero del IPHAN la mitad de su vida, las formas del Movimiento Moderno se integran en Brasil con una naturalidad desconocida. En su encuentro con el barroquismo del famoso escultor Aleijadinho afirmó que “Brasil es el primer país moderno de los trópicos con una cualidad de permanencia en su flexibilidad”<sup>11</sup>. Una condición de lo memorable absolutamente diferente e innovadora en comparación con la manejada por sus vecinos hispanohablantes. “Fundar una ciudad de la nada es un gesto de tradición local”. Para Costa “es algo muy brasileño”.

Años más tarde, en otro hotel, el “Tijuca”, en 1951, en Diamantina, también realizado por Niemeyer, curiosamente en la tierra natal de Kubischek, su plástica de hormigón va a ser entendida ya sin ningún problema como parte de esta extraña dualidad tradicional-moderna. Sobre la radicalidad africana de la casa brasileña y de su ingenio popular más que sobre un rico inventario, que no lo hay en Brasil, se propone construir la memoria colectiva del país. Hace una lectura verdaderamente cardinal de su extensión geográfica; de la necesidad,” hace virtud “siguiendo el conocido dicho. Podría decirse que elabora un *constructo* mental tanto de la utopía de la experiencia de Fordlandia<sup>12</sup>, al norte, como de las misiones jesuíticas del “estado gaucho” del sur<sup>13</sup>, de los datos de la colonización portuguesa en Minas Gerais, al oeste, o de la modernidad afrancesada de Beaux Arts, en Rio. Con todos ellos sintetiza un hermoso y particular proyecto material y formal. El plano secreto de Belo Horizonte.

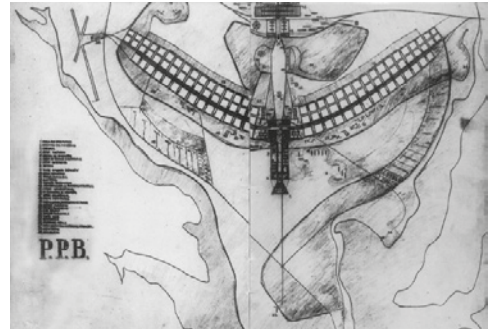
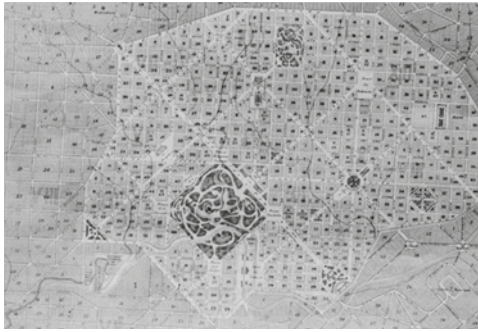
Una síntesis de Naturaleza y Arte producida que en Brasil no olvida su compromiso social radical traducido en sus ejemplos primarios de vivienda pública. En el paisaje construido por los conjuntos sociales por Alfonso Reidy, el Prefeito Mendes de

Moraes, más conocido como Pedregulho, del año 1947, el *piloti* del Movimiento Moderno será visto como un elemento de ajuste al lugar no como un principio teórico; a la par, su calle también renuncia a ser un espacio de convivencia. Para aquellos arquitectos toda esta corrección funcional a las bases de la vanguardia hace de Brasil una caja interminable de propuestas. Sus edificios dialogan con la topografía accidentada de los *morros*, pero además de resolver necesidades urbanas también, y esto es lo singular, trabajan a favor de hacer de la habitación colectiva una condición avanzada de monumento <sup>14</sup>. Se trata de una aportación nueva, atractiva, de alianza que en América, en Brasil, enlaza naturaleza y vanguardia y sociedad que traerá cola <sup>15</sup>.

## UN SEGUNDO PLANO

Mientras durante un primer medio siglo se esfuerza este país-continente en corregir los modelos foráneos proponiendo constantemente alternativas propias en una segunda mitad, sobre ellas, construirá un soporte de resignificación tanto o más relevante si cabe. El extraordinario potencial generado de maravillosas piezas que supondrá este inventario supone un auténtico laboratorio de propuestas empíricas. A las resonancias románticas enunciadas siglos antes por Alexander von Humboldt para entender la Ilustración iberoamericana, este Brasil añadirá una perspectiva moderna para ser leída como patrimonio de la industrialización. Un territorio articulado que elabora ahora, sobre sí mismo, un discurso de la Memoria en su interpretación de la Naturaleza frente a las crecientes aglomeraciones y asentamientos caóticos que acontecen en el ecuador de la mitad de su siglo pasado <sup>16</sup>.

Aquella herencia fundacional tan atractiva del gobierno de Getulio Vargas se transformará en una fuente de memorias imaginativas que el país va a necesitar para reinventarse, para volver a interpretar una vez más su paisaje. Ahora, en una más que conflictiva tensión entre espacio y tiempo, en medio de la invasión de viviendas clandestinas, autoconstruidas, de favelas de toda condición que envuelven a partir de los sesenta al plano recién estrenado de la Brasilia, al conjunto citado de Peregrulho o a la misma urbanización de Pampulha suponen una ayuda inesperada como bien patrimonial. Se convertirán en un aliado no previsto de energía creativa. En plena crisis de la modernidad, tras la Segunda Guerra Mundial, su mapa sería imposible de entender sin mediar, de nuevo, un contexto de lo residual. Sin considerar aquí la persistencia de una estructura ideológica basada en lo rural que no ha desaparecido.



Izq: Belo Horizonte. "Planta Geral da Cidade das Minas". Archivo Museo Histórico Abilio Barreto. Der: Brasília. Esquema ordenador de planeamento. Arquitecto Lucio Costa.

Que enfrenta a un mundo de plantaciones con este incremento urbanizador de infraestructuras, canales, puentes, carreteras...

Se le superpone ahora una capa desconocida de cultura a aquel un estrato inicial, soñador, de acción antrópica con que Brasil empezó. Y, para bien o para mal, Brasil comienza a parecerse en estos años más al registro común de toda Sudamérica. Y también a sus retos. El país necesita otras estrategias. Necesita mirar a un tiempo lejano para descubrir lo inmediato. Asombrado, en aquel momento, ante un mundo que se ve superado por las circunstancias precisa reinterpretar su hoja de ruta. Reproduciendo el acto más primario de la Humanidad, llama al *arúspice* clásico para que le analice como el hígado propiciatorio incurso en tal proceso de emergente globalización general.

Brasil, ya desde un desbordante São Paulo, se dota de este modo de un segundo enunciado que supone, entre otras cosas, renunciar a idealismos. Se apresta a trabajar, precisamente, con un patrimonio ya generado cuyo paisaje de referencia no es hijo de los silos *corbuserianos* ni de los barriles metálicos del matrimonio Eames. No los necesita; dispone de repertorio suficiente en casa. El país descubre una naturaleza construida bien, interpretada por gentes tan estupendas como el arquitecto João Figueira Lima, *Lelé*, antiguo colaborador de Niemeyer, que al proyectar sus equipamientos, como sus hospitales públicos, desde un atractivo ambientalismo mediante un apropiado sentido energético hace de su concepto de Memoria datos de la Forma, en todas las escalas. Evoca de nuevo lo mejor del higienismo de aquella tan querida utopía de la Ciudad Industrial. Recupera en cierto modo el mítico Edén de Albert Kahn: Detroit<sup>17</sup>.

La red hospitalaria Sarah Kubischek del arquitecto Lelé expresa con elocuencia un nuevo debate. Sobre sus bases, la teoría

urbana avanza en Brasil hacia una nueva cultura de gestión. Con la capacidad escalar recogida de la expuesta por el National Park Service estadounidense durante la Gran Depresión, en los años treinta, en su visión de la naturaleza como maquina liberadora, la condicion supraestatal con la que, en su día, la TVA<sup>18</sup> integraba navegación, control de cuencas, electricidad... con iniciáticos movimientos de conservación se enuncian nuevos parámetros. Un proyecto de Ciudad, de ordenación territorial y una manera distinta de intervenir en el patrimonio cultural asociados a una Ecología en ciernes. Cambian los usos y en la ciudad se presenta una incipiente participación de las comunidades.

Significativamente, al igual que en los Estados Unidos, es el carácter hidrológico lo que es copiado inicialmente de la TVA por las primeras compañías estatales brasileñas. El proyecto urbano que se redibuja acota un memorial energético alrededor del agua<sup>19</sup>. Belo Horizonte y Brasilia son dos planos muy diferentes expresiones de dos tiempos vinculados y distintos. En la transformación de sus planos hay todo un profundo cambio disciplinar que provoca su búsqueda para hacer más comfortable la Ciudad.

Se requiere una renovada percepción del mundo en la fundación de Brasilia. Lucio Costa traza su plan maestro sobre un lago artificial, el Paranoá, que articula los cambios descritos: el agua ejerce corrección climática, por supuesto, pero también orden frente al caos. La Plaza de los Tres Poderes, tan conocida, que tensiona sus orillas acogerá a los principales edificios de las instituciones del Estado pero lo hace bajo una ideología de Forma que es, ante todo, Energía. La elección del lugar para asentar la ciudad se decide, todavía, en base a los factores geopolíticos, científicos y climáticos habituales en la Carta de Atenas pero sus ejes ordenadores, no tramas, orientados exaltan, en paralelo, la fuerza y el potencial de una vegetación local en abierto ejercicio de oposición clara a una sociedad oligárquica acostumbrada a verse reflejada en los modelos de jardines coloniales. Motivan la reflexión de JK en su discurso de inauguración: “¿Qué es Brasilia sino la aurora de un nuevo día para este país?”.

Brasilia será un punto de inflexión entre dos realidades proyectadas que son Brasil. Entre Belo Horizonte y ella misma, en todos los sentidos. También para la modernidad mundial. Sus dibujos suscriben de manera clara una vuelta de página. Un cambio de rumbo que afectara, por supuesto, a este relato sobre cultura e identidad y que la llegada de la nueva dictadura militar, que sucede a la inauguración de la última expone con la crudeza de las limitacio-

nes del un modelo. Las cosas son como son. El romance maquinista entre coche y autopista que se plantea se convierte, de ese modo, en el resumen más perverso de toda una especulación económica cuya imagen nos aleja absolutamente de la de utopía construida que, supuestamente, allí culminaba. O en realidad deja las cosas en su sitio.

Un paisaje antropizado de periferias de informalidad creciente enuncia el tránsito a una política de consumo extremo. Las transferencias demográficas campo-ciudad que se activan en aquellos años mostrarán un entorno de expansión que lo es, en realidad, de destrucción. En este punto de todos modos lo global también cuenta: hay que recordar que es por entonces cuando caen, en combate, arquitectura patrimoniales tan importantes como la Maison du Peuple, Les Halles de Paris o el Hotel Imperial de Frank Lloyd Wright, en Tokio, entre otras víctimas colaterales. Y por supuesto, definitivamente, el proyecto primigenio de aquella república decimonónica brasileña.

Con esta derrota entrará en crisis definitiva una cierta convicción disciplinar: el axioma sobre la capacidad de la Arquitectura para proyectar el espacio digno del hombre vendido por el MM. Su resultado en más positivo será, sin embargo, una renovada conciencia patrimonial cultural. Una lección no prevista. El país necesitaba controlar los impactos de una tecnología que estaba ocasionando, por entonces, desastres cada vez más mayúsculos y en tiempos, cada vez, más cortos y de manera más rápida. Se precisará iseñar un protocolo de herencias inexistente y armar con ellas, en paralelo, un mecanismo de ordenación urbana, un nuevo mapa con su apoyo evitando, a su vez, una reapropiación aristocrática de carácter conservador. Construir un futuro desde el pasado de una manera propositiva. Comenzar a proyectar un tercer plano.

### UN TERCER PLANO

En París, en el Colegio de Francia, Michel Foucault acuña, en las últimas décadas del siglo XX, el concepto de biopolítica. Se trata de un pensamiento, de activismo preocupado por la calidad de todas las formas de vida a nivel mundial, que tendrá reflejo en este proyecto patrimonialista. Reinventa el papel de una arquitectura que se asume como un motor de desarrollo y crecimiento<sup>20</sup>. Será el tiempo de una posición comprometida de profesionales como Lina Bo Bardi o João Vilanova Artigas que tratarán de hacer trascender un mensaje alternativo de dinámica disciplinar, incluso violenta, ante los maestros internacionales<sup>21</sup>. Diseñan un proyecto de país real, no ideal.

A través de la forma, y de la desnudez de su hormigón armado, el edificio de aquel último, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Estatal, expresa con crudeza el testimonio de un momento sin duda muy histórico. Desde su *brutalismo*, de nuevo, se intenta una vez mas no anclar sus afinidades en la arquitectura moderna externa; antes bien tratará de reforzar su viejo compromiso con el ámbito rural <sup>22</sup>. Brasil repite sus tesis a la hora de revisar sus principios. Al mirar hacia adentro propone una relectura sobre un inventario construido desde posturas tan radicales como las de Joaquín Guedes, premiado con un tercer lugar en el proyecto de Brasilia por una posición sintomáticamente *aaltiana*. Con décadas de antelación anuncia los cambios por venir.

Compromisos como estos se sustancian en los años finales del siglo en la interpretación de Paulo Mendes da Rocha, quien profundizará en este debate desde una actitud minimalista. Años después, el maestro de todos ellos, Vilanova Artigas, siempre en el núcleo más crítico, definirá esta estrategia en términos de “viaje al origen”. Propone un decálogo de alternativas mediante una teorización sobre la morfología física de una realidad habitada y hacerla desde la nueva lectura geográfica de la envergadura de la crisis de modelos que se propone.

Brasil se incorpora con entusiasmo- a la vista están sus aportaciones normativas-, a un proceso interdisciplinar que incorpora nuevos agentes, instituciones y declaraciones. Al hilo de lo que se está iniciando en la Europa de entonces nuevas sensibilidades nacen derivadas en esta complejidad social finisecular en la que el Club de Roma desmitifica finalmente el modelo destructor de los años dorados del mal llamado desarrollismo. En 1972 se convoca, como colofón de todo ese periodo, la Conferencia de Estocolmo con el objeto de debatir el “derecho a un desarrollo sostenible” y, de igual modo, el mismo año, se celebrará la Convención del Patrimonio Mundial de la UNESCO, su primera declaración militantemente global en este campo. EE.UU. y Canadá, además, presentan sendos protocolos para la gestión del impacto ambiental producido por las grandes obras de infraestructura. Se trata, señalan, de proteger el concepto de paisaje que la Carta de Venecia, conservacionista, ha definido cuatro años antes como Sitio Cultural y que culminará, con el siglo, en la Convención de Florencia.

Es época de fuertes cambios, Brasil no queda al margen. La Carta de Río, heredera de la de Estocolmo, será su respuesta: en ella reafirma el compromiso de una arquitectura que consolida una revisión ambientalista que nunca le fue del todo ajena a



Brasil<sup>23</sup>. El país reescribe su potente creatividad nacional exponiendo su fuerte capacidad de convicción demostrada durante todo el siglo pasado en torno a un Proyecto unitario de paisaje, de tiempo y espacio. Resignificado, ahora, con valores para reutilizar sus áreas transformadas o simplemente degradadas por la acción postindustrial. En el reciente ejemplo del parque de Inhotim volviendo a Belo Horizonte como si se tratara de cerrar el apasionante viaje descrito en este texto-, se sintetiza una cultura brasileña que hoy son dos puntos de vista. Una doble tesis de relación entre Hombre-Naturaleza que definiría a un hombre antropocéntrico, desconocedor de sus orígenes y trayectorias, destructor, y a un hombre que no estaría tan seguro de sus conocimientos y que reservaría una opción en su derecho de justificar su presencia a través de una reflexión de respeto al medioambiente.

En esta búsqueda por identificar su papel protagónico en el dibujo de la ciudad del futuro, ahora con una perspectiva de una historia entendida más que como una condición como un soporte, su claustro académico incorpora su lectura sobre las experiencias materializadas. Como un almacén contemporáneo de culturas en este devenir americano, entre materia y forma, entre energía y democracia, su proyecto pretende renovar un proceso de identificación territorial tan apasionante como abierto. Y se propone amortizarlo sobre todo como una gestión que nos permita leer sus paisajes desde alternativas energéticas que sus enormes recursos generan. Altera paisaje y cultura. Su escala redefine unas condiciones cualitativas que no son solo en realidad espaciales sino temporales. Nos recuerda la ambición del proyecto con que definió Brasilia hace ya más de medio siglo.

Las espadas siguen en alto. Y Brasil en primera línea. En este proceso de imaginación y estimulación del espacio construido el paisaje contemporáneo que construyó su innovador itinerario metodológico, tan notable, le debe mucho. Refleja, para finalizar, no tanto una profunda transformación producida como una potencia. Si algo se puede concluir de su balance presente sería esta capacidad de renovación y de artisticidad. De ella, aquí, cabe esperarse todo; a nivel de imagen interna y externa. Asumir todo ello como el resultado de un desplazamiento tropical de los centros de poder mundiales, donde el país va a requerir no solo dotarse de instrumentos para su mantenimiento y sostenibilidad presentes sino para reivindicar una capacidad de reflexión exportable sobre aquellos parámetros extraordinarios que inventó. Definirlos como códigos para ordenar un futuro<sup>24</sup>. Programar el

valor indudable, la frescura, de los llevadas a cabo por responsables públicos como Jaime Lerner, en Curitiba o por proyectos políticos como las del Foro de Porto Alegre. Su obvia repercusión mediática nos dejan ver con claridad una posibilidad real.

La dimensión del tiempo se suma al enunciado de la ciudad del Futuro en la búsqueda de una mejora de la calidad de vida <sup>25</sup>. Al diseñar modelos de transporte urbano o de recogida de basuras no se resuelven aspectos parciales de servicios públicos, con lo que ello significa de carencias ciertas en esta latitudes, sino de calidad cultural. Son estrategias de políticas de medio y largo plazo que incluyen una fuerte dosis de complicidad social innovadora <sup>26</sup>. De creatividad generada por la propia memoria; el pionero Gilberto Freyre tenía razón en su manifiesto antinazi. Hacer en suma del ejercicio de la identidad colectiva debatido hace cien años un argumento crítico ante los vigentes cambios de paradigma actuales es una obligada y necesaria arqueología de Futuro. El mapa de la ciudad, brasileña o iberoamericana, aportará sin duda racionalización de recursos patrimonializados con los que enriquecer a una Naturaleza en urbanización. Todos sabemos que ahí están presentes muchos de los retos a resolver.

En los próximos veinticinco años se prevé que la mitad de la población de Brasil viva en metrópolis. Su desarrollo armónico va a necesitar, sin duda, de una educación social como uno de sus componentes pero sobre todo de una geografía bien proyectada. En ella será clave el recurso de un patrimonio cultural entendido en términos formales, informales y no-formales, como concepto y como método. Basta leer entrelineas las contradicciones evidentes surgidas recientemente en un panorama desencantado que, hoy por hoy, está optando más por el conflicto que por una conciliación imaginativa.

Lo pertinente es que, quizá, el tercer plano de la ciudad, tras Belo Horizonte y Brasilia, lo estuviera dibujando un niño. Tras sus alternativas de mallas y de ejes no tenemos más datos; tan solo la sensibilidad del final del escritor y arquitecto Milton Matoum, que nos adelanta quizá algo en un sugerente texto:

*“En la pared externa, leí una frase curiosa escrita con tiza: la Naturaleza se ríe de la Cultura... Antes de alejarme del sobrado, el niño que garabateaba en el muro se volvió para mí. Callado, inmóvil, con un pedazo de caliza en la mano derecha; el chaval me miró con extrañeza”* <sup>27</sup>.

Como el País del Futuro, lo mejor está aún por llegar. Confiemos, una vez más, en Brasil. Su relato no ha acabado. Permanezcamos atentos.

- <sup>1</sup> FREYRE, Gilberto. *Casa grande y senzala*. Record: São Paulo, 1989. (Trad. española Losada, Madrid 2010)
- <sup>2</sup> Define el lugar para su implantación el ingeniero Aarao Reis sobre una antigua hacienda ya existente.
- <sup>3</sup> La Avenida de Contorno define desde el mismo plano funcional estas dos estrategias urbanas.
- <sup>4</sup> GRANDIN, Greg. *Fordlandia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- <sup>5</sup> Las misiones francesas invitadas por la corte portuguesa asentada en Rio aportan la tradición de Beux-Arts. ALVARENGA, Stael et al. "Os espaços na paisagem de Belo Horizonte". *Paisagem / Ambiente* nº 26. São Paulo: FAU/USP, 2009.
- <sup>6</sup> Vease el proyecto de Sunila de A.Aalto, Pedregal de L.Barragan, Nagale de A. van Eyck, Ferdensborg de J. Utzon o el Colegio delle Colle de G. de Carlo.
- <sup>7</sup> COSTA, Lucio. MONLEVADE, Vila (extracto del descriptivo del ante projeto para la villa de Monlevade presentado en el concurso promovido por la Cia Siderúrgica Belgo-Mineira). En Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal. Rio de Janeiro, vol. III, n. 3, mayo de. 1936.
- <sup>8</sup> No es lo recto lo que me atrae; ni las líneas rectas, duras e inflexibles creadas por el hombre. Lo que me llama la atención son las curvas libres y sensuales, las curvas que encuentro en las montañas de mi país, en mi mujer, en las nubes del cielo, en las olas del mar". XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo, Fundação Vilanova Artigas, 2002.
- <sup>9</sup> GUTIERREZ, Ramón. *As missões jesuíticas dos guaranís*. Rio de Janeiro: Funadcao Pro.memoria- UNESCO, 1987
- <sup>10</sup> Lucio Costa enuncia una singular interpretación con la arquitectura tradicional de Minas Gerais. Entiende en la radicalidad promovida por su distancia física y cultural de la metrópoli un criterio positivo de asimilación moderna. LEONIDIO, Otavio. "Le Corbusier e o episódio de Ouro Preto. Arquitetura e funcionalidade". *Leitura em teoria de arquitetura* Nº 2. Rio de Janeiro: Faperj, 2010.
- <sup>11</sup> El Instituto de Patrimonio Histórico Artístico Nacional de Brasil es uno de los más tempranos institutos de protección en América.
- <sup>12</sup> GRANDIN, Greg. *Fordlandia , ascensão e queda da cidade esquecida de Henry Ford na selva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- <sup>13</sup> CUSTÓDIO, Luiz Antônio Bolcato. *Arquitetura e urbanismo jesuítico-guaraní: regras e resultados*. Porto Alegre: Uniriter, 2011.
- <sup>14</sup> VERDE, Ruth. "Três momentos de Oscar Niemeyer". *100 obras de arquitetura em São Paulo*. São Paulo: Museu da casa Brasileira, 2007.
- <sup>15</sup> Título de la composición musical dedicada por Vinicius de Moraes a Oscar Niemeyer.
- <sup>16</sup> ABALOS, Iñaki. "El viaje a América de las ideas pintorescas". *Arquitectura*. Madrid: COAM, 2007.
- <sup>17</sup> La utopía estaba más cerca de lo que se piensa en la acción de mapeación territorial de los descubridores portugueses.
- <sup>18</sup> La Tennessee Valley Authority.
- <sup>19</sup> KAHTOUNI, Saide." "Organização territorial da geração de energia e as primeiras vilas barrageiras paulistas". São Paulo: Rein. Designio, nº 4, Septiembre 2005.
- <sup>20</sup> BAROSIO, Michaela. *L'impronta industriale*. Milán: Franco Angelli, 2009.
- <sup>21</sup> Intentando redimensionar el fracaso de la utopía de Brasilia ambos tratan de definir sus parámetros, mientras la primera lo hace desde el saber de las clases populares Artigas prefiere un despojamiento minimalista del ornamento a la vez que incorpora la huella del operario sobre su material. A la par, inician una política de vivienda social y espacio público. BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- <sup>22</sup> VIDOTO, Marco. *Alison y Peter Smithson*. Barcelona: GG, 1997.
- <sup>23</sup> CASTRIOTA, Leonardo B. *Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- <sup>24</sup> Declaración de Olinda (Brasil) de la UNESCO del año 2007.
- <sup>25</sup> Véase la Conferencia de Quebec de la UNESCO del 2008 sobre el "espíritu del lugar". MAGALHAES PEREIRA DA SILVA, Jonathas, et alii. "A esfera da vida publica e sua relação com a esfera privada na qualificação dos sistemas de espaços de edificação". *Sistemas de espaços livres: o cotidiano, apropriações e ausências*. Rio de Janeiro: Proarq, 2009.
- <sup>26</sup> En el año 2008 el Grupo de Investigación "Paisaje Cultural" de la UPM desarrolló bajo la responsabilidad de J. Ibáñez un primer estudio dentro de un Proyecto I+D+I del Programa Nacional sobre accesibilidad en el patrimonio cultural. En el año 2010, este último fue igualmente responsable de un nuevo sub proyecto dentro del Proyecto de Investigación I+D+I aprobado sobre movilidad en el patrimonio cultural.
- <sup>27</sup> HATOU, Milton. "A natureza ri da cultura". A cidade ilha-da. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

# EL DESCUBRIMIENTO

## Del paisaje iberoamericano

La palabra y la noción de ‘paisaje’ no han existido siempre, no existen en todas las culturas, ni han significado siempre lo mismo. Es decir, son históricas: tienen un origen determinado y evolucionan en el tiempo. En las lenguas europeas el término ‘paisaje’ aparece registrado por escrito a partir de finales del siglo XV, cuando se registra en neerlandés (1493), al menos hasta mediados del XVII, cuando aparece en español (1649). Pero en todas ellas ‘paisaje’ significaba cuadro que representa un país. Sólo desde el siglo XVIII en adelante empezaría a designar el panorama representado en él. ¿A qué se debe esto? El reconocimiento del paisaje se produce al considerar la naturaleza a través de una mediación cultural: según Anne Cauquelin (pp. 67ss., 100), en Occidente la perspectiva central inventada en el Renacimiento, capaz de representar el mundo de manera muy cercana a la visión del ojo humano, habría sido la clave que permitió imaginar el paisaje y, por tanto, representarlo en la pintura. Adelantándose a sus coetáneos, el pintor encontró una manera de ver capaz de reconocer el paisaje como un espectáculo bello y significativo: el arte proporciona, pues, los instrumentos de mediación que permiten asimilar un país como paisaje. Esto es lo que Alain Roger llama ‘artelización’ (pp. 14, 21ss.), un proceso de aprehensión del paisaje a través de sus representaciones artísticas. A su vez esta artelización se desplegó al compás del descubrimiento de paisajes específicos: el campo, la montaña, el mar y sus costas, el bosque o el páramo, que han ido surgiendo en el imaginario colectivo en etapas identificables. Pero la llegada a América desveló ante los descubridores extraños paisajes que los asombraron. Lo mismo ocurriría con las Indias Orientales, los desiertos del norte de África y de Oriente Medio, las selvas del África central o de la India y los países del Extremo Oriente: para los europeos cada avance en la exploración del mundo traía consigo la aparición de nuevos paisajes por comprender. Ahora bien, al decir ‘paisaje

iberoamericano' aplicamos esta noción al conjunto de las naciones de América de raigambre hispano-lusa, a pesar de su enorme diversidad. Es posible hacerlo porque, en el marco de la cultura occidental, el descubrimiento y la exploración del Nuevo Mundo sucedieron en momentos históricos precisos y podemos estudiar la revelación de sus paisajes característicos a partir de los testimonios escritos de quienes allí estuvieron. Pero los nuevos paisajes eran tan llamativos que antes de que pintores, literatos y más tarde fotógrafos dieran cuenta de ellos, el proceso de asimilación había comenzado con las descripciones de los conquistadores en los primeros tiempos, más tarde las de los naturalistas que exploraron algunos de los territorios más intrincados, luego las de arqueólogos y antropólogos en busca de ciudades perdidas o tribus primitivas, aunque el objetivo principal de sus exploraciones no fuera dar cuenta del paisaje. Mostraremos una selección de fragmentos tomados de tres ejemplos que corresponden a momentos históricos sucesivos e intereses y orígenes nacionales diferentes.

#### HACIA TENOCHTITLAN

Al producirse la llegada de Colón a América la idea de paisaje estaba en sus inicios en el Viejo Continente. Ya el tratadista L.B. Alberti había considerado la importancia de las vistas para las villas situadas en alto (Aníbarro: pp. 34ss.) y el muy culto papa Pío II Piccolomini evocaba con delectación los panoramas contemplados en sus excursiones (Burckhardt: pp. 221, 233ss.). Pero no hay que esperar la misma sensibilidad en las crónicas de los conquistadores españoles de finales del XV y comienzos del XVI: su interés se centraba en los asuntos prácticos de la navegación, el abastecimiento, los encuentros con los indios, los primeros poblamientos, así como en las costumbres indígenas y sus creencias religiosas. Así Bernal Díaz del Castillo, al narrar en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* los hechos acaecidos en la expedición de Hernán Cortés, cuenta la vida de los soldados, el aspecto, usos, poblados y organización de los indios. Pero a lo largo del viaje en barco de la expedición por la costa sudoriental de México hasta Veracruz y del recorrido por tierra hasta la capital de los aztecas, se detiene de vez en cuando a describir el terreno que van encontrando, al principio no tan extraño para quienes como él habían pasado tiempo en Cuba y participado en dos expediciones anteriores a México. En la primera expedición, 1517, al llegar a Yucatán divisaron por vez primera un poblado: «Y desde los navíos vimos un gran pueblo que, al parecer, estaría

de la costa dos leguas (...), le pusimos por nombre Gran Cairo (p. 21). Más adelante había otro: Vimos desde los navíos un pueblo, y al parecer algo grande; y había cerca dél gran ensenada y bahía. Creímos que habría río o arroyo donde pudiésemos tomar agua (...), y el nombre propio de indios se dice Campeche (...). Dejamos los navíos anclados más de una legua de tierra y fuimos a desembarcar (...). Y estaba allí un buen pozo de agua, donde los naturales de aquella población bebían, porque en aquellas tierra, según hemos visto, no hay ríos» (p. 26). Como se ve, la anotación sobre el lugar deriva enseguida hacia las necesidades de abastecimiento.

La tercera expedición, en 1519, es la capitaneada por Cortés. Mientras navegan, Bernal da a Cortés las referencias de la costa que conoció en los viajes anteriores: «Mas adelante le mostráramos el gran río de Guazacualco; y vio las muy altas sierras nevadas, y luego las sierras de San Martín, y más adelante le mostramos la roca partida, que es unos grandes peñascos que entran en la mar, y tienen una señal arriba como manera de silla; y más adelante le mostramos el río de Alvarado, que es adonde entró Pedro de Alvarado cuando lo de Grijalva; y luego vimos el río Banderas (...); y junto a tierra vio la isla de Sacrificios, donde hallamos los altares (...) y los indios sacrificados -se refiere a sacrificios humanos-» (p. 132). Aquí la descripción se reduce a una enumeración de los accidentes geográficos, para los que españoliza los nombres originales en lengua náhuatl o les da otros referidos a sus rasgos morfológicos o a los hechos ocurridos anteriormente en ellos. Algo después se refiere a los templos piramidales: Queríamos subir en un alto cu, que es su adoratorio, que estaba alto y había muchas gradas (p. 182).

Al emprender el camino hacia Tenochtitlan describe el paso por los pueblos en los seis primeros días: «Y la primera jornada fuemos a un pueblo que se dice Jalapa, y desde allí a Socochima, que estaba bien fuerte y mala entrada, y en él había muchas parras de uva en la tierra (...). Y desde Socochima pasamos unas altas sierras y puerto, y llegamos a otro pueblo que se dice Texutla (...). Y desde aquel pueblo acabamos de subir todas las sierras y entramos en el despoblado, donde hacía muy gran frío y granizo y llovió (...). Y desde allí pasamos a otro puerto, donde hallamos unas caserías y grandes adoratorios de ídolos, que ya he dicho que se dicen cúes (...). Y desde allí entramos en tierra de un pueblo que se dice Zocotlán (...). Y desde que vimos blanquear muchas azoteas y las casas del cacique y los cúes y adoratorios, que

eran muy altos y encalados, parecían muy bien como algunos pueblos de nuestra España. Y pusímosle nombre Castilblanco» (pp. 211s.). No es ésta la única ocasión en que se adopta el nombre de poblaciones españolas que lo que ven les trae a la memoria.

Más adelante, desde Tlascalá contemplan el volcán Popocatepetl en erupción: «Y es que el volcán que está cabe Guaxocingo echaba en aquella sazón (...) mucho fuego, más que otras veces solía echar, de lo cual nuestro capitán Cortés y todos nosotros, como no habíamos visto tal, nos admiramos dello. Y un capitán de los nuestros que se decía Diego de Ordás tomóle cobdicia de ir a ver qué cosa era (...). Poníanle [los indios] temor con decille que desque estoviese a medio camino de Popocatepeque (...) no podrían sufrir el temblor de la tierra ni llamas y piedras ni ceniza que dél sale (...). [Ordás dijo después] que, al subir, que comenzó el volcán de echar grandes llamaradas de fuego y piedras medio quemadas y livianas y mucha ceniza, y que temblaba toda aquella sierra y montaña (...), hasta de ahí a una hora (...), que subieron hasta la boca, que era muy redonda y ancha (...) y que desde allí se parecía la gran cibdad de México y toda la laguna y todos los pueblos que están en ella poblados» (pp. 269s.).

En Cholula, gran centro religioso, da cuenta de sus innumerables pirámides que le otorgan un inesperado parecido: «Tenía aquella cibdad en aquel tiempo ciento y tantas torres muy altas, que eran cúes e adoratorios donde estaban sus ídolos; especial el cu mayor: era de más altor que el de México (...). Acuérdomme, cuando en aquella cibdad entramos, que desque vimos tan altas torres y blanquear nos pareció al propio Valladolid» (pp. 291s.). Llegan después a Ixtapalapa, a orillas del lago frente a Tenochtitlan, donde les alojan en un palacio junto al que hay un jardín: «No me hartaba de mirar la diversidad de árboles y los olores que cada uno tenía, y andenes llenos de rosas y flores, y muchos frutales y rosales de la tierra, y un estanque de agua dulce. Y otra cosa de ver: que podían entrar en el vergel grandes canoas desde la laguna por una abertura que tenían hecha, sin saltar en tierra (...). Y de las aves de muchas deversidades y raleas que entraban en el estanque» (p. 309).

El 8 de noviembre de 1519 entran en Tenochtitlan: «Íbamos por nuestra calzada adelante, la cual es ancha de ocho pasos (...). Y de que vimos cosas tan admirables, no sabíamos qué nos decir (...) que, por una parte, en tierra había grandes cibdades, y en la laguna, otras muchas; e víamoslo todo lleno de canoas, y en la calzada muchas puentes de trecho a trecho, y por delante estaba la gran cibdad de México» (p. 310). Moctezuma recibe a Cortés y, creyén-

dole encarnación de Quetzalcóatl, le aloja en el palacio de su padre. Pasados unos días Cortés solicita ver la plaza principal, Tlatelolco; Moctezuma los hace subir al gran templo cercano a la plaza para que contemplen el panorama de ciudad y laguna: «Allí vimos las tres calzadas que entran en México, que es la de Iztapalapa, que fue por la que entramos (...); la de Tacuba, que fue por donde después salimos huyendo la noche de nuestro gran desbarate (...); y la de Tepeaquilla. Y víamos el agua dulce que venía de Chapultepeque, de que se proveía la cibdad, y en aquellas tres calzadas, las puentes que tenían hechas de trecho en trecho, por donde entraba y salía el agua de la laguna (...). E víamos en aquella gran laguna tanta multitud de canoas, unas venían con bastimentos e otras que volvían con cargas e mercaderías. E víamos que (...) de casa a casa no se pasaba sino por unas puentes levadizas que tenían hechas de madera o en canoas. Y víamos en aquellas cibdades cúes y adoratorios a manera de torres e fortalezas, y todas blanqueando (...); e en las calzadas, otras torrecillas e adoratorios (...). Y después de bien mirado y considerado todo (...), tornamos a ver la gran plaza y la multitud de gente que en ella había » (p. 334).

Díaz del Castillo maneja la descripción por agregación de elementos, por rasgos referidos a lugares conocidos de sus lectores que les ayuden a imaginar lo que no puede precisar mejor, mediante apuntes relativos a las necesidades de los expedicionarios o las costumbre indígenas; y cuando describe con mayor amplitud, como soldado que es, se fija en aspectos defensivos, entradas o líneas de suministro asociados con el objetivo militar de la expedición. Pero en ciertas ocasiones manifiesta una particular fascinación por lo que ve: ante el volcán en erupción, en el jardín de Iztapalapa, ante la vista de México y su laguna. Es entonces cuando quizá quepa recordar que escribió su *Historia* entre 1552 y 1584, reinando Felipe II, quien en sus residencias campestres mostró una atención a los aspectos relativos al paisaje que quizás suscitara la emulación, al menos en quienes pensarán que con ello podrían despertar su interés.

## LAS REGIONES EQUINOCIALES

Cuando Alexander von Humboldt decidió, a finales del siglo XVIII, hacer un gran viaje a América, el concepto de paisaje había alcanzado su plenitud. En Inglaterra, desde los inicios de ese siglo, se produjo un interés por el paisaje como tema en sí mismo manifestado en la poesía, el pensamiento y la pintura y en la aparición del jardín paisajista; se elaboraron nuevas categorías estéticas: lo





El salto de Tequendama; grabado de Vistas..., de Humboldt

Pintoresco y lo Sublime, que permitían abordar el análisis del paisaje y anticipaban algunos ideales del Romanticismo. Los viajeros recorrían las Islas Británicas en busca de paisajes dignos de contemplar, fueran pintorescos, como la Región de los Lagos, o sublimes, como las Highlands. Esas ideas se propagaron primero a Francia y Alemania, y luego a toda Europa. Entonces ciencia y arte no se entendían como esferas contrapuestas del saber: los conceptos estéticos eran compartidos por escritores, pintores y científicos, y los hallazgos científicos inspiraban las obras artísticas. El naturalista Humboldt estaba imbuido de tales convicciones: «Las descripciones de la naturaleza nos impresionan tanto más vivamente cuanto más en armonía se hallan con las necesidades de nuestra sensibilidad porque el mundo físico se refleja en lo más íntimo de nuestro ser con toda su verdad viviente» (1808: p. 179).

Su viaje a América junto a Aimé Bonpland tuvo lugar entre 1799 y 1804: fue una experiencia decisiva en su vida, que le proporcionaría materiales de investigación durante treinta años. Tres fueron las etapas de mayor alcance: la subida hacia la cabecera del Orinoco en busca del enlace con el Amazonas, la caminata desde Bogotá hasta la costa ecuatoriana a través de los Andes y la travesía de México desde Acapulco en el Pacífico hasta Veracruz en el Caribe. Escogeremos algunos episodios de las dos primeras narrados en dos de los treinta libros que publicó con los resultados de su viaje. La primera etapa se cuenta en *Del Orinoco al Amazonas*, un libro de viajes basado en las notas de su diario pero redactado con posterioridad, de manera que la descripción y la reflexión científica equilibran la narración de la aventura exploradora: «Estoy tratando de pintar no nuestras impresiones, sino un paraje famosísimo entre los del Nuevo Mundo. Cuanto más grandiosos y majestuosos son los objetos, tanto más importante es captarlos en sus más ínfimos rasgos, fijar bien los contornos del cuadro que se quiere presentar a la imaginación del lector, describir de manera sencilla las características particulares de los grandes e imperecederos monumentos de la Naturaleza» (p. 277). Así que objetividad, precisión y sencillez son las cualidades con que deseaba adornar su narración.

En esta expedición pretendía probar un enigma científico: el paso natural entre las cuencas de Orinoco y Amazonas por el canal de Casiquiare y el río Negro. La llegada al Orinoco se produjo desde Caracas, cruzando las montañas costeras y la región de los Llanos y abordando el río en su curso medio. El 15 de abril de 1800 alcanzan las Grandes Cataratas, donde comienza el curso

alto: éstas son en realidad dos rápidos, Atures y Maipures, separados por unos 60km, formados por cientos de rocas negras que dejan entre sí canales estrechísimos (de 1,5m) pero de gran profundidad (hasta 45m), dando lugar a cascadas torrenciales a lo largo de varios kilómetros. Debían cruzarlos en una barca de 1m de ancho y 12 de longitud: «La catarata de Quituna o Maypures está constituida, como la de Mapara o Atures, por un enjambre de islas que bloquean el río en un trecho de 5,8km, y diques de rocas emplazados entre las islas (...). Para abarcar con la mirada, en toda su grandiosidad, tan agreste paisaje, hay que subirse a la cumbre de la colina de Manimi (...). Cuando se ha alcanzado la cima de la peña, se despliega ante el excursionista, a 4 o 5km de distancia, una superficie espumeante de la que emergen enormes masas pétreas de tonalidad negra de hierro. Unas, dispuestas por parejas, son masas redondeadas semejantes a cerros basálticos; otras presentan el aspecto de torres, castillos y edificios derruidos. Su coloración sombría los destaca vivamente del brillo plateado de la espuma del agua. Todas las rocas e islas están cubiertas por grupos de árboles corpulentos. Desde el pie de esas peñas y hasta donde alcanza la mirada, flota sobre el río una densa masa de vapor de agua, y por encima de esta niebla blanquecina asoman los penachos de las altas palmeras (...) [que] son muy brillantes y suben casi verticalmente. La superficie espumeante cambia de aspecto sin cesar. Ora las (...) palmeras proyectan sobre ella sus sombras, ora los rayos del Sol poniente se refractan en la húmeda nube que envuelve la catarata (...). El silencio del aire y el estrépito del agua forman un contraste característico de estas latitudes. Jamás un hálito de brisa mueve aquí el follaje de los árboles, jamás una nube empaña el brillo de la bóveda azul del cielo: una inmensa masa de luz se desparrama por el aire; por el suelo, revestido de plantas de relucientes hojas; por la superficie del río, que se ensancha hasta perderse de vista» (pp. 298-301). Apréciense la extrema atención puesta en los aspectos visuales y la exactitud de su descripción.

Más allá el Orinoco apenas había sido explorado por algunos misioneros: eran regiones selváticas habitadas por tribus dispersas. A medida que se internan en la cuenca alta las descripciones son menos paisajísticas y más geográficas, aunque muy vivaces, entremezcladas con observaciones geológicas, botánicas y zoológicas. A una determinada altura el Orinoco se encuentra muy próximo al río Negro, afluente del Amazonas que desemboca en Manaos. Humboldt y Bonpland hicieron por tierra el tra-

yecto entre ambos, para volver a embarcar en el Negro y desde él buscar el mítico Casiquiare que los devolvería al Orinoco cerca de sus fuentes. He aquí unas notas entresacadas del relato de la navegación por el canal principal del Casiquiare: «10 de mayo: La mañana era hermosa, pero al aumentar el calor el cielo empezó a nublarse. En estas selvas, la atmósfera se halla tan saturada de humedad que, por poco que se intensifique la evaporación en la superficie del suelo, las burbujitas de vapor se hacen visibles (...). Aquel cielo cubierto nos molestaba cada día más (...). Desde hacía medio siglo, nadie en las misiones dudaba de que aquí se comunican dos grandes sistemas fluviales; así pues, la finalidad principal de nuestro viaje por el río era establecer, por medio de observaciones astronómicas, el curso del Casiquiare, especialmente el punto donde se vierte en el Río Negro y aquel donde se bifurca del Orinoco (...). Durante la noche del 10 al 11 de mayo pude determinar bien la latitud por la estrella de la Cruz del Sur, y la longitud, cronométricamente, aunque no con tanta precisión, por las dos hermosas estrellas del pie del Centauro (...). 12 de mayo: Partimos de Piedra Culimacari -una roca granítica aislada en la entrada al Casiquiare desde el Negro- a la una y media de la noche (...). A duras penas avanzábamos contra corriente, que era de unos 15km por hora (...). Antes de llegar a la misión de Mandavaca tuvimos que salvar varios rápidos violentos (...). A lo largo del Casiquiare, en un trayecto de 225km, apenas viven 200 personas (...). 14 de mayo: Cuanto más avanzábamos, más iba estrechándose el río, y las orillas eran [muy] pantanosas (...). Del 14 al 21 de mayo pasamos las noches al raso, aunque no puedo citar los lugares en que acampamos (...). La exuberancia de la vegetación aumentaba en un grado inimaginable, incluso para el que está familiarizado con el espectáculo de la selva tropical. No hay ya campo raso; una empalizada de árboles de espeso follaje constituye la orilla. Se extiende delante del viajero un canal de 390m de anchura, enmarcado por dos enormes muros de hojas y bejucos. Intentamos desembarcar repetidas veces, pero no hubo modo de poder hacerlo (...). El 21 de mayo, a 13,5km aguas abajo de la misión Esmeralda, entramos nuevamente en el lecho del Orinoco (...). El punto donde se produce la famosa bifurcación del Orinoco, ofrece un espectáculo de rara grandeza (...). En la orilla del río, se alza el macizo granítico del Duida, en forma de anfiteatro. Esta montaña (...) alcanza una altura de 2600m. Como su declive hacia el Sur y el Oeste es muy brusco, ofrece un aspecto grandioso. La cumbre es pelada y pedregosa; mas por

doquiera donde, en laderas menos empinadas, se acumula tierra vegetal, penden de las laderas del Duida grandes bosques, que diríanse colgados en el aire. Al pie se levanta la misión de Esmeralda, pueblecito de 80 habitantes, situado en una llanura espléndida, surcada por riachuelos de aguas negras, pero límpidas» (pp. 340-352). Tras la angustiosa experiencia del paso del Casiquiare, el Duida ofrece un espectáculo sublime; pero Esmeralda, a su pie, parece más bien hermosa y amable.

En *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, hay abundantes descripciones de los paisajes que cruzó en la segunda y la tercera parte de su expedición, que acompañan a 69 grabados sobre apuntes tomados en el sitio por él mismo, que vertebran el texto. El libro tiene un montaje peculiar, propio de un 'atlas pintoresco' -como lo llama Humboldt-, en el que alternan las descripciones de paisajes y de monumentos arqueológicos sin seguir un orden geográfico. El segundo trayecto comenzó con el ascenso por el río Magdalena hasta las altiplanicies formadas entre las tres cadenas paralelas de los Andes en la latitud de Bogotá. Alcanzada la meseta, a 2700m de altitud, empezó la travesía por el paso de Quindío, siguiendo las cadenas hacia el sur por el valle de Cuenca y los páramos de Pasto hasta llegar a Quito, donde estudiaría el conjunto de volcanes próximos.

Veremos tan solo dos descripciones características. En primer lugar, la del salto de Tequendama: [El] «río de Bogotá, después de recoger las aguas del valle, se abre camino a través de las montañas situadas al suroeste de la ciudad de Santa Fe. Sale del valle cerca de la granja de Tequendama y se precipita por una estrecha apertura en un barranco que desciende hacia la cuenca del río Magdalena (...). Los viajeros que han visto de cerca la imponente cascada de Tequendama no se sorprenderán de que [se haya] atribuido un origen milagroso a esas rocas que parecen haber sido talladas por el hombre, a ese abismo por el que se precipita un río que reúne todas las aguas del valle de Bogotá, a esos arcoíris que brillan con los colores más bellos y que cambian de forma a cada instante, a esa columna de vapor que se eleva como una espesa nube y que se reconoce a cinco leguas de distancia (...). La impresión que dejan en el alma del observador depende de varias circunstancias: hace falta que el volumen de agua que se precipita sea proporcionado a la altura de la caída, y que el entorno paisajístico tenga un carácter romántico y salvaje (...); es el vigor y la forma de los árboles y plantas herbáceas, y su distribución en grupos a modo de ramos esparcidos; es el contraste entre

las masas rocosas y el frescor de la vegetación, lo que confiere un carácter particular a estas grandes escenas de la naturaleza (...). El salto de Tequendama reúne todo lo que hace que un lugar sea extraordinariamente pintoresco (...). El río Bogotá (...) conserva todavía cerca de Canoas, un poco antes del salto, una anchura de 44m (...). El río se estrecha muy cerca de la misma cascada, allí donde la grieta, que parece formada por un temblor de tierra, no tiene más de 10 o 12m. Incluso en las épocas de las grandes sequías, el volumen de agua que se precipita en dos saltos a una profundidad de 175m ofrece un perfil de 90m (...). Se necesitan tres horas para descender hasta ahí por un sendero muy estrecho (camino de la Culebra) que conduce al barranco de la Povasa (...). Al fondo de esta grieta apenas llega débilmente la luz del día. La soledad del lugar, la riqueza de la vegetación y el espantoso ruido hacen que el pie del salto de Tequendama sea uno de los lugares más salvajes de la cordillera de los Andes» (pp. 48-52). Humboldt despliega una estrategia de progresión descriptiva, alternando aspectos científicos y estéticos para lograr una interpretación completa del sitio. Da primero los datos geográficos, luego un cúmulo de impresiones, el análisis morfológico, los datos dimensionales y, por fin, la experiencia del recorrido.

La segunda vista es la del Chimborazo: «Al avanzar desde Popayán hacia el sur, se ve, sobre la árida meseta de la provincia de los Pastos, cómo los tres ramales de los Andes se juntan en un solo grupo que se prolonga hasta mucho más allá del ecuador (...). Las cimas más elevadas están dispuestas en dos filas que forman una especie de doble cresta de la cordillera (...). [Entre ambas hay] una meseta cuya altura absoluta oscila entre los 2700 y los 2900m (...). La llanura cubierta de piedra pómez, que forma el primer plano de la estructura que describimos aquí, forma parte de esta meseta que separa la cresta occidental de la cresta oriental de los Andes de Quito. Es en estas llanuras donde se concentra la población de este maravilloso país (...). Cuando se vive durante varios meses en esa elevada llanura (...), se experimenta irresistiblemente una ilusión extraordinaria: se olvida poco a poco que todo lo que rodea al observador (...) se encuentra como suspendido en las altas regiones de la atmósfera (...). El Pichincha, el Cayambe, el Cotopaxi (...), aunque hasta más de la mitad de su altura total constituyen una sola masa, parecen, a los ojos de un habitante de Quito, otras tantas montañas diferentes que se elevan en medio de una llanura desprovista de bosques (...); de manera que los Andes no parecen constituir una misma cadena

más que cuando se ven de lejos, desde las costas del Gran Océano o desde las sabanas que se extienden hasta el pie de su vertiente oriental (...). Cuando se viaja desde la ciudad de Quito hasta el páramo de Azuay, van apareciendo sucesivamente, y sobre una longitud de 37 leguas, al oeste, las cimas de Casitagua, Pichincha, Atacazo, Corazón, Iliniza, Carihuairazo, Chimborazo y Cunambay; al este, las cimas de Guamaní, Antisana, Pasochoa, Rumiñahui, Cotopaxi, Quilindaña, Tungurahua y Capac-Urcu (...). Estas montañas están dispuestas de tal modo que, vistas desde el altiplano central, lejos de taparse las unas a las otras, se presentan en su verdadera forma, como proyectadas sobre la cúpula azul del cielo (...). Por la ladera septentrional del Chimborazo, entre esta montaña y el Carihuairazo, pasa el camino que conduce de Quito a Guayaquil, hacia la costa del océano Pacífico (...). Por una estrecha arista que surge en medio de las nieves, en la vertiente meridional, intentamos, no sin peligro, llegar, Bonpland, Montufar y yo, a la cima del Chimborazo. Conseguimos llevar instrumentos hasta una altura considerable, aunque estuvimos rodeados de una espesa niebla, y muy incómodos por la gran escasez de aire. El punto en que nos detuvimos (...) supera en 1100m la cima del Mont Blanc» (pp. 120-124). Obsérvese hasta qué punto la descripción geográfica depende de una percepción analítica y cómo acude, también, al recurso de la agregación, seguido del relato de la aventura científica y de una comparación inesperada, con objeto de dar una impresión más vívida de la escena.

#### EN BUSCA DE VILCAPAMPA

Hiram Bingham, arqueólogo norteamericano, fue quien dio a conocer las ruinas de Machu Picchu, el refugio de los últimos incas desde 1534, escondido en las entrañas de los Andes. Sin embargo había sido el hacendado local Agustín Lizárraga quien las descubrió en 1902 y, al parecer, dio indicaciones a Bingham sobre el camino a seguir, dato que éste procuró ocultar. Pero lo que aquí interesa es que, al perseguir su objetivo en sucesivos intentos durante 1911, Bingham descubrió otro paisaje desconocido: el de los Andes en la provincia de Cuzco. En *La ciudad perdida de los Incas* cuenta los diversos itinerarios que recorrió en su busca siguiendo hacia el norte los valles de los ríos Apurímac y Urubamba, ambos tributarios del Amazonas. La primera dificultad era identificar la ciudad, conocida como Vilcapampa, y la segunda, encontrar sus ruinas. Para ello contaba con textos de los viajeros del siglo XIX y con indicaciones confusas de los







Vista aérea del Machu Picchu

naturales del lugar. Bingham se presenta a sí mismo como explorador tanto como arqueólogo; en su narración las descripciones de paisajes son tan abundantes como las dificultades del camino, aunque no igual de precisas.

El primer recorrido, por el valle del Apurímac, comenzó un 1 de febrero muy lluvioso: el objetivo era llegar a Choquequirao, que algunos conocedores locales identificaban con la antigua capital. Al sexto día llegan al valle: «Durante todo un largo día a través de la lluvia y de la densa niebla, que se interrumpía de tarde en tarde para ofrecernos destellos de valles profundos de maravi-

llosa vista y laderas de cerros cubiertos de raras flores, avanzamos por una senda resbaladiza (...). Cerca de las cinco comenzamos a oír el ruido de un gran río a 7000 pies bajo nuestra senda, en el cañón. El Apurímac, que sale por Ucayali al Amazonas, brota de un pequeño lago cerca de Arequipa (...). Cuando alcanza esta región se le ve convertido en un furioso torrente de 250 pies de anchura y de algo más de 80 de profundidad en esta época del año. Su estruendosa voz puede oírse a [muchas] millas de distancia (...). Comenzamos a descender por las tortuosas vueltas y estrechos desfiladeros que superaban todo lo que hubiésemos visto (...). Una hora después de oscurecer llegamos a una terraza donde el rugir del río era tan fuerte que apenas podíamos oír los gritos de Cáceres (...). Estábamos todavía a unos mil pies sobre el río. Se había practicado una senda en una de las caras del precipicio, que llevaba desde la terraza hasta la orilla del río, y por la cual jamás nos habríamos atrevido a bajar a la luz del día (...). En un extremo de cada curva había un precipicio, y una grieta en el otro por la que se deslizaba una pequeña catarata que caía unos 700 pies. Al día siguiente: Tan pronto hubo luz (...) nos quedamos pasmados ante la vista de su tumultuosa corriente. Una increíble masa de agua de 250 pies de ancho, irrumpiendo a través del cañón con una velocidad pavorosa, lanzando grandes olas igual que el océano en medio de una furiosa tempestad, pasaba frente a nosotros en una vertiginosa corriente (...). El puente [que la cruzaba] era de menos de 3 pies de ancho, pero tenía 273 de largo [y] se balanceaba al viento (...). Mientras ascendíamos la vista del valle iba adquiriendo cada vez una magnificencia mayor (...). El blanco torrente del Apurímac rugía en el cañón a miles de pies bajo nosotros. Aquéllas laderas que no eran precipicios abruptos o no mostraban cicatrices de recientes aludes, se veían cubiertas con verde follaje y lujuriosas flores. Desde las cimas vecinas a nosotros, otras pendientes se levantaban a 6000 pies hasta los glaciares y picos cubiertos de nieve. A la distancia hasta donde alcanzaban los ojos, una masa de cerros, valles, selvas tropicales y picos nevados mantenía la imaginación en una especie de encantamiento (...). A las tres llegamos a una gloriosa catarata (...); avanzábamos lentamente a través de la espesura, cuando poco antes de las cuatro vimos terrazas a poca distancia. Al octavo día, tras descubrir las ruinas de Choquequirao, se asoma al panorama: La vista desde aquí, tanto hacia arriba como hacia abajo del valle, sobrepasa las posibilidades del idioma para una adecuada descripción. En lo profundo del gigantesco cañón se

divisa apenas el Apurímac (...), tan disminuido por la distancia que no parece llevar agua. Aquí y allá se ven maravillosas cascadas, una de las cuales tiene una caída de más de 1000 pies. El panorama resulta maravilloso en todas direcciones por su variedad, contraste, belleza y grandiosidad» (pp. 148-157). Un paisaje impresionante, difícil de describir con rigor si falta un encuadre estético y geográfico adecuado.

El segundo itinerario, en el mes de julio, se dirige a Vitcos, otra posible localización de la ciudad perdida, por el valle del Urubamba: [*Al salir de Cuzco, no estábamos preparados*] «para la maravillosa vista que bruscamente sorprende al viajero cuando llega al término de la árida planicie y se encuentra en el borde de un gran valle encantado a 3000 pies de profundidad (...). Encontramos los jardines de Urubamba llenos de rosas, lirios y otras flores brillantes. En sus huertos crecían duraznos, perales y manzanas; había campos de cultivos de magníficas frambuesas (...). Este es el valle del Yucái (...). El primer día de nuestro descenso por el valle del Urubamba nos llevó hasta el romántico Ollantaitambo (...). [Aquí] había flores en los jardines y campos verdes densamente cultivados. Los arroyos corren bajo la sombra de sauces y álamos. Sobre ellos, magníficos precipicios aparecen coronados por picos cubiertos de nieve (...). Hay edificios incaicos (...) colgados aquí y allá en casi inaccesibles pendientes sobre la aldea (...). Pasado Salapunco, faldeamos grandes despeñaderos de granito y precipicios cubiertos de vegetación, y entramos en una región fascinante donde nos sentimos sorprendidos y encantados por la extensión de los antiguos terraplenes, por su longitud y altura, por la presencia de muchas ruinas incaicas, la belleza de profundos y estrechos valles y la grandiosidad de las montañas cubiertas de nieve que los enmarcan (...). Torontoy se halla donde comienza el gran cañón del Urubamba (...). El camino del río corre abruptamente arriba y abajo por escaleras de roca (...), por colgantes precipicios y frágiles puentes que dominan el vacío (...). Bajo la densa selva, siempre que los precipicios lo permiten, el terreno que los separa del río ha sido allanado y cultivado. Nos hallamos inesperadamente en una verdadera tierra de maravilla» (pp. 184-189). Tras seguir por el valle, ignorando la proximidad de Machu Picchu, giran al oeste por el valle de Vilcabamba para llegar a Vitcos: «El valle de Vilcabamba (...) es muy pintoresco. Hay altos picos en ambos lados, cubiertos de densa selva. El follaje verde oscuro forma un grato contraste con el verde claro de los campos de la ondulante caña de azúcar. El valle es áspero, el

camino tortuoso y el torrente de Vilcabamaba ruge con estrépito aún en junio» (p. 197). Vitcos resulta ser una plaza fuerte en el lugar de Rosaspata, pero no la escondida Vilcapampa.

Finalmente, el 24 de julio un lugareño les indica dónde hay buenas ruinas: en la ladera del Huayna Picchu, y también en una cadena conocida por Machu Picchu: «Aquí había un puente primitivo que cruzaba la ruidosa corriente en su parte más angosta, en donde el arroyo se veía obligado a deslizarse entre dos grandes peñascos. El puente estaba hecho de media docena de troncos muy débiles (...). Me arrastré [por él] con pies y manos sin avanzar más de seis pulgadas cada vez (...). Dejando el arroyo, luchamos por abrirnos paso a través de una densa espesura, y a los pocos minutos llegamos hasta la base de una ladera muy abrupta (...). Poco después de mediodía (...) llegamos a un pequeño cobertizo cubierto de nieve a 2000 pies sobre el río (...). La vista era sencillamente encantadora. Enormes quebradas verdes caían hasta las blancas rompientes del Urubamba. Justo al frente, por el lado norte del valle, se veía un gran peñasco de granito que se levantaba hasta 2000 pies. A la izquierda se encontraba el solitario pico de Huayna Picchu rodeado por precipicios al parecer inaccesibles. Por todas partes nos rodeaban despeñaderos rocosos. Más allá, las montañas, cubiertas de nieve y envueltas por nubes, se elevaban a miles de pies sobre nuestras cabezas (...). Apenas abandonamos la cabaña y dimos vuelta al promontorio, nos encontramos con un inesperado espectáculo: un gran trecho escalonado de terrazas hermosamente construidas con apoyos de piedra. Había quizás cien de ellas, cada una de unos 100 pies de largo por diez de alto. Parecían recientemente rescatadas de la selva por los indios. Un verdadero bosque de grandes árboles que crecieron en las terrazas durante siglos había sido talado y en parte quemado para despejarlas con el propósito de cultivarlas (...). Nada, sin embargo, que pudiera entusiasmarlos (...). Nos abrimos camino al interior de una selva virgen que venía a continuación. De pronto me encontré ante los muros de unas casas en ruinas construidas con la obra de cantería más refinada que hicieran los incas. Era difícil verlas, porque estaban cubiertas en parte por árboles y musgo crecidos durante siglos; pero en la densa sombra, escondidos entre espesuras de bambúes y lianas enredadas, aparecían aquí y allá muros y bloques de granito blanco cuidadosamente cortados y exquisitamente encajados» (pp. 241-246).

Era la vieja Vilcapampa construida en una cornisa detrás del pico de Machu Picchu (fig. 2). La ciudad perdida había sido cubierta por la selva; el peñasco granítico la ocultaba de la entrada del valle; estaba rodeada de profundos precipicios que la hacían casi inaccesible. A partir de ese momento el interés de Bingham se centra en la descripción de los restos arqueológicos de la ciudad incaica; los asombrosos paisajes que la rodean desaparecen de la escena.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANÍBARRO, Miguel Ángel, 2002: *La construcción del jardín clásico*, Madrid, Akal.
- BINGHAM, Hiram, 1948: *Machu Picchu. La ciudad perdida de los incas*, Madrid, Rodas, 1975.
- BURCKHARDT, Jacob, 1860: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Edaf, 1982.
- CAUQUELIN, Anne, 1989: *L'invention du paysage*, París, PUF, 2000.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, 1632: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- HUMBOLDT, Alejandro de, 1808: *Cuadros de la Naturaleza*, Madrid, Libros de la Catarata, 2003.
- 1810: *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Marcial Pons, 2012.
- 1859: *Del Orinoco al Amazonas*, Barcelona, Planeta, 2005.
- ROGER, Alain, 1997: *Breve tratado del Paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

# PATRIMONIO PREHISPÁNICO EN EL ÁREA MAYA

## El proyecto La Blanca (Guatemala)

### EL DESCUBRIMIENTO DE LA ARQUITECTURA MAYA

Lo que hoy conocemos como área maya es una extensa zona de más de 350.000 km<sup>2</sup> que abarca gran parte de Centroamérica, en un territorio que actualmente ocupan los países de Guatemala, Belice, parte de Honduras y El Salvador, y cinco estados de México: Yucatán, Quintana Roo, Campeche, Tabasco y Chiapas.

La cultura maya se desarrolló durante un dilatado período de tiempo a lo largo de este amplio territorio, desde las costas del Pacífico hasta las aguas del Caribe y el Golfo de México, y de las manifestaciones culturales y artísticas que esta civilización nos legó, una de las más espectaculares y notorias es, sin duda, la de su arquitectura.

Cuando los primeros exploradores y aventureros se adentraron en las selvas centroamericanas a la búsqueda de antiguas ciudades quedaron extasiados al contemplar esas enormes construcciones que habían sido abandonadas e invadidas, la mayoría de ellas, por una vegetación exuberante. En los primeros momentos de la llegada de los españoles a América, el gran número de ciudades en ruinas que encontraron les sorprendió, pero en su ignorancia las atribuyeron a otras conocidas civilizaciones del pasado como la egipcia, la griega o la romana. No fue hasta mucho más tarde cuando fueron conscientes de que estas ruinas y ciudades procedían de una cultura antigua pero autóctona, completamente desconocida para los colonizadores españoles, y distinta de las identificadas en el Viejo Mundo.

Ejemplo de esa perplejidad ante la pregunta de quiénes fueron los autores de tales edificaciones fue la experimentada por el

Capitán Antonio del Río quien a finales del siglo XVIII encabezó una expedición a las ruinas de Palenque, por encargo expreso de Carlos III. Su misión era excavar e investigar esta ciudad prehispánica, y como consecuencia de ello fueron enviados los primeros informes científicos a la corte española, unidos a los primeros objetos arqueológicos que hoy día se exhiben en el Museo de América de Madrid.

El informe del Capitán del Río perseveraba en la idea de la intervención de romanos o griegos, pero ya empezaba a sembrar la duda sobre la importancia de las culturas autóctonas, aunque sólo fuese para transformar los antiguos conocimientos clásicos. Dicho informe fue publicado en Londres en 1822, y esto, unido a las primeras noticias fantásticas que llegaban a Europa y a Estados Unidos de la riqueza patrimonial de estas ciudades perdidas en la selva, fue el desencadenante de que un gran número de exploradores y aventureros quisieran visitar y prospectar Centroamérica.

El abogado y diplomático norteamericano John Lloyd Stephens fue uno de estos primeros aventureros a quien el informe de Palenque despertó tanto su curiosidad que quiso iniciar una expedición para llegar a conocer estas ciudades abandonadas. Para ello buscó la compañía del arquitecto inglés Frederick Catherwood que, auxiliado por unos primarios sistemas de fotografía y dibujo, consiguió obtener unos hermosos grabados de las ruinas que visitaron. Su experiencia fue publicada en un libro que apareció en Nueva York en 1841 y que tuvo una gran difusión.

Otro de los primeros pioneros, quizás con un tono más científico, fue el francés Désiré Charnay, quien realizó su primer viaje en 1857 y casi veinticinco años después regresó para hacer un nuevo recorrido por Centroamérica y México. En 1885 publicó *Les Anciennes Villes du Nouveau Monde*, un extenso libro en el que recopiló su experiencia de sus dos viajes y al que incorporó algunos interesantes grabados.

A pesar de que ha transcurrido más de siglo y medio desde los viajes de Charnay o desde el descubrimiento de Tikal en 1848, todavía hoy existen ciudades y edificios que aún no han sido descubiertos ni estudiados, escondidos en las profundidades de la intrincada selva del norte de Petén, que abarca una extensa zona de Guatemala, México y Belice. Pero dispersos en este territorio hay también un gran número de sitios y lugares arqueológicos, asentamientos de grandes y pequeñas poblaciones, que, aunque han sido identificados y localizados, no cuentan con un sistema de vigilancia y protección, de ahí que se encuentren sometidos al

abandono y al saqueo. Por tanto solamente muy pocos de estos lugares arqueológicos están en condiciones de visita pública, con un sistema adecuado de vigilancia y conservación.

## LOS ESTILOS ARQUITECTÓNICOS EN LA CULTURA MAYA

Los primeros rasgos culturales adscritos a la cultura maya se remontan al segundo milenio antes de nuestra era. A este período comprendido entre el año 1.500 a.C. y el 250 d.C. se le denomina período Preclásico o Formativo, si bien la época de mayor desarrollo de esta civilización fue la que tuvo lugar en el llamado período Clásico, un total de algo más de siete siglos entre la finalización del Preclásico Tardío y aproximadamente el final del siglo XI d. C. A partir de este momento comienza el denominado período Postclásico, que se extiende hasta la llegada de los españoles al territorio maya en los albores del siglo XVI.

Todas estas fases cronológicas han estado, y siguen estándolo, sujetas a cambios y aproximaciones, en función de los nuevos hallazgos y descubrimientos sobre la cultura maya. De hecho, desde hace algunos años ha surgido el debate acerca de si no se debería situar el origen del período Clásico unos 350 años, o incluso más, antes de lo que por lo general se ha estimado (véase Rivera 2003), al tiempo que se ha comprobado que la escritura maya tiene un desarrollo mucho más largo de lo que inicialmente se pensaba. En cualquier caso el cuadro adjunto nos puede dar una idea aproximada de los períodos cronológicos que tradicionalmente se han establecido para esta cultura.

Las primeras dataciones fiables de la arquitectura maya se remontan al Preclásico Medio y corresponden a algunos lugares determinados en la Costa del Pacífico de Guatemala, el norte de Petén y la zona norte de Yucatán. Al período siguiente, el Preclásico Tardío, pertenecen algunos ejemplos de arquitectura muy potente, como la monumental ciudad de Mirador en el norte de Guatemala, la más grande conocida de esta época, y otras ciudades también del Petén Uaxactún, Nakbé o una incipiente Tikal. En las Tierras Altas surge la ciudad de Kaminaljuyú, ubicada en donde se encuentra la actual ciudad de Guatemala, y en Belice ya se conocen ciudades como Cuello, Cerros o Lamanai. En la zona norte de Yucatán se detecta una temprana arquitectura monumental en lugares como Aké, Uxmal, Dzibilchaltún o Izamal.

El desarrollo urbano y constructivo que tiene la arquitectura maya en su época de mayor florecimiento, el Clásico Tardío, es





Templo I de Tikal

difícilmente comparable con otras civilizaciones. Las ciudades se multiplican y crecen desde el principio del Clásico Temprano llegando en el Clásico Tardío al período de mayor esplendor, con urbes que podían superar, como el caso de Tikal, los 100.000 habitantes hacia finales del siglo VIII.

La arquitectura maya, a pesar de su rápida expansión y variedad de soluciones formales, consigue mantener unos sistemas constructivos y unas tipologías funcionales que le dan homogeneidad cultural en todo su ámbito territorial. Incluso la utilización de materiales diferentes en algunas ocasiones específicas, como el caso de Comalcalco en Tabasco, que utiliza el ladrillo en lugar de la piedra caliza, y la diversidad de soluciones del formales que se pueden encontrar desde el norte de Yucatán hasta las costas del Pacífico, no es óbice para su perfecta caracterización como arquitectura maya.

Numerosas son las clasificaciones estilísticas que se han intentado establecer, atendiendo muchas veces más a cuestiones formales y decorativas que tipológicas o compositivas, pero no podemos decir que dispongamos de una clasificación precisa y unívoca. Quizás, la más extendida es aquella que distingue entre los estilos propios de las Tierras Bajas del Norte, las Tierras Bajas del Sur y las Tierras Altas mayas. En las Tierras Bajas del Norte se desarrollaron los denominados estilos Puuc, Chenes y Río Bec, mientras que en las Tierras Bajas del Sur destacaron los estilos Usumacinta y Pasión, vinculados territorialmente a las cuencas de los ríos de igual nombre, y el denominado estilo Petén, que abarca el sur de Campeche en México, parte de Belice y el norte de Guatemala.

Al estilo Petén pertenece la ciudad de Tikal, capital de un poderoso reino maya. La experiencia que tuve, durante los años noventa, en los trabajos de investigación, conservación y restauración del Templo I Gran Jaguar de esta gran urbe me proporcionaron la ocasión de conocer en profundidad esta elaborada arquitectura del Petén en la que la proporción y la composición de sus volúmenes eran valores importantes para obtener lo que podríamos llamar una arquitectura clásica, de gran calidad volumétrica y formal. Los arquitectos de esta época conocían perfectamente las sombras arrojadas por el sol en los diferentes momentos del día y construían unos edificios, que a pesar de su gran volumen y altura, presentan una imagen mucho más proporcionada y ligera, con una gran coherencia formal y constructiva.

El Templo I es sin duda un gran ejemplo de una arquitectura esbelta y proporcionada, a pesar de su enorme volumen construc-

tivo. El diseño de sus nueve cuerpos aterrizados, calculadamente determinados en sus proporciones y elementos decorativos, es la antesala de un templo superior coronado por una enorme crestería con un diseño estructural y formal muy sofisticado y con una gran durabilidad, a pesar de su situación expuesta. Es sin duda una de las grandes obras maestras de la arquitectura prehispánica.

Este es un buen ejemplo, junto a la ciudad de Tikal que lo alberga, de las monumentales manifestaciones arquitectónicas prehispánicas en el área maya, pero como decíamos, el patrimonio construido maya es muy extenso, y los trabajos necesarios para su protección y conservación son mucho mayores que los recursos que para esos fines pueden destinar los países que los poseen. De ahí la importancia de los proyectos de investigación y desarrollo actuales que financiados por otras naciones permiten investigar, excavar, restaurar y poner en valor este patrimonio prehispánico del área maya. En este sentido quisiera exponer el caso de dos antiguos asentamientos urbanos mayas denominados La Blanca y Chilonché, situados en la cuenca del río Mopán, no muy lejanos de Tikal, en los que se está realizando desde hace una década un proyecto de investigación y puesta en valor del patrimonio, que a su vez plantea unas componentes de desarrollo vinculadas a las comunidades del entorno.

## EL PROYECTO LA BLANCA

### *La Blanca*

El proyecto la Blanca surgió a partir de una primera prospección realizada en el año 2003 en las antiguas ruinas arqueológicas de La Blanca, lugar que ya había sido reportado por otros investigadores guatemaltecos (Laporte y Mejía 2001) y, anteriormente por viajeros y exploradores de principios del siglo XX. Entre estos últimos destaca la figura del arquitecto italo-austríaco Teobert Maler, quien presumiblemente pasó por La Blanca, bautizándola con el nombre de "*El Castillito*" (Quintana 2005:21), dado que en los importantes lienzos de muros visibles se podía apreciar una fábrica sillería de buena factura semejante a los de los castillos medievales. Recientemente el proyecto de prospección guatemalteco Atlas Arqueológico lo había también reportado (Laporte y Mejía 2001).

La primera campaña se inició en septiembre de 2004, contando con el apoyo del Ministerio de Cultura de España, a través de su programa de excavaciones arqueológicas en el exterior, y de las Universidades de Valencia, Politécnica de Valencia y San

Carlos de Guatemala. Con ello se planteó una primera toma de datos topográfica, para delimitar el ámbito de la ciudad, y un levantamiento arquitectónico de los elementos visibles, al tiempo que se realizaron las primeras prospecciones arqueológicas. Hasta el año 2012 se han realizado nueve temporadas de campo, de entre dos o tres meses cada una, durante las cuales se han ido excavando e investigando las partes y edificios más notables de La Blanca, de ahí que en la actualidad se tenga una imagen bastante completa de cómo pudo ser este asentamiento urbano en su época de esplendor en el período Clásico Tardío.

La estructura urbana de La Blanca revela una concentración de edificios palaciegos de gran calidad arquitectónica en su Acrópolis central, una plataforma elevada unos 8 m sobre los espacios urbanos circundantes y que en su parte superior está coronada por dos edificios que conforman una plaza central protegida del exterior. De estos dos edificios, el principal es al que denominamos Palacio de Oriente porque cierra la plaza por este flanco, el cual posee una estructura lineal con cinco estancias. De sus características arquitectónicas llama la atención las dimensiones de sus mayores salas, siendo la central, con acceso mediante una escalinata desde la plaza, de más de 7 m de larga por más de 4 m de anchura, siendo su superficie próxima a los 30 m<sup>2</sup> (Muñoz 2007:23). La tipología del mismo es frecuente en esta zona de Petén, con una sala central de gran dimensión y dos pequeñas estancias laterales a las que se accede desde la propia sala central, y dos salas independientes en ambos extremos del edificio, con acceso por la misma fachada principal, es decir dando a la plaza de la Acrópolis. No obstante lo que llama la atención de este edificio es el alarde estructural que hicieron sus constructores, ya que estas salas están cubiertas con bóvedas de aproximación de luces muy superiores a las habituales en el área maya, tanto la principal con sus 4,20 m de amplitud, como las dos de los extremos norte y sur, que presentan la singularidad de una planta casi cuadrada de más de 4 m de lado y, en consecuencia una bóveda en la que sus lados son equivalentes a los muros extremos. Del estudio y análisis de sus dovelas y sillares se puede deducir la gran destreza y la maestría estereotómica de sus canteros (Muñoz, Vidal y Perelló 2008: 337-340).

El otro gran edificio de la Acrópolis, al que hemos denominado Palacio 6J2, es una enorme estructura en forma de C abierta hacia el oriente y cuyos muros interiores son totalmente ciegos, salvo en tres entradas, cada una en el centro de sus tres lados. Sus estancias, en consecuencia, tienen sus puertas de acceso hacia el exterior

de la Acrópolis y supone una estructura protectora de la intimidad del patio central. Posee dieciocho salas, siendo ocho de ellas de dos puertas de acceso y todas ellas con enormes banquetas interiores. La amplitud interior de las estancias y la altura libre de más de 6 m hasta la clave de sus bóvedas son testimonio de la monumentalidad de este singular edificio. Esta construcción palaciega tiene tres fachada externas que en total suman 133 m, lo que la convierte en uno de los edificios de mayor longitud que se conoce en el área maya. Recordemos al respecto que el Edificio D de Nakum está considerado como el edificio rectilíneo más largo del área maya, con 122 m de longitud y 35 cuartos (Muñoz, Vidal y Peiró 2010: 383).

La imagen de la Acrópolis presidiendo todo el asentamiento, como un enorme bloque edilicio de unos 50 m de lado, erigido sobre una plataforma basal, de forma que su coronación alcanza los 15 m de altura sobre los espacios urbanos del entorno, fue sin duda uno de los símbolos arquitectónicos de La Blanca. La Acrópolis está imbricada en el eje urbano más importante de La Blanca que se inicia en la Gran Plaza, al norte de la Acrópolis, cuadrada y con unos 70 m de lado. Una enorme escalinata de 12 m de anchura daba acceso a la puerta norte de este conjunto monumental. Este eje atraviesa la Acrópolis hasta llegar a su terraza sur, desde donde una sucesión de cuerpos escalonados desciende hasta la aguada, la gran reserva de agua de este asentamiento, con una superficie de unos 2.000 m<sup>2</sup> y que constituía, sin duda, una lámina especular que reflejaba la arquitectura de la Acrópolis. Todos estos aspectos notables de La Blanca han sido puestos en valor con los trabajos de investigación, excavación y restauración que el Proyecto La Blanca ha realizado en la última década (Muñoz y Vidal eds. 2005, 2006; Vidal y Muñoz eds. 2007; Vidal y Muñoz 2009, 2011), pero al mismo tiempo y en paralelo se han puesto en marcha diferentes acciones de cooperación para el desarrollo social, económico y cultural dirigidas a las poblaciones cercanas, especialmente para la aldea del mismo nombre, con el fin de que el resultado de los trabajos científicos realizados en la recuperación de La Blanca puedan ser un motor de desarrollo que impulse la mejora social y económica de las poblaciones aledañas. Gracias a ello se han realizado diversos talleres de concienciación sobre el patrimonio cultural, dirigidos a la población escolar y también cursos de formación para guías y anfitriones comunitarios para la población de La Blanca que está en condiciones de desempeñar estas funciones (Vidal, Vázquez de Ágredos y Horcajada 2010). Mediante la financiación de la Universidad de Valencia, desde su



Primeros trabajos en La Blanca

Programa 0,7 de Cooperación Internacional, se diseñó y construyó un Centro de Interpretación que facilita las labores de los guías y ofrece una información previa a los visitantes así como un lugar de acogida y descanso (Vidal, Muñoz, Martín y Peiró 2010). Todo ello ha incrementado las visitas a La Blanca de un turismo cultural de baja intensidad que está favoreciendo el desarrollo económico, social y humano de su entorno inmediato.

### *Chilonché*

En el año 2009 cuando se realizaba una prospección sobre arquitectura en peligro en sitios arqueológicos próximos a La Blanca, se halló de una figura de estuco zoomorfa de grandes dimensiones en el interior de la Acrópolis del sitio de Chilonché, fechada en el período Preclásico, que había sido sepultado por los propios mayas para realizar posteriores remodelaciones. A través de uno de los innumerables túneles de saqueo que tiene este conjunto monumental se pudo llegar hasta esta escultura arquitectónica que formaba parte de la decoración exterior de un edificio primitivo (Muñoz, Vidal y Quintana 2011). A raíz de este descubrimiento, de una notable relevancia científica, se decidió realizar una acción de rescate y conservación, e iniciar algunas prospecciones en las arquitecturas expuestas de la parte superior de la Acrópolis.

Dos años después, tras un intento de saqueo en la bóveda de uno de los cuartos superiores, se accedió a una cámara que había sido también clausurada por los antiguos mayas en la que se encuentran muestras de pintura mural de muy buena factura y con inscripciones jeroglíficas, lo que motivó que se realizara la excavación y vaciado de esta estancia en la temporada de campo del año 2011. Como consecuencia de todo ello se ha revelado que Chilonché es un lugar de gran interés por conservar al menos una sala completamente decorada con pinturas murales del Clásico Tardío, lo que raramente se encuentra en el área maya, y poseer este interesante ejemplo de figura zoomorfa preclásica.

Todo lo anterior motivó el que se realizaran excavaciones en el edificio norte de la Acrópolis para conocer con mayor profundidad las características arquitectónicas y la historia de Chilonché, gracias a las cuales se encontraron nuevas pinturas y grafitos en algunas de las salas excavadas. Aunque las investigaciones aún siguen en curso, todos los indicios apuntan a que este asentamiento tuvo una larga ocupación desde el período Preclásico y una destacada relevancia en el Clásico Tardío.

Al igual que en el caso de La Blanca desde la temporada de campo de 2012 se están realizando acciones de concienciación patrimonial y de formación con las poblaciones aledañas a Chilonché con la intención, sobre todo, de frenar las continuas actividades ilícitas llevadas a cabo por los expoliadores.

## NUEVAS TECNOLOGÍAS

La aparición de nuevas tecnologías para el estudio de los sitios arqueológicos está abriendo nuevos horizontes para la realización de investigaciones y análisis de mayor precisión y la consecuente obtención de resultados cada vez más interesantes y novedosos. En el Proyecto La Blanca se ha iniciado un proceso de renovación de las técnicas de levantamiento arquitectónico mediante la utilización de la fotogrametría rectificadora y el escáner láser. El empleo de estas nuevas tecnologías está dando un resultado excelente en la obtención de modelos en tres dimensiones que permiten su estudio pormenorizado y su reproducción o utilización para cuestiones museográficas y divulgativas.

## CONCLUSIONES

El patrimonio arquitectónico y arqueológico prehispánico del área maya es, sin duda, uno de los más notorios y valorados de la América precolombina. No en vano ocho de sus sitios arqueo-

lógicos han sido incluidos individualmente por UNESCO en la lista de Patrimonio Mundial: cuatro en México, dos en Guatemala, uno en Honduras y otro en El Salvador. No obstante somos conscientes de que aún falta completar un largo recorrido hasta que podamos comprender la total envergadura de esta civilización y los grandes avances que realizó en las ciencias y las artes. No olvidemos que muchas de sus ciudades todavía duermen un profundo sueño, arropadas por las selvas tropicales centroamericanas, de ahí que aún han de pasar varios años hasta que sean sacadas a la luz y dadas a conocer a la comunidad científica. En este sentido, el Proyecto La Blanca, que en la actualidad es el único proyecto liderado por universidades españolas que investiga y excava en Centroamérica, pretende contribuir desde una aproximación holística a la conservación y puesta en valor del patrimonio cultural maya, combinando la investigación científica con el fomento del desarrollo económico y las oportunidades de educación en las comunidades del entorno.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Laporte Molina, Juan Pedro y Héctor E. Mejía (2001), "Los sitios arqueológicos de la Cuenca del río Salsipuedes en el Sureste de Petén, Guatemala", en *Mexicon* (XXIII), 3, pp. 65-72.
- Muñoz Cosme, Gaspar (2007). "El Palacio de Oriente", en Cristina Vidal Lorenzo y Gaspar Muñoz Cosme (eds.), *La Blanca y su entorno. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya*. Valencia: Editorial UPV, pp. 21-28.
- Muñoz Cosme, Gaspar y Cristina Vidal Lorenzo (Eds.), (2005). *La Blanca. Arqueología y desarrollo*. Valencia: Editorial UPV.
- Muñoz Cosme, Gaspar y Cristina Vidal Lorenzo (Eds.), (2006). *La Blanca. Arquitectura y clasicismo*. Valencia: Editorial UPV.
- Muñoz Cosme, Gaspar, Cristina Vidal Lorenzo y Ricardo Perrelló Roso (2008). "Características formales y constructivas de la bóveda maya del Palacio de Oriente de La Blanca", en *Arché* 3, pp. 335-340.
- Muñoz Cosme, Gaspar, Cristina Vidal Lorenzo y Andrea Peiró Vitoria (2010). "La arquitectura de la Acrópolis de La Blanca", en *Arché* 4-5, pp. 381-386.
- Muñoz Cosme, Gaspar, Cristina Vidal Lorenzo y Óscar Quintana Samayoa (2011). "Hallazgo de un mascarón en el sitio arqueológico de El Chilonché, Petén", en B. Arroyo, L. Paiz, A. Linares y A. Arroyave (eds.), *XXIV Simposio de Investigaciones arqueológicas en Guatemala*, Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, pp. 281-290.
- Quintana Samayoa, Óscar (2005). "La cuenca baja del río Mopán (Petén, Guatemala) y su patrimonio cultural maya", en Gaspar Muñoz Cosme y Cristina Vidal Lorenzo (eds.), *La Blanca. Arqueología y desarrollo*. Valencia: Editorial UPV, pp. 17-24.
- Rivera Dorado, Miguel (2003). "Razones para una nueva división cronológica de la historia antigua de los mayas", *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. Extraordinario, pp. 115-125.
- Vidal Lorenzo, Cristina y Gaspar Muñoz Cosme (2009). "Los grafitos de La Blanca. Metodología para su estudio y análisis iconográfico", en Cristina Vidal Lorenzo y Gaspar Muñoz Cosme (eds.), *Los grafitos mayas. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya 2*. Valencia: Editorial UPV, pp. 99-118.
- Vidal Lorenzo, Cristina y Gaspar Muñoz Cosme (2013). "La crisis de La Blanca en el Clásico Terminal". En *Millenary Maya Societies: Past Crises and Resilience* editado por en M.Charlotte Arnaud y Alain Breton, pp. 92-105. Documento electrónico, publicado en línea por Mesoweb: [www.mesoweb.com/publications/MMS/7\\_Vidal-Munoz.pdf](http://www.mesoweb.com/publications/MMS/7_Vidal-Munoz.pdf). [consultado 30 de octubre de 2013]
- Vidal Lorenzo, Cristina y Gaspar Muñoz Cosme (Eds.) (2007). *La Blanca y su entorno. Cuadernos de arquitectura y arqueología maya*. Valencia: Editorial UPV.
- Vidal Lorenzo, Cristina, M<sup>a</sup> Luisa Vázquez de Ágredos y Patricia Horcajada Campos (2010). "La formación de guías culturales como una iniciativa de cooperación al desarrollo", en *IV Congreso Internacional de Patrimonio Cultural y Cooperación al Desarrollo, Sevilla del 16 al 18 de junio de 2010*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 127-133.
- Vidal Lorenzo, Cristina, Gaspar Muñoz Cosme, Beatriz Martín Domínguez y Andrea Peiró Vitoria (2010): "El Centro de Interpretación de La Blanca como generador de procesos de formación y capacitación en Patrimonio Cultural", en *IV Seminario Internacional Cultura y Cooperación*, Granada: Res-tauradores sin fronteras, pp. 57-60.



*Por* David Rivera

# EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO

## Del movimiento moderno en hispanoamérica

La arquitectura del Movimiento Moderno (o del “Estilo Internacional”) ocupa un lugar extraño en el conjunto del patrimonio cultural. Por un lado, los edificios representativos de este estilo han entrado a formar parte del legado monumental hace solamente un par de décadas, por lo que aún no son percibidos universalmente como objetos “históricos” y “artísticos”; por otro lado, estos nuevos monumentos, de fisonomía a menudo excesivamente fría e incluso banal a los ojos de muchos, parecen demasiado jóvenes como para gozar de semejante privilegio (de hecho, ninguno de los edificios protegidos que mencionaremos más abajo llegaba a tener 50 años en el momento en que fueron catalogados).

Desde finales del siglo XX la mayoría de los países de Europa y América ha hecho un gran esfuerzo para incorporar a sus catálogos de edificaciones protegidas un número muy considerable de edificios “modernos” importantes. La organización abierta Docomomo, fundada en Holanda en 1988 y dedicada exclusivamente a la documentación y conservación de los edificios y sitios proyectados por arquitectos del Movimiento Moderno, cuenta con capítulos (o “working partys”) en un gran número de países del mundo. La existencia de esta institución, que fue creada con ocasión de la recuperación del maltrecho Sanatorio de Zonnestraal, nos remite además a las costosas campañas de restauración de la arquitectura moderna emprendidas en los últimos años en Europa y Estados Unidos. Al mismo tiempo, la cantidad de exposiciones, publicaciones y celebraciones de la obra de los arquitectos más importantes del siglo XX ha crecido en los últimos años de manera espectacular, y hemos visto aparecer el fenómeno del

*architourism*, que canaliza el nuevo interés del público hacia la arquitectura contemporánea.

Y sin embargo, como demuestra invariablemente cualquier encuesta realizada al respecto, la inmensa mayoría de los ciudadanos no acaba de identificar a los edificios del Movimiento Moderno como *monumentos* por derecho propio; apenas existe conocimiento general acerca de su carácter o importancia; y los edificios característicos del estilo desaparecen o son modificados a diario sin protesta pública alguna, excepto en casos muy contados y especiales. La situación de este nuevo patrimonio es muy dispar dentro de la propia Europa, donde existen países que han desarrollado políticas modélicas de identificación, protección y restauración de las obras más y menos significativas (Holanda, Alemania, Francia, los países nórdicos) y otros muchos en los que el cuidado y la intervención de los edificios es más bien desordenado y laxo (como sucede en los países mediterráneos o del Este). Esta situación de disparidad se repite de una manera más dramática en el caso de América Latina, donde la conservación del patrimonio en general a menudo resulta muy dificultosa por causas económicas y sociales, y donde una gran parte del patrimonio del Movimiento Moderno en concreto se encuentra prácticamente en estado de abandono.

#### PROBLEMAS DE IDENTIFICACIÓN Y APRECIACIÓN DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN AMÉRICA LATINA

El notable desencuentro existente entre el ciudadano medio y la arquitectura del Movimiento Moderno es un problema cuyo origen hay que buscarlo en confluencia de dos factores: la ideología paternalista, funcionalista y obrerista de los arquitectos de vanguardia de la década de 1920, y la escala global y arrolladora con la que este tipo de arquitectura se impuso tras la Segunda Guerra Mundial. Los efectos de la modernización urbana de postguerra fueron tan devastadores como para que el propio órgano ideológico principal del Movimiento Moderno (los CIAM, o Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) se hiciera el harakiri a finales de los años 50 en medio de agitadas denuncias internas contra la tiranía del Funcionalismo.

Los errores de la Carta de Atenas promovida por Le Corbusier y la simple especulación inmobiliaria se unieron para aniquilar durante la segunda mitad del siglo XX el sentido cívico tradicional y el ambiente urbano y de escala humana en la mayoría de las ciudades importantes de América Latina, convertidas de la no-

che a la mañana en barrios direccionales o de negocios, surcadas por nuevas vías al servicio al tráfico rodado, y desarticuladas en unidades separadas y funcionalmente diferenciadas, de tal modo que las zonas comerciales, las residenciales y las culturales vivían vidas segregadas mientras la degradación y la miseria resultantes de la desigualdad endémica rellenaban los intersticios a modo de ciudades informales. Los edificios antiguos desaparecían y eran sustituidos por otros más altos y adustos, crípticos, que hablaban el lenguaje corporativo del Estilo Internacional, en gran medida importado de los Estados Unidos. Los barrios de vivienda social concebidos según idealizados principios funcionalistas se deterioraban irremediablemente desde el principio, condenados a convertirse velozmente en sectores aislados y peligrosos.

Estos desarrollos no son muy diferentes de los ocurridos en algunos barrios modernos característicos de Europa o América del Norte entre los años 50 a 70, por ejemplo en el anillo de ciudades-dormitorio que rodea a Roma o en los carcelarios conjuntos brutalistas construidos en los márgenes de Londres o París, pero en última instancia la ciudad europea pudo mantener su coherencia urbana y su carácter histórico haciendo tolerables en gran medida las distintas reformas y ampliaciones.

En la mayoría de los países latinoamericanos no existían escuelas de arquitectura, y estas fueron apareciendo hacia mediados de siglo de manera paralela al surgimiento de la arquitectura moderna. Una porción decisiva de los arquitectos titulados se había formado en Estados Unidos, cuya arquitectura corporativa, anónima e industrializada fue una de las tres influencias clave que explican la fisonomía de muchas obras modernas realizadas en Latinoamérica; una segunda influencia fue desde luego la difusión de la Carta de Atenas y de las ideas y principios de diseño esbozados por Le Corbusier, quien ya en 1929 daría conferencias en Argentina, Uruguay y Brasil; y la tercera circunstancia concurrente fue la voluntad fuertemente nacionalista de modernizar y renovar el país, adoptando para ello un tipo de arquitectura sin relación con el pasado colonial. Hasta qué punto la arquitectura de los países latinoamericanos logró expresar además la personalidad de cada uno de ellos e incorporar rasgos autóctonos es un asunto difícil de decidir, excepto en casos muy notorios y contados.

La arquitectura del Movimiento Moderno en Latinoamérica disfrutó en un primer momento de una imagen progresista y fuertemente ligada a los mitos nacionalistas: las ciudades universitarias modernas construidas en Caracas, México D.F., Bogotá,

Guatemala, La Habana o Panamá, algunas de ellas incluidas hace poco por la UNESCO en la lista del patrimonio mundial, son un ejemplo prístino de la búsqueda del optimismo y la renovación nacional a través de la imagen arquitectónica del Movimiento Moderno, como lo son también los centros cívicos diseñados para Sao Paulo, Ciudad de Guatemala o Lima, o para enclaves más pequeños como Santa Rosa en Argentina, aunque el paradigma evidente de esta tendencia es la creación apresurada de Brasilia desde 1957.

Pero la identificación del ciudadano con la nueva arquitectura fue tan deficiente como en Europa, y a las incomodidades producidas por los grandes bloques de pisos, la circulación avasalladora y las torres de oficinas, que ocupaban el lugar de los puntos de referencia tradicionales, se sumaban el deterioro insólito de los nuevos edificios a causa de lo inadecuado de los procedimientos constructivos y la acusada falta de acuerdo entre los proyectos arquitectónicos y la mentalidad de aquellos individuos que debían habitar los edificios. Hoy en día parece evidente que la falta de mantenimiento, el uso “inadecuado” de los espacios, las imposiciones del clima y la economía a veces forzada de los procedimientos constructivos plantean a los gestores y restauradores del patrimonio dificultades acaso insalvables para la conservación de muchas obras modernas que se consideran meritorias o relevantes. Pero más allá de los problemas prácticos que plantea la conservación de este nuevo tipo de patrimonio aún queda la cuestión esencial de hacerlo “visible” y estimable ante los ojos de la sociedad.

La cuestión del *aprecio* que un colectivo muestra hacia su legado arquitectónico puede parecer un asunto vidrioso; pero en este punto podemos recurrir a una serie de indicadores objetivos. Para empezar, ¿tienen las obras importantes del Movimiento Moderno local un elevado grado de protección, o tienen alguno en absoluto? ¿En qué estado de conservación se hallan? ¿Cuál es su uso actual? Y en otro orden de cosas, ¿están integrados los edificios en algún circuito turístico?, ¿cuentan con alguna presencia iconográfica o emblemática, aparecen reflejados en la producción cultural general, en la literatura, las películas o la cultura urbana y popular? Y, no menos importante, ¿existe una sólida producción académica que dé cuenta de sus orígenes, características y significados, y que ayude a detectar con conocimiento de causa los valores históricos y artísticos que cabalmente se les puede atribuir?

Estos son los factores que han sido tenidos en cuenta en las consideraciones y análisis que siguen, aún cuando por razones de espacio los juicios han sido condensados en observaciones muy generales y se limitan a evaluar la situación del patrimonio del Movimiento Moderno en ocho países representativos. Estos países aparecen colocados en nuestra lista, en un orden descendente y siguiendo criterios muy generales, según el grado de interés que han mostrado hacia su patrimonio arquitectónico moderno.

#### ARS UNA, SPECIES MILLE

Desde que en 1935, el ministro Gustavo Capanema desestimara el proyecto historicista ganador del concurso para el Ministerio de Educación en Rio de Janeiro y adjudicara a dedo el encargo a los discípulos de Le Corbusier (Costa, Niemeyer, Reidy), Brasil ha sido sin duda el país de adopción más entusiasta de la arquitectura del Movimiento Moderno, circunstancia que fue convenientemente homenajeada por el MOMA en 1943 en una celebrada exposición sobre arquitectura brasileña (*Brazil Builds*). La variante brasileña de esta arquitectura, más sensual y formalista, ha sido considerada una de las grandes aportaciones culturales propiamente nacionales de Brasil a la cultura del siglo XX, aún cuando se inspira de forma muy notoria en las enseñanzas de Le Corbusier.

Sin duda la obra de Oscar Niemeyer destaca en América Latina por ser la única reconocida y apreciada ampliamente por los propios ciudadanos locales, y si bien la configuración ideada por Lúcio Costa para Brasilia (una gran *Ville Radieuse* hincada de rodillas ante el automóvil y articulada mediante enigmáticos prismas arquitectónicos) no cuenta con la misma estima, los edificios de Niemeyer para la capital se han convertido indudablemente en símbolos nacionales. Brasilia fue inscrita en 1987 en la Lista Mundial de Patrimonio de la UNESCO: el primer ejemplo de conjunto urbano del Movimiento Moderno en obtener este honor, y ello en función de su significatividad cultural y de sus logros estéticos específicos. La dudosa cuestión de hasta qué punto puede conservarse como patrimonio histórico un complejo urbano de estas características será respondida sin duda por el futuro no lejano.

Pero además de la obra de Niemeyer y Lúcio Costa, Brasil cuenta tanto en São Paulo como en Rio de Janeiro, o en incluso en ciudades de configuración muy tradicional como Salvador de Bahía, con un buen número de obras modernas de gran presencia y relevancia, aunque de más complicado perfil en lo que respecta a

su percepción colectiva. Recordemos aquí un único y significativo caso: el conjunto habitacional de Pedregulho (1947) en Rio de Janeiro, proyectado por Affonso Eduardo Reidy. Evidentemente basado en las propuestas urbanas lecorbuserianas para Argel o para la propia Rio de Janeiro, el edificio más celebrado del grupo se configura como una cinta curvada -y elevada sobre *pilotis*- que contiene las células de habitación, dejando un espacio libre para la circulación peatonal en la banda central de la cinta. A pesar de sus cualidades formales constructivistas y cubistas, apreciables especialmente en las fotografías antiguas, cuando el edificio no se hallaba degradado, esta muestra de vigor funcionalista ha tenido que enfrentarse con los mismos problemas de deterioro rápido, inseguridad e inadecuación de uso que las demás *unidades de habitación* con fines sociales creadas en Latinoamérica por el Movimiento Moderno. Proyectado inicialmente como residencia subvencionada para funcionarios, el conjunto fue reasignado cuando la capital se trasladó a Brasilia. Desde ese momento los nuevos inquilinos hicieron lo posible por adaptarlo a sus gustos, delimitando con cancelas algunos espacios inicialmente de uso colectivo o sustituyendo los acabados escuetos de estilo funcionalista por otros de aspecto más tradicional. La mayoría de las obras del Movimiento Moderno que hoy se consideran meritorias ha tenido un destino parecido.

Como la brasileña, la arquitectura moderna mexicana aparece rodeada de difusas intenciones nacionalistas que combinan de manera peculiar lo local con lo progresista. México ha conseguido articular un paradigma arquitectónico moderno de gran solidez y calidad, y no ha descuidado tampoco la cuestión de la protección legal de las obras más importantes. Además, en México se dieron cita arquitectos de gran personalidad que han contado con un reconocimiento internacional similar al de los brasileños, y tampoco ha faltado la labor de animación teórica que ejemplifica perfectamente José Villagrán García.

Al igual que las construcciones ligeras e imaginativas del español Félix Candela, completamente ausentes de la pesadez e inexpresividad que lastran una gran parte de la arquitectura moderna convencional, las casas proyectadas por Luis Barragán en México D.F. y en Guadalajara han ido obteniendo a principios del siglo XXI el estatus de monumento (la propia casa-estudio del arquitecto, de 1948, fue incluida por la UNESCO en la lista del Patrimonio Mundial en el año 2004), siendo la aportación de Barragán una de las versiones menos doctrinarias e internaciona-

les de la arquitectura del Movimiento Moderno. Por otro lado, las casas funcionalistas que Juan O’Gorman proyectó para Diego Rivera y Frida Kahlo en 1931 constituyen un ejemplo temprano de la presencia intelectual del Movimiento Moderno en México al tiempo que muestran una influencia evidente de las casas-estudio racionalistas diseñadas por Le Corbusier. Mediante un decreto especial, estas casas fueron declaradas Patrimonio Artístico de la Nación en 1978. Restauradas y convertidas en museo, se han beneficiado sin duda decisivamente del hecho de haber sido residencias de dos grandes personajes revolucionarios del arte y la cultura locales. Ese es un privilegio del que rara vez se beneficia la arquitectura del Movimiento Moderno. Desde su cargo en la Secretaría de Educación Pública, por ejemplo, O’Gorman fue autor de un buen número de edificios funcionalistas mucho más modestos que nunca hubieran podido obtener una visibilidad parecida.

El propio Juan O’Gorman, muralista como Diego Rivera además de arquitecto, es el autor del edificio más llamativo del nuevo campus de la Universidad Autónoma de México, la Biblioteca Central (1950), un ejemplo de síntesis extraña entre bloque prismático funcionalista y decoración de inspiración precolombina, perteneciente ya a la etapa en que O’Gorman renegaba de sus inicios doctrinarios funcionalistas. El campus en su conjunto fue incluido en la Lista de Patrimonio Mundial por la UNESCO en el año 2007, siendo probablemente el ejemplo mejor conservado y mantenido de ciudad universitaria latinoamericana concebida en el estilo del Movimiento Moderno a modo de conjunto demostrativo.

Si las casas de Diego Rivera y Frida Kahlo representan la primera etapa del Movimiento Moderno (heroica, experimental, artesanal), y el campus de la UNAM la segunda (consolidada, industrializada y provista de un lenguaje estereotipado), el Museo Nacional de Antropología (1963), proyectado por Pedro Ramírez Vázquez, Jorge Campuzano y Rafael Mijares, ejemplifica la versión mexicana de la tercera etapa (Brutalista). Catalogado como *Monumento Artístico* en el año 2010, esta obra es una referencia indiscutible para los mexicanos a causa del valor nacional que con justicia se atribuye a la espectacular colección que contiene, y al poder social e incluso político que el museo posee como institución. El edificio, que habla el lenguaje duro, tosco y fuera de escala habitual en el Brutalismo de los años 60 y 70, alcanza la monumentalidad característica de este subestilo mediante el conjunto formado por su cubierta flotante, el pilar central desmesurado que la sostiene y su espectacular plaza interior. Gracias a sus asociaciones culturales y



La Casa del Puente de Amancio Williams © Fabián Ramos

nacionales, presentes sobre todo en los motivos decorativos, y a su aspiración claramente monumental, o, lo que es lo mismo, a partir de sus astutos gestos simbólicos, el Museo Nacional de Antropología, al igual que el Campus de la UNAM, ha podido presentarse de manera solvente como ejemplo de patrimonio colectivo.

Argentina ha sido una tardía pero decidida valedora intelectual de la arquitectura del Movimiento Moderno. Aunque ya desde los años 40 contaba con hitos propios como La Casa del Puente de Amancio Williams (1943), en Mar del Plata, o la Casa Currutchet (1949) de Le Corbusier (pero construida también por Williams), en La Plata, la arquitectura del Movimiento Moderno tuvo que esperar a los años 60 para ser ampliamente adoptada por la *intelligentsia* arquitectónica local. La Casa del Puente, abandonada y en estado ruinoso, fue declarada Monumento Nacional en 1989 y se halla en la actualidad en proceso de restauración, mientras que “la única obra de Le Corbusier en América Latina”, cuidadosamente restaurada y declarada Monumento Nacional en 1987, es actualmente la sede del Colegio de Arquitectos de La Plata. Ambas obras gozan de gran admiración y respeto y las nu-



merasas publicaciones y traducciones de libros acerca de la arquitectura del Movimiento Moderno que han visto la luz en Argentina sirven como indicación fiable del interés que este país ha mostrado a menudo por las obras de la vanguardia. El prestigio de la arquitectura del Movimiento Moderno en Argentina está tan asentado como en Europa, y la reciente y exitosa película *El hombre de al lado* (Mariano Cohn/Gastón Duprat, 2009), filmada enteramente en la Casa Currutchet, hace bromas sobre el esnobismo de un diseñador ostensiblemente orgulloso de vivir en esta casa.

Buenos Aires no carece de obras funcionalistas de importancia media, pero mantuvo durante la parte central del siglo XX un sesgo favorable al Art Déco. No es hasta la época del Brutalismo cuando la capital argentina comienza a producir iconos arquitectónicos indiscutibles. El Banco de Londres (1960), proyectado por Clorindo Testa en colaboración con el estudio SEPPRA, es probablemente el más importante de ellos, y a pesar de su juventud fue declarado Monumento Histórico Nacional en 1999. La Biblioteca Nacional, diseñada igualmente por Testa en colaboración con otros arquitectos en 1962 pero no completada e inaugurada hasta 1992, posee la misma reconocida potencia icónica y sin duda poseerá la debida protección monumental en años venideros, junto con otras obras relevantes de la arquitectura moderna bonaerense.

Tanto Brasil como México o Argentina cuentan con un buen número de edificios del Movimiento Moderno protegidos y ampliamente considerados como patrimonio por la propia población local, además de estar dotados de un prestigio internacional que resulta muy difícil de alcanzar. La fuerte preparación intelectual de las clases medias argentinas y mexicanas y el carácter de símbolo nacional reconocido a Oscar Niemeyer han actuado en estos casos como dinamismo que ha impulsado a una parte de la arquitectura del Movimiento Moderno hacia el estatus de patrimonio, aún cuando la arquitectura moderna en general sigue siendo percibida como fea o inadecuada, al igual que lo son los lineamientos del urbanismo funcionalista que tan bien epitomiza Brasilia.

Colombia ocupa un puesto intermedio entre los países que han contado con una arquitectura moderna intelectualmente coherente y organizada y aquellos otros en los que la dispersión y la irregularidad constituyen la nota dominante. La figura animadora inicial en este caso fue Carlos Martínez, formado en París, responsable de la invitación que llevó a Le Corbusier a Colombia y creador (en 1946) de la respetada revista *Proa*. La arquitectura moderna colombiana se consolidó en los años 40, cuando el Ministerio de Obras Públicas comenzó a emplear a algunos arquitectos de ideas vanguardistas y extranjeras como Bruno Violi o Leopoldo Rother. Muchos edificios públicos fueron construidos entonces en el nuevo Estilo Internacional, que resultaba económico y sistematizable.

El caso de Bogotá aparece relacionado estrechamente con el de Buenos Aires o el de Río de Janeiro por la fuerte presencia en ella de una arquitectura moderna de calidad y un reconocimiento oficial de los *monumentos* más importantes, pero en este caso la hostilidad del ambiente urbano moderno y la ausencia de un proyecto constructivo común han fracturado perceptiblemente la ciudad, empujando a las clases medias fuera del centro a barrios-dormitorio y privando de espacios cívicos

consolidados a unos ciudadanos que deben luchar cada día con un tráfico caótico e infernal.

En este contexto, la incapacidad casi constitucional de la arquitectura del Movimiento Moderno para generar vida urbana por sí sola ha mantenido aisladas e ignoradas las piezas importantes del estilo, como el Hotel Tequendama (1950), del estudio Holabird-Root & Burgee, o aportaciones más tardías y personales como el conjunto Torres del Parque (1965), de Rogelio Salmons, el arquitecto más importante del Movimiento Moderno colombiano. Salmons se formó con Le Corbusier y regresó a Colombia en 1958, pero su visión de la arquitectura, a la vez abstracta y expresiva, con predominancia de la fábrica de ladrillo trabajada con cuidado, se halla más bien en la línea de Alvar Aalto. El conjunto Torres del Parque fue declarado Bien de Interés Cultural Nacional ya en 1995, mientras que el Hotel Tequendama lo fue en el año 2002.

En una ciudad que ha dilapidado una cantidad insólita de su patrimonio tradicional a manos de la propia arquitectura moderna en altura y de la especulación indiscriminada, los hitos del Movimiento Moderno han acabado constituyendo casi el único patrimonio arquitectónico que resultaba posible proteger, aun cuando se ha perdido igualmente una buena cantidad de edificios pioneros del estilo. Como tantas otras capitales latinoamericanas, Bogotá cuenta con una buena serie de edificios universitarios en campus de baja altura, rodeados de zonas verdes, edificados en un estilo moderno a modo de declaración nacional de progreso y prosperidad. Muchos de estos edificios se hallan igualmente protegidos y han sido restaurados recientemente, buscando nuevos usos culturales que permitieran su supervivencia tal y como fueron concebidos (es el caso, por ejemplo, de la antigua imprenta de la Universidad Nacional de Colombia proyectada por Leopoldo Rother en 1948 y convertida hoy en museo).

El caso presentado por Cuba es extremadamente especial, puesto que la evolución del Movimiento Moderno en este país (focalizada casi enteramente en la capital) aparece rota de manera conspicua en dos etapas muy distintas: antes y después de la revolución castrista. El patrimonio arquitectónico moderno de La Habana, inusitadamente abundante y de cuidadoso diseño, ofrece un ejemplo extraordinario de aclimatación de la arquitectura del Movimiento Moderno a unas circunstancias ambientales muy distintas de las europeas. Como Buenos Aires, La Habana ha sido una ciudad de una potencia cultural y económica

fuera de lo normal, y ha mantenido una evolución arquitectónica moderna a través de todas las etapas presentes en Europa (Art Nouveau, “Protorracionalismo”, Art Déco, Streamline Moderne...). Además, aquí encontramos un número elevado de obras firmadas por conocidos arquitectos estadounidenses (desde McKim, Mead & White hasta Harrison & Abramovitz). En un primer momento, la arquitectura moderna se asoció en La Habana con la intensa influencia ejercida sobre la isla por los Estados Unidos, de modo que las formas y tipologías (hoteles, edificios de oficinas, locales recreativos) parecen representar una extensión colonial y tropical de la arquitectura corporativa y lúdica del Estilo Internacional, mientras que la vivienda social y los equipamientos colectivos brillaban en general por su ausencia. El Colegio de Arquitectos (constructivista, 1946), el Tribunal de Cuentas (bloque horizontal lecorbuseriano, 1953) o el edificio colectivo de viviendas Focsa (1956) muestran la soltura con que el Movimiento Moderno se expresaba en La Habana en diversas tipologías, mientras que en los márgenes de la ciudad se construían un buen número de impresionantes residencias de clase media o de lujo de una calidad estética extraordinaria (Casa de José Noval Cueto, de Bosch y Romañach, 1949; Casa de Alfred de Schulthess, 1956, obra de Richard Neutra; o el sensitivo edificio de viviendas con ventilación cruzada proyectado por Frank Martínez en 1955).

El Hotel Capri (1956), de José Canaves, un edificio prototípico que interpreta muy adecuadamente su papel en películas muy conocidas como *Nuestro hombre en La Habana* (*Our Man in Havana*; Carol Reed, 1959) y *Soy Cuba* (Mijail Kalatozov, 1964), representa meridianamente la arquitectura moderna y sesgadamente privada de El Vedado, mientras que el Club Tropicana (1951), obra del pionero funcionalista Max Borges, exiliado tras la revolución, atestigua una libertad de inventiva en el trabajo con las cáscaras de hormigón que acercan el experimentalismo cubano a los juegos formales brasileños. El prestigio de este edificio (que también tiene su momento de gloria en *Nuestro hombre en La Habana*) es enorme dentro y fuera de la isla, y no solo fue mantenido en uso y publicitado por el régimen comunista, sino que ha sido declarado Monumento Nacional en el año 2002.

Con la consolidación del régimen de Castro en Cuba la actividad arquitectónica sufrió un importante receso y la arquitectura realizada en El Vedado en los años 50 fue envejeciendo mientras se convertía en un paradigma de experimentalismo arquitectóni-

co en gran medida pasado. Los nuevos bloques prefabricados de vivienda, realizados a imitación de de los rusos, resultaron tan inhumanos como los creados por los arquitectos megaestructurales y brutalistas europeos y norteamericanos en el resto del mundo, y sólo unos pocos edificios oficiales o simbólicos lograron destacarse y convertirse en referencia: es el caso del Pabellón Cuba (brutalista, 1963) o las Escuelas Nacionales de Arte (organicistas/neotradicionales, 1961), o de la extraordinaria y modesta heladería Coppelia (1966) proyectada por Mario Girona de nuevo en El Vedado y que no tardaría en convertirse en un hito para los ciudadanos. Este último caso resulta muy ilustrativo del modo en que cierta arquitectura moderna ha sido rápidamente adoptada por una población entusiasta: se trata de un edificio en voladizo con forma de platillo volante, que utiliza imaginativa y etéreamente la estructura de hormigón armado, estando además perfectamente adaptado al clima cálido con su ventilación cruzada y su cubierta de faldón bajo. El interior, tan sencillo como elegante, dispone de una escalera espiral de hormigón pulido, pantallas curvas divisorias de madera con vidrios de colores y un amplio espacio de reunión en planta baja que funciona como un agora bajo cubierta.

Si bien el estado de conservación de muchas de las obras del Movimiento Moderno en La Habana es muy deficiente a causa del estado económico del país, virulentamente deteriorado a raíz de la caída de la Unión Soviética, con muchos edificios simple y llanamente abandonados (como el propio Hotel Capri), el patrimonio arquitectónico moderno de La Habana es especialmente notable y se halla reconocido y documentado ampliamente por preparados especialistas locales. La gran calidad e imaginación mostrada por muchos de los edificios y su fuerte carga simbólica, además de su forzada conservación al no existir la especulación, ha proporcionado a muchos hitos del Movimiento Moderno cubano una visibilidad inusual en Latinoamérica, aún cuando las dificultades económicas y las preocupaciones urgentes retardan la consolidación de esta arquitectura como patrimonio arquitectónico.

Venezuela, Guatemala y Panamá son países enormemente diferentes, pero comparten una misma actitud de indiferencia con respecto a su patrimonio moderno. En estos casos se halla muy atenuada o es inexistente la identificación entre arquitectura moderna y progreso nacional, apenas existen hitos modernos que la comunidad reconozca como tal, y las instituciones y organismos de protección del patrimonio, como la producción académica y la difusión, son débiles y precarios, con las contadas



Izq: El Edificio Atalaya de Calvin Stempel, en la Ciudad de Panamá. Dcha: Cartel de la película "El hombre de al lado" (2009), en la que se analiza cuidadosamente el valor histórico y simbólico de la Casa Carrutchet de Amancio Williams y Le Corbusier

y tímidas excepciones que se puede imaginar. Por otra parte, el conocimiento de la arquitectura moderna de estos países es casi inexistente más allá de sus fronteras, a diferencia de lo que ocurría en los casos anteriores.

Venezuela no fundó su propia rama o *party* del Docomomo hasta el año 2010, y ello solamente a raíz de la reunión internacional celebrada ese año en México D.F. (11° Asamblea General de Docomomo). Una vez fundada, la asociación apenas ha podido hacer otra cosa que constatar el grave estado de deterioro en que se halla un gran número de edificios ya históricos y la dificultad de presentarlos a los ojos del público como elementos artísticos o de valor.

Y sin embargo, la Ciudad Universitaria de Caracas (desde 1940) fue incluida por la UNESCO en la Lista de Patrimonio Mundial en el año 2000, siendo por lo tanto uno de los pocos ejemplos de la arquitectura del Movimiento Moderno que se benefician de tal reconocimiento, aun cuando la conservación y el mantenimiento de este conjunto no son especialmente buenos. El

Plan Maestro de la Ciudad Universitaria es obra de Carlos Raúl Villanueva, el arquitecto más importante del Movimiento Moderno en Venezuela, nacido en Londres y formado en París, y una figura intelectual lo suficientemente poderosa como para haber ejercido una influencia decisiva en el urbanismo, la arquitectura y las ideas sociales, ya sea a través de sus cargos administrativos (por ejemplo su trabajo para el Ministerio de Obras Públicas) o sirviendo de inspiración para otros arquitectos (tanto a través de su obra construida como mediante la fundación de la Escuela de Arquitectura de Caracas en 1944). Por otra parte, hay que reconocer los grandes complejos lecorbuserianos de vivienda social proyectados por Villanueva (por ejemplo el 2 de Diciembre, ahora llamado 23 de Enero, de 1943, o El Paraíso, de 1954) resultan tan inhumanos e inadecuados como los de sus colegas funcionalistas en el resto del mundo, y se deterioran sin remedio en un auténtico naufragio social de proporciones escandalosas. Los errores de concepción proyectual y constructiva de estos conjuntos, sus presunciones altamente paternalistas y su falta de adaptación a la realidad local se han hecho en estos casos especialmente manifiestos, y por si esto fuera poco, la ortodoxa separación de los edificios prescrita por Le Corbusier, así como el funesto principio de la zonificación, han propiciado una ola de edificación informal que rodea por completo a los bloques.

Por su parte, el patrimonio arquitectónico moderno de la Ciudad de Guatemala es probablemente el más idiosincrático de América Central y abunda en muestras de un sorprendente ingenio para combinar referencias locales con una modernidad militante y en ocasiones muy refinada. La arquitectura moderna guatemalteca se materializa a partir de los años 50 de la manera habitual en América Latina: cuando un grupo de arquitectos jóvenes formados en el extranjero regresa a su país (Pelayo Larena, Raúl Minondo, Jorge Montes, Roberto Aycinena, Carlos Haeussler...). Las aspiraciones nacionales y progresistas de estos autores son tan evidentes como las de muchos de los arquitectos mexicanos más comprometidos con la modernidad, pero en este caso el impacto cultural de las obras y la capacidad de los arquitectos para articular un discurso colectivo han resultado mucho más reducidos.

Utilizando a menudo principios decorativos similares a los del muralismo mexicano, las obras *heroicas* de la modernidad guatemalteca (el Edificio Magerman, de 1950; el Palacio Municipal, de 1954; el Campus de la Ciudad Universitaria, desde

1950; el Crédito Hipotecario Nacional, de 1960; el Banco de Guatemala, de 1961; el edificio Telgua, de 1964; etc.) recorren el arco que va del Estilo Internacional al Brutalismo buscando siempre una expresividad y una monumentalidad de resonancias prehispánicas ausente en la producción de otros países. Aunque un buen número de las mejores obras se conserva en la actualidad y existe un *working party* guatemalteco del Docomomo, muchos edificios representativos de los años 50-70 acusan la falta de mantenimiento adecuado y han sufrido importantes modificaciones a partir de los años 80, sin que existan monumentos característicos del estilo que sean ampliamente reconocidos como tales o que hayan obtenido la calificación de patrimonio arquitectónico.

Guatemala es una ciudad áspere, que ha crecido sin control y se ha visto desestructurada por la especulación y por las desigualdades; la arquitectura del Movimiento Moderno, con su fuerte vocación anti-urbana y sus referencias futuristas a las propuestas europeas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, se ha convertido aquí en un parte más de este problema, en lugar de traer la solución ambicionada por sus autores.

Panamá es otro país cuya arquitectura moderna ha sido incapaz de articular un mito unificador convincente y cuya voluntad de revalorizar y preservar el patrimonio arquitectónico moderno parece simplemente inexistente. La situación panameña aparece complicada por el hecho de la ocupación estadounidense de la enorme franja del Canal y el desarrollo en ella de un tipo de arquitectura moderna (“Canalera”) que mezclaba las formas funcionalistas y Déco con elementos de imagen muy tradicional y bien adaptados al clima: esta fue la arquitectura moderna de una parte importante del país, pero no puede considerarse sino parcialmente como perteneciente al Estilo Internacional.

Por otra parte, en Panamá no encontramos indicios de la búsqueda de una arquitectura progresista nacional que existía en Guatemala o en México, y las realizaciones arquitectónicas significativas del Movimiento Moderno se circunscriben muy marcadamente al ámbito privado de los condominios de clase media, los hoteles, las villas y la arquitectura bancaria. Los experimentos iniciales con la vivienda social funcionalista (Edificio Renta 1, de Ricardo Bermúdez, 1944, del tipo austeramente funcionalista; o Edificio Arraján, de Luis Caselli, 1944, del tipo racionalista alemán) o la arquitectura comunitaria con ideales (campus de la Universidad de Panamá) se mostraron débiles en extremo y hoy en día se hallan o bien abandonados o desfigurados hasta lo irreconocible.

La Ciudad de Panamá posee en la actualidad un patrimonio arquitectónico moderno peculiar, ingeniosamente adaptado al clima tropical y con influencias del racionalismo más elegante e incluso del organicismo (las obras de Richard Holzer en los años 50 y 60, o las de Calvin Stempel, discípulo de Frank Lloyd Wright, son un buen ejemplo de arquitectura de gran calidad, bien conservada, que aún sería posible proteger), pero muchos de los edificios de mediados de siglo se hallan en peligro de ser devorados por el impulso incontenible del nuevo *boom* inmobiliario que está llenando la ciudad de rascacielos desmesurados y vacíos. La absoluta desinformación del público respecto al patrimonio arquitectónico en general y el amor de la clase media panameña por lo rabiosamente nuevo auguran un futuro muy negro para los edificios del Movimiento Moderno en esta ciudad en crecimiento, surcada de carreteras y carente de una forma organizada. Ninguna obra significativa de la arquitectura moderna cuenta en Panamá con el estatus de patrimonio arquitectónico.



*Por* Fernando Vela Cossío

# ARQUEOLOGÍA DE LA CIUDAD COLONIAL

## en Iberoamerica

En nuestra tradición historiográfica contemporánea, la arqueología —una disciplina que se había venido ocupando casi exclusivamente de aquellos periodos cronológicos de la historia de la Humanidad anteriores al desarrollo de la escritura (prehistoria) o de los que correspondían a civilizaciones ágrafas o con lenguas no transcritas pero de las que disponíamos de información a través de fuentes documentales indirectas (protohistoria)— se ha ido inclinando de forma gradual también hacia el estudio de los periodos históricos, en especial de aquellos que podían ofrecer fuentes materiales de gran riqueza. Se recupera así el espíritu de los primeros tiempos de formación de la disciplina, cuando con el temprano desarrollo de los estudios anticuarios en el siglo XVIII se empieza a apuntar la capacidad de la arqueología clásica como un método científico que permitiera aproximarse a la historia del arte antiguo, en un momento en el que la historia de los monumentos se identificaba, por otra parte, con la historia misma de la civilización. Y lo cierto es que, en este umbral del siglo XXI, la arqueología es normalmente considerada como una disciplina histórica para el estudio de la sociedad a partir del análisis de los restos y huellas de su cultura material. Puede así por ello extenderse su campo de acción y sus métodos de observación, descripción y explicación de la realidad a cualquier estadio del proceso evolutivo de las sociedades humanas, desde las más primitivas hasta el momento actual.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX hemos tenido oportunidad de asistir a un proceso progresivo de incorporación de los métodos y de los instrumentos específicos de la investigación arqueológica, sobre todo la estratigrafía y las técnicas ar-

queométricas, a los trabajos de investigación histórica. El desarrollo de las nuevas corrientes del pensamiento arqueológico, sobre todo de la *Nueva Arqueología* y de sus aplicaciones en campos como el de la etnoarqueología, la progresiva aparición de algunas áreas muy específicas de aplicación de la disciplina, como la arqueología del paisaje, la arqueología urbana, la arqueología de jardines, la arqueología de la arquitectura o la arqueología industrial, y el notable crecimiento de los estudios relativos a la cultura material no sólo de las sociedades del mundo antiguo y medieval, sino también de las del Antiguo Régimen y de las sociedades contemporáneas de los siglos XIX y XX, han contribuido a hacer de la *arqueología histórica* un campo de muy señalado crecimiento en el ámbito de las ciencias históricas.

La fuerza que han ido cobrando en el ámbito de la historia de la ciudad y de la arquitectura los trabajos de historia social y económica, el interés por el estudio de la cultura material de las sociedades preindustriales e industriales o las propias condiciones normativas en las que se ha venido planteado la gestión, protección y conservación del patrimonio arquitectónico y urbano, son sólo algunos de los muchos factores que podrían explicar el crecimiento de este campo de aplicación de la investigación arqueológica. La propia evolución de la práctica científica y profesional del arqueólogo en los campos antes señalados, ha servido para poner de manifiesto la conveniencia de afrontar, desde la transversalidad y la interdisciplinariedad, el estudio pormenorizado del espacio y de las huellas que en él han dejado las distintas comunidades a través del tiempo, desde las más remotas hasta la estricta contemporaneidad. Y, seguramente por ello, la arqueología se ha posicionado como la primera de entre las disciplinas históricas que ha sido capaz de integrar los criterios y los métodos de descripción y de análisis del espacio en su dimensión temporal, es decir, de convertirse en la ciencia que nos permita explicar y comprender la formación histórica de los *lugares*.

## EL DESARROLLO DE LA ARQUEOLOGÍA HISTÓRICA EN IBEROAMÉRICA

La celebración del quinto centenario del descubrimiento del Mar del Sur el 25 de septiembre de 1513 por el extremeño Vasco Núñez de Balboa (1475-1519) —quien fuera fundador en 1510 del primer sitio urbano permanente en las tierras continentales americanas, la ciudad de Santa María la Antigua del Darién— bien pudiera contribuir a impulsar otras empresas, en este caso

científicas, a las que cinco siglos más tarde se tendría que enfrentar la arqueología española si es que desea participar activamente en el proceso de estudio y de debate en torno a ese imponente legado que constituye la ciudad histórica en Hispanoamérica.

Por desgracia, de entre todos los campos de desarrollo y aplicación de la arqueología histórica en España, quizá el más marginado y olvidado haya sido precisamente el de la arqueología colonial en América y en el Pacífico. A pesar de la importancia y el extraordinario peso específico del *americanismo* español en el campo de las ciencias históricas, incluido el de la arqueología prehispánica, la arqueología histórica en Hispanoamérica ha interesado muy poco, en términos generales, a los arqueólogos españoles<sup>1</sup>. Las contribuciones de los investigadores americanos en este campo han sido mucho más cuantiosas, sobre todo en Las Antillas y en Centroamérica, lugares donde se han concentrado los esfuerzos de muchos investigadores norteamericanos, y también desde luego en el Brasil y en la Argentina, por citar dos de las áreas regionales en las que los progresos han sido más importantes<sup>2</sup>. Los trabajos de investigadores tan señalados como Stanley South<sup>3</sup>, Kathleen A. Deagan<sup>4</sup>, Charles E. Orser<sup>5</sup>, Pedro Paulo Funari<sup>6</sup> o Daniel Schávelzon<sup>7</sup>, por citar sólo algunos de entre los muchos nombres que nos permitirían trazar la historia reciente de la arqueología histórica en América, ponen de manifiesto su importancia en el ámbito de una disciplina que no sólo se ha ocupado del estudio de las huellas de los colonizadores europeos desde finales del siglo XV sino también de las relaciones de éstos con las sociedades indígenas y de sus consecuencias y efectos a lo largo de toda la Edad Moderna, con el comienzo de los procesos de emancipación y la llegada de la revolución liberal burguesa a la América española de comienzos del siglo XIX y también con el desarrollo de las nuevas repúblicas independientes a lo largo de ese siglo. Una arqueología pos-prehistórica, en el sentido más amplio del término, que se ha ocupado del estudio del colonialismo y del desarrollo del capitalismo moderno en ese continente<sup>8</sup>. En este sentido, la arqueología histórica americana se ha adentrado además en el análisis de muchos procesos sociales y económicos a través del estudio de la cultura material de las mayorías pero también del análisis del papel que pudieron haber jugado los distintos grupos y los segmentos minoritarios en el propio concierto social del mundo virreinal, atendiendo a las huellas que éstos han dejado en sus distintas escalas (el territorio, la ciudad, la arquitectura) y en los distintos grupos de actividades, sobre

todo las de naturaleza económica (agrarias, mineras, mercantiles, industriales) y, en lo que a nuestro estudio compete, las relacionadas con las exploraciones, las artes y con la construcción.

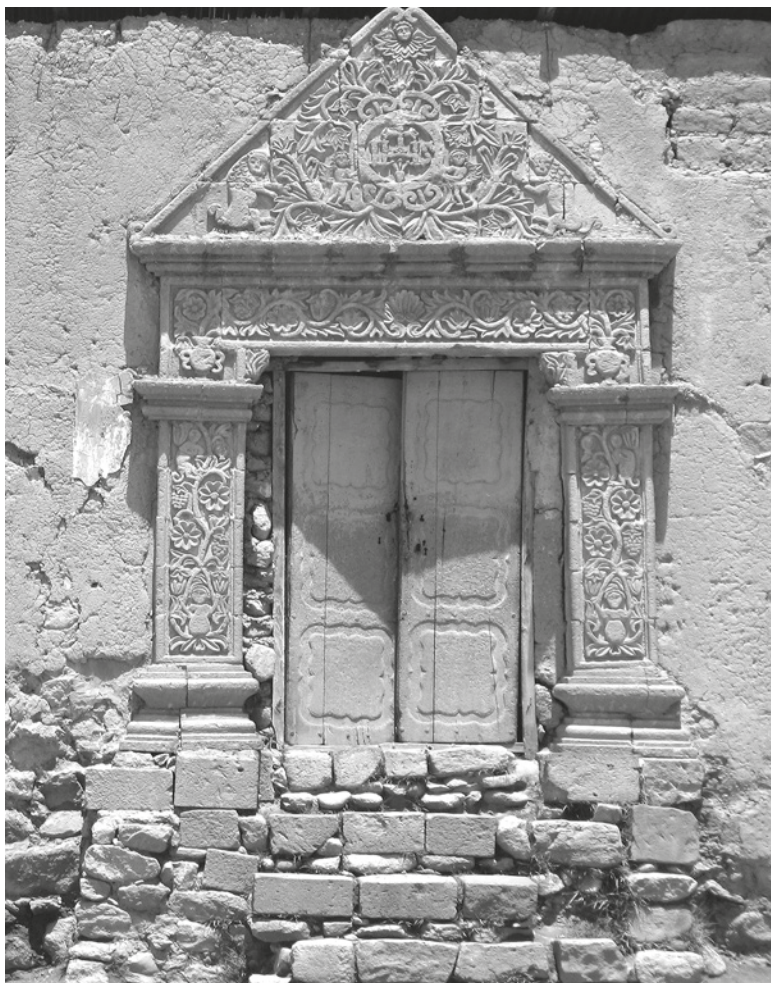
En cuanto a las acciones de la arqueología española sobre el extenso campo de investigación de la América Hispana, lo primero que tendríamos que señalar es que las grandes contribuciones que se han materializado, por ejemplo, en el campo de la historia del arte iberoamericano, no se han visto acompañadas, salvo excepciones, del desarrollo de grandes campañas arqueológicas en conjuntos urbanos o arquitectónicos virreinales. Es verdad que algunas aportaciones españolas han tenido cierta repercusión, como cuando Antonio Bonet Correa tuvo ocasión de trabajar en 1968 sobre las ruinas de Viejo León (Nicaragua), una de las fundaciones tempranas más interesantes de América Central (1542)<sup>9</sup>. Pero, salvo excepciones como esta, lo cierto es que contrasta la escasa iniciativa de los investigadores españoles con la abundancia de proyectos de arqueología histórica colonial en Iberoamérica dirigidos por arqueólogos norteamericanos y también, y en número creciente, por investigadores latinoamericanos. En las últimas décadas no hemos visto prácticamente equipos españoles trabajando en arqueología colonial hispanoamericana; de hecho, apenas los ha habido en los últimos años trabajando en *arqueología histórica* fuera de España. Valga como refrendo de esta opinión el que de los proyectos arqueológicos que se han desarrollado entre 1999 y 2009 al amparo de las ayudas del Programa de Excavaciones Arqueológicas en el Exterior del Ministerio de Cultura, que gestiona el Instituto del Patrimonio Cultural Español (IPCE), no hay ninguno en el campo de la arqueología colonial hispanoamericana, y sólo uno de entre ciento noventa proyectos es de arqueología histórica de la Edad Moderna: el relativo a la *Arqueología de los asentamientos hispano-portugueses de Etiopía*; dirigido por el profesor de la Universidad Complutense de Madrid Víctor Fernández Martínez. Afortunadamente, quizá como tímida muestra de un cambio de tendencia que desearíamos ver consolidado a corto plazo, en la misma convocatoria del año 2010 los proyectos ya fueron dos, pues se dio continuidad al proyecto de Etiopía y se inició uno nuevo en América del Sur bajo la dirección de Agustín Azkárate (Universidad del País Vasco): el *Estudio del fuerte de Sancti Spiritus (Puerto Gaboto, Santa Fe, Argentina)*, uno de los yacimientos arqueológicos españoles más antiguos de América del Sur<sup>10</sup>. En la convocatoria del

2011 los proyectos financiados habían sido tres, apareciendo una nueva propuesta relativa a la arqueología histórica española en Taiwán: *Prospección y excavación del fuerte de Quelung (siglo XVII)*, bajo la dirección de María Cruz Berrocal, del CSIC), así es que en el año 2012 hubo equipos españoles trabajando en proyectos de arqueología histórica de la Edad Moderna con la ayuda del Estado en tres continentes: África, Asia y América. Después del inesperado parón de este año, en el que no se han podido materializar muchas de las ayudas concedidas en la convocatoria de 2012 (salvo aquellas que se concedían a entidades privadas sin ánimo de lucro, como el que ha permitido los trabajos en el antiguo Camino Real Español en Panamá), sólo queda esperar a la concesión de las ayudas para el próximo año 2014 y ver si se consolida esta tendencia favorable.

## ARQUEOLOGÍA Y CIUDAD HISTÓRICA COLONIAL EN EL PERÚ

En lo que interesa al Perú, las primeras aportaciones en el campo de la arqueología histórica habría que buscarlas en propuestas vinculadas a proyectos de investigación y de intervención en el patrimonio edificado virreinal, un campo que ha interesado a los arquitectos y a los historiadores, pero más raramente a los arqueólogos.

Entre las contribuciones más tempranas hay desde luego que referirse al *simposium* que, bajo el título *Arquitectura y Arqueología, pasado y futuro de la construcción en el Perú*, organizaron la Universidad de Chiclayo y el Museo Brüning en agosto de 1987. En las actas de este encuentro, compiladas por Víctor Rangel Flores, se incluían las ponencias de una mesa relativa a la arquitectura virreinal y republicana <sup>11</sup>, en la que Ernesto Nakanakari ya señalaba que los primeros proyectos se remontan al año 1972, «cuando se inició en la Casa Pilatos (hoy sede del Instituto Nacional de Cultura) la excavación del patio, hallándose expresiones arquitectónicas muy interesantes. Posteriormente vinieron los estudios en la Casa Ivazeta (1976), Casa Olano (1977), en Ayacucho; en Cusco y Trujillo, donde continuaron con esta línea de investigación arqueológica» <sup>12</sup>. Desde esos primeros trabajos hasta el momento actual, en el que se encuentran en desarrollo proyectos de investigación tan importantes como el de Magdalena de Cao Viejo, bajo la dirección de un arqueólogo del prestigio de Jeffrey Quilter (Harvard University), bien puede decirse que los avances han sido muy llamativos; así lo demuestran las



Restos de Arquitectura colonial en Juli

publicaciones de investigadores consagrados como Prudence Rice<sup>13</sup> (Southern Illinois University) pero también las de otros más jóvenes, como Haagen Klaus (Utah Valley University), que se encuentra trabajando en Mórrope, o Zachary Chase (University of Chicago), cuyos trabajos se han centrado en temas de etnohistoria. Hay arqueólogos peruanos en proyectos de arqueología histórica consolidados, como es el caso de César Astuhamán, vinculado desde 2008 al proyecto del sitio colonial Piura la Vieja, sobre el que me extenderé más adelante, Sofía Chacaltana, que se ha interesado en el estudio de los procesos edilicios en los antiguos tambos, Antonio Coello Rodríguez, que ha trabajado en el antiguo Hospital de San Andrés de Lima, o Miguel Fhon, res-

ponsable del museo de sitio “Bodega y Quadra” de Lima, por citar sólo algunos de los investigadores que están produciendo contribuciones en este campo en los últimos años.

En cualquier caso, durante los últimos años estamos asistiendo a un notable aumento de las convocatorias ligadas a este campo específico del conocimiento, como lo demuestra la celebración del *Simposio Internacional de Arqueología Histórica: Posibilidades y Perspectivas para una Arqueología Histórica en el Perú*, que se celebró en agosto de 2010 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en el Centro Cultural Coori Wasi de la Universidad Ricardo Palma, en Lima, y del que aún no se han publicado las actas, o el encuentro de historia y arqueología histórica que con el título *Lima subterránea: criptas, bóvedas, canales virreinales y republicanos* ha reunido a numerosos especialistas en el Centro Cultural de San Marcos en diciembre de 2012 y parece que el creciente interés del tema ha animado a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos a programar un curso de postgrado que, dirigido por el mencionado Antonio Coello, trata de *Teoría y Métodos de la Arqueología e Historia del Arte Virreinales*. El último encuentro se ha desarrollado en la Universidad de Piura con motivo del III seminario internacional de la Red de Investigación del Urbanismo Colonial (RII\_uc) que ha celebrado el encuentro *Los primeros asentamientos urbanos en Iberoamérica (siglos XVI-XVII). Investigación y gestión* durante los días 2 al 5 de octubre de 2013, con la participación de importantes especialistas como Luis María Calvo (Universidad Nacional del Litoral), William Fowler (Vanderbilt University), Ramón Gutiérrez (CEDODAL) o Daniel Schávelzon (Universidad de Buenos Aires) y en el que se han presentado cerca de veinte ponencias en torno al tema.

Con estos antecedentes, que quizá hayan permitido situar mejor al lector en el contexto de desarrollo de la arqueología histórica de la Edad Moderna que se hace fuera de España, me gustaría dar noticia de los resultados que se han obtenido desde 1999 en el sitio arqueológico colonial de Piura la Vieja (La Matanza, Piura, Perú) por iniciativa de la Universidad de Piura y de la Universidad Politécnica de Madrid, en un proyecto en el que un nutrido equipo hispano-peruano está llevando a cabo el estudio histórico y arqueológico sistemático de las ruinas de la ciudad de San Miguel, el más antiguo asentamiento español en el Pacífico Sur y la primera fundación urbana en la América Austral.

## EL PROYECTO ARQUEOLÓGICO PIURA LA VIEJA

La ciudad de San Miguel constituye la primera fundación de los conquistadores castellanos en el Pacífico Sur. Su primer emplazamiento data del año 1532 y es conocido con el nombre de San Miguel de Tangarará, un sitio histórico del que no sabemos con certeza su ubicación original, aunque muchos autores lo sitúan en el valle del Chira, bautizado por Francisco Pizarro (1478-1541) como San Miguel y completado, al parecer, con el topónimo de la población indígena más cercana. La ciudad fue trasladada enseguida a la comarca del Alto Piura por orden de Diego de Almagro (1475-1538), levantándose un segundo asentamiento en la zona que hoy conocemos como *Monte de los Padres* a mediados del mes de octubre del año 1534. Las ruinas de este segundo emplazamiento constituyen hoy el sitio arqueológico colonial posiblemente más importante del Perú: la ciudad de San Miguel en Piura la Vieja (La Matanza, Piura, Perú).

El yacimiento arqueológico, de cerca de veinte hectáreas de superficie, conserva una parte substancial de la estructura urbana de la primitiva ciudad colonial, de la que aún se puede distinguir el imponente espacio de la Plaza Mayor y la organización de su red viaria original que, como los muy numerosos restos de edificaciones, datan de la primera mitad del siglo XVI y la convierten en uno de los yacimientos arqueológicos de época colonial más importantes de la América española.

En el año 1998, por iniciativa de los doctores Antonio Mares Torelló, entonces rector de la Universidad de Piura, y Luis de Villanueva Domínguez, catedrático de la Universidad Politécnica de Madrid, dieron comienzo los primeros trabajos para la programación y el desarrollo de un ambicioso proyecto de investigación que, encuadrado en el Programa de Cooperación Científica con Iberoamérica de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM) y con el apoyo de la Universidad de Piura (UDEP), se ha venido ocupando del estudio integral —histórico, arqueológico, urbanístico, arquitectónico y constructivo— de este singularísimo sitio arqueológico declarado patrimonio del Perú. A lo largo de los últimos quince años el proyecto ha avanzado de forma significativa, contando para ello con la financiación de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM) y de la Universidad de Piura (UDEP), además de la valiosa ayuda de la Fundación Diálogos, institución privada española acogida al Protectorado del Ministerio de Cultura. Se han adherido también al proyecto otros agentes, pudiendo destacarse entre los mismos a la Munici-



palidad de La Matanza, localidad de la cual depende el lugar de Piura la Vieja (provincia de Morropón, Departamento de Piura, Perú), la Fundación Diego de Sagredo (España) o el propio Gobierno Regional de Piura, y se han coordinado todos los trabajos con el Instituto Nacional de Cultura (INC) del Perú.

Desde 1999 se han venido realizando distintas labores de investigación histórica sobre la ciudad. Las de naturaleza propiamente historiográfica y documental se han desarrollado en las grandes bibliotecas y archivos españoles y peruanos; simultáneamente se han llevado a cabo otras acciones de carácter más urgente encaminadas sobre todo a garantizar la delimitación, protección y conservación del área de ruinas; además, por último, se han iniciado los trabajos de prospección y excavación arqueológica de este extenso yacimiento (campañas de 1999, 2005-2006, 2008 y 2011) acompañados de otros trabajos de levantamiento topográfico y de toma de datos de los numerosos restos que el sitio histórico conserva (campañas de 2002, 2006, 2007, 2009, 2010 y 2011). Por otra parte, con la decisiva ayuda del *Programa de Cooperación Interuniversitaria e Investigación Científica entre España e Iberoamérica* de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), se ha podido abordar la culminación de un informe de bases<sup>14</sup> y la elaboración de dos trabajos experimentales de gran importancia para la futura gestión del yacimiento que se integran en el avance de Plan Director del sitio arqueológico: por una parte, se iniciaron los trabajos de investigación relativos a los sistemas de consolidación y conservación de los propios restos de la ciudad colonial; y por otra, se redactó un proyecto experimental para la construcción de un prototipo de sistema de cubrición que permitiese desarrollar, como así ha sido, ulteriores experiencias de consolidación y conservación de los restos exhumados en las excavaciones arqueológicas, facilitando al tiempo la importante tarea de difusión científica que un yacimiento de estas características y tan singular debe cumplir. Además, en la misma línea que señala la política de la Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID) de favorecer acciones de marcado carácter social, el proyecto ha perseguido siempre que los propios trabajos de investigación, levantamiento y toma de datos y los de excavación arqueológica tenían que ser entendidos como un instrumento fundamental de desarrollo sostenible y de mejora de las condiciones de vida de la población local. En este sentido, hay que destacar que el propio desarrollo de los trabajos en el periodo

1999-2013 ha favorecido la protección de las ruinas, en tanto que ha mejorado substancialmente la concienciación de los vecinos de Piura la Vieja y ha impulsado, a través de las acciones de coordinación con las autoridades locales y municipales, una primera delimitación y protección del sitio histórico por parte del INC, que se culminó en el año 2004. Además, para los habitantes de Piura la Vieja, los trabajos de excavación y conservación del yacimiento arqueológico han supuesto una oportunidad de empleo y pueden contribuir en el futuro a la creación de modestas pero novedosas infraestructuras de atención al visitante de modo que a la actividad agrícola tradicional puedan sumarse otras actividades generadoras de nuevos recursos de trabajo que favorezcan el desarrollo económico, social y cultural.

### LA CIUDAD DE SAN MIGUEL: HISTORIA Y PAISAJE

Como ya hemos tenido oportunidad de señalar, la ciudad de San Miguel constituye la primera fundación urbana que materializaron los españoles en el Perú y en la propia América Austral a su llegada en 1532. En apenas dos años se trasladaría a un segundo asentamiento, situado en el Alto Piura, en donde se convirtió entre 1534 y 1578 en un núcleo urbano de cierta relevancia en el que pudo ensayarse una planificación urbana completa en torno a una gran Plaza de Armas de cien metros de lado y en el que se levantaron, entre otras edificaciones, una iglesia matriz, un convento de Mercedarios y casas para el cabildo, alcanzando a mediados del siglo XVI cerca de un centenar de vecinos, de los que veintitrés eran encomenderos.

Para la mayor parte de los historiadores, la dureza del clima, la persistencia de una enfermedad de la vista —a la que se refieren prácticamente todas las fuentes como un «mal de ojos»— y las lluvias torrenciales, que literalmente desintegraban las partes más descubiertas de las casas, obligaron progresivamente a los habitantes de Piura a abandonar la ciudad. Hacia 1578 ya se había erigido provisionalmente un tercer emplazamiento en el lugar llamado San Francisco de Buena Esperanza, en la Bahía de Paita, a orillas del Pacífico, después gravemente dañado por los ataques de Francis Drake en 1579 y de Thomas Cavendish en 1587, trasladándose la ciudad definitivamente en el año de 1588 al lugar que hoy ocupa, en el Chilcal de Tacalá, por orden del VII virrey del Perú, D. Fernando de Torres y Portugal. Sin dejar de considerar las razones que la historiografía ha venido esgrimiendo tradicionalmente acerca de estos traslados, parece sin embargo con-

veniente llevar a cabo una detenida reflexión acerca de la posible relación entre éstos y los propios cambios de funcionalidad de la ciudad en el proceso mismo de la conquista y, sobre todo, de la exploración de esta región del continente americano, de modo que podamos contribuir a un mejor esbozo e interpretación del paisaje histórico del norte peruano en las décadas centrales del siglo XVI.

Muy poco tiempo después del descubrimiento del Océano Pacífico por Vasco Núñez de Balboa (1513) darán comienzo las expediciones marítimas de los españoles a las costas situadas bajo la línea ecuatorial. El 20 de mayo de 1524 se crea la *Sociedad para la Conquista País de Levante* entre Francisco Pizarro, Diego de Almagro, Hernando de Luque y Pedro Arias Dávila, y hasta el año siguiente (1525) se extiende el primer viaje de exploración del Mar del Sur desde Panamá. Entre 1526 y 1528 se desarrolla el segundo viaje, en el que se descubre Tumbes. En 1530 las capitulaciones de Toledo convierten a Francisco Pizarro en Gobernador de la *Nueva Castilla*, iniciándose el 20 de enero de 1531 el tercer viaje de exploración, un viaje que culminaría, en el brevísimo plazo de menos de dos años, con la conquista definitiva del Imperio de los incas.

En abril de 1532 Pizarro desembarca en Tumbes, encontrando el lugar destruido. Avanza entonces adentrándose por el valle del Chira y decide fundar, muy probablemente el 15 de agosto de 1532, la que se ha de convertir en la primera ciudad española, en el sentido más completo de dicho concepto, en el hemisferio austral: San Miguel. En ella permanecerá hasta el 24 de septiembre, antes de partir, camino de la Sierra, a su encuentro con Atahualpa en Cajamarca. Camino de ésta última, entre el 27 de septiembre y 7 de octubre, permanecerá según las fuentes en un poblado tallán situado en el lugar donde dos años más tarde sería trasladada la ciudad de San Miguel. Finalmente, el 16 de noviembre de 1532, se produce la captura de Atahualpa, la toma de Cajamarca y el comienzo del fin del imperio de los incas.

Reynaldo Moya Espinoza establece que en 1534 los españoles ya estaban asentados a los pies del Monte de los Padres, muy cerca del cerro Pilán, donde enseguida levantaron el segundo asentamiento de la ciudad de San Miguel, que pasa entonces a denominarse San Miguel de Piura<sup>15</sup> y cuyas extensas ruinas dan nombre a la actual localidad de Piura la Vieja. En tanto que primera fundación española en su región, la ciudad de San Miguel tuvo rápidamente sus correspondientes referencias cartográficas, si bien la representación de los distintos lugares que fue ocupan-

do desde la llegada de los castellanos en 1532 no estuvo libre de ciertas imprecisiones e incluso de algunas contradicciones. Su caracterización cartográfica a lo largo de los siglos XVI y XVII fue más un icono de la existencia misma de la ciudad que de la exacta medida geográfica de su localización, pero aún con todo el propio conocimiento de su existencia por los cartógrafos constituye una declaración de su importancia geográfica y, por tanto, de su gran valor histórico. Del sentido que como cabeza de puente para la exploración y posterior conquista del territorio adquiere esta primera ciudad de San Miguel de Tangará nos dejan constancia dos de las primeras fuentes cartográficas con información de esta región elaboradas en el siglo XVI: el espléndido *Mapa del Océano Atlántico de Battista Agnese* (1544) y el *Islario General de todas las islas del mundo* de Alonso de Santa Cruz (1539-1560). El mapa de Agnese es uno de los primeros que recoge los topónimos del *Río de San Miguel* y del *Cabo Blanco*. Sin embargo, la primera referencia directa al nombre de *San Miguel*, entendido como topónimo urbano, la podemos encontrar en el *Islario General* (1539-1560) que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid. Su autor, Alonso de Santa Cruz (1505-1567) había acompañado a Sebastián Caboto en la célebre expedición a *La Especiería* de 1525. De regreso a España, su experiencia geográfica y sus muchos conocimientos cartográficos le llevaron a ser nombrado cosmógrafo por Carlos V en el año de 1536, convirtiéndose en uno de los personajes más importantes de la Casa de Contratación<sup>16</sup>. Entre sus obras más destacadas se encuentra precisamente el *Islario General* –así llamado siguiendo la idea medieval de que el mundo estaba concebido como una extensa serie de islas– en el que pueden verse, como ya hemos tenido ocasión de señalar, además de los datos náuticos propios de un portulano las indicaciones toponímicas de la costa y del interior continental, recogiendo topónimos como *Río de Tumbes*, *Río de San Miguel*, *Cabo Blanco* o *Puerto de Paita*.

Antes de pasar a la evaluación de las razones que pudieron llevar a los españoles a abandonar después de 1570 el segundo asentamiento de la ciudad, convendría que efectuemos primero algunas reflexiones relativas a las razones que les impulsaron a su elección como establecimiento urbano permanente. Entre las posibles, pues podrían ser varias, debemos destacar especialmente dos: por una parte, la propia situación de este lugar sobre una importantísima vía de comunicación, el *Camino de la Costa*; en segundo término, la existencia de un asentamiento anterior,

muy probablemente un centro inca, ya conocido por los españoles. Sabemos con certeza que hacia finales del año 1534 los españoles se encontraban ya establecidos junto al Monte de los Padres –en la zona que hoy constituye el yacimiento arqueológico colonial de Piura la Vieja–, disponiéndose la nueva ciudad en uno de los pequeños valles transversales del curso alto del río Piura, que en lengua tallán significa el granero, en una localización muy próxima a uno de los tambos que jalonaban el camino inca que unía Tumbes con el Cuzco. Este lugar, en el que se habría alojado Francisco Pizarro en dos ocasiones, iba a constituir, a la postre, el asentamiento más primitivo de cuantos se conocen de esta ciudad española, primera en el Perú y en el hemisferio meridional. Como sabemos, la fundación de las ciudades españolas en territorio americano estaba perfectamente prevista por la Corona, que había reglamentado los aspectos jurídicos y urbanísticos de los emplazamientos, estableciendo que éstos sólo podían llevarse a cabo bajo mando autorizado. Algunos historiadores como Demetrio Ramos Pérez <sup>17</sup> o A. P. Perroud <sup>18</sup> han considerado que, en realidad, la primera fundación, la de San Miguel de Tangará, nunca llegó a existir, lo que explicaría la imposibilidad de encontrar el *Acta de Fundación* de la ciudad, en una interpretación de la misma solo como un asiento establecido para adelantarse a las maniobras de otros conquistadores. La carencia completa de datos fiables respecto a esta primera fundación de la ciudad de Piura hace pensar, en el mejor de los casos, que tuvo una efímera existencia, de ahí la relevancia del segundo asentamiento, el del Alto Piura, mucho más duradero (1534-1578).

El responsable del traslado desde el valle del Chira al Monte de los Padres fue, como ya hemos indicado anteriormente, Diego de Almagro. Las noticias que tenemos hacen referencia a las quejas de los vecinos del lugar de Tangará por tratarse de un sitio enfermo, por lo que Almagro, haciendo uso de los poderes que Pizarro le había otorgado, decide reubicar la ciudad, que conservaría el nombre de San Miguel, y elige el nuevo sitio «en un lugar fresco y bien proveído (...) por llegarse a la sierra e al fresco, e donde hay verduras (...)» como recuerda Cieza de León <sup>19</sup>. Las referencias de los cronistas a la existencia de un centro indígena en este lugar son abundantes y no dejan lugar a dudas. Ruiz de Arce señalaba como «(...) salió el Gobernador de la ciudad de San Miguel (...) en tres días llegó a la fortaleza de un cacique» <sup>20</sup>. Diego de Trujillo se refiere en su crónica a una fortaleza «a donde agora es Piura» <sup>21</sup>. En el mismo año de 1532, una avanzada de las

tropas al mando de Benalcázar había permanecido a la espera de Pizarro en la fortaleza del curaca del lugar, obteniendo diversa información sobre Atahualpa, y desde allí, antes de partir a Cajamarca, Pizarro a requerimiento de los habitantes de San Miguel, había enviado hombres a caballo e infantes para resguardo de la ciudad <sup>22</sup>. Hay en las crónicas numerosas menciones al camino y a las construcciones que lo jalonan, a las que se hace referencia como «torre», «casa fuerte hecha de piedra» y términos semejantes. Respecto a la importancia de la situación de Piura sobre el *Camino de la Costa*, los datos son lo suficientemente elocuentes: los castellanos lo habían empleado para el acceso a la sierra en 1532 y el propio Almagro había comprendido la conveniencia del traslado para su control efectivo. La ciudad, a pesar de encontrarse tierra adentro, no sólo habría de servir de punto de referencia para todas las expediciones que arribaban a la *Gobernación de la Nueva Castilla* sino que además se iba a convertir en punto de partida de las exploraciones de *La Culata*, nombre con el que eran conocidas las tierras al norte de la Gobernación. Anne Marie Hocquenghem ya se ha referido al importante papel que debió jugar el sistema de comunicaciones preexistente en la exploración y conquista de esta parte del Perú por los españoles, que se habrían apoyado de este modo en el propio sistema de control territorial preexistente organizado por los incas, quienes probablemente se habían aprovechado de elementos más primitivos, entre los que destacan no sólo los caminos sino también canales de irrigación, centros ceremoniales, etc. La argumentación de Hocquenghem bascula sobre el hecho de que en los valles del extremo norte del Perú sólo se observa cerámica inca en localizaciones relacionadas con el *Camino de la Costa*, lo que pone de manifiesto que estos lugares servían para el control de los curacas locales y jalonaban la ruta principal, desde el Valle de Tumbes en la costa del Pacífico, pasando por los valles del Chira y el Piura, hasta alcanzar el valle de Olmos. Además, enlazaban con los caminos secundarios que unían el Camino con puntos importantes de la sierra, como el camino de Serrán a Caxas o a Huancabamba, o el de Piura la Vieja a Caxas <sup>23</sup>. Y lo cierto es que, situada sobre este Camino de la Costa durante al menos cuarenta años, entre 1534 y 1574, la ciudad de San Miguel de Piura se convierte así en lugar de referencia inexcusable para exploradores, conquistadores, mercaderes y visitantes ilustres, como lo demuestran las muchas menciones a la ciudad hasta los tiempos del Virrey Francisco de Toledo. Por ejemplo, en el año 1544 y tras desembarcar

en Tumbes, pasará por la ciudad camino de Lima el primer virrey del Perú, el después malogrado Blasco Núñez Vela. En 1547 lo hace Pedro de La Gasca quien, con el cargo de Presidente de la Audiencia de Lima, sería encomendado por el rey Carlos I para la pacificación del Perú, sumido en continuas guerras civiles. Cuando La Gasca arriba a Tumbes en 1547, envía la flota a Paita y se dirige por tierra a Catacaos y luego a San Miguel, donde se entrevista con varios de los vecinos. Estas y otras noticias no hacen sino confirmarnos que a mediados del siglo XVI Tumbes y Piura eran todavía la principal puerta de entrada a un espacio de frontera en pleno proceso de exploración y conquista. La limitada vida urbana, de poco más de cuarenta años, de esta segunda San Miguel de Piura hace que su localización en las producciones cartográficas cronológicamente coincidentes sea, cuanto menos, bastante reducida. A pesar de ello, podemos acudir a una interesante serie de mapas que constituyen buenos ejemplos de la importancia simbólica que su propia fundación, y hasta cierto punto también su misma representación, tuvo para la Corona de España. En cualquier caso, la información arqueológica que nos proporcionan las veinte hectáreas de ruinas que se conservan en Piura la Vieja, nos pueden dar una idea de la importancia que tuvo a mediados del XVI, cuando contaba con veintitrés encomiendas, iglesia matriz, ermita, convento de Mercedarios, casas del Cabildo, carnicería, etc <sup>24</sup>.

El mapa del mundo se habría completado antes del medio siglo. En los años de desarrollo y crecimiento de San Miguel de Piura, las expediciones siguieron avanzando: partiendo de Piura, Benalcázar enlazó, entre 1536 y 1538, Quito con Colombia; hacia el Sur las empresas prosiguieron su intención de ganar el Imperio Incaico; Valdivia llega a Chile en 1539-1540, tras el intento frustrado de Almagro; atravesando el Amazonas se abren paso las expediciones de Orellana 1542 y, más tarde, de Aguirre (1561), que unieron el Pacífico con el Atlántico por vía terrestre. Por el Este, la expedición de Mendoza alcanzaba lo que después se llamaría Buenos Aires en 1535-36. Finalmente, como era de esperar, las exploraciones se adentraron por el Pacífico en busca de las Indias por la ruta occidental, convirtiendo a las ciudades y tierras americanas en bases estratégicas de abastecimiento.

El abandono de Monte de los Padres después de 1574 y el nuevo traslado a San Francisco de Buena Esperanza de Paita, donde encontramos a los españoles ya situados en torno a 1578, nos ayudan a materializar una imagen diferente de la estructura

del territorio del norte peruano a lo largo del último tercio del siglo XVI. La localización de la nueva ciudad, que abandona de forma efímera su arraigada denominación como San Miguel por una breve advocación a San Francisco, debió de estar supeditada a la existencia de ventajas geográficas concretas en su establecimiento. Es muy probable que conviniese establecer un punto de referencia costera capaz de dar cabida a las necesidades de pilotaje. En este sentido, el puerto de Paita fue siempre de gran valor, tanto para la propia ciudad de Piura como para el ulterior avance hacia los territorios de la costa sur y del interior.

El que fuera gobernador de Yaguarsongo y Bracamoros, Juan de Salinas de Loyola, en la descripción geográfica que remitió al Consejo de Indias en 1570, decía al respecto que: «(...) en términos de la dicha ciudad hay dos puertos, el uno el de Tumbes, que solía frecuentarse, pero ya por maravilla llega navío a él; y el otro el de Paita, en el cual pocos navíos dejan de tomar puerto, así de los que suben como los que bajan. Es muy buen puerto y grande, a manera de abaya, donde pueden surgir mill navíos y muy guardados, sin que puedan tener riesgo (...)»<sup>25</sup>. Sus cualidades como puerto, aun en la actualidad, provienen de ser una bahía de una profundidad mínima cercana a los 10 metros, sin corrientes marinas ni vientos importantes. Cuenta además, desde el punto de vista topográfico, con la protección de los acantilados que lo rodean y del cerro de la Silla de Paita (310 m) al sur. Otros cronistas de la época, como Pedro Cieza de León unos años antes, coinciden en señalar las condiciones del ventajoso puerto: «(...) El puerto de Paita está de la punta pasadas ocho leguas, poco más; Paita es muy buen puerto, donde las naos limpian y dan cebo; es la principal escala de todo el Perú y de todas las naos que vienen a él. Está este puerto de Paita en cinco grados; de la isla de Lobos (que ya dijimos) córrese deste oeste hasta llegar a ella, que estará cuatro leguas; y de allí, prosiguiendo la costa al sur, se va hasta llegar a la punta del Aguja. Entre medias de isla de Lobos y punta de Aguja se hace una grande ensenada, y tiene gran abrigo para reparar las naos; está la punta del Aguja en seis grados; al sur della se ven dos islas que se llaman de Lobos Marinos, por la gran cantidad que hay dellos (...)»<sup>26</sup>. A la parte norte de la bahía del Puerto de Paita va a desembocar el río Chira mientras que la «ensenada» que menciona Cieza de León es la Bahía de Sechura, en la que desemboca el Piura después de atravesar el desierto del mismo nombre. Con la apertura del puerto en El Callao, después de 1537, se inicia un proceso que conducirá en la segunda mitad



del siglo al desplazamiento progresivo de los puertos norteños como receptores de las grandes expediciones procedentes de Panamá, de manera que dejarán de constituir el acceso natural al Perú. Si Paita había desplazado a Tumbes desde mediados del XVI, después del ataque de Drake (1579) El Callao se convertirá definitivamente en el principal puerto de arribo al Perú.

Durante los últimos años del siglo XVI seguiremos teniendo noticias de cómo la Armada del Mar del Sur, creada por el Virrey Toledo, recalaba con cierta frecuencia en Paita y durante el XVII son muy abundantes las referencias a incidentes con piratas y con corsarios ingleses y holandeses que mencionan el puerto y la bahía. En todo caso, la efímera experiencia costera hizo del Chilcal el destino definitivo en la búsqueda de un lugar de asentamiento. Así, en los años finales del siglo XVI, en la zona de Tacalá, en el Bajo Piura, se levantó la nueva ciudad de San Miguel del Villar. La fuerte exposición que sufría el Puerto de Paita y las dramáticas experiencias resultado de los ataques de Drake (1579) y Cavendish (1587) impulsaron al VII virrey, Fernando de Torres y Portugal, a ordenar en 1588 el traslado de la mayor parte de la población al valle del Chilcal, sin perjuicio de dejar operativo el todavía importante puerto de Paita.

Muchos de los mapas de esta parte del continente elaborados a lo largo del último tercio del siglo XVI se hacen eco de esta multiplicidad de localizaciones de la ciudad de Piura, pues los cuatro emplazamientos en un solo siglo no habían facilitado en nada la comprometida tarea de representación a los cartógrafos. Por ejemplo, el mapa de Diego Méndez editado por Ortelius señala una ciudad de San Miguel en el valle del Chira, en el lugar donde debió estar la primera fundación de la ciudad antes de su traslado al Monte de los Padres, mientras el topónimo Piura se reserva a una localización mucho más imprecisa que bien podría interpretarse tanto como la ubicación definitiva después del abandono del puerto de Paita en 1588 como con el segundo asentamiento, junto al Monte de los Padres, de 1534. A ambos topónimos se les adjudica en el mapa la entidad de ciudad mediante el empleo del símbolo del castillo-torre pero, al menos cuantitativamente, el dibujo de la vieja San Miguel es mayor que el de la nueva Piura del Chilcal.

La historiografía ha venido valorando los traslados de Piura como ensayos incompletos de poblamiento o como experiencias malogradas por las diferentes circunstancias, ya fuesen de naturaleza endógena, como los problemas de salubridad en Tangará

o las complicaciones meteorológicas y las epidemias y enfermedades endémicas del Alto Piura, o de carácter exógeno, como los ataques de los corsarios ingleses al puerto de Paita. Así, la historia de las distintas *Piuras* se ha interpretado como un conjunto de tentativas fallidas hasta la culminación del proyecto urbano definitivo con la última reubicación en el Chilcal de Tacalá del año 1588. Sin embargo, los traslados de la ciudad de Piura nos remiten a un proceso de cambios que puede ser descrito y explicado con coherencia, y que se hace patente en aquellos aspectos relativos a la función y el sentido de la ciudad, entendida ésta como un instrumento más en el proceso general de la exploración y la conquista del Perú. Así, pueden buscarse las razones estratégicas que tienen que ver con la propia percepción del paisaje histórico por parte de los españoles, de manera que al primer asentamiento en el valle del Chira (San Miguel de Tangarará, 1532) le sigue la importante experiencia urbana del Alto Piura (San Miguel de Piura, 1534); a ésta, la efímera ciudad marinera de la Bahía de Paita (San Francisco de Buena Esperanza de Paita, 1576) y desde aquí, definitivamente, a la ciudad agrícola y mercantil del Chilcal de Tacalá (San Miguel del Villar, 1588), cerca de Catacaos, donde todavía se encuentra hoy. Si tras el desembarco de Pizarro en Tumbes (1532) es apremiante la fundación, digamos jurídica, de la primera ciudad de San Miguel, la de Tangarará, y la materialización de una cabeza de puente suficientemente segura en el valle del Chira desde la que abordar la exploración del *Camino de la Costa* que asciende con dirección a Cajamarca, será después de la captura de Atahualpa, ya consolidada la conquista y neutralizado Pedro de Alvarado en 1534, cuando se produzca el traslado al Monte de los Padres.

Este segundo asentamiento, sobre el *Camino de la Costa*, ejemplifica la comprensión por parte de los castellanos de la necesidad de establecer una ciudad de entrada a los nuevos territorios. La ciudad que se levanta junto al Monte de los Padres sobre el primitivo centro inca, tiene como éste una función de apoyo a los desplazamientos norte-sur, a los accesos con dirección a la sierra de Cajamarca, pero también a los territorios ecuatorianos al norte de la misma, que se van a explorar desde el comienzo de la década de 1530. Además, la ciudad cumple a la perfección el papel de punto de control efectivo de un vasto territorio que se extiende entre la costa y la cordillera en el área en la que más se ensancha la franja costera peruana. Culminado el proceso de exploración de las regiones ecuatoriales y perdido para siempre

el papel de ciudad de arribo de exploradores, conquistadores y comerciantes que había tenido la segunda San Miguel, la ciudad levantada en 1534 en el Alto Piura se convierte en un artefacto inservible de la política virreinal, de ahí la necesidad de un traslado que, como los anteriores, se planifica desde las responsabilidades de gobierno: en 1534 por Diego de Almagro; después de 1569 por el V virrey, D. Francisco de Toledo. No puede sorprender por ello que otro virrey, D. Fernando de Torres y Portugal, después del desastre producido por Drake en 1579, y sólo un año más tarde de un nuevo ataque a Paita por Thomas Cavendish (1587), ordenase el traslado definitivo de la ciudad al Chilcal de Tacalá con el nombre de San Miguel del Villar. Esta ciudad es hoy la capital del departamento de Piura y una de las ciudades más importantes del Perú y, aunque nada ha conservado de la arquitectura de finales del siglo XVI, mantiene casi intacta la traza que le dieron los españoles en 1588. Nada sabemos de las características urbanas del primer asentamiento en el valle del Chira y son muy escasas las noticias que tenemos del tercero en el puerto de San Francisco de la Buena Esperanza de Paita. Sin embargo, en Piura la Vieja se conservan cerca de veinte hectáreas de ruinas en el que constituye, como ahora veremos, el yacimiento arqueológico de época colonial temprana más antiguo del Pacífico Sur.

- <sup>1</sup> Sobre estas cuestiones puede consultarse: Fernando Vela Cossío, "El desarrollo de la arqueología histórica en España" en *Canto Rodado* núm. 6, págs. 75-115 (Panamá: Patronato Panamá Viejo, 2011).
- <sup>2</sup> A este respecto puede consultarse: Pedro Paulo Funari y Andrés Zarankin, *Arqueología histórica en América del Sur. Los desafíos del siglo XXI* (Bogotá: Editorial Uniandes, 2004); para el caso argentino véase además: Rodolfo A. Raffino y Ana Igarreta, "Arqueología histórica en Argentina: cuadro de situación y perspectivas", en *Revista de Arqueología Americana* núm. 22 (Buenos Aires: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 2003).
- <sup>3</sup> Stanley South, *Method and theory in historical archaeology* (New York: Academic Press, 1977).
- <sup>4</sup> Kathleen A. Deagan, *Spanish St. Augustine: the archaeology of a colonial Creole community* (New York: Academic Press, 1983); Kathleen A. Deagan, *Artifacts of the Spanish colonies of Florida and the Caribbean, 1500-1800* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1987).
- <sup>5</sup> Charles E. Orser, *A historical archaeology of the modern world* (New York: Plenum Press, 1996); Charles E. Orser, *Encyclopedia of historical archaeology* (London/New York: Routledge, 2002).
- <sup>6</sup> Pedro Paulo Funari, "A arqueología histórica em uma perspectiva mundial" en *Revista de História Regional* núm. 6 (2), págs. 35-41 (Ponta Grossa: Universidade Estadual, 2001); Pedro Paulo Funari, *Arqueología histórica en América Latina: temas y discusiones recientes* (Mar del Plata: Ediciones Suárez, 2006).
- <sup>7</sup> Daniel Schávelzon, *Arqueología histórica de Buenos Aires (I). La cultura material porteña de los siglos XVIII y XIX* (Buenos Aires: Editorial Corregidor, 1991); Daniel Schávelzon, *La arqueología urbana en la Argentina* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992); Daniel Schávelzon, *Buenos Aires Negra, arqueología de una ciudad silenciada* (Buenos Aires: Editorial Emecé, 2003); Daniel Schávelzon, *Túneles de Buenos Aires: historias, mitos y verdades del subsuelo porteño* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005).
- <sup>8</sup> Véase el trabajo de Charles E. Orser y Brian M. Fagan, *Historical Archaeology* (New York: Plenum Press, 1995).
- <sup>9</sup> Antonio Bonet Correa, "La ciudad de Viejo León en Nicaragua" en XXXVIII Internacionales Amerikanistenkongresses: The Process of Urbanization in America since its origins to the present time, págs. 211-223 (Stuttgart - München: 1972).
- <sup>10</sup> Agustín Azkarate Garai-Olaún, Sergio Escribano Ruiz, Iban Sánchez Pinto y Verónica Benedet, "Recuperación y puesta en valor del fuerte Sancti Spiritus, un asentamiento español en la gran cuenca del Río de la Plata (Puerto Gaboto, Sante Fe, Argentina)", en *Informes y Trabajos 7. Excavaciones arqueológicas en el exterior 2010* págs. 8-21. (Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2011).
- <sup>11</sup> Víctor Rangel Flores (ed.), *I Simposium. Arquitectura y Arqueología, pasado y futuro de la construcción en el Perú* (Chiclayo: CONCYTEC, 1988).
- <sup>12</sup> Ernesto Nakandakari, "La arqueología histórica: un caso de investigación en el conjunto monumental de San Francisco. Lima", En *Arquitectura y Arqueología, pasado y futuro de la construcción en el Perú* pág. 255 (Chiclayo: CONCYTEC, 1988).
- <sup>13</sup> Prudence Rice, "Perú's colonial wine industry and its European background" en *Antiquity* núm. 70, págs. 785-800 (Durham: Department of Archaeology Durham University, 1996).
- <sup>14</sup> Fernando Vela Cossío (ed.), *Informe de bases y avance de Plan Director del sitio arqueológico de Piura la Vieja, La Matanza (Piura, Perú)*. (Madrid: Maireia Libros, 2010).
- <sup>15</sup> Reynaldo Moya Espinoza, *Breve historia de Piura. Tomo II: La Conquista en Piura* (Piura: Concejo Provincial de Piura, 1994).
- <sup>16</sup> Mariano Cuesta Domingo, "Alonso de Santa Cruz, cartógrafo y fabricante de instrumentos náuticos de la Casa de Contratación", en *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 30, págs. 7-40 (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004. ISSN 1132-8312).
- <sup>17</sup> Demetrio Ramos Pérez, *Benalcázar y la primera Piura* (Piura: Universidad de Piura, 1972).
- <sup>18</sup> A.P. Perroud, "Sur la fondation de San-Miguel de Piura" en *Revue des études historiques*, 96, págs. 213-216 (París: Societe des Études Historiques, Libraire Auguste Picard, 1930).
- <sup>19</sup> Pedro Cieza de León [1553]. Véase la obra: Pedro Cieza de León *La Crónica del Perú* (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú / Academia Nacional de Historia. 1996).
- <sup>20</sup> Ruiz de Arce [1545]. Véase la obra:
- <sup>21</sup> Diego de Trujillo [1571]. Véase la obra: Diego de Trujillo, *Relación del descubrimiento del Reyno del Perú* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano Americanos, 1948)
- <sup>22</sup> Yanina Correa Gutiérrez, "La participación de Piura la Vieja en los primeros años de la conquista", en *Conferencias y artículos. San Miguel de Piura. Primera fundación española en el Perú*, págs. 13-22 y 53-105. (Madrid: Dossat, 2011. ISBN 84-95312-52-2).
- <sup>23</sup> Anne Marie Hocquenghem, "Los españoles en los caminos del norte del Perú en 1532" en *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* núm. 23, págs.1-67 (Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 1994. ISSN 0303-7495).
- <sup>24</sup> Véanse a este respecto los trabajos siguientes: Fernando Vela Cossío, "Investigación histórica y arqueológica en San Miguel de Piura. Primera fundación española en el Perú" en *Revista de Arqueología*, año XXI, núm. 233, págs. 55-58 (Madrid: Zugarto Ediciones, 2000); Luis de Villanueva, Fernando Vela Cossío, Alfonso Navarro y David Rivera, "La ciudad de San Miguel de Piura, primera fundación española en el Perú" en *Revista Española de Antropología Americana*, núm. 32, págs. 267-294 (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004); Jorge Pável Elías Lequermaqué, "El Corregimiento de Piura en tiempos de la Casa de Austria" en *Historia de Piura*, págs. 211-269 (Piura: Universidad de Piura, 2004).
- <sup>25</sup> Juan Salinas de Loyola [1571]. Véase la obra: Marcos Jiménez de la Espada, *Relaciones Geográficas de Indias. Perú* (Madrid: Atlas, 1965).
- <sup>26</sup> Pedro Cieza de León [1553]. Véase la obra: Pedro Cieza de León *La Crónica del Perú* (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú / Academia Nacional de Historia. 1996).

MESA REVUELTA

# Nueve Poemas

*Por* Russell Edson

*Traducción y nota* Andrés Catalá

## CONTAR OVEJAS

Un científico tiene un tubo de ensayo lleno de ovejas. Se pregunta si debería tratar de reducir para ellas una pradera.

Son como granos de arroz.

Se pregunta si es posible reducir algo hasta que deje de existir.

Se pregunta si las ovejas serán conscientes de su pequeñez, si tendrán algún sentido de la escala. Quizá crean que el tubo de ensayo es un establo de vidrio...

Se pregunta qué debería hacer con ellas; sin duda tienen menos carne y lana que las ovejas corrientes. ¿Habrá hecho decrecer su valor comercial?

Se pregunta si podrían usarse como sustitutos del arroz, una especie de arroz lanoso...

Se pregunta si no debería restregarlas entre los dedos hasta convertirlas en una pasta roja.

Se pregunta si estarán reproduciéndose, o si alguna de ellas habrá muerto.

Las coloca bajo un microscopio, y se queda dormido contando.

## LA LUCHA EN LA PRADERA

Se abre el telón: es un día de verano. Una vaca en una verde colina observa cómo un toro se dedica a embestir a un viejo avión en una pradera. El toro perfora la estructura del avión con los cuernos...

De repente el motor del avión arranca; la pradera es toda humo azul oscuro...

El avión se da la vuelta y se enfrenta al toro que embiste.

Al acercarse el toro la hélice le corta el extremo del hocico. Los ollares sanguinolentos, atravesados por un aro, son lanzados a la hierba junto con un destrozado florecimiento de dientes.

El toro, la sangre rezumando del muñón de la cara, retrocede, y embiste de nuevo. Esta vez la hélice atrapa al toro tras la mandíbula inferior y envía la cabeza a un árbol.

El toro sin cabeza retrocede una vez más, y embiste de nuevo. La hélice golpea al toro sin cabeza, cortando el cuerpo en un gran halo de sangre, hasta que solamente las patas traseras quedan en pie. Estas huyen ampliamente a través de la pradera haciendo ochos y zigzagueando, hasta que al fin se encuentran de nuevo con el avión. Según se acercan corriendo la hélice las parte de un golpe.

Las piernas, una con el rabo aún unido a ella, la otra de alguna manera conservando tanto el recto como los testículos, se escabullen en direcciones opuestas.

El avión les da la espalda; el motor se detiene.

Las sombras de repente se ven más alargadas.

La vaca que observaba empieza a agacharse...

## LAS ANDANZAS DE UNA TORTUGA

La tortuga lleva a cuestas su casa. Es tanto la casa misma como la inquilina de esa casa.

Pero, en realidad, bajo la concha hay una pequeña habitación en donde la verdadera tortuga, en calzoncillos largos, se sienta a una mesita. A un extremo de la habitación una serie de palancas salen de unas ranuras en el suelo, como los controles de una excavadora.

Es con estas con las que la tortuga controla las patas de su casa.

La mayor parte del tiempo la tortuga se sienta bajo el techo inclinado de su habitación de tortuga a leer catálogos en la mesita en la que arde una vela. Se apoya en un codo, y luego en el otro. Cruza una pierna, y luego la otra. Finalmente bosteza y entierra la cabeza bajo un brazo y se duerme.

¡Si siente que un niño ha agarrado su casa rápidamente apaga la vela y corre a las palancas de control y activa las patas de su casa y trata de escapar.

¡Si no logra escapar repliega las patas y retrae la así llamada cabeza y espera. Sabe que los niños son descuidados, y que se presentará un momento en que será libre de trasladar su casa hasta algún lugar apartado, donde volverá a encender la vela, sacará sus catálogos y leerá hasta que al final bostece. Después enterrará la cabeza bajo el brazo y se dormirá... Esto es, hasta que otro niño coja su casa...



## EL OTOÑO

Érase un hombre que encontró dos hojas y entró en casa sujetándolas con los brazos extendidos diciéndole a sus padres que era un árbol.

A lo que ellos respondieron sal al jardín y no crezcas en el cuarto de estar porque con tus raíces vas a echar a perder la alfombra.

Les dijo estaba haciendo el tonto no soy un árbol y dejó caer las hojas.

Pero sus padres dijeron mira estamos en otoño.

## EL CORTEJO

Una mujer quería vender uno de sus nudillos...  
Cuénteme, dijo, ¿de cuántos quilates cree que es?  
Pero no es una joya, contestó el joyero.  
Ni usted tampoco, dijo la mujer. Y mucho menos un caballero.  
Si insiste, dijo el joyero mientras le ponía el nudillo bajo la lupa. Hmmm, murmuró. No es desde luego una piedra perfecta, un montón de grietas. Espero que no pagara demasiado por ella.  
Fue un regalo, madre me la dio. ¿Cuánto cree que vale?  
No gran cosa, dijo el joyero.  
¿Quizá el engaste tenga algún valor? preguntó la mujer.  
Podría ser, dijo el joyero. Si incluyera dos tetas y un coño...  
Te amo, declaró la mujer.  
Casémonos, dijo el joyero.  
Vas demasiado lejos, dijo la mujer...

## SIMIO

No te has terminado tu simio, le dijo madre a padre, que tenía pelo de mono y sangre en las barbas.

Suficiente mono, gritó padre.

No te comiste las manos, y me tomé la molestia de hacer aritos de cebolla para los dedos, dijo madre.

Picaré un poquito de su frente, y con eso bastará, dijo padre.

Le he rellenado la nariz con ajo, tal y como te gusta, dijo madre.

¿Por qué no haces que el carnicero te trocee estos simios? Lo pones entero en la mesa cada noche; el mismo cráneo fracturado, la misma piel chamuscada, como alguien que hubiera muerto horriblemente. Esto no son cenas, son disecciones post-mortem.

Prueba un pedacito de encía, le he rellenado la boca de pan, dijo madre.

Agh, parece una boca llena de vómito. ¿Cómo voy a hincarle el diente a la mejilla con el pan derramándosele de la boca? gritó padre.

Parte una de las orejas, están tan crujientes, dijo madre.

Darí­a lo que fuera por que les pusieras calzoncillos a estos simios; aunque fuera un suspensorio, aulló padre.

Padre, cómo te atreves a insinuar que veo al simio como algo más que simple carne, aulló madre.

Bueno, ¿qué hay de esa cinta atada con un lazo en sus partes nobles? aulló padre.

¿Estás diciendo que estoy enamorada de esta criatura inmundada? ¿que rendiría mi abertura de mujer a esta bestia? ¿Que después de que hubiéramos hecho el amor en el suelo de la cocina lo metería en el horno, tras romperle la cabeza con una sartén; y que se lo serviría después a mi marido, para que mi marido se comiera las pruebas de mi infidelidad...?

Solo digo que estoy jodidamente harto de cenar simio cada noche, gritó padre.

## UNA REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO DE LOS PUERCOS

Había una vez un teatro de los puercos en el que los puercos actuaban como hombres, si los hombres hubieran sido puercos.

Un puerco dijo, seré un puerco en un campo que ha encontrado un ratón que está siendo devorado por el mismo puerco que está en el campo y que ha encontrado al ratón, el cual estoy representando como parte de mi contribución al arte de la actuación.

Oh seamos puercos sin más, gritó un viejo puerco.

Y así los puercos salieron en tropel del teatro gritando, solo puercos, solo puercos...

## UN DESAYUNO HISTÓRICO

Un hombre se está acercando una taza de café al rostro, inclinándola hacia su boca. Es histórico, piensa. Se rasca la cabeza: otro suceso histórico. Realmente debería descansar, está haciendo un tremendo montón de historia esta mañana.

Ay Dios, ahora está untando mantequilla en la tostada, otro pedazo de historia se está forjando.

Se pregunta por qué habrá recaído en él esta carga de historicidad. Probablemente los demás simplemente no valgan, piensa; se trata, después de todo, de un talento.

Se le ocurre que uno de sus cordones necesita ser atado. En fin, otro importante suceso histórico está a punto de tener lugar. Sencillamente no puede evitarlo. ¿Quizá esté comprometiendo un área demasiado grande de la historia? Pero tiene que vivir, ¿no? Las tostadas necesitan mantequilla y uno no puede ir por ahí con uno de sus cordones necesitando ser atado, ¿no?

No hay ninguna duda, cuando escriban acerca del siglo XX este tratará sobre todo de él. Así es la vida. Ah, he ahí la frase que será citada durante los siglos que vendrán.

¿Cohibido? Un poco; ¿cómo no iba a estarlo con todos esos aún no nacidos ojos del futuro observándolo?

Oh oh, percibe otro suceso histórico aproximándose... Ah, aquí está, una taza de café acercándose a su rostro desde el extremo de su brazo. Si tan solo fueran capaces de grabarlo en video, qué importancia tendría para el futuro. Ups, se lo ha tirado todo por el regazo. Uno de esos accidentes históricos que ejercerán su influencia los próximos mil años; impredecible, y realmente bastante molesto... Pero la historia no es cosa fácil, piensa...

## PADRE PADRE, ¿QUÉ ES LO QUE HAS HECHO?

Un hombre sentado a horcajadas en lo alto de su tejado grita, arre. La casa se levanta sobre el porche trasero y todos los ladrillos se desmoronan y la casa se derrumba sobre el suelo.

Su mujer grita desde los escombros, padre padre, ¿qué es lo que has hecho?

## CONSIDEREMOS

Consideremos el granjero que hace de su sombrero de paja su novia; o la anciana que hace de la lámpara de pie su hijo; o la joven que se impone a sí misma la tarea de sacar raspando su propia sombra de una pared...

Consideremos la anciana que se calzó unas lenguas ahumadas de vaca por zapatos y recorrió una pradera recogiendo boñigas de vaca en su delantal; o el espejo oscurecido con el tiempo que entregaron a un hombre ciego que se pasó las noches mirándolo, lo que entristecía a su madre, que su hijo estuviera tan ensimismado en su propia vanidad...

Consideremos el hombre que se frió unas rosas para cenar, cuya cocina olía como un jardín de rosas en llamas; o el hombre que se disfrazó de polilla y se comió el abrigo, y de postre se sirvió un sombrero de fieltro helado...

## NOTA

Russell Edson (1935) es una de las voces más intensamente personales de la poesía norteamericana. Llamado "el padrino del poema en prosa", hijo del dibujante de tiras cómicas Gus Edson, es autor de más de veinte libros de poemas. Repletos de absurdos personajes que a menudo se enzarzan en diálogos aún más absurdos o en acciones dignas de los antiguos dibujos animados de la Warner Brothers, movidos

por un humor inquietante, en ocasiones brutal y en ocasiones quirúrgico, sus poemas se han convertido ya en un género propio, mezcla de tragedia divertida y comedia seria. De ellos la escritora Lydia Davis refería hace poco al español Enrique Vila-Matas: "por cada millón de poemas que lamentan el cruel destino de un alma profundamente incomprendida, existe un poema divertido de Russell Edson".



MESA REVUELTA

# Schopenhauer y Fernando de los Ríos en *Poeta en Nueva York*

*Por* José Antonio Llera



## 1. INTRODUCCIÓN

Son de sobra conocidos los núcleos temáticos y muchos de los aparejos formales que inervan *Poeta en Nueva York*. Gracias a la reciente edición de Andrew A. Anderson, basada en el manuscrito original, puede reconstruirse también su intrincada historia textual. Sin embargo, no puede decirse que la estilística o la ecdótica nos provean de todas las herramientas precisas para interpretar el torrente de sentido que sigue emanando de esos textos, ni que nos revelen las sucesivas constelaciones del pensamiento poético lorquiano. El pensamiento poético genuino, cuando lo hay, se gesta a través de múltiples experiencias y lecturas, asimiladas desde la adhesión o el rechazo (también se crece reactivamente, contra ciertos fuegos o terrores). Por este motivo, creo que los ríos subterráneos, los cenotes, los acantilados por donde sigue despeñándose la mirada del lector contemporáneo que se aproxima a *Poeta en Nueva York* aparecen como lugares aún inéditos: nos empujan a seguir caminando por un dédalo de pizarra —se palpan distintos estratos— en el que Ícaro nos espera con las alas abiertas, empapadas de gasoil, escarcha verde y ansiolíticos; nos disuaden de que no caigamos en ese error tan extendido que proclama —sin matices— el surrealismo de Lorca. La impronta surrealista, que existe, no casa sin embargo con el modelo de escritura automática apadrinado por Breton, y se problematiza mucho más cuando percibimos entre sus costuras los afilados dientes del expresionismo, su deslumbrante referencialidad —pesadillas reales—, o alguna lejana melodía gongorina.

Una de las resonancias que quiero

explorar aquí es la de la filosofía pesimista de Arthur Schopenhauer, que llega a Lorca por vía indirecta a través de Unamuno y de Rubén Darío, pero también mediante la lectura directa, seguramente por sugerencia de su maestro krausista Fernando de los Ríos, cuyo humanismo también cala en la cosmovisión que se infiere de *Poeta en Nueva York* si enfocamos la revuelta contra la injusticia social y el dogmatismo católico. No son convergencias azarosas de ninguna manera, pues el poeta viaja a la metrópoli norteamericana junto al profesor De los Ríos, que se disponía a dictar en la Universidad de Columbia unos cursos sobre Calderón, Ortega y Gasset y el pensamiento español del Siglo de Oro. En mi criterio, el triángulo Lorca-Schopenhauer-De los Ríos, así como sus derivaciones hacia el pensamiento unamuniano, la mística y el hinduismo, permiten explicar con mayor fundamento el sustrato ideológico y vivencial de bastantes poemas del libro.

## 2. EL CÍRCULO CIEGO

### DE LA VOLUNTAD

Estamos en Dresde (Alemania). Comienzos del siglo XIX. Arthur Schopenhauer y Karl Christian Friedrich Krause, vecinos durante algunos años, conversan a menudo sobre hinduismo. Para Krause, que sabía sánscrito, la ética india de la compasión constituirá una de las bases de su pensamiento. La bisagra que une a los dos pensadores es Kant. Pero mientras que Krause pretende su purificación, Schopenhauer aboga por su superación. El krausismo penetrará en España impulsado por la Institución Libre de Enseñanza. Fernando de los Ríos, por medio de la Junta de Ampliación de Estudios,

se formará las universidades germanas —Jena y Marburg—, adonde llegará buscando la sombra alargada de Nietzsche, uno de los discípulos de Schopenhauer. Aunque el irracionalismo del autor de *El mundo como voluntad y representación* no puede conjugarse con el socialismo humanista de Fernando de los Ríos, la lectura de sus obras completas no deja lugar a dudas de que lo había estudiado a fondo. Cuando revisamos los volúmenes de la biblioteca de Lorca, ¿es entonces una casualidad que encontremos una obra de Schopenhauer y un libro sobre pensamiento hindú? En una biblioteca de miles de ejemplares, quizás sí, pero es menos verosímil en una más modesta, de poco más de cuatrocientos, como la del poeta granadino<sup>1</sup>. Por las razones que aduciré más adelante, no me cabe duda de que *El amor, las mujeres y la muerte* (traducción de A. López White, Valencia, Prometeo, sin data), extracto de la obra mayor de Schopenhauer muy reeditado desde principios del siglo XX, constituyó una fuente de inspiración cierta.

El padre de Arthur Schopenhauer guardaba para él un tranquilo futuro de comerciante acomodado, pero su muerte repentina a causa de un accidente (¿fue acaso un suicidio?) libera al hijo de ese destino. No sólo la muerte paterna es agente de emancipación, sino también la madre, Johanna, que al poco de enviudar se traslada a Weimar y entra en relación con el círculo de Goethe. Será ella el acicate para que finalmente abandone Hamburgo y se decida a formarse para poder seguir la carrera de las letras, primero en el Gymnasium Ilustre de Gotha y luego en Weimar, adonde llega en 1807 y se prepara para entrar en la universidad de Gotin-

ga estudiando lenguas clásicas. En 1811 se matricula en la Universidad de Berlín, atraído por la filosofía de Fichte, frente a cuyas oscuras lecciones sobre la omnipotencia del yo reacciona con indignación y burla. Mientras el insigne Hegel, desde su tarima en un aula contigua, hipostasiaba el Estado y la Historia (todo lo real era racional), Schopenhauer, un desconocido, llegaba a Berlín para rebatir tales tesis. Su estancia en la universidad duraría poco. Después de romper con Goethe, con quien discrepaba acerca de su teoría de los colores, se trasladó a Dresde, donde solo y sin discípulos elaboraría el sistema que tomaría cuerpo en su obra maestra, publicada primero por Bockhaus y posteriormente ampliada: *El mundo como representación y voluntad (Die Welt als Wille und Vorstellung, 1819-1844)*.

Schopenhauer sitúa en la voluntad a la cosa en sí kantiana. El cuerpo no sería sino la objetivación de ésta, aquello de lo que todo fenómeno, representación u objeto es objetividad. No adquiere por tanto un sentido intelectualista, sino que se caracteriza por ser una fuerza natural que actúa ciegamente y que precede a todo obrar reflexivo, condicionándolo. La voluntad sobrepasa además el ámbito humano: está presente en procesos vitales y vegetativos, en actividades que no están regidas por ningún conocimiento —digestión, secreción, reproducción—, en todas las formas de la naturaleza orgánica e inorgánica. Se trata entonces de “un ciego afán, una agitación sombría y oscura (*einen blinden Drang, ein finsternes, dumpfes Treiben*)” (I, 204). Este afán de existencia sin objetivo ni fin se revela más desnudo en el animal o la planta que en el hombre, donde se encuentra más di-

simulado. A diferencia del animal, sólo el hombre vive en la expectativa o inevitabilidad de la muerte, germen de las ideas religiosas y filosóficas, del impulso metafísico. Si la vida no es más que un tormento y un morir continuamente evitado, la felicidad se vislumbra en negativo: supone la liberación de un dolor o carencia. Todos los esfuerzos por acabar con el sufrimiento sólo logran que cambie de forma. Lo único que hace perseverar en la lucha por la vida no es tanto el apego a ella como el pavor a la muerte.

Uno de los primeros introductores del pensamiento de Schopenhauer en España será José del Perojo y Figueras, quien publica *Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania* en 1875, libro que será reseñado por Clarín en el diario liberal *El Solfeo*. Al autor de *La Regenta* le confiesa Unamuno —traductor de *Über den Willen in der Natur*— que la correspondencia de Schopenhauer era para él un venero de ideas. Sabemos que el alemán dejó una profunda huella, muy estudiada<sup>2</sup>, en miembros del 98 como Baroja y Azorín (el narrador de *La voluntad*, Antonio Azorín, se confiesa “admirador de Schopenhauer, partidario de Nietzsche”). En *Los complementarios*, Machado glosa el antirracionalismo y la “esencial acefalía del mundo” que descubre en el *corpus* schopenhaueriano. Según Luis Fernando Moreno Claros (1994: 217), el ensayo de Thèodule Ribot *La filosofía de Schopenhauer*, en la versión española de 1879 a cargo del krausista Mariano Arés y Sanz, fue el medio más directo por el que conocieron los intelectuales del 98 las ideas del alemán. Habrá que esperar a que entre 1896 y 1900 se publique la traducción en tres volúmenes de *El mundo*

como *voluntad y representación* que llevan a cabo Antonio Zozaya y Edmundo González-Blanco para La España Moderna.

Carecemos todavía de un estudio que evalúe la influencia de Schopenhauer en autores del 27 como García Lorca<sup>3</sup>. Desde luego me parece imposible no ver reflejada la médula del sistema schopenhaueriano en el poema “Muerte”, que abre la sección VI de *Poeta en Nueva York*, “Introducción a la muerte (Poemas de la soledad en Vermont)”:

¡Qué esfuerzo!;/¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!;/¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!;/¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!;/¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!/Y el caballo,/¡qué flecha aguda exprime de la rosa!;/¡qué rosa gris levanta de su belfo!/Y la rosa,/¡qué rebaño de luces y alaridos/ata en el vivo azúcar de su tronco!/Y el azúcar,/¡qué puñalitos sueña en su vigilia!/Y los puñales diminutos,/¡qué luna sin establos!, ¡qué desnudos,/piel eterna y rubor, andan buscando!/Y yo, por los aleros,/¡qué serafín de llamas busco y soy!/Pero el arco de yeso,/¡qué grande, qué invisible, qué diminuto,/sin esfuerzo! (233).

Durante un tiempo, Lorca barajó —por sugerencia de Pablo Neruda— el título de *Introducción a la muerte* como el más apropiado para el ciclo neoyorkino, lo que hace pensar en “Muerte” como un poema de referencia dentro del conjunto. De él no se conserva manuscrito, tan sólo la galerada de *Revista de Occidente*, donde fue publicado junto a “Ruina” y “Nueva York. Oficina y denuncia” en enero de 1931 (vol. XXXI, núm. 91)<sup>4</sup>. Dentro de la alternancia versolibrista

entre el arte menor y el arte mayor, que propicia un ritmo áspero, en espolones, se detecta una prelación por el endecasílabo. La asonancia en *-éo* subraya la almendra temática o eje. Tenemos una *concatenación*, figura de repetición caracterizada por la recursividad del último segmento de un verso o frase. Las simetrías y el polisíndeton realizan las funciones de goznes que traban una estructura en isocolon férreamente cohesionada. Todo el diseño retórico-compositivo formaliza una noción (la voluntad) que asimismo se describe conceptualmente como encadenamiento sin principio ni fin, rueda fatal, infinita cadena.

Al interpretar el sentido de estos versos, Miguel García-Posada escribe: “Tan doloroso como la destrucción, es el hecho de las metamorfosis, las sucesivas transformaciones de los seres, que, negando su propia identidad, buscan desesperadamente ser otros. La búsqueda concluye en un ciclo de pesadilla que se cierra sobre sí mismo. [...] Si nos convertimos en otro ser, morimos: he ahí la sentencia que se desprende de estos versos” (1981: 242-243). Sin embargo, ¿se enuncia aquí la consecuencia fatal de toda metamorfosis o es otra cuestión la que late debajo? Me detengo en un pasaje de *El mundo como voluntad y representación* que considero capital para reconocer lo que se está dilucidando líricamente:

«Cada fin conseguido es el comienzo de una nueva carrera, y así hasta el infinito. La planta eleva su fenómeno partiendo del germen, a través del tronco y de la hoja, hasta llegar a la semilla y el fruto, que no es a su vez más que el comienzo de un nuevo germen, de un nuevo individuo que vuelve a recorrer el antiguo camino, y así durante

un tiempo infinito. Ese es también el caso de la vida del animal: la procreación es su culminación y después de conseguirla la vida del primer individuo decae con mayor o menor rapidez, mientras que otro nuevo asegura a la naturaleza la conservación de la especie y repite el mismo fenómeno. [...] Lo mismo se muestra, por último, en los esfuerzos y deseos humanos (in den menschlichen Bestrebungen und Wünschen), cuyo cumplimiento simula ser siempre el fin último del querer; pero en cuanto se han conseguido dejan de parecer lo mismo, por lo que se olvidan pronto, se vuelven caducos y en realidad siempre se dejan de lado como ilusiones esfumadas, aunque no de forma declarada; se es lo bastante feliz cuando todavía queda algo que desear y que aspirar, a fin de que se mantenga el juego del perpetuo tránsito desde el deseo a la satisfacción y desde esta al nuevo deseo [...] y no se caiga en aquella parálisis que se muestra en la forma del terrible y mortecino aburrimiento» (I, 218-219).

“Esfuerzos” (*Bestrebungen*): sinónimo de la dinámica del deseo, según nos apunta el filósofo. Lorca dialoga con Schopenhauer sirviéndose incluso del mismo término. Tanto los animales vertebrados (caballo, golondrina) como los insectos (la abeja) luchan en cruel remolino, fustigados por la fuerza ciega del deseo, de la voluntad de vivir. No es diferente el destino humano, donde se reconoce idéntico impulso. El contraste final negativo (“sin esfuerzo”) en relación con los periodos exclamativos anteriores señala a la muerte como el cese de esa pugna encarnizada, a la que se alude por metonimia (“el arco de yeso” es la imagen del nicho, diminuto e inmenso a la vez, estrecho e infinito). Uno de

los fragmentos recopilados en *El amor, las mujeres y la muerte*, el libro de Schopenhauer que Lorca tenía en su biblioteca, es contundente al afrontar el tema de las mutaciones permanentes que manifiesta el martirio de la existencia: “Los esfuerzos sin tregua para desenterrar el sufrimiento no dan más resultado que cambiar su figura. En su origen aparece bajo la forma del menester, de la necesidad, del cuidado por las cosas materiales de la vida. Si a fuerza de trabajo se logra expulsar el dolor bajo este aspecto, al punto se transforma y adquiere mil fisonomías [...]. Si se logra expulsarlo, no sin combate, vuelve a sus antiguas metamorfosis, y vuelta el baile a continuar...” (117-118). Diseminado en múltiples variedades, la historia natural del sufrimiento no cesa de repetirse: querer sin razón, luchar y expirar.

En el cierre, la voz poética se autorrepresenta como un serafín en llamas, metáfora que trae un eco difuso de *Sobre los ángeles*, que Alberti acababa de publicar justo antes de que Lorca partiera a Nueva York. *Busco y soy*. ¿Por qué el ser se funde con la búsqueda? Realidad y deseo: médula de la poesía y de la vida como recordará Luis Cernuda. Ángel de fuego, inflamado mirlo blanco, ruiseñor enamorado: el poeta. En “1910 (Intermedio)” sus finos sentidos perciben “un dolor de huesos por el aire sin gente”, falla íntima del ser que lo constituye y lo sumerge, *manque d'être* según la expresión lacaniana. Robert Burton, en su *Anatomy of Melancholy* hablará de los ojos vacíos (*hollow eyes*) del melancólico, y en *Poeta en Nueva York* nos aterrorizan “los ojos vacíos de los pájaros”, del poeta-pájaro tal vez, que medita cómo articular y comprimir el lenguaje del grito (nadie puede protegerse contra él).

Son muy célebres los versos de “Lo fatal”, de Rubén Darío: “Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura, porque esa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente”. El código que permite interpretarlos se halla de nuevo en Schopenhauer, quien afirma la correlación entre la conciencia y el dolor: “En la planta no hay todavía sensibilidad, luego tampoco dolor [...]. Así pues, en la misma medida en que el conocimiento alcanza la claridad y aumenta la conciencia, crece también el tormento que, por consiguiente, llega a su más alto grado en el hombre y tanto más cuanto más claramente conoce y más inteligente es” (I, 367). Pienso que “Panorama ciego de Nueva York” puede leerse siguiendo ese mismo patrón:

*Todos comprenden el dolor que se relaciona con la muerte / pero el verdadero dolor no está presente en el espíritu. / No está en el aire ni en nuestra vida, / ni en estas terrazas llenas de humo. / El verdadero dolor que mantiene despiertas las cosas / es una pequeña quemadura infinita / en los ojos inocentes de los otros sistemas (206).*

*Despiertas las cosas*: la vida está donde no hay olvido ni sueño, sino cuerpos en carne viva; los ojos abiertos esgrimen la conciencia, interiorizan sus rozaduras. ¿No hay redención posible entonces? ¿No habrá salida para este girar sin causa en la rueda de Ixión, en los estados de existencia sucesivos donde reina el dolor (el *samsara* de los budistas)? Sartre, en *La náusea* (1938), pondrá en escena a un héroe que dice querer abandonarse, dormir, descansar, pero que le asfixia una existencia que se le introduce por los

ojos, por la boca, por la nariz. Schopenhauer apela a la tarea de negar la voluntad, a una especie de vía purgativa que sigue diferentes peldaños, al cabo de los cuales queda la nada, la calma total del espíritu, un estado similar al *nirvana* budista <sup>5</sup>: a) el arte, en la medida en que consiste en contemplación pura de la esencia de las cosas; b) la purificación por el dolor, en la tradición cristiana y oriental (los ascetas y los yoguis); c) la compasión como supremo principio moral. La piedad evangélica, el Cristo conmovido ante las miserias humanas (Mt 9,36; Mc 6,34; Lc 10,33), está muy presente en *Poeta en Nueva York*. La misericordia no sólo se deposita sobre los más débiles <sup>6</sup>, sobre “la otra mitad”, sino también sobre los animales. “Vaca”, otro de los poemas que en *Revista de Occidente* acompaña a la edición de “Muerte”, empieza así: “Se tendió la vaca herida. / Árboles y arroyos trepaban por sus cuernos. / Su hocico sangraba en el cielo”. Al reconocerse en el otro, el sujeto compasivo quiebra el egoísmo, el *principium individuationis*, y abraza todo lo viviente; es una forma de amor que no acontece en el orden natural, basado en la necesidad, sino que lo trasciende afirmándose como don sobrenatural. De ahí las ansias de inmólación que transpira el ciclo neoyorkino.

### 3. EL HUMANISMO DE FERNANDO DE LOS RÍOS

En el verano de 1929 —el mismo año en que Norah Lange abandonó a Borges para caer en brazos de Oliverio Gironde— parten de la Estación del Norte, Federico, su maestro Fernando de los Ríos y una sobrina de éste, Rita Troyano de los Ríos, que tenía previsto enseñar es-

pañol en Inglaterra. Hasta que embarcan el día 19 de junio en Southampton a bordo del *S. S. Olympic*, pasan una noche en París (sabemos que van a ver el Louvre) y dos en Londres, donde visitan el Museo Británico y cenan con Salvador de Madañaga. Llegan al puerto neoyorkino el 25 de junio. ¿Cómo no imaginar al maestro De los Ríos paseando por la cubierta del trasatlántico, mirando el cielo estrellado y poniendo en antecedentes al joven poeta —los ojos perdidos en el viento tibio— acerca de lo que iba a encontrarse en la megalópolis: el hormiguero de las muchedumbres, las desigualdades, los rascacielos, los restaurantes automáticos que asombraron a Julio Camba, el suburbano, Harlem, Broadway y Central Park, relato tamizado por su ideología, por su manera de ver y entender el mundo? Encerrado en su camarote, el poeta se rodearía de ensoñaciones, zanjas de sombra y cabezas de bronce ahuecadas por el sonido del mar, el mismo que habían surcado antes Juan Ramón Jiménez y Zenobia. Ahora no era el mar de la plenitud y la fusión, sino el océano de la separación, el de la desdicha: había roto con el escultor Emilio Aladrén y su *Romancero gitano* había sido acogido con una hiriente displicencia por su amigo Salvador Dalí, que terminaba de colaborar en una película de Buñuel, *Un chien andalou*. Se lo cuenta por carta a su amigo el embajador chileno Morla Lynch: está muy apenado, pero no va solo en la travesía; su cicerone es Fernando de los Ríos, “viejo maestro mío y persona encantadora en extremo, que me allanará las primeras dificultades, ya que, como tú sabes, yo soy un inútil y un tontito en la vida práctica” (1997: 611).

El profesor De los Ríos impartió clases en la Institución Libre de Enseñanza y sacó la cátedra de Derecho Político en la Universidad de Granada en 1911. Ingresó en el partido socialista en mayo de 1919. José Mora Garnido, que compartió con Lorca las aulas granadinas, relata algunos rasgos de su carácter: “Fue nuestro amigo; nos prestó libros y nos hizo sentir el sonrojo de no conocer más idioma que —malamente— el francés” (1958: 151). Por desavenencias con la dictadura de Primo de Rivera, que había suspendido las clases en la Universidad de Granada, renunciará el 20 de marzo de 1929 al ejercicio de sus funciones y retribuciones académicas. El pensamiento de Fernando de los Ríos nacía al abrigo del neokantismo y se mostraba partidario de un socialismo humanista, en sintonía con Owen, Wells, Lasalle y Jaurés, frente al socialismo mecanicista y económico, por lo que rechazaba la lucha de clases y la dictadura del proletariado. Respaldaba la introducción de reformas jurídico-políticas que instaurasen una democracia social, así como la implantación de un Derecho social pluralista, nacido de la ósmosis entre el poder público y las organizaciones sociales. Criticaba al positivismo marxista derivado de los neokantianos de Marburg (Cohen y sobre todo Vörländer, que publica en 1907 *Kant und Marx*) y defendía la libertad de conciencia individual, la autonomía moral y, a partir de ella, la protección de los derechos humanos. Libertad de conciencia sí, pero no liberalismo económico.

Ian Gibson (2011) se refiere a una conferencia del profesor De los Ríos en el Ateneo de Granada —antes de emprender su viaje a Nueva York acompañando

a su discípulo— en la que cuenta su visita anterior al barrio negro de Harlem y su asistencia a una ceremonia religiosa en una iglesia baptista. Gibson constata así el hecho de que el poeta ya tenía una idea previa de la metrópoli antes de poner los pies en ella. Habría que agregar a esta observación del biógrafo que Lorca no sólo asimila esta información externa sobre Norteamérica, sino que —y me parece lo más importante— absorbe buena parte del ideario humanista de su maestro, que en 1926 había publicado la que será su obra de referencia: *El sentido humanista del socialismo*. Leyera o no esta obra, es evidente que el contacto personal con De los Ríos durante y después del periplo en barco dejó una huella en el ciclo neoyorkino, sin que una afirmación así suponga considerar *Poeta en Nueva York* como una traslación o ilustración lírica de ese pensamiento. Explicaré dónde sitúo los puntos nodales entre uno y otro.

El aliento profético de denuncia que atraviesa el ciclo neoyorkino es algo que se hace manifiesto desde una primera lectura. Ya en “Aurora” el hablante lírico llora el imposible edén frente a la realidad desoladora, sin esperanza: “Los primeros que salen comprenden con sus huesos / que no habrá paraíso ni amores deshojados; / saben que van al cieno de números y leyes, / a los juegos sin arte, a sudores sin fruto” (209). Número y leyes remiten, por sinécdoque, al capitalismo y al derecho, ambos enfangados, lejos de las aguas lustrales de la Naturaleza. Si algo pone de relieve claramente Fernando de los Ríos en las páginas de *El sentido humanista del socialismo* es la violencia del capitalismo, que aplasta la dignidad humana: “Capitalismo y humanitarismo son en efecto



dos términos antitéticos, contradictorios; la oposición en ellos es esencial, y por mucha que sea la elasticidad del capitalismo en cuanto régimen económico, y es extraordinaria, no puede, en tanto perviva, negar lo que le es consustancial: su indiferencia, cuando no hostilidad, ante lo humano; es su Némesis” (OC II: 225). El cuerpo —los huesos— acoge este martirio, lo comprende como cicatriz. Las leyes pertenecen a una clase dominante, son privatizadas por la plutocracia: “Entre el trabajo y el dominio, el fallo de las leyes, hijas de un orden jurídico que responde hasta hoy, fundamentalmente, a las exigencias de los beneficiarios del dominio, ha sido favorable a éste y adverso al trabajo agente de la productividad” (OC II: 236). Por eso aspira De los Ríos a un Derecho no retardatario, flexible, por el que fluyan los contenidos de la conciencia social, y sitúa a la justicia como el objetivo de la comunidad civil.

Lorca es además testigo del crecimiento de las desigualdades debido al *crash* de 1929. Él no se internó en los bajos fondos de la ciudad como un cronista atento e insobornable. Sería una imagen falsa: sus amistades eran intelectuales y gentes distinguidas, artistas y aristócratas. Sin embargo, el poeta sí intuyó lo siniestro debajo de las moquetas de las oficinas. Vio palomas y buitres atravesando el ojo de los puentes y supo que, en el Bowery, Saturno se ahogaba en las rodillas de los borrachos. Vio cómo los parados vendían en la calle manzanas a cinco centavos. La asistencia social pública, que se administraba con cuentagotas, no podía evitar los múltiples desahucios, por lo que millares de personas se refugiaban en *bidonvilles* en las inmediaciones

de las grandes ciudades. La malnutrición de numerosos trabajadores sirvió de tema a una de las más famosas melodías de la época: “Beans, bacon and gravy”.

Al llegar al control de aduanas norteamericano, el exiliado Fernando de los Ríos —ministro de Instrucción Pública en la República y embajador en Washington durante la guerra civil— se declaró “cristiano erasmista”. Estos calificativos no resultan incoherentes si tenemos en cuenta el discurso pronunciado en las Cortes Constituyentes el 8 de octubre de 1931 sobre la cuestión religiosa. Proclamó la aconfesionalidad del Estado, pero de forma muy alejada del ateísmo: “No se le ha dicho que nosotros, a veces, no somos católicos, no porque no seamos religiosos, sino porque queremos serlo más. Hasta la última célula de nuestra vida espiritual está saturada de emoción religiosa; algunos de nosotros tenemos la vida entera prosternada ante la idea de lo absoluto e inspiramos cada uno de nuestros actos en un ansia ascensional” (OC III: 374). Por influencia de Unamuno, no deja de insistir en la sustancia íntima del sentimiento religioso, que no puede ser minimizada por el dogmatismo católico: «Pero la larva dogmática de Nicea, fuertemente estimulada por la pasión combativa de San Agustín, puso cerco a la religiosidad y le planteó en términos categóricos el dilema: creer o no creer lo que se ordena. El renacimiento evangélico cristiano simbolizado en San Francisco de Asís, estaba, pues, condenado a perecer, porque surgía acuciado por la necesidad de calmar la sed de Dios mediante un vivir evangélico; la suerte estaba echada: el cristianismo oficial había advenido dogma, y lo que se precisaba para defenderlo de todo ataque era autoridad penas, fuerza de intimidación

ción; en su virtud, en los sepulcros, pórticos y prédicas comienza a dominar la evocación del Purgatorio; el cerco puesto a la religiosidad exigía, para que no fuese roto, milicias que le guardaran; San Ignacio, que fue guerrero, ofreció a este fin la Orden que el creara con afanes de lucha; ella monta la guardia desde entonces, y para desventura de nuestra civilización occidental, consúmase la desviación de la Iglesia de la interpretación cristiana que exige la religiosidad en el vivir» (OC II: 245) <sup>7</sup>.

El Lorca de sus primeros escritos rechaza la crueldad del Dios veterotestamentario y se inclina por una mística encarnada al modo teresiano. Su espiritualidad cristiana y anticatólica es un asunto bastante estudiado (Herrero, 2005; Martín, 2013). En cambio, no se ha apuntado todavía la incidencia en *Poeta en Nueva York* de las ideas contra el dogma católico de su maestro granadino. La Iglesia como orden y razón desembocaría en lo que De los Ríos llama Estado Iglesia, que es el Estado Español del siglo XVI, clausurando de firme todo germen de disidencia y heterodoxia, segregando a las minorías. Esta hipóstasis del Estado reverdece en los fascismos, de ahí que traiga a colación las declaraciones pro-totalitarias del filósofo italiano Gentile (“El Estado gobierna para todos, sobre las cabezas de todos y, si es necesario, contra todos”). Este contexto no puede pasar inadvertido en los versos de “Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)” y, sobre todo, en los terribles y heterodoxos de “Grito hacia Roma desde la Torre del Chrysler Building”, escritos al poco de firmarse el Tratado de Letrán. A la violencia que

ensucia el símbolo de la paz (la paloma), se responde con la violencia desestabilizadora de lo abyecto (por eso el excremento: éste desmantela toda idea de límite), de lo enfermo, acusando a la Iglesia católica de profanar el mensaje de amor universal encarnado por Cristo:

*Porque ya no hay quien reparta el pan ni el vino, /ni quien cultive hierbas en la boca del muerto, /ni quien abra los linos del reposo, /ni quien llore por las heridas de los elefantes.*

*No hay más que un millón de herresos /forjando cadenas para los niños que han de venir.*

*No hay más que un millón de carpinteros /que hacen ataúdes sin cruz.*

*No hay más que un gentío de lamentos /que se abren las ropas en espera de la bala.*

*El hombre que desprecia la paloma debía hablar, /debía gritar desnudo entre las columnas, /y ponerse una inyección para adquirir la lepra /y llorar un llanto tan terrible /que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamante.*

*Pero el hombre vestido de blanco /ignora el misterio de la espiga, /ignora el gemido de la parturienta, /ignora que Cristo puede dar agua todavía, /ignora que la moneda quema el beso de prodigio /y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán (263).*

A pesar de estas confluencias tan claras, hay una diferencia esencial entre el ideario de Fernando de los Ríos y la cosmovisión que dimana de la serie neoyorkina. Los sujetos poéticos de *Poeta en Nueva York* no pactan, no son portavoces de ningún reformismo social, sino, al contrario, proclaman con tono

profético una *revolución* natural que disuelve la Historia y derroca el Derecho corrompido. Detrás de esa utopía es posible vislumbrar una refundación de lo humano, una purificación de lo que ha sido mancillado y traicionado, convertido en fuente de miseria, opresión e injusticia. El agente de esa acción destructora no es el hombre, sino la Naturaleza y el animal, emblema del instinto, de un instinto espiritualizado, de una furia dionisiaca: “Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos, / que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas, / que ya la Bolsa será una pirámide de musgo, / que ya vendrán lianas después de los fusiles / y muy pronto, muy pronto, muy pronto. ¡Ay, Wall Street!” (195-196).

Eclosión de lo salvaje después de la revolución cruenta (“los fusiles”), de lo

que ya no obedece a códigos de poder institucionalizados. Lianas, cobras silbadoras, pingüinos, ortigas... El partido comunista había convocado una gran manifestación en Union Square el 6 de marzo de 1930 como protesta contra el desempleo en el periodo de la Gran Depresión (los índices eran superiores al 20 %). Hubo detenciones y heridos. La crónica de *The New York Times* del 7 de marzo habla de una mujer que se defendía como un gato salvaje y que llegó a herir a un policía antes de ser reducida (“fought like a *wildcat* and cut a patrolman in the mouth before he could subdue her”). De haber leído el diario, Lorca, que sólo cuatro días antes abandonó la ciudad camino de Miami, ¿habría interpretado la noticia alusiva a la fiera de la mujer como un buen augurio?

<sup>1</sup> El escrutinio de la biblioteca de Lorca, llevado a cabo por Christian de Paepe y Manuel Fernández-Montesinos (2008), ofrece datos muy interesantes. Los títulos de filosofía, si bien escasos, resultan muy significativos, pues no son sólo los tomos de un típico estudiante de Derecho. Junto a algunos diálogos de Platón (Fernando de los Ríos dedicó a él su tesis), destacan varios tratados de Kant, el *Discurso del método* en la traducción de Manuel García Morente, los *Elementos de historia de la filosofía* de Maurice de Wulf, los *Opúsculos filosóficos* de Leibniz, *La rebelión de las masas* de Ortega, la *Ética* de Spinoza en la edición francesa de Lantzenberg, la *Teodicea: Libro I de la Summa contra gentiles* de Santo Tomás de Aquino en versión de Julián de Vargas, los *Ensayos* de Unamuno y la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos.

<sup>2</sup> Remito a la clásica monografía de Hans Jeschke (1954), así como a los artículos de Santiago Donald (1994) y Ángel L. Prieto de Paula (2003).

<sup>3</sup> Que yo sepa, únicamente Roberta Quance (2010: 66-67) se ha referido a ella muy brevemente, citándose sólo a obras previas a *Poeta en Nueva York: las Suites, Canciones y Poema del cante jondo*. Es cierto que con anterioridad Juan Carlos Rodríguez (1994), en una monografía excelente, había presentado a Lorca como lector de Schopenhauer, pero sin ofrecer ningún dato al respecto en apoyo de esta intuición.

<sup>4</sup> A buen seguro Ortega y Gasset reconocería la clave del poema, pues no le era desconocida la filosofía de Schopenhauer. En sus primeros escritos, pertenecientes al primer cuarto del siglo XX, lo califica de “fino y malicioso”, de “gran sofista y, por consiguiente, gran literato”. En *La deshumanización del arte* hay una alusión a la contra: el arte de vanguardia, esencialmente irónico, se aleja de la seriedad salví-

fica que la atribuía el filósofo alemán. En la colección de Los Grandes Pensadores, de la editorial Revista de Occidente, apareció en 1925 un estudio sobre Schopenhauer, firmado de R. Lehmann.

<sup>5</sup> Excede los propósitos de este artículo sondear los vínculos entre Schopenhauer, admirado lector de las *upanishads*, y el pensamiento oriental. Véase Moira Nicholls (1999). Por otro lado, si atamos cabos, no sorprenderá tanto que en la biblioteca de Lorca hallemos *La filosofía esotérica de la India*, de Brahmacharin Bodhabikshy. En estas páginas se pone en evidencia la conexión entre el egoísmo y el deseo: “No se mueve el uno sin el otro. Y el deseo es el que nos sujeta a los objetos separados, [el] que nos ata con fuerza irresistible a la rueda de los nacimientos y las muertes” (1914: 142).

<sup>6</sup> Recuérdesse el soneto de Unamuno: “Busca de tu alma la raíz divina, / lo que a tu hermano te une y asemeja / y del puro querer que te aconseja / aprende fiel la santa disciplina. // Oye a tu humanidad cual te adoctrina: / ‘Todos soy yo, en mi alma se refleja / todo placer y toda humana queja’, / y del falso vigor siempre abomina” (1999: 264).

<sup>7</sup> En un artículo publicado en 1917, en el número 116 de la revista *España*, afirma: “En la entraña de todo dogma hay un acto de irrespetuosidad: el de tratar el sentimiento como recluta a que puede imperativamente ordenarse; la religiosidad es emoción, es anhelo, es poesía, y el dogma es el otro extremo polar, un tejido de conceptos de cuya defensa se encarga a las iglesias” (OC IV: 19). Y en su conferencia “La raíz mística de Unamuno”: “La raíz de la mística es emocional, afectiva; es una vena que brota de la intimidad preracional del alma; y si eso es común a toda la mística, tratándose de Unamuno la pugna con toda dogmática es aún mayor, porque para él la fe se asienta en la contradicción

irreductible, vital, de cabeza y corazón, en perpetua lucha” (OC III: 257). Un dato elocuente de estas conexiones es que en carta dirigida a Adriano del Valle y fechada el 19 de septiembre de 1918, Lorca le recomienda leer los últimos ensayos de Unamuno.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BODHABBIKSHY, Brahmacharin (1914), *La filosofía esotérica de la India*, trad. y prólogo de B. Champasaur Sicilia, Laguna de Tenerife, Suc. de M. Curbelo.
- CANO BALLESTA, Juan (1999), *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, Valencia, Pre-Textos.
- CÁMARA VILLAR, Gregorio (ed.) (2000), *Fernando de los Ríos y su tiempo*, Granada, Universidad de Granada.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2009), *Los poetas del 27, clásicos y modernos*, Murcia, Ediciones Tres Fronteras.
- DONALD, Santiago (1990), “La influencia de Arturo Schopenhauer en España desde finales del siglo XIX”, en Antonio Heredia Soriano (ed.), *Actas del VI Seminario de Historia de la Filosofía española e iberoamericana*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 411-424.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996), *Obras completas I. Poesía*, ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
  - (1997), *Obras completas III. Prosa*, ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1997.
  - (2013), *Poeta en Nueva York*, primera edición del original fijada y anotada por de Andrew A. Anderson, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1981), *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal/Universitaria.
- GIBSON, Ian (2011), *Federico García Lorca*, Barcelona, Crítica.
- HEFFER, Jean (1982), *La Gran Depresión*, Madrid, Narcea.
- HERRERO, Javier (2005), “El Padre contra el Hijo: la visión cristiana de Lorca”, en Luis Fernández Cifuentes (ed.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid, Istmo, pp. 115-142.
- JANAWAY, Christopher (ed.) (1999), *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JESCHKE, Hans (1954), *La generación de 1898 en España*, trad. de Y. Pino Saavedra, Madrid, Editora Nacional.
- LLERA, José Antonio (2013), *Lorca en Nueva York: una poética del grito*, Kassel, Reichenberger.
- MARTÍN, Eutimio (2013), *El 5º evangelio: la proyección de Cristo en Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar.
- MENARINI, Piero (1975), *Poeta en Nueva York di Federico García Lorca*. Lettura critica, Firenze, La Nuova Italia Editrice.
- MONEREO PÉREZ, José Luis (2000), “El pensamiento jurídico-social de Fernando de los Ríos y su generación”, en Gregorio Cámara Villar (ed.), ed. cit., pp. 86-136.
- MORA GUARNIDO, José (1958), *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*, Buenos Aires, Losada.
- MORENO CLAROS, Luis Fernando (1994), “Schopenhauer en España (Comentario bibliográfico)”, *Daimon. Revista de Filosofía*, 8, pp. 203-232.
- NICHOLLS, Moira (1999), “The influences of Eastern thought on Schopenhauer’s Doctrine of the Thing in Itself”, en Christopher Janaway (ed.), ed. cit., pp. 171-212.
- ORTEGA Y GASSET, José (2004-2010), *Obras completas*, Madrid, Taurus-Fundación José Ortega y Gasset, 10 vols.
- PAEPE, Chistian de, y FERNÁNDEZ-MONTESINOS GARCÍA, Manuel (2008), Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca. *Volumen VIII. La biblioteca de Federico García Lorca*, Madrid, Fundación Federico García Lorca.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2003), “Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del Novecientos”, *ALEUA*, 12, pp. 55-87.
- QUANCE, Roberta (2010), *In the Light of Contradiction: Desire in the Poetry of Federico García Lorca*, Oxford, Legendia.
- RÍOS URRUTI, Fernando de los (1997), *Obras completas*, ed. de Teresa Rodríguez de Lecea, Barcelona, Anthropos, 5 vols. [= OC]
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994), *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*, Madrid, Akal
- SAFRANSKI, Rüdiger (2008), *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, trad. de José Planells Puchades, Barcelona, Tusquets.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2003-2004), *El mundo como voluntad y representación*, ed. y trad. de Pilar López de Santa María, Madrid, Trotta, 2 vols.
  - *El amor, las mujeres y la muerte*, Valencia, Prometeo, s. d.
- UNAMUNO, Miguel de (1999), *Obras completas, IV. Poesías. Rosario de sonetos líricos. El Cristo de Velázquez. Rimas de dentro. Teresa. De Fuerteventura a París. Romancero del destierro*, ed. de Ricardo Senabre, Madrid, Biblioteca Castro.
- VILLANUEVA, Darío (2008), *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

MESA REVUELTA

**De la autoficción a  
la antificción.**

**Por la autobiografía**

*Por* Manuel Alberca

En el ensayo “Malestar y autobiografía” (*Cuadernos hispanoamericanos*, 745-746), Anna Caballé, basándose en las aportaciones de los estudios neurológicos, exponía un marco teórico que permite comprender las tendencias de la literatura autobiográfica actual. Dentro de este nuevo modelo autobiográfico, la autora concluía: “La noción de autoficción se ha quedado corta para explicar la nueva utilización de lo autobiográfico en la creación”. Aunque esta conclusión no era, creo yo, lo más importante ni sustancial de este interesante trabajo, he de reconocer que me animó a poner negro sobre blanco mis dudas y reservas con respecto a la autoficción tan difundida en los últimos años.

Lo que sigue tiene algo de “*mea culpa*”, pues como autor de *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, (2007), aunque tuve la precaución de llamar la atención sobre los inconvenientes de la autoficción, especialmente en las conclusiones, soy responsable del abuso de este concepto en algunos estudios literarios recientes. Desde que publiqué el libro he ido matizando mi aprecio sobre la autoficción, y en este trabajo quisiera exponer mi postura actual sobre este asunto. Creo que, después de años de hegemonía de la autoficción en el campo de los estudios autobiográficos, es oportuno hacer un balance crítico de sus aportaciones y rémoras.

## UNA RELACIÓN DESIGUAL

Al referirnos a la autoficción resulta inevitable plantearnos la relación entre géneros limítrofes, en este caso entre la novela y la autobiografía. Estas relaciones no son de ahora, tienen siglos de existen-

cia, pero nunca han sido simétricas. Al contrario, han estado jerarquizadas por la ficción, que ha gozado siempre de mayor prestigio.

A la autobiografía le ocurre algo similar a lo que le sucedía a la novela en el pasado, cuando era considerada un género espurio al margen de las poéticas clásicas. La novela moderna española, la que apareció en el siglo XVI, tardó tres siglos en ser un género respetado, y en convertirse en una lectura mayoritaria. Y esto no sin fuertes censuras literarias, pues se consideraba un producto pensado para niños y féminas. Tampoco faltaban las reservas de tipo moral. ¿Novelas? No verlas, decían los clérigos decimonónicos, y desaconsejaban su lectura por disolvente. Quiero decir que, si la autobiografía moderna no tiene ni 250 años, no debe sorprendernos que sea rechazada todavía por sectores de la crítica, de la Academia, incluso por los propios autobiógrafos.

En los ‘ligues’ entre la autobiografía y la novela, esta ha resultado beneficiada, pues ha colonizado a su antojo a la primera. Cuando a la novela le ha flaqueado la inspiración, o cuando los modelos vigentes han dado señales de adocenamiento, los novelistas han recurrido a otros géneros y, por supuesto, a la autobiografía. Por el contrario, esta, aunque utiliza técnicas que creíamos propias de la ficción, no ha tomado la novela como tierra de promisión. Actualmente la supremacía del género novelístico sobre el resto de géneros narrativos sigue siendo aplastante, y esa jerarquía se manifiesta, entre otros detalles, en que la denominación de “novela” se puede aplicar a cualquier obra, incluso si se trata de una verdadera autobiografía, un diario o un

tratado histórico. En fin, en esta desigual relación, la novela se lleva la fama y la autobiografía carga la lana. Los novelistas 'chulean' la autobiografía, y además se arrojan, en su beneficio, la categoría de lo literario, y mandan a la autobiografía a segunda división.

Con la prudencia que conviene observar cuando miramos atrás para que la distancia no nos engañe, podemos decir que, en la guadianesca historia de la autobiografía española, algunos momentos cruciales de nuestra historia han propiciado un desarrollo intenso del género memorialístico y confesional. Este desarrollo ha coincidido a veces con el colapso creativo de la novela, que ha buscado en la autobiografía inspiración y estímulo creativo.

Daré tres ejemplos de forma resumida que corresponden a tres momentos críticos de la historia de España: primera mitad del siglo XVI, final de siglo XIX-comienzos del XX y 1975. En los tres, y sin poder entrar en detalles por falta de espacio, se produjo un importante desarrollo de la autobiografía. En los tres se produjo el colapso, por agotamiento, de la novela predominante en la época: los libros de caballería, en el siglo XVI; la novela realista-naturalista, a finales del XIX, y el realismo-social y el experimentalismo, en 1975. Y en los tres, la novela encontró "inspiración" en la autobiografía: Lazarillo de Tormes y la picaresca, las "novelas de 1902", que en palabras de Mainer son "autobiografías generacionales", y por último, a partir de 1975, al socaire de la recuperación de la memoria colectiva y personal, los novelistas volvieron la vista a la novela autobiográfica y a la autoficción. En esos tres

periodos el desarrollo de la novela no se podría explicar sin la autobiografía coetánea.

### ¿POR QUÉ HA INTERESADO TANTO LA AUTOFICCIÓN?

La autoficción venía a insertarse, por tanto, en una tradición, en la que ficción y autobiografía mantenían desde hacía siglos una larga, fructífera, pero desigual relación. Al mirar la Historia de la Literatura, encontramos normal que los novelistas, en momentos de agotamiento o penuria inventiva, hayan recurrido a los contenidos autobiográficos, y que lo defiendan o lo justifiquen, echando mano de los fundamentos proteicos del género. Es decir, los novelistas, en momentos de declive, han podido colonizar la autobiografía con total naturalidad. En cambio no se entiende o se entiende mal que los autobiógrafos utilicen formas del lenguaje novelístico o inventen otras. Pero se comprende aún menos que la autobiografía, por su carácter factual, sea excluida de la Literatura con mayúsculas.

El origen de la autoficción se encuentra precisamente en esta situación que posterga a la autobiografía dentro del sistema literario. En el invento subyace esta misma idea, pues su 'inventor' dejaba la autobiografía fuera de la Literatura, y la definía como un discurso adocenado de estilo grandilocuente que los hombres ilustres utilizaban para escribir su vida (Doubrovsky, 1977). En este sentido la autoficción le permitía sortear dos escollos: el terminológico (el neologismo le eximía de utilizar la larga, pesada y antipática *autobiografía*) y la falta de prestigio, pues el nuevo registro, al presentarse como *novela*, le abría el paso de la

aduanas literarias, que controla la ficción.

Es cierto que, dentro de la tradición de trasvases entre la autobiografía y la novela, la autoficción presenta unos rasgos específicos que la distinguen de formas afines, como la novela autobiográfica o la autobiografía ficticia (Alberca, 2007:93-132), pero su novedad es relativa. Sin embargo, la autoficción ha concitado un interés sorprendente, incluso inusitado, si lo comparamos con la escasa atención que normalmente despiertan las cuestiones de teoría literaria. Pero, ¿por qué ha ejercido esa atracción la autoficción, por qué tanta curiosidad e interés por ella, y por qué se ha convertido por algunos en una forma de culto? A mí se me ocurren algunas razones:

1. La autoficción simboliza el espíritu de una época, el de las cuatro posmodernas décadas (del post-68 a 2007), que acaban con la crisis económica de 2008, cuyo hito inaugural lo puso la quiebra de Lehman&Brothers. Fueron tiempos marcados por un capitalismo globalizado y neoliberal que uniformizaba a los sujetos hasta convertirlos en una legión sin señas de identidad propias, al mismo tiempo que vendía la idea de que, con un suplemento de ficción, cualquiera podía diseñarse a la carta una nueva y neo-narcisista identidad (Lipovetsky, 1986).

El auge de la autoficción coincidió con una época de expansión del llamado “capitalismo de ficción y del dinero de plástico” (Verdú, 2003). Una panacea en la que pocos detectaron el disparate, y menos aún la cercanía del fin de ese delirio económico y social. Tampoco Vicente Verdú. En consecuencia, el pinchazo de la burbuja y la consiguiente caída de

ese imperio ficticio han revelado la trivialidad o el carácter superfluo de muchas de las autoficciones producidas al socaire de esta época de compulsivo ludismo e impostura posmoderna. Además algunos de los principios creativos de las artes en la posmodernidad coincidieron con los ejes centrales de la autoficción que en algunos casos pretendían ilusamente abolir las fronteras entre realidad y ficción, desprestigiar las nociones de verdad y mentira, inutilizar los conceptos de identidad personal y compromiso autobiográfico. La apoteósica confusión de estos conceptos por el posmodernismo fue criticado con ironía: “El posmodernismo es demasiado joven para recordar la época en que existían la verdad, la identidad y la realidad” (Eagleton, 2005)

Por otra parte, la autoficción apareció en el campo literario en un momento de características en apariencia contradictorias: de una parte, la crítica post-estructuralista había decretado “la muerte del autor” y de paso esa antigualla de la referencia y del sentido de la obra literaria. Y por otra, desde la década de los setenta, la autobiografía y el estudio de la autobiografía no habían dejado de crecer y habían experimentado un auge y creatividad hasta entonces impensables. De algún modo la autoficción y la intuición de Doubrovsky, que vivía a caballo de Estados Unidos y Francia, era un intento de superar esta contradicción. En resumen, la autoficción venía a testificar la crisis y la afirmación de un sujeto fragmentado y de identidad inestable (Alberca, 2007:23-28).

2. Un segundo motivo del éxito de la autoficción es el acierto del neologismo. El propio Doubrovsky reconoce es-



tar sorprendido de la fortuna de su ocurrencia. Confiesa que cuando utilizó el término por primera vez para definir Fils (1977) ni pretendía crear un nuevo género literario ni pensaba que se convertiría en un movimiento importante en la literatura francesa y mundial (Chemin, 2013). Hubo intentos anteriores para nombrar este espacio literario de fronteras difusas entre la novela y la autobiografía, que no prosperaron en absoluto. A comienzos del siglo XX, un escritor inglés, Stephen Reynolds, creó un término similar a autoficción, pero mucho más farragoso e inútil: “autobiografiction”, que no tuvo fortuna (Saunders, 2008).

La cuestión del nombre se debate entre la precisión y la expresividad. Autoficción no es un término preciso, pero resulta expresivo, y en este sentido útil. Vino a suplir con ventaja a *auto-bio-grafía*, que no permite ni la apócope. Buena parte de la popularidad de la autoficción se debe a su nombre. Aunque algunos críticos lo encuentran confuso, una contradicción en los términos (auto/ficción), y lo declaran hasta cierto punto culpable de la ambigüedad inherente al concepto (Gasparini, 2008:296), es preciso reconocer que el neologismo fue un acierto, pues tiene el atractivo y el poder sugerente de una buena marca o de un logo comercial. En parte el éxito del concepto se debe al neologismo, que ha sido decisivo para su difusión y para que el producto se haya vendido tan bien. A pesar de su imprecisión, y tal vez por esto, pues la indeterminación era un valor posmoderno.

3. Si bien en España la mayoría de los autores menosprecia la autobiografía con reservas morales (la tachan de impúdica o de exhibicionista) y con razones

literarias (la consideran una literatura menor sin el prestigio de la ficción), la divulgación de la autoficción ha servido de coartada para utilizar materiales autobiográficos verdaderos bajo la forma de una imprecisa autoficcionalización. La popularidad del concepto les ha permitido a algunos autores hablar de sí mismos con ambigüedad y sin riesgo (“Soy y no soy yo”), sin tener que arrostrar la vergüenza (dentro de su escala de valores) de escribir testimonios, y sobre todo sin tener que hacer frente a la desafiante búsqueda de la verdad de sí mismo sin el protector velo de la ficción.

Por una parte, lo biográfico es un buen cebo promocional para un libro, pero, por otra, resulta un material sospechoso de infra-literatura: no vaya a ser que alguien piense que hacen autobiografía o una simple confesión. Un caso ilustrativo de esta contradicción lo constituye *Lo que me queda por vivir* (Elvira Lindo 2010). En la contraportada del libro, se puede leer que es «la crónica de un aprendizaje», pero después añade que «tiene la fuerza de las novelas que retratan un tiempo al contar unas vidas singulares [...] esas verdades sobre la experiencia que sólo puede contar la ficción». En coherencia con lo que vengo exponiendo, este libro deja suficientes señales para que el lector intuya que se trata de la vida de Lindo, pero sin dejar de insinuar que bien podría tratarse de una novela. Antes de su publicación, los informes editoriales y la prensa destacaban el contenido autobiográfico. En las primeras comparencias promocionales, la escritora incitó también a una lectura autobiográfica de su libro. Sin embargo, después de un mes de promoción,

comenzó a desmarcarse de lo que con anterioridad ella misma había afirmado. En una conversación *online* con los lectores de un periódico defendía que era una novela y no una autobiografía, pero reconocía que la protagonista tenía mucho de ella misma. La explicación a tanta vacilación nos la da ella misma en otra entrevista. Para Lindo, una confesión autobiográfica no es literatura y, aunque admite que su novela podría parecerlo, es en realidad una «construcción literaria» (Moyano, 2010). Ergo, si su texto es arte, la autobiografía no puede serlo. La vacilación de la autora está presente en el relato, pues éste funciona mejor cuando trasparenta la impronta vital que cuando pretende velarla. En ningún caso el lector consigue separar a Antonia, la protagonista de la novela, de su autora. Se podía pensar que, en esta época de transparencia y ultra-exposición de lo privado y de lo íntimo, este tipo de reservas estaría superado, pero una cosa es la construcción de un personaje en los medios o mediante la creación calculada de un personaje literario y otra distinta, el despojamiento sin disfraces en un discurso ponderado y crítico. La autoficción permite este trampantojo.

4. Otra razón del éxito es el atractivo que tiene para los lectores las distintas y a veces contradictorias, interpretaciones que la autoficción favorece. Las autoficciones, y sobre todo aquellas que intentan prolongar la ambigüedad del paratexto en el texto, constituyen un desafío para los lectores. Es decir, un reto a su inteligencia y a su sagacidad lectora, pues invita a la participación detectivesca en su trama. Al contar su vida, sin renunciar a la ficción, y mezclar de manera

inconsútil novela y realidad obliga a los lectores a convertirse en detectives. Sin ser una *novela en clave*, la autoficción, y dentro de esta las que logran un mayor grado de indeterminación y ambigüedad o consiguen mantenerla durante más tiempo o incluso más allá del final del relato, estimula la lectura activa. La destreza de los lectores y su competencia interpretativa se las tenían que ver a veces con relatos de estatuto ambiguo difíciles de desentrañar. Obras como *La tía Julia y el escribidor*, de Vargas Llosa (1977), o *Todas las almas*, y su secuela *Negra espalda del tiempo*, de Javier Marías (1989 y 1998), son, entre otros ejemplos, autoficciones que, además de su calidad literaria e interés humano, por su indeterminación representan un reto interpretativo para los lectores.

5. Y por último, el fenómeno de la autoficción ha resultado, y lo es todavía, un terreno fecundo para los estudiosos, pues su singularidad desde el punto de vista de la reflexión y de la crítica es evidente. Por primera vez una forma literaria nació, como aquel que dice, con la teoría ya puesta de manera simultánea a la práctica. Los estudiosos de la autoficción han podido asistir al nacimiento y al bautizo de una nueva forma literaria, cuestionar incluso el nombre propio de la criatura, contemplar sus primeros y dubitativos pasos, seguir su desarrollo y hasta cierto punto intervenir en este proceso y tener la ilusión de dirigir su marcha (Alberca, 2007:140-144, y Gasparini, 2008). En fin, la tutela y el estudio de este fenómeno ha dado a los profesores una cierta sensación de poder para poder prever su desarrollo. Ahora bien, y esto conviene reseñarlo, dicha predilec-



ción por el estudio de la autoficción se ha traducido en que esta acapare toda la atención en detrimento de la autobiografía. No solo entre los profesores, también entre estudiantes y doctorandos que, en sintonía con el signo de los tiempos, prefieren el estudio de la juvenil y juguetona autoficción al estudio de la vieja y seria autobiografía.

### LA AUTOFICCIÓN, ¿FASE JUVENIL DE LA AUTOBIOGRAFÍA?

Y sin embargo, considero que la autoficción tiene mucho de éxito coyuntural o de moda, y arrastra los problemas propios de esta clase de fenómenos. El principal problema de la autoficción ha resultado ser el de su contradicción inherente y la indeterminación que se desprende de ella. En la lengua castellana tenemos un refrán que dice: “Lo poco gusta y lo mucho cansa”. La ambigüedad constitutiva de la autoficción, tan atractiva y tan lúdica a veces para los lectores, ha devenido en un cierto hartazgo, y en diferentes y contradictorias interpretaciones que amenazan con dejar inservible el concepto. Como es sabido, las dos principales definiciones de la autoficción han sido la biográfica (Dobrovsky, 1977 y 1988), y la autofabuladora (Colonna, 1990 y 2004).

Dobrovsky la define como novela o “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales”. Esta definición y el neologismo introducían, tal vez a su pesar, una evidente contradicción en los términos. ¿Por qué “ficción” si se trata de un “relato de hechos estrictamente reales”? Dobrovsky trataba de resolverlo así: cualquier relato que quiera superar la mera enumeración de

hechos vividos reconstruye un simulacro de lo real mediante la imaginación. Por tanto está claro que somos hombres-relatos, que reconstruimos y modificamos incesantemente nuestra vida cada vez que la contamos (Ricoeur, 1996), pero esto no significa que tengamos que ser hombres-mentira. Pero la puerta quedaba abierta para los que iban a entender la autoficción como un campo de experimentación novelesca.

Esta fue precisamente la pista que siguió Vicent Colonna, que amplió el campo extendiéndolo al terreno de la autofabulación: “Una autoficción es una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad real” (Colonna, 2004:75). Es decir, el autor, como héroe de la historia, transfigura su existencia real en una vida imaginaria, indiferente a la veracidad autobiográfica, pero conservando la cifra identitaria del nombre propio. Es la misma idea, que sostiene su maestro Gérard Genette, pues las autoficciones al estilo de Doubrovsky son autobiografías camufladas de autoficciones para pasar los controles de la aduana literaria (Genette, 1993: 69-72). La idea de autofabulación ha recibido fuertes críticas pero no se puede negar que hay múltiples ejemplos de esta clase de novelas<sup>1</sup>.

Llegados a este punto, dejando aparte la opción fabuladora, es decir reteniendo solo la interpretación biográfica, reconozco en la autoficción una fase intermedia o una variante autobiográfica, es decir, un sarampión o adolescencia que, después del boom de los 70-80, debía pasar tal vez la autobiografía española. Así lo veo hoy: la autoficción ha sido

una vuelta o un rodeo necesario para que la autobiografía pueda alcanzar el reconocimiento literario, al mismo nivel de la ficción, pero sin ser confundida con ella. En fin, un rito de paso hacia la madurez, y una prueba más de la juventud y vitalidad de la autobiografía moderna española que, al fin y al cabo, tiene una breve y discontinua historia. Tampoco debe olvidarse que la autobiografía moderna es todavía un arte literario por definir y desarrollar, más aún en España donde es considerada un género ancilar de la Historia de la Literatura. En definitiva quiero pensar que la autoficción fue un simple desvío pasajero de la autobiografía o una fase intermedia del camino de esta hacia su reconocimiento literario y su plenitud creativa.

Esta percepción se me ha agudizado en los últimos años, pero no es totalmente nueva para mí. De hecho, y disculparán la inmodestia de citarme a mí mismo, en las páginas finales de *El pacto ambiguo*, a manera de conclusión, terminaba preguntándome: “¿Hacia dónde se dirige la autoficción? ¿Qué se puede esperar de ella en el futuro?” Y me contestaba a mí mismo:

*... la suerte que vaya a correr la autoficción en la literatura española dependerá más del desarrollo de la autobiografía que de la evolución de la novela, siempre más abierta a la experimentación y por tanto más proclive a quemar rápidamente las innovaciones para ponerse a la búsqueda de otras. Dependerá, creo, del modo en que la autobiografía afronte sus desafíos y sea capaz de cumplir el compromiso de contar la verdad [...]. Por esta razón, aunque no se puede negar que el dispositivo autoficcional ha producido resultados*

*interesantes en sus distintas variantes, creo que el futuro de esta fórmula se encontrará más en la aceptación y enfrentamiento de la verdad, que en la difusión de relatos gratuitos o prescindibles sobre la vida personal [...].*

La autoficción podría establecerse como una forma renovada de la autobiografía y ya no en hostilidad o competencia con ella. De este modo, después de pasar por un periodo provisional como vanguardia autobiográfica, la autoficción podría constituirse en una provincia de la autobiografía, porque la autobiografía declarada no parece que vaya a desaparecer o a subsumirse en esta forma emergente anti-autobiográfica que es en algunos casos la autoficción (Alberca, 2007:297-298).

Este era de manera resumida mi dictamen de 2007, basado solo en mi intuición autobiográfica y en cierta osadía profética. Es indudable que el concepto de “auto-narración” (Schmitt, 2007), a su vez reutilizado por Gasparini (2008:311-318) para redistribuir el mapa de los géneros autobiográficos, viene a dar soporte teórico a esta tendencia de la literatura autobiográfica actual. Es también notable que Schmitt (2010) y Gasparini (2008) no coinciden en sus planteamientos, incluso discuten límites y fronteras, aunque la postura de ambos es inequívoca al devolverle a los relatos autobiográficos el principio de veracidad, que preside el pacto de Lejeune, pero sin renunciar a la flexibilidad o a la invención formal con que se suele identificar a los relatos ficticios.

Resumiendo. Creo que un registro expresivo, un hallazgo artístico o un género literario se sigue utilizando, mien-

tras es novedoso o mientras interesa al creador y su público. O mientras alguien sabe infundirle savia nueva. A partir de determinado momento lo que era sorprendente o válido deja de ser funcional. Esto también rige para la autoficción. Inevitablemente el esquema de la autoficción desde el punto de vista creativo ha devenido en algunos casos en una receta adocenada, de la que el escritor se sirve para introducirse con su nombre propio en el relato, diseñar artificiosas incertidumbres, ofrecer versiones distintas de los hechos históricos o dar un tratamiento frívolo y fantasioso a la experiencia personal.

#### ANTIFICCIÓN Y VERDAD

Frente a estas propuestas de escritura ambigua y de contenido fabulador, cabe contraponer la elección que otros autores han hecho al contar su vida o un episodio de esta, sin inventar nada, sin colmar los vacíos ni lagunas de su trama real con elementos ficticios. Estos autores se someten al principio de realidad, por austero, exigente e incluso yermo que pueda parecer, aunque para ello tengan que inventar una forma narrativa propia para sondear la verdad con alguna probabilidad de éxito, pues la vida de cada persona es única, pero no está escrita en ningún sitio, y cada autobiógrafo debe encontrar el modo de escribirla de la forma más veraz y eficaz <sup>2</sup>.

A algunos la propuesta de contar la verdad sobre la propia vida con la máxima sinceridad puede parecerles ingenua. Sin embargo, conviene recordar que todos las personas resultamos ingenuas cuando contamos nuestra vida. En realidad, todos, como autobiógrafos acci-

dentes, nos comportamos de una forma similar ante este reto. Todos mentimos o nos justificamos como niños cogidos en falta o prometemos decir la verdad como animales indefensos y atemorizados. Pero tal vez esto no es lo más importante cuando somos lectores, pues frente a un relato autobiográfico tomamos la distancia que creemos conveniente: fría, entregada, escéptica, analítica o empática. En cualquier caso nunca debemos perder de vista que cuando alguien nos cuenta su vida con el máximo de veracidad posible nos hace un regalo, y corresponde al receptor buscar que esa comunicación sea lo más fructífera. En una de las obras que propongo más abajo como ejemplo de escritura autobiográfica actual, el autor, Rafael Argullol, repite que su libro no es una autobiografía, porque tal vez no quiera parecer ingenuo, pero, al menos en esto, lo es. Sin embargo, esta discrepancia es lo menos importante, pues su obra y su genio intelectual nos recompensan sobradamente. Su verdad es más interesante que los posibles desacuerdos.

He seleccionado tres obras, aparecidas entre 2008 y 2010, que me parecen propuestas autobiográficas rigurosas, pues cumplen con el principio de veracidad del género, y al mismo tiempo intentan nuevas formas creativas de contar la vida. Estas obras son: *No ficción* (Verdú, 2008), *Tiempo de vida* (Giralt Torrente, 2010), y *Visión desde el fondo del mar* (Argullol, 2010).

Los tres autores se proponen autobiografiarse sin añadir una pizca de ficción, y por tanto ninguno utiliza la denominación de “autoficción”, que parecería en principio un contrasentido. Lo mismo cabría decir de la denomina-

ción “novela”, aunque hay que aceptar que en el español actual es una palabra polisémica, que significa tanto historia inventada como relato bien escrito. Dos de estos autores no ven en su utilización ninguna contradicción, pues “novela” es por razones prácticas una palabra que sirve para todo. Como ya he dicho a propósito del libro de Argullol, tampoco les cuadra a estas obras la denominación de “autobiografía”, pues bien por el gusto de los autores, por el carácter fragmentario de los relatos o por el deseo de descubrir nuevas y eficaces formas de contar la vida, la palabra “autobiografía” identifica, a veces injustamente, a los relatos que así se presentan como un ejercicio fin de carrera al que recurren escritores y personas ilustres para rentabilizar la fama o afianzar su posición social, también de justificarse o de legar una imagen de sí mismo definitiva y satisfactoria para la posteridad. Aunque estos relatos ni aceptan ni utilizan el término de autobiografía, cumplen y hacen gala de cumplir el “pacto autobiográfico”, pues anuncian, en el texto o en el paratexto, que van a contar la verdad de su vida, y al anunciarlo se comprometen (Lejeune, 1998: 234-235).

A falta de mejor término, y sin ánimo ni pretensión de sentar cátedra, he preferido denominarlas “antificciones”, término que tomo prestado a Philippe Lejeune, que creó el neologismo y lo utilizó para describir la forma en que el diarista lleva su diario. Tal como Lejeune lo entiende, el diarista escribe de lo que le acontece en el presente, y en cada entrada de su diario se propone levantar acta de lo que acaba de suceder. Por tanto la escritura del diario es de práctica simul-

taneidad con los pensamientos y hechos anotados, y la cercanía y gravitación del presente no permitirían la falsificación. Tampoco permiten conjeturar lo que le deparará el futuro (si acaso solo como la expresión de un deseo), pues su perspectiva temporal abarca unos minutos o unas horas. En fin, el diario no necesita la imaginación para nada, pues es el reino de lo factual. Según la tesis de Lejeune el diarista no puede inventar, pues está pegado al momento y lo registra sin posibilidad de reconstruirlo. Inventar lo ocurrido en un solo día es tal vez posible, pero esa mentira condicionaría el resto del diario metiéndolo en una dinámica de invención sin fin, que acabaría en un delirio absoluto (Lejeune, 2013: 393 y ss).

También la autobiografía está regida por la “antificción”, pero lo que en el diario es una regla de obligado cumplimiento, aquí se trata de la aceptación de un compromiso responsable. Por su carácter retrospectivo y por la distancia temporal que le separa de los hechos narrados, el relato autobiográfico tiene que enfrentarse a un tiempo lleno de incógnitas y lagunas por rellenar. No obstante, desde la atalaya temporal desde la que cuenta, puede imaginar o completar un hecho puntual sin tener que trastocar el resto. Por tanto, la autobiografía parte de una instancia temporal distinta al diario. El autobiógrafo escribe desde el presente lo que ocurrió en el pasado y cuanto más se retrotrae hacia atrás menos seguro se siente. La infancia, los orígenes familiares, los hechos olvidados o los fallos de la memoria justifican que el autobiógrafo vacile, sufra espejismos o se equivoque a la hora de rellenar los agujeros sin documentar. En principio, el autobiógrafo no

quiere inventar ni mentir, ni la autobiografía debe ser falsa a la fuerza y los diarios, por el contrario, sinceros, sino que sus respectivas dinámicas de escritura son distintas: el autobiógrafo no domina el pasado, y cuanto más retrocede, menos lo domina; por su parte, el diarista no puede dominar el porvenir, aunque le preocupe, y quiera adelantarlo o conducirlo a su gusto.

No pretendo colar de matute bajo el neologismo “antificción” un género nuevo (tampoco Lejeune lo hace), sino destacar lo importante que es en estos textos la predisposición literaria a contar la verdad y solo la verdad, que excluye radicalmente la libertad o tentación de inventar que puede sentir el autor de autoficciones. Esta actitud entraña conocer la dificultad de la apuesta y la necesidad de hallar una forma nueva para dar cuenta de una realidad nunca antes contada. Desde este punto de vista, el enfoque antificticio se desentiende de alguna de las preocupaciones que polarizan a las autoficciones como la habilidad para mezclar autobiografía y ficción en un juego que pretende confundir las expectativas del lector, y prefiere el compromiso y el riesgo de buscar la verdad de la vida a través de la escritura. Por tanto, los relatos que se acogen a estos principios se imponen como meta la búsqueda de la verdad. O por lo menos lo intentan, como dice Dominique Noguez en el comienzo de su libro *Une année qui commence bien* (2013): “Voy a intentar contarle todo...”

Algunos críticos aceptan acriticamente que “la fidelidad y la verdad en autobiografía son imposibles, pues piensan que siempre se ficcionaliza el pasado, porque la memoria es errática y frá-

gil” (Lejeune, en Vilain, 2010: 108-109). Frente a estos axiomas, los autoficcionarios se resignan, se entregan a la ficción y se dejan ir a favor del viento. También parecen desconocer que la verdad ni es una ni siempre resulta asequible. Por el contrario, los escritores que aceptan el desafío autobiográfico se tienen que enfrentar al riesgo de ser veraz, y ello lleva aparejado el rechazo de recurrir a la ficción. La opción antificticia representa a los que tienen fe y lucidez para discernir cuanto de imaginario hay en nuestras vidas. Son los que aceptan que alcanzar la verdad absoluta es imposible, y sin embargo no se resignan y luchan por restituir la verdad, su verdad. A los ojos de los primeros pueden parecer ingenuos.

### TRES EJEMPLOS DE ANTIFICCIÓN

Los tres libros arriba citados son ejemplos innovadores de la literatura autobiográfica española actual tan reticente, por lo general, a las novedades formales y discursivas. Cada uno hace una aportación original en su estilo y temática, sin dejar por ello de inscribirse dentro de la tradición autobiográfica. En *No ficción*, Vicente Verdú toma como punto de partida su propia enfermedad y la terapia de esta, es decir, elige uno de los motivos más frecuentado por la escritura autobiográfica de todos los tiempos. Lo original del relato es que el autobiógrafo observa su cuerpo enfermo como el soporte de su identidad enfermiza. A un cuerpo morbosos y doliente corresponde un yo hipertrofiado, y la cura del primero facilita el adelgazamiento del segundo, es decir, su salud. Verdú hace la crónica de una patología que abarcó un periodo de años impreciso entre el final y el co-



mienzo de siglo. El cuerpo y la psique, en íntima y frágil correspondencia, son el campo de batalla de obsesiones, adicciones, miedos y achaques. Utiliza una técnica narrativa fragmentaria, que yuxtapone secuencias como viñetas, unidas con un tenue cañamazo. También se sirve de los procedimientos de otros discursos como el estudio sociológico y la crónica periodística. Para decirlo en pocas palabras, Verdú ha hecho “un ejercicio implacable de introspección”, un descenso a los infiernos de su yo enfermo (Caballé, 2012:148-149). Pero a esta “higiene” personal el autor prefiere denominarla novela.

*Tiempo de vida*, de Marcos Giralt Torrente, echa mano de la plantilla de la crónica familiar, la genealogía familiar del padre, verdadero protagonista del relato, su grave enfermedad y el *planctus* por su muerte. A diferencia de la enfermedad, el duelo se caracteriza por esterilizar de manera inmediata la escritura. Mientras dura el duelo el escritor se queda ‘seco’. Después, pasado un tiempo (en este caso año y medio, nos dice al autor), lo vivido pudo ser digerido y recuperado mediante la escritura. Además de ocuparse de la evolución de la enfermedad y del duelo, da cuenta también del taller del libro y de la dificultad de abordar literariamente un ejercicio tan difícil como este sin la red de la ficción. El meollo argumental lo forma la relación conflictiva entre padre e hijo y el desenlace mortal del primero, pero no es este un libro sobre la muerte, sino un libro sobre la vida, como el propio título se encarga de subrayar. Y sobre todo, es un libro sobre el misterio y el equívoco que constituye la vida humana y el no menos misterioso hilo que une a

padres e hijos, por encima de cualquier desencuentro y desavenencia. Este libro muestra la reversibilidad de los roles paterno-filiales y cómo los hijos toman conciencia de la dificultad de ser padres cuando llegan a serlo.

*Visión desde el fondo del mar* es una obra plena de sabiduría, verdad y originalidad, pero se encuentra emparentada también con la tradición autobiográfica, sobre todo, con el libro que, según Argullol, ha sido el de mayor influencia y estímulo intelectual a lo largo de su vida: los *Essais*, de Montaigne. Y el motivo para escribirlo no es menos autobiográfico: “Cuando mi padre murió y vi que la cosa iba en serio, me di cuenta de que tenía que escribir este libro para sentirme más libre” (Rojo, 2010). Esta obra tiene múltiples registros, en ella cabe casi todo: recuerdos autobiográficos, ensayo, sucesivos autorretratos dibujados con el mundo de fondo, relato de infancia y adolescencia, reflexión filosófica, libro de viajes y diarios. Pero a pesar de la mezcla regatea la ficción y evita la interpretación ambigua. A este propósito, Argullol ha dicho: “Todo lo que cuento es verdad, y es cierto que hay muchas paradojas [...] no cuento ninguna mentira” (Rojo, 2010). A la verdad empírica ha incorporado la del imaginario –la verdad mítica que dice el autor– que también forma parte de la vida, pero sin mixtificaciones. Incluso para reforzar el carácter referencial y documentado de su escritura, en la web que la editorial Acantilado mantiene sobre esta obra, una parte de su contenido está refrendado por las fotografías del propio autor.

La amenidad y el ritmo conseguidos en un libro tan extenso son admira-

bles, como admirable es la unidad de su estilo, a pesar de los diversos registros de escritura que ensambla. También la alternancia de hechos y pensamientos es magistral, y aunque encierra profundidad y sabiduría, no es mera abstracción, sino verdad revelada en el viaje y anclada en el cuerpo. El autor busca su verdad en diálogo con el mundo, en un continuo nomadeo, y enfrentándose a situaciones extrañas y arriesgadas. Así nace el verdadero conocimiento de sí mismo. El libro reúne, sin anecdotismo fácil, relevantes anécdotas, impagables lecciones de vida, como la teoría del remolino que le explicó un pescador. Cuando uno cae en un remolino de agua, hay que dejarse atrapar por la fuerza del mar, de nada serviría resistirse, pues, cuando llegas al fondo, este te expulsa a la superficie. En el remolino de la vida como en el mar. Pero las 1.212 páginas del volumen no pueden ser mínimamente comentadas en el espacio que disponemos. Solo les anoto una prueba más de mi admiración por si les sirve de estímulo para leerlo: *Visión...* es el mejor libro autobiográfico del siglo en curso que conozco.

Como se puede comprender de esta breve síntesis, cada uno de estos relatos cultiva diferentes desafíos, contenidos y facturas formales, pero comparten su carácter de antificciones, es decir, han hecho una bandera de la no invención, han renunciado a ella para hacer un relato verídico de la vida. A diferencia de las autoficciones, no buscan mezclar lo vivido con lo inventado ni parecen relatos reales, lo son. Tal vez porque su temática es lo suficientemente seria, incluso trágica,

y porque afrontan asuntos, que difícilmente admitirían un tratamiento lúdico o ambiguo. Son temas con los que no se puede jugar ni frivolizar: la muerte de un ser querido, la enfermedad, el dolor físico y espiritual, el malestar...

En esta época actual tan difícil, en la que la contundencia de los hechos no se deja manipular ni se presta a la superficialidad, la escritura autobiográfica no es ni puede ser solo un refugio narcisista, sino la brújula que nos oriente por lo real, nos ayude a buscar nuestra identidad en relación con los otros, a descubrirla o afirmarla en relación con el mundo (Argullol), con el duelo (Giralt) o con la enfermedad (Verdú). Aunque los tres libros chocan de frente con algunos de los imponderables más dolorosos de la existencia, cada uno a su manera encierra una personal invitación a la vida.

Ninguno de los autores que he elegido como ejemplos de literatura autobiográfica actual aceptaría de buen grado que se les considerase autobiógrafos. Pensarían, y con toda razón, que lo que han escrito no es ningún ejercicio rutinario, sino el reto de buscar la verdad, su verdad, a través de la escritura. En las últimas décadas la autobiografía ha cambiado de orientación, pues no aspira ni pretende ya contar la vida de una vez por todas, sino de ir produciendo en sucesivos relatos el derrotero de la vida sin ponerle punto final. A esta práctica autobiográfica Lejeune la ha denominado "autobiografía permanente". En pocas palabras, la autobiografía ha dejado de ser un relato previsible para convertirse en un verdadero espacio de creatividad literaria.

<sup>1</sup> Para algunos autores franceses que escriben relatos autobiográficos, el concepto de autoficción es sólo aceptable si se equipara con el de "nueva autobiografía", que excluye la ambigüedad del autobiografismo difuso y de la autoficción. De esta rechazan su carácter equívoco y su falta de compromiso. Defienden las posibilidades de la autobiografía sin abdicar de la innovación y experimentación en el arte de contar la vida. Es decir, "nueva autobiografía". Autores como Alain Rémond, Annie Ernaux o Grégoire Bouillier, rechazan que sus relatos confesadamente autobiográficos (sin un átomo de ficción) sean considerados novelas. Alain Rémond, que ha conocido un notable éxito con algunos libros, ha reflexionado sobre el inequívoco compromiso autobiográfico de su obra. Mantiene que sus relatos no son ni novelas ni autoficciones, puesto que no podría mentir a sus lectores ni traicionar su pacto con ellos. En sus libros –dice– busca y profundiza en la verdad de su vida, en su verdad. No se le oculta que es una aspiración compleja, pero es la relación con la verdad y no con la invención la que dirige su escritura (A. Rémond, *Je marche en bras du temps*, París, Seuil, 2006, 53-61).

<sup>2</sup> Hace ya más de 250 años que Jean-Jacques Rousseau inventó la autobiografía moderna, cuando descubrió que ningún hombre era superior a otro, que el relato de la vida de cualquier persona o de un 'don nadie' podía tener tanto o más interés que la de un noble, un santo o un rey. E inventó al mismo tiempo el lenguaje artístico para dar cuenta del hallazgo, que conllevaba descubrir que las razones de la vida del adulto se encuentran en su pasado infantil y en la forma cómo lo ha gestionado. Realizó así una triple revolución: psicológica, política y artística (Cfr. J.-J. Rousseau, « Preámbulo de Neuchâtel a las *Confesiones*», *Memoria. Revista de estudios biográficos*, 1 (2003), pp. 54-58, y P. Lejeune, "Sobre el preámbulo de Neuchâtel", *Idem*, pp. 51-53 (traducción del francés de Amparo Hurtado).

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (2007), *El pacto ambiguo*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2010), "Le pacte ambigu ou l'autofiction espagnole", *Autofiction(s). Colloque de Cerisy* (Dir. Claude Burgelin), Lyon, P.U.L.
- ARGULLOL, Rafael (2010), *Visión desde el fondo del mar*, Barcelona, Acanalido.

- CABALLÉ, Anna (2012), "Malestar y autobiografía", *Cuadernos hispanoamericanos*, 745/746.
- CHEMIN, Anne (2013), "Fils, père de l'autofiction", *Le monde/Culture&idées*, 20 julio.
- COLONNA, Vicent (1990), *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*
- Lille, ANRT (microfiches nº 5650).
- (2004) *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristam.
- DOUBROVSKY, S. (1977) *Fils*, París, Galilée.
- (1988) *Autobiographiques*, París, PUF.
- GASPARINI, Philippe (2008), *Autofiction*, París, Seuil.
- GENETTE, Gérard, (1993), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.
- GIRALT TORRENTE, Marcos (2010), *Tiempo de vida*, Barcelona, Anagrama.
- LEJEUNE, Philippe (1998), *Pour l'autobiographie*, París, Seuil.
- (2013), *Autogenèses. Les brouillons de soi*, 2, París, Seuil.
- LIPOVETSKY, Gilles (1986), *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama
- MOYANO, Eduardo (2010), "Elvira Lindo" (entrevista), *Mercurio*, 123.
- RICOEUR, Paul (1996), *Tiempo y narración. El tiempo narrado*, III, México, Siglo XXI.
- ROJO, José Andrés (2010), "Me importa el yo que se pierde" (entrevista), *El País/Babelia*, 18 septiembre.
- SAUNDERS, Max (2008), "Autobiografiction", *Times Literary Supplement* (3. 10. 2008), pp. 13-15.
- SCHMITT, Arnaud (2007), "La perspective de l'autonarration", *Poétique*, 149.
- (2010), *Je réel/Je fictif*, Toulouse, P. U. du Mirail.
- VERDÚ, Vicente (2003), *El estilo del mundo*, Barcelona, Anagrama.
- (2008), *No ficción*, Barcelona, Anagrama.
- VILAIN, Philippe (2010), «Moi contre moi. Philippe Lejeune & P. Vilain», *L'autofiction*, Chatou, Éd. De la Transparence.

# Entrevista a Isaac Rosa

*Por* Carmen de Eusebio

Isaac Rosa (Sevilla, 1974), es colaborador habitual en revistas, medios digitales y radio. Su obra ha sido traducida a varios idiomas. Es autor de las novelas: *La malamemoria* (1999), posteriormente reelaborada en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007); *El vano ayer* (2004), galardonada en 2005 con el Premio Rómulo Gallegos, el Premio Ojo Crítico y el Premio Andalucía de la Crítica, y llevada al cine con el título de *La vida en rojo*; *El país del miedo* (2008), Premio Fundación José Manuel Lara como mejor novela del año, y *La mano invisible* (2011). Autor de la obra teatral, *Adiós, muchachos* (1998), y coautor del ensayo *Kosovo. La coartada humanitaria* (2001). *La habitación oscura* (2013), es su última novela publicada. Todas sus novelas han sido publicadas por Seix Barral.

CARMEN DE EUSEBIO - Su última novela, *La habitación oscura*, publicada en septiembre del 2013, es una metáfora que suscita muchas interpretaciones y la más inmediata que se me ocurre, e imagino que se lo habrán preguntado muchas veces, tiene que ver con el momento oscuro que estamos viviendo. ¿Es así como lo siente usted?

ISAAC ROSA - Es cierto lo de la pluralidad de interpretaciones. Me encuentro con lectores que hacen lecturas de todo tipo, hasta contradictorias, y creo que se debe a que *La habitación oscura* es un contenedor de metáforas, que incluso va más allá de mi capacidad de elaborar metáforas, la desborda. Pero no coincido con esa idea de

“novela sobre tiempos oscuros como los actuales”. Yo creo que no vivimos tiempos oscuros, eso es un lugar común inexacto. Vivimos tiempos violentos, complejos, confusos, monstruosos, pero no oscuros. Al contrario, hoy vemos con una claridad que hacía años que no conocíamos. Hoy todo está mucho más claro, dolorosamente claro. Antes era cuando no veíamos, no sé si por oscuridad, por tener los ojos cerrados o por estar deslumbrados. Pero hoy miramos de frente a la realidad, han caído muchas máscaras, y no podemos evitarla, está ahí, nos reclama.

C. E - Uno de los protagonistas principales de la novela, a mi parecer, es el lector.



Es un relato triste, amargo, desesperanzador y lleno de autocrítica que no deja indiferente. ¿En qué grado el lector ha sido parte esencial en la escritura del relato?

I. R - Siempre que escribo tengo en cuenta al lector. Que está ahí, al otro lado de la página, y que también él sabe que yo estoy aquí, a este lado. A veces leo novelas donde el autor parece desentenderse de que al otro lado hay un lector, y además inteligente; o que escribe como si el lector fuese un ingenuo que recibe el texto como algo con vida propia que no tuviese detrás un autor. Por no hablar de quienes sí reconocen al lector, pero todo lo que buscan es seducirlo, ganarlo por la vía más fácil y rápida. En mi caso, intento incomodar al lector. Moverle la silla, que no lea con comodidad, porque los lectores somos de naturaleza acomodaticia, siempre buscamos la postura más cómoda desde donde leer; incluso con textos que nos duelen o nos remueven siempre acabamos encontrando una posición desde donde leer sin que duela o remueva tanto. Para mí, la forma de evitar que el lector se acomode es hacerle partícipe del texto, y en esta novela se le invita a entrar en la habitación desde la primera página y que haga

suya la voz indefinida, plural, que narra. Pero sobre todo busco esa incomodidad a través de la extrañeza: que vea la realidad como algo extraño, frente a la habitual tendencia a naturalizarla. Distorsionar su percepción, obligarle a mirar desde laterales, escorado, desde rincones incómodos. Esa extrañeza, ese rechazo a normalizar una realidad que no tiene nada de normal, es la que permite que surjan las preguntas interesantes en narrativa.

C. E - Usted parte de una imagen, el cuarto oscuro, y nos cuenta una historia que transcurre a lo largo de 15 años con un lenguaje cinematográfico. ¿Cree que la utilización de este procedimiento ha sido lo que permite que el lector se integre en la novela como cuando vemos una película?

I. R - Si antes dije que *La habitación oscura* es un contenedor de metáforas, ahora añadiría que también es una máquina del tiempo. Me gusta esa imagen, me gusta pensar la habitación de la novela como un lugar físico pero también simbólico, y que al entrar en ella el tiempo se acelera, se congela, adelanta o retrasa, nos devuelve a quienes fuimos hace diez o quince años, o nos hace asomarnos al futuro incierto.

Para eso es fundamental el uso de imágenes, incluso ese lenguaje cinematográfico de que hablas, aunque yo no lo llamaría así. Cuando decimos lenguaje cinematográfico pensamos en escritura de guión, escueta y con acción y diálogos. Aquí se trata más bien de dar forma narrativa a recursos típicamente audiovisuales, como la velocidad de las imágenes, los cambios de plano, o la técnica de *time-lapse*: esos vídeos contruidos a partir de miles de fotografías aceleradas, y que yo intento en algunos pasajes del libro. En cuanto a lo del lector sintiéndose como cuando ve una película, en la oscuridad de la habitación la memoria enciende un proyector imaginario, y entonces la oscuridad se puebla de imágenes, y descubrimos que a veces la oscuridad es una paradójica forma de lucidez, permite ver más claro; de la misma forma que el silencio de la habitación hace que oigamos las palabras que el ruido exterior suele tapar.

C.E - *La habitación oscura* es, también, un libro de sensaciones, y, al igual que las metáforas, tiene varias. El cuarto oscuro, lejos de parecerme un refugio me ha producido, en muchas ocasiones, aversión. ¿Todas esas sensaciones de angustia, asco, soledad, son metáforas que tratan sobre el miedo al futuro?

I.R - La oscuridad siempre es ambivalente, a la vez atractiva e inquietante, nos seduce y nos repele, lo oscuro es magnético y amenazador por igual. Lo mismo ocurre con la habitación de la novela: en algunos momentos puede ser leída como un lugar deseable, de refugio, de descanso, de liberación, que todos querríamos tener. Y en otros, se convierte en una trampa, un encierro a evitar. Yo quería que la habitación

cambiase a lo largo de la novela, como un personaje más. Cambia como lo hacen las vidas de los protagonistas, y como lo hace el exterior: también la habitación se va volviendo dura, amarga, hasta sufrir el mismo derrumbe de sus vidas y de la realidad. Y sí, tienen que ver con la sensación cada vez más extendida de vulnerabilidad, de incertidumbre ante ese futuro que no nos atrevemos a pensar.

C.E - Hay algunos componentes en la novela que la definiría como la novela de “la duda”. Ninguna historia está cerrada, no hay respuestas, solo preguntas, e incluso la ambigüedad de género en las voces que narran crea esa sombra de duda. ¿Está de acuerdo con esta interpretación?

I.R - Sí. Me vienen lectores que me dicen que la novela les ha dejado con dudas, y a veces me lo dicen como algo negativo, cuando la duda debería ser nuestro estado natural. Yo he querido escribir una novela que provoque dudas, no ofrecer certezas que no tengo. La oscuridad ambivalente de que hablaba antes favorece la ambigüedad, pero también en muchos momentos he añadido más incertidumbre y ambigüedad en los comportamientos de los personajes, para que sea el lector quien los juzgue y saque sus conclusiones.

C.E - En *La habitación oscura* estamos presentes todos, también aquellos que han sido denominados como “la mayoría silenciosa”. ¿Piensa, como Silvia, que están inactivos y esperando a que las cosas cambien o son realmente los descreídos y los que más dudas albergan sobre en quién confiar?

I.R - A través del personaje de Silvia intento plantear un debate que se está

dando hoy en cada vez más ciudadanos: los límites de la protesta social, si los ciudadanos estamos dando una respuesta a la altura del ataque que sufrimos. Si basta con esta protesta discontinua, o si deberíamos plantear otro tipo de acciones, más contundentes. Si seguimos replegándonos y aseguramos las últimas defensas para no perder más, o si pasamos al ataque. Si, como dice Silvia, “el miedo tiene que cambiar de bando”; si tenemos que conseguir que tengan miedo quienes hoy no lo sienten, o si deberíamos concentrar esfuerzos en quitarnos nosotros el miedo, en construir nuestra propia seguridad. Si todo vale o no, si la protesta debe ser siempre pacífica, o si podemos discutir qué es violencia en tiempos tan violentos como estos. En ese debate la novela queda también abierta, busca la duda, la pregunta, y que sea el lector quien sitúe la línea roja donde considere. En cuanto a Silvia, reprocha a los demás que tengan demasiado miedo, que no se atrevan a ir más allá en sus protestas por miedo a romper algo, y que esa ruptura impida volver atrás y recuperar lo perdido.

C. E - Uno de los temas que aborda en su libro, con cierta dureza, es el victimismo desde el punto de vista individual y generacional; pero existe otro victimismo que es colectivo y que afecta, también, a la generación anterior que después de luchar por salir de aquel cuarto oscuro de la dictadura son juzgados ahora por haber querido una buena educación para sus hijos, tener una vivienda digna y querer conocer otros países en sus merecidas vacaciones. ¿No cree que esté justificado ese sentimiento?

I. R - Yo evito el victimismo, como el derrotismo o la desmoralización. Creo que hay que hacer autocrítica, por supuesto, pero sin caer en la culpabilización. En el relato de la crisis que habitualmente consumimos suele faltar una pieza fundamental, que completa el cuadro y le da la complejidad que merece: nosotros. Yo he querido incluir esa pieza, incluirnos a nosotros en el relato, porque nosotros hemos estado aquí. La crisis también somos nosotros, como el capitalismo también somos nosotros. Tenemos responsabilidades que sin embargo no deberían llevarnos a la culpabilización, sino a un cambio de mentalidad, a dejar de desear lo que ya nunca tendremos, a renunciar a volver a un pasado que hoy idealizamos, a que nuestro futuro deje de ser el pasado, nuestro horizonte el ayer. No hemos vivido por encima de nuestras posibilidades, como insiste el discurso oficial, pero tampoco hemos sido invadidos por extraterrestres: estábamos aquí entonces, cuando todo lo que hoy se derrumba estaba levantándose. Aunque hoy tengamos a marcar líneas en el suelo, y diferenciar “ellos” y “nosotros”, los de arriba y los de abajo, el 99% frente al 1%, lo cierto es que durante mucho tiempo “nosotros” quisimos ser “ellos”.

C. E - Esta crisis que estamos viviendo es una experiencia común, y, en ocasiones, ante sucesos parecidos, se crean lazos de unión. ¿Piensa que, como hacen los integrantes del cuarto oscuro, la alternativa es construir comunidad?

I. R - Es la única salida. No existe salvación individual posible, o nos salvamos juntos o caemos todos. Pero lo que construyen los de la habitación oscura es un sucedá-



neo de comunidad, no es tal. Ellos creen que la habitación es una comunidad, un lugar propio, al que pertenecen, donde se encuentran. Pero en realidad la habitación oscura es todo lo contrario del tipo de comunidad que necesitamos hoy: no nos hace falta oscuridad, sino luz; no cerrar los ojos sino abrirlos; no anonimato sino identidad; no encerrarnos sino salir al aire libre, a la calle. Por eso la comunidad de la habitación oscura fracasa, no consigue ser un refugio suficiente ante un exterior que sopla con la fuerza del lobo del cuento.

C. E - En su libro nos habla del poder de internet y las redes sociales. ¿Usted considera que puede ser una buena herramienta para construir esa comunidad?

I. R - Algunos lectores hacen una interpretación interesante, al calor de un libro fundamental del pasado año: *Sociofobia*, de César Rendueles. Hay quien ve en la habitación oscura una metáfora de las redes sociales, de la forma en que nos relacionamos en internet: a ciegas, a oscuras, con anonimato, y sobre todo sin consecuencias ni responsabilidad. Pienso que la tecnología en sí misma no es ni buena ni mala, depende para qué se use. En la novela alerto sobre un uso cada vez más extendido: la tecnología que facilita la vigilancia, el espionaje, el control, la disciplina social.

C. E - Silvia plantea, hablando de Internet, la cuestión de lo legal y lo legítimo. ¿Cree que esa sensación de vulnerabilidad que tenemos frente a internet desaparecerá en algún momento o puede ser el espacio de la tiranía de los individuos?

A. P - Me temo que no nos importa demasiado esa vulnerabilidad. Me espanta

la facilidad con que hemos asumido que la pérdida de intimidad o el espionaje masivo son el precio a pagar por usar la tecnología. En vez de protegernos contra ello, hemos decidido mover la línea roja, adaptar el propio concepto de privacidad como dando por inevitable lo que tal vez no lo sea.

C. E - Su libro se podría etiquetar como literatura social. ¿Le dice algo esta etiqueta? ¿Qué busca en la literatura, en la ficción?

I. R - Esa etiqueta no suele significar mucho, no delimita ni clarifica, pues se aplica con ligereza a cualquier texto que tenga algo que ver con temas que se consideran sociales. Mi intención en todo caso es más política que social. Entendiendo política en sentido amplio, no partidista, en línea con la repolitización que hoy está conociendo la ciudadanía. Cuando digo intención política hablo de asumir algo de lo que muchos autores se desentienden: que la ficción es una vía de interpretación de la realidad para una mayoría de lectores. Aunque los autores no se hagan cargo de ello, muchos lectores siguen tomando las novelas o las películas como interpretaciones de la realidad. Y eso implica una cierta responsabilidad por parte del autor. Yo al menos no me desentiendo de ello.

C. E - ¿La integración del lector en la novela tiene algo que ver para intentar que la literatura vuelva a formar parte de la sociedad en la que vivimos?

I. R - No es esa la intención, pero sí comparto esa inquietud: veo cómo la literatura hoy cuenta menos que nunca, se ha convertido en algo irrelevante a efectos políticos, en el debate ciudadano. Los autores

somos responsables de esa irrelevancia, de que la literatura hoy no forme parte de esa nueva conciencia ciudadana, que no esté en las plazas ni en el debate social. La literatura no está aportando nada al momento actual, y eso le pasará factura, la condena a más irrelevancia aun.

C.E - Como lectora y continuando con la pregunta anterior, veo que se están publicando muchos libros de ficción (y no ficción, ciertamente) sobre la crisis: ¿piensa que tiene algo que ver con acercar la literatura a la sociedad o simple-

mente es aprovechar una oportunidad?

I.R - No hay semana que no aparezca un reportaje sobre “los libros de la crisis”, “una novela de la crisis”, etc. Por lo general, se aplica esa etiqueta con mucha alegría, y hasta ahora no hay muchas novelas que a mí como lector me sirvan para interpretar lo que estamos viviendo. Conectando con la respuesta anterior, la irrelevancia hoy de la literatura, más que de la literatura de la crisis yo creo que deberíamos debatir sobre la crisis de la literatura. Pero la literatura hoy es tan irrelevante que no tiene ni crisis, cuando todo está en crisis. O sí la tiene, pero a nadie le importa.

BIBLIOTECA

[01] **Isaac Rosa, una insistente  
sensibilidad metafórica**

[02] **Biología de las metáforas:  
un mito ecuménico**

[03] **Los clásicos de  
José María Micó**

[04] **Tratado de misantropía**

[05] **La armonía posible**

[06] **La adicción al enigma**

[01] Juan Ángel Juristo

[02] Juan Arnau

[03] Julio César Galán

[04] Santos Sanz Villanueva

[05] Carlos Javier Morales

[06] Julio Serrano

[01]

*Por* Juan Ángel Juristo

Isaac Rosa:

*La habitación oscura*

Editorial Seix Barral

Barcelona, 2013, 256 páginas

## Isaac Rosa, una insistente sensibilidad metafórica

Sigo la obra de Isaac Rosa desde que llegó a mis manos como novedad *El vano ayer*, luego la reelaboración de *La mala memoria* en *Otra maldita novela sobre la guerra civil*, a la que siguieron *El país del miedo* y *La mano invisible*. Recuerdo aún que cuando me enfrenté a las primeras páginas de aquella ya lejana para mí *El vano ayer*, supe que me encontraba ante un narrador, ¿tengo que decir de raza, a pesar del tópico? De esos que salen pocos cada cierto tiempo y viven por encima de todo la pasión de la literatura. No es cuestión de gestos, es una conformidad que tiene que ver con el talento que se fija detrás de lo que uno está leyendo y que es una certeza, inequívoca, además. Supe, esto ya es más obvio, que aquello que me estaba contando tenía un

valor que no se me escapaba y que creí precioso, el testimonio de un miembro de una generación que mira hacia atrás, el pasado inmediato, quizá el de sus padres, y lo interpreta de manera certera, verdadera, pero alejada de como podrían hacerlo aquellos que vivieron los acontecimientos narrados.

Me sucedió con su novela sobre la guerra civil, tan distinta de la mirada de la generación a la que pertenezco y, desde luego, de aquellos que la sufrieron. De nuevo me sucedió que me enfrentaba a una interpretación del pasado muy distinta a la de las generaciones precedentes, incluso a la mía, y esa atracción hacia su punto de vista es lo que constituyó para mí cierta postura genuina ante el hecho literario. Isaac Rosa es autor que sigue la estela del buen realismo

español y, creo, es el miembro más joven de algunos escritores pertenecientes a esa estela que estimo y respeto. Pongamos por caso Manuel Longares, pongamos por caso Rafael Chirbes. Isaac Rosa, a diferencia de Longares y Chirbes, tiene una tendencia a dirimir ciertas cuestiones en la tribuna pública, es un publicista de cierta consideración, y eso quizá sea la causa probable de que sus novelas atiendan a cuestiones alejadas en apariencia de la actualidad y, a la vez, muy apegadas a la crónica implacable y feroz de la realidad. Igual en esto a Rafael Reig, un autor de su generación pero muy distinto en el modo de encarar lo literario. Esto no es contradictorio y se resuelve en una querencia hacia cierta escritura cada vez más escueta, más proclive a lo metafórico... como si la fijación en ciertos aspectos del realismo llevaran aparejados, con la edad, cierta experimentación en los brochazos expresionistas para tender luego a una literatura de clara sensibilidad metafórica. Le sucedió en su momento a Luis Mateo Díez, le sucedió en su momento a Manuel Longares, le está sucediendo a Isaac Rosa... por lo menos es lo que se desprende de su última novela, *La habitación oscura*, que ha publicado Seix Barral.

Ocurre que este libro ha sido saludado como un retrato generacional, y es de suponer que ese retrato generacional corresponde por edad al que pertenece el autor. He leído la narración y entiendo que ese aspecto es lo menos relevante de una novela plagada de aciertos. Leyendo el libro caí en la cuenta de que pertenece a esa tradición terrible y, a la vez hermosa, de los escritores que tienen preferencia por los espacios cerrados. Suelen ser escritores de profunda carga expresionista: desde *Las memorias del subsuelo*, de Fedor Dostoievski, al Andrei Platónov de *La indagación*, al Kobo Abe de

*El libro de arena*, todo ello por no referirnos a la determinante sombra de Franz Kafka; y de esas narraciones suelen dirimirse grandes visiones y modos metafóricos de percibir el mundo, de aprehenderlo. Todo ello tiene sus orígenes en un mito platónico, el de la caverna y el modo de conocer, y creo que *La habitación oscura*, novela inquietante donde las haya, indaga en las consecuencias de un mundo al que le han arrebatado la luz. No hay ya, por tanto, sostén lumínico, aquel consagrado a Apolo, aquel que manda sobre las formas y por tanto mantiene a raya lo informal, el caos, en definitiva.

El hallazgo de esta novela se encuentra en la actualización de ese mito fundacional de nuestra cultura y es en esas actualizaciones donde uno sabe que se ha topado con la buena literatura. Pero lo que aquí he contado no rinde justicia a la excelencia de esta narración pues no cuenta la carne del asunto, que es en definitiva donde se dirime la literatura. Y si a eso vamos podemos conjeturar, aventurar un retrato generacional, pero siempre que tengamos en cuenta que esa fijación por unos personajes concretos no significa que se agoten ahí.

Así, la narración se establece en un ramillete muy complejo de referentes, aunque lo que se muestre en un primer momento sea una narración de corte eminentemente realista. Incluso la primera parte de la novela, que podría establecerse más o menos en las cien primeras páginas, es decir, el corte de luz en un local donde se reúnen un abigarrado grupo de jóvenes, lo que provoca encuentros sexuales fortuitos, en que todos acaban participando. Esta parte está dotada, desde el lado de la descripción narrativa, de una gran calidad. Y aquí Isaac Rosa incide en los aspectos más subjetivos, personales, de los personajes, que viven esta oscuridad, este refugio,

como un estado en que enfrenta los anhelos y frustraciones de cada uno de ellos a través de la memoria y ciertas expectativas, lo que propicia, parece decirnos el autor, el engaño. A partir de aquí comienza cierta generalización en los distintos personajes que se encuentran encerrados, y es notable la capacidad que tiene el autor para dotar de cierto aire colectivo, algo muy raro en nuestra literatura actual, muy tendente a la descripción de subjetividades desaforadas, por muy inanes que sean, esa experiencia de la ausencia de luz. Para conseguir a buen puerto esa sensación de elemento colectivo hay que poseer cierta capacidad metafórica, incluso, de cierta lírica del combate, e Isaac Rosa mantiene esa manera de percibir la realidad colectiva de forma muy distinta a como lo realizaban los social realistas de generaciones anteriores. En Isaac Rosa el planteamiento colectivo no es producto de una predeterminación de algo pensado a la que se aplica una plantilla, lo ideológico está muy alejado de esta novela donde, en cualquier caso, como en la buena literatura, la idea se tiene que hacer carne, sino que retrata una generación, a la que pertenece el autor, donde la delicuescencia es consecuencia de una manera disforme de enfrentarse a la realidad. Y el autor, además, apunta a elementos muy concretos asociados a sucesos que han tenido lugar en la calle en los últimos tiempos, como las movilizaciones ciudadanas a consecuencia de la crisis o el

espionaje informático de las empresas.

Pero, para conseguir esto hace falta que le lector atienda a la condición esencialmente metafórica de la novela y se aleje, así, de la fijación en un retrato generacional, aunque éste sea el punto de partida. Además, para ello, el estilo de Isaac Rosa mantiene una media distancia idónea para dar cuenta de lo narrado. Podría haber planeado hacia una narración más escueta, más terrible, en definitiva, pero no creo que eso haya sido la intención del autor. Isaac Rosa es autor al que se le da bien la ironía, incluso lo paródico, pero rara vez cae en la farsa. La novela está estructurada en varias partes y cada una de ellas se comenta de otra manera bajo el epígrafe REC. Esta manera de estructurar la narración tiene mucho de hallazgo ya que se imbuje de dos maneras de percibir la realidad de distinta cualidad. Tengo que decir que donde el autor brilla con especial intensidad es en el apartado REC, porque Isaac Rosa es autor dotado para el estilo pulido, pero tiene la habilidad de no caer nunca en la retórica de esa habilidad.

Novela muy medida, muy ajustada, *La habitación oscura* es una muy buena narración y viene a dar el espaldarazo a una trayectoria literaria muy sólida y que afortunadamente ha dejado atrás ya el calificativo de promesa. Creo, además, que es su mejor novela, aquella donde se conjugan elementos muy complejos y que resuelve con pleno acierto.

[02]

*Por* Juan Arnau

Joseph Campbell:  
*Las extensiones interiores  
del espacio exterior*  
Atalanta  
Gerona, 2013.

## Biología de las metáforas: un mito ecuménico

Durante más de cuarenta años Joseph Campbell se dedicó a cartografiar mitos de todo el mundo. Una vocación que despertó en su infancia, cuando visitó el Museo de Historia Natural de Nueva York y descubrió las máscaras de los indios navajos. Un encuentro con Jiddu Krishnamurti en un viaje trasatlántico extendería ese interés hacia oriente. Como Fitzgerald, Hemingway o Faulkner, se estableció en París a finales de los años veinte, donde además de vivir un periodo de intensa innovación intelectual y artística, a caballo entre el surrealismo y el arte abstracto, se inició en el conocimiento del sánscrito. A su regreso a Columbia tanteó la escritura de ficción y optó por retirarse de la carrera académica. El resto de su vida se dedicaría a la investigación indepen-

diente, que compaginaba con sus clases en un pequeño College en los alrededores de Manhattan. Años después entabló amistad con el gran indólogo Heinrich Zimmer, que acabaría convirtiéndose en su mentor. Tras la muerte prematura de Zimmer, Campbell se encargó de la edición póstuma de sus escritos (entre ellos el magnífico volumen *Philosophies of India*). De Zimmer aprendió que el mito podía cumplir una función social y proporcionar un entendimiento de la propia mente y una perspectiva cósmica. Un mapa en definitiva con el que orientarse en el laberinto de la existencia que resultaba más útil que la arqueología psicoanalítica. La cuestión era encontrar su propio mito.

En los años cincuenta, poco después de que Borges dejara escrito que la histo-

ria universal quizá fuera la historia de unas cuantas metáforas, Campbell viajaría a India y Japón. Las religiones y los mitos de Asia hicieron mella en él y se propuso como tarea la divulgación de estos temas entre un público amplio. De ese afán nació su obra magna: *The Masks of God (Las máscaras de Dios)*, donde se recogen mitos de diferentes climas y épocas. El libro fue un éxito y Campbell se dedicaría el resto de su vida a impartir conferencias en universidades, iglesias y ateneos, en programas de radio y televisión. Sus referencias fundamentales fueron algunos clásicos como el erudito y antropólogo de sillón James Frazer, el africanista Leo Frobenius, el psicoanalista Otto Rank y el historiador Oswald Spengler. Pero entre todas ellas destaca la figura de Adolf Bastian, etnógrafo, médico e incansable viajero. Un devoto de la observación escrupulosa y un naturalista inspirado en la vida y obra de Alexander von Humboldt. El concepto de Bastian de unidad psíquica (*Elementargedanken*) daría a Carl Jung la oportunidad de desarrollar su teoría de los arquetipos y tanto las teorías estructuralistas como la noción del inconsciente colectivo deben mucho a Bastian.

A Campbell le interesan especialmente los motivos míticos comunes a las diferentes tradiciones culturales y religiosas. En ellos advierte una misma fuente psicofisiológica para la imaginación humana, que asocia con el arquetipo jungiano y el inconsciente colectivo. “Así como la imagería del sueño sirve como metáfora de la pisque del soñador, la que se expresa en la mitología configura la actitud psicológica de un pueblo” (p.14). Es lo que Frobenius y Spengler llamaban “mónada cultural”: una perspectiva cósmica que marca la actitud y evolución de las culturas. De ella emergen tanto sus manifestaciones artísticas como su maquinaria de guerra. Y

en la constelada variedad de necesidades e intereses, unas mónadas devoran a otras en un festín caníbal que recuerda el homicidio ritual descrito por René Girard en *La violencia y lo sagrado*. ¿Qué hay detrás de este impulso al saqueo y la expoliación? Campbell cita algunos pasajes del Deuteronomio: “No pactarás alianza ni tendrás compasión... demoleréis sus altares, prenderéis fuego a sus ídolos”, así como ejemplos en los que los santos se convierten en figuras tutelares de los ejércitos saqueadores. “No hay más Dios en toda la tierra que el de Israel” (Reyes 5.15.). O donde se impone la lógica del pez (*matsya-nyaya*: el grande se come al chico). Y se pregunta por la aparición tardía de la compasión, la misericordia o la empatía, una actitud menos tribal, no tanto orientada a la comunidad o la especie como a todos los seres vivos. De ahí que los profetas, los chamanes y los jefes de la tribu hayan limitado siempre estas expansiones del corazón al área de la propia mónada cultural. Dentro de ella se cumplen sus mandamientos, fuera es una guerra sin ley donde el mito funciona como arma arrojada.

Para contrarrestar los aspectos provincianos del mito, su pulsión etnocéntrica, Campbell formula una de las tesis esenciales de su ensayo: la de que las metáforas tienen un fundamento biológico (i. e. universal). No podría ser de otro modo si atendemos a los aspectos cognitivos de la metáfora (“unir esto con aquello”), que necesariamente proceden de la experiencia sensible. Ese fundamento universal, que el libro recorre en sus diversas manifestaciones, convive con los aspectos históricamente condicionados de las metáforas, que atienden a las diversas necesidades e idiosincrasias de los pueblos. De ahí que las ideas elementales de Bastian o los arquetipos del inconsciente constituyan



la fuerza motora de las metáforas y las mitologías en todas partes del globo. Es decir, por un lado la metáfora es ubicua, por el otro particular e históricamente condicionada. Generalmente la antropología académica se detiene en este último aspecto, mientras que a Campbell le interesa resaltar el primero. Admite la función social de la mitología, como conjunto de aspiraciones y temores de una sociedad, su función de legitimación y armonización de las relaciones sociales, rastrea minuciosamente lo que aparece en este o aquel momento y lugar, pero lo que de verdad le interesa, y de lo que se ocupa gran parte del libro, es el trasfondo intemporal de las mismas.

El caduceo, una vara rodeada de dos serpientes entrelazadas, atributo de Mercurio, mensajero de los dioses y dios del comercio, bien podría fungir como símbolo de este ensayo. Campbell repasa las diversas tradiciones ofídicas, desde las representaciones de Cristo con forma de serpiente a las copas de libación sumerias, los códices aztecas, las dinastías chinas de la antigüedad o la Irlanda druídica. “La tesis es que símbolos como el caduceo pueden haber aparecido de manera independiente en la India, Grecia, Irlanda y México por paralelismos a partir de un sustrato común que Carl Jung llamó inconsciente colectivo” (p. 115). ¿Cómo es posible que la mente haya seguido caminos tan similares para producir, de manera independiente, imaginerías casi idénticas desde latitudes tan distantes? El autor confiesa haber estado trabajando toda su vida en un único relato épico de la imaginación humana. En su juventud había estudiado la literatura medieval y romántica europea, la poesía provenzal y los romances artúricos, el sánscrito y las culturas del Lejano Oriente. Investigaciones aparentemente diversas pero con un fon-

do común del que brotan universales psicológicos como la Red de Gemas, el Vuelo del Chamán, el Árbol del mundo o la Tierra Prometida. *Elementargedanken* compartidos por todas las culturas y que no se hayan sometidos a las limitaciones de las épocas o las fronteras, sino que surgen del mismo sustrato biológico-metafórico humano. Un sustrato al que es posible penetrar ocasionalmente, en sueños, visiones y hierofanías, un sustrato luminoso y revelador.

Pero lo mitos tienen también su lado oscuro. Son el secreto a voces que comparte una comunidad, su modo de defenderse de injerencias extranjeras. Con las mitologías ocurre lo mismo que con los idiomas, están destinados a orientarnos, a entendernos a nosotros mismos, a encontrar sentido en un momento y lugar de la historia. Frente a esa función mítica que suscita sentimientos de pertenencia grupal y relaciones de apoyo mutuo, hay aquí y en toda la obra de Campbell un intento de abrir la mente a otras mónadas culturales. Un esfuerzo por establecer lazos con la otredad y disolver las formas étnicas particulares. Ese es el planteamiento imposible de Campbell, la vieja aspiración de que la mitología deje de ser una prisión para convertirse en una vía de liberación.

La transformación de los mitos es reloj de la historia. Para Zoroastro hubo dos creadores del mundo. Un señor de la luz, la verdad y la justicia (Ahura Mazda), y un señor de las tinieblas y la maldad que corrompió el mundo (Angra Mainyu). De ahí que no se pudiera vivir en concordancia con la naturaleza, como proponían las cosmovisiones orientales, y el hombre tuviera que orientarse hacia el bien y luchar por la justicia y la paz. Ese viejo mito tiene mucho que ver con el mito moderno de la ciencia, que se ve a sí misma con la tarea de corregir a la naturaleza. Curiosamente, en

su evolución cíclica a lo largo de la historia, los mitos han llegado a transmutarse en anti-mitos. El mito moderno abomina de su propia identidad, esencialmente metafórica, y abraza sin cortapisas la literalidad científica. Es un mito que se niega a sí mismo, un esfuer-

zo de reforma universal dirigido a transformar las energías creativas del mundo. Los tiempos de Zoroastro han vuelto. No es de extrañar que la agenda imposible de Campbell, el mito ecuménico, hubiera de cumplirse desde la periferia del mundo académico.

## Los clásicos de José María Micó

### 1. VIVIR ES LEER

Ya apuntó Juan Ramón Jiménez en su conferencia “El trabajo gustoso” la necesidad de una actitud íntima, esencial e introspectiva en la cual el compromiso laboral ya no se siente como una actividad imperativa y en el cual el sujeto vive como un simple recambio, de este modo, la entrega al goce estético se convierte en un placer y en un camino. Por su parte, José María Micó (Barcelona, 1961) ha reflejado ese gusto en estos *Clásicos vividos*, ya lo respalda en el prólogo: “hay autores y textos del pasado que merecen ser vividos”. Ese merecimiento, esa manera de vivir en la cual la lectura se convierte en una parte esencial de la propia existencia merece reflejarse en forma de agradecimiento (“literal-

mente, un trozo de mi vida”). Sobre todo cuando la edad de la cincuentena suele ser un periodo de recuentos y en este balance ese acto placentero ha perdurado como “un verdadero acto de creación, afín a la creación de mis propios versos” (hay que señalar que José María Micó publicó diversos títulos poéticos, entre los que podemos destacar *La sangre de los fósiles*). Esos dos actos de construcción muestran distintas correspondencias. En primer lugar, la lectura y la creación poética representan dos maneras de “explicar el mundo sin huir de él” en palabras del escritor. Para encontrar una explicación cada autor debe sumergirse en el espejo que es la lectura, en una manera de recordar los límites del mundo que es la lectura, en una recreación de aquello que huye.

Por lo tanto, estamos ante esta afirmación: “Las páginas que siguen, todas autobiográficas a su modo”. Como parte de ese recorrido cada lectura forma esa identidad del escritor a través de diversas capas, las cuales se manifiestan en aquellos libros que influyen, cambian, afirman o dan sentido al sinsentido, es decir, el linaje libresco de cada uno (en el lado contrario estarían esos libros malos que también marcan de alguna manera). Y todos ellos se reúnen en una fotografía de familia en perfil, normalmente, de clásicos. Es la opción de José María Micó en *Clásicos Vividos* y todo ello se resuelve en Petrarca, Jordi de Sant Jordi, Ausías March, Ariosto, Mateo Alemán, Cervantes, Góngora, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Eugenio Montale y Vicente Llorens.

## 2.LA GRANDEZA DEL DESFILE

La lista está ordenada de esta manera. El primero de ellos Francesco Petrarca se nos anuncia como “remedio universal” y como el “primer hombre moderno”. Desde un punto de vista biográfico, se traza una serie de vivencias que influyen en el desarrollo de su obra poética, algunos ejemplos lo tenemos en sus diversos peregrinajes y en la muerte de Laura. Esta orientación histórica pretende enlazar los hechos experienciales con el momento de escritura. Mediante este enfoque se intenta mostrar el modo en que los sucesos existenciales afectan al autor tanto en el desarrollo temático como en el tratamiento estilístico del texto. De esta manera vemos el influjo del contexto en el texto, así entresacamos una radiografía de una edad, un autor y una obra. Y entre los grandes poetas debe haber poetas de transición y no por ello tienen que ser poetas menores, es el caso de Jordi de Sant Jordi, lo dice José María Micó de la siguiente for-

ma: “los grandes poetas suelen de poetas de transición, y por lo general de manera inconsciente e involuntaria. A veces, apegados sin escapatoria a una tradición imponente, el talento los fuerza a abrir puertas que ni siquiera ven, pero las abren y las cruzan cambiando para siempre el paisaje de toda una cultura”. Y asimismo es como se nos aporta una serie de datos importantes sobre este último trovador para recomponer la vida y para saber de la obra. Como poeta puente nos lleva a uno de los grandes entre los grandes: Ausías March. En esta recopilación de textos a prólogos, revistas, suplementos y libros, que es *Clásicos vividos*, este poeta catalán encuentra un lugar central, pues ya el título nos lo presenta como “el primero de los poetas”. Para ello Micó se sirve nuevamente de lo contextual en la forma de observación crítica, esta vez por boca de Juan Boscán, quien se refiere a él como el mejor de los trovadores provenzales y desde una consideración más significativa, Costanzo Di Girolamo lo coloca como “el mejor poeta europeo del siglo XV”. Al igual que se hace en las demás interpretaciones literarias, una primera referencia se centra en el aspecto vital, contextual y por lo tanto y de forma más general, en lo sociológico, me refiero a la biografía novelada de Josep Piera. Pero lejos de quedarse en lo externo, alude a un tema que ha sido vilipendiado a menudo, aún más en la época posmoderna: el genio, esa “caprichosa incongruencia del genio”. Y el catedrático de la Universidad Pompeu Fabra encuadra esa agudeza y ese talento en la visibilidad de una palabra “perturbadora e inconfundible”; para después referirse brevísimamente a otro asunto delicado en literatura: la traducción y su consecuente depreciación en el paso a otra lengua. Otro aspecto interesante de su crí-

tica a Ausías March se manifiesta en esa consciente autenticidad expresiva, que es lo que exige el arte de la poesía. Y desde aquí estamos totalmente de acuerdo en que esa verdad poética del verso que el lector percibe, proviene de la palabra y la expresión realmente vivida, por eso, surge la naturalidad y el sentido. O de manera resumida: la “actitud de expresión” y las estelas que durante siglos ha dejado. Todas estas razones hacen a un clásico como tal.

En el cuarto apartado tenemos a Ludovico Ariosto y su *Orlando furioso*. Tras una habitual ambientación histórica e incluso con algún dato imaginario: “Ariosto debió experimentar con tristeza la transformación de la cortesanía en funcionarismo”, este hecho subjetivo y el yugo del cardinal Ippolito le conduce, según Micó, al gran descubrimiento literario de la modernidad, a las Sátiras, en las que la ironía, lo bufo y la ternura se unen con plenitud, todo ello retomado en la prosa del *Quijote*. Su proyección discurrió entre dos polos, entre lo moral y lo cómico, pero dándonos otra señal inequívoca de este clásico: su equilibrio entre esos extremos. Esa autenticidad de la vida, tan posible que cristaliza en las magias parciales de Borges y Mateo Alemán, este último autor será el siguiente en desfilar y al entrar a escena presenciamos otro de los asuntos claves para el hombre y para la literatura: “las complejas relaciones entre la mentira y la verdad”. Esa conexión de lo verdadero con lo mentiroso da como resultado la ficción. En esta frontera se forma la novela y con ella esa unión de *delectare et prodesse*; pero sobre todo, la modernidad, el ir por delante, contraseña de clásico, que se mantiene en el tiempo a través de esa mezcla de “narración y digresión, autobiografía y ejemplaridad”. Inevitable la

comparación entre *El Guzmán de Alfarache* y *El Lazarillo de Tormes*, aunque principalmente la mejor parte se presenta al final de la interpretación, al cerrarla con una serie de discrepancias en torno a la obra de Alemán. Un texto de “Magias parciales del Quijote” de Borges, otro de los autores de la biblioteca de J.M. Micó, que aquí no está, encabeza el texto crítico sobre *El Guzmán de Alfarache*; sin embargo, sí está el clásico entre los clásicos (es el texto de más extensión y el que ocupa un lugar central), quien pasa a esta recopilación: “Don Quijote en Barcelona”, un apartado dividido en tres partes, “Yo sé quién soy”, “Hora de la verdad” y “En la playa de Barcino”. En el primero de ellos nos habla del acto literario como una temporalidad “relativa y flexible” y también como un espacio entre lo vago y lo determinado; es decir, se nos presenta el *Quijote* como un reloj y un ámbito a veces fijo, tangible y duradero, en otras ocasiones como impreciso y variable. Y con ello vemos a otro hijo cervantino de raíz y de fruto que ya apareció al principio: Borges vuelve por la puerta de atrás en “ese juego de extrañas ambigüedades”. Y al girar la puerta nos encontramos al propio Cervantes entretelado con don Quijote (“Hora de la verdad”), sus vivencias ya son sus vivencias (en esa encrucijada encontramos un libro muy destacable sobre la obra cervantina: *Cervantes en Barcelona* (El Acantilado, 2005). Pasamos en ese intermedio a “En la playa de Barcino” y se prosigue de manera breve con la reflexión a colación del *Quijote* sobre la realidad en la literatura, para cerrar con esa música de Horacio Salinas en *La derrota de don Quijote*.

Por otro lado, en el séptimo apartado “Góngora y unos perros muertos” encontramos una interesantísima y breve panorámica

ca sobre algunos canes que caminan por la literatura universal. Y se empieza la andadura con unos versos del propio autor: “Como este perro muerto en Pompeya/vivo en la obstinación de la ceniza” que dan entrada a Lord Byron y a su conocido epitafio sobre el tema. Desde aquí se tira hacia atrás del tiempo y llegamos al poeta anónimo de la ciudad de Arsíone; pero una de las reuniones con mayor número de composiciones sobre este asunto la tenemos en la *Antología griega*, los cuales se bifurcan en la de la sátira y la elegía. Desde aquí José María Micó sigue la cronología y con ello aparecen los autores latinos y sus “bestezuelas domésticas” con el fin de “comprender la extraordinaria fusión de tópicos literarios y expresividad poética.”; más adelante los renacentistas retoman el testigo como es el caso Francesco Berni. Con todo este arsenal se da pie a Quevedo y a Góngora y por medio de ellos entra de lleno la burla y el sarcasmo. Aunque lo importante es otra marca de clásico, la superación del maestro con “invención, con ingenio, con imaginación”. Termina el apartado con una serie de poetas contemporáneos que tratan el asunto de diferentes maneras. Y más cercanos en el tiempo son Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez (octavo y noveno clásico). Para encuadrar a “Rubén

Darío a secas” se sirve de la referencia de J.R.J. y un fragmento sin desperdicio de *Mi Rubén Darío*. Aquí se hace una afirmación con la que estoy totalmente de acuerdo por afinidad y conjunción de intensidad, densidad y precisión formal: “Darío es, en fin, uno de los dos o tres poetas mayores de la lengua (otro es Góngora; el tercero, que lo escoja el lector)” porque en ellos ocurre un hecho de clásico como apunta Micó a través de Amado Alonso: “acaba el poema como si no acabara”, algo que ocurre en “Mi Juan Ramón” con su protagonista, en el cual se nos facilita otra contraseña para distinguir clásico de no clásico: el acompañamiento de su lectura durante años como un continuo alimento. Todos esos rasgos de clasicidad se resumen y se muestran en “Perfil de Eugenio Motale”, la interpretación, en su desarrollo textual, más tradicional. Se cierra esta confesión de gratitudes y reconocimientos de manera sobresaliente con “Una lección no presencial: memoria de Vicente Llorens o el exilio que somos”, en el que tras una serie de coincidencias entre ambos autores, José María Micó nos aproxima a un ejemplo de instrucción filológica y moral. El ensayista Vicente Llorens aparece en su forma exacta, como aquello que es, uno de nuestros mejores historiadores de la literatura.

[04]

*Por* Santos Sanz Villanueva

Luciano G. Egado:

*Tierra violenta*

Tusquets

Barcelona, 2014.

## Tratado de misantropía

Luciano González Egado tiene una larga y densa trayectoria en la cultura española reciente, de esas que piden un libro memorialístico que a buen seguro tendría subido interés por los episodios en los cuales ha participado o conocido. Salmantino de 1928, o sea, miembro de la generación del medio siglo, su juventud anduvo en la disidencia cultural del franquismo. Fue uno de los actores de las revulsivas Conversaciones cinematográficas celebradas en su ciudad natal en 1955, promovidas por el Cine Club que dirigía Basilio Martín Patino y monopolizadas por Juan Antonio Bardem y Ricardo Muñoz Suay para contribuir a la agitación política siguiendo la disciplina comunista. Allí dirigió uno de los portavoces de la regeneración de nuestro ci-

ne, *Cinema Universitario*. González Egado, aparte su dedicación al cine, es ensayista con aportaciones relevantes a la personalidad de Unamuno, ejerció el periodismo y a una edad tardía, ya sexagenario, desembocó en la novela con una densa y sorprendente ficción histórica, *El cuarzo rojo de Salamanca*. Fue el inicio de una narrativa insólita, sin parangón con nada de lo conocido en la prosa castellana, entre apocalíptica, épica y trágica, en cuya línea continúa con su séptimo libro novelesco, *Tierra violenta*, que mantiene desbordante de energía esa escritura apasionada cumplidos los ochenta y cinco años.

Justo, además, para conmemorar este avanzado aniversario ha sacado el autor por su cuenta un librito —diminutivo que con-

viene al tamaño y a la extensión— con reproducciones facsímiles de los brevísimos artículos que escribió para el periódico *Pueblo* en la sección *Libre indirecto* que sirve de título a este tomo no venal. La antología nos refresca la memoria de aquellas cosas raras que ocurrieron en la dictadura, como que en una prensa de los sindicatos oficiales se pudiera escribir con semejante libertad y con un tono tan incisivo. De los rifirrafes en las entrañas del poder franquista manejados por el director del diario madrileño, el oscuro Emilio Romero, se benefició "Copérnico", pseudónimo de nuestro autor. Egido hizo su tesis doctoral sobre Gracián y quizás la defensa que hacía el aragonés de la brevedad y el conceptismo dejaran su impronta en Copérnico, porque ambos rasgos marcan las piezas de "libre indirecto". A ello habría que añadir la lección de aquel maestro del minicolumnismo que fue Robert Escarpit en su famoso recuadro en *Le Monde* de convertir una observación de actualidad en un expeditivo editorial. Los escuetos artículos de Egido —algunos de solo unas pocas líneas— son un modelo de costumbrismo crítico, de reflexión aguda y de gracejo irónico. Y ofrecen una visión bastante amarga, diluida en la paradoja y la sátira, del mundo contemporáneo expresada desde una clara conciencia del ejercicio de la libertad.

Son curiosas las semejanzas y las diferencias entre el Egido columnista de estas piezas y el narrador. Amargura, libertad y denuncia inspiran sus novelas, pero estas se decantan por un estilo discursivo en las antípodas de la concisión periodística. *Tierra violenta* es una fábula fluvial que no repara en acumular materia anecdótica y verbal. El título constituye una declaración de principios: la violencia impera en Salamanca, territorio habitual de las novelas de su autor,

pero vale como una imagen universal, como una metáfora de la desventurada condición humana. No es esta visión catastrofista del mundo ninguna novedad en el escritor. Un algo apocalíptico con mezcla de dolor, rabia, desmesura física y moral... había en el retablo visionario de la guerra de la Independencia de la primera novela. Luego ha seguido en otros libros, de una desesperanza nihilista, y alcanzó una especie de síntesis del mal hace un decenio en *La piel del mundo*, un recorrido por la historia española desde la edad media hasta el presente trufado de episodios nada comunes que constituyen un muestrario de la lujuria, el dolor, la muerte, la venganza...

Como una nueva vuelta de tuerca de *La piel del mundo* con un cierto carácter monográfico referido al asunto destacado en el título debe considerarse *Tierra violenta*. La novela arranca con un generoso número de episodios sueltos, aunque no del todo independientes porque entre ellos funcionan algunos hilos conductores (algún personaje que reaparece, alguna situación que enlaza con otra anterior). Las dos primeras secuencias, encadenadas, y cuyo núcleo anecdótico resurge varias veces, funcionan como un clarinazo que anuncia el tono general del libro. Un inválido en silla de ruedas despotrica contra sí mismo y contra la humanidad, y alardea, en primer persona, de su aviesa personalidad: trata a su criado Mariano como a un perro y se jacta de sus sentimientos ("Todos los días, el odio se despierta conmigo"). A este feroz individuo responde con rencor primitivo el hipócrita Mariano, que de buen grado tiraría a su señor en la silla escaleras abajo. Ya tenemos ejemplificada la sentencia clásica "homo homini lupus", que vertebrata la obra. Y tenemos también una tesis en forma de tratado de misantropía: "La



visión de un ser humano me irrita, la proximidad de un cuerpo me saca de quicio", confiesa el tullido.

Las muestras de maldad, de descubrimiento y ejercicio incluso de "la alegría del mal absoluto", se suceden en un carrusel diabólico con una obvia intención de alegato. De ahí la pluralidad de fuentes y la variedad formal que revisten las cuentas de un imaginario rosario de la maldad. La ficción deja paso al informe en el apartado entero dedicado al trágico itinerario de Norma Jean para concluir con la stampa de una Marilyn Monroe víctima de una violencia interiorizada: familiar, social, profesional, laboral e institucional. Tampoco abreva en las aguas de la ficción sino en el análisis psicopatológico el retrato de alguien que "encarna la violencia extrema de la condición humana" y que, sin citar su nombre, se refiere a Franco. Y al territorio del ensayo puro pertenece la enardecida reivindicación de Jean Paul Sartre como un más que discutible apóstol contra toda clase de violencias.

La arenga de Luciano Egido se dilata por otros asuntos y se ajusta a otras formas. Un censo de la degradación lleva a cabo en la monumental tesis sobre la historia negra de la ciudad a la que un catedrático salmantino ha consagrado su vida y donde ha corroborado con "pruebas irrefutables" que "la maldad de los hombres no tiene límites". El historiador siente gozo con cada nueva aportación de vesania, cobardía, escándalo, traición, riosidad, crimen, robo, atropello, injusticia o estupro (términos todos ellos enumerados por el autor) a su trabajo y con ello se nos lleva a un implacable retablo de la ignominia universal. No es necesaria, sin embargo, ambición tan grande como la del catedrático, pues el mensaje también se confirma analógicamente con el repaso mi-

nucioso en otro capitulillo a todas y cada una de las viviendas de una casa de vecinos: la maldad en un solo edificio se convierte en metáfora de la ciudad, y de la sociedad, en general. El carácter abstracto de las observaciones no lleva el diagnóstico al terreno de lo intemporal y variadas referencias a la guerra civil (y un bloque dedicado a un asesinato de entonces premiado con una conserjería en un organismo público) contextualiza la maldad en la historia española reciente.

De vez en cuando han ido apareciendo referencias a la lluvia. La lluvia se convierte en el nexo de unión de la segunda parte de la novela cuya andadura toma ahora énfasis bíblico al remedar el famoso pasaje del diluvio universal. Ya al final de la citada *La piel del tiempo* las catedrales de Salamanca flotaban en el océano. Ahora la ciudad castellana, sus habitantes, los espacios públicos y privados, empiezan a padecer una pertinaz lluvia que desemboca en una tempestad que anega todo y todo lo arrastra sin salvación posible. Los múltiples aspectos de la vida asumidos por un amplio repertorio de personajes se encarnan en historias desde realistas hasta visionarias y todo ello comparte ese mismo destino de perecer en una hecatombe absoluta.

La imaginería abracadabrante de Luciano Egido conduce a un nihilismo purificador. Pero el tratado de misantropía desplegado en tres centenares largos de páginas tupidas de horrores toman un rumbo diferente en una breve tercera parte de la novela. Las pulgas invaden la ciudad cual plaga bíblica. Los pocos supervivientes se suicidaron. Aquí y allí flotaban cadáveres. Sin embargo, una cigüeña africana planea sobre la ciudad sumergida. En el párrafo final el narrador-testigo del holocausto constata aquella desolación —un silencio

"prehistórico", sin pájaros, ni niños, ni árboles...— a la vez que mira ensimismado la mole de Gredos, imponente y desafiante. Es, dice, un ejemplar de "resistencia y poder" y en él "quizás", añade, "algunos pocos hombres habrían instalado el primer campamento inaugural de una nueva esperanza". No es de extrañar que matice esa ilusión futura con un dubitativo "quizás",

porque lo descrito en la novela pocas alharacas consiente. Al revés, Luciano Egido despliega en *Tierra violenta* la poderosa inventiva de un artista visionario, nihilista, que se salta a la torera las formas habituales de la novela convencional para dar suelta a la rabia incendiaria de un Savonarola descreído y que, a la postre, pinta un horrible fresco goyesco.

[05]

*Por* Carlos Javier Morales

José Ramón Ripoll:

*Piedra rota*

Tusquets

Barcelona, 2013.

## La armonía posible

Once años después de su último libro, *Hoy es niebla*, José Ramón Ripoll (Cádiz, 1952) ha seguido indagando en el destino del Universo y de sus seres más elementales para tratar de dilucidar el misterio de su propio destino. Tal es la tarea que dio a conocer hace treinta y cinco años con el libro *La tarde y sus oficios* (1978), la cual ha ido ganado sabiduría y profundidad emotiva a lo largo de sus entregas siguientes: *El humo de los barcos* (1984), *Las sílabas ocultas* (1991) y *Niebla y confín* (2000). El volumen citado al principio, de 2002, reúne estos tres últimos libros, que constituyen un proceso unitario de conocimiento. A la vez, Ripoll ha dado a la imprenta otras colecciones de poemas sobre el drama de la historia humana, donde la crítica social adquiere un

sólido acento moral, válido para la vida de cualquier lector, como se evidencia en *La Tauromaquia* (1980), *Sermón de la barbarie* (1981) y *Estragos de la guerra* (2011).

Si exceptuamos estos tres títulos, originados en episodios muy concretos de la vida de su autor y de la vida cultural española (aunque no por ellos “circunstanciales”, sino reveladores de la inquietud social permanente en este poeta), llama la atención la lentitud con que Ripoll ha ido escribiendo sus libros de exploración existencial y metafísica. Esta *Piedra rota*, gestada durante doce años, es buena prueba del rigor estético al que el autor somete su escritura, así como de la estricta necesidad vital con que surge cada uno de sus poemas, ajenos a toda urgencia editorial o mediática.

Lo primero que llama la atención en *Piedra rota* (aunque anunciado en sus libros anteriores), el rasgo de estilo más definitorio (y sorprendente) es su capacidad para abordar conflictos existenciales y metafísicos a partir de un lenguaje netamente sensorial, ajeno a toda reflexión intelectual explícita, es decir, enhebrado a través de imágenes simbólicas de fuertes cualidades sensitivas y por medio de una música muy sugerente, como en su día lo hicieran el primer Verlaine, el primer Juan Ramón Jiménez o, más cercano en el tiempo, su admirado Paul Celan. La poesía de Ripoll es, en efecto, una continua percepción de sensaciones visuales, táctiles y auditivas que apelan a nuestra sensibilidad y la inquietan con las cuestiones existenciales y espirituales más agudas.

Otro de los rasgos llamativos de este libro es su singularísimo argumento, aparentemente incapaz de dar lugar a un discurso tan intenso y extenso. En efecto, el libro es un largo poema dividido en fragmentos con sus respectivos títulos entre paréntesis, para dar constancia de que el único título definitivo es el del libro, *Piedra rota*. Y lo que se cuenta en este poema-libro es la historia de un caminante que se encuentra en la playa una piedra rota e informe, a la que recoge del suelo, acaricia, observa y, unos días después, desgraciadamente, pierde de vista. Nada más. No hay ningún otro personaje humano más que el yo-poético de ese caminante, quien habla de continuo con la piedra rota, pues en ella se revelan y se ocultan todos los dramas del hombre y del Universo, empezando por el propio drama personal del caminante.

La *piedra rota* es un objeto real y, a la vez, es el símbolo de la aspiración del hombre solitario por encontrar un semejan-

te con quien hablar, un semejante en quien reconocerse y a quien amar, hasta que el hallazgo de este *tú*, que representa todo el Amor y todo el Universo, se disuelve en la pérdida irreparable de esa piedra, lo cual es símbolo de la pérdida aparentemente azarosa en que termina nuestra existencia y la de todos los que amamos. La armonía de los poetas simbolistas de la modernidad da paso a la imposibilidad de una armonía duradera, tan propia de la poesía posmoderna, al menos si la consideramos en la gran mayoría de su conjunto.

De las tres secciones del libro, que trazan cronológicamente un proceso biográfico y espiritual, la primera se titula "Encuentro". La dicción poética es sintética, y nos transmite el asombro inefable que esta piedra rota, llena de fracturas y huecos bien visibles, provoca en el ánimo del poeta en su deambular por la playa. Si bien el *yo-poético*, instalado en su tiempo, y la *piedra*, testigo de todos los tiempos, poseen un pasado aparentemente muy distinto, ambos experimentan la misma necesidad de sobrevivir a todas las catástrofes de la Historia. El poeta se encuentra con la piedra y, en un principio, advierte que

(...)/*Sólo has venido a la orilla del tiempo/a mancharme los pies con la ceniza /de una hoguera extinguida/en el fondo del mar (pág. 25)/*

En la segunda parte, titulada "Reconocimiento", el discurso de cada fragmento se amplifica, pues el conocimiento del encuentro, realizado no sólo con la inteligencia sino con toda el alma, ha engendrado el amor necesario para que el poeta reconozca en la piedra todo su destino. No se trata de un reconocimiento fácil, ya que el origen y del fin de la piedra permanecen ocultos en

el misterio que es toda vida; pero el yo-poético, al fin, encuentra a un semejante al que le puede preguntar sus dudas más agudas e insistentes. En “(La espiga)” [sic], por ejemplo, el caminante se pasma ante esa rama vertical que, pese a todos los vientos y a la oscuridad de la noche, sigue creciendo hacia arriba y hacia dentro, uniendo tierra y cielo con una fuerza desconocida. A la piedra, ese testigo de los infinitos avatares de la historia del Universo, el poeta le pregunta por el destino de la espiga:

*A qué espacio sin lindes, / donde lo alto vive a ras del fondo, / pertenece y camina.*

*Qué música sin tiempo allí la espera, / piedra lejana, dime. (pág. 65)*

El entero poema, como las demás composiciones de esta segunda sección, expresa los deseos más ambiciosos y misteriosos de todo hombre realmente lúcido. Pero, poco a poco, mientras el caminante se reconoce más y más en la piedra, entiende que su destino no está en la trascendencia de este mundo ni en conservar una identidad personal eterna y supramundana, como profesa el cristianismo, sino en acabar confundido con el Todo del mundo, después de haber perdido toda su identidad y toda su consistencia como persona. La integración del yo en el *Cosmos* tiene un precio muy alto, aunque ésta sea la única forma de supervivencia. Léase este fragmento de otro de los poemas medulares del libro, titulado “(Las otras cosas)” [sic]:

*Todo es cristal y tiempo, / congelada visión, / canto del frío.*

*Ahora miro esta playa sin principio / mientras su origen se desgrana / por las arenas y las piedras.*

*Sólo contemplo ahora el horizonte / como la vértebra infinita / de la conciencia deshojada.*

*Aguardo a que el mar cubra / lentamente mi cuerpo / y ya todas las cosas / se fijan en su sitio (pág. 70)*

Esta confusión final con la sustancia del Todo, expresada con la serenidad de quien se abandona tendido en el mar al devenir de la intemperie, es el único destino que aguarda al hombre. La armonía cósmica y la vida perdurable, al modo panteísta, tienen un precio muy alto para el hombre; pero cualquier destino es aceptable siempre que el ser humano pueda sobrevivir de alguna manera y, sobre todo, no sobrevivir aislado, sino acompañado por la inmensa masa del Cosmos, hasta el punto de hacerse uno con ella. El tono anímico de esta segunda parte es el propio de la unión amorosa, por muy amenazada que se encuentre; de manera que el entusiasmo de la unión con la piedra y con el Universo se expresa a veces con una simbología erótica muy sugerente:

*Te vas uniendo, / carne, / al plenilunio, / cuando agotas lo oscuro de los fondos, / y un hiriente silencio lacera tus heridas. (...) (pág. 89).*

La tercera parte del poema-libro se titula “Abandono”, y es un lamento resignado ante la ausencia de esa piedra rota que el azar ha alejado del poeta para situarla en no se sabe qué lugar del vasto mundo. No obstante, en toda esta sección domina un tono resignado que ni siquiera renuncia a las exaltaciones momentáneas de algunos instantes de la vida. Al fin y al cabo, el caminante acepta el drama del amor, que, como todo en la existencia humana, es tan ambicioso como fugaz. Lo importante, a fin de cuentas, es sentirse integrado en el todo del Cosmos y seguir escuchando su inacabable melodía. Así se expresa en el frag-

mento “(Cántico en el vacío)” [sic], donde el yo-poético continúa escuchando la voz de la vida, a pesar de no ser la vida que él hubiera escogido. Es la única vida perdurable y tal hecho parece ser suficiente:

*Canto sin voz en el vacío / y una palabra torna con mi nombre, / deposita en mis labios la música del otro, / el silbido del viento / y el graznido de las gaviotas (...) (pág. 97)*

Ausente ya la piedra, el Universo sigue originando maravillas, como la del fragmento “(Pétalos en la playa)”: *Pétalos sin edad, sin flor ni tiempo, / esbozo de un jardín abandonado / al borde de las olas, / donde el nombre del mar era un rosa, / y el contenido de ese nombre un lirio (...) (pág. 117)*. Poco

importa que esas maravillas sean fugaces; lo importante es que manifiestan la continua vitalidad de un mundo que, al margen de las historias personales, sigue un curso perpetuo; tan perpetuo como desconocido y ajeno a toda lógica intelectual.

*Piedra rota* es una historia real, la historia de un caminante por la playa, aunque entraña el drama esencial de cualquier hombre. De ahí arranca el significado universal de este gran poema-libro, que plantea todas las cuestiones fundamentales de la vida humana sin atreverse a nombrar nada que no sean los objetos más sencillos y sensibles de la naturaleza. Creo que José Ramón Ripoll ha cumplido con creces este reto tan ambicioso.

[06tt]

*Por* Julio Serrano

*Cuentos de detectives victorianos*  
Selección y traducción de Ana Useros  
Alba editorial  
Madrid, 2014.

## La adicción al enigma

Ambientados en el Londres o el Edimburgo del siglo XIX, entre calles más o menos neblinosas de la Inglaterra victoriana (1837-1901), los veintiséis *Cuentos de detectives victorianos*, que la editorial Alba ha editado recientemente, suponen un buen manjar para los amantes del género. Y preciso para los amantes del género ya que contiene un listado de autores importantes para la construcción de la literatura policíaca aunque no en todos los casos destacables para la historia de la literatura. El listado es amplio y salvo los célebres Charles Dickens, Conan Doyle o Wilkie Collins, nos adentramos por una senda de autores más o menos desconocidos entre los que merece la pena destacar a algunos como Grant Allen o Robert Barr. Pese a nuestro gusto por los arqueti-

pos del género, la individualidad creativa y el genio es saboreado cuando lo hallamos, quizá por eso las antologías de este tipo, en las que no sólo se hilvanan autores prestigiosos sino también los desconocidos e incluso los considerados del montón, son estimulantes para el que quiere rastrear entre senderos menos trillados y descubrir, tal vez, un relato singular.

La colección es un viaje a donde nace la literatura policíaca, que, según nos informan en esta compilación, surge en Londres con el relato “La cámara secreta”, de William E. Burton, aparecido en 1837, es decir, cuatro años antes de “los crímenes de la calle Morgue”, de Edgar Allan Poe y citado siempre como precursor del género. Por tanto es destacable que la antolo-

gía se encabece por un hallazgo –el relato fue rescatado del olvido por el especialista Michael Syms– que nos sitúa, para comenzar la aventura de la lectura, en un barrio de Londres en el año 1829, es decir, en el año en el que el primer ministro Robert Peel creó la Policía Metropolitana de Londres, posteriormente conocida como Scotland Yard. Aparece ya la figura del hombre que piensa como un detective y se entrega a “desentrañar un curioso caso de infamia” infiltrándose entre los distintos rincones de la gran metrópoli.

El interés por la naciente profesión de policía es el tema de los dos relatos seleccionados de Charles Dickens, “La brigada de detectives del cuerpo de policía” y “Tres anécdotas de detectives” –habitualmente enmarcados dentro de su obra periodística–. Nos describe este cuerpo de la Policía Metropolitana que comienza a proceder de una manera distinta y esperanzadora, es decir, conforme a un método de razonamiento deductivo y con una insólita prudencia, a diferencia de la antigua policía de los *boe-runners*, calificados por Dickens de farsantes, mediocres e incompetentes. La brigada de detectives de este cuerpo de servidores públicos procede como el jugador de una partida de ajedrez, atento a las posibilidades de acción y de crimen de cada uno de los personajes y en continua adaptación a las circunstancias variables del juego, solo que estas partidas se juegan “con seres de carne y hueso”. Al concebirlo como juego intelectual la historia se desliga de los elementos melodramáticos para brindarnos los placeres de la deducción lógica. Para Dickens el cuerpo de policía de Londres es una institución en la que tiene fe y confianza, reflejándonos también una esperanza puesta en el triunfo de las ideas racionalistas propia de

la época. Ronda el año 1850, aún quedan algunas décadas hasta que la corrupción del sistema hiciese mella en la opinión pública y quedase reflejado en la aparición del detective privado que dejará en desventaja a Scotland Yard; no hace falta precisar que hablamos de Sherlock Holmes.

Dentro de las joyas del género incluidas en esta antología podemos señalar “¿Quién es el ladrón?” de Wilkie Collins, célebre relato incluido en *Los mejores cuentos policiales*, la famosa antología de Bioy Casares y Borges, bajo el título “Cazador cazado”, que quizá se ajuste más al meollo del relato. Aquí la dualidad entre el detective de pura cepa y el policía vanidoso y torpe intelectualmente aunque de elegancia aparente, nos conduce por unas pistas deductivas falsas en un relato lleno de dinamismo, humor, frescura e interés narrativo. Si, como decía Borges, los motivos que le habían llevado a seleccionar cada uno de los relatos era su placer como lector, no es extraño que este figure abriendo la colección. Incluso el lector puede ser cazado si es convencido y conducido por las pistas falsas de un detective que se envuelve a sí mismo en la piel del detective y nos presenta conjeturas con una elegante minuciosidad y precisión, lo cual es una red para lectores confiados.

El buen detective no es en ningún caso un alma cándida que confía en el buen hacer de sus compatriotas, es mejor cuanto mayor sea su olfato para la sospecha, su latente desconfianza hacia cualquiera más allá de apariencias o posicionamientos sociales. Grant Allen, escritor más conocido por su obra de divulgación científica y filosófica, representado con un par de relatos en esta analogía, nos dice de uno de sus detectives que “no descartaba a nada ni a nadie. Dudaba incluso del loro”. La cualidad del



detective es saber ver el asesino potencial que hay en cada uno, en la medida en la que todos somos libres. El reverso de esta sospecha universal permite una ley que no hace distinciones entre las personas y por tanto permite la fe en la justicia. Borges señalaba que “sin saberlo, y sin pretenderlo, no pocos narradores de estos géneros han mantenido vivo un ideal de orden, una disciplina de índole clásica”. Tras el mal, caótico e impredecible, se configura el relato que restaura el mundo del orden, en base a una secuencia lógica que permite reparar en cierta medida el accidente por medio de la construcción de un entramado en el que no hay espacio para el azar, lo absurdo o lo desconcertante. El relato detectivesco restaura el orden social al no dejar impune la transgresión de la norma. Finalmente nos dice que el ser humano debe “someterse” al otro -cultura- en un proceso de una cierta alienación necesaria para la convivencia y el orden.

Fernando Savater también señala a este respecto que “tras su ocasional y aparente intrascendencia, el género detectivesco clásico consiste en la simbolización dramática de la libertad moral del hombre y de la imparcial objetividad de la justicia”. Libertad moral en cuanto a que el hombre puede elegir lo atroz, puede elegir o no el crimen, pero frente al desasosiego de esa inquietante libertad del ser humano, necesitamos una justicia que apacigüe la intranquilidad que nos produce la posibilidad del mal, el de los otros y el que habita en uno. “El detective, entonces, avanza entre la niebla hacia un terrible rostro desconocido del que sólo sabemos que se nos parece”, nos dice a continuación, señalando un misterio último que hermana a criminal y detective, al lector cazador y cazado.

El relato detectivesco, más allá de consideraciones morales que pueden subyacerlo, se concibe como un juego mental cuya recompensa está en el placer que produce su resolución. Sherlock Holmes, en “La aventura del carbunclo azul” recogido en esta colección, le pide a Watson lo siguiente: “Le ruego que lo observe no como un ajado bombín, sino como un problema intelectual”. Para Holmes no es un sombrero, como no será una pipa muchos años más tarde para el pintor René Magritte su representación de una pipa, sino que es un objeto que puede ser rastreado para obtener un sinfín de datos que de alguna manera ya estaban ahí. Datos que no es que sean invisibles como pudiera parecer al lector o a Watson, sino inobservados. Holmes es un observador minucioso capaz de extraer deducciones -que no conjeturas como era el caso del detective de Wilkie Collins- de su exhaustivo análisis. Sus logros más llamativos se producen cuando aplica su método a la resolución de un crimen, pero su mente es una incansable creadora de enigmas y de soluciones. Y es que son infinitas las singularidades acaban dándose cuando “cuatro millones de seres humanos viven apiñados en pocos kilómetros cuadrados. Entre las acciones y las reacciones de un enjambre humano tan numeroso, cabe esperar cualquier combinación de acontecimientos y pueden presentarse un sinfín de problemas menores que, sin ser delictivos, resultan sorprendentes y extraños”. Su mente es idónea para resolver crímenes ya que es un instintivo rastreador de huellas, a medio camino entre el científico más riguroso y el animal de presa, para el que, habituado a rastrear cualquier tipo de pista, cuando se halla ante lo insólito nos informa de que “lo extraordinario es, normalmente, más una pista que un inconveniente».

Muchos detectives de los incluidos en esta antología y especialmente Sherlock Holmes participan de un modo de pensar que los vincula a una corriente dominante de racionalismo positivista. El razonamiento científico generaba un entusiasmo en ciertos sectores de la sociedad inglesa. El mismo Conan Doyle nos cuenta que «debe recordarse que éstos eran los años en que Huxley, Tyndall, Darwin, Herbert Spencer y John Stuart Mill eran nuestros principales filósofos, y que incluso el hombre de la calle sintió la fuerte corriente arrolladora de su pensamiento...». El relato de 1862, “Un asesinato bajo el microscopio”, de Waters, también se hace eco del avance científico y añade, a la ciencia de la observación, el aprovechamiento de los métodos de laboratorio, que acabarán por ser una constante de este tipo de relatos. Cuando Scotland Yard adoptó la técnica de las huellas dactilares en 1901, Conan Doyle, el mencionado Waters o Mark Twain, ya se habían referido a ellas mencionándolas como método.

Una singularidad de la antología es la inclusión de tres relatos protagonizados por mujeres detectives, así como la inclusión de algunas autoras de este género como Ellen Wood o Catherine Louisa Perkins. Incluir las muestra el eco en la literatura de las primeras olas del movimiento feminista en Inglaterra. Derechos que serán apoyados y defendidos

por autores como Grant Allen, antes mencionado y activo también en otras defensas, como la de la teoría de Darwin. De él podemos leer en esta colección “El sensacional robo de los rubíes” y “La aventura de la anciana cascarrabias”, en donde nos presenta un nuevo tipo de mujer, independiente, aventurera y sagaz que viaja y se aventura en la vida conducida por su deseo de hallar lo singular. Un carácter sin duda más próximo al excéntrico príncipe Florizel de Bohemia, personaje de Stevenson, que a cualquier dama de la sociedad victoriana. Habíamos mencionado al comienzo cómo este tipo de antologías son una ocasión propicia para hallar genios escondidos o personajes con singularidades que pueden estimular nuestra curiosidad. Grant Allen bien puede ser uno de ellos. De él se decía que era “ateo, pacifista, socialista, botánico, zoólogo y optimista, químico y físico, científico entre los científicos, monista, meliorista y hedonista. Pasear con él era recibir una clase de biología o zoología. Siempre razonable, de buen humor, vivaz, brillante e interesado en todo lo humano...”

La antología finaliza con el relato “Un selecto círculo de despistados” de Robert Barr fechado en 1905. en donde nos presenta a Eugène Valmont, singular personaje que desdeña a Scotland Yard y que prefigura a Chesterton, dejándonos a las puertas de la edad de oro de la ficción detectivesca.

# 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)

FUNDADA POR JAVIER PRADERA / DIRECTOR: FERNANDO SAVATER 2ª ÉPOCA

# CLAVES

DE RAZÓN PRÁCTICA

Marzo / Abril 2014 233  
Precio 6€



JUAN P. FUSI • ROBERTO L. BLANCO VALDÉS • SOLEDAD GALLEGO-DÍAZ • JON JUARISTI

## INSEGURA ESTÁ LA CORONA

*La monarquía, entre pragmatismo y desafección*

MEDIOS: Juan J. R. Calaza / G. de la Dehesa / LIBROS: José-Carlos Mainer / Alberto Pancorbo /  
SEMBLANZAS: Manuel Neila / R. Toscano / Jorge Herralde / CINE: Pablo Barrios / CITAS: Hannah Arendt





# 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



# XIV PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA



La convocatoria del XIV Premio Casa de América de Poesía Americana aspira a estimular la nueva escritura poética en el ámbito de las Américas, con especial atención a poemas que abran o exploren perspectivas inéditas y temáticas renovadoras. A este premio podrán optar las obras que se ajusten a las siguientes bases:

- 1 Podrán concursar, autores nacionales de cualquiera de los países de América, con obras escritas en español, rigurosamente inéditas, que no se hayan presentado a otro premio y cuyos derechos no hayan sido cedidos a ningún editor en el mundo.
- 2 Los trabajos presentados a concurso deberán tener un mínimo de 300 versos y su tema será libre.
- 3 Los trabajos deberán presentarse por duplicado y en la portada de los manuscritos se hará constar el título de la obra. Se adjuntará un sobre cerrado, que contendrá en su interior el nombre, la fotocopia del documento de identidad o acreditativo de la nacionalidad, la dirección y el teléfono del autor, así como un breve curriculum. En el anverso del sobre se consignará el título de la obra.
- 4 Los trabajos deberán remitirse por duplicado a: XIV Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Plaza de Cibeles, 2, 28014 Madrid, España. No se aceptarán originales mal presentados o ilegibles, ni remitidos por correo electrónico.
- 5 El plazo de admisión de originales finalizará el 30 de mayo de 2014. Se aceptarán los envíos que, con fecha postal dentro del término de la convocatoria, lleguen más tarde.
- 6 El premio, dotado con tres mil euros (3.000 €) como anticipo de derechos de autor, incluye la publicación del libro ganador por la Editorial Visor Libros. La cuantía se entregará al ganador durante el acto de concesión del premio, junto con veinte ejemplares de la obra editada.
- 7 El jurado estará compuesto por un representante de la Casa de América, un representante de la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID, el ganador de la edición anterior, un poeta de reconocido prestigio y un representante de la Editorial Visor Libros, además de un secretario designado por los organizadores, con voz pero sin voto. Los nombres de los miembros del jurado serán revelados durante el anuncio del fallo del premio.
- 8 El anuncio del fallo del premio tendrá lugar durante el mes de octubre de 2014 y será anunciado con la debida antelación.
- 9 El jurado podrá declarar desierto el premio si, a su juicio, ninguna obra posee calidad para obtenerlo. El premio será indivisible.
- 10 Los organizadores no mantendrán correspondencia acerca de los originales presentados y los trabajos que no se premien no serán devueltos.
- 11 En cumplimiento de lo establecido en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, Casa de América le informa que el envío voluntario de los datos personales para participar en el presente concurso, supone el consentimiento del participante para la posible inclusión de los mismos en un fichero declarado bajo titularidad de Casa de América, con la finalidad de gestionar su participación en el XIV Premio "Casa de América" de Poesía Americana. El participante que, en su caso, resulte premiado, consiente y presta su autorización para la utilización, publicación y divulgación, con fines informativos, de su imagen, nombre y apellidos, en el Portal Web [www.casamerica.es](http://www.casamerica.es), en las redes sociales asociadas a Casa de América, o en cualquier otro medio de naturaleza similar, sin reembolso de ningún tipo para el participante y sin necesidad de pagar ninguna tarifa. De la misma manera, el participante que resulte premiado consiente la cesión de sus datos a la Editorial Visor Libros, a los efectos de gestionar la publicación del libro ganador. Para el ejercicio de sus derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición, deberá remitir un escrito dirigido a: XIV Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Plaza de la Cibeles, 2, 28014 Madrid, España.
- 12 La participación en este premio implica la total aceptación de las presentes bases. Su interpretación o cualquier aspecto no previsto corresponde sólo al jurado.

Para cualquier información adicional relacionada con el premio, puede contactarse con la Casa de América: [www.casamerica.es](http://www.casamerica.es) o la Editorial Visor Libros: [www.visor-libros.com](http://www.visor-libros.com)

Madrid, Febrero de 2014

# 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€

