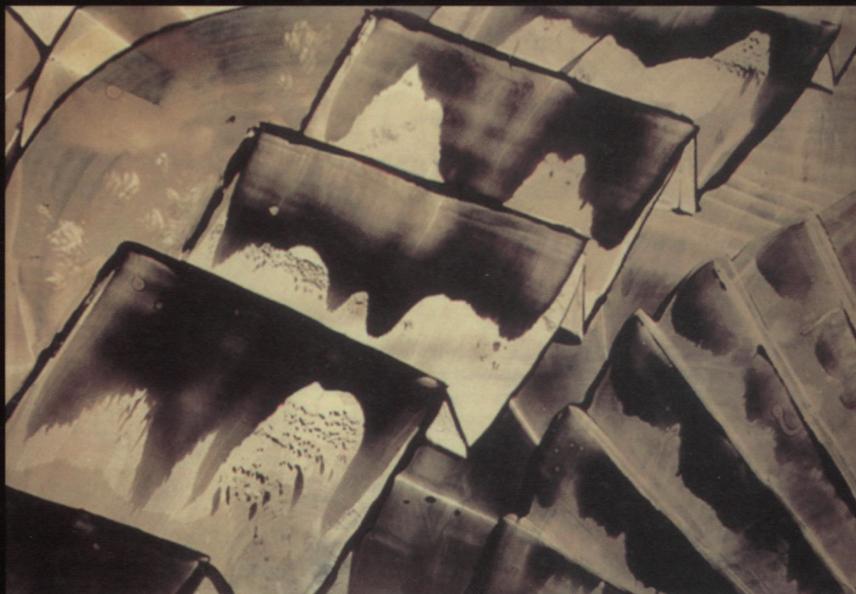


PASAJES Y PAISAJES



espacios de vida
espacios de cultura

JOSÉ MANUEL MARRERO HENRÍQUEZ
(COORD.)



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Servicio de Publicaciones

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE G. CANARIA
N.º Documento 336896
N.º Copia 823046

PASAJES Y PAISAJES

espacios de vida
espacios de cultura

JOSÉ MANUEL MARRERO HENRÍQUEZ
(COORD.)



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Servicio de Publicaciones

2006



La publicación de esta obra ha sido posible gracias a la aportación económica del Gabinete Literario y La Caja de Canarias.



© del texto: LOS AUTORES

© de la edición: UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Cuadro de la cubierta: JESÚS DE LA ROSA

Maquetación: SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA ULPGC

Primera edición, 2006

ISBN: 84-96502-49-X

Depósito Legal: GC 5-2006

Impresión: Daute Diseño, S.L.

Impreso en España. *Printed in Spain*

Índice

<i>Agradecimientos</i>	7
A. MODO DE PRÓLOGO	
Conciencia ecológica y paisaje literario José Manuel Marrero Henríquez <i>Universidad de Las Palmas de Gran Canaria</i>	9
Violencia y paisaje en la literatura latina. Notas sobre el papel del paisaje en la historia ovidiana de Progne y Filomela Antonio Martín Rodríguez <i>Universidad de Las Palmas de Gran Canaria</i>	29
Paisajes reales y escenarios fantásticos en las <i>Historias verdaderas</i> de Luciano de Samósata Germán Santana Henríquez <i>Universidad de Las Palmas de Gran Canaria</i>	53
Paisaje, identidad y existencia en la literatura canaria Oswaldo Guerra Sánchez <i>Universidad de Las Palmas de Gran Canaria</i>	69
La flânerie intelectual de Manuel Azaña en París, 1911-1912 Manuel Hierro Gutiérrez <i>Instituto Cervantes</i>	89
La memoria del paisaje en los viajes de Julio Llamazares Pamela Phillips <i>Universidad de Puerto Rico</i>	105

El espacio atlántico

Juan-Manuel García Ramos

Universidad de La Laguna125

El paisaje fronterizo: los narradores del norte de México

Alicia Llarena González

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria131

¿Arte público? ¿Qué arte público?

Fernando Gómez Aguilera

Fundación César Manrique149

Arqueología del verde

Fernando Casás

Universidad de Vigo161

COLABORADORES189

Agradecimientos

En su calidad de Consejera de Educación y Universidad del Cabildo de Gran Canaria, Yolanda Arencibia Santana prestó su colaboración y tuvo a bien inaugurar el Primer Seminario *Pasajes y paisajes: espacios de vida, espacios de cultura*. El acto se celebró el 1 de marzo de 2003 en la Biblioteca del Gabinete Literario que, ese día, y bajo la presidencia de Juan José Benítez de Lugo y Massieu, abrió sus puertas y brindó la belleza de su emplazamiento y estancias a una intensa semana de conferencias y debates. Sin la buena disposición de ambas instituciones, del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y de sus representantes ni la celebración de aquel Seminario ni la presente edición hubiesen sido posibles. Y tampoco hubiesen sido posibles sin la intervención primera de Pilar Blanco, Vicepresidenta del Gabinete Literario; fue la entusiasta insistencia de Pilar la que me hizo poner en marcha un proyecto de complejo engranaje para cuya organización conté con la eficaz ayuda de Natalia Núñez González.

Tanto a los conferenciantes del Seminario como a quienes han colaborado en las páginas de esta edición he de agradecer su generosidad. A Jesús de la Rosa por ceder de manera desinteresada la imagen de uno de sus cuadros para la portada, a José Ángel Bueno García por el tiempo y la profesionalidad dedicados al tratamiento digital de las fotografías, a Germán Santana Henríquez, Antonio Martín Rodríguez, Alicia Llarena González, Oswaldo Guerra Sánchez y Eugenio Padorno Navarro, compañeros de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, a Juan-Manuel García Ramos, de la Universidad de La Laguna, a Manuel Hierro Gutiérrez, del Instituto Cervantes de Manchester y a Pamela Phillips, de la Universidad de Puerto Rico, por sus lecturas de paisajes de las literaturas griega, latina, hispanoamericana, canaria, atlántica y española, a Fernando Gómez Aguilera, de la Fundación César Manrique, por sus reflexiones sobre el espacio ciudadano y el arte público y a Fernando Casás, de la Universidad de Vigo, por contarnos de sus primeras intervenciones en la selva brasileña de la región de Angra dos Reis y de la trascendencia de la naturaleza en su obra plástica.

CONCIENCIA ECOLÓGICA Y PAISAJE LITERARIO

JOSÉ MANUEL MARRERO HENRÍQUEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Los más importantes tratados firmados con el objetivo de proteger la diversidad patrimonial de la humanidad no incorporaron de forma explícita y diferenciada legislación alguna relativa al paisaje hasta que en la Resolución 256 de la 3ª Conferencia de las Regiones Mediterráneas de 1994 se solicitó que se celebrara una convención para la gestión y protección de los paisajes naturales y culturales del conjunto de Europa. Hasta entonces, la legislación sobre el paisaje se hallaba en el ámbito de la legislación sobre el medio ambiente.¹

Con los objetivos de la Resolución 256 en la palestra, los Estados europeos se reunieron en Florencia en la Convención de Paisaje del año 2000 y en ella se declararon partícipes del espíritu “que inspira los textos jurídicos existentes a nivel internacional en cuanto se refiere a la protección y la gestión del patrimonio natural y cultural, a la ordenación del territorio, a la autonomía local y a la cooperación transfronteriza, [...] reconocieron que la calidad y la diversidad de los paisajes europeos constituyen un recurso común para cuya protección, gestión y ordenación es conveniente cooperar, manifestaron su deseo de instituir un instrumento nuevo consagrado exclusivamente a la protección, la gestión y la ordenación de todos los paisajes europeos [y, preocupados] por lograr un desarrollo sostenible basado en el equilibrio armónico

1 La Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (París, 16 de noviembre de 1972), la Convención para la Salvaguardia de la Vida Silvestre y del Medio Natural de Europa (Berna, 19 de septiembre de 1979), la Convención Europea sobre la Cooperación Transfronteriza de las Colectividades o Autoridades Territoriales (Madrid, 21 de mayo de 1980), la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Arquitectónico de Europa (Granada, 3 de octubre de 1985), la Convención Europea para la Protección del Patrimonio Arquológico (La Valetta, 16 de enero de 1992), la Convención sobre la Diversidad Biológica (Río de Janciro, 5 de junio de 1992), la Convención sobre el Acceso a la Información, la Participación Pública en los Procesos de Decisión y el Acceso a la Justicia en Relación con el Medioambiente (Aarhus, 25 de junio de 1998).

entre las necesidades [humanas], la economía y el medio ambiente; [acordaron un concepto de paisaje que no sólo lo contempla como] un recurso favorable para la actividad económica [que contribuye] a la creación de empleo” sino también en sus dimensiones cultural, ecológica, medioambiental y social.² En Florencia se consolidó la idea de que es imprescindible la creación de una legislación que dé al paisaje una existencia jurídica que permita a la Unión Europea intervenir en las actividades que aceleran la transformación del paisaje en sus vertientes natural y cultural: la evolución de las técnicas de producción agrícola, ganadera, silvícola, industrial y minera, y las prácticas de ordenación del territorio, del urbanismo, del transporte, de las infraestructuras, del turismo y del tiempo libre.

La capitalización de todos los órdenes de la vida, desde los materiales a los espirituales, es un grave obstáculo para la consecución de un concepto jurídico de paisaje que permita la actuación legal efectiva y la salvaguarda de las buenas intenciones paisajísticas puestas de manifiesto en similares tratados y posteriores convenciones.³ Durante la séptima Conferencia sobre Biodiversidad, celebrada en febrero de 2004 en Kuala Lumpur, Malasia, los países pobres expresaron su descontento por la ausencia de compromiso de los países ricos a la hora de financiar los programas de protección de la biodiversidad en zonas de Latinoamérica y del Sureste asiático y por el silencio sobre los derechos de propiedad intelectual de los indígenas sobre sus remedios curativos ancestrales. Las más recientes acusaciones de 20 premios Nobel al Gobierno de Bush-hijo de distorsionar los hechos científicos al servicio de sus objetivos políticos con acciones como la falsificación del consenso científico existente sobre el calentamiento global, la censura de informes sobre cambio climático y la manipulación de los descubrimientos sobre la emisión de mercurio en centrales eléctricas son síntomas de esa capitalización, una enfermedad que resiste gracias a la autoridad moral que le proporcionan los parámetros —hechos a su gusto— con que se mide el bienestar de las sociedades. De la

2 Citas y datos tomados del documento elaborado por el Secretariado de la Conferencia *Políticas de Paisaje y Ordenación del Territorio* organizada por el Gobierno de Canarias con la participación del Ministerio de Medio Ambiente, el Consejo de Europa y la UNESCO, y celebrada en Las Palmas de Gran Canaria los días 10 y 11 de diciembre de 2002 (Gobierno de Canarias).

3 La Primera Conferencia de los Estados contratantes y firmantes de la Convención de Florencia (Estrasburgo, noviembre de 2001), el Seminario Internacional sobre Patrimonio Paisajístico, Planificación Territorial y Desarrollo Sostenible (Lisboa, noviembre de 2001), la citada Conferencia de Responsables de Política Territorial y Medio Ambiente de las Comunidades Autónomas de España (Las Palmas de Gran Canaria, 10 y 11 de diciembre de 2002), el Foro Mundial Soria 21 sobre Comunicación y Desarrollo Sostenible (febrero de 2004).

engañososa apariencia de unos índices de riqueza que nada dicen de la pobreza que ocultan y que ignoran los costes ecológicos y sociales implícitos en el concepto mismo de desarrollo del modelo económico liberal conservador ha advertido el Nobel Amartya Sen en *Development as Freedom*.⁴

Es necesario un cambio en profundidad, paradigmático, que no se contente con dar “soluciones microfásicas a problemas macrofásicos” y que sustituya el antropocentrismo que domina en los diversos órdenes de la vida por una concepción de orientación espiritual y ecocéntrica del planeta. Así lo afirma el teólogo Thomas Berry, que considera que la actual crisis medioambiental “está tan profundamente arraigada [...] y que su] orden y magnitud [...] son [...] tan enormes y están tan extendidos [...] que] nunca antes la humanidad se había enfrentado a una situación que requiriera tal brusco y radical cambio de estilo de vida” (Sessions xx).⁵

Las circunstancias obligan y la conciencia ecológica del paisaje debe echar raíces desde la escuela, integrarse en la mentalidad de los pueblos y abrirse paso más allá de las instancias jurídicas, económicas y políticas, que tienden a dar soluciones inmediatas, de corto alcance, a problemas de gran envergadura, y que la mayoría de las veces camuflan la utilización abusiva de los medios humanos y naturales recurriendo a la panacea de la “sostenibilidad”. El “desarrollo sostenible” sirve tanto para un roto como para un descosido, pero crear bienestar y pretender sostenerlo con un crecimiento continuado es tan absurdo como querer conservar un mueble y a la vez alimentar la carcoma que lo corroe. En puridad, el “desarrollo sostenible” no existe, y ya va siendo hora de preocuparse de qué nivel de desarrollo se desea alcanzar y sobre qué actividades productivas fundamentarlo.⁶

No sólo de la tecnología, ni de la ciencia, que resuelven problemas de una manera puntual y pragmática, sino también del fomento del pensamiento crítico inspirado por el arte, la literatura o la filosofía debe esperarse la respuesta a los retos medioambientales contemporáneos y al logro del bienestar general. Al respecto valga señalar cómo el mismo Thomas Berry, junto a Brian Swimme, propone una mitología que sirva a este siglo que comienza de la misma manera que la historia cristiana o la historia del progreso sirvieron a siglos pasados. En la nueva *era ecozoica* que Berry y Swimme postulan, las gentes

4 Véanse Agencias, NYT y Vidal-Beneyto.

5 Las citas de las referencias en lenguas extranjeras son traducciones mías.

6 Sobre las consecuencias de conceder al *standard* de racionalidad de la ciencia preeminencia sobre otros modelos —filosóficos, religiosos, etc.— de concepción del mundo véanse los ensayos de Paul Feyerabend y Arne Naess (Feyerabend).

percibirán la tierra como una totalidad y a sí mismas como partes activas del sistema global en que se integran. “Esta historia de un nuevo universo emergente, entendido desde un inicio como sujeto de dimensión psíquica y espiritual, es [...] la encarnación de todo aquello que los seres humanos han experimentado en sus percepciones anteriores del universo. Ahora sentímos el asombro, no meramente de que estamos relacionados y de que intimamos con todo aquello que nos rodea, sino de que tenemos una relación de parentesco con cada ser del universo, especialmente con los seres vivos del planeta tierra” (Meeker 86).

Berry y Swimme observan que el moderno conocimiento científico se integra con maneras nuevas de comprender la política, la economía, la cooperación interracial e intercultural, las relaciones entre los sexos y el derecho de todas las criaturas y de los ecosistemas que constituyen, y la literatura, la teoría, la crítica y la historia literarias no deben permanecer al margen. Los problemas paisajísticos y medioambientales no sólo conciernen a la ciencia, a la tecnología, a la política, al derecho o a la economía, también son complejos asuntos de cultura que afectan a la religión, a la filosofía y, desde luego, a la literatura y a los estudios literarios. En la medida en que la literatura dice del mundo y, al decir de él, decide sus formalizaciones, la conciencia ecológica puede servir tanto de nutritivo abono para la creatividad literaria como de renovadora perspectiva para la especulación teórica, el comentario crítico y la investigación histórica.

En no otra conciencia que la ecológica se inspira Joseph Meeker a la hora de teorizar sobre los géneros literarios y explicar el declive de los valores trágicos y el auge de los valores cómicos. Las ideas sobre la existencia de un orden moral trascendente, la supremacía humana sobre la naturaleza o la importancia del individuo único e individual han sufrido los grandes reveses de la ciencia y la filosofía y han perdido su poder para excitar la imaginación (31). La tragedia es metafísica y en ella los problemas biológicos de supervivencia son irrelevantes. Es la comedia el género que mejor ilustra que la supervivencia depende de la capacidad del ser humano para aceptar limitaciones y de su habilidad para cambiar más que de su habilidad para cambiar el medio. La comedia contiene sabiduría ecológica y expresa estrategias de vida para intentar salvaguardar un lugar para los seres humanos entre los demás animales (21). Como ningún otro género, la comedia ha conseguido representar a los seres humanos como seres adaptativos, pues la comedia, como el juego, se enraíza en los procesos ecológicos de supervivencia.

Las propuestas de Berry y Swimme y las consideraciones de Joseph Meeker se enraízan en el pensamiento ecológico que anima la contemporaneidad y, haciéndose eco de sus inquietudes, han enriquecido la mitología y la teoría de

los géneros literarios. Y de la misma manera, el paisaje literario, que es un signo de los tiempos y un índice revelador de las inquietudes éticas y estéticas que han movido al ser humano en el devenir de su Historia, hoy se abre a la sensibilidad ecológica y a la nueva percepción del planeta como sistema de procesos entre sí ligados.

En el ámbito de las literaturas hispánicas, antes de que el paisaje se transformara de “párrergon” a “ergón”, de fondo a frontis, cuando en el siglo XVIII la descripción paisajística propiamente dicha se abrió camino con el conocimiento que Jovellanos, Meléndez Valdés, Viera y Clavijo, Mor de Fuentes, Cienfuegos y otros tuvieron de la “poesía descriptiva” de la Ilustración, antes de que continuara su evolución en la “poesía pintoresca romántica” y luego en la más compleja y refinada visión modernista del paisaje sobre la que Ricardo Senabre en diversas ocasiones ha llamado la atención, y mucho antes de su actual consideración ecológica, el paisaje estaba ahí manifestándose como signo de otros tiempos: como el fundamento de la alegoría con que en el medioevo Berceo canta las ideales virtudes virginales, como el lugar perfecto del platonismo renacentista que simpatiza con el amor del pastorcillo de las *Églogas* de Garcilaso o que con su pacífica soledad propicia la meditación de Fray Luis de León sobre aquel otro prado que los ojos ven en el cielo, “do vive mejorado / lo que es, lo que será, lo que ha pasado”. *La ciudad de Dios* agustiniana y el orden jerárquico de los seres que la habitan, los paisajes de la reconquista del *Poema de Mío Cid*, las menciones del amanecer en las *Jarchas*, las ensoñaciones del bucolismo, los escenarios maravillosos de las novelas bizantinas, el cálculo pragmático y mercantil que Cristóbal Colón aplica en su *Diario de a bordo* a la contemplación de un accidente geográfico, el tópico del *locus amoenus* en sus múltiples derivaciones, las utopías forman todos parte de la evolución de la descripción paisajística en cuanto tal evolución afecta tanto a los lugares a los que los textos literarios han prestado atención descriptiva como al tratamiento literario que tales lugares han tenido a lo largo del tiempo.⁷

Todo se entrelaza en la magia del paisaje literario que, en el ámbito del hispanismo, es el resultado de una sedimentación de siglos a uno y a otro lado del Atlántico pues, como afirma Unamuno, “desde que el castellano se ha extendido a tierras tan dilatadas y apartadas [...] tiene que convertirse en

7 Varios e interesantes artículos sobre paisajes que han sido hitos en la evolución de la descripción paisajística de la literatura española pueden consultarse en el Vol. I de Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.) y en M^{ra}. Ángeles Hermosilla, Federico Castro, M^{ra}. Luisa Calero y Elisa Povedano (eds.). Sobre la influencia del tren en el paisaje del arte y la literatura del realismo español véase Lily Litvak (ed.). Sobre la repercusión de la invención del automóvil en el turismo y la literatura de viajes véase Lawrence Culver.

la lengua española o hispánica, en cuya transformación tengan tanta participación unos como otros”. A la historia de esa sedimentación y al desarrollo de su fundamentación teórica desea contribuir este libro porque, como afirma Ortega, “es una vergüenza que no exista una historia del paisaje” (485). Y como la historia se hace desde el presente, e incluso del atisbo de futuros derroteros hoy incipientes, en este capítulo a modo de prólogo deseo poner de relieve cómo el conocimiento que el ser humano ha ido adquiriendo del planeta en una progresiva conciencia del vínculo sistémico entre la totalidad de los procesos que sobre su faz se desarrollan enriquece la descripción literaria del paisaje y aporta nuevas perspectivas a su estudio histórico y a sus análisis e interpretación críticos.

En “Calentamiento global” he señalado que a la par que la temperatura planetaria, y desde que en 1969 alguien puso el pie sobre la luna, la conciencia global no ha hecho sino incrementarse. La asombrosa tecnología de los satélites, de las telecomunicaciones y de la informática ha propiciado el desarrollo de la capacidad para observar y pensar sobre el planeta tierra en su conjunto, para entender la interdependencia de los procesos biológicos, sociales, económicos, políticos y culturales que en él tienen lugar, para facilitar el tránsito rápido entre lugares lejanos y para obtener de manera inmediata información sobre poblaciones remotas.

Hoy el ser humano dispone, en múltiples escalas de extrema precisión, de *imago mundis* de las que carecían *El Labyrintho* de Juan de Mena, *El Criticón* de Baltasar Gracián o *La Araucana* de Alonso de Ercilla, y la influencia de este hecho, como en otros momentos la invención del ferrocarril, del automóvil o del avión, no es banal. Ni la descripción paisajística ni su estudio pueden obviar que, en esta denominada era del *antropoceno*, como nunca antes, el hombre ha adquirido la conciencia de que la configuración de la Naturaleza depende de su actividad y de que la “otredad radical de la Naturaleza” a que Claudio Guillén ha aludido está en franco declive (Villanueva ed. 67).⁸

8 Sobre la degradación psíquica y espiritual a que contribuyen la consideración del planeta como una mera fuente de recursos para el consumo; el control industrial de los medios de comunicación, que inventan el mundo ilusorio que “vive” la humanidad; y la educación desvinculada de sus propósitos originarios y que se limita a preparar a los jóvenes para el mercado de trabajo de una sociedad industrial destructiva, véase “The Viable Human”, de Thomas Berry (Sessions 8-18). Sobre la superproducción de desechos, no sólo entendidos en la dimensión material que se manifiesta en los vertederos, sino también en la dimensión humana que se manifiesta en la creciente población sin medios de subsistencia y en la falta de espacio planetario para ubicarla, véase Zygmunt Barman.

Durante siglos Occidente se ha esforzado en separarse del mundo natural para explotarlo y construirse con él un inmenso monumento antropocéntrico. Frente a ese monumento, Christopher Hitt se pregunta si la otredad de la naturaleza podría ser teorizada de manera que se evite la oposición jerárquica binaria en la que se la incluye y en la que domina “la [...] enaltecida validación del sujeto perceptor [que es a lo que, por lo general] desde el siglo XVIII críticos y lectores [...] han prestado más atención” (606). Su respuesta es clara: en una era de lluvia ácida y vertidos de petróleo el sublime romántico es una estética moribunda pues la capacidad destructiva del hombre ya no se arredra ante la sublimidad de una tormenta oceánica. La antaño sublimidad de la naturaleza ha periclitado y, como concluye Hitt, “el `sublime posmoderno´ es la condición de ser abrumado por los amenazadores efectos de la tecnología, [y] la catástrofe ecológica se ha transformado en la nueva fuente de lo sublime [...] Lo sublime es [...] evocado no por los objetos naturales sino por su devastación [... y lo peor de todo] es que el peligro es verdaderamente real” (619).

En tal contexto es en Hispanoamérica donde se dan las condiciones de posibilidad propicias para la producción de una literatura ecológica. Así se desprende de la tipología que de dicha literatura Jorge Paredes y Benjamín McLean proponen y que enraízan en el neo-indigenismo americano. La situación de mestizaje, la mezcla de bases culturales y cosmológicas, el renacer de la conciencia cultural indígena explican el florecimiento de una literatura ecológica en Hispanoamérica que Paredes y McLean consideran representada por *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), por las novelas *Dolor de patria* (1983), del salvadoreño José Rutilio Quezada, *La mujer habitada* (1988), *Sofía de los presagios* (1991) y *Waslala* (1996) de Gioconda Belli, *La loca de Gandoca* (1992) de Anacristina Rossi, *Mundo del fin del mundo* (1991) de Luis Sepúlveda, los libros de poemas *Árbol adentro* (1987) de Octavio Paz y *Canto cósmico* (1989) y *Los ovnis dorados* (1991) de Ernesto Cardenal, y los ensayos *Úselo y tírelo* (1996) y *Patas arriba. La escuela del mundo al revés* (1998) de Eduardo Galeano.

La tipología de Paredes y McLean descarta obras de la literatura española como *Los siete libros de la Diana* de Montemayor, la *Diana enamorada* de Gil Polo, *La Galatea* de Cervantes, la *Arcadia* de Lope de Vega y *Las Églogas* de Garcilaso pues en ellas “la Naturaleza [es] meramente [un] vehículo para exponer [las] filosofías humanistas de la belleza” (9). También la citada tipología excluye las representaciones de la naturaleza de las obras del Romanticismo español porque en ellas se perpetúa el “papel de amo [...] que el hombre [renacentista] se ha[bía] auto-otorgado en sus relaciones con los demás fenómenos naturales” (16). Sólo Miguel Delibes se salva, aunque parcialmente, de su criba, pues si bien Paredes y McLean consideran a Delibes “el

primer escritor ecologista de España” (8), a renglón seguido advierten que su ecologismo debe ser entroncado en una tradición diferente, la del ruralismo decimonónico que lo emparenta a Pereda y a Galdós, y también al más joven Julio Llamazares. El ruralismo español, como la novela de la tierra hispano-americana, no es ecologista, pues juega en Galdós y Pereda, si bien con propósitos opuestos, el papel de la barbarie frente a la civilización que Domingo Faustino Sarmiento postuló en *Facundo* y que, como sucede en *La Vorágine* de Rivera o en *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, muestra una visión negativa de lo natural, lo salvaje, lo irracional, frente al progreso de la civilización y de la ciudad moderna.

Muy distinta es la postura que adopta Nial Binns, que fija su atención en las vanguardias para descubrir en su canto a la técnica, a la velocidad, a la máquina, el agazapado anhelo de un entorno armónico del hombre con la naturaleza o el deseo de un paisaje urbano no hostil. Binns relee a Huidobro para desvelar la otra cara del creacionismo tecnológico y poético y sigue la recomendación de Parra de “darse el lujo de volver a leer *Altazor*, canto primero, versículos del 469 al 489 [pues esas veinte líneas bastan para no seguir pasando por alto su...] intención ecológica” (42). Con una orientación similar Binns relee a Neruda y destaca cómo después de la experimentación de los dos primeros tomos de *Residencia en la tierra* (1935) Neruda vuelve a la naturaleza americana con *Canto general* (1950) y señala que a partir de *Estravagario* (1958), y sin abandonar la temática política, la corriente social cede a la poesía “de la penumbra”, una poesía que mira al conjunto del siglo XX y denuncia la degradación ecológica del planeta. Así lo demuestran *Fin de mundo* (1969) y *2000* (1973), y en especial dos poemas titulados “Bomba” en los que la tierra sucumbe ante el poder nuclear, ante la industrialización extrema y la sobreexplotación de sus recursos y en los que el hombre se deshumaniza y los peces se visten “Con las escamas nucleares / Y adentro del agua infinita / En vez del frío original / Crecen los fuegos de la muerte” (472).

La intención ecológica de Huidobro pervive en Neruda y se revela de manera explícita en la *ecopoesía* de Nicanor Parra y ese trazado Huidobro-Neruda-Parra que Niall Binns delinea pone de manifiesto que a ambos lados del Atlántico hay rutas transitables, y no necesariamente indigenistas, para el ecologismo. De hecho, Miguel A. Pérez Abad percibe la deriva del compromiso social de los autores de la posguerra civil española hacia el compromiso ecológico cuando considera que el ruralismo de Delibes no hace del campo un lugar de ensueño o de evasión, ni es el correlato de la barbarie frente a la civilización que Domingo Faustino Sarmiento postuló, ni se debe a la alabanza de aldea y menosprecio de corte, ni es una extensión o una reedición del pensamiento de los autores del 98.

Y en efecto, la obra de Miguel Delibes no puede entenderse cabalmente sin el papel protagonista que en ella tiene la conciencia ecológica; él mismo así lo afirmó cuando a la luz de esa conciencia llevó a la Real Academia de la Lengua “una de las preocupaciones fundamentales, si no la principal, que ha inspirado, desde hace cinco lustros [su] carrera de escritor” en su discurso de ingreso leído el 25 de mayo de 1975. En ese discurso Delibes comenta cómo cuando escribió su novela *El camino*, “donde un muchachito, Daniel, el Mochuelo, se resiste a abandonar la vida comunitaria de la pequeña villa para integrarse en el rebaño de la gran ciudad, algunos [lo] tacharon de reaccionario. No querían admitir que a lo que renunciaba Daniel, el Mochuelo, era a convertirse en cómplice de un progreso de dorada apariencia pero absolutamente irracional. Posteriormente [la oposición de Delibes] al sentido moderno del progreso y a las relaciones Hombre-Naturaleza se ha ido haciendo más acre y radical hasta abocar a [su] novela *Parábola del náufrago*, donde el poder del dinero y la organización –quintaesencia de este progreso– termina por convertir en borrego a un hombre sensible, mientras la Naturaleza mancillada, harta de servir de campo de experiencias a la química y la mecánica, se alza contra el hombre en abierta hostilidad” (15-16).

Y sin la conciencia ecológica tampoco puede entenderse cabalmente una novela de temática y estructura tan cinematográficas como *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig, en la que “no están más los árboles de peras que parecía más la selva, [...] ¿los árboles sienten algo? Y `no, no sienten nada´ [...] y papá no quería hacer cortar los árboles [...] y le pregunté si había llorado que tenía los ojos rojos y dijo que los hombres no lloran, que era de dormir” (80-81), ni tampoco *Volver al mundo*, de González Sáinz, en la que los frondosos olmos que han desaparecido del paisaje “no eran sólo la madera y la sombra sino también algo mucho más tangible y originario, [...] acompasaban el tiempo [...] como para decir o recordar algo que siendo siempre lo mismo [...] nunca acababan de decirlo de diferentes maneras” (478-479). Y qué decir del poema “El silbo de afirmación en la aldea” de Miguel Hernández, en el que el poeta se pregunta por el diseño del paisaje urbano, no con la simple melancolía del aldeano, sino con la compleja inquietud de quien de manera profunda se adentra en el sentido mismo de la vida del ser humano y del paisaje en que tal ser se configura: “Todo electricidad, todo presteza / eléctrica: la flor y la sonrisa, / el orden, la belleza, / la canción y la prisa. / Nada es por voluntad de ser, / por gana, / por vocación de ser. ¿Qué hacéis las cosas / de Dios aquí: la nube, la manzana, / el borrico, las piedras y las rosas?” (67).

Y no otra luz que esta emergente conciencia puede iluminar las razones que han llevado al Premio Nobel de Literatura de 2003, J. M. Coetzee, a

publicar dos conferencias, una sobre los animales en la filosofía y otra sobre los animales en la poesía, camuflándolas de novela. En *Las vidas de los animales* Coetzee se pregunta por qué no es atroz matar y devorar cochinitos “si es atroz matar y devorar bebés humanos” (78) y de esta provocativa manera cuestiona la discontinuidad que Descartes observó entre los humanos y los animales y vincula la historia de los derechos de los animales con la historia de los derechos humanos, pues “la preocupación por los animales es, históricamente, una ramificación de otras preocupaciones filantrópicas más amplias, como las que tienen por objeto la suerte de los esclavos y de los niños, entre otros” (86).

En el largo trecho que conduce al pensamiento ecológico y que es, en gran medida, consecuencia de las paupérrimas condiciones medioambientales que el ser humano es hoy con gran precisión capaz de describir, medir y proyectar hacia el futuro, George Sessions destaca tres grandes oportunidades históricas que Occidente no ha sabido aprovechar para abandonar el camino de la “desviación antropocéntrica” y volver al ecocentrismo presocrático.

Del medioevo cita Sessions las palabras con que el filósofo judío Maimónides manifiesta en el siglo XII que el mundo era bueno antes de que el hombre fuera creado y con las que advierte que no se debería creer que “los demás seres existen en beneficio de la existencia del hombre, al contrario, todos los demás seres también han sido creados en razón de sí mismos y no para el beneficio de alguien más”. También en referencia a la Edad Media suscribe Sessions las palabras con que Lynn White señala que San Francisco de Asís en el siglo XIII intentó socavar la concepción antropocéntrica cristiana del mundo mediante “el derrocamiento de la monarquía del hombre en la creación, el establecimiento de una democracia para todas las criaturas de Dios [...] la sustitución de la idea del poder ilimitado del hombre sobre la creación por la idea de la igualdad de todas las criaturas, incluyendo al hombre” (Sessions 160).

Tras el fracaso del pensamiento franciscano, la segunda gran oportunidad para el ecocentrismo la encuentra Sessions en el siglo XVII, en el sistema filosófico de Spinoza que, con su metafísica panteísta, intentó resacralizar el mundo mediante la identificación de Dios con la Naturaleza. Y aunque a partir del siglo XVIII el movimiento romántico resultó ser la fuerza contracultural más fuerte que hablaba en favor de la Naturaleza y lo salvaje y contra el entusiasmo acrítico de las revoluciones científica e industrial, y aunque Rousseau recordara que el hombre se había olvidado de la moralidad y virtudes asociadas al “hombre natural”, la tercera oportunidad para el ecocentrismo la sitúa Sessions en una serie de autores y textos del siglo XIX.

El pensamiento de Parson Thomas Malthus no era ecológico ni se preocupó nunca por el impacto de la población en otras especies, pero John Stuart Mill, que había leído a Malthus y su tesis de que el crecimiento exponencial de la población iba a producir la miseria general a causa de la falta de materias primas, en el libro IV de su *Of the Principles of Political Economy*, creyó imprescindible mantener la sociedad en un estado estacionario que reemplazara el continuo crecimiento de la población y del desarrollo industrial.⁹ Junto a Mill, Sessions destaca las figuras de Henry David Thoreau y su *Walden* (1854), George Perkins Marsh y su *Man and Nature* (1864), John Muir y George Santayana, que reivindicó la figura de Walt Whitman, el único escritor estadounidense que extendió los principios democráticos “a los animales, a la naturaleza inanimada, al cosmos en su conjunto [en una suerte de panteísmo que, a diferencia del de Spinoza], no era intelectual, [sino] perezoso y autoindulgente” (Sessions 167). Desde entonces hasta el presente, Sessions destaca como hitos del ecocentrismo las figuras de Bertrand Russel, Aldous Huxley y otros hasta llegar a la revolución ecológica de los años sesenta del pasado siglo y al pensamiento de la ecología profunda del filósofo noruego Arne Naess.¹⁰

El fracaso de San Francisco permitió que “el antropocentrismo judeocristiano se perpetuara en los sistemas filosóficos de Bacon, Descartes y Leibniz y se combinara y reforzara con el humanismo antropocéntrico del Renacimiento [...] y que el] humanismo renacentista [...] continuara con los filósofos de la Ilustración y en el siglo XX con Karl Marx, John Dewey y el existencialismo humanista de Jean-Paul Sartre” (Sessions 160-161). A pesar de su panteísmo, Spinoza tuvo de la vida salvaje la visión utilitaria propia de la Europa del siglo XVII que, como señala Schopenhauer, es una actitud anómala, pues declarar a los animales “como meras cosas para nuestro uso [...] sin derechos [y a la misma vez sostener una visión panteísta de la Naturaleza] es al mismo tiempo absurdo y abominable” (Sessions 163). Y la ciencia moderna, que permitió rescatar la cosmología no antropocéntrica presocrática, primero en la astronomía, con el heliocentrismo, la infinidad del universo y la evolución cósmica, y luego en la biología, con la evolución darwinista, no logró erradicar la matriz antropocéntrica del cristianismo y del humanismo que inspiran su propósito de dominar y conquistar la Naturaleza. Como afirma

9 Para un recorrido más detallado sobre éstas y otras figuras relevantes del movimiento ecologista véase Sessions (169-179).

10 Sobre las contradicciones de la metafísica de Spinoza en relación con el pensamiento ecológico y la consideración que el filósofo tuvo de los animales véanse los textos de Schopenhauer citados por Sessions (Sessions 156-183), la polémica entre Arne Naess (2001) y Genevieve Lloyd (2001), y el comentario de K. L. F. Houle (2001).

Lynne White, “a pesar de Copérnico, todo el cosmos rota alrededor de nuestro pequeño globo. A pesar de Darwin, no somos, en nuestros corazones, parte del proceso natural. Somos superiores a la naturaleza, despectivos con ella, y estamos prestos a usarla para satisfacer nuestro más trivial capricho” (Sessions 162).

Sin menoscabo de los hitos, las figuras y los textos señalados por Sessions, es posible volver al pasado para descubrir significados ecocéntricos latentes en otros hitos, figuras y textos, incluso en aquéllos que han sido descritos como eminentemente antropocéntricos. Y es posible porque la situación medioambiental y la manera contemporánea de mirar el paisaje impiden olvidar la existencia de Copérnico y Darwin. Y también lo es porque el significado de una obra ni es fijo ni está situado de manera exclusiva en los textos, en la intención del autor o en el capricho de los intérpretes, pues toda gran obra se adapta a lo inesperado y *crece* en significado. Así lo afirman Gary Saul Morson y Caryl Emerson al glosar la idea bakhtiniana de que los autores no sólo dotan sus obras de un significado intencional sino también de “significados ‘potenciales’ para circunstancias imprevistas” (286).

Con el aval de esta potencialidad, traigo a colación la oportunidad que para el pensamiento ecologista supuso el vínculo que el regeneracionismo estableció en la España del siglo XIX entre el conocimiento de la geografía y el renacimiento material y espiritual del país. Los regeneracionistas entendieron que el fundamento de la regeneración no podía encontrarse en la noción que el vulgo posee de la tierra patria, que es “errónea y confusa, deplorablemente optimista, preñada de leyendas desatinadas, llena de preocupaciones y de juicios arbitrarios” (1895: viii), sino, como afirmaba Macías Picavea, en “el primer elemento de la nación, [en el] asiento y raíz de su naturaleza física, [...en] el territorio: por eso la geografía es [...] la ciencia primera nacional” (1979: 47).

La geografía llevará a los regeneracionistas a condensar su ideario en dos ámbitos de actuación muy concretos: política hidráulica y educación. De la primera dependerá la reorganización material del territorio para el mejor aprovechamiento económico de sus posibilidades, de la segunda el resurgimiento intelectual y moral de sus habitantes. Por imperativo del paisaje español, el lugar preeminente que se había venido reservando para políticos y militares en el gobierno de la nación debía ser ocupado por ingenieros y maestros.¹¹

El hecho de que Joaquín Costa dedique los dos primeros capítulos de *El arbolado y la patria* a llamar la atención de manera genérica sobre la importancia

11 Sobre la geografía y el regeneracionismo véase Josefina Gómez Mendoza y Nicolás Ortega Cantero.

de la repoblación forestal y a exaltar el papel del arbolado como el verdadero regulador de la vida y, en los capítulos siguientes, trate de manera exhaustiva las condiciones económicas de la explotación de diversos cultivos: el almendro, el manzano, la higuera, el naranjo, el castaño y el nogal, la encina, pone de manifiesto que, en su visión del paisaje español, el regeneracionismo entrelaza lo material y lo espiritual sobre un territorio que es entendido como un organismo vivo del cual materia y espíritu son sus funciones vitales, pero, al mismo tiempo, no mira al planeta Tierra en su totalidad, ni lo entiende como un ecosistema. La impresión holística de las primeras páginas del libro de Costa pronto cede a la consideración patriótica y mercantilista de las páginas posteriores de tal manera que, a la postre, más que el cultivo de frutales en coexistencia armónica con el hombre se promueve el cultivo del arbolado para el hombre en el marco de una Naturaleza que está ahí como una fuente de recursos a la que hay que explotar con el mejor aprovechamiento.

La fuerte impronta mercantilista y patriótica del regeneracionismo aleja su hallazgo de la geografía de la visión de conjunto del planeta como ecosistema y de la consecuente y fundamental reivindicación de la Naturaleza (con el hombre como miembro de ella) que le es concomitante. De hecho, del patriotismo regeneracionista surgirá en el 98 el paisaje de Castilla como expresión simbólica de España y, a la larga, y como reacción a su hegemonía estética e ideológica, la atomización del patriotismo en la pléyade de nacionalismos que hoy exaltan los paisajes de las autonomías y que, valga la caricatura, pueden acabar atomizándose aún más en patriotismos de provincia, municipio, ciudad capitalina, pueblo, barrio, calle o domicilio.

Al margen de estas pugnas, pero plenamente imbuido del pensamiento regeneracionista y del sentido positivista del progreso que en él late, valga traer a colación la figura de Francisco González Díaz. Como los regeneracionistas, González Díaz entendió que el conocimiento de la geografía era la clave para la renovación material y espiritual del lugar que le tocó habitar. En la explotación de la industria del turismo, en la renovación de la política educativa, en la repoblación forestal y en la conservación de las manifestaciones típicas de la cultura popular cifró González Díaz la regeneración de las Islas Canarias.¹² Pero el patriotismo de González Díaz, aunque inmediatamente volcado en Canarias y en España, nunca perdió su carácter ecuménico, universal, inspirado en el amor a la patria primera, la Naturaleza. El suyo fue un patriotismo propio de quien “sobre una roca perdida en el mar, [...muy lejos de] las apasionadas

12 Sobre Francisco González Díaz, la ecocrítica y el hispanismo, véase Marrero Hentíquez (2001-2003, 2005).

beligerancias [que...] fomentan el fuego del odio en nombre de abstracciones indefinibles, [...] libre de intransigencias, de prejuicios, de rencores, de acerbidades, [...] guarda la posición de observador emocionado, la única [...] loable [que no le impide...] ver bien a la derecha y a la izquierda, al frente y a la espalda, [...mirar, explorar, comentar y rehuir] el peligro de afirmaciones absolutas” (1916, 4).¹³

De la misma manera que la sensibilidad ecológica pone de relieve cómo el entendimiento holístico del paisaje de González Díaz enriqueció el pensamiento regeneracionista sobre la geografía y algunos de los motivos por los que es una figura cuya obra merece la pena que sea rescatada del olvido, tal sensibilidad puede también servir para descubrir cómo un texto antropocéntrico por antonomasia y tan institucional como el *Catecismo de la iglesia católica* que Juan Pablo II aprobó el 25 de junio de 1992 admite el derecho de todas las criaturas y de los ecosistemas que constituyen al señalar que “*la interdependencia de las criaturas es querida por Dios, [...que] el sol y la luna, el cedro y la florecilla, el águila y el gorrión [...] no existen sino en dependencia uno[s] de otro[s], para complementarse y servirse mutuamente [y que] la belleza del universo [y] el orden y armonía del mundo creado derivan de la diversidad de los seres y de las relaciones que entre ellos existen*” (VV. AA. 83).

La cita del *Catecismo* no es fruto de la casualidad. En la carta encíclica *Centesimus annus* que Juan Pablo II había publicado un año antes, en 1991, Joaquim Cerqueira Gonçalves entiende que, en lo que concierne a desequilibrios ambientales, la iglesia católica ya había tomado conciencia, y lo demuestra al transcribir palabras con las que la epístola critica el “problema del consumismo [...al que está ligada] la cuestión ecológica [...], la destrucción irracional del ambiente natural [...y] del ambiente humano [...] y la falta de compromiso] para salvaguardar las condiciones morales de la auténtica ecología [y con las que advierte que] es necesaria [...] y urgente una gran obra educativa y cultural” (210).

Valga también señalar que con la nueva sensibilidad un paisaje bíblico puede ser releído *ad hoc* y recuperado para la reflexión ecológica. Váyase al primero de los escenarios, el de la Creación del hombre y el universo, y compruébese que de él domina la versión que cuenta que cuando Yavé Dios hizo la tierra y los cielos modeló al hombre en arcilla y lo insufló de ánimo al soplar sobre él, que después Yavé lo hizo dormir profundamente y de una costilla creó a la mujer, que luego, seducida por la serpiente, lo incitaría a

13 Sobre los vínculos de naturaleza y cultura en el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVIII, véase Glacken. Sobre la influencia del turismo en la descripción paisajística de Canarias véase Marrero Henríquez (2004).

comer del árbol prohibido (2.7, 21-22; 3. 1-7, 12-16). En esta versión del *Génesis* la mujer es el origen de la expulsión del Jardín del Edén y su naturaleza engañosa queda acuñada como moneda común por los siglos de los siglos. Pero hay otra versión de la creación del universo y del hombre, la que abre la *Biblia* y ha quedado postergada en el conocimiento popular. En ella Dios crea un solo ser humano, macho y hembra: “Y creó Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios lo creó, y los creó macho y hembra” (1.27).

Y si bien Dios puso al ser humano por encima de los demás seres del cielo, del mar y de la tierra, tal hecho no justifica la arrogancia con que el hombre se conduce frente a los animales pues en esta primera versión de la Creación el alimento que Yavé da al hombre y a la mujer es el mismo que el que da a los animales: “Ahí os doy cuantas hierbas de semilla hay sobre la haz de la tierra toda, y cuantos árboles producen fruto de simiente, para que todos os sirvan de alimento. También a todos los animales de la tierra, y a todas las aves del cielo, y a todos los vivientes que sobre la tierra están y se mueven les doy para comida cuanto de verde hierba la tierra produce. Y así fue” (1.29-30).

Poco citada, esta versión refuerza un escenario cuya cimentación ha tardado muchísimo en construirse y que se fundamenta en la igualdad de los sexos y en la fraternidad de todos los seres vivos. Esa suerte de hermandad franciscana entre el ser humano y el resto de la creación puede servir no sólo para incrementar la conciencia de la responsabilidad que el hombre tiene con el planeta sino también para analizar críticamente el tratamiento que en la literatura se le ha dado a la naturaleza y a los seres que en ella habitan.

La conciencia ecológica es una de entre las muchas perspectivas con que acercarse al paisaje literario, y si bien es cierto que como ninguna otra se debe a la sensibilidad del momento, también lo es que una vasta tradición la ampara. La atención que al paisaje prestan hoy las políticas nacionales europeas se debe tanto a la situación material anunciada en las advertencias que grupos ecologistas, naturalistas y científicos divulgaron en los años sesenta y setenta del pasado siglo y que han demostrado no ser ni descabelladas ni alarmistas, como a una tradición que es rastreable hasta el origen mismo de la cultura: en términos recientes, desde el Manifiesto de Roma, desde que se consideran hechos científicos el deshielo polar, el efecto invernadero, el cambio climático, la reducción de la capa de ozono, la deforestación y la desaparición de especies; en términos inmediatos desde que al final de la Segunda Guerra Mundial las bombas atómicas hacen añicos la sólida fe decimonónica en los avances científicos y tecnológicos; en términos mediatos, desde que Thomas Robert Malthus introduce en la primera economía política el problema de la diferencia entre el incremento demográfico y el de las reservas alimenticias y

Charles Darwin sus teorías sobre el principio de supervivencia y el origen de las especies; y en términos remotos desde que aparecen las ideas sobre la Tierra como planeta diseñado para el hombre, sobre la influencia del medio ambiente y sobre el hombre como agente geográfico, ideas que se hallan en los primeros textos mitológicos, teológicos y filosóficos, en las primeras fuentes del saber farmacéutico y médico, y en las primeras observaciones del tiempo y de las actividades y destrezas de la vida cotidiana, el cultivo, el tejido, la carpintería.

Muy lejos ya de la *hipotiposis* de la naturaleza, o del topos retórico que da lugar al *locus amoenus* en la forma breve de la *enumeratio* o en la forma prolíja de la *descriptio*, el paisaje, sin dejar de ser un elemento retórico, sin dejar de ser lo que ha sido, es lo que ha ido siendo y lo que va siendo con el temor de la sublimidad posmoderna que hoy enriquece con nuevos sustratos día a día su magia literaria. A esa magia es mi deseo que las páginas de este libro contribuyan porque los pasajes y los paisajes no sólo son espacios de evasión o meros motivos literarios o artísticos sino también seres biológicos y exigencias de futuro.

REFERENCIAS

- Agencias. “Descontento de los países pobres en la conferencia sobre la biodiversidad”. *El País* (14 febrero 2004): 37.
- Agustín, San. *La ciudad de Dios*. Barcelona: Alma Mater, 1953-1958.
- Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Belli, Gioconda. *La mujer habitada*. Barcelona: Emecé, 1996.
- . *Sofía de los presagios*. Tafalla: Txalaparta, 1996.
- . *Waslala*. Barcelona: Emecé, 1996.
- Binns, Nial. “¿Puro Chile, es tu cielo azulado? Poesía ecologista en la delgada patria (Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Nicanor Parra)”. *Ixquic* 2 (agosto 2000): 38-54.
- Cerqueira Gonçalves, Joaquín. “Cosmología”. *Manual de filosofía franciscana*. Merino, José Antonio y Francisco Martínez Fresneda (coords.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, 209-248.
- Cardenal, Ernesto. *Canto cósmico*. Managua: Nueva Nicaragua, 1989.
- . *Los ovis de oro. Poemas indios*. Managua: Ediciones Nicarao, 1991.

- Cervantes Saavedra, Miguel de. *La Galatea*. López Estrada, Francisco y M. T. López García-Berdoy, Madrid: Cátedra, 1995.
- . *Persiles y Sigismunda*. Madrid: Turner, 1993.
- Coetzee, J. M. *Las vidas de los animales*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- Colón, Cristóbal. *Diario de a bordo*. Arranz, Luis (ed.). Madrid: Historia 16, 1991.
- Costa, Joaquín. *El arbolado y la patria*. <http://www.cervantesvirtual.com>.
- Culver, Lawrence. "The Literature of 'Tourism and Its Discontents'". *Readings Under the Sign of Nature. New Essays in Ecocriticism*. Tallmadge, John, and Henry Harrington (eds.). Salt Lake City: The University of Utah Press, 2000, 36-48.
- Delibes, Miguel. *El mundo en la agonía*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1988.
- Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. Morínigo, Marcos A. e Isaías Lerner (eds.). Madrid: Castalia, 1987.
- Feyerabend, Paul y Arne Naess. *El mito de la ciencia y su papel en la sociedad. ¿Por qué no ciencia también para anarquistas?* Valencia: Teorema, 1979.
- Galeano, Eduardo. *Úselo y tírelo*. Barcelona: Planeta, 1997.
- . *Patatas arriba. La escuela del mundo al revés*. México: Siglo XXI, 1998.
- Garcilaso, El Inca. *La utopía incaica*. Barcelona: Salvat, 1986.
- Garcilaso de la Vega. *Obras completas*. Rivers, Elías L. (ed.). Madrid: Castalia, 1968.
- García Gómez, Emilio. *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Gil Polo, Gaspar. *Diana Enamorada*. López Estrada, Francisco (ed.). Madrid: Castalia, 1987.
- Glacken, Clarence J. *Huellas en la playa de Rodas*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- Gobierno de Canarias. *Políticas de paisaje y ordenación del territorio (10 y 11 de diciembre de 2002)*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, 2002.
- Gómez Mendoza, Josefina y Nicolás Ortega Cantero. "Geografía y regeneracionismo en España (1875-1936)". *Sistema* 77 (1987): 77-89.
- González Díaz, Francisco. *Árboles (una campaña periodística)*. Las Palmas: Tipografía del "Diario", 1906.
- . *Cultura y turismo*. Las Palmas de Gran Canaria: Tipografía del "Diario", 1910.

- González Sáinz, J. Á. *Volver al mundo*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Gracián, Baltasar. *El Criticón*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.
- Hermosilla, M^a. Ángeles, Federico Castro, M^a. Luisa Calero y Elisa Povedano (eds.). *Visiones del paisaje*. Priego: Universidad de Córdoba, 1999.
- Hernández, Miguel. *La savia sin otoño. Antología poética*. Luis, Leopoldo de (ed.). Barcelona: Círculo de Lectores, 1992.
- Hitt, Christopher. "Toward an Ecological Sublime". *New Literary History* 30.3 (1999): 603-623.
- Houle, K. L. M. "Spinoza and Ecology Revisited". *Spinoza. Critical Assessments*. Vol. IV. Lloyd, Genevieve (ed.). London and New York: Routledge, 2001, 355-370.
- Huidobro, Vicente. *Obras completas. Tomo I*. Santiago: Zig-Zag 1964.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de. *Obras completas*. Caso González, José Miguel ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- León, Fray Luis de. *Poesía original*. Cuenca: Ediciones del Ayuntamiento de Cuenca, 1991. Hilario Priego y José Antonio Silva eds.
- Litvak, Lily (ed.). *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcelona: Serbal, 1991.
- Llamazares, Julio. *La lluvia amarilla*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- Lloyd, Genevieve. "'Spinoza's Environmental Ethics". *Spinoza. Critical Assessments*. Vol. IV. Lloyd, Genevieve (ed.). London and New York: Routledge, 2001, 326-343.
- Lope de Vega y Carpio, Félix. *Arcadía*. Morby, Edwin S. (ed.). Madrid: Castalia, 1975.
- Macías Picavea, Ricardo. *Geografía elemental. Compendio didáctico y razonado*. Valladolid: Establecimiento Tipográfico de H. de J. Pastor, 1895.
- . *El problema nacional*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1979.
- Marrero Henríquez, José Manuel. "El desarrollo insostenible". *La Provincia*, suplemento *Cultura* 673 (20 diciembre 2001): 44.
- . "De ecocrítica e hispanismo, y de Francisco González Díaz, apóstol del arbolado modernista". *Tropelías* 12 (2001-2003): 293-312.
- . "Del turista textual al lector ecológico". *Paisajes del placer, paisajes de la crisis*. Santa Ana, Mariano de (ed.). Lanzarote: Fundación César Manrique, 2004.

- . “Calentamiento global”. *Interculturalidad, insularidad, globalización*. Ríos, Félix (ed.). Actas del XI Congreso Internacional de Semiótica, 3-5 de noviembre de 2004. La Laguna: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, (en preparación).
- . “Francisco González Díaz: regeneración cultural, repoblación forestal y ecología”. González Díaz, Francisco. *Árboles. Una campaña periodística*. Marrero Henríquez, José Manuel (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2005.
- Meeker, Joseph W. *The Comedy of Survival. Literary Ecology and a Play Ethic*. Tucson: The University of Arizona Press, 1997.
- Meléndez Valdés, Juan. *Obras completas*. Palacios Fernández, Emilio (ed). Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- Mena, Juan de. *Obras completas*. Gómez Moreno, Ángel y Teresa Jiménez Calvente eds. Madrid: Turner, 1994.
- Menchú, Rigoberta. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Burgos, Elizabeth (ed.). México: Siglo XXI, 1998.
- Morson, Gary Saul and Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Naess, Arne. “Spinoza and Ecology”. *Spinoza. Critical Assessments*. Vol. IV. Lloyd, Genevieve (ed.). London and New York: Routledge, 2001, 319-325.
- . “Environmental Ethics and Spinoza’s Ethics. Comments on Genevieves Lloyd’s Article”. *Spinoza. Critical Assessments*. Vol. IV. Lloyd, Genevieve (ed.). London and New York: Routledge, 2001, 344-354.
- Neruda, Pablo. *Obras Completas. III. Pablo Neruda. De Arte de pájaros a El mar y las campanas. 1966-1973*. Loyola, Hernán (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2000.
- NYT. “20 premios Nobel acusan a Bush de distorsionar la ciencia con fines políticos”. *El País* (20 febrero 2004).
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. Vol. VI. Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- Paredes, Jorge y Benjamín McLean. “Hacia una tipología de la literatura ecologista en el mundo hispano”. *Ixquic* 2 (2000): 1-37.
- Parra, Nicanor. *Poemas para combatir la calvicie*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Paz, Octavio. *Árbol adentro*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Pereda, José María. *Peñas arriba*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.

- Pérez Abad, Miguel A. "Miguel Delibes: ¿El primer verde? Una lectura ecocrítica de su obra". *Isquic* 2 (agosto 2000): 124-147.
- Pérez Galdós, Benito. *Doña Perfecta*. Cardona, Rodolfo (ed.). Madrid: Cátedra, 1995.
- Poema de Mío Cid*. Smith, Colin (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.
- Puig, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Quezada, José Rutilio. *Dolor de patria*. El Salvador: Roxsil, 1992.
- Rossi, Anacristina. *La loca de Gandoca*. San José de Costa Rica: EDUCA, 2000.
- Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1974.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo: civilización y barbarie*. Zanetti, Susana (ed.). Madrid: Alianza, 1988.
- Sepúlveda, Luis. *Mundo del fin del mundo*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- Senabre, Ricardo. "Tema y modulaciones en la poesía de Antonio Machado". AA.VV. *Antonio Machado, hoy*. Vol. I. Sevilla: Alfar, 1990, 59-70.
- . "Sobre la técnica paisajística de Azorín". Cuadernos del Lazarillo 14 (1998): 10-14.
- . "Azorín, paisajista". *Capítulos de historia de la lengua literaria*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998, 169-176.
- . "La transfiguración del paisaje castellano en la poesía de Antonio Machado". *Castilla y León ante el 98*. Velarde Fuertes, Juan y Emilio de Diego García (eds.). Madrid: Junta de Castilla y León, 1999, 275-282.
- Sen, Amartya. *Development as Freedom*. New York: Anchor Books/Doubleday, 2000.
- Sessions, George (ed.). *Deep Ecology for the 21st. Century*. Boston and London: Shambhala, 1995.
- Swimme, Brian y Thomas Berry. *The Universe Story: From the Primordial Flaring-Forth to the Ecozoic Era*. San Francisco: HarperCollins, 1992.
- Unamuno, Miguel de. "Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana". *Ensayos*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1918.
- Vidal-Beneyto, José. "Las cuentas secuestradas". *El País* (14 febrero 2004): 2.
- Villanueva, Darío y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.). *Paisaje, juego y multilingüismo*. Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. 2 Vols. Santiago de Compostela: Universidad-Consortio de Santiago de Compostela, 1996.
- VV. AA. *Catecismo de la Iglesia Católica*. Barcelona: Asociación de Editores del Catecismo, 1992.

VIOLENCIA Y PAISAJE EN LA LITERATURA LATINA. NOTAS SOBRE EL PAPEL DEL PAISAJE EN LA HISTORIA OVIDIANA DE PROGNE Y FILOMELA

ANTONIO MARTÍN RODRÍGUEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. LA LITERATURA CLÁSICA Y EL PAISAJE

Como señalara Charles Segal en su conocido ensayo sobre el paisaje en las *Metamorfosis* de Ovidio, la descripción del paisaje forma parte de la técnica narrativa de la que dispone un poeta para adornar y dar vida al material poético sobre el que trabaja. Pero, además de esta función de decorado material en el que la sustancia del poema se inscribe, el paisaje puede también servir a la expresión simbólica de la visión del mundo del poeta, y del subtexto moral y metafísico que subyace en su poema. Ya desde Homero la naturaleza y el paisaje se habían convertido también en un marco moral en el que se circunscriben las acciones humanas.¹ Y este tratamiento del paisaje natural se convierte en una constante en la literatura clásica, tanto griega, como latina.²

En la literatura latina, objeto de nuestro estudio, la naturaleza y la contemplación del paisaje natural tienen un papel de suma importancia en los poetas de la época augustea, momento dorado y culminante de la poesía latina. Virgilio, por ejemplo, el mayor de los poetas latinos, no sólo recrea en sus *Églogas*, de tanta resonancia e influjo en la literatura posterior, los tópicos del paisaje idílico propios de la poesía bucólica, sino que la tierra y su cultivo se convierten en las *Geórgicas*, el mejor poema del mejor poeta, como lo definió adecuadamente John Dryden, en un símbolo de la civilización y de la cultura.

1 Como señala Segal, en la literatura clásica, desde sus orígenes, se detecta el sentimiento de que las acciones humanas y el mundo natural están de algún modo conectados: "From Homer on there seems to be a sense [...] of the appropriateness of certain settings for certain kinds of action and an ability to use natural settings which significantly enframe or enlarge human action" (71).

2 Esta visión de la naturaleza entra en crisis en la época helenística, y el paisaje acabará convirtiéndose, aparentemente, en un mero y decorativo telón de fondo, circunstancia que se hace especialmente llamativa en las *Metamorfosis* y en la pintura paisajista de la época de Ovidio (Segal 1, 88-89).

Pero quizás la mejor herencia de Virgilio a los poetas que lo siguieron fue la constatación de la rica gama de posibilidades que ofrecía el uso del escenario físico para evocar una atmósfera capaz de reflejar simbólicamente los temas mayores de la obra, por medio de una especie de armonía tonal entre la historia y su entorno físico (Segal 4).

En Horacio, por su parte, la contemplación de la naturaleza eleva al poeta a la reflexión sobre algunos temas que se convierten en motivos clave en su producción poética: la fugacidad de la vida y la constatación dolorosa de la radical diferencia entre el ciclo perenne de la naturaleza y la finitud y caducidad de la existencia humana. Pensemos, por ejemplo, en el comienzo del epodo 13, una de sus obras primerizas, compuesto, según algunos, en los días previos a la derrota de los republicanos en Filipos:

La estación del frío ha aglomerado las nubes, y las lluvias y nieves hacen descender a Júpiter; ahora el mar, ahora los bosques resuenan a embates del Aquilón de Tracia. Cojamos, amigo, la ocasión que nos brinda el día, y, mientras nuestras rodillas se mantienen vigorosas y ello nos cuadra, desaparezca la vejez de nuestra frente fruncida.

El paisaje invernal recuerda al poeta, todavía joven, que también a su vida le llegará el invierno, pero un invierno al que no sucederá la primavera. Por consiguiente, hay que disfrutar de nuestra primavera, de nuestra juventud, mientras las fuerzas nos lo permitan. Y otro tanto encontramos en el poema noveno del libro primero de las *Odas*, donde es el paisaje italiano cubierto por la nieve el que lleva al poeta, ahora ya no tan joven,³ a reflexiones similares:

Ves cómo el Soracte se yergue blanco por una profunda capa de nieve, y no pueden ya los bosques sostener el peso que los agobia, y los ríos se han inmovilizado por efecto del hielo penetrante. Disipa el frío echando leños en abundancia sobre el hogar, y saca, oh Taliarco, con más generosidad aún, un vino de cuatro años de un ánfora sabina de dos asas. Deja lo demás al cuidado de los dioses [...] Huye de preguntarme qué va a ser del mañana, y ten como ganancia el día, cualquiera que sea, que la Fortuna te dé; no desprecies, tú que eres joven, los dulces amores y los bailes en corro, en tanto que la tarda vejez se mantiene lejos de tu vigor [...].

3 Los tres primeros libros de las *Odas* se publicaron en el año 26 a. C., cuando el poeta tenía 39 años. Los *Epodos* se habían publicado en 35 a. C., cuando el poeta tenía 30 años; pero, si el epodo 13 es reminiscente de la dura experiencia del poeta en vísperas de Filipos, su composición podría remontarse a la época en la que Horacio frisaba los veinte años.

Y, todavía en el poema VII del libro IV de las *Odas*, la obra de madurez del poeta, publicada cuando Horacio superaba ya la cincuentena, la contemplación del paisaje nos remonta de nuevo a la reflexión sobre la caducidad irreversible de nuestra vida, y la consiguiente necesidad de aprovecharla mientras aún estemos a tiempo. Significativamente, si al poeta en sus treinta era la contemplación de los pasajes invernales, presagiadores de una vejez no muy lejana, la que le suscitaba el deseo de aprovechar la vida, al Horacio ya maduro del libro cuarto de las *Odas* serán los paisajes primaverales los que lo harán volverse al *carpe diem*, haciéndole pensar, seguramente, en su juventud ya irremisiblemente pasada:

Licuáronse las nieves, vuelve ya el césped a las llanuras y a los árboles sus cabelleras de hojas; cambia la tierra de aspecto y, decreciendo los ríos, dejan secas sus riberas; una de las Gracias, con las Ninfas y sus dos hermanas, se atreve a dirigir desnuda las danzas.

No esperes la inmortalidad: tal es el aviso del año y de la hora que arrebató el nutricio día.

2. NUESTRO PROPÓSITO

Pero no es nuestra intención pasar revista al papel de la naturaleza y el paisaje en la obra de una serie de autores latinos, ofreciendo una especie de macedonia más o menos sazónada y distraída. Nuestro propósito es mucho más modesto; pretendemos simplemente centrarnos en un solo poeta de la literatura latina, y en una sola obra de su extensa producción poética, y en una sola historia de las innumerables que esa obra encierra, pero que nos parece significativa y paradigmática para la reflexión sobre el tema específico que a la consideración del lector ahora presentamos: la relación entre el paisaje y la violencia en la literatura antigua. Ese autor no es otro que Ovidio; su obra, las *Metamorfosis*, y la historia mítica seleccionada, las desventuras de Progne, Filomela y Tereo, con las que la imaginación poética de los antiguos explicaba el origen mítico del ruiseñor y la golondrina; una historia que, como señalara el Prof. Ruiz de Elvira, es uno de los mitos más atroces de Grecia, pero, en Ovidio, a la vez, uno de los relatos más brillantes y matizados (153).

3. EL PAISAJE EN LAS *METAMORFOSIS* DE OVIDIO

Después de Virgilio, como decíamos, a ningún poeta latino podían pasar desapercibidas las posibilidades que ofrecía el empleo del escenario de una

historia poética para evocar una atmósfera que reflejara simbólicamente su contenido. Y no será Ovidio, precisamente, quien desaproveche este recurso estilístico en su obra magna. En ella, en efecto, el silencio de la noche, por ejemplo, funciona como el marco simbólicamente adecuado para historias de violencia y pasión, como el amor incestuoso de Mirra por su padre, o el desgarramiento ritual del cuerpo del descreído y petulante Penteo por las bacantes; y el calor del mediodía introduce escenas de lujuria y lascivia, como el acoso de Apolo a Dafne, o el de Sálmacis a Hermafrodito. Pero lo que sorprende es por qué ese amante de la variedad, y verdadero virtuoso y especialista de ella, que es Ovidio, parece complacerse en la repetición de un mismo paisaje esquemático que parece funcionar como un mero telón de fondo convencional para una escena repetida en las *Metamorfosis*: la persecución, acoso y derribo de la presa de esa caza metafórica en la que se convierte la persecución amorosa en buena parte de su epopeya.

Diversos autores han tratado de hallar una explicación de esta aparente paradoja. Para Segal, por ejemplo, el empleo recurrente de un paisaje estilizado serviría al poeta para superar uno de los mayores problemas en la composición de la obra: su unidad. Ovidio se serviría, pues, del paisaje como “a unifying leitmotif, an easily recognizable thread leading through the continual variations of the individual tales” (6), y pretendería menos reproducir un paisaje real, que crear una “atmósfera”. La notable frecuencia con la que diversos episodios de la epopeya comienzan con expresiones transicionales como *est nemus, fons erat, est sinus, parvus erat gurgis*, etc., realzan, precisamente, la importancia del paisaje en buena parte de los episodios que la obra épica encierra, y acenúan la estrecha relación entre la historia y su escenario. Más que una distorsión artificial, como quería Bernbeck, un artificio estilístico o un procedimiento para crear suspense, habría que ver en ello, como ha expuesto luminosamente Segal, cómo “a discontinuity narrative is in part compensated for by a continuity of recurrent settings” (7-8). Ovidio era, por otra parte, un hombre de ciudad, y no un hombre de campo como Virgilio u Horacio, y estaba quizás, por ello, menos dotado para la descripción poética de la naturaleza que sus dos ilustres predecesores (5).

El escenario convencional que emplea Ovidio como prefacio para sus escenas de violencia, que se asemeja en muchos puntos al tópico del *locus amoenus*,⁴ ha sido convenientemente descrito por diversos autores.⁵ Sus notas características son un tranquilo y apacible estanque, protegido del calor del

4 Sobre el *locus amoenus* puede verse Curtius, Schönbeck, Snell, Cristóbal (146-214), Newlands o Haß.

5 Por ejemplo Parry (276).

mediodía por un profuso arbolado; a veces, un templo o algún lugar sagrado en las cercanías; una apartada gruta; una fuente fría, ubicada en un bosque denso e inaccesible, donde tiene lugar una escena de caza en la que la pieza cobrada es con frecuencia un ser humano, un ser humano de sexo femenino. Está muy extendida la idea de que el poeta de Sulmona se inspiraría, para este tipo de paisaje, en la pintura paisajista de la época,⁶ y Hugh Parry se ha referido también a la influencia adocenante de la retórica (28). En algunos casos Parry sugiere que, parece evidente que el poeta parodia el género bucólico, lo que no explica tampoco por completo la fijación de Ovidio por este tipo de paisajes (275, 280). Pero, como el mismo Parry sugiere, cuando un poeta tan amante de la variedad, y tan hábil en la consecución de la misma, insiste tan obsesivamente en la repetición de un paisaje de fondo, algo querrá, seguramente, significar con ello. Muy probablemente, concluye Parry, el paisaje convencional que hemos descrito no resulta un elemento irrelevante, un mero marco decorativo para las escenas de pasión y violencia que tienen lugar en el mismo (269, 276).

Varias son, en efecto, las notas significativas que se detectan en este paisaje convencional, y que parecen, de algún modo, contribuir simbólicamente al significado de las historias que en él se desarrollan.

En primer lugar, el escenario en el que la violencia se perpetra es con frecuencia metafóricamente virginal, de difícil acceso, recóndito y no hollado por las plantas del hombre. El descanso confiado de la víctima en un paisaje de este tipo, y la irrupción violenta en él del agresor, sitúan en armonía tonal la violación de la víctima y la del paisaje hasta entonces no hollado,⁷ y el escenario prefigura en cierto modo lo que va a suceder en él (Parry 276).

En segundo lugar, en cuanto que se trata de un escenario salvaje o silvestre, parece desde otro punto de vista también en armonía con el tipo de personajes que pueden irrumpir en él para llevar a cabo actos de violencia.

6 Véanse sobre todo Grimal y Bardon. Sobre la influencia de las artes figurativas puede verse también Viarre (29-140) y el breve estado de la cuestión que ofrece Hinds (140 y ss.). Los enfoques más recientes prefieren abordar la cuestión de las relaciones entre literatura antigua y artes figurativas desde una perspectiva dialógica, insistiendo más en la idea de interdependencia que en el indudable influjo de éstas sobre aquélla, aspecto de la cuestión en la que se habían centrado inicialmente los estudiosos ovidianos. Para ese enfoque dialógico véanse por ejemplo Leach o Bergmann. El enfoque dialógico estaba ya en ciernes en Bardon (82).

7 "In many of these tales the violation of the virginity of the main character is paralleled by a metaphorical violation of a virginal quality in the landscape...", como señala Segal (39). Para Hinds en cambio, la recurrencia de un paisaje virginal caracterizado como *locus amoenus* en estas escenas de cortejo y violencia se debería simplemente a "a mythic habit of locating myths of desire in desirable places" (131).

En tercer lugar, en cuanto que se trata de un paraje aislado, la entrada en él supone para la futura víctima una arriesgada separación de su entorno familiar, del mundo civilizado de la sociedad entre los hombres en el que uno puede sentirse a salvo de cualquier peligro. Esta transgresión imprudentemente acometida por la futura víctima traerá consigo el peligroso encuentro con lo desconocido y lo imprevisible, y la exposición a pasiones e instintos violentos que las usuales convenciones de la vida socializada no podrán ahora someter a restricción (Segal 18). Con frecuencia, se trata, como dijimos, de un lugar poblado por bosques sombríos, que arrojan una nota ominosa sobre la historia, y con su carácter envolvente realzan la vulnerabilidad de la futura víctima (Segal 17).

Por último, hay que señalar que se trata de un lugar lleno de paz y sosiego, pero que funciona en realidad como una trampa, que se cierra súbita e inesperadamente sobre la víctima, en el lugar y momento en el que podía sentirse más a salvo, revelando la inseguridad y peligro que rodea a quienes habitan en un mundo como ése (Segal 18).⁸

En consecuencia, el paisaje que enmarca estas escenas, sí, podrá ser esquemático y repetitivo, pero no parece, después de cuanto hemos venido exponiendo, que pueda sostenerse que se trata tan sólo de un mero decorado, que funciona como simple soporte topográfico de la acción. Su carácter simbólico parece, en efecto, evidente, y la recurrencia que hace de él prácticamente un *leitmotiv* no deja de ser significativa, y refleja tal vez una de las posibles lecturas de fondo de las *Metamorfosis*: el eterno conflicto entre el fuerte y el débil, en el que la naturaleza, pese a su belleza y su magnificencia, actúa como un simple testigo imparcial, cuando no colabora, con la engañosa sensación de orden, sosiego y belleza que ofrece a quienes se adentran en ella, en la captura y destrucción del débil.

Con estos presupuestos, como dijimos, vamos a analizar la interrelación de paisaje y violencia en la historia de Filomela que ofrece Ovidio en el libro sexto de las *Metamorfosis*.⁹

8 Véase, por ejemplo, el análisis del contraste entre el paisaje idílico y la posterior escena de acoso sexual en la historia de Alfeo y Aretusa que presenta Stirrup.

9 Un análisis completo del episodio y una amplia bibliografía pueden consultarse en Martín Rodríguez (2002a), trabajo al que nos remitimos.

4. PAISAJE Y VIOLENCIA EN LA VERSIÓN OVIDIANA DEL MITO DE PROGNE Y FILOMELA

4.1. Los apuros de Pandión y la ayuda de Tereo. El matrimonio de Progne y Tereo. Nace un heredero

La versión ovidiana del mito de Progne y Filomela comienza con un rey en apuros. Pandión, soberano de Atenas, se encuentra asediado por sus enemigos. El cerco se levanta gracias al auxilio de Tereo, rey de Tracia, cuya reputación entre los griegos toma cuerpo gracias a esta victoria. Pese a que los tracios, crueles, borrachos, perjuros y lujuriosos, constituían para los antiguos el paradigma de la barbarie, Tereo contiene en sí las cualidades ideales de un yerno regio: abundancia en riquezas y súbditos, y un linaje esclarecido que se remonta al mismo dios de la guerra. Pandión, soberano débil y de escasos recursos, se alía con el bárbaro, casándolo con su hija Progne.

La boda se celebra y consuma en medio de funestos augurios, y a los pocos meses Progne da al caudillo tracio un heredero, al que ponen por nombre Itis.

4.2. Cinco años de engañosa felicidad. Una petición imprudente. El viaje apresurado de un buen esposo. La aparición deslumbrante de Filomela. El fuego interior de Tereo. El permiso. Una noche toledana

La pareja vive unos años de aparente felicidad y concordia, hasta que un acontecimiento en apariencia insignificante pondrá en marcha el mecanismo de la desgracia. Sintiendo sola en aquel país extraño, Progne pide a su esposo que le permita ir a Atenas a visitar a su hermana, o que se dirija él mismo a Atenas y traiga consigo a Filomela. Como un marido deseoso de agradar en todo a su esposa, Tereo se hace inmediatamente a la mar, y a vela y a remo llega a Atenas, y se dirige enseguida al palacio de Pandión. Empezada apenas la cordial entrevista entre el yerno y el suegro, irrumpe de pronto en la sala la joven Filomela, que en la visita anterior de Tereo, cinco años atrás, debía de ser todavía una niña, pero que se ha convertido ahora en una joven deslumbrante:

*ecce uenit magno diues Philomela paratu,
diuittior forma, quales audire solemus*

*Naidas et Dryadas mediis incedere siluis,
si modo des illis cultus similesque paratus* (Ov. Met. 6.451-454)

Llega de pronto a la sala la hermosísima Filomela,
con opulento atavío y aún más opulenta belleza:
con su divino andar, en todo muy semejante
al que suelen usar las ninfas que habitan los bosques,
siempre que a éstas les des adornos que sean comparables.

La visión súbita e inesperada de Filomela causa en Tereo un efecto devastador, que tiene que disimular, a duras penas, por mor de las convenciones sociales, y que el poeta expresa por medio de la metáfora del fuego de la pasión y de una serie de imágenes tomadas de la vida rústica del campesino:

*Non secus exarsit conspecta virgine Tereus,
quam si quis canis ignem supponat aristis
aut frondem positasque cremet faenilibus herbas* (Ov. Met. 6.455-457)

No de otro modo se inflamó Tereo
al ver frente a sí a la adorable muchacha
que si echa uno al fuego unas secas espigas
o quema hojarasca y las hierbas que guardan
colmados heniles.

La historia, desde el final de la guerra entre Pandión y sus vecinos, se ha mantenido en el ámbito espacial de los espacios cerrados y ciudadanos, sin que el paisaje natural haya tenido prácticamente relevancia alguna hasta ese momento. En primer lugar, se nos ha hablado de la celebración de la boda en palacio; después, y tras un lapso de cinco años, de una escena familiar entre marido y mujer, igualmente en palacio, en la que tiene lugar la petición funesta de Progne. Al apresurado viaje de Tereo desde Tracia a Atenas apenas sí se dedica un par de versos, en los que se insiste más en la celeridad del esposo por cumplir los deseos de su cónyuge que en la descripción de paisaje alguno:

*Inbet ille carinas
in freta deduci neoloque et remige portus
Cecropius intrat Piraeaque litora tangit.* (Ov. Met. 6.444-446)

Ordena él que echen a la mar las naves
y a vela y a remo en los puertos cecropios
penetra y arriba a las costas pireas.

Tras esta somera descripción del viaje de Tereo, pasamos de nuevo a un espacio interior, la sala de audiencias del palacio de Atenas, donde tendrá lugar la entrada deslumbrante de Filomela. Pero, curiosamente, en el momento en el que la futura víctima entra en el campo de visión del futuro violador, y ya estamos adelantando algunos de los funestos acontecimientos que nos deparará la historia, la escena, metafóricamente, se desplaza desde el salón suntuoso del trono al paisaje idílico de los bosques, poblado de náyades y dríades ligeras de ropa, como si la mirada de un futuro violador no pudiera encontrarse a sus anchas sino en ese tipo de paisaje caracterizado por la lejanía de la vida civilizada y la despreocupación inocente de las futuras víctimas.

La reacción de Tereo no se expresa tampoco de manera literal, sino mediante una imagen metafórica que nos traslada de nuevo a la naturaleza. De Tereo se apodera ahora un fuego semejante al que se produciría si alguien quemara unas espigas secas y la hojarasca y la hierba almacenada en un pajar. Si habíamos visto que la actitud agresora de los violadores en la epopeya ovidiana se equipara con frecuencia a la transgresión y violación figurada de un escenario apartado, silvestre y virgen, también en este caso los sentimientos del futuro violador se comparan con una actitud agresiva respecto de la naturaleza: el incendio provocado de un campo a punto ya de ser cosechado o de la hierba guardada en un henil.

Pero la literatura, y en especial la literatura antigua, se goza en el arte de la sugerencia, más que en la banalidad de la explicitación, y los textos, sobre todo leídos en su lengua original, sugieren mucho más de lo que dicen. Se observará, por ejemplo, de qué manera tan sutil se sugiere que el cariño que Tereo siente por su esposa está ya un tanto marchitado y ajado por la costumbre, y que la contemplación, en el cuerpo rozagante de su hermana, de una nueva Progne, pero más joven y más bonita, va a equivaler al chispazo de un fuego abrasador, que terminará con la hasta ahora satisfactoria vida matrimonial de Progne y Tereo. El empleo de *canis aristas*, espigas secas, que designan metafóricamente al propio Tereo, alude tal vez a la pasión ya apagada de Tereo por su esposa, después de cinco años de vida en común, pasión que renacerá de manera brusca y salvaje al encontrar súbitamente ante sí a esta nueva versión de su esposa, pero más joven, más fresca y más hermosa.

Y, centrándonos ahora en el plano de la expresión, se notará de qué manera tan artística la disposición de las palabras en estos tres versos realza simbólicamente el contenido en el nivel de la expresión; la pasión de Tereo se compara con un incendio interior, y curiosamente, las palabras que aluden a la idea de fuego comparecen precisamente en la zona central del verso:

*Non secus exarsit conspecta uirgine Tereus,
quam si quis canis ignem supponat aristas
aut frondem positasque cremet faenilibus herbas* (Ov. Met. 6.455-457)

Pero la fuerza de la pasión es tan avasalladora, que se diría que el fuego pugna por salir *de dentro*, y así, en efecto, las palabras que designan al fuego en estos tres versos sucesivos parecen proyectarse cada vez más cerca de la *salida* del final del verso.

Tereo, que no es hombre de reflexiones, se entrega enseguida a la maquinación mental de diversos proyectos que le permitan acceder al cuerpo delicioso de su cuñada: sobornar a sus damas, o a su propia nodriza, tentarla a ella misma con cuantiosos regalos, aunque ello le llevara a gastar su reino todo, y hasta raptarla, aun a riesgo de provocar con ello una terrible guerra:

*impetus est illi comitum corrumpere curam
nutricisque fidem nec non ingentibus ipsam
solicitare datis totumque impendere regnum,
aut rapere et saevo raptam defendere bello.* (Ov. Met. 6.461-464)

Quiere ya corromper la lealtad de sus damas,
la de la misma nodriza, e incluso a la propia muchacha
con dones soliviantar, gastando en ello su reino,
o raptarla, y después guardarla aun a costa de guerra.

El pasaje, en su exageración, tiene su gracia, primero porque Tereo imagina, precisamente, poner en práctica algunos de los consejos que había dado Ovidio a sus lectores en su exitoso librito titulado *El Arte de Amar*, en particular, la utilidad del acceso previo a las doncellas de la muchacha que se desea conquistar:

*sed prius ancillam captandae nosse puellae
cura sit: accessus molliet illa tuos* (Ov. Ars 1.351-352)

Debes trabar amistad primero con la que le sirve:
ella te permitirá que goces de acceso más fácil.

Y, en segundo lugar, porque, en el último de los proyectos desafortunados, raptar a la muchacha y defenderla, una vez raptada, con una guerra cruel, hay una clarísima alusión a la guerra de Troya, provocada por el rapto de la griega Helena por el troyano Paris, y por la negativa a devolver a la muchacha raptada a pesar de la devastadora guerra que ello supuso. Tereo, pues, está dispuesto a convertirse en un segundo Paris, y a raptar a esta segunda Helena, lo que sería desde luego una señal inequívoca de hasta dónde estaba dispuesto a llegar, aunque una señal anacrónica, porque, de acuerdo con la cronología mítica, la guerra de Troya es posterior y no anterior a las andanzas de Tereo.

Pero Tereo pronto comprende que ese tipo de planes es del todo irrealizable, y que sólo podrá tener acceso carnal a su cuñada cuando la haya separado de su palacio, su familia, y el ambiente civilizado en el que vive y que la protege, y cuando haya conseguido llevarla a un lugar en el que su lujuria no tenga que refrenarse y pueda llevarse a término sin testigos. Se tratará, pues, de convertir la fantasía metafórica que comparaba a Filomela con las ninfas que pueblan los bosques en una situación real, en la que Filomela, con toda su pureza y su despreocupada inocencia, se encuentre, en efecto, en los bosques, en la misma situación de desamparo que las ninfas ante sus habituales acosadores.

Por todo ello, Tereo, hipócritamente, adopta la pose de un marido devoto, que pone en juego todos los instrumentos de la retórica para conseguir lo que su esposa le ha encargado, que se permita el viaje de Filomela a Tracia. Y la propia Filomela, inocente e inconsciente, suplica a su padre que autorice la marcha. El anciano Pandión, finalmente, conmovido por la voluntad concorde de las dos hermanas, consiente, y se decide que la partida tenga lugar a la mañana siguiente. Todavía deberá pasar Tereo en el palacio de Atenas una angustiada noche toledana, sin conseguir conciliar el sueño, rememorando el porte y la figura de Filomela, e imaginando, morboso, la perfección de las partes de su cuerpo que aún no ha contemplado.

4.3. La partida. El ambiente claustrofóbico de la nave

Y llegó, por fin, la mañana siguiente. Tras las largas despedidas propias de la ocasión, Filomela embarca en la nave de Tereo, que se hace de nuevo a la mar a toda prisa. La descripción del viaje, y por lo tanto del paisaje, se omite

otra vez por completo. Nos encontramos de nuevo en un espacio cerrado e interior, el claustrofóbico ambiente de una nave en alta mar, en la que la inocente doncella se encuentra atrapada como un pequeño animalito en una trampa. La mirada del violador sobre su futura víctima se expresa de nuevo mediante un símil tomado de la naturaleza; el agresor es ahora un águila que se ha apoderado de una liebre indefensa y la ha depositado en su nido, y la contempla a placer, sin que haya para ella escapatoria alguna:

*Vt semel inposita est pictae Philomela carinae
admotumque fretum remis tellusque repulsa est,
"uicimus", exclamat "mecum mea uota feruntur",
exultatque et uix animo sua gaudia differt
barbarus et nusquam lumen detorquet ab illa,
non aliter, quam cum pedibus praedator obuncis
deposuit nido leporem Iouis ales in alto:
nulla fuga est capto, spectat sua praemia raptor* (Ov. Met. 6.511-518)

Una vez se embarcó a Filomela en la nave adornada,
y el barco llegó a mar abierta a fuerza de remos,
Vencimos, exclama, *conmigo viaja lo que yo deseo*,
y salta de gozo y apenas difiere los goces que ansía,
y el bárbaro de ella los ojos no aparta,
cual ave de Jove que con uñas corvas
la liebre en su nido deposita en alto:
no puede el cautivo confiar en la huida,
y el captor contempla su presa a sus anchas.

4.4. El desembarco. La violación

Y será, por fin, cuando la nave arribe a las costas de Tracia, el momento elegido por Tereo para arrancar a la muchacha los deleites que desde hacía días estaba demorando. El escenario natural, en este caso, sí que se describe, y se ajusta a uno de los estereotipos a los que recurre Ovidio para sus escenas de violencia y transgresión, un lugar apartado, sombrío, en medio de unos bosques cargados de años, un lugar en el que Filomela podrá por fin competir con las ninfas; si en su aparición súbita durante la audiencia de Pandión se había comparado su caminar al de las náyades y dríades por entre

los bosques, y se la había antepuesto a ellas en belleza por la riqueza de su atuendo, ahora, arrastrada por Tereo y, previsiblemente, despojada de sus ropas, tendrá Filomela ocasión de parangonarse con sus presumibles modelos, con entera desventaja para ella:

*in stabula alta trahit siluis obscura uetustis
atque ibi pallentem trepidamque et cuncta timentem
et iam cum lacrimis, ubi sit germana rogamem
includit fassusque nefas et uirginem et unam
ui superat frustra damnato saepe parente,
saepe sorore sua, magnis super omnia diuis* (Ov. Met. 6.521-526)

La arrastra a un establo apartado y oscuro
situado en el medio de bosques vetustos,
y allí, sin color, temblorosa, y temiéndolo todo,
y en medio de lloros buscando a su hermana,
la encierra, y confiesa su intención impía:
y sola, y doncella, la fuerza, en vano invocado
el nombre del padre, la hermana, y los dioses.

En la breve referencia al marco paisajístico en el que tiene lugar la violación de Filomela, Ovidio parece haber cargado la mano en los aspectos más siniestros y preocupantes: la profundidad (*alta*) dentro de un bosque vetusto (*siluis uetustis*) y la oscuridad (*obscura*) como consecuencia de lo frondoso del mismo. Pero, el efecto lúdico del “te atrapo, no te atrapo, te atrapé” presente en no pocas de las escenas ovidianas previas a una violación o a un intento frustrado de la misma, como la historia de Apolo y Dafne, comparece también aquí de una manera sutil. Haciendo gala de lo que algunos comentaristas ovidianos han calificado de virtuosismo extemporáneo,¹⁰ consistente en el despliegue de la maestría en los efectos verbales en los momentos menos oportunos, Ovidio parece, en efecto, jugar en el pasaje al gato y al ratón con sus lectores, creando un efecto de suspense que intento reproducir en el cuadro que sigue:

10 Véase un análisis de la cuestión en Martín Rodríguez (2001).

in stabula alta trahit siluis obscura uetustis
 atque ibi
 pallentem
 trepidamque
 et cuncta timentem
 et iam cum lacrimis ubi sit germana rogantem
 INCLUDIT, fassusque nefas
 et uirginem
 et unam
 VI SUPERAT
 frustra clamato saepe parente
 saepe sorore sua
 magnis super omnia diuis

La descripción evoca al comienzo, por medio de *trahit* (“la arrastra”), una acción violenta, y los adjetivos *alta*, *obscura*, *uetustis* sugieren un escenario apartado y siniestro, en el que sólo puede esperarse una terrible acción. Pero la especificación de lo que realmente ocurre se demora mediante la yuxtaposición, antes de que se explicita el verbo principal, de una serie de adjetivos verbales en acusativo referidos a Filomela, organizados climáticamente de acuerdo con lo que suele llamarse *ley de los miembros crecientes*, que expresan su creciente miedo y preocupación: *pallentem*, *trepidam*, *timentem*, *rogantem*. Una vez que se alcanza el clímax, el poeta nos sorprende con un alivio anticlimático, sustituyendo la esperada violencia física por el encierro y las meras palabras: *includit fassusque nefas* (“la encierra y le confiesa su intención impía”). A continuación se diría que va a iniciarse de nuevo una serie de calificaciones en acusativo referidas a Filomela (*et uirginem et unam*), pero, cuando el receptor espera aún el final de la serie, se le anuncia de pronto, súbita y sucintamente, lo que desde el principio venía temiendo: *ui superat* (“la subyuga por la fuerza”). Y, tras la concisa expresión eufemística con la que Ovidio se refiere a la violación,¹¹ encontramos, en efecto, la cadena que estábamos esperando: *frustra damnato saepe parente, saepe sorore sua, magnis super omnia diuis*.

11 Ovidio se refiere usualmente al acto físico de la violación, un tema más que frecuente en su obra, de una manera notoriamente breve y poco explícita; como recuerda Curran (216), el poeta escribe un poema épico, y no una obra pornográfica. Véanse las matizaciones al respecto de Richlin (162-164).

El efecto que se consigue mediante el orden de palabras es semejante al que se emplea en las películas de suspense. Imaginemos una joven que ha oído un ruido en el desván, y sube temerosa por la empinada y desvencijada escalera, mientras la cámara enfoca cada vez más de cerca la puerta cerrada, y el volumen de la banda sonora sube hasta el paroxismo. Abierta súbitamente la puerta, la joven emite un suspiro de alivio al descubrir a un gatito trasteando entre unos muebles, y extiende la mano hacia el minino... mientras de detrás de la puerta sale una mano enguantada que apuñala a la heroína.

4.5. Reacción animosa de Filomela, y su terrible desenlace: la glosotomía. Tereo encierra a Filomela, para poder seguir abusando de ella

La experiencia traumática de la violación supone para la inocente e inexperta Filomela un auténtico *shock*, que se expresa simbólicamente mediante la comparación de la asustada muchacha con una ovejita recién escapada de las dentelladas de un lobo o una paloma empapada de sangre, que ha escapado a duras penas de las garras de un ave de presa. Pero, cuando se recupera, la joven es capaz de plantar cara a su agresor, de recriminarle su injustificable conducta, y de lanzarle la imprudente amenaza de contarle todo, si se la deja libre, o de llenar aquellos parajes con sus lamentos, si se la mantiene retenida en aquellos bosques. Presa de la cólera, pero también del miedo, Tereo desenvaina su espada y ata a la muchacha, que, inocentemente, espera la llegada de la muerte que la libraría de nuevos tormentos. Pero el bárbaro tracio le reserva una atrocidad mayor:

ille indignantem et nomen patris usque uocantem

luctantemque loqui comprehensam forcipe linguam

abstulit ense fero (Ov. *Met.* 6.555-557)

Indígnase ella y de forma constante
el nombre del padre invoca, luchando
por hablar, mas Tereo con una tenaza
sujeta su lengua y, feroz, se la arranca.

Haciendo muestra de nuevo de un talento inoportuno, el poeta se complace por segunda vez en llevar de sorpresa en sorpresa a sus receptores, porque la escena, como se observa en el cuadro siguiente, remite inequívocamente en su estructura a la de la violación:

ille
indignantem
et nomen patris usque uocantem
luctantemque loqui
comprehensam forcipe LINGUAM
ABSTULIT ENSE FERRO

En ella, encontramos de nuevo el mecanismo generador de suspense por medio de los participios, cuyo momento climático se produce cuando el receptor comprende que éstos (*indignantem, uocantem, luctantem*), que designan en su uso normal actividades propias del ser humano, no se refieren en realidad, como esperaba, a Filomela, sino a su lengua; y no repuesto aún de la sorpresa, se le informa seca y directamente de la amputación de la misma (*abstulit ense fero*).

4.6. Mentiras de Tereo ante Progne. La revelación. Liberación de Filomela

Tras esta cadena de atrocidades, Tereo deja a buen recaudo a Filomela en el caserío en medio de los bosques, sin que la mutilación operada le haga abstenerse de abusar de nuevo de ella, y regresa junto a su esposa Progne, para contarle, entre sollozos, la supuesta muerte de su hermana. Progne trueca sus elegantes vestiduras por ropa de duelo, y levanta un cenotafio en honor de su hermana, y le rinde honras fúnebres que aún no le corresponden. Pero el ingenio viene en ayuda de quienes se encuentran en las situaciones más apuradas, y Filomela, después de un año de encierro, idea un procedimiento para hacer saber a su hermana la verdad. Borda su historia en una tela, y la envía a palacio por medio de una sirvienta, que la entrega, como se le había indicado, a la reina de Tracia. Ésta, aprovechando la libertad de movimientos que le ofrecían las fiestas de Baco, que por esas fechas habían de celebrarse, se pone al frente de las matronas tracias, y tras deambular aparentemente sin rumbo por las montañas, se dirige al lugar de encierro de Filomela, y en medio del delirio báquico, libera a la prisionera. La noche, que se nombra insistentemente en los primeros versos, actúa, como en otros pasajes, como aliada de quienes pretenden dar rienda suelta a las pasiones que los atenazan:

*Tempus erat quo sacra solent trieterica Bacchi
Sithoniae celebrare nurus: nox conscia sacris.
Nocte sonat Rhodope tinnitibus aeris acuti;
nocte sua est egressa domo regina deique
ritibus instruitur furialiaque accipit arma:
uite caput tegitur, lateri ceruina sinistro
uelleri dependent, umero leuis incubat hasta.
Concita per siluas turba comitante suarum
terribilis Progne furiisque agitata doloris,
Bacche, tuas simulat; uenit ad stabula auia tandem
exculatque euobeque sonat portasque refringit
germanamque rapit raptaque insignia Bacchi
induit et uultus hederarum frondibus abdūt
attonitamque trabens intra sua moenia ducit (Ov. Met. 6.587-600)*

Era el tiempo usual en el que suelen las tracias
la fiesta trienal celebrar de noche por Baco:
resuena el Rodope con tintineos de bronce.
Sale de noche de casa la reina, y se apresta
para el rito del dios, y toma en sus brazos sus armas:
Su cabeza se cubre de vid, y una piel del costado
cuelga, y la lanza ligera reposa en su hombro.
Por el bosque, veloz, seguida de todas las suyas,
Progne, terrible y feroz, agitada por propios dolores,
finge, Baco, el frenesí, y al establo apartado al fin llega.
Resuena el *euobé*, y derriba las puertas aullando,
y a su hermana se lleva y la cubre de insignias de Baco,
y disfraza su rostro con hojas y ramas de yedra,
y tirando de ella, confusa, a palacio la lleva.

Se observará de qué manera tan sutil se sugiere que la actuación de Progne consiste en deshacer la actuación previa de Tereo: si Tereo había buscado la soledad de los bosques para realizar sus fechorías, Progne ahora se hace acompañar del cortejo de las ménades. Si Tereo había encerrado a Filomela en el apartado caserío (*includit*, v. 524), Progne ahora echa abajo sus puertas (*portas refringit*, v. 597); si Tereo, presumiblemente, arranca los vestidos a Filomela para forzarla, ahora Progne la *viste* con los atributos de Baco

(*insignia Bacchi / induit*, vv. 598-99); si Tereo se llevaba a rastras a su víctima hasta el caserío (*in stabula alta trahit*, v. 521), ahora Progne se la lleva a rastras de allí, y la conduce a palacio (*attonitamque trabens intra sua moenia ducit*, v. 600)..

4.7. Llegada a palacio. Tristeza de las dos hermanas. Aparición inoportuna de Itis

Con la llegada a palacio, la acción pasa de nuevo a espacios interiores. Las dos hermanas, libres ya de testigos, pueden, en el lugar adecuado, abrazarse y lamentar el infortunio que se ha abatido sobre ellas. Pero la visión de su hermana mutilada pone a Progne en ebullición, y no encuentra venganza adecuada para lo sucedido: prender fuego al palacio, apuñalar a su marido, arrancarle la lengua y los ojos, y el miembro con que primero había agredido a Filomela... En medio de esta indecisión, entra en la sala el niño Itis, viva estampa, en pequeño, de su padre, como al comienzo de la historia, en el salón del palacio de Atenas, había entrado la joven Filomela, viva estampa, aunque más joven, de su hermana. Y así como el parecido de las dos mujeres aguijó seguramente la lujuria de Tereo, ahora el parecido entre padre e hijo llevará a la reina al más terrible de los crímenes, que intuimos ya en estas tristes palabras:

... "*al quam
es similis patri?*" dixit (Ov. *Met.* 6.621-622)

¡Ay, cómo te pareces a tu padre!, le dijo.

Y sabemos ya desde ahora que la suerte del niño está echada, y que ha de convertirse en víctima vicaria para expiar los crímenes de su padre.

4.8. La muerte de Itis

Tras unas breves vacilaciones, Progne echa mano del niño, y lo conduce a un lugar recóndito en lo más profundo del palacio, y allí le da muerte de una cuchillada en el costado, tras lo que Filomela le corta la cabeza:

*Nec mora, traxit Ityn, ueluti Gangetica ceruae
lactentem fetum per silvas tigris opacas,*

*utque domus altae partem tenuere remotam,
tendentemque manus et iam sua fata uidentem
et "mater, mater" clamantem et colla petentem
ense ferit Progne, lateri qua pectus adhaeret,
nec uultum uertit; satis illi ad fata nel unum
uulnus erat, ingulum ferro Philomela resoluit* (Ov. Met. 6.636-643)

Y a Itis arrastra cual tigre del Ganges
arrastra a la cría lactante de un ciervo
por bosques opacos, y cuando alcanzaron
recónditas zonas del amplio palacio,
tendiendo sus manos y viendo su muerte,
y 'madre' gritando, y buscando su cuello,
Progne con la espada en pleno costado
lo hiere, y no vuelve siquiera los ojos.
Tan sólo una herida le hubiera bastado
para darle muerte, pero Filomela
el cuello le corta con hierro afilado.

Se observará de nuevo cómo, aunque la venganza de Progne y Filomela tiene lugar en el rincón más recóndito del palacio de Tereo, el poeta épico se refiere enseguida a la conducción del niño al lugar de su muerte por medio de una metáfora que hace de su madre una feroz tigresa, y de la víctima la cría indefensa de una cierva, y que sitúa la acción en un bosque opaco, como si no pudiera concebirse la violencia sin el referente subliminal del escenario salvaje de un lugar boscoso y sombrío.

Pero es que, además, el pasaje que acabamos de recordar está lleno de recurrencias léxicas que lo remiten a las escenas sangrientas de la violación y la glosotomía de Filomela. Y es que el proceso de inversión de papeles que exige la venganza convierte a la víctima, representada vicariamente por su hermana Progne, en el agresor, y al agresor, representado también vicariamente por su hijo Itis, en la víctima. Ya desde el primer verso vemos a Progne investida con cada uno de los rasgos caracteriológicos y simbólicos que habían ido caracterizando a Tereo; en primer lugar, su impaciencia; *iamque moras male fert* ("y ya aguanta mal la demora") se había dicho de Tereo en el palacio ateniense en 467, y ahora Progne, decidida por fin a ejecutar su venganza, actúa igualmente sin demora (*nec mora*). En segundo lugar, Progne arrastra (*traxit*) a Itis a un lugar apartado (*partem remotam*) del amplio palacio (*domus altae*), de la misma manera que Tereo, en 521, había arrastrado a Filomela a un apartado

caserío (*in stabula alta trahit*). La actuación furibunda de Progne se expresa mediante un símil animalístico, en el que se la compara a una tigresa del Ganges (*Gangetica tigris*) que arrastra a un cervatillo a través de un denso bosque (*per silvas opacas*), de manera semejante a como Tereo, en 527-528, se comparaba a un lobo (*cani lupi*) que acaba de agredir a una corderilla asustada (*agna pauens*); el sintagma *per silvas opacas*, por su parte, remite de nuevo a 521 (*in stabula alta trahit silvis obscura uetustis*). Y la cascada de participios, que retardan la acción principal creando un efecto climático de suspense, como tratamos de reproducir en el siguiente cuadro:

utque domus altae partem tenuere remotam, tendentemque manus et iam sua fata uidentem et “mater, mater” clamantem et colla petentem ENSE FERIT PROGNE
--

se corresponde obviamente con las que presentara Ovidio tanto en la escena de la violación como en la de la glosotomía, que presentamos más arriba.

Además de los ecos verbales que ya hemos señalado, el “*mater, mater*” *clamantem* (“gritando ‘madre, madre’”) de Itis corresponde al *nomen patris usque uocantem* (“invocando sin cesar el nombre de su padre”) de Filomela en la glosotomía, y el *ense ferit Progne* (“con la espada lo hiere Progne”) con el que se señala la muerte de Itis, al *abstulit ense fero* (“se la arranca con feroz acero”) de la glosotomía, con un macabro juego de palabras entre *ense ferit* - *ense fero*. Puede citarse todavía la correspondencia entre *adhaeret*, en la oración de relativo que especifica la parte del cuerpo de Itis que recibe el golpe (*lateri qua pectus adhaeret*, “donde el pecho se une al costado”), y *haeserat*, en 530, en la oración de relativo del símil animalístico de la paloma y el ave de presa (*avidosque timet, quibus haeserat, ungues*, “y teme las ávidas garras de las que no podía desprenderse”).

Los ecos verbales entre la escena del asesinato y las de la violación-glosotomía pueden, pues, resumirse en el siguiente cuadro:

MUERTE DE ITIS	VIOLACIÓN - GLOSOTOMÍA
Nec mora traxit Ityn (636)	in stabula alta trahit siluis obscura uetustis (521)
per siluas ... opacas (637)	
utque domus altae partem tenuere remotam (638)	
' mater, mater' clamantem (640)	clamato saepe parente (525)
ense ferit Progne (641)	abstulit ense fero (557)
iugulum ferro Philomela resoluit (643)	iugulum Philomela parabat (553)
lateri qua pectus adhaeret (641)	quibus haeserat ungues (530)

La repetición de palabras, y de procedimientos narrativos, dentro de un mismo episodio, y más tratándose de un maestro de la variación, como Ovidio, no puede ser, como dijimos, casualidad, o un signo de torpeza, sino que debe tener un sentido simbólico: la expresión solidaria en el plano de la expresión de una de las lecturas latentes en el contenido del episodio: la certeza de que, por seguro que se crea el agresor, y por indefensa que se encuentre la víctima, las malas acciones acaban encontrando un castigo proporcional y correspondiente, pese a las precauciones tomadas por el agresor.

4.9. El banquete. La triple metamorfosis

Pero la violencia de las dos hermanas no se frena con el asesinato de Itis. Sus miembros, aún palpitantes, son desgarrados y en parte asados, en parte cocidos, a la manera de una víctima sacrificial. Y este será el banquete que ofrecerá Progne a Tereo con la excusa de una comida sacrificial a la que pueden asistir sólo mujer y marido. Y, en una horrible inversión paródica de la noche de bodas, en la que los miembros de Itis empezaron a germinar en el vientre de Progne, ahora será Tereo, quien, con la mayor de las inconciencias, aloje en su vientre los restos guisados de su hijo muerto.¹²

Cuando Tereo, demasiado tarde, intuye la naturaleza de las viandas que ha ingerido, persigue, espada en mano a las enloquecidas hermanas, pero una oportuna metamorfosis triple impide la comisión de un nuevo parricidio.

¹² Para un análisis más detallado véase Martín Rodríguez (2002b).

Progne, ensangrentada aún por la matanza de su hijo, se vuelve golondrina, y por eso las golondrinas tienen una mancha rojiza debajo del buche. Tereo, el guerrero armado, se convierte en abubilla, el ave de orgullosa cresta que rehúye el trato con los humanos; y Filomela, la muchacha sin lengua, a la que una falsa etimología identificaba como “amiga del canto”, se metamorfosea en ruiseñor canoro, y se encamina a los bosques para cumplir la promesa que había hecho a Tereo: llenar sin tregua los campos con el hondón melodioso de su pena.

REFERENCIAS

- Bardon, H. “Ovide et le baroque”. *Ovidiana*. Herescu, N. I. (ed.). París: Les Belles Lettres, 1958, 75-100.
- Bergmann, B. “Exploring the Grove: Pastoral Space on Roman Walls”. *The Pastoral Landscape*. Hunt, J. D. (ed.). Washington: National Gallery of Art, 1992, 21-46.
- Bernbeck, E. J. *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*. München: Becksche, 1967.
- Cristóbal, V. *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*. Madrid: Universidad Complutense, 1980.
- Curtius, E. R. “El paisaje ideal”. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre. Madrid: FCE, 1948, 263-289.
- Curran, L. “Rape and Rape Victims in the *Metamorphoses*”. *Arethusa* 11 (1978): 213-241.
- Grimal, P. “Les *Métamorphoses* d’Ovide et la peinture paysagiste à l’époque d’Auguste”. *Revue des Études Latines* 16 (1938): 145-161.
- Haß, P. *Der Locus Amoenus in der antiken Literatur. Zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs*. Bamberg: Wissenschaftlicher Verlag Bamberg, 1998.
- Hinds, S. “Landscape with Figures: Aesthetics of Place in the *Metamorphoses* and its tradition”. *The Cambridge Companion to Ovid*. Hardie, P. (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 122-149.
- Horacio. *Horacio. Epodos y Odas*. Trad. V. Cristóbal. Madrid: Alianza, 1995.
- Leach, E. W. *The Rhetoric of Space. Literature and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1988.

- Martín Rodríguez, A. "El virtuosismo extemporáneo de Ovidio y la descripción del sufrimiento en el episodio de Procne y Filomela en las *Metamorfosis*". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 20 (2001): 103-125.
- . *De Aedón a Filomela. Génesis, sentido y comentario de la versión ovidiana del mito*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2002a.
- . "El tema del matrimonio en la versión ovidiana del mito de Procne y Filomela". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 22 (2002b): 43-68.
- Newland, L. E. *The Transformation of the locus amoenus in Roman Poetry*. Diss. University of Berkeley, 1984.
- Parry, H. "Ovid's *Metamorphoses*. Violence in a Pastoral Landscape". *T.APhA* 95 (1964): 268-82.
- Richlin, A. "Reading Ovid's Rapes". *The Garden of Priapus*. N. Haven-London: Yale University Press, 1983, 158-179.
- Ruiz de Elvira, A. "Valoración ideológica y estética de las *Metamorfosis* de Ovidio". *Estudios de Literatura Latina. Cuadernos de la Fundación Pastor* 15 (1969): 153-160.
- Schönbeck, G. *Der locus amoenus vom Homer bis Horaz*. Diss. Universität Heidelberg, 1962.
- Segal, Ch. *Landscape in Ovid's Metamorphoses*. Wiesbaden: Steiner, 1962.
- Snell, S. "Arcadia. El descubrimiento de un nuevo paisaje espiritual". *Las fuentes del pensamiento europeo*. Madrid: Razón y Fe, 1965, 395-425.
- Stirrup, B. E. "Techniques of Rape: Variety of Wit in Ovid's *Metamorphoses*". *Greece & Rome* 24 (1977): 170-84.
- Viarre, S. *L'image et la pensée dans les Métamorphoses*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

PAISAJES REALES Y ESCENARIOS FANTÁSTICOS EN LAS *HISTORIAS VERDADERAS* DE LUCIANO DE SAMÓSATA

GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

La narración lucianesca como relato de aventuras fabulosas se encuadra en una corriente que viene de la *Odisea* y de ciertos textos históricos de Heródoto y Ctesias, pasando por Yambulo y otros perdidos inventores de viajes utópicos, hasta los relatos de Filóstrato sobre la *Vida de Apolunio de Tiana* y las maravillosas peripecias de Alejandro en la biografía escrita por el Pseudo Calístenes. Luciano caricaturiza el género de la novela distorsionando los motivos, exagerando los detalles hasta extremos de inverosimilitud y tratando de divertir a sus cultos lectores. Entre estos habría que citar por su influencia en la literatura europea nombres ilustres como Tomás Moro, Rabelais, J. Swift y Voltaire. Luciano como sofista del siglo II de nuestra era ocupa un lugar de relevancia en la prehistoria del género literario denominado *Ciencia Ficción* con sus *Historias verdaderas* o *Relatos verídicos* donde encontramos el típico viaje fabuloso a espacios inalcanzables, más allá de la geografía realista, más allá del mundo explorado de la época. En un barco volante el protagonista se remonta a espacios siderales, visita el Sol y la Luna, luego el país de los muertos y recorre el cavernario interior de una ballena durante varios meses, además de pasar algún rato en países un tanto surrealistas como la Ciudad de las Lámparas o la Isla de los Sueños. Todas estas incursiones y exploraciones turísticas se acompañan con la presentación de numerosos prodigios y seres exóticos como los Selenitas y los Solares y todo el variopinto tropel de extraños combatientes interestelares. Seres de híbrida contextura como los Nefelocentauros o los Hipogipos, semivegetales como los Dendritas o las mujeres-viña alternan con los Corchópodos y los Falonautas, además de los múltiples crustáceos que pueblan el selvático interior de la ballena. Están también los Bucéfalos de cabeza bovina, un tanto tradicionales en la imaginería mitológica antigua y esas vampiresas Onosquéleas, brujas antropófagas, primas de las sirenas, de lejanos antecedentes en el folklore mediterráneo. Ríos de vino y mares de leche en torno a la Isla del Queso, árboles que fructifican en copas de cristal para favorecer los brindis de los Bienaventurados y redes interestelares que sirven de campos de batalla, decoran insólitas escenas. Luego están

los monstruos de tamaño increíble, como la colosal ballena y el gigantesco pájaro, que más tarde volverá a encontrar otro famoso navegante, Simbad el Marino, y las continuas exageraciones en tamaño y en número de seres y conjuntos. El repertorio de elementos maravillosos es sorprendente; de ahí que la primera impresión del lector de estas aventuras fantásticas sea la admiración ante esa riqueza de motivos y criaturas peregrinas. Es un amontonamiento de figuras y entes de la más diversa laya y configuración que llegan y se esfuman en un rápido desfile de máscaras alienígenas. También los escenarios son objeto de una evocación muy somera y apresurada.¹ El escritor menciona y apenas describe a la mayoría de estos seres híbridos, inventando con singular gracia verbal nombres de aspecto cómico. La peculiar abundancia de criaturas extrañas es una creación de Luciano, aunque como filólogos conocedores de la literatura griega anterior podamos rastrear la procedencia y abolengo de la mayoría de ellas. No es el género que conocemos por Historia lo que aquí se parodia, sino algo por una parte más general y por otra más restringido: es el relato en primera persona de viajes y aventuras. Se parodia, ante todo, el relato fabuloso del explorador, ese tipo de relato fantástico en el que fue guía y maestro el protagonista de la *Odisea* al narrar sus aventuras en el espacio de los Reacios, tal y como señala el propio Luciano en I.3. Todos los narradores de aventuras autobiográficas comienzan por insistir en la veracidad de lo que cuentan como sucesos vividos, por más inverosímiles que estos sean. De ahí que el adjetivo “verdaderas” tenga una clara connotación irónica. El relato en primera persona es la forma narrativa canónica de los cuentos de viajes fabulosos. Desde las aventuras marinas de *Odisea* hasta los viajes de Gulliver o el Barón de Münchäusen, pasando por Simbad o Cirano de Bergerac, el narrador de las increíbles peripecias debe ser el protagonista. Se consigue suscitar en el oyente o lector la vacilación interior que caracteriza el contacto con la narración fantástica estricta. Lo único que el lector u oyente ingenuo puede hacer es sospechar de la veracidad de lo relatado, pero acusar de embustero al relator sería atentar contra la recta disposición de ánimo de quien se confía en las manos del narrador para que le conduzca al ámbito que él ha explorado. Al fin y al cabo, ¿quién podía discernir en el siglo XIV si Marco Polo era más veraz que Sir John Mandeville, o que el unicornio era más fabuloso que el rinoceronte o la estrafalaria jirafa? Sabemos que la parodia es uno de los medios más productivos de renovación literaria, y así Luciano arremete contra esta literatura de ficciones desahoradas como Cervantes contra los libros de caballerías o Fielding contra la novela sentimental. La parodia consiste en la exageración hasta límites inaceptables, la aglomeración de prodigios hasta el absurdo, la suma desbo-

1 Véanse A. Stengel, J. Bompaire, J. Van Herf y G. Anderson.

cada de seres nunca vistos, la desproporción entre los medios y los espacios del viaje, los absurdos geográficos, la mezcla de lo fantasmagórico y lo mítico hasta el carnaval máximo. En este sentido es más fácil para los lectores del siglo XXI aceptar estas maravillas de lo que lo era para sus contemporáneos del siglo II. La ciencia ha desarrollado muchas de sus profecías. Las monstruosas huellas de Heracles y Dionisos pueden ser las huellas fósiles de los dinosaurios. La ballena que se sumerge puede ser un submarino. Su barco que se remonta a través del océano para volar a través del aire ha resultado ser el hidroavión. Sus islas navegantes con ciento veinte hombres, nuestros barcos de guerra. Los Nubicentauros que combaten por los aires, nuestros aviones. Navegar por el hielo es un conocido deporte invernal. Se hacen vestidos no de vidrio o de bronce, sino de celulosa y de acero. Los ojos móviles sugieren prismáticos, gafas y lentes de contacto. Los Corchópodos se parecen a los patinadores de surf. Y el espejo mágico sobre el pozo anticipa la esfera perforada de la televisión, como sugiere Haight (171). Cuando Cirano va a la Luna, lo hace en un cacharro de su invención no demasiado lejano al que emplean los personajes de Julio Verne, mientras que Luciano no se detiene a fraguar un medio de locomoción más sofisticado que un barco con cincuenta remeros impulsado por un viento terrible sobre el *mare ignotum*. En cuanto a la ballena se trata de un episodio con probables antecedentes míticos –algún que otro héroe ha sido devorado por una ballena o un dragón para reaparecer triunfante tras dar muerte al monstruo desde su interior–, pero la ballena de Luciano es enormemente grande: en su interior habitan tribus innúmeras de animales exóticos, además de una especie de Robinson llamado Espíntaro. El episodio juliovernesco que al lector moderno le sugiere esta estancia en el interior del gran cetáceo (dejando aparte el recuerdo de Pinocho y Gepetto en trance parecido) es el viaje al interior de la Tierra. El vientre de la ballena corresponde a esos espacios subterráneos poblados de misteriosos y espeluznantes seres, una fauna y una flora que prometen nuevas experiencias y asombros. En este mundo ignorado está el naufrago, guía en la tinieblas para los recién llegados, que tiene su antecedente en relatos folklóricos muy antiguos. Si el viaje a la Luna ya se encontraba en otros autores griegos como en Antonio Diógenes y sus *Maravillas de allende Tule*, el viaje al fondo del mar se encontraba en relatos novelescos de la época, como la *Vida de Alejandro* del Pseudo Calístenes, pero Luciano echa a rodar dichos temas a través de su desenfrenada fantasía. El oyente podría dudar si Alejandro habría realizado el viaje celeste o la visita submarina (teniendo a mano un carro con grifos alados o una bola de vidrio como la que él hizo), pero los viajes de Luciano no dan lugar a la fe. En conexión con esta imposibilidad de lo narrado como vivencia real de su protagonista que sólo sobre el papel fue viajero de esos confines fabulosos, está la escasa emotividad que

resisten las peripecias y encuentros. Luciano todo lo ve como un espectáculo curioso, y lo expone de un modo frío y objetivo. No colorea sentimentalmente la descripción, y le falta el asombro, el espanto, la alegría, la angustia y cualquier otro matiz emotivo a su relato. Es como un turista sueco que anota de pasada los mil extraños accidentes que se le presentan en su odisea sin rumbo, y que no siente jamás amenazada su existencia por lo que puede salirse al paso ni en los espacios celestes ni en el mundo de los muertos y los dioses, ni en el vientre de la ballena. Esa frialdad revela el mero juego intelectual, el puro carácter visual y quimérico de lo mostrado, es sólo un travesaño literario, no siente ni actúa con riesgo personal, es un ojo errante por un universo de máscaras y disfraces. Se trata de divertirse, no de emocionar. Luciano describe para los espíritus cultivados y críticos que pueden contemplar toda esa literatura de ficción con cierto desdén irónico, al tiempo que con un cierto interés hacia la ilimitada fantasía y credulidad de los humanos. Justifica su obra como una parodia, que servirá de relajación y de diversión, para ocupar los ratos de descanso de lecturas más serias. Esa defensa de la lectura de distracción amena y humorística es algo bastante nuevo en el marco de la literatura helenística. En la época de Luciano existía un gran afán de divulgar y conocer los hechos más extraordinarios y maravillosos; las colecciones de milagros, los bestiarios más pintorescos gozaban de los favores de un público amplio. Nuestro docto escritor aprovecha esa boga para reírse de esa credulidad y explotar su erudición poniéndola al servicio de su gusto por la fabulación. Al mismo tiempo consigue plasmar el relato más inverosímil y disparatado de la literatura antigua. La curiosidad intelectual y el deseo de aventuras son los motivos que presenta Luciano para su viaje a horizontes ignotos. La curiosidad había movido a muchos intelectuales griegos como Solón, Heródoto y el mítico Alejandro y constituía un peligroso acicate. De hecho, el protagonista de otro famoso relato de Luciano, *Lucio y el asno*, se ve metido en sus tremendas peripecias y transformado en burro precisamente por la curiosidad, y sus aventuras son una expiación de este vicio.² En cuanto al ansia de cosas nuevas, hay que recordar que esta expresión sirve en el mundo latino para designar al revolucionario, *cupidus rerum novarum*. No hay itinerario gráfico posible de las andanzas de Luciano y compañía. Milagrosamente el barco, volador a ratos y esquador a otros, se mantiene sin hacer agua hasta el final del libro II, donde Luciano nos cuenta que arriban a un continente situado en las antípodas del nuestro, donde una tempestad destroza el navío contra los escollos costeros.

2 Véanse P. G. Walsh y H. Van Thiel.

EL VIAJE A NINGUNA PARTE: LUCIANO DE SAMÓSATA

El viaje no siempre es la mera traslación en el espacio sino también la búsqueda y el cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo. Equivalentes simbólicos y modalidades del viaje son estudiar, investigar, buscar, vivir intensamente lo nuevo y lo profundo. Según Jung el viajar es una imagen de la aspiración del anhelo nunca saciado.³ Volar, nadar, correr —el soñar, el ensoñar y el imaginar— son actividades equivalentes al viajar. El verdadero viaje no es nunca una huida ni un sometimiento, es evolución. Las mismas pruebas iniciáticas, dentro de las religiones, toman con frecuencia la forma de “viajes simbólicos” que representan la búsqueda que va de las tinieblas del mundo profano a la luz. De ahí que se diga que las pruebas y etapas del viaje son ritos de purificación. Podemos distinguir distintos tipos de viajes:

1. Viaje a los Infiernos (Dante en la *Divina Comedia*, Eneas en la *Eneida*, Orfeo y Eurídice). Simboliza un descenso al inconsciente, la toma de conciencia de todas las posibilidades del ser. Refunde las ideas de “crimen” y “castigo”.
2. Viaje al interior de la Tierra. Simboliza el retorno al seno de la madre (Verne, Kircher, Blake, Novalis) y se identifica con la bajada a los Infiernos localizados en el interior de la tierra.
- 3) Viaje al alma. Presente en la doctrina hindú, indica que el individuo en su proceso de liberación de las cadenas de la vida, sigue una trayectoria a la que siguió en el proceso de su entrada a la manifestación. Admite dos caminos: el de los liberados (*deva-yana*) o “vía de los dioses” y el de los que han de volver a pasar por estados de individuación (*pitri-yana*) o “vía de los antepasados”.
- 4) Viaje nocturno por el mar. El sol durante la noche atravesaba los abismos infernales experimentando una muerte real o figurada. Este viaje se produce siempre en dirección opuesta a la marcha diurna aparente del sol. Según Jung, este símbolo es un viaje al país de los espíritus, es decir, una inmersión en el inconsciente. La salida del viaje expresa la resurrección y la superación de la muerte (también salida del sueño). Como aduce C. P. Jones, “para entender a Luciano es necesario examinar a la vez su cultura y su sociedad” (5). El siglo II de nuestra era se caracteriza en Grecia por el renacimiento de lo clásico con un cierto barniz de retórica. La cultura (*paidéia*) implica un conocimiento de las realizaciones literarias y artísticas del pasado. Se toma como canon las normas del clasicismo, el gusto

3 Véase Juan Eduardo Cirlot.

por la mimesis de los modelos antiguos, una mirada hacia atrás que pretende captar la inspiración. Es también una época dominada por un ambiente supersticioso bastante extendido (el neopitagorismo) que provoca el consecuente abandono de la investigación científica. El pensamiento racional de la Grecia clásica se convierte ahora en teosofía, magia, hechicería.⁴

Se produce una verdadera invasión de los cultos orientales, especialmente los egipcios (Isis, Sarapis, Mitra y Cibele). La religión se pone al servicio de los monarcas; el culto al emperador se conjuga con los tradicionales ya existentes.

Desde un punto de vista literario se observa un predominio aplastante de la prosa, fundamentalmente, la historiográfica y la oratoria. La Segunda Sofística toma en este período gran importancia y se dedica principalmente a la búsqueda de la perfección formal. Los sofistas, con la máxima del “arte por el arte” utilizan un cuidadoso lenguaje heredado de los escritores del período clásico. Lo que importa no es lo que se dice sino decirlo del mejor modo posible y atraer con este preciosismo formal al público, del que los retores se beneficiarán en no pocas ocasiones. Uno de los rasgos principales de este movimiento será su carácter retórico y la retórica vuelve sus ojos al pasado con todo su caudal de normas ortográficas que presiden el buen escribir, y que hasta finales del siglo pasado han constituido la piedra angular de la formación humana. Los “*progymnasmata*” no son más que ejercicios encaminados al dominio de los recursos literarios de los clásicos. La originalidad de la obra literaria consiste en saber imitar los modelos. Un género literario particular, la novela, manifiesta en estos momentos difíciles una gran aceptación, como sucede con la obra de Luciano.

Una lectura atenta de los capítulos 32-34 del libro II de las *Historias Verdaderas* de Luciano (García Gual 1991; 1991a, 249-257) nos adentra en un paisaje muy particular y poco conocido, La Isla de los Sueños. Los *Relatos Verídicos* o *Historias Verdaderas* son una parodia de los relatos de viajes fabulosos, donde a través de una narración disparatada y tomando el viaje como pretexto se desarrolla una sátira contra los vicios de los poderosos y las tonterías de los filósofos desatinados. El escenario que recoge estas aventuras es un mar poblado de islas misteriosas, exóticas por sus paisajes y extrañas por los espectáculos que allí se dan. En el prólogo de esta obra se recoge una de las primeras defensas de la literatura de ciencia ficción. La ficción, en efecto, es el

4 Véase Sergi Vich, que analiza a Hécate, diosa de la noche, y la relaciona con ciertas dolencias como la epilepsia o la locura, con determinados procesos febriles y con trastornos de la personalidad. Se la considera reina de la noche, amiga y compañera de las tinieblas.

vehículo más adecuado para quien observa la literatura no sólo como un instrumento educativo sino como una fuente de placer intelectual y diversión. Precede a esta escena el viaje por otras islas de gran tradición mítica, como la de los Bienaventurados, y por otras propias de la imaginación burlesca y paródica del samosatense. Como señala el profesor Luis Gil (211), no hay un solo precedente literario de las Islas de los Sueños anterior a Luciano, salvo el de la isla donde Cronos duerme eternamente, descripción que aparece en el *De facie quae in orbe Lunae apparet* de Plutarco. No obstante, tenemos noticias desde Homero de un "demos oneíron" (*Odisea* 24.12) que atraviesa Hermes en su travesía con las almas de los pretendientes muertos; Hesíodo en su *Teogonía* (212) habla de una "tribu de los sueños" (*phylon oneíron*) que parió la Noche. Al parecer, este pueblo habita en la región donde se pone el Sol, en la entrada misma del Hades, como se observa en *La Eneida* (6273) en la escena que concentra a la Sibila de Cumas y al héroe Eneas. Otro poeta como Ovidio sitúa la morada de los sueños en un profundo escondrijo de una cueva cercana al país de los cimerios:

Est prope Cimmerios longo spelunca recessu,
Mons cavus, ignavi domus et penetralia somni.

(*Metamorfosis* 11. 592-593)

La descripción lucianesca de la Isla de los Ensueños comporta toda una fenomenología onírica que seguidamente pasamos a analizar. Los primeros adjetivos que emplea Luciano para este paraje son los de "amydrá" y "asaphés" (tenebrosa, oscura, confusa, poco clara, equívoca) como la esencia y naturaleza misma de los sueños. El puerto donde arriba la nave, el puerto del Sueño, recoge la metáfora, también presente en Séneca (*Hércules Furens* 1072) de un lugar de desgracias:

portus vital lucis requires noctisque comes... (1072)

En el mismo puerto se encuentra, además, un templo consagrado al Gallo, símbolo de vital importancia en la vida onírica por cuanto que este animal, con su canto, pone fin, precisamente, a los sueños.⁵ Otro dato a tener en

5 Aristóteles en *Historia de los Animales* (488b3) menciona las afrodisiacas de los ciervos como de las perdices y gallos; en la Cinegética de los Opianos se califica de lascivos y belicosos, amén de dotados de una fuerte pasión amorosa. Representa un símbolo solar, ave de la mañana, emblema de la vigilancia y de la actividad. Se inmolaba a Priapo y a Esculapio para obtener la curación de los enfermos. En la Edad Media se convierte en un símbolo cristiano de gran importancia, alegórico de la resurrección.

cuenta es que el desembarco de la tripulación se produce justo al anochecer, momento propicio para que se produzca la acción del dormir. Seguidamente se nos introduce en una ciudad de la que ya Homero tenía noticia, pero que Luciano nos mostrará con todo lujo de detalles. Se trata de una villa circular rodeada por un bosque de adormideras y mandrágoras, en el que la única especie animal que lo prueba es el murciélago. La adormidera (*Papaver Somniferum*) se cultivaba y utilizaba ya en la antigüedad por sus efectos narcotizantes. Plinio en su *H.N.* nos informa de que mezclada con miel constituía un reafirmante energético o tónico para la salud:

Candidum (scil.papaver) cuius semen tostum in
secunda mensa cum melle antiquos debatur, (19.168)

y que de un tipo de adormidera se extraía el opio (*H.N.* 20.199). De las semillas del apio, sobre todo de la variedad *nigrum*, se obtiene el aceite de adormideras. En Oriente y la India, también en Egipto y en algunos lugares de Asia se sigue cultivando la variedad *album* de esta planta, conocida como *látex blanco*, obtenido por incisiones de las cápsulas no maduras que luego se espesan y solidifican en una masa parda, de olor característico y sabor amargo. Por su parte, la mandrágora, planta de hojas anchas y cuya raíz contiene alcaloides, era usada frecuentemente en la medicina antigua, sobre todo como afrodisíaco (Teofraсто *H.P.*9.8.8). Mezclada con vino se empleó como narcótico y como anestésico en las operaciones quirúrgicas (Dioscórides 4.75.7; Plinio, *H. N.* 25.150). Apuleyo en las *Metamorfosis* nos indica:

Dedi venenum, sed somniferum, mandragoram, ellud gravedinis compertae
famosum et morti simillimi sopores efficax. (10.11)

Durante toda la Edad Media fue considerada la planta mágica por excelencia.

Por otro lado, el único mamífero que sobrevuela estos parajes es un nocturno e insectívoro quiróptero que, en grandes cantidades, se concentra en estas exóticas selvas. Los antiguos griegos habían visto en este animal al “ave de las almas”, como nos revela Homero en *Odisea*:

Despiertas por ella se llevaba sus almas, que daban agudos chillidos detrás de él, cual murciélago dentro de un antro asombroso... (24.6 y ss)

Esta ciudad contiene asimismo un río, "El Noctámbulo" (*Nuktíporos*), representación paródica del Escamandro, el famoso dios-río, llamado también Janto "El Rojo", que fluye por la llanura de Troya y que en la *Iliada*, ante la carnicería de Aquiles con los troyanos, con tanta sangre y cadáveres en su cauce, se deborda intentando ahogar al hijo de Tetis. También figuran en esta villa dos fuentes: "Indespertable" y "Todanoche". Se trata de la imitación de las dos fuentes troyanas, contrarias por el efecto de sus aguas, y que Homero nos describe en la *Iliada*:

Y llegaron a los dos cristalinos manantiales que son las fuentes del Janto voraginoso. El primero tiene el agua caliente y lo cubre el humo como si hubiera allí un fuego abrasador; el agua que del segundo brota es en el verano como el granizo, la fría nieve o el hielo... (22.147 y ss)

"*Négretos*" (del que no se puede despertar) es el epíteto característico del sueño de Homero, mientras "*Pannykhiá*" hace referencia a una fiesta religiosa nocturna en la que se velaba toda la noche (Hdto. 4.76; Euríp. *Helena* 1365; Plat. *Rep.* 328a; Sóf. *El.92*, etc.).

Una gran muralla multicolor, provista de cuatro puertas, rodea esta ciudad. Luciano corrige aquí a Homero que había calculado el número de puertas por donde salen los sueños en dos:

Replicando, a su vez, la discreta Penélope, dijo: son, no obstante, mi huésped, los sueños ambiguos y oscuros, y lo en ellos mostrado no todo se cumple en la vida, pues sus tenuous visiones se escapan por puertas diversas. De marfil es la una, de cuerno la otra, y aquellos que nos llegan pasando a través del marfil aserrado nos engañan trayendo palabras que no se realizan. (*Odisea*, 19. 559-565)

Luciano añade a las tradicionales puertas de cuerno y marfil otras dos, una de hierro y otra de arcilla que miran hacia la llanura de la "Indolencia" o de la "Flojera" o de la "Cobardía", según las diferentes traducciones, mientras que las primeras dan hacia el mar, y es, curiosamente por la de marfil, por la que entran en la ciudad. Estas dos puertas suponen la vía de escape de los sueños sangrientos, horriblos y obscenos.

La puerta "*elephantine*" (de marfil) se corresponde con el nombre propio de una isla del Nilo en el Alto Egipto. Es el cauce de entrada a la ciudad que a la manera de una galería de arte va presentando sus mejores monumentos: el templo de la Noche a la derecha y el palacio del Sueño a la izquierda. Al parecer la deidad más venerada es la Noche. Esta personificación, nacida del Caos,

era madre de una serie de abstracciones asimismo personificadas: Moro (el destino), Tánato (la muerte), Hipno (el sueño), Momo (el sarcasmo), Oficis (la aflicción), Némesis (la venganza divina), Apate (el engaño), Filotes (el afecto), Gera (la vejez), Éride (la discordia). Se trata de una verdadera diosa madre de la onirocrítica; algunos de sus vástagos están presentes en este relato lucianesco, como el palacio dedicado a Hipno. Dos virreyes de Hipnos gobiernan este singular país: Perturbadorón, hijo de Vanolinaje, y Ricolumbreras, hijo de Fantasmón. Luciano caricaturiza mediante estos nombres parlantes la tradición mítica que presenta al dios del sueño rodeado de geniecillos que sólo interrumpen su descanso para ir a visitar a los mortales en medio de la noche. El recorrido por la ciudad muestra una plaza mayor donde radica una fuente denominada “*kareótiis*” (Soporífera). Encontramos aquí el motivo de la Fuente del Olvido, Lete, cuyas aguas recorren los infiernos, lugar donde Virgilio imaginará la mansión Hipnos. Y circundando esta fuente aparecen otros dos templos: el del Engaño (*Apate*) y el de la Verdad (*Aletheia*), elementos de gran importancia en la literatura onirocrítica anterior. El primero es hijo de la divinidad madre de la Noche y hace referencia al carácter irreal de los sueños. El segundo, contraposición del primero, alude a su posibilidad objetiva y real, a sus posibles interpretaciones en el mundo físico. Se establece, pues, un equilibrio entre los límites de lo real y lo imaginario dentro del borroso marco de las tinieblas en el que nos sumen los sueños.

En esta plaza mayor se encuentra, además, una gruta sagrada y un oráculo dirigido por un intérprete de sueños, por Antifonte.⁶ Es la primera vez que encontramos a un ser humano que muchos han identificado con un sofista enemigo de Sócrates que escribió un tratado “Sobre la interpretación de los sueños” (*perí kríseos oneíron*) según nos refieren Jenofonte (*Memorables* 1.6), Cicerón (*Sobre la adivinación* 1.20) y D. Laercio (2.46). No obstante, la propia etimología de Antifón relacionada con el verbo “*antiphonéo*”, <responder>, <dar respuesta>, manifiesta la necesidad de la interpretación del sueño, es decir, la explicación objetiva y coherente de un complicado rompecabezas de piezas inconexas que, a veces, componen los sueños. Hasta aquí llega la descripción imaginaria del lugar. Seguidamente, Luciano realiza la clasificación tipológica de los sueños:

1. Altos, hermosos y de atractivo aspecto.
2. Pequeños y deformes.
3. De oro en apariencia.

⁶ Véase M. A. Vinagre Lobo, que al estudiar la literatura onirocrítica griega hasta el siglo II d.C., se refiere particularmente a Antifonte y a las complicadas interpretaciones que proporcionaba a los sueños (63-75).

4. Baratos y vastos.
5. Alados y monstruosos.
6. Engalanados.
7. Sueños antiguos que saludan, conocidos e íntimos, dispensándonos hospitalidad y prometiendo convertirnos en reyes.
8. Sueños que llevan de excursión a la patria, mostrando a los familiares.

Las figuras divinas que se mostraban en los sueños se caracterizaban por tener una talla y belleza superior a la humana. Generalmente, los sueños eran concebidos con alas "*pterotoi*". El arte representaba a Hípnos, precisamente, como un adolescente con alas en las sienes como las de las aves nocturnas, símbolo del vuelo silencioso que escapa a la percepción del durmiente. Ovidio en sus *Metamorfosis* (11.650 y ss.) presenta a Morfeo como ser elegido por el Sueño para realizar un encargo de éste, con las siguientes palabras:

Ille volat nullos strepitus facientibus alis

vuela morfeo sin que sus alas produzcan ruido alguno.

Los sueños que se repiten tienen la categoría de viejos conocidos.

El tiempo real de estancia en esta isla de los Ensueños es de treinta días, período de letargo y festejo continuado.

El sueño ha sido una de las principales fuentes del simbolismo. La Antigüedad distinguía entre ordinarios y extraordinarios dependiendo de la persona que los soñaba, de las circunstancias del sueño y del valor de las imágenes oníricas que en él se producían. Se creía en la existencia de sueños premonitorios, en una adivinación por medio de los sueños. La interpretación simbólica de los sueños ha constituido desde Freud una de las principales vías del psicoanálisis.

El poeta Juan Luis Panero, en un libro recientemente publicado, *Los viajes sin fin*, señala que la escritura, como la vida, es un viaje a través del tiempo, en el que aparecen voces perdidas e imágenes sin otro referente que el sueño. Al flotar las imágenes de sueños, la referencia temporal se diluye como en un cristal que la lluvia borra. La vieja metáfora de la vida como sueño reproduce el signo de la trayectoria de la vida; cada composición viaja en una dirección narrativa encaminada hacia un final de muerte y negación. Los recuerdos de las experiencias vividas se desplazan hacia el ámbito de lo visionario, en el que tiempo y espacio se superponen.

El prólogo de las *Historias Verdaderas* de Luciano presenta una de las primeras apologías de la literatura de ficción. El viaje fabuloso a espacios inalcanzables,

más allá de toda geografía realista, más allá del mundo explorado de su época, por países tan surrealistas como la ciudad de las Lámparas o la isla de los Sueños colisiona con el mundo mítico tradicional al exagerar los prodigios y al extremar hasta el absurdo el relato de aventuras fantásticas. No existe un itinerario gráfico posible. La defensa que Luciano hace de este tipo de literatura, como lectura de distracción amena y humorística contrasta con el poco prestigio de este género entre los antiguos. Pero tiene a su favor el gran afán por divulgar y conocer los hechos más extraordinarios y maravillosos, algo característico de su época. La curiosidad (*periergía*) por unos relatos de terror y misterio, por viajes lejanos y pintorescos que presentan un espacio desconocido. No obstante, la intención del samosatense es distinta: repudia también él la literatura de ficción desaforada como hacía Cervantes en los libros de caballería, si se me permite el anacronismo.

La composición de las *Historias Verdaderas*, estructurada por episodios, contienen una serie de características comunes en todos los capítulos:

- a) El uso de toda imagería mitológica antigua con acumulación de apariciones y de exóticas maravillas.
- b) Invención de nombres de aspecto cómico.
- c) Relato en primera persona de viajes y aventuras, la forma canónica de cuentos de viajes fabulosos.

Un claro exponente actual de la literatura fantástica en lengua inglesa, considerado como el mejor autor de fantasía contemporánea, James P. Blaylock, trata precisamente, en una de sus obras, el tema del sueño.

Analizaremos, seguidamente, los elementos comunes, aunque metamorfosados, de las descripciones de esa *Tierra de Sueños* en Luciano y Blaylock. En el autor griego un barco volador surca un misterioso océano poblado de islas exóticas donde se suceden aventuras maravillosas y fantásticas; en el norteamericano se nos presenta un zapato enorme, tan grande como un bote de remos que navega por un inmenso río que contiene muchas islitas donde se producen fenómenos extraños. La travesía en ambos se produce al anochecer, en el segundo, en un día de mediados de otoño.⁷

La utilización de nombres parlantes en la descripción de la *Tierra de los Sueños* no es exclusivo de Luciano. Frente a los ya indicados, río Noctámbulo, las fuentes Indespertable, Todanoche y Soporífera, los gobernantes Rico-lumbreras y Perturbadorón, Blaylock nos ofrece en inglés todo un arsenal: el

7 Luciano habla de distintos sueños según las estaciones. Por ejemplo, en su obra *El Sueño o la vida de Luciano* (17, 175-176), habla de “un sueño de invierno” (*kheimerinós óneiros*).

Río de las Anguilas, el Río Dell ("del valle"), Moonvale ("el valle de la luna"), Crescent city ("la ciudad de la media luna"), Sunnybrae ("sol caliente"), etc.

El único animal que puebla el escenario lucianesco es un triste y solitario murciélago. En la Tierra de los Sueños de Blaylock aparece un cuervo, pájaro inmenso que lleva en la garra una vara nudosa y que traza círculos sobre el techo de una taberna, cangrejos ermitaños migratorios, murciélagos, búhos tan grandes como vacas, un sapo volador, gatos y un cerdo.

El tratamiento del cuervo es muy especial. Se trata de un ave con bastón, al que se califica de codicioso, al que en un momento determinado se intenta aniquilar mediante los disparos de una pistola.

La flora lucianesca se compone esencialmente de mandrágoras y adormideras; el jardín de Blaylock consta de zarzamoras, enredaderas y un invernadero con begonias cuyas espinosas hojas eran tan grandes como sábanas.

En cuanto a los monumentos más interesante de tales civilizaciones en penumbra, tenemos los templos del Gallo, del Sueño, del Engaño y del de la verdad, por parte de Luciano, y el Templo Árabe, con atracciones tales como la del niño cocodrilo, y la Feria, por parte de Blaylock.

Sobre la esencia, naturaleza y tipología de los sueños hemos visto ya la clasificación que manifiesta Luciano en su particular travesía por la isla. Blaylock, antes de establecer su división particular, nos informa en diversas partes de la novela sobre las peculiaridades y características de los mismos. Así, en un primer momento, nos indica:

... la mayoría de los sueños tal vez perdiera parte de su atractivo si se hacía realidad. (42)

La primera alusión a la tierra de los sueños no tiene lugar hasta bien entrada la segunda parte del libro, titulada *A través de la ventana del cobertizo*. En ella se nos advierte:

... A menudo los sueños no resultaban artículos muy confortables, y había muy pocos que desearan que se convirtiesen en realidad, como afirmaba el dicho ...

Seguidamente, la perspectiva cambia radicalmente y se afirma lo contrario:

... Un destino de playas nunca cartografiadas, con unos sueños que esperaban convertirse en realidad ... (131)

La débil frontera entre la realidad y la ficción está presente a lo largo de la novela. Elocuentes se muestran las palabras del narrador:

... Él había estado persiguiendo fragmentos de sueños, sin embargo, él no era un fragmento de ningún sueño, ... pero se perdía como el paisaje de un sueño ... (225)

El sueño, finalmente, se muestra como un círculo vicioso que no conduce a ninguna parte:

... los dos poseídos por el horror de dar vueltas en círculos una y otra vez por la misma estación de ensueño, descubriendo que nada era lo suficientemente sustancial para hacer que el lugar fuera real ...

El referente temporal en Luciano sumaba treinta días de festejos y convite, sin indicación previa de la época del año en el que transcurrían los hechos. La trama en la novela de Blaylock se produce con la llegada de un solsticio que tiene poco que ver con el sol. Todo es una farsa basada en la sugestión. Además, la llegada del solsticio comienza a desarrollar una curiosidad malsana por todo lo oculto, con el fin de emplear la magia para conseguir algún objetivo vago y nebuloso. Sintomática se revela la siguiente frase:

... La gente estaba dispuesta a creer en cualquier cosa durante el solsticio ... (54)

A lo largo de la novela se produce un camino o viaje al pasado, para volver a viajar al futuro y entregar un misterioso elixir. Este mejunje es el que posibilita, a todo un pueblo que fantasea, el poder <<cruzar>> al otro lado. Es preciso recordar aquí la interpretación de Luciano sobre la entrada y salida de los sueños a través de una serie de puertas de diferentes materiales. Blaylock también entiende el tránsito al otro mundo a través de unas puertas que permiten la entrada y salida de los seres del pasado y del futuro. Nos lo indica del siguiente modo:

... La puerta de la casa de la risa se abrió en un repentino haz de destelleante luz ... (107)

Las visiones estrambóticas de esos mundos oníricos guardan asimismo cierta simetría. Blaylock al igual que Luciano, con fino humor y cierta sátira nos muestra escenas como la del carromato con un cartel que dice *Fenómenos Curiosos no especificados*, charlas con fantasmas que se materializan, particularmente

aquél que había recitado la tabla de multiplicar hasta llegar a la del ocho durante ocho veces, mundos llenos de gigantes y otros de hombres diminutos donde, pasado un tiempo, creces o disminuyes, lo que es algo muy adecuado salvo que las ropas no crecen contigo, o bien un diablo de cerámica montado sobre un cerdo.

Los personajes de la obra de Blaylock, aunque sonámbulos de un viaje a una tierra mágica y maravillosa donde flotan, se resisten a aceptar, no obstante, ese realismo mágico. Y así convienen en que debía de tratarse de un engaño de luz ante la rotura de un caleidoscopio, o bien que la lógica había intervenido poco en lo que visualizaban (177), e incluso llegan a establecer sentencias de que “el arte y la ciencia no forman buenos compañeros” (168).

De una manera surrealista el desarrollo de los acontecimientos futuros parece estar presente en una vieja pintura que muestra el agua del océano al caer por el borde la tierra plana, y que desde el comienzo de la novela nos pasa desapercibida.

Finalmente, la Sra. Langley y su libro, el Sr. Jensen con su zapato-bote, Jack y el goloso de Skeezix de la *Tierra de los Sueños* no son más que múltiples Antifontes lucianescos que pretenden dar una interpretación de las visiones oníricas que contemplan. Todos concluyen del mismo modo:

Lo maravilloso del asunto es que a medida que viajas hacia delante en el tiempo creces; y al viajar hacia atrás encoges y puedes encontrarte a ti mismo.

La cercanía entre Luciano y Blaylock mantiene a la par un paralelismo con los momentos históricos que vivieron. Al igual que en el siglo II, nuestra sociedad contemporánea muestra una crisis en todos los sentidos; con la máxima de que “todo es relativo”, las verdades absolutas no existen, los valores tradicionales caen en picado. Pese al adelanto de la técnica, hoy más que nunca emerge el fenómeno de las sectas, del ocultismo. El ayer y el hoy se hacen uno; el recuerdo se difuminó, parpadeó como un sueño y desapareció; sin embargo, una esperanza flota en el aire, porque como dijo Luciano:

“Los Sueños obran milagros” (*thaumatopoi gár oi óneiroi*). (14, 155)

REFERENCIAS

- Anderson, G. *Studies in Lucian's Comic Fiction*. Leiden: E. J. Brill, 1976.
- Blaylock, James P. *La tierra de los sueños*. Barcelona: Ultramar, 1990.
- Bompaire, J. *Lucien écrivain. Imitation et création*. París: E. de Boccard, 1958.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.
- García Gual, Carlos. *Luciano de Samósata. Relatos fantásticos*. Madrid: Alianza, 1991.
- . *Figuras helénicas y géneros literarios*. Madrid: Mondadori, 1991a.
- Haight, E. H. *Essays on the Greek Romances*. New York: Kennikat P., 1973.
- Herp, Van J. *Panorama de la Science-fiction*. París: Verviers, 1975.
- Jones, C. P. *Culture and Society in Lucian*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- Luciano. *Obras*. Vol. I. Trad. José Alsina. Barcelona: Alma Mater, 1962.
- . *Antología de Luciano*. Gil, Luis (ed). Madrid: Gredos, 1970.
- Panero, J. L. *Los viajes sin fin*. Barcelona: Tusquets, 1993.
- Pseudo Calístenes. *Vida de Alejandro de Macedonia*. Trad. e Intr. Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1977.
- Stengel, A. *De Luciani veris Historiis*. Berlín: 1911.
- Thiel, H. Van. *Der Eselsroman*. Munich: CH Beck, 1971.
- Vich, Sergi. "Hécate, diosa de la noche". *Revista de Arqueología* 132 (1992): 32-37.
- Vinagre Lobo, A. "La literatura onirocrítica griega hasta el siglo II d.C. Estado de la cuestión". *Estudios Clásicos* 101 (1992): 63-75.
- Walsh, P. G. *The Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

PAISAJE, IDENTIDAD Y EXISTENCIA EN LA LITERATURA CANARIA

OSWALDO GUERRA SÁNCHEZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Entre los días 16 y 21 de mayo de 1930 aparecen en el periódico *La Tarde* de Santa Cruz de Tenerife las cuatro entregas que, con el título de “El hombre en función del paisaje”, publicara el poeta y crítico Pedro García Cabrera con motivo de una exposición de la Escuela Luján Pérez. El ensayo, constituido por veinte párrafos dispuestos en apretada secuencia, no solamente es un breviario poético y estético del pensamiento del autor, sino todo un manifiesto literario que pretende arrojar luz sobre la esencia de la creación artística de las islas en un momento de profundo debate intelectual sobre la propia función del arte, y sobre su relación con el mundo y con el ser que lo habita. Me interesa especialmente este texto por varias razones:

- Porque explícitamente pone el dedo en la llaga en un debate que lejos de haber desaparecido hoy es cada vez más hiriente: la pugna entre lo local y lo universal;
- Porque sitúa en medio de ese debate una cuestión esencial, el paisaje, referente sin el que la literatura canaria no existiría como tal, o pese al que otros le niegan precisamente su valor, en función de no sé qué extrañas etiquetaciones localistas;
- Porque se coloca históricamente en la línea divisoria entre un antes y un después de la literatura canaria: el tiempo de la modernidad.

La tesis que defiende Pedro García Cabrera es que no se puede lograr una literatura canaria auténtica según el proceder de buena parte de los escritores insulares del siglo XIX a quienes, según el autor, les ha faltado “la mirada integral para nuestro paisaje”. Podría decirse que este pensamiento, directa o indirectamente, implícita o explícitamente, ha tenido un alto grado de seguimiento durante todo el siglo XX en un llamativo esfuerzo de los creadores insulares por encontrar unas señas de identidad a través de lo esencial, y en la misma medida en que los lenguajes artísticos iban evolucionando en

Occidente. El programa de Pedro García Cabrera, con clara voluntad cano-nizadora, se enuncia en el penúltimo párrafo de su ensayo:

Nuestro arte hay que elevarlo sobre paisaje de mar y montañas. Montañas con barrancos, con piteras, con euforbias, con dragos... Lo general de todas las islas o casi todas. Nada de Teide, Caldera, Nublo, Roque Cano, Montañas del Fuego... Eso está bien para una guía turística.

Quizá ante la lectura de un ensayo como éste podamos obviar un aspecto fundamental: García Cabrera parte de un sobreentendido en el momento de exponer su teoría estética en torno a la literatura de las islas. Se discute sobre el modo en el que el referente paisajístico se exterioriza en una obra literaria, pero se da por sentado que dicho referente es básico para el concepto mane-jado de literatura canaria. Porque el poeta, ahora crítico, dice: “Nuestro arte (se refiere a lo que más arriba había llamado ‘auténtica Literatura regional’) hay que elevarlo sobre paisaje de mar y montañas”. A partir de estos pensamien-tos previos, surgen no pocas preguntas: ¿Podría existir una literatura canaria al margen del paisaje? ¿Es vinculante para una definición de la literatura canaria la noción de paisaje? ¿Hubiera sido deseable una menor dependen-cia del referente paisajístico, para no soportar los embates producidos por la disputa entre lo local y lo universal? Y una última cuestión, ¿se puede crear una obra (fuera de la que busca el mero pasatiempo del *consumidor* anónimo) desligada por completo del lugar físico en el que *se es*?

Lo que pretendo en las líneas que siguen es pensar la idea de paisaje como elemento recurrente y hasta obsesivo que define la creación literaria y artísti-ca del Archipiélago desde el principio de su existencia. Algo debe haber en nuestro *ecosistema*, por decirlo con un tecnicismo muy de nuestros días, para que los creadores proyecten su existir sobre él, ya sea mediante la más explí-cita de las postales, mediante el más acendrado simbolismo o a través de una dolorosa metáfora del existir.

Pero antes de proseguir conviene matizar algunos conceptos relacionados de una u otra forma con el de paisaje. ¿Qué relación hay, efectivamente, entre paisaje y naturaleza? ¿Y entre lo rural y lo urbano? ¿El paisaje acoge el factor humano, en tanto que la naturaleza solo lo salvaje, lo telúrico, lo vegetal y lo animal?

Para una elemental aclaración terminológica, me voy a valer de la defini-ción que del término *paisaje* ha divulgado la Convención Europea del Paisaje:

“Paisaje” designa cualquier parte del territorio, tal como es percibida por las poblaciones, cuyo carácter resulta de la acción de factores naturales y/o humanos y de sus interrelaciones.¹

De esta definición se desprenden al menos tres dimensiones. Una de carácter físico: el paisaje constituye un territorio real, es decir, geográficamente ubicado y por tanto concreto; otra dimensión atañe al aspecto cultural: atiende especialmente a cómo esa realidad “es percibida por las poblaciones”; una última dimensión se refiere a cómo interactúan la naturaleza y el ser humano para configurar ese paisaje. Podríamos concluir que la Naturaleza puede ser en todo momento un Paisaje en tanto se postula como una acotación territorial ante la vista y porque es percibida subjetivamente. Por el contrario, un Paisaje va perdiendo su carácter de Naturaleza cuando ésta ha sido modificada total o parcialmente y en términos físicos por el ser humano. La Naturaleza queda así como una mera abstracción ante el poder de la mirada o ante la voluntad del ser humano. Por eso podemos hablar de un paisaje rural o un paisaje urbano. Se podría hablar también de paisajes del alma, de paisajes imaginarios y de paisajes malditos. Todos ellos son correlato de lo que el ojo vio en otro lugar o en otro tiempo, son territorio acotado por la misma imaginación que en un espacio real es capaz de ver gigantes donde solo había molinos. Habría que decir: esos gigantes están en un paisaje castellano y no en otro.

Si pensamos por un momento en diferentes producciones artísticas de nuestro más cercano occidente cultural, habremos de convenir que el elemento paisajístico no ha tenido el mismo peso específico en todas ellas: ni ha sido igual en todas las épocas, ni ha sido determinante para todos los movimientos estéticos y, ni mucho menos, ha podido entrar como elemento definitorio o idiosincrásico en el repertorio de caracteres de todas esas culturas nacionales. Podemos hablar, por ejemplo, del referente paisajístico en la obra de los mal llamados noventayochistas españoles, o de la dimensión dramática que tiene el paisaje en la obra de Miguel Delibes, o del imaginario cultural proyectado en escenarios paisajísticos durante el Romanticismo; pero sería una mera abstracción afirmar que la presencia del paisaje, como correlato existencial, es definitoria de algo llamado “Literatura española”, entiéndase por ello en toda su diacronía y en todas sus sincronías.

Algo debe ocurrir en la tradición literaria canaria para que sea imposible hablar de ella sin referirse, como elemento vinculante, al paisaje. En el caso de la literatura (y, como veremos, también de la pintura) se trata de un factor

1 Texto publicado en Florencia, 20 de octubre de 2000.

definitorio, es decir, de una invariante, desde el mismo origen de nuestras letras.

Voy a analizar someramente la importancia que el elemento paisajístico ha tenido para la literatura canaria y para el arte canario en general, al menos en tres niveles que van de lo más general a lo más particular. En el primero de ellos me limitaré a mencionar aquellos casos más representativos de autores en cuyas obras el paisaje tiene una presencia principalmente estética, como elemento recurrente, dentro quizás de un imaginario cultural más amplio sobre la condición paradisíaca del archipiélago. A continuación examinaré algunos casos en los que el componente histórico está necesariamente ligado al elemento paisajístico. Y finalmente me detendré en aquellos casos en los que el paisaje se postula como el espacio vital de la existencia. Sé de antemano que la empresa es difícil, por la enorme cantidad de autores que podrían ajustarse al enfoque que le he dado al tema. Sin embargo, por razones obvias, me conformo con que estas notas sean un tiento en torno a un tema del que tantas veces se ha hablado, pero sobre el que muy poco hay escrito.

PRESENCIA DEL PAISAJE EN LA LITERATURA CANARIA. ALGUNOS CASOS

Tanto en relación con las endechas a la muerte de Guillén Peraza, como con respecto a las *Endechas de Canaria*, un buen número de autores ha señalado la función inaugural que para la literatura de las islas representan las señas paisajísticas que se hallan en estas genuinas composiciones. No obstante, en el caso de las endechas de Guillén Peraza, problemas de autoría y, sobre todo, de interpretación, nos hacen plantear dudas en cuanto al lugar que ocupan en el marco de una definición de la literatura canaria. Aunque al decir de algunos críticos,² el texto, dado su tono imprecatorio, apuntala una "mirada exterior" a nuestra cultura, ciertos matices interpretativos podrían dar al traste con la autoría foránea: el poema adquiriría así una nueva e incómoda significación, pues lo que en principio parece una simple elegía por la muerte de un conquistador, se convierte en una elocuente diatriba contra éste.

No ocurre lo mismo con las *Endechas de Canaria*: la presencia (fugaz, por el poco espacio que dejan los tres versos que generalmente tienen estos poemillas) que en ellas hay de ciertos elementos paisajísticos responde a una mirada desde dentro porque se ofrecen como correlatos, dolorosos o no, del yo poético.

2 Véanse, entre otros, Domingo Luis Hernández y Eugenio Padorno (2000).

Pero me parece más importante centrar la atención en la figura de Bartolomé Cairasco de Figueroa, en tanto ha sido objeto de atención por parte de Pedro García Cabrera en *El hombre en función del paisaje*. En los párrafos VI y VII fundamenta toda una noción de la literatura canaria a partir de la obra de Cairasco. Habla de forma lúcida de “la mirada atlántica de Cairasco” puesto que interpreta la cultura que ha heredado –la mediterránea, según García Cabrera–, con una visión particular:

Para Fray Luis de León, el “mare nostrum” tiene dos dimensiones: largo y ancho. Como la meseta. Para Cairasco tiene tres: largo, ancho y profundidad. “Del mar Mediterráneo el hondo lago”, dice en el segundo tomo de su *Templo Militante*. Este verso viene del océano. Dice de profundidad –dimensión que abisma– y de límite –lago– a mar interior. Es la mirada –mirada atlántica de Cairasco– de las amplificaciones que se aprieta en la síntesis. El albatros canario dominador de la gaviota mediterránea.

El genio creador de Cairasco eleva los signos paisajísticos a motivo literario prácticamente en toda su producción, a veces de forma obsesiva. En su obra se formulan las más persistentes invariantes estético-temáticas que cabe señalar para toda la literatura canaria posterior: la visión sobre el mar, entre las irradiaciones de la cultura clásica y las contracciones musculares de un verdadero mar abierto al abismo; la proyección sobre el papel de dos realidades psicogeográficas a modo de símbolos culturales: la selva de Doramas y el pico Teide; la *naturalidad* con que la naturaleza se humaniza y se dota de valor histórico: lejos de ser un mero decorado dentro del paisaje, la presencia de los antiguos canarios aparece plena de historicidad, como elemento de cultura; y finalmente, el intento de establecer una relación motivada entre el ritmo aparente del paisaje y el ritmo del poema. Este último aspecto es otro de los felices hallazgos de García Cabrera. Por su trascendencia, es preciso destacarlo aquí:

El verso esdrújulo se desliza llano hasta llegar a la palabra final en que parece levantarse, encabritándose, a la manera de una babucha oriental, doblada hacia arriba. Y como en la llanura del mar, la ola que alza en la playa. Y como –también– en la planicie marina, el horizonte, que se aúpa al cielo. ¿Y no es este verso la descripción rítmica de nuestro paisaje? ¿Y no es curioso que fuese Cairasco –único poeta atlántico– el introductor de esta clase de verso en el Parnaso español? Es curioso y algo más: significativo.

Varios autores siguen la estela de Cairasco en uno o en otro aspecto. Podría decirse que tras Cairasco prácticamente ningún autor lírico ha dejado

de recoger el testigo del gran poeta para hacer más sólido el edificio de la tradición. Baste recordar, por ejemplo, a Antonio de Viana y a Silvestre de Balboa. Para ambos, la anécdota historiográfica que aparece en sus obras no se presenta al margen de la poderosa naturaleza en la que tales hechos acontecen. Por el contrario, un aspecto como la nomenclatura vegetal que inunda sus poemas épicos representa un intento de nombrar un paisaje vital canario o cubano respectivamente.

Sin embargo, pese a la inaugural formulación de Cairasco en torno al paisaje canario, las referencias a éste hasta el último cuarto de siglo XIX, no dejan de ser parte de una impostura estética que conserva, eso sí, la base de dicha formulación, pero que se rige por patrones retóricos de rígida factura, a medio camino entre lo bucólico y lo pintoresco.

Para no resultar prolijo en ejemplos, citaré sólo a algunos autores que en ese lapso de tiempo incorporaron a su quehacer lírico dos de los referentes simbólico-paisajísticos más notables de la literatura insular: el pico Teide y la selva de Doramas. Al primero dedicaron versos Cristóbal del Hoyo, Graciliano Afonso —que incluso quiso convertir el tema en canon para la literatura insular— e Ignacio de Negrín. Los tres evocaron desde la lejanía el paisaje del pico Teide. También José Benito Lentini y el propio Nicolás Estévez.³ De la selva de Doramas se ocuparon después de Cairasco y Viana, y hasta Tomás Morales, Viera y Clavijo, Rafael Bento y Travieso, Graciliano Afonso, Ventura Aguilar y otros.⁴

También en este intervalo de tiempo se conforma otra de las más características interiorizaciones del paisaje canario, que tendrá su especial momento con Tomás Morales: el mar. Nuevamente será Cairasco —ya lo comentamos a propósito de García Cabrera— el que inicie la conceptualización en torno a este tema, y que tendrá dignos representantes en Graciliano Afonso, con su “Oda al mar”, y a Ignacio de Negrín, marino de profesión, autor de notables composiciones de tema oceánico y digno precursor de Morales, así como ejemplos aislados, como el poema de José Plácido Sansón “Al mar de mi patria”.

Habrá que esperar a la irrupción en el panorama insular de dos figuras cuya producción principal data de finales del XIX, Nicolás Estévez y José Tabares Bartlett, para que se produzca un cambio en la mirada al paisaje insular, fuera de lo dictado por Cairasco. Sobre el primero volveré más adelante porque la visión que nos ofrece del paisaje en su poema “Canarias” no

3 Véase Sebastián Padrón Acosta (97).

4 Véase Andrés Sánchez Robayna.

ha de desgajarse del componente histórico al que va asociado. Sin embargo, adelantaré que por primera vez desde Cairasco la poesía canaria conoce un segundo momento, un giro radical en lo que a la concepción estético paisajística se refiere hasta ese momento: la total explicitéiz con que Estévez reduce a lo esencial ciertos iconos que por sí solos habrán de servir para una definición ideológico-estética del paisaje insular, mediante elementos tan sobrios como las rocas, el mar y el árbol. Por su parte, José Tabares Bartlett, en su poema “La caza”, publicado ya en 1908, logra poetizar a partir de elementos que, salvo en Estévez, eran prácticamente inéditos, para completar la visión moderna sobre el paisaje insular. Se trata de la incorporación e interiorización de esos otros iconos del paisaje insular que se redescubrirían en las vanguardias poéticas y plásticas, y que son inherentes a los ecosistemas semidesérticos de las islas: árida costa, playas desiertas, volcánicas vetas, barrancos, balos, cardones y tabaibas, peñas duras son los signos paisajísticos que Tabares incorpora a la lírica insular.

Dos generaciones casi simultáneas en el tiempo, la propiamente modernista y la de las vanguardias, se embarcaron en un proyecto estético de gran envergadura por lo que atañe a la consideración de los elementos paisajísticos. Tomás Morales, en este sentido, representa un antes y un después en la literatura canaria y, para el tema que nos ocupa, es el gran descubridor del motivo del mar, hasta el punto de que a partir de él, la literatura canaria difícilmente dejará de abordar, siquiera tangencialmente, dicho tema. Probablemente no entenderíamos la obra de Pedro García Cabrera, o la de Manuel Padorno, por poner dos ejemplos de muy distinto signo estético, sin los *Poemas del Mar* o la *Oda al Atlántico* del autor canario. Entre uno y otros podemos citar a Saulo Torón, Josefina de la Torre y a buena parte de los autores de la generación de *La Rosa de los Vientos*, en quienes por primera vez el tema del paisaje pasará del poema o del cuadro al terreno del ensayo y del pensamiento.

Y llegamos así al momento en que García Cabrera pronuncia su conferencia para la Luján Pérez. Lejos de quedar el paisaje como una simple manifestación de color local, arrinconado en las polvorientas estanterías del más rancio costumbrismo, un nutrido grupo de escritores nacidos entre finales del siglo XIX y principios del XX se volcarán de lleno, como lo hiciera Cairasco cuatro siglos antes, en dignificar el paisaje canario. Si antes el debate consistía simplemente en buscar un sitio en la literatura para los elementos psicogeográficos que conforman la realidad insular, ahora se centrará en dotar a esos elementos de una necesaria esencialidad para que no quedaran relegados a una mera postal turística, al decir de García Cabrera. Se trataba explícitamente de reafirmar las señas de identidad de una literatura propia o

de seguir, en camino allanado, los pasos de otros modelos culturales. El solo hecho de que en las primeras décadas del siglo XX autores como García Cabrera, Agustín Espinosa, Pedro Perdomo Acedo, Juan Manuel Trujillo o Ángel Valbuena Prat, por citar algunos ejemplos, dedicaran textos relacionados con esta idea, y que el debate abarcara significativamente a otras ramas del arte, especialmente la pintura, es suficiente para dar fe de un movimiento que afectaba a una colectividad, y no simplemente al prurito de un autor aislado.⁵

Pero además la mirada de estos intelectuales se vuelve al pasado justamente para reivindicar de éste lo que sustenta la tradición literaria de las islas. No es de extrañar, por ejemplo, que al conformar su *Historia de la poesía canaria*, Ángel Valbuena Prat incluyera como capítulo inicial el dedicado a Viana y a Cairasco; del primero, por cierto, destaca su “sentido áspero del paisaje”; del segundo, “la mitología en torno al paisaje” (13). O que Agustín Espinosa dedicara varias páginas al poema de Viana o a la figura de Viera y Clavijo,⁶ con aires renovados. O que Andrés de Lorenzo Cáceres afirmara que “Mar, cielo y montañas añiles fueran la patria de Antonio de Viana y Bartolomé Cairasco, creadores de la escuela poética canaria del siglo de oro [...]. El árbol de nuestra regionalidad literaria tiene sus raíces en estos dos poetas”.

En este contexto la literatura va de la mano de la pintura. Es más, los escritores arriba mencionados teorizan sobre una estética canaria a partir del comentario de obras pictóricas. Los casos más llamativos son los de Jorge Oramas y Juan Ismael. Del primero dice Agustín Espinosa, en su introducción a *Media hora jugando a los dados*: “Jorge Oramas tiene como nadie ha tenido en Canarias el sentido de la luz y del color de nuestra naturaleza atlántica” (1999, 63). Del segundo afirma Antonio Dorta: “Juan Ismael, el pintor menos pintor, con su paleta simple de cuatro colores apagados, que obtiene sus efectos con los más reducidos elementos, supera el paisaje “doméstico” y pinta paisajes de amplitud, paisajes planetarios donde la anécdota no juega ningún juego y cuyos elementos constantes son el mar, la tierra, el cielo” (33-34).

Ahora cobra nuevo sentido la afirmación aquella de “Nada de Teide, Caldera, Nublo, Roque Cano, Montañas del Fuego” formulada por Pedro García Cabrera. El empeño del poeta era definir una literatura de región a partir de una reducción de signos insulares a la más acendrada esencialidad, que fuera igual para cada isla, que fuera general para el archipiélago. Y sin embargo parece que quiso decir: no cantes esos lugares de postal por su manido nombre. Nada más lejos de su intención. Lo que quiso decir es no cantes esos

5 Véanse las obras de cada autor consignadas en el apartado final de referencias.

6 Véanse los artículos “El contramito de Dácil” y “Bajo el signo de Viera” en Agustín Espinosa (1980).

lugares como si fueran su postal, pues entonces no dicen nada nuevo sobre tu sentir hacia ellos. La prueba está en que varios libros suyos escritos con posterioridad exhiben descarada y legítimamente los mojones geográficos en los que el poeta desarrolló su existencia, con nombres propios. Qué hay más universal que el pico Teide, que está en Tenerife y no en otro lugar. Qué tiene más fuerza plástica que las Montañas del Fuego, que casualmente están en Lanzarote. Y el Roque Nublo, ¿no se eleva al cielo igual que lo hace el Aconcagua, el Fujiyama o el Stromboli, solo que desde Gran Canaria? ¿Una vez más tenemos que esperar a que el creador de fuera de las islas universalice el espacio de nuestro sentir? Cuando ello se produce así nuestro espacio se convierte en espacio para el sentir de otros, pero no para el nuestro. Nos está reservado a nosotros, a los que vivimos y creamos desde aquí, decir nuestro mundo como nuestro para los otros.

PAISAJE, HISTORIA Y REFLEXIÓN SOBRE LA IDENTIDAD

Hasta aquí un breve y rápido recorrido sobre el interés que el paisaje ha suscitado en diversas generaciones de poetas insulares. Pero, ¿qué lugar ocupa en ese espacio el ser humano en tanto ser histórico?

La atención prestada al paisaje por las sucesivas corrientes estéticas no puede desvincularse de un aspecto que, como vimos, subyace en el propio concepto de paisaje: lo humano. No se trata ahora de proyectar en el papel o en el lienzo una visión estética determinada sobre el paisaje en términos contemplativos. Se trata —en visión complementaria— de rastrear cómo lo humano, en su variante etnohistórica, constituye una de las más genuinas formas de plasmarse el paisaje en el arte canario.

El elemento humano se incrusta así definitivamente en el paisaje para definirlo históricamente, para llenarlo de sentido histórico. ¿Cómo entender, por ejemplo, las descripciones con las que Cairasco funda nuestra literatura desgajadas de aquellos que habitaban la tierra, es decir, los canarios? Y cuatro siglos más adelante en el tiempo, ¿cómo entender, por ejemplo, un cuadro como *Cueva de guanches*, de Óscar Domínguez, si no es a partir de la asimilación de sucesivos estratos históricos que se suman a una base primigenia? Entre uno y otro momento histórico intermedia un espacio de tiempo que ha ido sedimentando en la psicología del hombre canario los diferentes momentos de una trama existencial que ha llegado a su máximo punto de tensión en el momento presente.

Si volvemos por un momento la mirada atrás, *La Comedia del recibimiento* de Cairasco es, por sus características, la obra que ha de ocupar la posición

de texto fundacional de la literatura canaria. Entre sus múltiples significados hay que notar la fuerte relación que hay entre el escenario geográfico que ambienta el texto y su valor histórico: no se puede explicar el extremo simbolismo del espacio geográfico de esta obra con independencia del de su protagonista histórico: Doramas. Es más: al margen de la historiografía, Doramas es literariamente el guardián de un espacio natural fuertemente humanizado, es decir, *construido como paisaje*. Si su nombre es mancillado lo será porque el espacio psicogeográfico con el que se identifica también lo es, como se verá posteriormente desde Graciliano Afonso y Rafael Bento y Travieso, hasta el célebre poema de Tomás Morales “Tarde en la selva”. En los tres autores, explícitamente en los dos primeros, de un modo implícito en el último, el dolor se hace presente en la fórmula de una denuncia, la de la destrucción de ese espacio y por tanto la de la pérdida de un sentido histórico: en ambas coordenadas se sustenta parte de la identidad.

El siglo XIX es clave para entender la relación entre los elementos históricos y los geográficos en el marco de la literatura insular. Es difícil no encontrar un autor de esa centuria que no se hubiera referido a la relación motivada que existe entre el medio natural del archipiélago y su tradición histórica en la figura de quienes fueron sus primeros pobladores. Por eso, si es en ese siglo cuando aparecen los primeros esbozos teóricos del rumbo que debía tomar la literatura canaria, no es de extrañar que como elementos vinculantes básicos se destacaran dos: las tradiciones históricas y el espacio natural. El prologuista del *Album de literatura isleña*, Carlos de Grandy, se refería así a los objetivos de su recopilación lírica de poetas del XIX canario:

Dar una idea de nuestras costumbres: bosquejar algunos cuadros del variado panorama que ofrecen nuestros pintorescos campos: delinear los hábitos, los usos, las tendencias de nuestros ascendientes, por medio de curiosas anécdotas, es el objeto de este libro: será un álbum canario y nada más que canario; la expresión de nuestra civilización pasada y de nuestra civilización presente.

Entre los autores que sucesivamente incorporaron a su quehacer literario la combinación de elementos naturales e históricos, independientemente de su mayor o menor logro estético, podemos citar a Graciliano Afonso, Rafael Bento y Travieso, Ventura Aguilar, Manuel Marrero Torres, Ignacio de Negrín, Nicolás Estévez, José Tabares Bartlett, Antonio Zerolo, Patricio y Guillermo Perera Álvarez, entre otros.

Con Nicolás Estévez se produce tal vez el momento de máxima representatividad en la ilación del tándem paisaje-historia. Su poema *Canarias*, en la misma línea que vimos para la *Comedia del recibimiento cairasquiense* (mayor

número de invariantes de la cultura canaria en una relativa corta extensión), ha de ser considerado como el otro gran hito de la historia de la literatura canaria desde el punto de vista de la asunción de una identidad histórica. Con un altísimo grado de simbolismo y bajo una perspectiva posromántica libre de ataduras, en este poema se formula de un modo pasmosamente explícito el doblez de la cultura canaria: la esencialidad de elementos paisajísticos en la coordinada espacial y la simplicidad de un legado histórico en la coordinada temporal.

Durante el siglo XX, las artes plásticas protagonizarán una revolución en lo que respecta al binomio paisaje e historia, a partir de la labor primordial de la Escuela Luján Pérez, por un lado, pero también en las sucesivas miradas surrealizantes y abstraccionistas, que han indagado de un modo singular en la definición de la identidad canaria a partir de elementos paisajísticos e históricos. En este sentido, la literatura empezará a recorrer otro camino, diseñado también al socaire de los hallazgos plásticos, que se centrará más en la fijación de las invariantes del paisaje insular, de acuerdo con el empeño de García Cabrera, que en la introspección en el ser histórico, en referencia a los antepasados aborígenes. No obstante, como veremos a continuación, artes plásticas y literatura se darán la mano en ciertos casos concretos, hasta que surja la nueva narrativa canaria, hacia la década de 1970, más dada a planteamientos de este tipo. Baste recordar sólo algunos ejemplos.⁷

El cuadro mencionado de Domínguez, *Cueva de guanches*, resulta permeable a esta cuestión. Sobre un paisaje de costa arenosa muy esquemático —¿dunas?—, el pintor sitúa la figura desnuda de un bañista que sostiene una caña de pescar. Como si se tratara de dar fe del roce histórico de la escena, a su espalda y sobre la tierra aparece una lata de sardinas. Estamos en el siglo XX, pero debajo, en la cueva de la historia, aparecen despojos medio humanos, medio animales, en una singular yacija del tiempo, como adormecidas figuras surrealistas. No importa que el paisaje del tiempo de la velocidad y de la premura —ya en la época de Domínguez, década de 1930— sea el que se plasme en el lienzo y que no ofrezca un punto de belleza visual. Lo importante es que lo de abajo, el sedimento histórico, sigue abajo y a ello nos aferramos para no perder el camino.

Esta sensación de enterramiento y a la vez de pervivencia histórico-cultural que produce el cuadro de Domínguez, tiene un curioso paralelismo en dos composiciones de título similar que quiero comentar a continuación: la

7 Para una mayor profundización en el aspecto artístico —de inevitable referencia en este trabajo, aunque no constituya su motivo central—, y su relación con la identidad del habitante insular, véase Ángeles Abad (2001).

tinta *Gánigo* de Felo Monzón y el poema “Gánigo del silencio”, de Pedro Perdomo Acedo.

La composición *Gánigo* de Felo Monzón está fechada en 1949. La alfare-ra, sentada sobre uno de sus gánigos, aguanta en sus manos dos de las pie-zas que parecen decirnos con insistencia cuál es la identidad histórica de aquella mujer. Esta, a su vez, está *dentro* de un gánigo mayor, cual si de una yacija se tratara. No está de más recordar que las piezas cerámicas se encuen-tran habitualmente en los enterramientos aborígenes acompañando a los difuntos, tal vez para proveerlos de alimento en la vida eterna. Pero si a esta dama –¿idolillo de barro, a su vez?– la observamos indiscretamente a través de la amplia abertura frontal practicada en el gran gánigo, no deja de ser curioso que a través de otra abertura posterior, de menor tamaño, podamos contemplar un llamativo y determinante paisaje: tres volcanes, sobre la super-ficie del mar; dos de ellos parecen estar en erupción, mientras que el otro está coronado por un esbelto árbol que semeja un pino canario. A la plumilla del autor no han faltado trazos para definir un paisaje en su historia.

Con la misma genialidad con que Monzón expresa la adherencia históri-ca del gánigo, Pedro Perdomo Acedo sintetiza lingüísticamente en su poema “Gánigo de silencio” el anhelo de quien proyecta su vida en ciertos hitos pai-sajísticos (La Isleta, el mar, el malpaís) y, al final del camino, desea descansar en un sepulcro telúrico. Todos los signos de ese sepulcro remiten al aborigen: vaso vacío, ceniza, muertos, huesos, muralla de malpaís (en alusión a los enterramientos tumulares tan abundantes en Gran Canaria), etc.:

GÁNIGO DEL SILENCIO

Pues empezó apagándose la vida cotidiana
y es imposible a ciegas continuar el sendero
en ti, Isleta inútil que sublimó la llama,
gánigo del silencio,
con ensanchada búsqueda vendimiará mi gozo
las uvas mal pisadas que exprimiera el incendio
porque es quebradizo el rumor de las olas
y el mar es para el alma un cristal sin secreto.

Con la simplicidad creadora del mundo
igual que Dios las ama, amar las cosas quiero,
mudas como las hierbas que en tu recinto nacen

junto al vaso vacío, la ceniza y los muertos;
y al ceder la muralla de tu malpeis hidrófago
dándole hogar sin ruidos al silencio cuervo
absórbanme las parcas deslizantes la huella
de la muerte, aplazada desde mi nacimiento.

¡Para que reflorezca mi óbolo de carne
necesito la tierra donde enfundar mis huesos!

Pedro Perdomo Acedo nos lleva de la mano a la figura del pintor Antonio Padrón y de paso nos vuelve a dar una hermosa definición de cómo ha de vincularse el paisaje con su historia humana y por ende con la obra del artista. Con motivo de una exposición antológica realizada en honor al pintor galdense en 1970, Perdomo Acedo le dedica un poema de título significativo, “Cueva pintada”, en lo que parece ser un intento de resumir la estética del artista, pero que se nos antoja como un reflejo de la propia poética del autor. Los elementos que este selecciona como vinculantes en la plástica de Padrón, son al tiempo vinculantes a esta tendencia estética de la que hablo, como lo son también para la poética de Perdomo Acedo: camellos y dromedarios, cerámica y arcilla, los ritos del agua para fecundar la tierra, etc. Recordemos, de paso, que la cueva pintada no es otra que la que existe en el centro urbano de Gáldar, famosa por sus frescos aborígenes, que tanto inspiraron la obra de numerosos artistas canarios a partir de la década de 1950.⁸

El paisaje, cuando este aparece en la obra de Antonio Padrón, prescinde por regla general de dos elementos constantes en la iconografía natural de las islas: el cielo y el mar. Por el contrario, es frecuente apreciar en este pintor naturalezas fuertemente antropizadas en las que la figura humana siempre es la protagonista. Los seres que pueblan sus cuadros son siempre campesinos

8 El simbolismo de la alfarería canaria y, en especial, el del gánigo, lo encontramos también en un poema de idéntico título de Lázaro Santana, uno de los autores que con mayor explicitéz y más abundantemente ha incorporado el elemento histórico, con frecuencia en relación al paisaje, en su obra. El poema “Gánigo”, por ejemplo, se inserta significativamente en un conjunto titulado *Cuaderno Guanche*. Otras obras suyas se han centrado en periodos históricos próximos a la conquista del Archipiélago y en acontecimientos concretos de la historia y la literatura canarias desde entonces, como el volumen *Destino (1973-1980)*. Por otra parte, también encontramos el simbolismo del gánigo en un célebre poema de Carlos Pinto Grote titulado “Llamarme guanche” (1964), heredero directo del poema “Canarias” de Estévanez: “Llamarme guanche. / Labrar puntas de lanza, / darle vueltas al barro / y que el gánigo nazca”.

y campesinas que realizan tareas ancestrales, algunas de ellas relacionables con el pasado prehispánico ya sea de un modo natural, ya sea de un modo simbólico. En *Campesinas* (1965) encontramos un clásico ambiente rural desde la peculiar óptica de Padrón, en el que se combinan elementos naturales (un bosque al fondo), con otros etnográficos, como la cuida de cabras, el traslado de las mieses, o la presencia de gallinas, pero sobresale por su carácter de puente histórico la presencia de un molino de mano para el gofio, de igual factura que el usado por los aborígenes canarios y que ha pervivido prácticamente hasta nuestros días. Algo parecido ocurre con el óleo de título similar (*Campesina* 1966) en el que sobre un paisaje de laderas cultivadas con casas que parecen salir de la tierra, como de típica vivienda troglodita de la isla, y con cabras que pastan apaciblemente, destaca la figura de una campesina que sostiene un gánigo lleno de grano y junto a la que aparece un braserillo de barro para tostar el millo. ¿Qué diferencia hay entre estas composiciones y la titulada *Los ídolos guanches* (1967) en la que explícitamente las campesinas adoptan la efigie de sus antepasadas, sobre un fondo de paisaje en el que se vislumbran nuevamente los cercados de tierra, el ganado y la figura misteriosa de algo que parece un drago?

A estos pocos ejemplos habría que añadir los nombres de numerosos artistas que de un modo u otro, pero siempre explícitamente, han redescubierto la huella histórica que ha quedado estampada en el paisaje. Manolo Millares centró su primera etapa artística en la serie de *Pictografías*, que recreaban el sitio arqueológico de Balos, popularmente conocido por *Los Letreros*, cual si de una interpretación legible de la historia se tratara; Pepe Dámaso se sintió pronto atraído por ese componente étnico de nuestro paisaje que son las cuevas, por ejemplo en *Cenobio* y *Cuevas guanches* (ambas de 1954), pero también por las figuras humanas, trágicas incluso, de sus antepasados, incrustados en paisajes pétreos, en la serie *Héroes Atlánticos*, ya sean bosque, cueva o mar. Gran parte de la producción de Rafael Monagas es una búsqueda constante de la identidad histórica en el marco del paisaje insular. Su serie *Cumbres*, por citar solo un ejemplo, es una lectura del paisaje mediante el auxilio de formas explotadas hace siglos por la cultura aborígen, como triángulos, espirales e incisos varios.

Finalmente, quisiera referirme a la escultura con dos ejemplos muy explícitos, la obra de Martín Chirino y la de Tony Gallardo. Martín Chirino ha sabido captar, con un altísimo grado de simbolismo, la esencialidad de la cultura canaria y su proyección universal (en el binomio pasado-presente) en series escultóricas como las de los *vientos*, *espirales* y *afrocanes*. Tony Gallardo, en un texto titulado significativamente “Anotaciones en torno a la piedra, la identidad y el paisaje”, resume con claridad la relación que mantiene la identidad histórica y la paisajística:

En mi esquema mental, la escultura quedará alineada con un eje poblacional que tiene su centro en Tara, lugar de rituales donde confluyen las corrientes migratorias que cruzaron la isla desde los tiempos prehispánicos. La huella de esos flujos puede percibirse en los asentamientos de bereberes, negros y judíos que se producen con posterioridad a la conquista y se mantienen hasta épocas no muy lejanas. Hay una referencia a la lava de mi escultura en las montañas de escoria que ocupan lugar relevante en la perspectiva del Valle Sagrado de los guanches. (VV.AA. 211)

Tal vez sea el poeta Eugenio Padorno el que con mayor lucidez haya reflexionado desde la poesía sobre la condición histórica del insular y la relación que mantiene con su entorno. Aunque deba volver más tarde sobre su obra en relación a la perspectiva paisaje y existencia, este es el momento adecuado para citar su *Septenario*. En él se plantea las mismas dudas que asistían a los creadores insulares desde la década de 1950, que vinieron a cuajar en documentos como el del *Manifiesto del Hierro* en 1976. Dice Padorno: “Por ‘encierro’ histórico hemos circulado por el mundo de los sueños y las pesadillas hasta dar con la losa de un impenetrable pasado”. Y más adelante: “Puede que aún por mucho tiempo ignoremos qué es lo ‘canario’; si no es lo prehispánico, sí es el resultado de su añoranza (o de su invención) y de su negación”.

PAISAJE Y EXISTENCIA

He analizado mediante algunos ejemplos dos perspectivas estéticas ante el paisaje que han llevado una evolución paralela a lo largo de la historia de la literatura canaria: por un lado la de su propia iconografía geográfico-natural, cifrada en una búsqueda constante de signos de identidad, de símbolos espaciales, y que ha desembocado en el siglo XX en múltiples hallazgos de cariz universal; por otro lado se ha mantenido una tendencia que ha visto en el paisaje el escenario en el que el ser se interroga por su pasado histórico. Cada una de estas tendencias ha ido sorteando los baches que el propio devenir cronológico le iba imponiendo, hasta desembocar, ambas, en una solución expresiva acorde con la modernidad.

Identidad espacial e identidad histórica no han de verse desalojadas de un componente existencial que las hace enfrentarse cara a cara. El carácter de humanidad que posee por definición el paisaje es lo que le otorga su marca existencial en el contexto de la actividad artística. Incluso hasta la más radical experiencia estética que pretende arrinconar lo humano en favor de lo telúrico, como canto a la Natura (pensemos por ejemplo en algunos de

los poemas del *Cántico General* de Neruda), lo cierto es que la mirada hacia la naturaleza es delatada continuamente por esa humanidad: siempre la naturaleza será percibida como paisaje. Incluso aquellos pueblos que viven inmersos en la naturaleza más salvaje, en la menos antropizada, no hacen más que “mirar” como humanos la grandeza que los rodea. En sus leyendas, en sus narraciones orales, todo lo natural no es más que el escenario de un paisaje existencial.

Manifestaciones tempranas de este vínculo entre paisaje, identidad y existencia las encontramos ya en Graciliano Afonso, en Rafael Bento y en Ventura Aguilar, a principios del XIX, quienes sucesivamente “denunciaron” la destrucción del espacio histórico y natural de la selva de Doramas. Pero será en el siglo XX cuando la visión del paisaje deje de ser indolente y se module a través del prisma existencial. Ante la mirada contemplativa de etapas precedentes, algunos poetas del siglo XX acogen variados puntos de vista ante la realidad que habitan, pero en casi todos el yo poético, el cuerpo del existir, no ha de ser diferente del espacio que lo rodea, del contexto del existir. El canto jubiloso de nuestros antepasados ante la contemplación del paisaje ha pasado a convertirse, poco a poco, en un canto doloroso. La primera manifestación poética de ese lamento la encontramos en el ya mencionado poema de Tomás Morales, “Tarde en la selva”, en el que denunció la pérdida dolorosa de un espacio sagrado. Al tiempo, Francisco González Díaz ejercía una feroz campaña, que hoy llamaríamos ecológica, para restablecer los espacios verdes mancillados a lo largo de los siglos. Recordemos, además, que cuando Morales tuvo que escribir sobre el espacio urbano, eligió como refugio aquella parte del entorno más primitiva y secular. También Domingo Rivero expresó en varios poemas su queja dolorosa ante las transformaciones que le deparaba su entorno vital; Alonso Quesada fue, en su propia persona, el símbolo de la peor de las degradaciones físicas y morales. En uno de sus poemas, “Buen clima”, denuncia, premonitoriamente, el espejismo de la industria turística: “Yo estoy en medio de este clima localista / con una irremediable temperatura universal”; o Saulo Torón, que en sus largos años de silencio se refugia en un mar íntimo, coraza para la más dolorosa realidad.

Y llegamos nuevamente a 1930, cuando la estética occidental se debatía entre la pureza de la forma y la mostración del lastre más humano. Un último puñado de preguntas se podría plantear en este momento. En la proclama de García Cabrera, ¿qué lugar ocupa realmente el hombre? ¿No podrían convertirse a la larga esos iconos geográficos en los que el poeta confía la universalidad, en elementos maniqueos y excesivamente reduccionistas? El poeta pudo cumplir sus premisas en sus tres primeros libros. En el prólogo de *La rodilla en el agua*, escrito entre 1934 y 1935, afirma que la isla que protagoniza su libro “no tiene historia. Es, esencialmente, geografía”. Y más

adelante postula por que “a la isla no la equivoquen nombres, fechas ni sucesos, quedándose solamente con su quietud frente al movimiento”. Sin embargo, la paulatina humanización del arte hizo que, también para Canarias, esta premisa no fuera suficiente. Y aquí hay que señalar un fenómeno curioso. Fue la misma Escuela Luján Pérez, a la que García Cabrera arropó con tan singular conferencia, la que dio respuesta inmediata y en la práctica a esta aparente asepsia del arte, muy a pesar de que el propio poeta en sus palabras abogaba por una construcción del paisaje aparentemente deshumanizada. Pronto en la producción de esa pléyade de artistas el ser humano, como vimos, pasó a convertirse en el elemento vinculante del paisaje, no como mera representación indolente. Creo que hay que entender a García Cabrera cuando pide una huida de la “mantilla canaria y del sombrerete de paja tinerfeño”, elementos que vimos, en pintura, en un Guezala y en poesía en un *Crosita*. Pedía huir del tipismo, tan nocivo para un arte esencial, y esto podía hacer pensar que el ser humano debía desaparecer de la página o del lienzo. Pero, lejos de ser así, los pintores colocaron en el centro del paisaje los rostros y los cuerpos del habitante insular, ahora sí, con el mínimo atuendo y con el máximo de esencialidad.

El propio García Cabrera hubo de nombrar en sus poemas posteriores el lugar de su existir, sobre todo a partir de *La esperanza me mantiene* y en títulos tan elocuentes como *Vuelta a la isla* o *Las islas en que vivo*. En este último poemario el protagonista es *el paisaje en función del hombre*, aquel marino o campesino auténtico que le proporciona un giro de lenguaje, una manera de ver la realidad.

Nuestros creadores del siglo XX tuvieron que aprender a fuego que si querían decir al mundo su dolor tenían que decirlo desde su propio mundo, desde su espacio concreto. La clave estaba en cómo hacerlo. Ya no valía la mera mostración del objeto, pues para eso ya estaba la postal mágica del daguerrotipo. Había que interrogar e interpretar una y otra vez el espacio que se hallaba ante nuestros ojos. Juan Ismael, a quien se mencionó antes como genuino representante de una plástica canaria universal (recuérdense las palabras de Antonio Dorta), centra su mirada recurrente en la isla-símbolo, en la que cuajan múltiples obsesiones personales, como se puede apreciar en varios de sus cuadros. Podemos ver incluso algún fotomontaje en el que explícitamente se muestra la cara alienante del turismo y la destrucción.⁹

9 En la composición aparece, sobre un fondo de playa abarrotada de bañistas (¿una playa canaria, tal vez?), un hombre de grandes dimensiones, enfundado en un traje espacial, que porta una máquina parecida a una taladradora con la que parece horadar el suelo arenoso.

En literatura, Agustín Espinosa hablará sin tregua de una isla como laberinto de obsesiones. En el “Epílogo en la isla de las maldiciones”, que como es sabido, sirve de colofón a su novela lírica *Crimen*, expresa con total explicitéz su concepción de la insularidad, resultado de un problema ontológico en el que se cruza una dimensión ética. El paisaje del que Espinosa habla no es de mera contemplación, pues en él los diferentes signos de la insularidad se revelan como insoslayables para el yo poético:

Esta isla lejana, en la que ahora vivo, es la isla de las maldiciones.

Bulle a mi alrededor un mar adverso, de un azul blanquecino, que se oscurece en un horizonte marchito, vacío de velas latinas y de chimeneas trasatlánticas. Hay bajo mis pasos una masa de tierra parda bajo puñales curvos de cactus, higueras mórbidas y aulagas doradas. Sobre unas rocas frontales se desmayan las sombras violeta de unas garzas. (1974, 103)

Del mismo modo que Juan Ismael no se limita a pintar un paisaje, sino que lo interpreta a la luz del dolor existencial, Agustín Espinosa no persigue la mera descripción de un simple decorado paisajístico, sino una dolorosa interrogación ante un espejo en el que son intercambiables las imágenes del cuerpo y del espacio físico del vivir.

* * *

Después de dos desastrosos conflictos bélicos (la guerra española y la mundial), y lejos de verse truncada la herencia que en torno a la década de 1930 nos dejaron los creadores de aquel momento crucial, la reflexión sobre la identidad y el paisaje ha seguido un proceso continuo e imparable. Ya mencioné para la plástica ejemplos de distinto signo pero igual trascendencia, como Antonio Padrón, Manolo Millares, Juan Ismael o Tony Gallardo. Pero al tiempo encontramos poéticas radicalmente insulares, como la de Manuel Padorno, que con su libro *A la sombra del mar*, aparecido en 1963, iba a recoger el testigo de un proceso que antes era solo de contenido, pero que desde entonces se relacionaría indisolublemente con un modo de expresión, con un *lenguaje*, en expresión de Eugenio Padorno. A este último corresponde, además, la explicitación de toda una teoría sobre el escribir en Canarias que no deja de lado la dimensión existencial, y que aparece sintetizada en el apéndice del libro *Paseo antes de la tormenta* con el singular título de “De una trastierra teórica”, del que entresaco algunas líneas:

Para cuanto he escrito y escribo es de primordial importancia el soporte geográfico de mi existir; miro e interrogo la naturaleza del espacio que me mira e interroga; en este espacio no sólo me he hecho y hago las preguntas inescapables del hombre de cualquier latitud; también me he hecho y hago las preguntas que ese soporte concreto, por argumentos históricos y, en suma, culturales, me ha propuesto y propone de modo más o menos acuciente. (1998, 97-98)

UN ÚLTIMO INTERROGANTE

El recorrido que acabamos de hacer es suficientemente ilustrativo como para concluir lo siguiente:

- Que el paisaje en sus distintas manifestaciones ha ido conformando la identidad del escritor y del artista insular de un modo definitorio y vinculante, en la mayoría de los casos, para su obra;
- Que ese espacio humano es correlato del existir del ser insular, y así lo interpreta el artista canario;
- Que si ese espacio vital sufre un proceso de degradación y de modificación constantes, ya sea natural o histórico, ello se traducirá en la obra en una manifiesta degradación ética y, por ende, personal.

De todo ello se deduce lo siguiente: el malestar del creador canario de este siglo no podrá dejar de tener relación directa con la destrucción de todo aquello por lo que se ha interrogado durante siglos. Nuestra mirada es a la vez centrífuga y centrípeta: no podemos dejar de otear el azul porque tras su velo está lo otro; no podemos dejar de mirar adentro, porque ahí está la casa de nuestros padres. Habrá que preguntarse en este nuevo siglo: ¿si la huella de nuestros padres se borra, tendremos que lanzarnos, una vez más, al azul?

REFERENCIAS

- Abad, Ángeles. *La identidad canaria en el arte*. Canarias: CCPC, Gobierno de Canarias y CajaCanarias, 2001.
- Dorta, Antonio. “La venganza de Canarias”. *Cartas a Dácil y otros ensayos*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 1993.
- Espinosa, Agustín. *Crimen. Lancelot 28º-7º. Media hora jugando a los dados*. Madrid: Taller de Ediciones JB, 1974.
- . *Crimen. Media hora jugando a los dados*. Zaragoza: Libros del Innombrable, 1999.
- . *Textos (1927-1936)*. Santa Cruz de Tenerife: ACT, 1980.
- García Cabrera, Pedro. *El hombre en función del paisaje*. Palenzuela, Nilo (ed.). Santa Cruz de Tenerife: Materiales de Cultura Canaria, 1981.
- Hernández, Domingo Luis. “Las endechas de Canarias”. *Quimera* 153-154 (diciembre/enero, 1996-1997): 61-64
- Lorenzo-Cáceres, Andrés de. *Isla de Promisión*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 1990.
- Padorno, Eugenio. *Septenario*. Las Palmas de Gran Canaria: Mafasca para bibliófilos, 1985.
- . *Memoria poética*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1998.
- . *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000.
- Padrón Acosta, Sebastián. *Poetas canarios de los siglos XIX y XX*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife, 1966.
- Perdomo Acedo, Pedro. *Alrededores de una poética*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2003.
- Sánchez Robayna, Andrés. “La selva de Doramas en la tradición literaria insular”. *Estudios sobre Cairasco*. La Laguna: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1992.
- Trujillo, Juan Manuel. *Prosa reunida*. Santa Cruz de Tenerife: ACT, 1986.
- Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la poesía canaria I*. Barcelona: Seminario de Estudios Hispánicos, 1937.
- VV.AA. *Corona roja sobre volcán*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 1996.

LA “FLÂNERIE” INTELLECTUAL DE MANUEL AZAÑA EN PARÍS 1911-1912

MANUEL HIERRO GUTIÉRREZ
Instituto Cervantes

Marshall Berman, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, señala que hay una forma de experiencia vital que comparten los hombres y mujeres de todo el mundo: “la experiencia del tiempo y del espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida” (1). Este conjunto de hábitos es lo que Berman denomina «modernidad», y entiende que el ser moderno estaría definido por un entorno que promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de la persona y del mundo, pero que, al mismo tiempo, amenaza con derrumbar todas las seguridades que nos contienen, todo lo que sabemos, en definitiva, todo lo que somos. En este ensayo trato de explorar el trayecto biográfico de Manuel Azaña en el París de los años 1911 y 1912, privilegiando el polo intelectual, expuesto en los *Diarios íntimos* escritos en ese periodo, en los que el futuro presidente de la II República española nos permite observar pasajes de una conciencia que atraviesa un punto crucial en su vida. París marcará aspectos de su situación personal y social a la vez que posibilitará a su mente individual, consciente del entramado político y cultural de la España de estos años, comenzar a salir del repliegue en el que se halla su yo: por un lado, el fin de cierto aislamiento interior, debido a asuntos familiares y, segundo, el viaje pondrá a Manuel Azaña en contacto con un mundo que le permitirá conocer un escenario sociocultural, el parisino, totalmente moderno, que es el que analizo en esta ocasión, y que está signado de muchas de las características mencionadas por Berman.¹ Y es mediante los *Diarios íntimos* de la primera estada de Azaña en París, espacio de escritura autorreflexiva más auténtica y balconada privilegiada del yo, desde los que podemos observar una identidad personal en construcción.

1 El mejor observatorio de lo que siente y piensa Manuel Azaña en los años posteriores a su licenciatura en Derecho se puede atisbar en las diferentes cartas que desde Madrid escribe a sus respectivos amigos. Véase el volumen tercero de sus *Obras Completas* (665-682), edición de Juan Marichal, y *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña*, de Cipriano de Rivas Cherif (21-47).

Manuel Azaña llega a París por primera vez en noviembre de 1911,² cuando la capital francesa todavía es el modelo de referencia de la vida intelectual y artística de gran parte de Europa y conserva el carisma que tuvo en el siglo anterior, una ciudad a la que Walter Benjamin llamaría años más tarde la “capital del siglo XIX”, por la relación que en ella se daba entre la política y la cultura. La fascinación que ejercía París como capital cultural y social desde los últimos años del siglo XIX en una gran pléyade de artistas de toda Europa y de América también afecta a Manuel Azaña.³

En el primer artículo que publica en *La Correspondencia de España*, el alcaláino, además de considerarse uno de sus “hijos espirituales”, escribe: “la fuerza de París es de orden estético; nace del acuerdo feliz de un ilustre ayer y de un hoy esplendoroso [...] después de una ausencia que parecía irremediable y eterna. Con llegar he abierto un paréntesis en mi destierro [...] estoy en el hogar común, en la casa materna” (III 649).

París como espacio abierto, como epifanía intelectual y de educación de los sentidos, y el viaje como método de estudio y renovación personal. Tres fundamentos que asoman su perfil en las páginas que Azaña anota en su *Diario íntimo* para no dejarse arrebatar el presente veloz que era la marca vital de aquellos días. Tres motivos que encuentran su síntesis en el comentario escrito en una carta a José María Vicario: “el gran fruto que espero sacar de mi viaje: no conocimientos nuevos, no libros, no estadísticas, no *orientaciones* modernas, sino aguzar y afinar un poco la sensibilidad, descascarillarme [...] Es decir [...] un resultado puramente personal y que no podré consignar en mi memoria” (III 684). Descascarar, quitar la cáscara o la piel de un fruto, desprenderse de

2 El motivo del viaje de Azaña y la posterior estancia en la capital francesa se debían a la beca que la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas había concedido al alcaláino; su propósito inicial, al solicitar la pensión, era ampliar sus estudios de Derecho Civil en la Universidad de París. Desde finales del siglo XIX la salida a Europa de algunos investigadores universitarios y de funcionarios del Estado se contemplaba como solución y ejemplo a imitar para revitalizar intelectual y políticamente a España. La elección de Azaña por París era la alternativa más coherente, pues para él Francia significaba el país de las libertades, tal como lo había defendido en un artículo escrito dos meses antes de viajar a París, el 11 de septiembre de 1911, respondiendo a las proposiciones germanófilas de Pío Baroja, quien pensaba que la influencia francesa era perniciosa para España. En su respuesta a don Pío, Azaña sostiene que no se debe contemplar el influjo de Francia como una humillación, ya que “los españoles, como todos los pueblos, han tomado los guías que necesitaban donde han podido encontrarlos” (I 82). Y para Azaña el modelo cultural y político francés, el mismo que observaba Benjamin, todavía conserva su vigencia.

3 Véase el ensayo de Jacques Dugast, *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*, en particular el segmento “El prestigio de París en Europa” (81-86).

la cubierta para llegar al grano, al núcleo en el que está la simiente. Metáfora vegetal que Azaña utiliza para su *yo*, el que nos desvela de manera fragmentaria en su *Diario personal*.

Azaña comienza la redacción del *Diario 1911-1912* con la clara intención de conservar los acontecimientos y las sensaciones de quien pisa por primera vez las avenidas de París:

24 de noviembre [1911]. *Viernes*. LLEGADA. El día nublado, blanco y sereno. El primer paseo por los muelles. Decepción. La *rue* St. Honoré. Compro un Baedeker. La Place Vendôme. La *rue* Royale, la Madeleine, los *boulevards*: Enorme emoción. El primer aturdimiento del forastero: ¿Dónde echo estas cartas? El café de la Paix. Los Duval son una cosa ridícula. Parece que las sirvientas van a darle a uno de mamar. No me decido a entrar en Olympie. El Teatro de Cluny junto a mi fonda. *Le Canard Jaune*; la Cochonnette. El hombre que grita al pie de la escalera del *fumoir*. Hermosa mujer. (III 717)

No hay relato previo del viaje, ni en qué medio de transporte lo ha hecho, tampoco a qué hora ha llegado. Como Jovellanos escribiera en su *Diario*, Azaña inaugura el suyo sin introducción alguna. Sólo le preocupa preservar la fecha, que al fin ha paseado por París, y las diversas impresiones –decepción, emoción, aturdimiento, indecisión– recibidas al entrar en contacto con la gran ciudad. En su anotación inicial Azaña nos comunica en estilo telegráfico la miniatura de un París con algunas de las imágenes de tarjeta postal que le han dado fama como capital universal de la cultura y la vida frívola, lo que obedece, según Isaac Joseph, al primer momento de la experiencia del transeúnte urbano: “la superficie como lugar del sentido es precisamente la experiencia antropológica del paseante que vaga por la ciudad” (48). Ese es el encadenamiento que van a seguir los apuntes y pasos de Azaña. Mientras “prosigue sus exploraciones callejeras” o deambula por la ciudad descubriendo el París leído, imaginado, el de la huella de los *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica* de Mesonero Romanos, y/o la metrópoli de las sensaciones y el placer que ofrecían las crónicas que algunos escritores hispanoamericanos de *fin-de-siècle* habían enviado desde la capital francesa, Azaña va descamando su *yo* en un París vivido y sentido. Círculos concéntricos de un *yo* en busca de sí mismo, según dicten las variaciones de los días y la presión del barómetro íntimo.

En el mapa mental de Azaña, París representa el ámbito de pensamiento que ocultaba la pobre e insatisfactoria pantalla política y académica española. En el primer artículo enviado desde la gran ciudad –“El prestigio de las piedras negras”–, Azaña expresa de manera meridiana el porqué de su elección:

La razón es clara: Desde hace siglos, esta gran luz irradia sus fulgores por el universo; todavía, a pesar de las orientaciones novísimas, los dos adarques de ideas que pudieran ser directrices de la vida espiritual española, se han acuñado en París, como tantas otras que fecundaron antaño nuestra alma nacional adormecida o fatigada [...] París es la obra de nuestra civilización, único fruto vivo de diez siglos de cristianismo y de los esfuerzos de la razón humana y rehabilitada [...] *La fuerza de París es de orden estético; nace del acuerdo feliz de un ilustre ayer y de un hoy esplendoroso*. Es una tradición que vive, una cultura afinada por los siglos, patente en las calles, en las torres, en los muros viejos, presidiendo el esfuerzo colosal de nuestros días. (III 649-50; énfasis mío)

Si esos son los atributos de París, metonimia de la civilización y cultura francesas, —el *París de Francia*, que escribe en 1925 Valery Larbaud—, España, por el contrario, “es el tablado de una tragedia, cuyos actores se han quedado inmóviles como de piedra; los españoles andamos por una escena poblada de augustos muertos. París borda todavía la misma tela que tantas manos ilustres recamaron; cada generación aporta su bloque al monumento común y pule más la obra de las anteriores” (III 650). Empero, las preferencias por Francia en el caso del alcañino no eran exclusivamente culturales, sino que incluían otros órdenes, como la organización política y social de la nación vecina. A los ojos de Azaña París y, por extensión, Francia, se presentaban como modelo cultural y político en el que España se debía mirar para salir de su estancamiento secular. Como afirma Juan Marichal, “la Francia que busca Azaña es, precisamente, la de los doceañistas, esto es, la de los derechos de la humanidad” (63). Completado en España el aprendizaje de sus fracasos y carencias, Azaña comienza en París la toma de conciencia de su propio proyecto —razón y sentimiento— y en esa ciudad se celebra el rito de sus inevitables *transformaciones* personales.

DE UN FLÂNEUR QUE VISITA LOS MUSEOS

De forma simultánea al lado utilitario del viaje camina el sentido del aprendizaje, que se puede leer en la correspondencia a Vicario, y en la que Azaña traza los contornos de otra aspiración —la más intensa— que anhela colmar en las jornadas parisinas: afinar la sensibilidad para cargarse de impresiones y recuerdos en los sentidos y el alma. Esta segunda fase del *descascarillamiento* tiene un registro estético, casi contemplativo, de lo que guarda la ciudad, porque, como hemos dicho, en Azaña también anida la necesidad de un cambio geográfico a la busca de una muda que el espacio español no le permite realizar.

Apenas a cuatro semanas de haber "pisado las calles de la gran ciudad, después de una ausencia que parecía irremediable y eterna", y un mes antes de confesarle a Vicario sus deseos, el alcaláino cumple con el ritual y escribe su ofrenda a la mítica cosmópolis:

Con llegar he abierto un paréntesis en mi destierro. Ya no tengo que correr el mundo (física y mentalmente) buscando las aventuras. Estoy en el hogar común, en la casa materna, que a nadie niega un sitio junto al fuego. Descansemos al calor de esa llama. Donde otros buscan una sacudida brutal para sus nervios gastados, yo encuentro el goce tranquilo del reposo y la sedación [...] Es el goce de regresar, amigos míos, de restituirse a un medio que nos es propio. Este placer es el más fino que reserva París a sus hijos espirituales, es decir, a los hombres un poco cultivados de la que suelen llamar raza latina. (III 649)

Las palabras de Azaña en este artículo esconden una impostura, pues es la primera vez que está en la ciudad, y recuerdan a las de algunos escritores de la literatura bohemia finisecular española, entre los que destacan Luis Bonafoux, Alejandro Sawa, Ernesto Bark o Isidoro López Lapuya, e hispanoamericanos como el argentino Manuel Ugarte o el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo.⁴ Las crónicas modernistas de estos dos últimos habían fijado unas imágenes de París en las que la frivolidad de los bulevares abiertos a sensaciones inmediatas y su paisaje, sobre todo el nocturno, mistificaban aún más el aura bohemia de la Ciudad de la Luz.

Fotogramas como los captados por Manuel Ugarte en *Crónicas del bulevar* (1903) o *Paisajes parisienses* (1901) tendrán una similar modulación en la mirada de Azaña. Entre la "caprichosa [...] eferescencia de la ciudad", donde la vida es "tromba indefinible" (1903, 15), que describe Ugarte, y "el París radiante, bullicioso," del "torbellino humano" o de "las pasiones de un día" (III 649) del texto de Azaña no hay demasiadas diferencias. Empero, el fotómetro del alcaláino no busca medir únicamente la luz de los ambientes modernistas al estilo de Gómez Carrillo: "París se diría que tiene un eterno frufú de sedas en su actividad deliciosa" o "en París el barniz del arte está en la atmósfera"

4 A título informativo, véanse *La bohemia española en París a fines del siglo pasado*, testimonio autobiográfico de Isidoro López Lapuya, publicado en 1900, que como dice el subtítulo, es un "desfile anecdótico de políticos, escritores, artistas, prospectores de negocios, buscavidas y desventurados," o *Bombos y palos*, de Luis Bonafoux, quien en 1913 publica *Los españoles en París*, una ampliación del primero. Véase el estudio de Jerrold Seigel para contextualizar este período.

(*El primer libro de las crónicas* 31, 44). El paisaje que busca Azaña es más completo y profundo:

quien respira tan sólo el aire del bulevard y toma por característica de una ciudad lo que es fruto universal de la abundancia de dinero, es un bárbaro desalmado; quien huye de París so pretexto de que no es un centro científico y se condeue o se mofa de su ligereza y frivolidad, es un pedante insensible, un necio que pretende *echar a reñir* (en las columnas de los periódicos) dos civilizaciones distintas para que le admiren en la rebotica de su pueblo. (III 650)

Azaña se distancia de la imagen textual diseminada por los modernistas a través de los periódicos, ya que el origen de su propósito es otro. Su reflexión sobre Francia es cultural y política, y en su capital se detiene para averiguar cómo se articula la “intensa vida colectiva” cuyos “benéficos resultados [...] lo mismo se advierten en la política que en la literatura” (I 99). No obstante, toda su imaginería procede de un archivo textual que Azaña conoce y que hasta el día de hoy no ha sido apercibido por los críticos. El plano-referente general que utiliza Azaña en París, y luego en Bélgica, es *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840-1841*, de Ramón de Mesonero Romanos.⁵

Sólo hay que leer algunas de las páginas que el escritor *costumbrista* dedica a París para percatarse de que Azaña tenía *in mente* lo escrito por “El Curioso Parlante”. El título de cada una de las secciones es revelador: “París”, “El primer día en París”, “París animado y mercantil”, “París monumental y artístico”, “París científico y literario”, “París recreativo”, “El extranjero en París” y “Un año en París”. Todos estos *cuadros* van a dejar su huella en el “París: 1912” de su *Diario* y en algunos textos de entonces. El autor de *Escenas matritenses* visita la ciudad en pleno apogeo de las galerías cerradas de cristal –los famosos *passages* analizados por Walter Benjamin en su obra inacabada *Passagen-Werk*–, del incipiente *flâneur* o del invento de la daguerrotipia, y a su paso va describiendo las impresiones y descubriendo lo que encierra la capital de Francia como si fuera un personaje colectivo.

En “París monumental y artístico” –guía que con seguridad utiliza Azaña–, Mesonero retrata el carisma de la “ciudad más alegre y animada de Europa” con adjetivos muy similares a los que escribirá el alcalaíno setenta años más

5 El conocimiento de la obra de Mesonero Romanos por parte de Azaña es profundo, según se deduce en una de las cartas dirigidas a Vicario. En ella le cuenta que el director de la revista *Gente Vieja* “me ha pedido una mijaja de elogio de Mesonero Romanos que ya está hecho, y que se publicará (de publicarse) en el número 30 de abril [1902], aniversario de su muerte” (III 673).

tarde, cuando exprese: "estoy en el hogar común, en la casa materna". Mesonero había escrito: "Ante todas cosas, conviene advertir que un pueblo como París, visitado constantemente por cien mil y más extranjeros de todos los países, clases y condiciones, es en cierto modo *una ciudad que a todos pertenece; un centro común que a todos inspira franqueza*" (309; énfasis mío).

La intensa vida colectiva de la cultura y la sociedad francesas que Azaña cuenta y desarrolla en los artículos parisinos, Mesonero la expone compendiada en el primer párrafo de "París animado y mercantil", viñeta textual donde enumera la actividad comercial de la metrópolis:

No es ciertamente la inmensidad de las calles, ni la belleza de los monumentos lo que más admira el forastero cuando llega a pisar a París; es, sí, la animación y movimiento de su población, el espectáculo de su vida exterior, el contraste armonioso de tantas discordancias en costumbres, en ocupaciones, en caracteres; la constante lucha del trabajo con la miseria, del goce con el deseo; el pomposo alarde de la inteligencia humana y el horizonte inmenso de placeres que el interés y la civilización han sabido extender hasta un término infinito. (303)

Pero la ciudad que Azaña recorre ya no tiene igual fisonomía que la descrita por Mesonero, el París primigenio a la construcción de los *grands boulevards*, el de Louis-Felipe de Orleans. Y, sin embargo, si regresamos a la anotación que abría el *Diario*, nos percatamos de que Azaña nada más llegar a París y tras el primer paseo compra un Baedeker y siente "el aturdimiento del forastero".⁶ Semejantes adquisición y sensación había experimentado el madrileño en la mitad del siglo XIX, si bien en el caso de Mesonero el Baedeker de Azaña es *La verdadera guía parisién*, y el aturdimiento se produce al ver la oferta de arte mercantil con sus novedades expuestas en los escaparates de los comercios. Esta abundancia de mercancías Azaña también se la relata a Vicario: "¡sobre cuántas cosas puede abatirse el capricho de un hombre bien intencionado en este paraíso de los caprichosos!" (III 684).

En la segunda jornada, Azaña "prosig[ue] [su]s exploraciones callejeras"; visita el Louvre, recorre de nuevo los "*boulevards*" y, al anochecer, después de asistir a la ópera *Valkiria*, se equivoca al volver a casa. En su *Crónica de Berlín*, Walter Benjamín nos dice:

6 Las guías de viaje conocidas como Baedeker deben su nombre al autor-editor alemán Karl Baedeker. El éxito de tales guías, meticulosamente detalladas y primorosamente editadas, fue de tal magnitud que la palabra Baedeker pasó al vocabulario cultural y todos los viajeros, escritores y turistas del ochocientos y de la primera mitad del siglo XX viajaban con un ejemplar en su equipaje. Las primeras Baedeker estuvieron disponibles a finales de 1820, sin embargo, hasta 1846 no apareció la primera traducción al francés.

Perderse en una ciudad puede ser poco interesante y hasta banal. Hace falta desconocimiento, nada más. Pero perderse en una ciudad como se pierde uno en un bosque exige un adiestramiento muy especial. Los lettereros y los nombres de las calles, los transeúntes, los kioskos o las tabernas hablan a los que por allí deambulan como si fuese arroz crujiente bajo sus pies en el bosque [...] París me ha enseñado estas técnicas de extravío. (25)

Azaña se pierde a pesar de haber comprado el día de su llegada la guía más precisa para orientarse por la ciudad. Su voluntad –impulsada por el deseo de ver París– y la confianza en una correcta lectura del plano lo confunden. Aún no ha aprendido a caminar por las calles ni a conducir sus pasos de un lado a otro según la ley interna del asfalto. Y le costará su tiempo, ya que después de un mes justo leemos en otra entrada: “Conviene distraerse, pero no hasta el punto de equivocarse de autobús con un error aproximado de tres kilómetros”. Tampoco Azaña tiene fresca la reciente historia franco-alemana, pues durante el almuerzo comete “la imprudencia de consultar” el Baedeker, y entonces “el camarero me toma por un prusiano y me da en las vueltas un peso que no circula. ¡Se ha vengado de Sedán!” (III 727, 718).

George Simmel ha sido uno de los más agudos analistas de las implicaciones temporales del hombre contemporáneo en las metrópolis de principios del siglo XX. En su obra *El individuo y la libertad*, Simmel hace notar que las relaciones en las ciudades están caracterizadas por el anonimato, la sensación visual de estar juntos en las espaciosas avenidas, la brevedad y rareza de los contactos. Estas propiedades de las grandes urbes llevan al ser que las habita a acentuar la presentación de sí mismo y a intentar imprimir una huella duradera en el presente efímero. Los pasos del yo de Azaña se adhieren de estos fragmentos espaciales y sensoriales y reflejan sus resonancias en el texto. El leer la ciudad se complementa con el ejercicio de mirar el museo, otro de los *topos* que impregnan las páginas del *Diario: 1911-1912*.

Aunque sin duda fue París la ciudad que posibilitó la aparición del *flâneur*, valga mencionar a Franz Hessel que, con su obra *Paseos por Berlín* (1929), fue uno de los primeros escritores en descubrir la gran ciudad moderna como un universo de signos por descifrar en el que ya está presente el *flâneur* que deambula por las calles de Berlín. Es, sin embargo, Walter Benjamin, amigo de Hessel, quien elevó al *flâneur* a categoría sociológica en su ensayo “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”. Mientras el *flâneur* de Benjamin pasa las horas en un variopinto vagabundear y descubre que su hogar se encuentra en las galerías de los grandes comercios, “que son una cosa intermedia entre la calle y el interior”, donde contempla los escaparates como si fueran cuadros, pues el “placer de mirar celebra en el «*flâneur*» su triunfo” (87), el flanear de

Azaña por/en París se distingue del tipificado por Benjamin en algunos aspectos, como veremos después.

Mesonero Romanos ya había detectado al *flâneur* en su viaje, y su definición, despojada de todo revestimiento teórico, es casi coincidente con la de Benjamin. En París, Mesonero tropieza con un verbo y un nombre del idioma francés –“*flaner*” y “*flâneur*”– que se aplican a la vida parisiense y, en su intento de traducirlo al español para sus lectores, no encuentra equivalente ni significado dentro de las costumbres madrileñas:

diré que en francés *flaner* quiere decir “andar curioseando de calle en calle y de tienda en tienda”, y ya se ve que el que tratara de *flanear* largo rato por la calle Mayor o la de Montera, muy luego daría por satisfecha su curiosidad, porque un pueblo sin industria propia y que tiene que importar del extranjero la mayor parte de los objetos, debe ser reducido el acopio de ellos, y no dar materia a una larga contemplación. (304)

Como podemos apreciar en estas líneas, la percepción de Mesonero es de una gran precisión al situar al *flâneur* en su escenario natural y al vincularlo con la imposibilidad de hacer algo similar en ese “pueblo sin industria”, es decir, sin carisma y atrasado, llamado Madrid. Es cierto que no hace una lectura más profunda de la figura del *transeúnte* o *paseante ocioso* que *mata o pierde el tiempo curioseando* por las calles, pero en estos *Recuerdos de viaje* ya se perfila el impacto del capitalismo y el fetichismo de la mercancía. Por tanto, es mediante el texto de su compatriota que Azaña puede detectar al metamorfosado *flâneur* del siglo XX y, de vez en cuando, meterse él en su piel.

La *flânerie* de Azaña se corresponde, a su particular modo, con la tipificada por Benjamin, aunque se distingue en un aspecto fundamental: adopta el comportamiento de un *flâneur* cultural. Su deambular por cafés y bulevares está registrado en varias anotaciones del *Diario* en las que aparecen los *motivos* que caracterizan al habitante de la cosmópolis: la persona entre la multitud, la extrañeza o la ausencia de comunicación con el otro. Tomando el calendario como indicador hemos elegido un selecto muestrario de imágenes:

23 de diciembre [1911]. *Sábado*. Día despejado, día de holganza. Nada de libros ni de conferencias. Paseo hasta la Plaza de la Bastilla y subo a la columna de Julio. Sigo hasta el puente de Austerlitz. Magnífica tarde [...]. Paseo por los Campos Elíseos y la *avenue* Gabriel. Voy a los bulevares. Espectáculo siempre vistoso.

20 de febrero [1912]. *Martes*. He salido un poco tarde. No sé qué especie de manía ambulatoria me ha atacado hoy. En *l'après-midi* tomo el camino del

Grand Palais para ver una exposición de pintura. He subido tres peldaños de la escalinata y al pisar el cuarto me arrepiento. Sigo la avenida d'Antin. Entro en Saint Philippe du Roule. Salgo enseguida. *Rue La Boétie*. *Boulevard Malesherbes*. *Rue Madrid*. No sé por qué voy por estas calles [...] Me entretengo en ver el barullo de la *gare Saint-Lazare*. Reanudo el paseo, siguiendo la línea [...] Llego a la Porte d'Asnières; sigo la *rue Hugo*, ya en Levallois; después por una calzada que no sé cómo se llama. ¿Qué mosca me ha picado? Desde el café Americano contemplo la muchedumbre que se anega en los *confetti*.

5 de abril [1912]. *Viernes*. Casi todo el día lo he perdido vagando por las calles. He paseado por los bulevares, contemplando los escaparates de las librerías y leído los periódicos en la terraza de un café. A media tarde se me ha ocurrido entrar en la *Trinité*. (III 727, 747, 761)

El callejear de Azaña que leemos en el *Diario* remite al deambular urbano cuya descripción, según Michel de Certeau, oscila entre los siguientes términos: “o bien *ver* (es el conocimiento de un orden de los lugares), o bien *ir* (son las acciones espacializantes). O bien presentará un *cuadro* (“hay...”), o bien organizará *movimientos* (“entras, atraviesas, das vuelta...”)” (131). Casi la mayoría de los apuntes del *Diario* comienzan por los verbos de movilidad “voy”, “salgo”, “llego”, “sigo” o “entro.” La tipología del *cuadro* también abunda, y la del *ver* se hace más evidente cuando la mirada de Azaña recorre el museo. De ahí que el *Diario íntimo* se articule en ciertos trayectos como crónica *exterior*, sin olvidar que hay apuntes en los que engarza una reflexión sobre *sí*.

Azaña también despliega sus energías en frecuentar teatros y conciertos y, sobre todo, visitar museos, el Louvre en especial, adonde acude asiduamente a observar una obra determinada o una sala en la que se agrupa el arte de un período o escuela artística.⁷

7 En sus continuadas visitas al Louvre y a otros museos y monumentos, así como en sus diferentes callejeos por París, Azaña sigue generalmente los itinerarios marcados en el Baedeker, de ahí que en una ocasión en que la guía de viaje no cumple con lo anotado, Azaña escribe: “¡Ya no se puede tener fe ni en Baedeker!” En el ejemplar que hemos podido consultar, la dieciséis edición de 1907, la disposición en que vienen presentadas las diferentes salas de pintura coinciden con los pasos que sigue Azaña. Así, en la página 121 se lee “Salle des primitifs italiens”, a la que sigue la “Grande Galerie”. La anotación del *Diario* del 2 de enero de 1912: “Por la mañana gran sesión de Louvre. La pintura italiana. Después de repasar los primitivos, continúo la gran galería. Portentoso. El cuadro de Palma el Viejo, Annonciation aux Bergers, me ha dejado absorto. Todos los venecianos. El Tintoretto no destruye la impresión que ya me habían producido las obras suyas que he visto en España. Mantegna: San Sebastián”. Al día siguiente, Azaña sigue su recorrido ajustándose al de la guía de viaje: “Acabo de ver las escuelas italianas. Un rato a Murillo” (III 733, 731).

Azaña convierte su condición de *flâneur* en un modo de apropiarse, de recolectar las imágenes que estos espacios públicos le ofrecen. Primero se entrega a ellas, luego, las hace suyas. Del dominio público pasan al espacio *íntimo* que es el *Diario*.

Si el museo es el lugar en que se guardan colecciones de objetos artísticos, científicos o de otro tipo convenientemente colocados, para que el espectador los contemple, cuando Azaña ve lo contrario anota su decepción: "Voy por primera vez al museo del Luxemburgo. La escultura. Me contraría este amontonamiento de obras. Cuesta mucho más trabajo fijar la atención; ésta no es manera de colocar las estatuas. El estado, protector y almacenista" (III 725). En su visita al Panteón, Azaña expresa la concepción estética que reviste a la arquitectura como expresión o representación artística del carácter nacional:

No acabo de definirme la impresión que me produce la ex iglesia. No puedo prescindir, cuando contemplo un monumento, de tener presente un destino. ¿Es éste un vicio? La obra es grandiosa; cuando me he paseado una hora por sus naves, no he podido menos de preguntarme: ¿A qué viene todo esto? El primer efecto es de una iglesia vacía [...]. Aquí, dentro de esta magnificencia, no se rinde culto a nada, a pesar del letrero del frontispicio [...] esto no tiene prestigio. Es demasiado monumento para estar tan vacío. Y el pobre Juan Jacobo y Voltaire (*le philosophe prosateur*, como dice el guía) allá en lo hondo, un poco en ridículo [...] Voltaire, cobijado por los muros en que está pintada la historia de la *Pucelle* [Juana de Arco]. (III 723)

Azaña deja ver el sentido de utilidad que para él debe tener un edificio: no hay que separar la forma del contenido, y menos si es el espacio donde se recogen el valor y el prestigio nacionales; pero no le convence del todo que Rousseau y Voltaire, representantes de la interioridad del espíritu laico francés, cohabiten en la historia con imágenes de una virgen heroica. Con ironía, como señala Marco, Azaña rechaza "cualquier mitología política, siempre irracional" (44) y sus apreciaciones recuerdan a las formuladas por Hans-Georg Gadamer sobre la vivencia estética de formas historizantes como la arquitectura, en la que se unen el momento estético y el histórico (126).

Pocas son las entradas diarísticas en las que Azaña no registra una visita a algún museo, y pocas son también en las que se detiene para comentar las sensaciones que le ha causado tal cuadro. En la anotación del 7 de enero de 1912, escribe:

Voy al Louvre y visito la colección Chauchard. Corot-Millet-Meissonnier. Hoy paréceme que *be llegado a un acuerdo* con Corot. Esta manera de sentir el paisaje es la mía. El campo es grande, abrumador, y está solo. La pobre pincelada humana: ¿qué hace ese pastor, qué hace ese barquero? Infeliz criatura. Toda esa alma *pesa* sobre tus hombros [...] Comparo los paisajes de Corot con los de Rousseau. En éste, los árboles *están parecidos*, pero [...] Si Corot *es* lo que yo siento de él, debe de tener muchos falsos admiradores [...] Los cuadros de Millet o están oscurecidos o la luz les da mal [...] Los holandeses, cuando se ponen a retratar, son admirables; fuera de esto, me agradan poco. Y Van Ostade, que retrata a su familia, sin olvidar la cama, ¡para que se sepa de dónde ha salido tanta gente! (III 733)

Azaña descifra el código pictórico desde una perspectiva realista que viene subrayada por ese “pero” de los árboles pintados por Rousseau, a los que falta un paso más allá para parecerse al modelo verdadero. Sin duda, su afinidad con la pintura de Corot le recuerda el campo de Alcalá o el paisaje de El Escorial, lugares donde inició la educación estética de su mirada: el paisaje como un estado del alma, como una emoción que busca reproducir la fragilidad exacta de la Naturaleza. Esta manera de ver se revela más plástica cuando Azaña visita el salón de los pintores independientes y analiza los cuadros que allí se exponen:

el cubismo, el futurismo y el *infantilismo* hacen estragos. Anoto [...] *Los jugadores de damas*, cuadro que yo compraría para ponerlo en la alcoba y recibir todos los días al despertar una impresión regocijante. Uno de los jugadores arroja por la nariz algo que parece una sanguiuela. Un sujeto que contempla la partida ha puesto un codo sobre la mesa y después, al cambiar de postura, ha *prescindido* de él. El tablero de la mesa va a cerrarse como el cáliz de una flor. (III 763)

Azaña no capta o no entiende la destrucción de las formas que representan el espíritu y la sensibilidad de los pintores cubistas porque su concepción del arte está cosida a la objetividad de la figura, a la relación de la forma con lo real. Prefiere la claridad de la pintura de Manet, ya que al contemplar uno de sus cuadros —del que no nos da el nombre— “[le] *deja en el sitio*”; o las impresiones fuertes de la obra de Zuloaga, de quien piensa que es un pintor que preocupa, que “hace pensar en cosas que angustian. Después de mirar estas obras, todo lo demás parece de confitura. Yo estoy un poco desconcertado” (III 746, 769).

Al pensar en la fascinación que la imagen produce en quien la ve, Maurice Blanchot sostiene que aquello que nos fascina al mismo tiempo nos quita el poder de dar sentido, pues “la fascinación es la mirada de la soledad” (26).

La fascinación en Azaña irradia del "me deja en el sitio" y de identificarse con la soledad que le transmite el campo abrumador de Corot. El énfasis en Zuloaga, el considerado pintor noventayochista por antonomasia, no sabemos si está motivado por la visión que de la España negra muestra en sus lienzos el eibarrés, o porque Azaña no se encuentra cómodo ante las imágenes de atraso que reflejan una determinada conciencia nacional. No deja de ser significativo que en otra entrada del *Diario* en la que aparecen juntos Zuloaga y Sorolla, sobre este último se limite a transcribir un comentario insolente de dos "aspirantes a pintores" sin escribir cuál es la impresión que le causa la contemplación de su cuadro.

En bastantes ocasiones Azaña registra las obras vistas, pero sin nombrarlas. "Voy al Louvre. Salas francesas; siglos XVIII y XIX. La sala de retratos. Boucher, Fragonard, Greuze [...] todo esto sigue siendo extraño a mí. En la sala del siglo XIX vuelvo a encontrar a Corot [...] Voy por la mañana al Louvre. Paso un rato en la colección La Caze. Después subo a la sala de pintura del siglo XIX; románticos, Segundo Imperio" (III 736, 739). Cuando así procede, el ámbito de escritura se transforma en nomenclatura más que en el gozo sosegado de la contemplación detallada. La ansiedad por abarcar la cultura del pasado, acumulada en el museo de forma ordenada, aunque es transferida en nombres al *Diario*, le lleva a consumir lo expuesto sin plenitud ninguna. Esa experiencia viene subrayada por la extrañeza de Azaña ante lo que ve. El *Diario* cae entonces en una escenografía descriptiva; descripción que, como establece Philippe Hamon, "se convierte en sede de lo aleatorio, de la *amplificatio* infinita [...] de la proliferación léxica hasta la saturación imprevisible [...] tendiendo el enunciado a convertirse en lista más que en texto" (52).

Esta operación de recubrir de una pátina decorativa un recurso mnemotécnico y de inscribir los nombres del pretérito para lograr la efímera posesión de los mismos, pareciera obedecer al deseo de Azaña por retener en su diario un provecho del viaje. En Azaña el "efecto de lista" está constituido por términos que enumeran nombres propios de pintores, artistas o lugares: "Por la mañana voy al Louvre a la exposición de estampas japonesas. Utamaro. Lacas del Japón y China. La Historia de Kinkadi (?), Hércules del Japón [...] Sigo mi paseo. Place Jéna. Washington. En el Trocadero compro unas localidades. Vuelvo por la *avenue* Jéna. La plaza de los Estados Unidos. Salgo a l'Etoile" (III 742, 753).

Pero cuando las obras capturan su atención, Azaña se entrega a lo que contempla: "Preciosas miniaturas. La escena del martirio, o lo que sea. Suplicio de unos hombres y de varios niños en el interior de una fortaleza. En las aguas del foso, rojas de sangre, flotan cadáveres. La *gaucherie* del dibujo presta

una expresión infantil a las figuras. Un sujeto *se come* la pierna de un niño como si paladease una golosina” (III 773). La escritura del día da entrada a estas descripciones dilatadas o mini-relatos que compensan el peligro de disgregación de la de por sí fragmentada estructura del *Diario íntimo* en tanto forma literaria. Mini-relatos que son más comunes en la parte final del *Diario* de 1912.

Si al *flâneur* benjaminiano le caracteriza un eterno deseo de mirar y en sus vagabundeos por la ciudad acaba en un *pasaje* o bazar, la *flânerie* de Azaña se desarrolla en el museo. Si el *flâneur* de Benjamin está “siempre dispuesto a emociones de cuatro perras [...] mirando las mercancías con ojos ausentes y extraviados”, nuestro *flâneur*, en sus itinerarios por el interior del museo, entrega su atenta pupila a la posesión del pasado como experiencia y aprendizaje de *sí* (70).

En marzo de 1912, después de consumir la primera parte de su estancia en París, Azaña escribe a José María Vicario y le explica cuál ha sido su vida hasta entonces:

Yo estoy vivo y de buen talante. La vida se desliza como sobre carriles enjabonados. ¡Ya tres meses corridos desde que llegué, y me parece, a pesar de tan numerosas impresiones, que llegué ayer tarde! Ahora hago menos el *touriste* que al principio. La facultad de ver y de admirar se cansa como cualquier otra, y aun, antes que otras. El mucho correr, el incesante ruido de las calles, el roce continuo con la muchedumbre presente en todas partes, la variedad de espectáculos contemplados cada día, llegaron a producirme una especie de *cansancio y agotamiento interior* del que no me di cuenta hasta que comenzó el reposo. Es mucha *urbe*, como dicen los barceloneses, para vivir en ella sin un buen sitio de refugio apartado. Acaba uno por vivir en *excitación continua*. (III 685; énfasis mío)

El relato de su actividad coincide con el paradigma del *flâneur*, sólo que en el caso de Azaña concebido como algo más que pasear por la gran metrópoli; él es un *flâneur* que busca airear sus ideas y completar su educación. La epístola confirma esa fatiga producida por la glotonería taxonomizadora de su mirada, la cual apenas puede procesar lo que contempla. En el *Diario íntimo* advertimos esta agitación de sus emociones, pero no es consignada ni se reflexiona sobre ella. El “cansancio y [el] agotamiento” son el resultado de algo más que la consunción –en su doble significado– de un paseante que entra en los museos. No obstante, en la anotación del 3 de julio de 1912, Azaña regresa al hábito ya conocido: “toda la mañana he *flaneado* por esas calles” (III 776).

Miguel Morey señala la posibilidad de que el paseo sea la forma más pobre de viaje, sin embargo, "es uno de los que más decididamente implica las potencialidades de la atención y la memoria" (95). En Walter Benjamin el paseo constituye un modelo y matriz, una metáfora de la experiencia, en tanto que establece unos modos específicos de relación entre el recuerdo, la atención y la imaginación que posibilitan una vía de acceso a la reflexión. La posición del paseante Manuel Azaña cumple con parecidos hábitos del *flâneur* del autor de *Diario de Moscú* y conecta con el modo de escritura del *Diario íntimo*. La geografía de la ciudad con sus edificios, museos, cafés, teatros, bulevares y paisaje humano, en la mirada de Azaña es como un sistema orgánico de conocimiento, como material de educación, de uso y de escrutinio personal.

París se le presenta a Azaña como un polo dialéctico; primero, se le abre en continuo fluir como paisaje y conocimiento y, después, la reintegra detenida en cada evocación que escribe en su *Diario*. La experiencia de lo que queda del día o las imágenes de los cuadros inmovilizados en el museo se pliegan en el espacio de la escritura, pero se revelan en la conciencia de sí en el presente de cada anotación. La contemplación del arte en sus distintas manifestaciones, de la intensa riqueza y vitalidad del mundo cultural parisino operan profundamente en su descascarillarse *diarístico*.

REFERENCIAS

- Azaña, Manuel. *Obras Completas*. 4 Vols. México: Ediciones Oasis, 1966-1968.
- Benjamin, Walter. "El París del Segundo Imperio en Baudelaire". *Illuminaciones II. Poesía y capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1988. 21-120.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI Editores, 1992.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Trad. Vicky Paland, y Pablo Martín. Barcelona: Paidós, 1992.
- De Certeau, Michel. "Relatos de espacio". *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 1996. 127-142.
- Dugast, Jacques. *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*. Trad. Godofredo González. Barcelona: Paidós, 2003.
- Gómez Carrillo. *El primer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino, 1919.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1991.

- Hamon, Philippe. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Trad. Nicolás Bratosevich. Buenos Aires: Edicial, 1991.
- Joseph, Isaac. *El transeúnte y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa, 1988.
- Marco, José María. *La inteligencia republicana. Manuel Azaña 1897-1930*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1988.
- Marichal, Juan. *El intelectual y la política, 1898-1936: Unamuno, Ortega, Azaña, Negrín*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Mesonero Romanos, Ramón de. *Obras de Don Ramón de Mesonero Romanos*. Vol. V. Madrid: Ediciones Atlas, 1967.
- Morey, Miguel. "Kantspromenade". *Creación* 1 (Abril 1990): 95-102.
- Rivas Cherif, Cipriano de. *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña*. (seguido por el epistolario de Manuel Azaña con Cipriano de Rivas Cherif de 1921 a 1937). Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1981.
- Seigel, Jerrold. *Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. New York: Viking, 1986.
- Ugarte, Manuel. *Crónicas del bulevar*. París: Garnier Hermanos, 1903.

LA MEMORIA DEL PAISAJE EN LOS VIAJES DE JULIO LLAMAZARES

PAMELA PHILLIPS

Universidad de Puerto Rico. Recinto de Río Piedras

Parar, escuchar, mirar. (Trás-os-Montes 103)

Con *El río del olvido*, *Tras-os-montes (un viaje portugués)* y *Cuaderno del Duero* Julio Llamazares añade el relato de viajes a su ya heterogénea producción literaria. Si revisamos la trayectoria de este escritor leonés —periodista en varios medios de comunicación españoles, guionista, poeta, cuentista, novelista—, no es difícil interpretar esta elección de género literario como la opción lógica en una carrera creativa dedicada a la exploración de un tema central en sus narraciones: la memoria. Los libros de viaje de Julio Llamazares constituyen una etapa más de un itinerario literario concebido en su totalidad como una lucha contra el olvido paulatino de la memoria individual y colectiva. Además, es el propio Llamazares quien nos invita a evaluar su obra de esta manera, cuando en la presentación pública de *Trás-os-montes* manifestó que “los géneros son meros instrumentos para contar algo. Podría haber escrito un poema, una novela o un cuento de Trás-os-Montes” (Castilla 30). Pero antes de adentrarnos en el tema central de este ensayo, recorramos brevemente este itinerario literario.

En agosto de 1981, al mismo tiempo que finalizaba su segunda colección de poesía, *Memoria de la nieve*, Julio Llamazares hizo un viaje a pie desde la desembocadura hasta el origen del río Curueño, una ruta que le llevó por pueblos de la montaña leonesa y que le proporcionó material para su primera obra de viajes, *El río del olvido*, publicada en 1990. Mientras transformaba estos apuntes en un texto pulido, Llamazares presentó las novelas *Luna de lobos* (1985) y *La lluvia amarilla* (1988), al mismo tiempo que iniciaba los trabajos preliminares de lo que más tarde serían *Trás-os-Montes* (1998) y *Cuaderno del Duero* (1999). El germen de ambos textos surgió de una comisión patrocinada por la Junta de Castilla y León, en 1984, para escribir sobre el río Duero y las comarcas españolas y portuguesas que aquél cruza, un proyecto literario inspirado en la *fiebre autonómica* de la transición política española. El viaje

por el lado español del río se interrumpió y los apuntes acabaron en un cajón hasta que el editor le animó a que los publicara, aunque sin mucha revisión, bajo el título *Cuaderno del Duero* (8). Por su parte, *Trás-os-Montes* da nombre al relato del viaje que Llamazares hizo por la provincia histórica del mismo nombre en el noreste de Portugal. A la búsqueda por comprender esta tierra lusa Llamazares le dedicará un arduo trabajo y múltiples visitas, entre las que cabe señalar la de agosto de 1995, cuando el escritor llenó once casetes de dos horas con los testimonios de más de trescientas personas del lugar (Castilla 30).¹

Si observamos con atención el camino literario de todas las obras de Llamazares nos encontramos con ciertos temas que atraviesan su mirada, entre los que destacaríamos el modo de vida rural y el paso del tiempo que amenaza la memoria de este mundo que desaparece lentamente. Estos temas vienen reafirmados por la continua presencia de una serie de motivos como el olvido, la soledad, el silencio, la lealtad y el aislamiento. Estas preocupaciones no son casuales, sino que están íntimamente relacionadas con las circunstancias personales del escritor, como comentaré más adelante. Por ahora, cabe decir que asistimos a una indagación literaria basada en historias verosímiles, cuyos personajes gradualmente se acercan a ser el *alter ego* del escritor, a la vez que el paisaje adquiere un protagonismo cada vez más destacado en lo narrado. En las creaciones de Llamazares el paisaje se concibe como el espacio guardián por excelencia de la memoria del pasado, de modo que refleja y complementa la sentimentalidad de los personajes. De ahí que escritura e identidad sean dos cuestiones centrales de la agenda temática del autor que nos ocupa y que lo vinculan a la nueva narrativa española. No obstante, lo que distingue a Llamazares de otros escritores asociados con la narrativa de la pos-transición es su interés en explorar estos temas en el contexto del espacio rural español.²

1 Algunas referencias a fechas en los libros que son objeto de este estudio sirven para reconstruir la cronología de los viajes y publicaciones de Llamazares. La llegada del viajero al pueblo abandonado de Valdorra el 19 de agosto de 1981 señala el calendario del viaje a *El río del olvido* (102). En el tercer párrafo de *Trás-os-montes* se data el inicio del viaje: un 14 de agosto; páginas más adelante encontramos otro mojón cronológico al anotar que su visita a la tumba de Miguel Torga tiene lugar siete meses después del fallecimiento del escritor portugués, el 7 de enero de 1995 (*Trás-os-montes* 20, 168). La edición de *Cuaderno del Duero* que se publicó en la editorial Edelsa, en 1999, se cierra con una reproducción de algunas páginas del cuaderno de notas del viajero, entre el periodo del 1 al 14 de mayo de 1984 (128-142).

2 Utilizo el término "nueva narrativa española" para referirme al conjunto de novelas publicadas a partir de la mitad de la década de los ochenta del siglo pasado y cuyo factor denominador común es la "libertad temática y formal", según Langa Pizarro (58).

Tanto en entrevistas como en ensayos Llamazares mantiene la opinión de que la sociedad española contemporánea es “una sociedad urbana con una memoria rural” y esta seña de identidad lo lleva a contemplar las implicaciones sociales y espirituales que suscita el alejamiento de la naturaleza (Marco 25). Frente a estas circunstancias, el acto de escribir se convierte en el instrumento más eficaz para recordar y preservar la memoria de un mundo destinado al olvido, debido a las decisiones políticas y al impacto de la emigración. Un mundo que no puede pasar al olvido porque contiene la esencia de la identidad de Llamazares y, quizás más importante, la memoria colectiva de su país.

La finalidad del presente ensayo es estudiar el tratamiento de la memoria y el olvido en los relatos de viajes de Julio Llamazares. También se examinan los recursos narrativos de que se sirve el autor para elaborar sus viajes literarios, técnicas que al mismo tiempo logran la tan deseada eternización de la Iberia rural. Finalmente, este acercamiento nos permite considerar el significado de estas obras para el estudio de la literatura de viajes en general y de la práctica española en particular.

Una de las premisas desde la cual parte la literatura de viajes es que el viaje pone al viajero en contacto con una realidad cultural que observa y estudia, para después transmitir el crecimiento y conocimiento adquirido mediante dicha experiencia. El carácter epistemológico de este proceso otorga al viaje un valor simbólico. De acuerdo con el análisis de Northrop Frye, el uso metafórico del viaje precisa de dos constantes: el viajero y el camino. En ciertos viajes el énfasis cae sobre el camino elegido, creando de esta manera significados metafóricos más amplios y profundos que los planteados por el viaje en sí (212-213). Si tenemos en cuenta las ideas formuladas por Frye, conviene prestar atención a la dirección del movimiento en el primer libro de viajes de Llamazares, al ser una de las claves para entender su proyecto literario. En vez de reproducir el modelo convencional de situar al viajero en un paisaje extranjero para conocerse mejor, mediante el encuentro con el otro, Llamazares, en el viaje por *El río del olvido*, va contracorriente, enviando al protagonista al espacio conocido de su niñez, ahora amenazado por el olvido y el silencio, tal como advierte el título de la obra. Esta elección de itinerario la explicó el autor en los siguientes términos:

Lo hice así porque la búsqueda del nacimiento del río va convirtiendo al paisaje y al río en algo más primitivo y más puro en el sentido último de la palabra [...] La sensación de distancia, de lejanía y de extranjería se encuentra más en el tiempo que en el espacio. Es un viaje más largo regresar a tu propio pasado que a cualquier país lejano. (Obiol 4)

En el contexto de la España rural, de la que procede el escritor leonés, el “retorno al origen” y la biografía de Julio Llamazares tienen paralelismos evidentes: Vegamián, el pueblo donde nació en 1955, quedó sepultado bajo el agua, víctima de la construcción de un pantano. Si el espacio es un medio esencial para echar las raíces de una cultura y si el paisaje es portador de la memoria colectiva, el ejemplo de Vegamián y sus habitantes es representativo de lo que espera al mundo rural español, que desaparece paulatinamente: la pérdida de su memoria en los que sobreviven.

Esta preocupación nos recuerda muchas de las mismas ideas y convicciones que animaron al viajero romántico del siglo diecinueve a recorrer el mundo. Curiosamente, Llamazares se ha definido como un escritor romántico en el sentido original de la palabra, es decir (y como él mismo afirma): “la conciencia de escisión del hombre con la naturaleza, de la pérdida de una edad de oro ficticia porque nunca ha existido” (Delgado Batista). Para los románticos el acto de viajar llegó a ser una mezcla de alegría y desilusión, dado que los espacios mágicos y vírgenes que esperaban encontrar y disfrutar fueron rápidamente dominados por el éxito del desarrollo industrial. La meditación decimonónica sobre el impacto de la sociedad urbana en el espacio rural se advierte en la postura que nuestro escritor-viajero adopta frente al paisaje. En el ensayo introductorio de *El río del olvido*, apropiadamente titulado “Paisaje y memoria,” Llamazares aborda la interrelación entre el paisaje, la memoria y el olvido dentro del marco romántico. En las primeras líneas de esta personal explicación de método, Llamazares acrisola lo que será una poética de la mirada y que desarrollará en toda su narrativa viajera: “El paisaje es memoria. Más allá de sus límites, el paisaje sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras de otro tiempo que sólo existe ya como reflejo de sí mismo en la memoria del viajero o del que, simplemente, sigue fiel a ese paisaje” (7). Y es que el paisaje, a la vez que inspira y procura placer mediante las memorias que guarda, para Llamazares es “fuente de la melancolía” y testigo de la fugacidad del tiempo y la vida; es “eterno y sobrevive en todo caso al que lo mira”, cualidades éstas que también son captadas por la mirada romántica (7).

La ruta que sigue en este viaje leonés simboliza el camino hacia el olvido porque el río se ha llevado la memoria del pasado. El escritor-viajero descubre que el intento de localizar en la corriente del río los momentos de vida que ya no existen es un ejercicio fútil porque mientras que el río es el mismo, existiendo en un eterno presente, el viajero no lo es. Vale la pena recordar las palabras de “Paisaje y memoria”:

[...] el Curueño [...] seguía atravesando los mismos escenarios y paisajes de mi infancia, pero yo ya no era el mismo. La memoria y el tiempo, mientras yo recordaba, se habían mutuamente destruido —como cuando dos ríos se unen— convirtiendo mis recuerdos en fantasmas y confirmando una vez más aquella vieja queja del viajero de que de nada sirve regresar a los orígenes porque, aunque los paisajes permanezcan inmutables, una mirada jamás se repite. (8)

La conclusión a la que llega Llamazares es que hay que volver al espacio de la niñez con una nueva mirada con la cual intentar capturar la realidad de lo que todavía sobrevive en este paisaje tan conocido. Por eso, aunque describe el Curueño como “legendario” en reconocimiento del papel importante que tiene en su propio pasado, la mirada que el viajero dirige a su orilla no es sentimental. De esta manera, y a pesar de la perspectiva romántica desde la que Llamazares se acerca al viaje y a la escritura, no hay fantasía ni transformación de lo que observa. No hay tampoco espacio para la nostalgia porque, como el escritor mismo insiste, “no hay esperanza y sin esperanza tampoco hay nostalgia, que es una esperanza hacia atrás en la que ni siquiera cabe la posibilidad de que el azar impulse su cumplimiento” (Marco 24). Las últimas páginas de *El río del olvido* ponen de manifiesto estas ideas, pues la llegada al origen del Curueño motiva una reflexión elocuente sobre la fragilidad de la identidad y la necesidad de recordar, de no olvidar:

En torno a ellas [las aldeas], y a las escasas gentes que las habitan desde que sus primeros antepasados se establecieron aquí hace ya miles de años —gentes pobres y calladas, hombres con el corazón cansado de tanto trabajar y caminar por las montañas y mujeres con el alma traspasada por la nieve que cae sin compasión en el invierno sobre estos altos valles solitarios—, ha ido poco a poco surgiendo una cultura que el río ha alimentado con sus aguas y los hombres muchas veces con su sangre. Una cultura de nieve, vieja como los árboles, que el río Curueño arrastra poco a poco hacia el olvido lo mismo que ahora el viajero su soledad entre los arándanos. Una cultura de piedra —a la que él pertenece y a la que no ha renunciado— [...]. (184)

La transmutación del viaje en un texto escrito resulta ser el mejor arma de resistencia contra el temido olvido de la memoria, sea éste de la infancia o el de un grupo colectivo, como es el caso de los vecinos del Duero o del noreste de Portugal. La creación de un viaje literario asigna un papel central a la memoria del escritor-viajero, dado que su trabajo consiste en acumular información y observaciones, para luego realizar obligatoriamente un ejercicio de selección. De ahí que todo relato de viaje se caracterice por una tensión entre lo objetivo y lo subjetivo, dado que las impresiones personales

siempre influyen en la representación textual del espacio visitado. A este filtro de recuerdos hay que sumar cuestiones de narración, perspectiva, tono, estructura y el tratamiento de los elementos clásicos del género como descripción, testimonio y crítica. *El río del olvido*, *Trás-os-montes* y *Cuaderno del Duero* comparten el molde de una crónica escrita en el tiempo presente, un formato que sirve para resaltar la urgencia de mantener viva la memoria de las aldeas del Curueño, el Duero y de la montaña portuguesa, tan amenazadas por el momento actual.

Trás-os-Montes y *El río del olvido* se dividen en cinco y seis partes, respectivamente, y reflejan así la secuencia de los días del viaje. Esta manera cronológica de ordenar las experiencias y observaciones se acompaña de una búsqueda aun más personal de entender mejor el lugar que uno ocupa en el mundo, un proceso que encuentra su correspondencia textual en la ruta circular a lo largo del Curueño y por el centro de Portugal. En *El río del olvido* la circularidad opera de manera metafórica mediante el tema del retorno al origen; mientras que en *Trás-os-Montes*, la elección de una barbería en Bragança —ciudad fronteriza medieval y capital de Trás-os-Montes— como punto de salida y de llegada refuerza la experiencia de cambio y crecimiento que se sobreentiende en un viaje serio.³ En contraste, en *Cuaderno del Duero* son los tramos geográficos del viaje lo que da estructura al relato; el final abrupto en Sardón, en la provincia de Valladolid, recrea con fidelidad el viaje interrumpido al Duero español que hizo Llamazares en 1984.

Si los libros de viajes de Julio Llamazares se ciñen a la premisa de reproducir el viaje cronológicamente, también se distinguen entre sí por distanciarse de las fórmulas clásicas del viaje literario. Un factor que contribuye a esta diferencia entre las obras que examino en este ensayo es la ausencia de revisión en el *Cuaderno del Duero*. En el ensayo introductorio del libro Llamazares afirma que “las ganas del editor, junto con mi convencimiento de que este cuaderno es un poco más que eso [...] me animan a publicarlo sin apenas correcciones, salvo de erratas y alguna frase; o sea, en estado puro”. (8). El resultado es que el *Cuaderno* no refleja la experiencia de reemprender el viaje mediante el proceso de escritura, y, de las tres obras que nos ocupan, es la que más se acerca al modelo tradicional del relato de viaje, pues resalta el requisito de un observador-narrador que cuenta sus vivencias en primera persona. Esta perspectiva tan personal es sustituida en *El río del olvido* y

3 En su ensayo “*Trás-os-Montes: un viaje al corazón de Portugal*” Irene Andrés-Suárez señala la importancia de este recurso narrativo: “Al término del recorrido, el viajero regresa a su punto de partida, Bragança, y a la barbería donde cinco días antes se había sometido a una especie de rito de purificación para emprender el viaje. Ahora, sentado de nuevo en el mismo asiento, se recuesta en el respaldo y se deja invadir por los recuerdos” (159-160).

Trás-os-montes por la de un narrador en tercera persona que relata el viaje del protagonista, conocido simplemente como el viajero. La decisión de separar las entidades del narrador y el viajero se puede atribuir al deseo expresado en “Paisaje y memoria” de establecer un distanciamiento emocional de los paisajes natural y humano observados, para así minimizar la posibilidad de una intrusión romántica en la narración. Uno de los resultados de esta estrategia es que además de acompañar al viajero en el camino, el lector también presencia a esta figura en su papel de escritor. Frente a “un montón de hojas llenas de tachaduras y apresurada y torpemente garabateadas,” el viajero finalmente decide comenzar *El río del olvido* “de un modo más humilde y más prosaico,” recalcando así la transformación consciente del viaje de retorno en la narración lírica y pensada que es (11). Algo parecido ocurre el tercer día de viaje, cuando un descanso después del desayuno le permite poner al día sus apuntes: “los personajes que el viajero ayer cruzó por el camino –y los que simplemente creyó ver mientras dormía sobre el cemento del apeadero– vuelven a cobrar vida en su mirada y saltan de sus ojos al cuaderno y del cuaderno a las acacias y a las sillas” (85). Sin embargo, un escrutinio detenido de *Trás-os-Montes* revela que el retrato del viajero como escritor es menos frecuente. Uno de los epígrafes de esta obra es una cita atribuida a Guy Débord que anuncia la postura del escritor frente al proceso creativo: “La desdicha de los tiempos me obligará a escribir de forma novedosa una vez más”. Una vez en el camino, el narrador señala cómo la descripción de los baños térmicos de Vigado presenta un desafío para el viajero: “¿Cómo podría contarlo? El viajero se ha quedado tan perplejo, tan mudo y desconcertado, que no encuentra las palabras para contarse a sí mismo lo que está viendo; cuanto más para contárselo a los que lean su viaje” (99). De esta manera, la lectura de *Cuaderno del Duero*, *El río del olvido* y *Trás-os-Montes* –y en este orden– nos permite ver al escritor pasar de los meros apuntes a una expresión pulida de la escritura.

En tanto que Llamazares escribe sobre un mundo que es parte de él, no es sorprendente que su obra contenga marcas autobiográficas. La literatura de viajes y la autobiografía nunca han sido enemigos, más bien las dos son “literary records of a prolonged act of remembrance” (Kohl 174). Al desplazarse solos y confrontar luego la página en blanco, los escritores de la literatura de viajes se vuelven introspectivos y presentan sus reflexiones en la forma de un viaje interior. En las páginas de estas tres obras se advierten ocasionalmente comentarios claves que permiten trazar algunos paralelismos entre la voz autorial y el protagonista-viajero, de los cuales los más llamativos son la llegada al pueblo llamado Llamazares, como el apellido del autor, el último día del viaje leonés, y la declaración en *Trás-os-Montes* de que el viajero es español (*El río del olvido* 169-171, 40). Entre los detalles sobre el protagonista, el lector se entera de su afición por los platos locales como la trucha del

Curueño, el cocido tradicional, las siestas echadas al lado de la carretera después de una de estas comidas, su preferencia por el contacto humano más que por los museos y monumentos, y su soledad mientras viaja sin compañía por el Curueño y las tierras lusas.

Los hábitos del viajero en el camino lo ubican dentro de dos tradiciones viajeras, la preferencia por el viaje solitario y la identificación con el “viajero” en vez de con el “turista”, una oposición que se da a conocer con el nacimiento del turismo moderno al final del siglo dieciocho y a principios del diecinueve. “El viajero”, se declara en *Trás-os-Montes*, “no es turista, o al menos así lo cree (turista es el que viaja por capricho y viajero el que lo hace por pasión)” (22). Este tipo de apartes sobre la naturaleza del viaje se encuentran esparcidos por las páginas de *El río del olvido* y *Trás-os-Montes*. La visita al pueblo portugués de Chacim provoca una meditación sobre la experiencia y el significado de viajar. Aquí el viajero conoce a Mikel, el hijo de una pareja portuguesa que se había mudado a Beasain, en el País Vasco, y que ahora ha vuelto para vivir en su pueblo natal, y a Josefina y Rita da Pascua, dos hermanas de Angola casadas con dos hermanos de Chacim, a quienes conocieron cuando los jóvenes cumplían el servicio militar en la antigua colonia portuguesa. Estos encuentros ayudan al viajero a poner en perspectiva su pasión por el viaje:

Ellos sí que son viajeros. Ellos sí que merecen el nombre de trotamundos, y no él, que está de paso. Si ahora quisiera, podría estar en su casa. Pero no quiere. Al viajero, como a ellos, le gusta andar por el mundo, y ver nuevos horizontes, y conocer a gente distinta, aunque no lo necesite, al menos para vivir. Lo necesita, en todo caso, para vivir sin sentir que el tiempo todo lo arruina, incluidos las personas y sus sueños. (*Trás-os montes* 237)

El deseo del viajero de estar en movimiento, junto a las experiencias de Mikel y las hermanas da Pascua apuntan a la experiencia del descubrimiento colectivo e individual, uno de los rasgos más característicos y pronunciados de la historia del viaje (Leed 22).

Al código viajero planteado por Northrop Frye, en el que el camino y el viajero son los elementos principales, se puede añadir el modo de movimiento que elige el viajero para recorrer su camino, y es que, en el proceso de moverse de un lugar para otro, “motion both mediates the passenger’s state and condition [...] and shapes one’s perception of world and self” (Leed 64). Es en *El río del olvido* donde mejor se aprecia el impacto del modo de movimiento en la experiencia del viaje. El relato del recorrido por la montaña leonesa es la narración de un viaje a pie interrumpido por un corto trayecto en tren. Es apropiado que el viajero camine por los pueblos de su

infancia, pues el viaje peatonal facilita e intensifica la intimidad que uno establece con la tierra recorrida, a la vez que asegura una conexión más personal con este espacio y las múltiples capas de su legado histórico. Esta idea se evidencia cuando el viajero sale del pueblo de Valdepiélagos por el antiguo camino romano que corre paralelo al Curueño; es “un camino solitario y olvidado –y borrado en ocasiones por el manto de las urces– por el que sólo él y algún perro perdido acompañan los ecos de la historia en este mediodía de verano lleno de mariposas y de nubes” (89). Pero en este viaje de retorno en el que “una mirada jamás se repite”, para invocar de nuevo las palabras del prólogo de la primera obra de viajes de Llamazares, la sensación de conexión y alejamiento del espacio está en tensión continua. La experiencia en el camino hacia la aldea de La Mata pone de relieve este tropo de la literatura de viajes: “Por el camino del Carvajal, la noche va cayendo, el viajero reconoce cada curva y cada cuesta, pero, a pesar de ello, no consigue evitar la sensación de volver ahora a La Mata como si fuera un forastero. Quizá porque él lo es, por condición, en todas partes. Quizá porque, en el fondo, en el país de la infancia, todos somos extranjeros” (69). Este segmento narrativo de *El río del olvido* ilustra cómo no se puede redescubrir la infancia en su forma original y completa, pues lo conocido de antaño ya no existe debido al paso inevitable del tiempo. Por esta razón, el viaje peatonal se presta perfectamente al esfuerzo por reencontrarse con lo conocido ahora en una manera nueva y desencantada.

El viaje en tren entre Aviaños y La Vecilla dura simplemente unos cinco minutos, pero es un episodio crucial que sirve para fijar la memoria de la cultura curueña. Este trayecto se puede interpretar como un gesto simbólico, pues rinde un homenaje al papel de la locomotora en la historia de España y por extensión en la niñez de este escritor-viajero, y también a la historia de la representación del ferrocarril en las letras españolas.⁴

La clave para entender la importancia que ejerce el ferrocarril en la vida de Llamazares se halla en el capítulo con el que este escritor contribuyó a la serie *Ésta es mi tierra*, producida por Televisión Española. En esta vuelta a *El río del olvido* Llamazares explica que las vías del ferrocarril se juntan con el Curueño y el Porma para formar las líneas que más peso tienen en la configuración de su identidad: “el río y el tren son dos metáforas para mí de la misma historia. Dos líneas equivalentes en el mismo paisaje de mi vida... sin el tren y sin estos ríos mi vida no habría sido como fue y mi memoria seguramente sería distinta” (“León”). No es de extrañar que el tren que lleva al

4 El número del verano de 2001 de la revista *Leer* está dedicado a la historia del ferrocarril en la literatura española.

viajero a La Vecilla sea el legendario *Hullero*, el tren que transportaba el carbón desde las minas de León y Palencia hasta los altos hornos de Vizcaya. Inmortalizado en las páginas que Juan Pedro Aparicio regaló a este agente de la industrialización, *El transcantábrico*, el Hullero es una metáfora poderosa del movimiento interior de la población entre los pueblos de Castilla y León y el País Vasco, y la consecuente transformación de la España rural. Por lo tanto, el símbolo de la locomoción corresponde perfectamente con la orientación viajera y literaria de Julio Llamazares y, en el tramo Aviados-La Vecilla, va acercando al viajero a su pasado:

Pero, desde las ventanillas, los prados y los coches se deslizan suavemente, como si la velocidad del tren fuera distinta dentro y fuera, y el viajero, que se ha olvidado ya del revisor y de su gorra de hule negro, va mirando el paisaje, apoyado en la puerta –y ajeno por completo a lo que hablan los restantes pasajeros– como cuando, de niño, venía a La Vecilla sentado entre brigadas de mineros y mujeres que volvían de León llenas de bolsas y conejos metidos en cajas de cartón con agujeros. (83)

La sensación de júbilo y el casi sensual encuentro con el espacio atravesado sugerido en este pasaje son típicos del viaje en ferrocarril, si aceptamos la opinión observada por Michel de Certeau: “paradoxically it is the silence of these things put at a distance, behind the windowpane, which, from a great distance, makes our memories speak or draws out of the shadows the dreams of our secrets” (112). Sin embargo, lo que llama la atención en este episodio es la manera en que el mismo viaje en el tren que transporta al viajero por un segmento de su historia personal también fija esa realidad en el pasado.

Como mucha literatura de viajes, los textos de Julio Llamazares se caracterizan por su gran heterogeneidad, incorporando momentos autobiográficos, informes históricos sobre los lugares visitados, y descripciones del paisaje natural y humano. De particular interés para este escritor-viajero son los detalles que mejor capturan la realidad cotidiana de la región visitada. Típicamente su mirada se detiene en los habitantes, como individuos o en forma colectiva, colocados frente a un fondo de calles vacías, posadas modestas y restaurantes simples; las ruinas arquitectónicas y trozos extensos de tierra cultivable también atraen su atención. Las tres obras de viaje de Llamazares comparten una estructura parecida, en la que el lector sigue al viajero a su llegada a un nuevo lugar donde suele entrar en conversación con los vecinos, por lo general gente mayor y niños, quienes comparten con él un mosaico de textos, entre los cuales se destacan leyendas y anécdotas sobre los mitos y

costumbres del pueblo. De esta manera, estos relatos ofrecen una colección de viñetas de la España y Portugal rurales, reanimadas para el lector por el talento descriptivo del escritor leonés.

El río del olvido comienza con un relato sobre las raíces etimológicas de los ríos Curueño y Porma. En la mente del viajero surge el recuerdo de la historia medieval de la muerte de dos amantes, Polma y Curienco, y su reunión simbólica en los ríos que se juntan. El hecho de que este relato fuera recogido por Pedro de La Vecilla Castellanos como parte de su *León de España*, uno de los pocos libros que se salva de la famosa hoguera del barbero y el cura en el capítulo seis de la primera parte de *Don Quijote*, anticipa desde el principio la cualidad mítica que recorre las páginas del libro de viajes de Llamazares, a la vez que señala una vez más la importancia que tiene el río tanto para el escritor-viajero como para la comarca (16-17).

La historia y la toponimia vuelven a aparecer en Montuerto, donde el viajero descubre la resistencia que sienten los vecinos hacia el pasado moro de su pueblo. Es un octogenario avisado y con tiempo que matar antes de comer quien lleva al viajero a dar una vuelta etimológica por el pueblo. Le explica que Montuerto debe su nombre a un antiguo residente de un castillo cercano, un rey moro y tuerto llamado “Mon”. En aquel entonces era común decir “el castillo de Mon el tuerto,” y así se quedó el nombre “Montuerto” (89-90). El lingüista aficionado añade que el rey Mon quería conquistar el pueblo vecino, el cual estaba bajo el control de un rey católico. Según la leyenda, a la pregunta diaria de Mon de “¿Cedes o no cedés?”, el vecino contestaba “No cedo” y pronto se conocía el lugar como “Nocedo” (91). Camino adelante, el viajero se interesa por otra anécdota histórica que le relata una monja a la que encuentra en el pueblo de Arintero. En esta ocasión se trata del personaje de doña Juana García, la dama de Arintero, que según lo leído por la religiosa y lo que sus abuelos le habían contado, la joven dama se disfrazó como el “Caballero Oliveros” para pelear con los partidarios de Isabel la Católica contra los que apoyaban a Juana *la Beltraneja* (146-147).

Las conversaciones con los que vivieron la Guerra Civil española constituyen otro grupo de textos intercalados en *El río del olvido*. De estos retratos se destacan el del militar anónimo que sobrevivió la guerra y, posteriormente, los largos inviernos rusos con la División Azul, y el ejemplo de María González Cañón, quien, a la edad de noventa y ocho años, hizo correr a las fuerzas republicanas que vinieron a quemar Redilluera, su pueblo (66; 172-173). El encuentro más emocionante es el que mantiene con Eufemiano Díaz González, en el que el viajero se coloca al fondo de la escena para dejar al hombre de setenta años contar cómo había pasado unos diez años enterrado vivo en la cuadra de la casa de su familia, en el pueblo de La Mata de

Curueño. Las palabras encendidas del “topo” cobran más intensidad cuando le pide al viajero que le quite el cigarro que apoya entre sus labios, pues los años escondido le dejaron con artrosis progresiva e irreversible. En una manera que recuerda a los románticos decimonónicos, el paisaje rubrica la dureza del relato del “topo” e impregna la narración del viajero entumecido, ya que mientras lo escucha, “el cielo ha ido cubriéndose de negros nubarrones y la tarde se ha tornado amenazante” (37). Este episodio permite subrayar el diálogo constante entre las creaciones de Julio Llamazares, ya que los lectores reconocerán la vinculación entre el “topo” de La Mata de Curueño y Gregorio García Díaz, *Gorete*, otro “topo” cuya experiencia alimentó muchas de las leyendas de la niñez de este escritor leonés, y que sirvió de modelo para el maqui ficticio de *Luna de lobos*, Ángel Suárez Reyero.⁵

Trás-os-Montes está igualmente lleno de anécdotas que definen la región, los habitantes y la historia del noreste de Portugal. En su visita a Bragança el viajero recorre la iglesia donde tuvo lugar la boda clandestina del rey Pedro I de Castilla con Inés de Castro, su amante gallega a quien se creía que gobernaba desde la tumba (27). Declaraciones como las que profesa la gente de Chaves de que las orillas del río Tamega son tan fértiles que producen “judías de 25 granos y calabazas de hasta 100 kilos” refuerzan la centralidad de la agricultura en la zona (92). Merecen especial mención la referencia a la ruta de la seda, un símbolo a lo largo de los siglos de un futuro mejor y que ahora toma la forma de emigración, y la historia del *Menino da Cartolinha*, cuya aparición en 1700 se relaciona con la salvación de la ciudad fronteriza de Miranda de caer en manos de las tropas españolas que asediaban la ciudad (239; 285-6).⁶

La decisión de hacer constancia de estas conversaciones, las voces de los visitados, pone de relieve una vez más la distancia que asume Llamazares de las convenciones tradicionales de la literatura de viajes. Este es un género en el que la voz del visitante es la preeminente y que, generalmente, excluye las voces locales, las cuales si aparecen en el texto es sólo para dar o añadir color local. El hecho de conceder voz a la galería de personas que viven en la ribera del Curueño y del Duero y en Trás-os-Montes proporciona al lector acceso directo al paisaje humano que habita estos lugares. El uso de narradores que proceden de la tercera edad para compartir facetas de la cultura popular también sirve para ilustrar el mecanismo de la memoria. Como Maurice Halbwachs postula en su estudio *On Collective Memory*, la sociedad asigna a sus mayores el papel de preservar los restos de su pasado (48). De igual manera, los encuentros

5 Llamazares rinde homenaje a García Díaz en “Adiós a *Gorete*”.

6 Véase al respecto el análisis de Andrés-Suárez (167-168).

frecuentes que tiene el viajero con niños y la familiaridad que ellos revelan tener con el folclore de sus pueblos es una señal más de la transmisión exitosa de estas memorias colectivas a las nuevas generaciones.⁷

Aunque los libros de viaje de Llamazares comparten algunas similitudes formales, su enfoque crítico no es el mismo. El proyecto autobiográfico en *El río del olvido* da paso en *Trás-os-montes* y *Cuaderno del Duero* al deseo de romper el aislamiento histórico de la región hispanolusa atravesada por el Duero, exclusión crónica en el tiempo motivada por la despoblación y las prioridades urbanas. En estas obras se transmite una visión del paisaje natural y humano en homenaje a las personas que han peleado para sobrevivir durante años de trabajo duro y también a quienes se marcharon con la ola de emigración para buscarse la vida en otro sitio, pero que como las aves migratorias vuelven cada verano; en otras palabras, todas estas vidas están marcadas por la resignación y la soledad, pero con una determinación feroz por salir adelante. Un caso paradigmático es el de las dos hermanas que llevan un bar en Molinos, en Soria, y que provocan en el viajero la impresión de “dos caras contrapuestas de una misma soledad”: “Una es flaca, corta de luces y habla con dificultad entre dientes. La otra es gorda y muy lucida, con los ojos pintados y un brillo todavía de esperanza en la mirada” (*Cuaderno del Duero* 25). En Oteruelos al viajero lo recibe “una vieja desdentada [que] intenta recomponer un carretillo con trozos de un caldero, alambre y un martillo,” y esta mujer no duda en expresar su dolor frente a su pueblo despoblado: “«Aquí no queda nadie. Cuatro viejos. Esto es peor que la Siberia»” (37). En Molinos de Duero unas casas de piedra con su planta íntegra son lo único que queda de lo que una vez era un centro activo del comercio de madera en la provincia de Soria (24). De modo similar, una fila de casas de campo, construidas con las riquezas de emigrantes que han vuelto a su lugar de nacimiento, conecta El Royo con Derroñadas; el problema en este caso, apunta el viajero, es que no se sabe si están ocupadas o no (36). La tensión narrativa llega a su clímax al llegar a Navapalos, un pueblo abandonado cuyos dos últimos habitantes se vieron forzados a mudarse cuando la compañía de electricidad cortó la luz. La escena se caracteriza por una sensación de quietud inquietante:

[...] los viajeros escuchan el silencio brutal del pueblo. Y recorren las calles por las que crecen, salvajes, las ortigas. Y entran en las casas, vacías, arruinadas,

7 Las referencias a los niños son numerosas en las tres obras bajo estudio. En *El río del olvido* véase las páginas 14-15, 20-21, 65, 37-38, 68, 120-122, 144-145, y 151-152; en *Trás-os-montes*: 28, 45-48, 205-207, y 269; y en *Cuaderno del Duero*: 15-16, 106, y 113. La ausencia de niños en el lado español del Duero contrasta drásticamente con los varios encuentros que tiene el viajero con los vecinos mayores que constituyen la población en declive de la zona.

con las puertas y ventanas arrancadas o batidas por el viento. Casas por las que ruedan aún algunos utensilios dejados por los últimos vecinos.

El paso por estos pueblos causa un gran impacto emocional en el viajero, pues se aleja “con el corazón encogido por tan tétrica visión” (*Cuaderno* 85). La lluvia, la nieve y la niebla que acompañan este viaje del mes de mayo intensifican la dureza y la tristeza que caracterizan el paisaje humano en este trozo del Duero.

Parecidas escenas de soledad y abandono encuentra el viajero en su paseo en coche por la montaña portuguesa. Durante la primera tarde de su viaje contempla un panorama que despierta su sentimiento romántico:

El sol está quieto, inmóvil. Las montañas reverberan como espejos bajo él y, a lo lejos, hacia el sur, una columna de humo se eleva en el horizonte como la fumarola de un volcán. Es lo único que se mueve en el paisaje, el único signo de vida que alcanza a ver el viajero en este inmenso desierto en el que apenas se ven ni pájaros. (*Trás-os-montes* 50)

Poco después descubre gotas de esperanza en este campo estéril, al descubrir las viñas que florecen en las afueras de Rebordelo (54). Otra señal de progreso es la nueva carretera que conecta Romeu y Braganza, pero el viajero se resiste a celebrar su construcción; más bien prefiere coger el camino antiguo, como hizo a lo largo del Curueño, para poder disfrutar mejor de la naturaleza (*Trás-os-Montes* 225; *El río del olvido* 98-99). La decisión de seguir una ruta secundaria le lleva a pueblos como Penas Roías, “una aldea de cuento; la típica aldea rayana perdida entre montañas y dormida aún en el tiempo, que es como decir la muerte. Casas viejas, de pizarra, y corrales para ovejas se agolpan entre sus calles y en sus estrechas callejas. Y, por ellas, los vecinos, trabajando como siempre”. Una vez más el viajero se encuentra frente a un paisaje que le obsequia un espacio ideal para reflexionar sobre los temas de la memoria y el pasado, ya que las escenas que estos pueblos ofrecen son “estampas de un tiempo antiguo que todavía pervive y que desaparecerá muy pronto. Tan pronto como ellos mueran” (*Trás-os-Montes* 253-4). Esta lamentación por la desaparición de la vida rural y su cultura sirve para reforzar el lugar de Llamazares dentro de la tradición del viaje romántico, puesto que a muchos de sus predecesores les preocupaba lo que consideraban la desaparición del color local. Es de notar que el recurso a la lamentación constituye otra de las estrategias que modula toda la obra literaria de Llamazares, pues la pérdida y

transformación del paisaje rural es un punto de partida para sus obras de viaje, además de sus novelas, poesía y numerosos artículos periodísticos.⁸

La metáfora de la vida a lo largo del Duero encuentra su mejor representación en el olmo. El viaje documentado en *Cuaderno del Duero* encamina a su autor a Vilviestre, lugar donde descubre un enorme tronco rodeado de casas abandonadas, con los tejados hundidos, e invadidas por mala hierba. Marcelo, el presidente del pueblo, relata la historia del olmo en un tono prosaico que resalta la resignación tan característica de la región: “Lo cortamos el año pasado porque se había secado. Y pusimos en el hueco esta planta que ven, pero no ha prendido. La primavera que viene habrá que poner otra” (31). El árbol viejo, seco y cortado, y el nuevo que se niega a crecer poseen un atractivo simbólico que se adecua perfectamente a la tarea creadora de Julio Llamazares, pues su condición encarna los *leitmotifs* de la soledad, el recuerdo del pasado y el paso del tiempo. Más adelante tiene lugar la visita emocionante a Soria y, al olmo inmortalizado en el poema de Antonio Machado, seguido por una visita a la tumba de Leonor, la mujer del poeta:

El olmo nos produce, después de haber oído tantas veces su poema, una impresión penosa: remachado con ladrillos, clavos y cemento para sostenerlo en pie, como si se tratara de un edificio. El objetivo se ha conseguido, e incluso ahora su rama brota verdecida nuevamente, pero, a la vista del aspecto hormigonado de su tronco, no puedo evitar pensar si no hubiera sido mejor para él, para Machado y para todos que hubiese llegado con su hacha el leñador y ahora fuera, como en los versos, lanza de yugo o melena de campanas. (46-47)

Las referencias al autor de *Campos de Castilla* son importantes porque señalan la red que vincula toda la literatura de viajes. Como François Hartog propone en *The Mirror of Herodotus*, “a narrative never wells up from a single, original source; it is always entangled with some other narrative. The ground covered by the traveler’s tale or narrative is also covered by other narratives” (295). Aunque este viajero lleva a cabo su trabajo en soledad, sí permite que le acompañen unos compañeros muy especiales: los libros. Su presencia se ve con más fuerza en *Trás-os-Montes*, donde autores, títulos y alusiones literarias aparecen con frecuencia. La segunda obra de viajes de Llamazares comienza con dos citas. La primera, una descripción de la región de una guía turística

8 Muchos de los artículos que forman parte de la colección *Nadie escucha* y *En Babia* exploran el tema de la defensa de la vida rural y su cultura. Véase también la consideración de Izquierdo (94-96).

portuguesa, anticipa las varias consultas con este tipo de libro que el viajero hará durante su viaje.⁹

La segunda cita es un diálogo del *Diario* de Miguel Torga en el que el escritor portugués anuncia que vuelve a su patria en búsqueda no de inspiración, sino de consejos de sus antepasados:

—¿Viene usted aquí a inspirarse?

—No. Vengo a recibir órdenes.

—¿De quién?

—De mis antepasados.

Este pasaje unido a otras referencias al mundo literario nos adentra en un territorio textual que indica que éste es un viaje motivado por y organizado en torno a un mapa de lecturas, en ocasiones a modo de guía y modelo. Tales son los casos del recuerdo de las reflexiones de José Ortega y Gasset al viajar por las montañas de Guadalajara y Soria, o el *Viagem a Portugal* de José Saramago, o como etapas del itinerario con paradas en el lugar de nacimiento de Miguel Torga y Camilo Castelo Branco (*Trás-os-Montes* 61, 114-119, 139-140, 162-168). La presencia de escritores como agentes del viaje de Llamazares no es algo nuevo, pues la conclusión del viaje por *El río del olvido* lleva al viajero al pueblo de Cerulleda, el escenario elegido por Jesús Fernández Santos para situar su novela *Los bravos*. Allí el viajero descubre que a los vecinos no les impresiona mucho la fama literaria de su pueblo (*El río del olvido* 179-180). Esta experiencia se repite durante el recorrido por Trás-os-Montes cuando, bajo el doble efecto del bochorno de la tarde y el sopor ocasionado por una comida fuerte, el viajero encuentra sólo a unos bomberos a quienes pregunta sobre la casa natal de Fernando Magalhães. La respuesta indecisa de los lusos tiene los mismos síntomas advertidos en el pueblo leonés: la misma desmitificación y el mismo olvido son los que ahora arropan a este hijo de Sabrosa (*Trás-os-montes* 172-173). Otro tanto sucede en Penas Roias, donde las

9 El texto completo del primer epígrafe es como sigue: "Trás-os-Montes, el extremo nordeste de Portugal, es una provincia para el viajero más osado, pues en ocasiones no se puede contar con las comodidades modernas. La palabra trás describe la región perfectamente, ya que se halla aislada del resto del país por cadenas montañosas y deficientes vías de comunicación y sufre una acuciante pobreza que ha obligado a los trabajadores de casi todos los pueblos a emigrar a las grandes ciudades o a países desarrollados del norte de Europa o de ultramar. Es posible que esta vieja región histórica sea la más atrasada de la Europa civilizada, junto con las zonas más remotas e islas de Grecia y el interior de Cerdeña, Sicilia o Yugoslavia... (De una guía de Portugal)".

preguntas del viajero sobre el castillo templario de la aldea dejan perplejas a las vecinas del monumento medieval:

—¿Qué, le gustó el castillo?, le preguntan las señoras cuando vuelve.

—Sí, pero no vi a los templarios —dice el viajero, sonriendo.

—¿A quién?

—A los templarios.

—¿A quién?

—Nada, no importa —dice el viajero, alejándose y despidiéndose a toda prisa no vaya a ser que se ofendan. Con lo gentiles que han sido, no querría que pensasen que se está riendo de ellas.

Pero la duda ya está sembrada:

—¿Por quién preguntaba ése? —oye que pregunta una.

—No sé. —le responde otra—. No debían de ser de aquí. (*Trás-os-montes* 256-257)

No obstante estas reacciones, en todos los pasajes arriba citados el marco literario y cultural sirve para establecer la credibilidad que el lector otorga a Llamazares: el lector acepta su voz como una autoridad porque, en primer lugar, ha hecho el viaje y, segundo, ha estudiado la historia del lugar visitado y ha leído otras obras ejemplares de viaje antes de salir de casa.

Con *El río del olvido*, *Trás-os-Montes* y *Cuaderno del Duero*, Julio Llamazares se suma a la tradición de la literatura de viajes en España. A pesar de la reacción inicial de la crítica a la publicación de *El río del olvido*, que según su autor, “[le] miraron como si fuera un marciano”, los libros de viaje por España escritos por españoles no son algo nuevo, sino que constituyen una tradición literaria que se remonta al siglo dieciocho y que experimentó una especial popularidad entre los escritores de la Generación de 1898 y de la posguerra.¹⁰

El modelo de literatura de viajes que se privilegia en las obras de Julio Llamazares se construye sobre tres ejes: una elaboración artística que despliega una variedad de estrategias narrativas, la intención documental de los textos, y la crítica subyacente en los mismos, modelo que hunde sus raíces en el paradigma de la tradición, establecido por obras como *Viaje a la Alcarria* (1948), de Camilo José Cela, *Campos de Níjar* (1959) y *La Chanca* (1962), de Juan Goytisolo, y perfeccionado por Antonio Ferres y Armando López Salinas

10 Luis López Molina ofrece un estudio panorámico de la contribución española a la tradición de la literatura de viajes en su ensayo "Los libros de viajes en la literatura española moderna". Un texto esencial para acercarse a la literatura de viajes escrita en España durante el franquismo se halla en *La novela social española*, de Pablo Gil Casado (415-454).

en su *Caminando por las Hurdes* (1960). El autor leonés comparte con estos autores el interés por la literatura de viajes como el mejor medio para hacer hincapié en aspectos de la vida cotidiana en lugares específicos de la Península Ibérica, seleccionados por su condición social y económica a lo largo de los años. En estos viajes literarios el entendimiento del mundo y el paisaje son inseparables del conocimiento del propio yo, y esta indagación en el tema de la identidad cobra más originalidad al situarla en el propio territorio del viajero. De ahí que el relato de viajes se entienda como un medio para activar el acto de recordar, y ello ha de ponernos en alerta sobre otro de los rasgos peculiares de este género y uno que confirma la literatura de viajes de Llamazares: su inevitable caducidad. A pesar del paso tiempo, los libros de viaje no pierden su intención didáctica inicial, más bien llegan a ser documentos históricos de mucho valor. La finalidad de la lectura de *El río del olvido*, *Trás-os-Montes* y *Cuaderno del Duero* es asegurar que se logra el proyecto de establecer un lugar para el pasado en el presente.

REFERENCIAS

- Andrés-Suárez, Irene. "Trás-os-montes: un viaje al corazón de Portugal". *Cuadernos de narrativa* 3 (diciembre 1998): 151-169.
- Castilla, Amelia. "Julio Llamazares recupera en *Trás-os-montes* la imagen del viajero". *El País* (14 marzo 1998): 30.
- Certeau, Michel de. "Railway Navigation and Incarceration". *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley: U of California P, 1984, 111-114.
- Delgado Batista, Yolanda. "Julio Llamazares: Mi visión de la realidad es poética". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 12 (1999). <http://www/ucm.es/info/especulo/numero12/llamazar.html>.
- "El ferrocarril como asunto literario". Monográfico de *Leer* 124 (julio-agosto 2001): 16-44.
- Frye, Northrop. "The Journey as Metaphor". *Myth and Metaphor: selected essays, 1974-1988*. Denham, Robert D. (ed.). Charlottesville: UP of Virginia, 1990, 212-226.
- Gil Casado, Pablo. *La novela social española*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1975.
- Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Ed., Trans., and Intro. Lewis A. Coser. Chicago and London: U of Chicago P, 1992.

- Hartog, François. *The Mirror of Herodotus. The Representation of the Other in the Writing of History*. Trans. Janet Lloyd. Berkeley: U of California P, 1988.
- Izquierdo, José María. "Julio Llamazares, un escritor español para lectores escandinavos". *Moderna Språk* 92.1 (1998): 92-99.
- Kohl, Stephan. "Travel Literature and the Art of Self-Invention". *Anglistentag 1989 Würzburg. Proceedings*. Ahrens, Rüdiger (ed.). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1990, 174-183.
- Langa Pizarro, M. Mar. *Del Franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1990)*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.
- Leed, Eric J. *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*. New York: Basic Books, 1991.
- "León, memoria de la nieve". *Ésta es mi tierra*. Televisión española. 1999.
- López Molina, Luis. "Los libros de viaje en la literatura española moderna". *Homenaje a Samuel Gili Gaya*. Barcelona: Bibliograf, 1979, 139-151.
- Llamazares, Julio. "Adiós a «Goretex»". *En Babia*. Barcelona: Seix Barral, 1991, 94-97.
- *Cuaderno del Duero*. León, Spain: Edilesa, 1999.
- *El río del olvido*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990.
- *Trás-os-Montes (Un viaje portugués)*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- Marco, José María. "Julio Llamazares, sin trampas". *Quimera* 80 (agosto 1988): 22-29.
- Obiol, María José. "En memoria del olvido. Julio Llamazares vuelve a la región donde transcurre su último libro". *El País* (28 enero 1990): 4.

EL ESPACIO ATLÁNTICO*

JUAN-MANUEL GARCÍA RAMOS

Universidad de La Laguna

Por la mitología, la historia y la literatura y la cultura en general, Canarias pertenece a una comarca cultural no estrictamente española, sino atlántica.

En ese sentido, los canarios se han preguntado cómo podrían definirse mejor desde el punto de vista cultural. ¿Acaso con su mirada puesta en el interior, o viéndose proyectados en el exterior que han sido (nosotros y los otros) capaces de generar con sus sueños, con sus viajes, con su espíritu comercial o su capacidad innata de relacionarse con otros pueblos?

Según el ex rector de la Universidad de Azores, el profesor e investigador Antonio Machado Pires, los archipiélagos de Azores, de Madeira, de Cabo Verde y de Canarias son una mezcla incierta de vulnerabilidad y dependencia. Un espacio anímico donde la geografía puede tanto como la historia, nos dice Machado Pires citando a su paisano Vitorino Nemesio.

La geografía los aísla, pero les abre las puertas de infinitas conexiones y entendimientos. La geografía también los marca: volcanismo, oceanidad, permeabilización cultural, emigración y dependencia económica y política.

Si pensamos en las raíces lingüísticas líbico-bereberes de la lengua hablada por los aborígenes canarios, si pensamos en las conexiones de los antiguos pobladores de la Cueva Pintada de Gáldar, en Gran Canaria, con las culturas cicládicas y de la Grecia arcaica —comprobadas a través de las venus, los esquematismos geométricos y los vasos troncocónicos con asas cuadrangulares de los restos de cerámica descubiertos, a través de los dibujos en espigas y en zig-zag, en damero o en triángulo, de los sellos de arcilla o pintaderas hallados en ese yacimiento del norte de Gran Canaria—, si pensamos además en nuestra disposición desde el siglo XV para incorporarnos a la cultura europea mediante periodos como la Ilustración de Viera y Clavijo; las corrientes

* Este texto sirvió de base para la improvisada intervención del doctor García Ramos en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, el día 3 de abril de 2003.

científicas de fines del siglo XIX defendidas por publicaciones periódicas como la *Revista de Canarias*, *La Ilustración de Canarias* o el *Museo Canario*; o lo que supuso, dentro de los seísmos vanguardistas, la experiencia de *Gaceta de Arte*; si seguimos pensando en nuestras vecindades sociales, económicas, culturales y políticas con el continente americano; si hacemos ese recorrido no demasiado costoso, podemos concluir fácilmente que la catalogación de la cultura canaria como una más de las culturas de encrucijada del mundo no es nada inexacto.

En ese sentido, caben múltiples reflexiones sobre esa tendencia nuestra, de nuestros antepasados remotos o cercanos, a apropiarnos, a dialogar, con la cultura del “otro”.

Por ejemplo, dentro de la vocación atlántica aludida, entre Canarias y América se han dado curiosas circunstancias. Hemos hablado en otro lugar de cómo fuimos –canarios y americanos– confundidos por la mitología, primero, y hasta por la historia y la política, posteriormente, y luego por la literatura y la cultura en general.

Para griegos y latinos, todo lo que se encontraba al otro lado de las Columnas de Hércules era un mismo enigma. Y así soñaron con su desciframiento. La lista de estas adivinaciones es larga, Homero, Hesiodo, Platón, Séneca...

Muchos autores excavaron en esas originales fantasmagorías y espejismos y, a medida que la ciencia náutica progresó, fueron acomodando las meras palabras, los simples presagios, a las cosas de la realidad.

En esa dinámica, la precisión descriptiva acercó paulatinamente el mito a la certeza, como tenemos oportunidad de comprobar en un pasaje de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla (siglo VII d.C.) sobre las Islas Afortunadas y su relación con Canarias: “Las Islas Afortunadas nos están indicando, con sus nombres, que producen toda clase de bienes; es como si se las considerara felices y dichosas por la abundancia de sus frutos... Están situadas en el océano, en frente y a la izquierda de Mauritania, cercanas al occidente de la misma, y separadas ambas por el mar” (XIV 6, 8-10).

Ocho siglos más tarde, las descripciones de Isidoro de Sevilla las retomará Colón en su *Relación del Tercer Viaje* (1498): “Algunos gentiles quisieron dezir por argumentos, que él (el Paraíso) era en las islas Fortunate, que son las Canarias”.

La historia, la literatura en general y la literatura narrativa en particular son, sobre todo, un ejercicio de la memoria. Muchas veces de la memoria personal del creador y, otras tantas veces, de la memoria colectiva de la que ese creador se siente parte. Asimismo poseemos una memoria genética que

no nos deja surgir de la nada. Una memoria repleta, según Jung, de “imágenes primordiales de carácter universal”. Desde que nacemos reside en nosotros un patrimonio referencial heredado.

¿Qué es un “imaginario”? Un repertorio de imágenes simbólicas que pueden aparecer en una literatura. La imagen reorganiza y aúna las culturas después de su extinción, mantuvo siempre José Lezama Lima.

Cuando hablamos del “imaginario atlántico”, o de nuestra “atlanticidad”, nos referimos a una memoria colectiva compartida con otros pueblos vinculados al océano común; a una memoria colectiva habitada de mitos (“el Mito -disfrazado, oculto, escondido- reaparece en casi todos los actos de nuestra vida e interviene decisivamente en nuestra Historia: nos abre las puertas de la comunión. El hombre contemporáneo ha racionalizado los Mitos, pero no ha podido destruirlos”, nos contó Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*), de gestas, de rutas comerciales, de periodos de convivencia, de maneras de mirar al mundo y de descifrarlo, que ha generado modos cercanos de erguir fábulas, recreaciones de una realidad construida entre todos.

En ese sentido, el norteamericano Charles Olson (1910-1971, director del college experimental de humanismo, el “Black Mountain”, en North Carolina, desde 1951 a 1955), en su obra más importante, *The Maximus Poems* (véase la introducción que el profesor de la Universidad de La Laguna, Manuel Brito, en su trabajo *Un topos atlántico para el mitólogo*, hace a los poemas de Olson vinculados a las Islas Canarias), nos habla de una ciudad mítica, Gloucester, de una ciudad desmembrada en sus orígenes de África y viajera oceánica hasta las costas americanas. Olson no duda: “Sabéis, la propia Gloucester viene de las Canarias”.

Según Kevin Power (en su libro *Una poética activa*), ex profesor también en La Laguna y estudioso de la obra de Olson, para el autor de *The Maximus Poems*, la idea de “geografía (cuerpo como lugar/cuerpo en un lugar) se acerca mucho a su mismo concepto de Historia (His/Story: Su/Historia): el hombre en su historia”.

Como ya advertimos, quizá más que de “Canariedad”, nosotros debemos hablar de “Atlanticidad”, no como parte ni como herederos del fabuloso continente de Platón, sino como pueblo en perpetua proyección, como pueblo sensible y permeable a todo lo que circula por ese océano en particular.

Y no puede uno referirse al concepto de “Atlanticidad” sin citar de nuevo a don Antonio Rumeu de Armas, el autor de *Canarias y el Atlántico*, la obra juvenil pero ambiciosa de nuestro autor.

Por ese Atlántico ha circulado la cultura occidental con todas sus consecuencias —el monoteísmo judeo-cristiano; la filosofía racionalista griega; el

derecho romano—; ese Atlántico ha sido testigo de las reciprocidades euro-americanas y de las vinculaciones de África con el Nuevo y el Viejo Mundo.

De esa triangulación cultural y civilizadora los canarios somos hijos, lo queramos o no. Los patrones de nuestro pensamiento insular son tan vastos como plurales en sus esencias.

Hemos sido hijos de los mitos greco-latinos, de las fábulas medievales y de las ensoñaciones renacentistas.

El Atlántico ha sido un solar común y húmedo de pueblos distantes y diferenciados. El mismo Charles Olson lo describe en uno de los poemas traducidos por Manuel Brito: “los portugueses/ son medio fenicios (?)/ canarios/ cromañones./ Islas,/ hacia islas,/ promontorios/ y costas/ piedras/ megalíticas/ Estaciones/ en las costas/ y Sable/ Después Inglaterra/ una tierra/ agustina”.

Islas hacia islas: tráforo comercial y ajeteo de guerras y rivalidades: los personajes ruedan por escenarios que se miran.

Hay un atlantismo anímico poco estudiado: la remota sensación de los habitantes de un lado y otro del océano, y de los que nos encontramos en medio, primordialmente, de que fuimos soñados todos de una vez y con algún objetivo común que jamás hemos descubierto.

Un camino en el mundo—1994— (en edición española: Madrid, Debate, 1996, traducida por Francisco Páez de la Cadena) es una obra desenvuelta de un autor veterano del género narrativo. Una obra de nuestros tiempos postmodernos que responde a una cuestión de apariencia elemental: somos lo que somos y lo que hemos sido.

En esa novela de V. S. Naipaul, un autor nacido en Trinidad, de origen hindú y con pasaporte británico en la actualidad, nos habla sin mediadores una voz desde el presente de su creación, y desde esa perspectiva desenfadada nos invita a regresar a algunas excelsas biografías, todas ellas desplegadas en las distintas riberas de la comarca cultural atlántico-caribeña.

Desde la parte americana, seres como Leonard Side se preguntan de qué padres o abuelos provienen, remontándose a sus arcanos, a la memoria de los seres de los que han de provenir, sin descartar que uno de los ancestros quizá resida en los grupos danzantes de Luknow, los lúbricos hombres que se pintaban el rostro e intentaban vivir como mujeres.

Junto a la trayectoria de Side, la de un gigante negro de piel suave y de hombros poderosos: Blair, trinidadiano, de temple oficinesco, que terminará muriendo en el África de sus antepasados en una extraña misión diplomática; el escritor británico Foster Morris, que viajó y escribió sobre Trinidad; el

activista Lebrun; el viejo Walter Raleigh, que regresa anciano a descubrir imposibles, o la biografía sorprendente de nuestro Francisco de Miranda.

La vida transcurre –en palabras del narrador y ensayista cubano Antonio Benítez Rojo– en esa cópula de Europa con las costas del Caribe, de la inseminación americana de sangre africana y asiática, entre la encomienda de indios y la plantación esclavista, entre la servidumbre del ‘coolie’ y la discriminación del criollo, entre el monopolio comercial y la piratería, entre el palenque y el palacio del gobernador: el parto del Atlántico.

Un camino en el mundo es un fresco multicultural, donde Canarias está por todas partes, junto a la Europa de todos los tiempos, África, por supuesto, y el Asia meridional.

Una vez más queda demostrado que las matrices culturales canarias no se encuentran al margen de la influencia española peninsular, pero sí van mucho más allá en su diversidad.

En nuestro trabajo, *Por un imaginario atlántico. Las otras crónicas* (Barcelona, Montesinos, 1996) trazamos un mapa literario de interfecundaciones metafóricas que se han dado entre las Islas Canarias, entre sus creadores, y América y sus poetas, novelistas y dramaturgos. Un imaginar común, lleno de reciprocidades, dentro de las cuales se encuentran tanto los novelistas hispanoamericanos estudiados en esa primera entrega, Alejo Carpentier, Antonio Benítez Rojo, Abel Posse, Augusto Roa Bastos, como canarios de ayer, Anchieta, Silvestre de Balboa, Luis Melián de Betancurt, Graciliano Afonso, Tomás Morales, Mercedes Pinto, Francisco Izquierdo o canarios de hoy como Josefina Plá, José Antonio Rial, Nivaria Tejera...

En ese libro, continuaba, por el lado literario, lo emprendido por el ya citado Antonio Rumeu de Armas en su libro monumental sobre *Canarias y el Atlántico*, aparecido en los años 1947-1950, en su primera edición, con el título de *Piraterías y ataques navales contra las Islas Canarias*. Para nosotros Rumeu de Armas es el Braudel del Atlántico.

Los autores ya estudiados en el libro *Para un imaginario atlántico* y los pendientes de analizar, en parte aquí señalados, hablan de Canarias y de América como un territorio unimismado en lo físico y en lo espiritual, como antes lo hicieron la mitología greco-latina, la historia escrita por Fray Bartolomé de las Casas, la Europa del Renacimiento o las cortes de los Reyes Católicos o de Felipe II.

Los mitos clásicos de la unidad de los mundos allende las Columnas de Hércules, siguen vivos para algunos creadores; se persiste en establecer relaciones interhumanas a través del lenguaje y de las imágenes literarias. La literatura y

las artes en general son sistemas simbólicos capaces de poner en relación culturas diferentes y de reinterpretarlas bajo otro punto de vista.¹

1 Para todo lo referente a la bibliografía sobre el concepto de “Atlantidad”, nos remitimos a la incorporada al final del libro *Por un imaginario atlántico*, ya citado, y en *Atlantidad*, La Laguna, Tenerife: Altasur, 2002.

EL ESPACIO FRONTERIZO: LOS NARRADORES DEL NORTE DE MÉXICO

ALICIA LLARENA GONZÁLEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

En el ámbito literario la importancia del *espacio* no ha sido subrayada todavía, sobre todo si lo comparamos con otros elementos del discurso, especialmente el punto de vista, el tiempo del relato o los propios personajes de la fábula. Sin embargo, una mirada más profunda y atenta de las funciones espaciales nos indicará enseguida su efecto mediador entre todas las instancias del relato y, por lo tanto, su rol estelar y protagonista. Si además contrastamos el papel del espacio a la luz de otras disciplinas (desde la antropología a la semiótica teatral, o desde la geografía y la filosofía hasta la arquitectura) será ya inevitable afirmar rotundamente su importancia como categoría cultural, subrayar su prioridad como fundamento de nuestra visión del mundo y nuestra percepción de la realidad, y enfatizar su íntima vinculación con las representaciones identitarias, fenómeno singularmente apreciable en la historia literaria de Hispanoamérica, desde las Crónicas de Indias hasta hoy.¹

Por otro lado, es evidente que la aparición de recientes materiales bibliográficos o el advenimiento de nuevas corrientes de pensamiento en el circuito académico (la “ecocrítica”, la “ecosofía” o el “ecofeminismo”) junto a otros síntomas socio-culturales a los que luego aludiré, están dando cuenta de un fenómeno que a estas alturas no ofrece ya ninguna duda: que “el mundo actual en su actuar y en su pensar se nos está volviendo cada vez más ‘espacialista’” (d’Ors 9).² Merece la pena, pues, reflexionar siquiera brevemente sobre el espacio literario y sobre el rol que éste desempeña en una civilización que,

1 Las ideas y reflexiones esbozadas de un modo necesariamente esquemático en este artículo forman parte de nuestro libro actualmente en prensa *Espacio, identidad y literatura: el caso de Hispanoamérica*, y cuyos contenidos principales fueron expuestos públicamente en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria como proyecto de investigación en mayo de 2003.

2 En una disciplina tan estrechamente ligada al espacio como la Geografía, este fenómeno aflora incluso en el lenguaje, como ya indicara Peter Gould: “Pensamos en palabras, y las palabras reflejan nuestro pensamiento. Uno de los mayores cambios que se produjeron a

como la nuestra, se erige sobre los pilares del lenguaje y de la representación, para asomarnos finalmente a un fenómeno atractivo y singular de la escritura mexicana contemporánea: la emergencia de los llamados “Narradores del Norte”, nuevos escribanos de un territorio donde se han puesto en juego las jugosas cuestiones identitarias y los ricos y diversos cruzamientos del espacio fronterizo.

1. LA IMPORTANCIA DEL ESPACIO: FUNDAMENTOS CULTURALES

La pérdida de la referencia espacial parece evidente a la luz de las grandes masas migratorias que han cambiado el rostro de la tierra en las últimas décadas, prodigando el desplazamiento entre las naciones y los consiguientes desajustes entre identidad y territorio, hasta configurar una nueva sintomatología que algunos bautizan como el síndrome del “Anyplace”, el “mal peculiarmente moderno llamado sin-espacio” (Lutwack 182-183). Pero curiosamente –y esto es lo que nos interesa subrayar aquí– el peso específico del espacio se ha vuelto mayor a medida que han crecido los procesos globalizados, reavivando las interferencias entre lo local y lo global, que ya han quedado estigmatizada en un nuevo término, la “glocalización”.

Así, movilidad y desplazamiento, comunicación y exilio, internacionalización e itinerancia, no han conseguido restar presencia a regiones y provincias, sino al contrario, las han dotado de un relieve especial, afirmando la importancia del territorio, como sugieren las modas étnicas, el énfasis ecológico, e incluso los intereses de la nueva geografía, atenta hoy como nunca a los efectos sociales del espacio más inmediato: “En la medida en que se conoce el territorio –apunta Villanueva Zaragaza– se ayuda a comprender temas y problemas, algunos recurrentes y en la actualidad candentes, como los nacionalismos, la identidad territorial, los temas de conflictos fronterizos y movimientos irredentistas, y la ordenación territorial en sí” (2).

Al mismo tiempo, humanistas como Alain Finkielkraut recuperan ahora el concepto de “arraigo” esbozado en su día por Simone Weil en *Echar raíces* (1943), un libro que Albert Camus, su editor, consideró en su día como un auténtico tratado de civilización y donde la filósofa advertiera que “El arraigo

palabras, y las palabras reflejan nuestro pensamiento. Uno de los mayores cambios que se produjeron a finales de los 50 y principios de los 60 fue el uso adjetivo de la palabra «espacial» para lo que antes se podía haber llamado «geográfico». Se habla desde entonces de interacción espacial, organización espacial, estadística, relaciones, comportamiento, modelos, planificación, aplicaciones, patrones, difusión... y estructura espacial” (7).

es quizás la necesidad más importante y la más desconocida del alma humana” (51). Al hilo de esta idea, Finkielkraut señalará que “En la época moderna, la técnica nos ha permitido desligarnos de la tierra, hoy en día, creo que debemos desligarnos de la técnica para conservar cierto contacto con la tierra” (Rapin), y que urge en nuestros días desligarse de los prejuicios de la globalización, evitando los efectos de una peligrosa disyunción entre lo particular y lo universal: “El mundo no es forzosamente lo que nos dice esta forma de la mundialización, ni sólo redes. Es también territorios, naciones, paisajes [...] Sí, hay territorios, sí, hay adhesiones, sí, la cuestión de las fronteras sigue siendo capital, sí, también hay agricultores y paisajes” (Rapin).

Conviene recordar que, desde un punto de vista cultural, el “simbolismo de las zonas espaciales informa o sobredetermina todo otro símbolo material, sea natural, artístico o gráfico” (Cirlot 192), hecho visible incluso en expresiones que se han vuelto cotidianas y que tienen, como sabemos, una carga ideológica importante (relaciones Norte/Sur; Primer Mundo/Tercer Mundo, Centro/ Periferia, etc.); e incluso en la abundancia de ideas y conceptos que antes no se expresaban espacialmente y que en la actualidad forman parte habitual del escenario mediático: “conferencia cumbre”, “de alto nivel”, “línea de conducta”, “ruedas de prensa”, “sectores sociales”, etc.. En el mismo sentido, debe subrayarse que entre las imágenes simbólicas la “Gran Madre telúrica” es sin duda “la entidad religiosa y psicológica más universal” (Durand 223), y que en la expresión literaria el eterno femenino y el sentimiento de la naturaleza van indisolublemente unidos, lo que explica no sólo la importancia cultural del espacio sino también otros fenómenos más recientes, como el abierto debate que el “ecofeminismo” inicia en las postrimerías del siglo XX, advirtiendo en la correlación mujer-tierra un interesante campo teórico cuyo postulado básico puede resumirse en los siguientes términos: que la degradación de la tierra, la destrucción y violación del medio ambiente, el papel irrelevante que la naturaleza tiene en la sociedad homocéntrica y su confinamiento utilitario y mercantil a la función reproductiva es una imagen analógica de esas mismas acciones sobre el sujeto femenino.

El debate ecofeminista es sin duda alentador e interesante cuando se entiende, holísticamente, como una práctica que busca “la salvación del cuerpo sagrado de la Tierra” y que quiere mostrar no sólo la conexión entre la dominación de las mujeres y de la naturaleza desde el punto de vista de la ideología cultural y de las estructuras sociales, sino introducir también nuevas formas de pensamiento, estimulando lo que ha dado en llamarse “ecojusticia” (Gebara 32). De acuerdo con la idea de una conciencia global, “en comunión con”, que logre reanudar la relación interdependiente entre la naturaleza y el hombre, podrían leerse también las ideas del movimiento

“Deep Ecology” (“ecología profunda”), el discurso crítico que Félix Guattari expone en *Las tres ecologías* (la ecología natural, la ecología social y la ecología mental) y lo que Fritjof Capra denomina “la trama de la vida”: “La ecología profunda no separa a los humanos, ni a ninguna otra cosa, del entorno natural. Ve el mundo, no como una colección de objetos aislados, sino como una red de fenómenos fundamentales interconectados e interdependientes. La ecología profunda reconoce el valor intrínseco de todos los seres vivos y ve a los humanos como una mera hebra de la trama de la vida” (229).

La influencia del medio ambiente en el hombre físico es obvia, pero sus efectos en los estados psíquicos internos, aún siendo menos visibles, son más determinantes y acusados, hecho que puede constatarse en las analogías médicas establecidas por Hipócrates con su clásico tratado sobre la correspondencia entre los humores corporales y las estaciones del año, en la tesis de Posidonius sobre la estrecha relación entre invierno y melancolía, en las estrategias orientales del Feng Shui e incluso en expresiones tan populares y antiguas como “la primavera la sangre altera”. De ahí las intuiciones de Carl Jung, para quien el “lugar” constituía un elemento central de la historia de las culturas y las naciones y para el que los símbolos espaciales, como el “bosque”, resultaron ser significantes universales del inconsciente colectivo, estableciendo incluso las conocidas relaciones de equivalencia entre el carácter extrovertido/introvertido y las posiciones geográficas de Occidente/ Oriente. Y de ahí también el pilar filosófico de Heidegger, su sentido del “habitar”, su idea de “ser-en-el-espacio”, de enraizamiento y pertenencia, porque “habitar” significa estar en un lugar determinado, enraizado en él y pertenecer a él, reconocer, en fin, como dirá Bollnow, que los hombres no existen de modo arbitrario en el mundo, “sino que están ligados a él a través de un vínculo de confianza tal como el que une el alma al cuerpo y el que religa lo expresado con su expresión” (248).

Al hilo de la determinación espacial, como hemos visto, no resultará extraño que en esta encrucijada contemporánea la sensación de pérdida identitaria se acompañe de manifestaciones culturales que tienden a reforzarla y de anuncios que recuerdan, desde ámbitos muy distintos, la necesidad de un proceso integrador, que pueda ajustar las pulsiones regionales y la subjetividad individualidad en el marco uniforme de esta nueva universalización. Las modas étnicas que tanto éxito han tenido en las últimas décadas, los nuevos y más variados cruzamientos socio-culturales (los cholo-punks, los pachucokrishnas, los ciberaztecas, los rockeros hopi, etc.), la cada vez más creciente conciencia ecológica o los más recientes regionalismos literarios apuntan a este fenómeno, precisamente. Y en este sentido el debate es intenso y no ha hecho más que empezar, porque el fenómeno globalizador y el énfasis regional guardan a su vez una estrecha relación con las apasionantes discusiones

culturales que han tomado la escena en las últimas décadas. Los llamados movimientos “post” (postmodernidad, postoccidentalismo, postorientalismo y postcolonialidad) han puesto en juego un proyecto crítico con la modernidad y especialmente con la expansión de un capitalismo sin fronteras que propaga la uniformidad y la estandarización en detrimento de la heterogeneidad. Este proyecto, como bien ha señalado Walter Mignolo desde América Latina, promueve en cambio “la descentralización y la ruptura de la relación entre áreas culturales y producción de conocimientos”, contribuyendo “a la restitución de las historias locales como productoras de conocimientos que desafían, sustituyen y desplazan las historias y epistemologías globales”.

En este orden de cosas, es visible que la cultura occidental se enfrenta todavía a las tensiones aún no resueltas entre lo individual y lo social, entre lo singular y lo universal, y que en la justa comprensión del espacio residen no pocas de las claves que aportarán la rica solución a esas fuerzas en apariencia contrapuestas. Y es que si el enfoque posmoderno ha puesto un énfasis especial en subrayar que las construcciones culturales y la representación son socialmente más determinantes que la propia política, “si se quiere entender el significado de los fenómenos nacionales, étnicos o raciales sólo se tienen que desenmascarar sus representaciones culturales, las imágenes a través de las cuales algunas gentes representan para otros los rasgos de la identidad nacional” (Smith 193). La tarea es compleja, pero también enriquecedora y atractiva, porque se trata de discernir, en una cultura como la nuestra, que se ha elevado sobre los pilares de la representación lingüística, una imagen del mundo superadora de aquellas ilusiones que hemos ido construyendo a través de la semántica. Nada puede decirse de la realidad con independencia del lenguaje que empleamos para hablar de esa misma realidad, porque es obvio que “donde hay código lingüístico hay ideología” y que, por tanto, nuestra experiencia espacial asumió en el transcurso de la historia los aditamentos y matices de sus representaciones (Pániker 286). Por estas mismas razones es fácil advertir que, como imagen fundacional del universo, el tejido textual del espacio sea, probablemente, el fundamento cultural más decisivo en nuestra percepción del mundo.

2. ESPACIO Y LITERATURA EN HISPANOAMÉRICA: APUNTES ELEMENTALES

Ciertamente, nuestra idea del espacio, nuestra imagen de ciudades, países y territorios, está fuertemente condicionada por la cultura y por la influencia directa de los discursos artísticos, generadores de espacios textuales que han

sido forjados en la representación literaria y de los que emana una especial “mitología conductora”, una imborrable huella psíquica en el conjunto de nuestro imaginario colectivo, tal como lo expresara en su día el escritor canario Agustín Espinosa:

La música que salve a un pueblo, a un astro o a una isla, no será nunca música de esta clase. Sino música integral. Sino la creación de una mitología. De un clima poético donde cada pedazo de pueblo, astro o isla, pueda sentarse a repasar heroicidades. Sino aquella literatura que imponga su módulo vivo sobre la tierra inédita. No ha sido de otro modo cómo el mundo ha visto, durante siglos, la India que creó Camoens; o la Grecia que fabricó Homero; o la Roma que hizo Virgilio; o la América que edificó Ercilla; o la España que inventaron nuestros romances viejos.

Una tierra sin tradición fuerte, sin atmósfera poética, sufre la amenaza de un difumino fatal...

Lo que yo he buscado realizar, sobre todo, ha sido esto: un mundo poético; una mitología conductora. (1988, 9-10)

El poder cultural del espacio literario es tan denso que a través suyo pueden deducirse múltiples instancias, como ha puesto de relieve en las últimas décadas el campo interdisciplinario de la “ecocrítica” al destacar la interconexión entre el mundo natural y la cultura, tal como se muestra a través de la lengua y la expresión escrita, utilizando para ello interrogaciones tan interesantes como éstas: “¿cómo la naturaleza es representada en este soneto? ¿Son los valores expresados en esta obra consecuentes con la sabiduría ecológica? ¿Cómo nuestras metáforas de la tierra influyen en nuestro modo de tratarla? ¿En qué sentido la misma capacidad de leer y escribir afectó a la relación de la humanidad con el mundo natural? ¿Cómo ha cambiado con el tiempo el concepto de lo salvaje? ¿De qué modo y hasta qué punto el efecto de la crisis medioambiental se está filtrando en la literatura contemporánea y la cultura popular?” (Glotfelty).⁴

Por otro lado, es obvio que el espacio literario es el resultado de una operación verbal y de las decisiones tomadas –nunca ingenuamente– en el plano estilístico del texto, y que por tanto es un fenómeno explicable y susceptible de análisis desde el plano morfológico de la obra, el registro más elemental y

4 La citada introducción de Glotfelty puede leerse también en su texto “What is Ecocriticism?” [Online: www.asle.umn.edu/conf/other_conf/wla/1994/glotfelty.html], en la web oficial de la “Association for the Study of Literature and Environment” (ASLE) [<http://asle.umn.edu>], punto de referencia imprescindible para el tema, y donde el lector interesado encontrará información crítica y bibliográfica abundante y actualizada.

primario de esa interesante problemática que ha resultado ser la espaciología literaria. Desde esta óptica, pueden reconocerse, por ejemplo, los tópicos espaciales que han sido fijados en el decurso de la tradición literaria, o los patrones culturales de la experiencia del espacio, es decir, esa serie de correlaciones que indican la jerarquía social del mismo (espacios públicos o privados, propios o ajenos, sagrados o profanos) y que son siempre portadores y expresivos de las valoraciones éticas, morales y cosmovisivas establecidas por zonas, provincias, regiones, países e incluso puntos cardinales: “La instancia discursiva del juicio ético se insinúa profundamente en la óptica y la percepción del espacio” (Marchese 316). Las descripciones geográficas, los relatos de viajes, o los textos historiográficos como las Crónicas de Indias, por ejemplo, pueden darnos múltiples ejemplos de esas valoraciones que, en muchos casos, siguen vigentes aún siglos más tarde de haber sido elaboradas en la lengua escrita, como sucede en la clásica antinomia tan traída y llevada con respecto a Hispanoamérica, “civilización y barbarie”, o como se insinúa en nuestros días en algunos populares anuncios publicitarios.⁵ Y es que los territorios literarios nunca son ingenuos, su ideología es siempre intencional, tal como resume acertadamente Lennard Davis: “Todas estas representaciones son ideológicas en el sentido de que llevan incrustados significados sociales. Ningún autor puede recrear realmente un lugar, pero al emplear París o Londres –al igual que Middlemarch o Cumbres Borrascosas– la localización se ve de hecho moldeada por la intersección de la imaginación literaria y la mitología social” (79).⁶

En el caso concreto del proceso histórico de la literatura hispanoamericana, no cabe duda de que el paisaje fue uno de los elementos más persistentes y, entre los términos que han definido su historia literaria, el “telurismo” adquirió por momentos el rango de piedra angular, hasta convertirse en un reiterado factor de identificación. Ya lo decía Marcelino Menéndez y Pelayo en

5 Recuérdese al respecto la campaña publicitaria del licor de coco “Malibú” que en estos días circula en las pantallas televisivas del país (y que ha popularizado incluso en el habla cotidiana la expresión “me estás estresando”) apela precisamente a estas valoraciones ideológicas, manifestando y estimulando a un tiempo el juicio ético tan extendido sobre el Caribe, como el territorio del recreo y la parsimonia, donde nada se toma en serio: “Si en el Caribe se tomaran la vida tan en serio no tendríamos Malibú” –concluye textualmente el anuncio. Más allá de la intención cómica que persigue este spot publicitario, su lenguaje forma parte de una imagen estereotipada, que sigue perpetuándose, y que acarrea consigo implicaciones sociales quizás no tan simpáticas.

6 Para enfatizar ese bagaje ideológico del espacio novelesco, Davis distingue entre terreno y escenario frente a “localización intencional” (105). En este sentido añadirá que “Las localizaciones son ideológicas precisamente porque delimitan la acción y encierran sentido aunque sólo aparenten describir con neutralidad” (86-87).

su célebre *Historia de la poesía hispanoamericana* al definir la preponderancia de la descripción paisajística como uno de los rasgos representativos del género en Hispanoamérica: “Por eso lo más original de la poesía americana es, en primer lugar, la poesía descriptiva, y en segundo lugar, la poesía política” (I 16).

Es obvia, por ejemplo, la intensa idealización de América que desprendieron las Crónicas de Indias (El Dorado, el Paraíso), más tarde perpetuada y celebrada en la literatura romántica (aunque con objetivos bien distintos); de otro, también es palpable en esos mismos textos inaugurales la demonización de América como escenario natural de la barbarie, extremos ambos que espolearon más tarde los relatos científicos de Humboldt, la polémica defensa de los jesuitas expulsos y las propias tensiones independentistas, haciendo que *naturaleza, paisaje y espacio* tomaran un valor cultural y político, convirtiéndose en el soporte semiótico de la identidad americana. Así sucederá en la primera generación de escritores decimonónicos, que anuncian ya los proyectos de la búsqueda de identidad cultural y literaria a través de un plan visiblemente americanista (Andrés Bello, José Joaquín Olmedo, José María Heredia). El propio Sarmiento, al convertir la ubicación geográfica del *Facundo* en el eje argumental de la obra, insistirá “en el propósito de Echevarría de hacer *de y con* el paisaje un *tema literario* que pueda señalar y denunciar el *problema político*” (Area 5). De hecho, “el espacio, la geografía y las territorialidades son parte central de sus tesis sobre América Latina y de su definición de la civilización y la barbarie; es desde el territorio (que no se ha transitado pero que conoce a través de los relatos) que Sarmiento piensa la conformación de la identidad latinoamericana” (Montaldo 69).

El criterio de representatividad del espacio americano resurgirá en el siglo XX a través de distintas corrientes literarias (criollismo, nativismo, regionalismo, indigenismo, negrismo, vanguardismo urbano) generando “la fundación de un sistema de lugares” y la práctica del “nacionalismo geográfico” cuyas imágenes espaciales aparecen como sustancias portadoras de los contenidos, conflictos y singularidades de la cultura y el ser americanos (Ainsa). Tal como señala Mauricio Ostria, uno de los rasgos principales de la novela hispanoamericana del siglo XX, más allá de la fiebre regionalista, seguirá siendo la “importancia de los entornos” (57-75), la misma que conduce al narrador cubano Alejo Carpentier a definir el proceso del barroco literario trazando una línea de continuidad que avanza desde Bernal Díaz y Hernán Cortés (abrumados por la insuficiencia del lenguaje ante lo “real maravilloso”) hasta los autores modernistas –inventores de una poesía “sumamente barroca”– y desde estos a *La Vorágine* (1924), *Canaima* (1935) o la narrativa de Miguel Ángel Asturias. En su recorrido, por cierto, demostrará que ese espíritu barroco, lejos de desaparecer, tiende a intensificarse: “Y lo barroco que ustedes conocen, la novela contemporánea latinoamericana [...] es

debida a una generación de novelistas en pie hoy en día, que están produciendo obras que traducen el ámbito americano, tanto ciudadano como de la selva o de los campos, de modo totalmente barroco” (124).

Es interesante observar –aunque no podamos detenernos en este proceso,– cómo en la novela hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX, que se presentó a sí misma como superadora del regionalismo literario y su estrategia paisajística, la función del espacio cobró un protagonismo radical, tomando desde entonces dos notables direcciones: la primera, una depuración evidente del aparato formal (barroco) del telurismo americano; la segunda, la transformación del espacio desde un mero contexto verbal hacia el verdadero eje estructurante del relato, hechos constatables en las ya célebres novelas de Juan Rulfo y Gabriel García Márquez.⁷

Por lo que respecta a las últimas décadas del siglo XX, y en medio de los procesos posmodernos, el espacio literario seguirá desempeñando un papel estelar, donde destacan procesos tan importantes como la clara “devaluación del concepto de ciudad sin precedentes en la cultura occidental” (Álvarez-Tabío 16), lo que propicia el desvanecimiento del mito civilizador en favor de un regreso a lo natural. Ello es lo que proyectan las experiencias telúricas del desierto mexicano en un relato como “Coyote” de Juan Villoro; lo que se respira a través de las páginas de *Un viejo que leía novelas de amor* (1989) de Luis Sepúlveda, epicentro textual de la llamada “novela ecológica”; lo que muestra el tema dominante del encuentro entre el “buen salvaje” y la ciudad de Londres sobre el que Sylvia Iparraguirre fundamenta su exquisita novela *La Tierra del fuego* (1998); y la sustancia explícita de *Waslala. Memorial del futuro* (1996), una novela donde Gioconda Belli, con una dimensión acusadora y global, entre el escepticismo posmoderno y la posible utopía, lleva hasta el extremo la devastación ecológica de Latinoamérica, convertida en el basurreo de los desechos tecnológicos del Primer Mundo.

Por otra parte, el resurgimiento de las literaturas regionales en las últimas décadas del siglo XX –visibles y especialmente relevantes en países como Chile, Argentina y México– constituye sin duda uno de los fenómenos socio-culturales más atractivos e interesantes, en íntima relación con el auge de las periferias en el discurso posmoderno, con la consiguiente descentralización de la cultura y con las lógicas tensiones entre la globalización y el localismo. En el mismo sentido, y en estrecha relación con estos desplazamientos, deben entenderse las discusiones que la literatura fronteriza de México ha suscitado en estos años, pues la escritura chicana en Norteamérica desafía

7 De este proceso hemos dado buena cuenta en nuestro libro *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*.

con su naturaleza híbrida las antiguas definiciones identitarias, como expresan los personajes de Carlos Fuentes en *La frontera de cristal* (1995), novela que anuncia sin ambages el nacimiento de sujetos portadores de la nueva espacialidad: “Yo no soy mexicano. Yo no soy gringo. Yo soy chicano. No soy gringo en USA y mexicano en México. Soy chicano en todas partes. No tengo que asimilarme a nada. Tengo mi propia historia” (294). Del lado mexicano, el fenómeno de la llamada “narrativa norteña”, del que enseguida vamos a ocuparnos, reafirma de nuevo la profunda alianza entre identidad y espacio, y el rutilante protagonismo que ese vínculo ejerce en el pórtico del nuevo siglo.

3. EL ESPACIO FRONTERIZO: LOS NARRADORES DEL NORTE DE MÉXICO

No resulta sencillo sintetizar lo que a partir de las últimas décadas del siglo XX ha venido sucediendo en la vida literaria del norte de México. Y es que la actividad cultural y la creación artística han generado en la región, desde los años 80, un espectacular florecimiento de autores y de textos difícilmente reseñables en una visión panorámica. Por otra parte, cuando se habla del norte de México se apunta en general a un espacio geográfico heterogéneo, acentuado por la presencia de los estados fronterizos, con un carácter sociológico más específico; y aún dentro de éstos, el desarrollo económico y cultural de la frontera manifiesta también una visible desigualdad.

En las descripciones crítico-literarias, “frontera” y “desierto” guardan ciertos parentescos y, en realidad, puede decirse que el primero de los nombres es una consecuencia del segundo. Tal como explica Eduardo Antonio Parra, sucede que la prosa del norte de México fue llamada en los años 80 “narrativa del desierto” por la presencia de los accidentes geográficos en sus autores estelares, fundadores entonces de una tradición regional: Jesús Gardea (Chihuahua), Gerardo Cornejo (Sonora), Ricardo Elizondo (Nuevo León), Severino Salazar (Zacatecas) y Daniel Sada (Mexicali).⁸ Sin embargo, el término resultaría insuficiente para designar a otros escritores norteños cuya temática apuntaba en otras direcciones, de ahí la sustitución por el de “narrativa fronteriza”, el más extendido hasta la fecha, no sin ciertos debates.

8 Aunque originario de Mexicali, la narrativa de Daniel Sada refleja sobre todo las poblaciones de Coahuila. En la conformación de esta misma tradición literaria no deben olvidarse, por otro lado, los *Cuentos del Desierto* (1959) de Emma Dolujanoff, cuya materia artística incorpora los aspectos mágicos y legendarios de sus poblaciones indígenas.

En un artículo titulado “De ciertos desiertos inciertos”, el poeta, narrador y ensayista Alfredo Espinoza, describe el valor identitario que el desierto alcanzó en el nuevo regionalismo mexicano de Chihuahua (“Y por los años ochenta los chihuahuenses nos enamoramos de nosotros mismos. Y el desierto fue nuestro espejo”), señalando que fue este, sin duda, el paisaje con mayor presencia entre los norteños, el que logró erigirse en el significante simbólico de la zona (“el desierto pulía nuestros rasgos, explicaba nuestra palabra austera, torpe, franca y agresiva”) y el motivo estético y literario a través del cual, en definitiva, los chihuahuenses exacerbaban su singularidad, reclamando el respeto y la atención a sus señas peculiares; exigencia, por cierto, que a su juicio no pretendía una confrontación excluyente con el resto de la identidad nacional ni una desmembración de la mexicanidad, sino un deseo de contribuir a un nuevo concepto de nacionalidad: “se decía en aquellos candorosos días que habría que chihuahuénizar el país”.⁹ Es en este contexto donde se inscribe la obra narrativa de Jesús Gardea (1939-2000), a quien hoy se considera un máximo exponente de la “narrativa del desierto”. Autor de obras ya imprescindibles en el panorama nacional, y reconocido como uno de los valores de la escritura mexicana con proyección internacional, su fundación imaginaria de “Placeres” (el lugar donde transcurren sus ficciones, trasunto literario de Delicias, su localidad de origen, como él mismo confesaría) y la temática y el estilo de su prosa le han deparado no pocas –y en absoluto gratuitas– comparaciones con Juan Rulfo.

Pero si el desierto constituyó en los años ochenta la incorporación estable del escenario norteño a la literatura nacional, revelando la singularidad de sus paisajes y la materia artística de sus ritmos de vida, su expresión y sus costumbres, el conjunto de la llamada literatura fronteriza fortaleció definitivamente esta presencia, visibilizando la frontera como una región cultural específica cuya personalidad histórica y sociológica le han conferido su propia identidad. En territorio mexicano, su estudio empezó a mediados de los ochenta, en parte por la preocupación del “centro” “por reforzar el fardo romántico de la identidad” (Luna 79), por “cultivar y nacionalizar a los estados fronterizos, dándose a conocer lo que consideró la esencia de lo mexicano” (Conde 52).

De este modo fue configurándose una escritura que ha servido para reafirmar el sentido regional, para reconocerse en lo local, y que “ha dado más

9 El mismo Alfredo Espinoza contribuirá al nuevo regionalismo de Chihuahua con su novela *Infierno grande* (1990), los poemarios *Desfiladero* (1991) y *Tatuar el humo*, Premio Nacional de poesía “Gilberto Owen” (1992) y sus ensayos sobre la cultura del norte mexicano. Junto al poeta Rubén Mejía fue el coautor de la *Muestra de la poesía chihuahuense 1976-1986* (1986).

que cualquier otro icono autenticidad y legitimidad a nuestro Ser norteño. Ha delineado nuestra geografía, nuestro espacio y nos ha heredado historicidad, tiempo y ubicuidad” (Luna 81). Y es que, en efecto, en la década del ochenta todos compartieron una misma preocupación, el tema regional de “lo fronterizo”, en un momento histórico en el que el concepto de la Nación se enfrentaba –en palabras de Homi Bhabha– a un proceso de “disemiNación” (291-322). En esa misma eclosión del tema fronterizo y en la evidente actualidad de la que goza en nuestros días, debe interpretarse la seducción y el interés que ha despertado en autores que no sólo no pertenecen a la zona, sino que rebasan incluso el ámbito nacional: es el caso de Carlos Fuentes (*La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos*, 1995) y del escritor español Arturo Pérez Reverte (*La reina del Sur*, 2002).

Vista desde una perspectiva panorámica, el predominio en la literatura norteña le corresponde todavía a la narrativa y la poesía, frente al desarrollo más escaso del teatro y del ensayo. Y en cuanto a los temas, y en los dos géneros más constantes, el consenso es evidente: la realidad geográfica (sierra, mar, desierto, ciudades, o la frontera misma) es fundamental, espacios que se construyen en un lenguaje de tendencia coloquial y vernácula, con una fuerte contaminación anglosajona, y que muestra la realidad específica de la zona. Igualmente, entre los rasgos generales debe notarse el predominio de la recreación de la cotidianidad (sin caer en el costumbrismo provinciano) y la representación del espacio urbano, soportes temáticos sobre los que la escritura fronteriza contesta hoy a las imágenes heredadas de la tradición: entre ellas, la de un lugar de fácil penetración cultural, ya sea por medio del lenguaje, las costumbres o el estilo de vida producto del contacto inmediato con los Estados Unidos, o su percepción como “border of fear/border of desire”, o como la antigua y deshabitada tierra de nadie (Romero 36-70).

En el caso concreto de la literatura bajacaliforniana, la ruptura con el aislacionismo cultural y la integración de la península al contexto cultural nacional tuvo un pilar importante en los años sesenta, en el llamado movimiento de “La Californidad”, que a modo de cruzada cultural se propuso dotar a Baja California de tradición y memoria histórica. La novela *Calle Revolución* (1964) de Rubén Vizcaíno Valencia constituyó una de las expresiones novelísticas más importantes y polémicas del movimiento, en tanto fundación simbólica y mítica de un espacio vicioso y depravado, la ciudad de Tijuana, presentada en la obra como la ciudad de los pecados capitales. A partir de ella, las imágenes de la urbe empiezan a aflorar convirtiendo a la Avenida Revolución, centro neurálgico de Tijuana, en escenario de una gran cantidad de textos bajacalifornianos: Vizcaíno lo hará de nuevo en *Tijuana Go-Go* (1967); Federico Campbell en *Tijuanenses* (1989); Roberto Castillo Udiarte en *Blues cola de lagarto*

(1987), *Cartografías del alma* (1987), *Nuestras vidas son otras* (1994), y *La pasión de Angélica según el Jonhby Tecate* (1996); Rosina Conde en *El agente secreto* (1990) y *Arrieras somos* (1994); Martín Romero en *Comicipolis* (1999); o Luis Humberto Crosthwaite en *Marcela y el Rey al fin juntos* (1988) y *Estrella de la Calle Sexta* (2000).

Debe saberse al respecto que la ciudad bajacaliforniana es la frontera de mayor tránsito del mundo, la más importante como puente de paso hacia los Estados Unidos en territorio mexicano, atravesada a diario por cuatrocientas mil personas en ambas direcciones y que, desde sus primeras etapas de desarrollo durante los años treinta, Tijuana se alineó en torno a la Calle Revolución, poblándose de bares, hoteles y restaurantes, casas de juego y prostíbulos, convirtiéndose en el eje del diseño urbano posterior. En este sentido, la Avenida Revolución es hoy la vía citadina más importante del noreste mexicano, una pieza clave para estudiar la naturaleza y evolución de la identidad fronteriza. Es así como la ciudad más visitada del mundo, a la que Néstor García Canclini ha definido como el “laboratorio de la posmodernidad”, recibe en la escritura su propia “mitología conductora”, construcciones simbólicas que no sólo le otorgarán protagonismo sino también un aura luminosa, redimiendo a la ciudad de los vicios de sus antiguas vestiduras identitarias.¹⁰ En este orden de cosas, no es extraño que, del mismo modo en que se habló de la necesidad de chihuahuenuzar el país, Federico Campbell considere la “tijuanaización” de México como el fenómeno cultural de los años noventa, tal como expone en *Máscara negra* (1995), que reúne sus artículos publicados en el diario *La Jornada* desde 1989 a 1993, y en los que hay afortunadas recurrencias temáticas en torno a todo tipo de expresiones culturales fronterizas.

Desde un punto de vista literario, los novelistas de la península californiana manejan los recursos generales de la novela contemporánea haciendo uso de una rica y compleja intertextualidad entre los patrones culturales de la tradición mexicana y europea, e incorporando materiales norteamericanos de la alta cultura y de la cultura popular (desde el cine al rock, desde la televisión al blues, desde el video a la cibercultura). Con un lenguaje poblado de expresiones cultas y hablas locales o personales, en busca de su propia identidad, es visible la pugna entre la expresión regional y cosmopolita, forcejeo en el que la presencia del *spanGLISH* es notoria e ineludible. Destaca además la hibridación genérica (narrativa, poesía-crónica, testimonial, narrativa, viñetas sociales, costumbristas, contestatarias, intimistas...) y el aprovechamiento de

10 “Durante los períodos en que estudié los conflictos interculturales del lado mexicano de la frontera, en Tijuana, en 1985 y 1988, varias veces pensé que esta ciudad es, junto a Nueva York, uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad” (293).

las innovaciones estéticas aplicadas a un contexto regional y periférico, donde abundan las expresiones culturales marginales y alternativas (lo gay y el lumpen, entre otras) y las manifestaciones de la cultura popular norteña, que tendrá un bastión aventajado en la música regional; no en vano, el curioso fenómeno de los “narcocorridos”, con la fama internacional de la que en estos momentos gozan grupos tan conocidos como “Los Tigres del Norte”, apunta precisamente a esa épica regional que se construye con la realidad sociocultural de la zona, y de la que dan buena cuenta algunos de los autores más relevantes del panorama fronterizo. Sucede así, por ejemplo, en la lúdica escritura de Luis Humberto Crosthwaite, quien en su novela *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (2001) rinde homenaje a la tradición musical norteña. A finales de 2002, este mismo escritor ofició de conferenciantes en la ciudad de Barcelona con un texto titulado “Misa fronteriza (Cowboys vs. Mariachis: música y cultura en la frontera norte de México)” para dar cuenta del maridaje cultural que propicia la vivencia fronteriza, de la que se considera abiertamente representante. He aquí, a modo de conclusión, algunos de los fragmentos que bien podrían resumir lo que hemos señalado a lo largo de esta páginas:

Mi nombre es Luisumberto y soy fronterizo.

Me declaro así, abiertamente, sin pena ni gloria.

Confieso ante ustedes que mi religión es la frontera. Monotemático, me dicen. Aburro y divierto al mejor de los escuchas. Proclamo en las esquinas de las calles más transitadas, en las cantinas, en los centros culturales la Buena Nueva de esta franja que me atraviesa el cuerpo como atraviesa al mundo. Estoy biseccionado entre dos países y dos culturas, me declaro triunfador y derrotado en la guerra de los cowboys contra los mariachis.

[...]

Mi nombre es Luisumberto y mi religión es la frontera. No se dejen engañar: soy más alto de lo que parezco, menos bruto, más miope, mejor esposo, peor amante, enaltecido padre de familia, ridículo comediante de palabras. Estoy ante ustedes, tal como soy, biseccionado, dividido entre el aquí y el allá. ¿Les dije que estoy biseccionado? ¿Quieren que les muestre mi bisección? Atraviesa mi alma de un extremo a otro. Es la frontera, brother, la traigo tatuada en el brazo; la frontera, beibi, la llevo atravesada en el pescuezo; la frontera, míster, se me ha metido al corazón y ahí está clavada. Y ahí es donde la quiero.

[...]

En el principio fue José Alfredo Jiménez. Pero José Alfredo nunca se imaginó que en el norte de México; o sea, en el Sur de Estados Unidos, se fraguaba un mestizaje, y de ese mestizaje brotaría un sonido nuevo.

Bendita sea por siempre nuestra música.

El acordeón nos llegó de Texas y el bajo sexto nos llegó del sur mexicano. Ya existían desde hace mucho, pero fue ahí, en la frontera, donde se conocieron, se enamoraron y se pusieron a cantar.

Bendita sea por siempre nuestra música.¹¹

REFERENCIAS

- Aínsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986.
- Álvarez-Tabío, Enma. *Invencción de La Habana*. Barcelona: Casiopea, 2000.
- Area, Lelia. “El *Facundo* de Sarmiento o las políticas del paisaje”. *Estudios* 5 (1995).
- Bhabha, Homi. “DissemiNation”. *Nation and Narration*. Bhabha (ed.). London: Routledge, 1990, 291-322.
- Bollnow, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor, 1990.
- Capra, Fritjof. *La trama de la vida*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- Carpentier, Alejo. “Lo barroco y lo real maravilloso”. *Razón de Ser. Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1988.
- Conde, Rosina. “¿Dónde está la frontera?”. *El Acordeón. Revista de Cultura* 7 (1992).
- Crosthwaite, Luis Humberto. *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*. México: Joaquín Mortiz, 2001.
- . “Misa fronteriza (Cowboys vs. Mariachis: música y cultura en la frontera norte de México)”. Conferencia impartida en Barcelona, 2002.
- D’Ors, Víctor. “Prólogo recensional”. Bollnow, O. Friedrich. *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor, 1969.
- Davis, Lennard J. *Resistirse a la novela. Novelas para resistir. Ideología y Ficción*. Barcelona: Debate, 2002.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1979.

11 El texto “Misa fronteriza (Cowboys vs. Mariachis: música y cultura en la frontera norte de México)” de Luis Humberto Crosthwaite, fue leído como conferencia en Barcelona en diciembre de 2002. Agradezco infinitamente a Luis Humberto la gentileza de su envío.

- Espinosa, Agustín. *Lancelot 28° 7°*. Tenerife: Interinsular Canaria, 1988.
- Espinoza, Alfredo. "De ciertos desiertos inciertos". *Fronteras (Revista de diálogo cultural entre las fronteras de México)*. <<http://www.cnca.gob.mx/cnca/buena/descentra/cnd/frontera/hm/inciertos.html>>.
- Fuentes, Carlos. *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- Gebara, Ivone. *Intuiciones ecofeministas. Ensayo para repensar el conocimiento y la religión*. Madrid: Trotta, 2000.
- Glotfelty, Cheryll. "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis". *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Glotfelty, Cheryll and Harold Fromm (eds.). Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996.
- Gould, Peter. "Pensamientos sobre la geografía". *Geocrítica* 68 (1987): 1-42. <<http://www.ub.es/geocrit/geo68.html>>.
- Luna, Francisco. "Visiones fronterizas". *Literatura fronteriza de acá y de allá. Memorias del encuentro binacional "Ensayo sobre la literatura de las fronteras"*. Aldaco, Guadalupe Beatriz (comp.). México: Instituto Sonorense de Cultura y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, 79-84.
- Lutwack, Leonard. *The Role of Place in Literature*. Syracuse: Syracuse University Press, 1984.
- Llarena, Alicia. *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1997.
- Marchese, Angelo. "Las estructuras espaciales del relato". *La narratología hoy*. La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1989.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de la poesía hispanoamericana*. Vol. I. Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1911.
- Mignolo, Walter. "Postoccidentalismo: el argumento desde América latina". *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (eds.). México: Porrúa. 1998. <<http://ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/mignolo.htm>>.
- Montaldo, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- Ostria, Mauricio. "Notas sobre la importancia de los entornos en la literatura hispanoamericana". *Escritos de varia lección*. Chile: Sur, 1988.

- Pániker, Salvador. *Aproximación al origen*. Barcelona: Kairós, 2001.
- Parra, Eduardo Antonio. "Notas sobre la nueva narrativa del norte". *Jornada Semanal* (27 mayo 2001).
- Rapin, Anne. "El sentido de la memoria" (entrevista a Alain Finkielkraut). *Label France* 38. <Online:www.frence.diplomatic.fr/label_france/ESPANOL/DOSSIER/2000/02heritage.html>.
- Romero, Rolando. "Border of Fear, Border of Desire". *Borderlines. Studies in American Culture* 1 (1993): 36-70.
- Smith, Anthony D. "¿Gastronomía o geología? El rol del nacionalismo en la reconstrucción de las naciones". *La invención de la nación. Lecturas de Herder a Homi Bhabh*. Fernández Bravo, Álvaro (comp.). Buenos Aires: Manantial, 2000.
- Villanueva Zaragaza, J. "Algunos rasgos de la geografía actual". *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* 342 (2002). <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-342.htm>>.
- Weil, Simona. *Echar raíces*. Madrid: Editorial Trotta, 1996.

¿ARTE PÚBLICO? ¿QUÉ ARTE PÚBLICO?

FERNANDO GÓMEZ AGUILERA
Fundación César Manrique

La ciudad construida por el Movimiento Moderno ha desatendido el espacio público. Progresivamente, se ha enfriado, se ha vuelto hostil para el ciudadano, que la percibe como una “máquina de habitar” o de producir, en consonancia con los deseos de promotores y proyectistas. Sabemos que es, sobre todo, el lugar del consumo y la producción masiva de las mercancías materiales e inmateriales, del ocio de masas y de la gestión y la administración pública y privada, antes que lugar de encuentro y comunicación, donde vivir con garantías un proyecto de ciudadanía compartida. El espacio público convencional se ha diluido en avenidas de tránsito y genéricas zonas verdes sin personalidad, mientras los restos supervivientes naufragan en el anonimato y la desvalorización. Los paisajes urbanos resultan pobres en cuanto a calidad cívica y poco accesibles. La presión sobre el entorno se produce en escalas cada vez mayores, acentuándose la concentración, la densidad de todo tipo de elementos y la hegemonía del mercado, en un proceso convergente con la incapacidad de la ciudad para dar respuesta proporcional a los nuevos desafíos en términos urbanísticos, arquitectónicos, de equipamiento y mobiliario urbano, de infraestructuras y de identidad sociocultural. El espacio público ha retrocedido y perdido calidad, mientras asistimos a una gran demanda sobre plazas y calles en forma de colonización publicitaria –auténtico arte público de nuestra época para algunos críticos y artistas– y de privatización creciente del espacio público –terrazas, kioscos...–, desarrollada de forma entrópica, con notables déficits estéticos. Formas, colores y artefactos heterogéneos, de muy dispar calidad, se repiten masivamente, invaden la ciudad y conforman el paisaje visual urbano estandarizado, y, en no pocos episodios, banal, que hoy caracteriza las ciudades del mundo.

La reclamada renovación de la ciudad implica la renovación del paisaje urbano y la recuperación actualizada y antinostálgica del espacio público como lugar de expresión, de identidad, de debate y de pluralidad de las formas de ciudadanía democrática contemporánea. Un cúmulo de operaciones que, de una manera u otra, no pueden desestimar de nuevo la condición básicamente

humana y social del protagonista urbano: el ciudadano, frente al banquero, el mercader y el administrador.

LECTURA CONTEXTUAL DEL ARTE PÚBLICO

Después de años de innovación y experimentación formal, algunos artistas optaron en los sesenta por expresarse en el espacio público, tanto en el urbano como en el más pintoresco de los parajes naturales, estimulados, en EE. UU., por las agencias federales creadas para regular, administrar y promocionar el arte público, en el marco del NEA.¹ Las propias prácticas artísticas comienzan a reformularse y cuestionarse a fondo. Las razones aducidas para explicar ese salto han sido variadas, desde la voluntad de los creadores de dar respuesta crítica al sistema comercial del mundo del arte, encabezado por las galerías, hasta el desecho utópico de restablecer, una vez más, los vínculos entre arte y vida, pasando por el propósito de familiarizar y aproximar al ciudadano al arte moderno. Las intervenciones en la esfera pública fueron también estimuladas por el propósito de los poderes públicos de contribuir, con el maquillaje del arte, a hacer más humanas y habitables las ciudades despersonalizadas derivadas del Movimiento Moderno, intentando paliar, con toques de sensibilidad, la dureza de los crecientes espacios urbanos de la especulación, en los que el ciudadano se sentía y se siente despojado de lugares donde ejercer la ciudadanía compartida. Una actitud esta última que ha sido contestada, en ocasiones, por artistas, críticos e historiadores. Así, por ejemplo, lo ha hecho, con inteligencia militante y humor crítico, Rogelio López Cuenca: “Hay que plantarse en el sentido de negarse a seguir amojonando las isletas de tráfico y las rotondas de las circunvalaciones con esculturas, [...] más o menos afortunadas... mientras la ciudad, entendida como ese espacio público, democrático, desaparece ante nuestros ojos: frente a ese secuestro del espacio público, a los artistas se les pide que acudan a embellecer, a humanizar, a suavizar con la droga blanda del arte los efectos de la droga dura de la arquitectura y el urbanismo (o de la puesta de ambos al servicio de la especulación inmobiliaria)” (35). Porque lo cierto es que se siguen colocando, con insistencia y de manera creciente y desprogramada, esculturas descontextualizadas, zafias e inútiles en nuestras ciudades, sufragadas con dinero público.

En realidad, las primeras manifestaciones estadounidenses del arte público continuaban vinculadas a la *escultura pública monumental*, si bien reinterpretada

1 Para el funcionamiento de las agencias en Estados Unidos véase Esther Pizarro.

desde las formas –básicamente abstractas– de la modernidad. Se encara el propósito de rehumanizar la arquitectura, de atemperar las desapacibles distorsiones de la ciudad. Este es el sentido, por ejemplo, de obras pioneras y clásicas como *The Picasso*, la controvertida escultura de Pablo Picasso colocada en el Civic Center de Chicago, en 1967; *Flamingo* (1974), de Alexander Calder; o *Batcolumn* (1977), de Claes Oldenburg.² Me interesa ahora señalar que, en las respuestas más afortunadas, la obra inicia su apertura hacia el entorno inmediato, recoge sus ecos y dialoga con él. Se persigue la dimensión contextual de las piezas, que procuran hacerse permeables, y así, desde 1974, el NEA incorpora a sus indicaciones que la actuación sea “apropiada para el emplazamiento inmediato” o, como se recomienda cuatro años más tarde, que se aproxime “de un modo creativo al amplio abanico de posibilidades para el arte en situaciones públicas” (Blanco 27).³ La Administración orienta el proceso, abriendo la concepción de la obra instalada en el espacio público a la escucha del lugar, a la espacialidad, con la finalidad de cargarla de resonancias concretas y de vincularla a la especificidad de su situación, es decir, de dotarla de valor y de fuerza urbana. En realidad, se trata de lo que se ha dado en llamar *site specificity* –o *site specific*–, una etiqueta, por otra parte, bajo la cual se engloban prácticas ciertamente desiguales, contradictorias y polémicas.

Robert Irwin, un artista con importante obra pública, ha destacado el carácter decisivo del contexto espacial en el que se incluyen las intervenciones. En 1985, formuló la expresión *conditional art* para referirse a un arte en el dominio público determinado por el emplazamiento, obligado a extraer “todas sus normas (su razón de ser) de su entorno”. Pero la posición de Irwin es aún más matizada, incorporando otras preocupaciones consustanciales al arte público, del que defiende que está obligado a cumplir un programa de condiciones sociales, históricas y funcionales. Irwin distingue entre un *arte público*, que implica un tipo u otro de función social, y un *arte en los espacios públicos*, al que simplemente adjudica una relación con la historia del arte moderno, comportándose con indiferencia hacia el emplazamiento.

2 Véase Mónica Gener.

3 El ensayo de Paloma Blanco es una magnífica aproximación al arte público vinculado al contexto espacial y a las prácticas de arte crítico en el ámbito norteamericano. En conjunto, todo el volumen es de gran interés para el tema tratado aquí y pone al alcance del lector español textos críticos norteamericanos clásicos sobre los discursos y prácticas artísticas críticas y políticas desarrolladas en la esfera pública.

RESISTENCIA SOCIAL

La resistencia social, e incluso la hostilidad, a las obras de arte público contemporáneo ha sido favorecida por las prácticas invasivas de numerosos artistas, que han tomado el espacio público simplemente como una prolongación del museo, desatendiendo el entorno específico y las características, necesidades e intereses de la comunidad. Este comportamiento lo ha reflejado críticamente Jeff Kelley: “Lo que hicieron muchos artistas fue lanzarse en paracaídas a un lugar e invadirlo con una obra. El *site specificity*, de hecho, consistía más bien en la imposición de una especie de zona incorpórea del museo en lo que ya era de antemano un contexto con sus propios significados, es decir, un lugar (*site*)” (Blanco 29). En nuestro país, los ejemplos son abundantes, marcando la tónica general de lo que ha sido el muy pobre comportamiento del arte público en España, con escasa vocación moderna, sin ambición urbana y ciego socialmente, más próximo a la *plap sculpture* y al *parachutaje* que a prácticas de arte público marcadas por el debate de los problemas urbanos, sociales y espaciales actuales.

ARTE PÚBLICO CRÍTICO

Para ciertos artistas norteamericanos, la implicación de las obras de arte público en el contexto resultaba insuficiente porque no daba respuesta a uno de los constituyentes centrales del *lugar*: el público. A su juicio, el artista debía mostrarse sensible hacia los asuntos e intereses de la comunidad, más allá de las características físicas del emplazamiento. Le concernía la noción de lugar entendida como *contenido humano*. Amplían, pues, notablemente la contextualidad y enriquecen la noción de espacialidad con capas humanas de tensiones políticas, económicas, étnicas, sociológicas, históricas, culturales, psicológicas... Su interés se centra en hacer un arte comprometido con la ciudadanía, abordando conflictos sociales: un arte del lugar y de su tiempo, que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en “exponer contradicciones y adoptar una relación irónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio público en que se manifiesta” (3), como ha señalado W. J. T. Mitchell. De este modo, reformulan las prácticas del arte público alumbrando lo que sus teóricos han denominado *nuevo género de arte público*, y Mitchell prefiere llamar *arte público crítico*, confrontándolo al *arte público utópico* –heredero de las Vanguardias– que, a su juicio, “pretende construir una esfera pública ideal, un *nonsite*, un paisaje imaginario” (3), aunque reconoce que obras como el *The Vietnam Veterans Memorial*, de Maya Lin se sitúan entre la utopía y la crítica.

En los últimos años de la década de los 80 y a comienzos de los 90, este tipo de respuestas artísticas comienza a categorizarse a través de formulaciones críticas. Estaba ya en marcha una nueva dirección de arte público que reorientaba el concepto de lugar, interpretado por Lucy R. Lippard como un “emplazamiento social con un contenido humano”, por lo que reclama “un arte comprometido con los lugares sobre la base de la particularidad humana de los mismos, su contenido social y cultural, sus dimensiones prácticas, sociales, psicológicas, económicas, políticas...” (Blanco 31).⁴ El arte se conecta, pues, con los problemas sociales y estrecha lazos con la política desde una vertiente contestataria. El artista, más ideológico y combativo, puede comportarse, según clasificación de Suzanne Lacy, como experimentador, informador, analista o activista y se expresa a través de gran variedad de soportes: envases, vallas publicitarias, octavillas, rótulos en autobuses, anuncios en prensa, así como performances en la calle, con el propósito de fijar la atención de los ciudadanos en denuncias por discriminaciones de raza, sexo, clase social, orientación sexual... (171-185).⁵ Artistas como Suzanne Lacy, Guerrilla Girls, Group Material, Gran Fury... han formulado sus propuestas en esta línea.

SOBRE LA INDEFINICIÓN DEL ARTE PÚBLICO

Por arte público se entienden obras y comportamientos estéticos muy distintos. El término arte público carece de una definición concreta. Es vago e impreciso. ¿Consiste el arte público en instalar esculturas ocasionales en los espacios públicos? ¿Es el arte encargado, pagado y propiedad del Estado, en museos y en el exterior? ¿Se trata de decorar plazas y calles con objetos varios de naturaleza creativa? ¿Nos referimos a obras de grandes dimensiones instaladas en lugares públicos al aire libre o cerrados? ¿Es un arte para mayorías? ¿Lo realizan artistas exclusivamente o puede admitir un origen disciplinar plural y transversal, reuniendo la colaboración de arquitectos, urbanistas, paisajistas, jardineros...? ¿Es autónomo de la arquitectura y del urbanismo preexistente o ampara actuaciones subsidiarias? ¿Es un género con límites determinados o se inserta en el proceso de disolución de las fronteras entre las disciplinas: arquitectura-urbanismo-escultura-*land art*-arquitectura del paisaje...? ¿Se trata de una propuesta que debe interpretar y dar respuesta a problemas y necesidades colectivas? ¿Remite a una función social? ¿Debe

4 Véase Lucy R. Lippard (54).

5 Véase Suzanne Lacy y, para un resumen de sus argumentos, Paloma Blanco (32-36).

investirse de un carácter práctico? ¿Arte público son comportamientos creativos que participan en el debate político y social, discutiendo y criticando cuestiones políticas, sociales, culturales y económicas, incluidos los propios sistemas de control de la producción simbólica y de circulación de los procesos de significación y de representación? ¿Está obligado el arte público a dialogar con el emplazamiento, en tanto que espacio físico y sociocultural o cívico? ¿Puede celebrar valores en el contexto de las democracias occidentales? ¿Qué tipo de valores que no agredan las convicciones de quienes no los comparten? ¿Qué imágenes pueden imponerse en los espacios públicos de una democracia? ¿Quién está legitimado para decidir qué arte instalar en el espacio de la convivencia plural? ¿Deben tener voz los ciudadanos? ¿Qué tipo de participación? ¿El arte público se sitúa en el ámbito del arte, del urbanismo crítico, de ambos a la vez? ¿Reclama un nuevo perfil de artista? ¿Qué relación mantiene el arte público con la democracia y la ciudadanía? Recogiendo el fondo de estos y otros interrogantes en torno al concepto de arte público, Hal Foster ha señalado que “hoy día la idea de significado público es problemática, la posibilidad de una imagen colectiva, insegura”.

Sobre la base de la confusión del término, se han procurado distinciones terminológicas con matices, que, ciertamente, no han logrado mucha fortuna crítica, pero que se convierten en un síntoma del problema: *arte público*, *arte en los espacios públicos*, *arte exterior*, *arte en la calle*, *arte condicionado*, *arte en la esfera pública*, *arte público crítico*, *escultura en la calle...*

Harriet Seine, en la introducción de su libro *Contemporary Public Sculpture*, formulaba una duda no menor sobre esta cuestión, añadiendo más interrogación a la interrogación: “Los problemas endémicos del arte público en una democracia comienzan con su propia definición. ¿Cómo puede ser algo al mismo tiempo público (democrático) y arte (elitista)? ¿Quién es el público? ¿Qué caracteriza hoy el arte o la escultura en relación con este asunto? ¿Qué hace que el arte sea público: su esencia, su forma o su localización...? ¿Debemos debatir sobre la escultura pública en el contexto del arte o del diseño urbano o de ambos a la vez?” (Remesar 194).

Probablemente, el arte público es algo distinto a la dudosa decoración urbana concretada a través de esculturas autónomas emplazadas, más o menos azarosamente, en lugares públicos, obras que surgen espontáneamente, *ex nihilo* —esculturas cataplún/*plop sculpture*—, hijas del gusto por el ornato y el pastiche; o al contrario, motivadas por una explícita voluntad de celebración del poder. Quizá el arte público, que es un arte sin estilo, fuera de paradigma, esté vinculado con contextos públicos físicos y/o socio-culturales concretos a los que aporte significados estéticos, cívicos, comunicativos, funcionales, críticos, espaciales y emocionales específicos y en términos de presente. Y

quizá deba también poner en relación esos contextos con la vida —deseos, necesidades, problemas, reconocimiento...— de las personas de la co-munidad en que se inserta, cuyos ecos propios estará interesado en escuchar e interpretar, en el marco de un proyecto cooperativo, con el propósito de contribuir a mejorar la calidad de vida ciudadana, sin necesidad de ofrecer respuestas que se impongan por su monumentalidad, pues, como ha manifestado Armajani, “en una democracia resulta anómalo que se celebren las cosas con monumentos. Una democracia no proporciona héroes porque exige que cada ciudadano participe plenamente en la vida cotidiana y que contribuya al bien público”.⁶ Bet Figueres se ha aproximado a la arquitectura del paisaje en claves coincidentes con algunos de los criterios expuestos, en una muestra clara de la contigüidad y permeabilidad existente entre las distintas prácticas que concurren en el espacio público, superponiéndose en enriquecedores planos de contaminación: “La arquitectura del paisaje es una disciplina de carácter proyectual cuya finalidad es la adaptación de un entorno físico a unas necesidades sociales. Esta adaptación parte, simultáneamente, del reconocimiento de las características físicas del entorno y del contexto social que lo condiciona, desarrollándose dentro de un proceso global de ordenación y formalización” (15).

El arte público señala un nuevo territorio de confluencias —aún por determinar y categorizar, también por debatir, muy embrionario—; un espacio que, como ha señalado Antonio Remesar, se sitúa “entre el arte, la arquitectura, el diseño en el contexto de planes de desarrollo o regeneración urbana de las ciudades” (196). Independientemente de los vocabularios y los referentes de cultura visual empleados en las obras, el artista de arte público está emplazado a dialogar con la circunstancia y a leer las inquietudes, conflictos y situaciones sociales; a escuchar e interpretar las huellas culturales y los deseos de la ciudadanía; a atender a la poética, la trama, las características físicas del espacio y las demandas funcionales; a cooperar con los ciudadanos y con otros creadores y técnicos; y a ofrecer respuestas eficaces, sensibles, estéticas, significativas, cívicas y democráticas, en el marco plural de la cultura del proyecto.

LAS PRÁCTICAS COLABORATIVAS

El arte público relacionado con el territorio reclama un comportamiento marcado por la impureza, por las interferencias. Incorpora funciones, materiales,

6 Cito por la última revisión que conozco de su *Manifiesto* (inédita), preparada por Siah Armajani para la exposición *Siah Armajani* en la Fundación César Manrique, junio-septiembre 2000.

significados y métodos de otras disciplinas, lo que equivale a cuestionar el ensimismamiento, la autorreferencialidad y el genio del individualismo creador. El patrón del artista convencional –aislado, subjetivo, egocéntrico...– se compadece mal con los presupuestos sociales, cívicos, territoriales y funcionales que competen al arte público. La naturaleza pública de las obras y la ocupación del espacio de la ciudadanía obliga a los creadores a superar la mera expresión individual, planteando, en definitiva, la necesidad de reconceptualizar su papel. La multidisciplinariedad, en el marco cohesionador del proyecto urbano participativo, con independencia de la escala de la operación, indica una vía cooperativa que puede ofrecer mayores garantías de éxito y aceptación en las propuestas, aun a riesgo de que la dinámica de cooperación diluya en el conjunto la singularidad de las aportaciones individuales a favor de la obra final. Capacidad creativa, colaboración interdisciplinar, participación ciudadana, coordinación administrativa y cultura del proyecto están llamadas a converger tanto en el planeamiento urbano como en las acciones de recualificación, de modo que la polivalencia y el potencial creativo de los equipos equilibren y enriquezcan las respuestas en el diseño, creación o regeneración de espacios públicos, superando la dinámica convencional de incluir piezas en espacios asignados, por lo general sin identidad, significado ni energía de contestación.

En su pluralidad de formas, el arte público vinculado a las operaciones urbanas, parece reclamar la construcción de una nueva sensibilidad disciplinar, la aplicación de una renovada metodología rigurosa y participativa, que supere los resultados de la capacidad individual, tanto técnica como artística –sin despreciar sus aportes– en el dominio público de la ciudadanía. El recelo existente entre artistas y técnicos o entre creadores de distinto perfil –escultores, diseñadores, paisajistas, jardineros...– ha arrojado un balance tan negativo como la propia indefinición –y función– del arte público o la lamentable falta de criterio y de vocación patrimonializadora de los representantes políticos con responsabilidades en la Administración, entregados, como mucho, a dudosas políticas de adorno y embellecimiento. La desprogramada y oportunista política de encargos de los comitentes públicos en nuestro país, su inconsistencia e incoherencia urbanística y estética, son merecedoras de una severa crítica por los malos resultados que han arrojado. Arquitectos, artistas, urbanistas, paisajistas, diseñadores e ingenieros, entre otros, están obligados a revisar sus prácticas profesionales, y a trabajar conjuntamente entre sí y con comitentes y ciudadanos de la comunidad implicada, para contribuir a rescatar los espacios públicos de su insignificancia y carencia de dignidad cívica y urbana.

EL ARTE PÚBLICO EN EL CONTEXTO DEL TEJIDO URBANO

“La escultura no puede ser por más tiempo un objeto colocado en el centro de un espacio público; en su lugar, el espacio público se ha convertido en el sujeto, y de este modo en la parte central, de la escultura”, ha escrito Michel North (16). Aunque sea demasiado frecuente, la escultura en la ciudad no debería convertirse en la ilustración de un texto urbano con el que nada o muy poco tiene en común, cuyo contenido ni ha leído ni ha interpretado. El diálogo espacial que entabla el arte público es también social y político. En el dominio de la ciudad, el artista está emplazado a provocar interacciones entre sus propuestas, el espacio urbano y el espacio cívico. E incluso a generar un vocabulario con vocación urbana crítica, en la línea que ha señalado Rosalyn Deutsche, decantándose por “liberar el arte público de su gueto limitado por los parámetros del discurso estético, incluso del discurso estético crítico, y resituarlo, al menos parcialmente, en el marco del discurso urbano crítico” (Princenthal 44).⁷

El arte en la esfera pública es compatible con satisfacer necesidades prácticas y específicas de las comunidades –equipamientos, señalética, pavimentación, ajardinamiento, alumbrado, mobiliario...–, cargarse de función social, vincularse con las tensiones urbanas, crear lugares de la ciudadanía, asumir la eficiencia ecológica y abordar sus planteamientos en el marco de discursos urbanos y culturales críticos. Porque, en su ámbito de ocupación, el arte público explora y da respuesta al entramado físico, social y emocional colectivo. La implicación social del arte público es ineludible. En este contexto, la mediación del arte –Armajani ha subrayado el valor del “arte como mediación”– se ofrece como un instrumento valioso para actuar en la ciudad. Pero sobre él no recaen las responsabilidades que son propias de la arquitectura y el urbanismo, cuyas deficiencias no puede ni debe suplir.

ARTE PÚBLICO, CIUDADANÍA Y DEMOCRACIA

La unión entre arte y vida es un propósito noble –fue ambición de la Vanguardia– que puede formalizarse mediante contenidos y formas muy diversas. El arte público se relaciona con el arte y, de un modo muy especial, se relaciona con la vida, porque hace del público parte de la obra y se reconoce en la misión de proporcionar la oportunidad de una experiencia

7 La fuente original es Rosalyn Deutsche (18).

colectiva. Además de atender al entorno visual y urbano, contrae relación con el contexto social, cuya gramática lee e interpreta, con el propósito de cuestionar, subrayar y discutir situaciones o de dar respuestas estéticas eficaces a las necesidades de los ciudadanos. El arte público en las democracias debe ser proclive a interrelacionarse activamente con los ciudadanos y a incluirles en el sistema de funcionamiento de sus propuestas. De esta forma, la ciudadanía se convierte en parte de la obra, en asunto de la intervención, que adquiere todo su alcance y significado en una relación sinérgica de carácter sociocultural. El público es parte determinante de la experiencia espacial que procura el arte público. Y no se trata sólo de interpretar el arte público en el escenario de las estéticas de la recepción o de apelar a los ciudadanos para procurar mover su voluntad hacia la aceptación de las intervenciones en la esfera pública, sino de respetar sus derechos de ciudadanía y encauzar la participación y la democracia.

VALOR DE LA ESCULTURA PÚBLICA EN NUESTRO TIEMPO. SIAH ARMAJANI

Expondré, finalmente, algunas de las ideas que Siah Armajani ha incluido en su ideario de arte público, de cuya reelaboración se ocupa desde hace décadas (*Manifiesto. La escultura pública/ El arte público en el contexto de la democracia norteamericana*), pues plantean sintéticamente, de forma lúcida, algunas cuestiones mayores que competen al arte público en nuestro tiempo:⁸

- ¿Qué es el arte público? El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y el bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público [...].
- [...] Las dimensiones éticas del arte sólo pueden restablecerse a través de una nueva relación con un público no especializado. El público no especializado es aquél que no está en la mesa. La escultura pública pretende ‘desmitificar’ el acto creativo. El arte público no es arte en espacios públicos.

8 Cito otra vez la última revisión que conozco de su *Manifiesto* (inédita), realizada por Armajani para la exposición *Siah Armajani*, Fundación César Manrique, junio-septiembre 2000. Otras versiones similares pueden consultarse en Siah Armajani, *Espacios de lectura/Reading Spaces*, Barcelona, MACBA, 1995; y en el catálogo *Siah Armajani*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, septiembre 1999-enero 2000.

Hay quien desea colocar arte ‘allí’ y ‘aquí’. Otros pretenden construir, hacer el ‘aquí’ y el ‘allí’. Lo primero se llama ‘arte en espacio público’. A lo segundo, se le llama ‘arte público’.

- El espacio público siempre es político, y el arte público siempre está predispuesto a la política.
- En general, la escultura pública no pertenece a un estilo particular ni a una ideología determinada. La acción en las situaciones concretas es lo que confiere un carácter determinado a la escultura pública.
- La escultura pública tiene una cierta función social. Se ha desplazado desde la escultura a gran escala, exterior y específica al emplazamiento, hacia la escultura de contenido social.
- La escultura pública no es tan sólo una creación artística sino una producción social y cultural basada en necesidades concretas.
- La escultura pública es una producción en colaboración. Otras personas además del artista comparten la responsabilidad de la obra. Atribuir todo el mérito sólo al artista es engañoso y erróneo.
- No nos relacionamos con la escultura pública como un objeto situado entre cuatro paredes en un sentido espacial, sino como un instrumento para la actividad.
- La escultura pública no debe intimidar, asaltar ni controlar al público. Debe favorecer al lugar donde se encuentra.
- El arte público es una extensión del movimiento populista progresista. ¡Viva el arte público!

REFERENCIAS

- Blanco, Paloma. “Explorando el terreno”. VV. AA. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- Deutsche, Rosalyn. “Uneven Development: Public Art in New York City”. *October* (winter 1988).
- Figueres, Bet. “Arquitectura del paisaje y calidad de vida”. VV. AA. *Textos de paisajismo. I Jornadas Internacionales. Urbanismo, Paisajismo y Medio Ambiente*. Reus: Ediciones de Horticultura / Fundación “la Caixa”, 1994.
- Gener, Mónica. “Arte en lugares públicos”. *Címal. Arte internacional* 54 (2001): 46-49.

- Lacy, Suzanne. "Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art". *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Lacy, Suzanne (ed.). Seattle: Bay Press, 1995, 171-185.
- Lippard, Lucy R. "Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar". VV. AA. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- López Cuenca, Rogelio. "Entrevista" de Paula Aciaga. *El Cultural* (2 mayo 2001).
- Mitchell, W. J. T. "Introduction: Utopia and Critique". *Art and the Public Sphere*. Mitchell, W. J. T. (ed.). Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- North, Michael. "The Public as Sculpture". *Art and the Public Sphere*. Mitchell, W. J. T. (ed.). Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Pizarro, Esther. "Administración y regulación del arte público: agencias (el modelo estadounidense)". *Címal. Arte internacional* 54 (2001): 41-45.
- Princenthal, Nancy. "Excepciones a la norma: arte público urbano reciente". VV. AA. *Poéticas del lugar. Arte público en España*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2001.
- Remesar, Antonio. "Repensar el paisaje desde el río". VV.AA. *Arte público. Actas. Arte y Naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca, 2000.

ARQUEOLOGÍA DEL VERDE

FERNANDO CASÁS
Universidad de Vigo

1.

Si la búsqueda de las huellas del pasado es una de las posibles vías de respuesta a las indagaciones del ser humano, otra muy próxima estaría en trabajar la idea de naturaleza. Esta postura tomó cuerpo a mediados de los años sesenta del pasado siglo, cuando hay un claro retorno a lo natural, que algunos críticos opinan ser una relectura del Romanticismo o que, más que esto, puede ser considerada como una acción transformadora que establecería nuevos vínculos con la naturaleza. Estos movimientos de *Arte y Naturaleza* comparten con otras corrientes contemporáneas de pensamiento la idea de que los procesos son, muchas veces, más importantes que la obra en sí misma, en el sentido de que la estética puede nacer del proceso y, al ser así, evidenciar también la presencia de la ética. Artistas americanos y europeos, renegando de los soportes físicos tradicionales de las obras de arte, buscan la naturaleza misma como obra a través de intervenciones y acciones. Algunas veces éstas se manifiestan de manera grandiosa, en una actitud tradicional de dominación del hombre frente a la naturaleza, con intervenciones permanentes en grandes espacios; otras, a través de alteraciones o intervenciones íntimas y sutiles en el medio ambiente. En cualquiera de estas vertientes los artistas pasaron a trabajar directamente con la naturaleza y en la naturaleza, ya no para imitarla o usarla o como tema de inspiración, sino como obra propia o parte integrante de ella. Al ser intervenciones mayoritariamente poseedoras de un carácter efímero, muchas de ellas fueron reabsorbidas por la naturaleza o destruidas, solo quedando, eventualmente, el registro en soporte fotográfico. Por otro lado, muchos artistas, a la par o no del trabajo en la naturaleza exterior, crearon instalaciones y obras relacionadas con la naturaleza para espacios más concretos o interiores. También incorporaron a algunas obras los procesos que permitirían las exposiciones, como los mapas y anotaciones de los preparativos para las intervenciones, o bien hicieron obras interrelacionadas, paralelamente colocadas en las galerías y espacios naturales.



Así empezaba a ser dibujado el panorama en Europa y Norte América cuando, a finales de los sesenta, empecé mis primeras incursiones en el arte. Estas experiencias, a las que llamé *Projetos Idiotas* (*Proyectos Idiotas*), se conformaban a partir de momentos muy personales donde, a través de pequeños hechos sin más importancia —el caer de una hoja, el brillo de la luz del sol en una gota de agua— se disparaba un mecanismo de extrañamiento, de pertenencia al todo. Los *Projetos Idiotas* serían así la búsqueda de la observación no consciente, desvinculada de cualquier otra idea o propósito, próxima a esta contemplación pura y desinteresada que está, según Nietzsche, en la base de cualquier producción artística: ahí es donde el observador se encuentra en el límite de la creación del universo, en el momento cercano al tiempo cero, y su herramienta es el ojo.

Estos proyectos son la idea fundacional y la génesis de toda mi obra. Cualquier trabajo posteriormente desarrollado forma parte de ellos o es una post-tentativa de metaforizarlos o de materializarlos. Al ser muy radicales en el sentido estricto de la palabra, de ligados a la raíz, no intentan ninguna articulación a ningún nivel, sino que son formados básicamente por el detectar de la experiencia subjetiva con lo más profundo, individual e intransferible, que muchas veces no llega a la formalización consciente y para lo cual no hay ningún medio de transmisión a terceros a través de cualquier expresión simbólica. En esta perplejidad ante la posibilidad, en un momento aún anterior a cualquier descripción, se sitúan estos proyectos que no aceptan la plasmación del instante en que el observador está totalmente abierto a la percepción del cosmos. La elaboración o materialización de esta sensación o el intento de su repetición, incluso a nivel de sensibilidad individual, bloquearía el acceso a la experiencia del pasar del tiempo y modificaría cualquier otra experiencia relacionada con el extrañamiento, pues como en la explicación lacaniana, el *contenido latente* de esta experiencia sería diferente de su *contenido manifiesto*.

Este momento se desarrolla como una experiencia única, compleja, que produce una identificación simbiótica y sinérgica con la naturaleza. La intensidad aquí es, al mismo tiempo, la fugacidad que no se deja atrapar por ninguna acción o simulación. Es más bien una nostalgia del absoluto, una dimensión temporal que no es ni ausencia de estabilidad ni de fijación, sino su elemento de significación más profundo, donde no hay ninguna intención aparte de la de vivir el instante.

La experiencia de sensibilidad y la tentativa de alcanzar un momento de contemplación e introspección que forman los *Projetos Idiotas* muchas veces se confunden y entrelazan con otro tipo de manifestación efímera, las *Entradas na Natureza* (*Entradas en la Naturaleza*), donde la postura ya no es sólo contemplativa.

Ahí el 'ver' puede materializarse en un cuestionamiento, en pequeñas intervenciones no agresivas al entorno, próximas a la no acción del espíritu zen. A la preocupación por la captura del instante, se une la experiencia de marcación de la territorialidad a la que el tiempo no es ajeno, trabajando con la dialéctica entre pensamiento y materia, entre lo abstracto y lo concreto, en una dimensión de búsqueda de lo que Jung describió como aspecto material del inconsciente.



Foto 1. Projeto Errante. Círculos de pigmento azul (finales de los años sesenta).
Les Diablerets, Suiza, 1983.

El espacio *demarcado por un tiempo* viene de su perfil de obra efímera. Así por ejemplo la *Arrumação da maré* (*Arreglo de la marea*), los *Enterramientos de troncos*, el *Projeto Errante* y los *Projetos Terra*, muchas veces se tornan en simulacro de la síntesis del tiempo, al rescatar el pasado y posibilitar un futuro en el presente. Las *Entradas na Natureza* buscan antes este juego con el tiempo que componer una imagen. Traducir una experiencia singular, una interacción de fuerzas ligadas a la especificidad del lugar y al tiempo, propiciando un pensamiento que pueda así reflejar el mismo movimiento del universo.

Dentro de las *Entradas na Natureza* fue desarrollado el *Projeto Errante*, recurrente en mi trabajo y que consta de círculos de pigmento azul formando senderos, como marcas de un territorio cósmico. Más que el cuestionamiento sobre el *no lugar*, aquí pasa a confirmarse la presencia absoluta del lugar,

formando caminos como si de una necesidad de búsqueda o de supervivencia se tratara. Una comprensión del tiempo capturado por el espacio, o trabajar con un espacio demarcado por un tiempo, o con el espacio como una de las partes del tiempo. Estas intervenciones, dispersas y distantes entre sí, forman una conexión o pasaje, quizá el agujero a otra dimensión o el túnel por donde entra Alicia al mundo de la paradoja; también son el reflejo de lo no mensurable de este universo que nos rodea. Usando la superficie del planeta como superficie plástica, se busca la Tierra como obra de arte y el acceso a olvidados sistemas de percepción de la energía.

La primera experiencia del *Projeto Errante* nació de manera casual, cuando un grupo de amigos nos juntamos para pintar la casa de uno, y sobraron unos restos de pigmento añil que vertí en el suelo a modo de sendero. La construcción de una central nuclear muy cerca del emplazamiento de este primer proyecto, años después, en la paradisíaca región de Angra dos Reis, significaba la destrucción de este microclima tropical y su fauna y flora. Así retomé la idea del *Projeto Errante*, ya entonces con una carga política / ecológica donde era evidenciada la perversidad del sistema económico que, construyendo, destruye. En ese momento el proyecto se intensifica en la doble faz de lo ético y de lo estético, en una experiencia que discurre paralela a la realidad y que contiene el potencial nostálgico de que no hay más obra que la propia acción.



Foto 2. Variable del *Projeto Errante*. Intervención con círculos de tela azul de 140 cm de diámetro. Isla de Gran Canaria, 2003.



Foto 3. Terra 100 / Látex. 15 círculos de látex de aproximadamente 40 cm de diámetro cada uno. Igarapé das Pedrinhas. Amazonia, 1971.

Conectadas y muchas veces paralelas al *Projeto Errante* en el sentido de ser un punto de sorpresa y de reflexión sobre la cuestión del *no-lugar*, en otras entradas en la naturaleza e intervenciones fue usado el pigmento azul. En la *Intervenção na obra* (*Intervención en la obra*), en la cantera de obras para construir un edificio en Nigrán, Pontevedra, fueron hechos durante un fin de semana diversos círculos azules de 200 cm de diámetro. Al volver al trabajo los obreros trataron, aunque sin idea de lo que se trataba, de no deshacer los círculos, evitando pasar sobre ellos, incluso con los camiones y excavadoras; seguí fotográficamente los hechos desde un edificio vecino. En *Casas do João de Barro* (*Nidos de pájaro hornero*), las casas de adobe hechas por estos pájaros, una vez utilizadas y abandonadas, fueron recogidas y cubiertas o rellenas de pigmento azul; otras veces fueron trabajadas con pigmento fosforescente y otras con paño de oro. Algunas fueron colocadas al margen de caminos hechos con círculos de pigmento azul. Son obras que promueven una reflexión directa sobre el medio ambiente, y que también indagan en las interioridades del hombre y en el sentido de la creación. En un proyecto llamado *Murundum*, realizado también con cierta recurrencia a partir de los años setenta, fueron cubiertos de pigmento azul los termiteros encontrados en los pastos de las regiones del interior brasileño de Minas Gerais. El nombre del proyecto se refiere a las construcciones de barro de las termitas *Cornitermes cumulans*, que

las construyen en forma de montículos muy duros que llegan a alcanzar el metro y medio de altura exterior y son popularmente conocidos como '*murundum*', palabra de la lengua quimbundo, introducida en el lenguaje popular brasileño a través de los esclavos bantúes.

A principios de los años setenta viajé a la Amazonia para el montaje de unos paneles en madera en una cadena de hoteles. En pleno siglo XXI, la prehistoria es lo cotidiano en el interior de esta región, compuesta por el río que es como un mar interior y el bosque arqueológico no tocado jamás por el hombre civilizado, cortado por laberintos de *igarapós* e *igarapés*, los pequeños brazos de río muchas veces formados por las lluvias. Su esencia late a tiempo real. Quien ha vivido en aquellos trópicos está ya contaminado por una verdad que va más allá de la noción de las apariencias fortuitas de lo que conocemos como cultura. El paisaje deja de ser un concepto, y es tan grandioso que, por inmenso o por próximo, no es abarcable con la visión; al contrario, allí el ser humano está penetrado por él.

El hotel se encontraba en el límite mismo de la selva. Adentrarse un poco en el bosque puede significar perderte y desaparecer. Pero aquel sitio, aunque me pareciera totalmente intocado, ya había sufrido la presencia destructora del hombre a través de la contaminación, principalmente por el agua que trae el mercurio usado por los *garimpeiros*. En el Igarapé das Pedrinhas se había extinguido la *victoria-régia*, planta acuática autóctona de la familia de los nenúfares, cuyas hojas, flotando sobre el agua, aguantan el peso de un niño. Su flor blanca rojiza, que llega a alcanzar los 40 cm de diámetro, solo aparece una vez

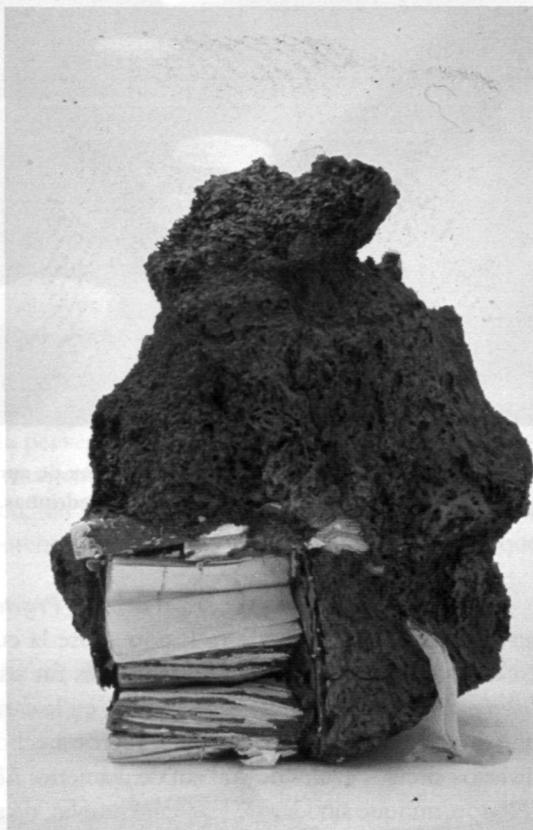


Foto 4. Cupinzeiro. Aproximación a un nido de termitas, 76 x 61 x 48 cm, 1974.

al año y dura dos noches, emanando un perfume dulce de fruta madura que luego desaparece. Una leyenda indígena cuenta que en la *victoria-régia* revive el espíritu de las jóvenes que se mu-rieron. Con la ayuda de un *seringueiro* (recolector de caucho) y con restos de látex que él preparaba para ser transportados a la ciudad, preparé unas placas redondas que después fueron equilibradas en la superficie del agua sobre la hierba medio sumergida, buscando, en una metáfora, aquellas plantas que por algún motivo habían sido diezmadas.

2.

La tentativa de proyectar y formalizar el ámbito de mi experiencia personal nace directamente de este caminar por el litoral e interior de los sitios donde conformaba los *Projetos Idiotas* y las *Entradas na Natureza*, en los cuales recogía materiales generalmente desconsiderados por la mirada humana, esto es, restos de la naturaleza desgastados por los insectos y la intemperie. En su hábitat original, estos elementos permitían un tipo de lectura que se perdía totalmente al ser desubicados. La acumulación de estos materiales me llevó a la búsqueda de algún tipo de articulación y registro a través de su separación y clasificación: simplemente expuestos como *Cupinzeiro* (*Nido de termitas*), bien como si fueran restos arqueológicos o antropológicos, como *Côcos e ametista / Caverna*, bien a través de otros procedimientos de agrupación y evidenciación.



Foto 5. Côcos e Ametista. Cocos cachopa y geoda de amatista cortada y pulida, 24 x 35,5 x 24,5 cm, 1998.

Esta percepción me llevó a la comprensión de que el material ‘naturaleza’ indica la propia forma de pensar plásticamente una situación y que este hecho tiene precedencia sobre cualquier otro tipo de preocupación y abre el camino a seguir en su relación con la creatividad y forma su propio espacio de expresión y de diálogo que no puede ser percibido, concebido o pensado a partir de planteamientos distintos. Dentro de esta postura, la creatividad conlleva la ética como su camino hacia la estética, y así el recoger y evidenciar materiales me llevó a ser obsesivo en el sentido de respetar siempre su carga ética.

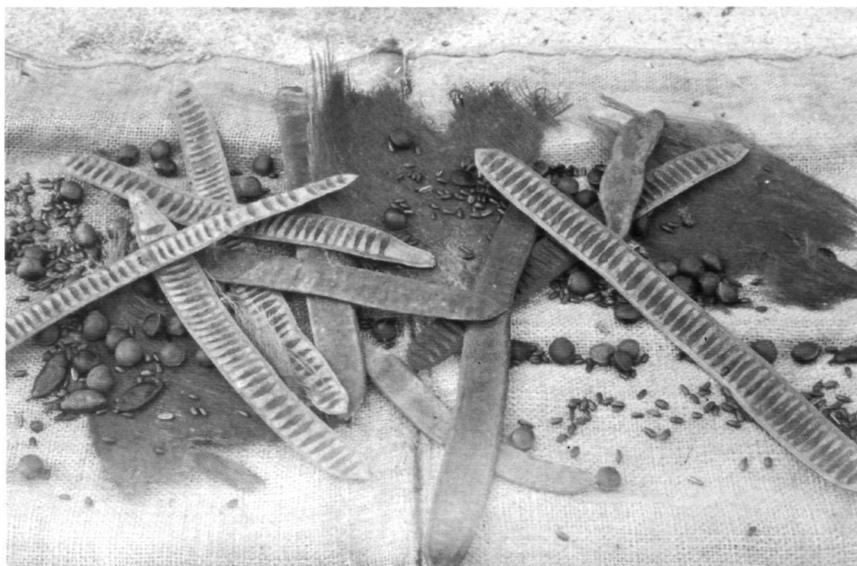


Foto 6. *Antropofágico / I Ching*. Diferentes semillas y vainas tropicales sobre yuta, 1970.

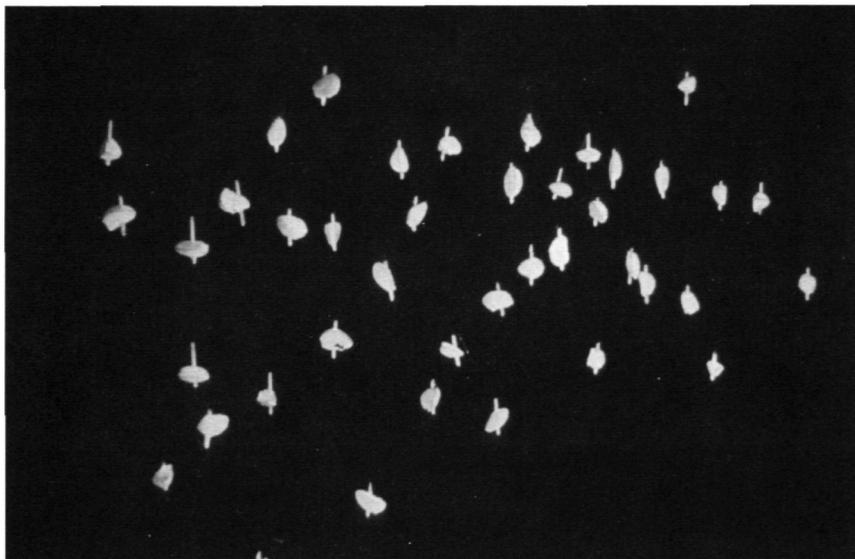
A inicios de los setenta desarrollé una serie de trabajos a partir de semillas y pequeños cocos tropicales, como el *Antropofágico / I Ching*, donde la intención, trabajando con el antiguo libro de la sabiduría china, es evidenciar el fundamental concepto oriental, contemporáneamente también barajado en la física cuántica, de que nada acontece al azar. El nombre de la obra tiene relación con el *Movimiento Antropofágico*, ligado al Modernismo de los años veinte en Brasil, cuya idea básica era la de deglutir la influencia extranjera y vomitar un nuevo producto.



Foto 7. Molde de Formigueiro. Restos de tierra y escayola. Aprox. 90 x 110 x 10 cm, 1968.

Un día, al levantar una enorme piedra, encontré un nido de hormigas abandonado, donde inyecté escayola líquida. Al extraerla, y sólo lo conseguí en la parte más superficial, era como la visión de una ciudad a vista de pájaro, como si el observador estuviera en el cosmos, observando otro planeta. Empecé a interesarme más profundamente por los pequeños insectos que viven en una sociedad paralela a la nuestra. Metaforicé con la idea de las luciérnagas y su luminescencia natural en *Energía 01 / Vagalume (Energía 01 / Luciérnaga)*, donde cubrí nueces de Brasil con pintura fosforescente para evidenciar la idea de la energía en la naturaleza. Pero con la obra *Ciclo do Cupim (Ciclo de la Termita)*, hecha con el resto de una madera devorada por las termitas y que refleja su anverso en un espejo, proyectando su interioridad, su lado oculto, se abrió el camino a todo un ciclo de investigación y creación sobre la vida y muerte de estos insectos.

Este *Ciclo do Cupim* fue un proyecto gestado y desarrollado a partir de los años sesenta cuando, durante las *Entradas na natureza*, empiezo la recolección de los restos de madera encontrados durante las caminatas por las playas e interior de Brasil. Fue también el primer proyecto desarrollado como serie, intentando agotar las posibilidades formales y teóricas de una manera sistemática y continua, y aún así dejando una ventana abierta a futuras investigaciones.



Fotos 8. Energía 01 / Vagalume. Nueces de Brasil. Pintura fluorescente e iluminación intermitente, aprox. 56 x 120 x 13 cm, 1968.

Una madera aparentemente estropeada por los insectos, al ser abierta desvela un mundo subterráneo, que previamente no había conocido la luz; y los laberintos hechos por estos animales exponen los ámbitos de lo desconocido interno, de la entropía y de la gama infinita de posibilidades de desarrollo del tiempo. Las termitas, en su búsqueda de alimento, de procreación y de abrigo, forman y conforman sus espacios en un juego de vida y muerte, pues el mismo movimiento de construir y alimentarse es el de destruir su mundo, su abrigo y alimento. Corroyendo el interior de las estructuras y dejando la apariencia de que se encuentran intactas se crea una sociedad paralela a la sociedad humana que se apropia de la destrucción de las termitas en tanto propuesta nietzscheana. El deseo de destrucción o cambio es también la expresión de una energía llena de futuro. A través de estas manifestaciones primarias y primitivas, que juegan con elementos y movimientos que son fundamentales, se busca la plasmación de un paralelismo o de una identidad entre los elementos básicos del movimiento vital y el del cosmos, de la destrucción y de la creación. Trabajando metafóricamente con nuestras interioridades, la termita puede hacer las veces de este silencioso Thanatos que llevamos dentro de nosotros mismos y que en su lucha con Eros forma / conforma nuestra vida y nuestros caminos.



Foto 9. Eros-ão / Cêrca. Madera erosionada antigua cerca de pasto, 72 x 149 x 8 cm, 1980.

Las obras hechas a partir de maderas carcormidas y de excrementos de termitas, desechos de la naturaleza desde el punto de vista de nuestra sociedad, son cartografías de diferentes civilizaciones, marcas de la errancia humana sobre la tierra donde la vida deja su huella en una metáfora de nuestros des-caminos. Se puede considerar el *Ciclo do Cupim* como una de las formalizaciones materiales de los *Projetos Idiotas*, como su complemento o su anverso en la aprehensión del Cosmos en su manifestación más próxima, la naturaleza. Se trata de congelar y exponer el momento de transformación en que la materia, en especial la madera, deja sus características propias y empieza a ser detrito o a mezclarse con la tierra o el agua. La recolección del propio material ya expone la situación de los diversos *tempos* con que se puede jugar en un trabajo de estas características, ya sea el de congelación de un momento, en el sentido bergsoniano de la inmovilización que conlleva el percibir y que implica presente y futuro; ya sea en el juego con la idea del no tiempo, o de infinitud: se puede llevar enorme cantidad de material encontrado y en seguida volver al mismo sitio y encontrar nuevos materiales en un ciclo que nunca se cierra y que está en constante transformación, en el exterior y también en el interior del recolector. Material infinito para la construcción de un puzzle infinito, esto es, la reconstrucción de un universo.

Así aparece la necesidad de elaborar un sistema de prioridades o una escala de valores en el momento mismo de recoger esos restos de la naturaleza que se encuentran en las playas y en los bosques, ya que es complejo hacerlo a partir de la idea de puro azar: siempre se establecen, aunque de manera inconsciente, algunas normas a priori. Con este material busqué una sistematización, ya fuera intentando un proceso similar al de la naturaleza, ya buscando una clasificación conectada con la ciencia. De alguna manera, puedo resumir esos años como la búsqueda de metodización, donde había una necesidad urgente de lo más *aséptico* en términos de conseguir enseñar solo lo absolutamente primordial. Entretanto, no hay que olvidar que no siempre una expresión construida sin *ruidos* significa una ausencia de drama: el drama de la entropía allí se mostraba plenamente.

El *Ciclo do Cupim* se fue desarrollando a través de exposiciones como *Reciclo*, donde la metodización era más rigurosa; y luego en *Ciclo, Reciclo, Laberinto*, que supuso una relectura de todo el trabajo desarrollado hasta aquel momento. El *laberinto* del título hace referencia a cuando los insectos trabajan en un material en el que la pulpa es homogénea. En la madera natural, la *alburra* (la vena más delicada y blanda) es desgastada o comida primero, muchas veces quedando intacto el núcleo más duro. En un material industrializado a partir de madera transformada como pueden ser el aglomerado o el papel, los insectos xilófagos no tienen el camino indicado previamente a través de partes blandas y desgastan el material al azar, muchas veces formando círculos o caminos que vuelven sobre sí mismos y crean laberintos y mandalas. En una apropiación de los mandalas creados por los insectos, esta serie evidenciaba los rituales y la interioridad que suponen su supervivencia a través de formas que buscan el equilibrio. Finalmente, la observación de que no sólo los insectos trabajaban los puntos débiles de la madera sino que, de una manera paralela, la intemperie también trabaja evidenciando el paso del tiempo y la ley del eterno retorno, me llevó a la serie *Eros/ão (Eros/ión)*, que se refiere a que la fermentación, la erosión, lo que convencionalmente llamamos muerte, conlleva en sí mismo el germen creador, *Eros*, el dios nacido directamente del vacío, del *Caos* donde están todas las posibilidades; hermano de Urano, el cielo estrellado y de *Gaya*, la Tierra.

3.

Los indígenas brasileños, seminómadas, se adaptan al bosque; se establecen cerca de un río, cazan, pescan, cultivan raíces y maíz y después de algunos años abandonan aquel espacio y buscan otro emplazamiento para sus aldeas y permiten a la vegetación y fauna autóctona rehacerse. Sin embargo, esta interacción con el medio ambiente fue rota por las nuevas estructuras sociales que se fueron desarrollando principalmente desde principios del siglo XX, o

por el efecto de la persecución de los habitantes del bosque para facilitar la explotación indiscriminada de la tierra, del caucho, de la madera y vegetales ornamentales o para la industria química y farma-céutica; o por el de la extracción del oro y otros minerales a través de centenares de pequeños aeropuertos ilegales abiertos en plena selva. Esta nueva realidad fue mermando el equilibrio de estas regiones, fatalmente afectado en las décadas de los sesenta / setenta del pasado siglo por multinacionales que, a través de incentivos fiscales del propio gobierno brasileño, destruyeron inmensas áreas del bosque para convertirlas en pastizales para la cría de ganado en libertad.



Foto 10. Corte y reposicionamiento de los restos de un árbol de 500 años, talado y abandonado por los “madeireiros”, 600 x 400 x 200 cm. Mata Atlántica, Brasil, 1979.

Abriendo caminos en búsqueda de maderas preciosas que se encuentran en el bosque tropical virgen, los *madeireiros* practican una tala indiscriminada. Así, en medio de una extensa región recién talada en la Mata Atlántica, dejaron los restos de lo que fuera un árbol de aproximadamente quinientos años de edad. Allí se había quedado la estructura aparente o *catana* de un árbol *ourico*, que se forma alrededor de gran número de árboles tropicales y que contribuye a sostener la masa del árbol y ayuda a su equilibrio y a su resistencia a los vientos. Otro árbol como éste, del que sólo estos restos medían aproximadamente seis metros de alto y cubrían una superficie de unos 8 x 20

metros cuadrados, ya no volverá a desarrollarse hasta tal tamaño por las circunstancias de cambio climático, devastación de la macro y micro flora, erosión del suelo y extinción acelerada del entorno.

Con el sentir de que el reemplazo de este árbol en el bosque conllevaría la evidenciación de su destrucción, transformación erosiva y retorno a la tierra, corté lo que quedaba del tronco y lo repuse de una manera diferente a la natural, haciendo una intervención en la selva, a la que llamé *Corte*, donde el árbol seguía presente pero ya bajo una nueva forma, entrando otra vez en la cadena de la entropía. Parte de las catanas menores de este árbol fueron recogidas y sirvieron como material para diversas obras. Una de ellas, *Onda (Ola)*, representación del agua, complementaba la metáfora del resto de los elementos sublunares alquímicos: tierra, aire y fuego. Esta obra fue más tarde el eje de una serie de intervenciones llevadas a cabo en el año 1984 bajo la denominación de *Onda, Intervenção pela Ecologia (Ola, Intervención por la ecología)*. Estuvo primero ubicada a la entrada del MAM / Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, en la Escola de Artes Visuais do Parque Laje y después en otros sitios emblemáticos, conformando así una serie de trasplantes que trazaban puentes entre la realidad de los trópicos y la exquisita cultura de la civilización y creaban una nueva y vital itinerancia de tiempo y de espacio.



Foto 11. Longa Noite de Pedra / Terra. Granito y piedras erosionadas,
91 x 224 x 66 cm, 1981-82.

A mediados de los setenta volví a España después de una ausencia de más de veinte y cinco años, trayendo para exponer en Barcelona, Vigo y Santiago de Compostela parte de la obra desarrollada hasta aquel momento. Retornar a Brasil después de esta experiencia supuso la profundización de mi tensión vital y creativa. Muy lentamente, y a través de procesos inconscientes de reelaboración, traté de identificar y restablecer esa relación antitética que se había establecido en mi infancia, una vivencia errante entre las raíces gallegas y el trópico. Al llegar a Galicia, con sorpresa descubrí que la práctica totalidad de la obra que había desarrollado hasta entonces, notablemente las que fueron hechas a partir de las maderas carcomidas por los insectos y la erosión, correspondían perfectamente al tortuoso litoral de las Rías Baixas, donde la eterna ley del devenir está inscrita en las piedras por el viento y la lluvia. También encontré fuerte correspondencia en hábitos populares ancestrales, como en los métodos de recolección y separación del material natural recogido para ser posteriormente trabajado, algas, sargazos y conchas que, separadas en cajas según formatos y tamaños, se secan al sol y se disponen en las aceras públicas de Bayona o Sabarís. Percibí que, aunque sin saberlo, mantenía viva dentro de mí la experiencia vital de la infancia *recolectora* en el litoral gallego.



Foto 12. Registro Antropológico / Diario de Viaje. Trozos de madera traídos por río y mar, sobre madera, 36,5 x 96,5 x 6,5 cm, 1983.

Poco a poco el trabajo sobre el paso del tiempo fue desplazándose hacia una metáfora de la primera visión: *Longa Noite de Pedra* (*Larga Noche de Piedra*), *Diário de Viagem* y *Projeto Retorno* versan sobre la perplejidad de la mirada del descubridor frente al descubrimiento. A esta trilogía la denominó Roberto Grey *Romancero Visual*. En cierta manera, este conjunto puede ser entendido como la experiencia del exilio que he sufrido, la revisita desde la distancia a lo que había dejado en Europa, una relectura de mi llegada a Brasil y finalmente la vuelta al antiguo continente. Aunque los tres proyectos partan de un mismo supuesto, la resolución y los procedimientos son marcadamente diferentes entre ellos. *Longa Noite de Pedra* fue desarrollado a partir de una reflexión sobre los elementos que en la alquimia conforman el mundo. Al mismo tiempo, en el plano personal, significó asumir que había un sentido de exilio en mi estancia tropical. Estas esculturas trabajan intuitivamente con la simbólica cuadratura del círculo, la división del caos en cuatro elementos y su reordenación en búsqueda del ánimo primigenio, como el alquimista que no está en búsqueda del metal precioso sino del contenido filosófico de la propia vida.

Al hacer de la intensa observación y de la recolección de materiales elementos básicos de mis proyectos, el eje de mi trabajo se hizo más formal. Percibí que mi postura en la creación de la obra se inclinaba a la formulación de un metalenguaje estructurado a partir de lo encontrado, donde el presente y el pasado son coetáneos en la intención de vivir / re-vivir lo perdido y lo olvidado, y hacerlo al mismo tiempo presente y posibilidad de futuro. Así, el *Diário de Viagem* es como un cuaderno de bitácora que se materializó en una serie de pequeñas obras que partían de procedimientos técnicos muy diferentes, pero siguió y profundizó en la línea del reencuentro a través de la metáfora de un viajante civilizado que llega a una tierra virgen, rica y salvaje al mismo tiempo. Es la visión de un europeo y su llegada a los trópicos intocados, donde el salvaje y lo natural, la vida y la muerte conviven armoniosamente, donde este viajero puede ver la propia génesis desarrollándose ante sus ojos. Esto es posible en un país como Brasil, donde aún hay bosques vírgenes próximos a la ciudad que muestran su capacidad de reciclaje y recuperación en un ciclo tan veloz en el tiempo que dan la impresión de un territorio totalmente intocado. Para un europeo, encontrar esta vegetación, entrar en estos pequeños jardines sombreados es encontrar el momento de la creación. Es importante notar que el *Diário de Viagem* se compuso de obras, algunas ya existentes y otras desarrolladas ex profeso para ser expuestas en España, en una época en que yo aún vivía en Brasil: como Gulliver trayendo las vacas de *Lilíput*, la exposición traía pequeños testimonios de vida a través de la evidenciación del paso de intemperies y de insectos exóticos y suponía la sistematización de mi propia experiencia en los trópicos y de los recuerdos de un

viaje iniciático. Las obras de ese viajero fueron expuestas en Vigo, en Santiago de Compostela y en Barcelona en el año 1979.

A esta relectura del descubrimiento del Edén siguió una serie de *Cartografías* que nació de la investigación con papel hecho a mano a partir de restos de materia industrializada y fibras naturales y con óxidos, tierras y pigmentos agregados a la masa. Las *Cartografías* buscan abarcar con sentido más amplio y diverso la tierra y llegar hasta una visión cósmica que formal y conceptualmente fuera el complemento del primer proyecto. En esta época fueron desarrollados *Terra Camuflada* y *Amazonas, Série Negra*. En la serie *Amazonas*, por la espesura del papel y el exceso de humedad presente en el aire tropical, el secado se hacía muy lento y difícil. Utilicé entonces una habitación de ladrillo como horno y coloqué en su interior estanterías donde reposaban los paneles con el papel, y en el centro de la habitación hice una pequeña hoguera, alimentada durante tres días, al final de los cuales retiré los papeles. El resultado fue un matiz en los colores, como un velo de hollín, que le daba al papel el aspecto de los viejos mapas. Más importante aun, el olor del humo impregnó fuertemente el material y le añadió una nueva dimensión a la exposición de estas obras pues, al mismo tiempo que la visión, el olfato del espectador captaba el problema de los incendios incontrolados que devastaban la Amazonia en aquel momento.

4.

Una vez que había encontrado el paraíso y lo había mapeado, volví a mi punto de origen, Europa, y mi primera toma de contacto se tradujo en caminar por los montes y las playas de Galicia en búsqueda de material. Los detritus aquí encontrados fueron totalmente diferentes de los recolectados en los trópicos, ya por el tipo de material, ya por el tamaño, algas, restos de cristales y cerámicas (generalmente de materiales de construcción y ollas, botellas, platos rotos) y cerca de la desembocadura del río Miño, restos mínimos de madera natural resultante sobre todo de la poda de viñedos. Con unos detritus tan *domesticados* o tan igualados en el tamaño, la postura de simple evidenciación dejó paso al lenguaje complementario de cubrir las tablas trabajadas con los materiales recolectados de un negro tan espeso como los vertidos de petróleo comunes en el litoral gallego, sobre el cual hacía una pintura gestual, en general en azul profundo. El procedimiento, entretanto, no respondía a mis nuevas experiencias y planteamientos resultantes del impacto de la vuelta a España y no completé el proyecto, aunque las pocas obras que llegaron a ser concluidas me parecen importantes dentro de mi trayectoria por ser justamente lo que son, el reflejo de una *costura* entre dos experiencias fundamentales en esa particular tentativa de búsqueda del sentido de la vida, del origen como arquetipo.

Al arrancar la tarima de contrachapado que cubría las paredes del atelier se reveló un material carcomido, que tanto fue utilizado para grabados como considerado obra en sí mismo. Esta tarima escondía las viejas capas de pintura que a su vez cubrían una argamasa muy primitiva, incluso con restos de conchas y otros materiales incrustados. Al ser extraída se mostraban las piedras que sostenían la vieja casa familiar que ahora me servía como estudio en mi vuelta a España. Investigando con otros materiales, reencontré el poliéster con el que ya había trabajado en los años sesenta, en los momentos iniciales de mi trayectoria. Cubrí los restos de pared con el poliéster que, al ser despegado, traía parte de este material agregado con sus texturas, colores y relieves. El resultado fue un material básico que llamé *restos arqueológicos*, que contenía la historia de aquella centenaria casa y por ende parte de la historia de mi familia, que la había construido, siendo así depositario de lo que Baudelaire, en *Un comedor de opio*, describe como el *palimpsesto* de la memoria, cuyas “inesasntes capas se van acumulando”.

Una experiencia en principio muy personal puede desarrollarse en una visión universal. Este volver a vivir en el interior del país de origen, ubicando el nuevo atelier en la villa donde uno ha nacido, después de abandonar una urbe como Río de Janeiro, no ha variado mucho la substancialidad, el sentido significativo o el contenido de la obra, sino se ha reflejado en su forma de expresión. Este retorno dio lugar a una inflexión que se tradujo paradójicamente en un proceso de desterritorialización, donde los contactos con el entorno se dieron de forma arqueológica a través de la apropiación de las paredes de la casa que abrigaba el estudio. A partir de la elaboración de ese reencuentro con la parte de la identidad que se había quedado en España, pude extrapolar lo meramente individual hasta reflejar esa idea cósmica que, latente en mi obra desde sus comienzos, adoptó una forma más explícita en los *restos arqueológicos* que resultaron en verdaderas cartografías celestes. Las planchas de relieves así obtenidas resultaron ser el contrario del procedimiento *matérico*, donde

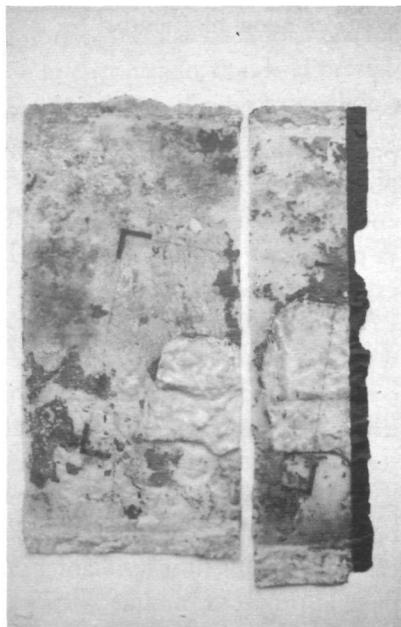


Foto 13. 1492/03. Restos arqueológicos sobre poliéster, 251 x 180 x 9 cm. XXI Bienal Internacional de São Paulo, 1991.

algunos artistas trabajan con la adición al cuadro de arenas, escayolas u otros materiales, como un recurso expresivo y estético. En los *restos arqueológicos* se está incorporando y evidenciando no un material sino *una situación ya existente*: una capa de pintura rescatada de un muro, un trozo de pared o, en algunos casos, un pedazo de naturaleza; siempre una ocurrencia de la realidad, exenta de otra manipulación que la de transferencia, en la que la estética no es nunca una finalidad.

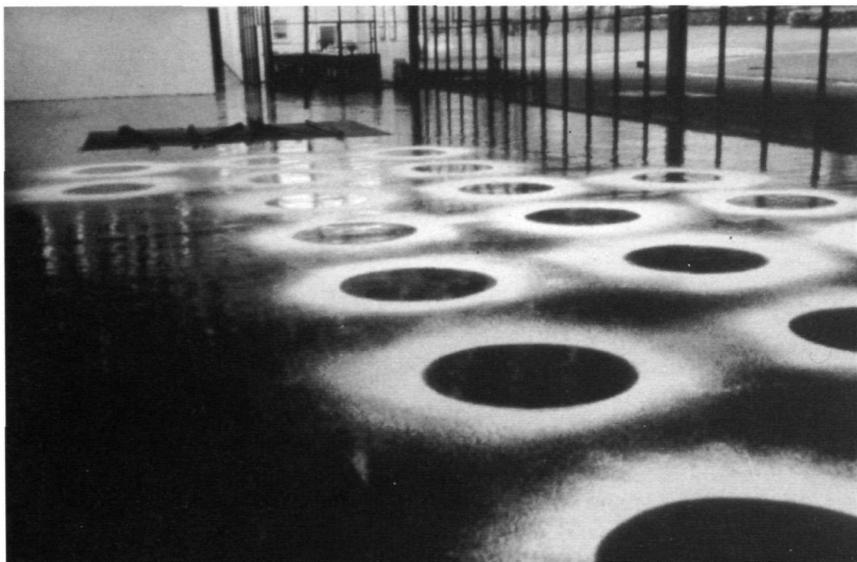


Foto 14. *Dimensão Possível*. Troncos de árbol, pigmento, arena, área de ocupación: 1200 m². Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1991.

Hay otra obra que de alguna manera es una relectura del *Diario de Viaje* y que versa sobre la experiencia de atravesar el Atlántico. Este viaje emblemático supone no sólo cruzar un gran océano, sino atravesar el inconsciente más profundo. Compuesto por 1492 obras de técnica mixta sobre poliéster, en alusión a la fecha considerada como la del ‘descubrimiento del nuevo mundo’, *Fragmentos de América* plantea una visión crítica de la conquista y de sus consecuencias: tierras y riquezas arrancadas y esparcidas por el mundo. La exposición original fue inaugurada el 12 de octubre de 1992, día en que se cumplían los quinientos años de la llegada de Colón a América. *Fragmentos de América* es un proyecto que cambia en función de su soporte y que tiene

el objetivo de llegar a todos los rincones del mundo; así, parte de los *Fragmentos* fueron distribuidos personalmente o por correo a amigos y otras personas.



Foto 15. *Fragmentos de América* (1942). Trozos de técnica mixta sobre poliéster, tamaño y formas variables. Galería Afinsa, Madrid, 1992.

En cuanto a los *Manuscritos del Río Amazonas*, fue el resultado de la invitación para investigar y desarrollar un proyecto en cerámica durante tres meses en el *EKWC / Europees Keramisch Werkcentrum* de los Países Bajos, el centro cuya propuesta experimental de aquel momento incluía la de invitar justamente a artistas que no trabajasen usualmente o no tuvieran una experiencia más profunda con el material cerámico. Sólo muy esporádicamente y de manera periférica había trabajado con este material, que por otra parte no atiende directamente a mi propuesta artística personal al necesitar una elaborado control de procesos, opuesto a la evidenciación directa que propongo como principio de creación. La idea fue la de producir un testimonio del paso de la vida a través de restos de ramas, pequeños troncos, raíces, y de otros materiales como huesos, conchas, etc., de los que se hicieron moldes, y cuya experimentación formal buscaba reflejar una iconografía de la región y consecuentemente de nuestra interioridad. La Amazonia, que guarda gran parte de la reserva genética del mundo es, al mismo tiempo, reserva de arcanos y símbolos de nuestro

inconsciente colectivo, la gran biblioteca, aquella que se regenera a cada momento. Al final, y de manera intuitiva, se formó una cosmografía amplia que se completó con formas lunares a partir de moldes evidenciando sus anillos de madera y con una serie de planchas tratadas gestualmente con óxidos manipulados de manera también experimental, cuya forma resultó parecerse a la de los mapas enviados por las naves de exploración espacial.



Foto 16. Ashé IV. Troncos de plátano y serrín, 236 x 480 x 2600 cm. Antigua Estación Marítima de Vigo, 1992.

A principios de los noventa la región costera de Galicia sufría el naufragio del petrolero *Mar Egeo*, lo que ha supuesto la destrucción de kilómetros de este peculiar ecosistema. En *Descubra el caparazón de oro y gane un viaje por el Mar Egeo*, me enfrenté con el destrozo del paisaje e indirectamente con las bodas que se hacen en esta región, donde se ofrecen a los comensales una enorme cantidad de mariscos y crustáceos que muchas veces no llegan a ser consumidos enteramente. Así, recorriendo algunos restaurantes donde se hacen estas conmemoraciones, reuní y limpié 823 caparazones de centolla, que luego fueron trabajados con betún, cemento blanco y escayola y algunos fueron fundidos en bronce. El conjunto fue expuesto bajo diferentes maneras y situaciones, algunos sobre pared, otros sobre suelo o en cajas con carbón, en



alusión directa al naufragio. También se distribuyó por correo una tarjeta fotocopiada en blanco y negro en la que una raya negra pintada en los bordes, a modo de los antiguos anuncios de fallecimiento, enmarcaba una foto de los caparazones con betún.

A finales de 2002 un nuevo vertido afectó las costas gallegas, con el hundimiento del *Prestige*, de consecuencias más graves, no sólo por la cantidad y calidad del derivado del petróleo, sino también por la extensión y profundidad del área afectada. La lectura de un desastre similar estaba ya hecha a través de los caparazones de centollas. La aproximación más adecuada a ese nuevo acontecimiento me pareció una *revisita* a esa mencionada obra de 1993. Sobre fotografías de esas instalaciones, hice grabados (monotipias) con petróleo. Busqué que la reproducción de esta obra no se hiciera a través de los medios tradicionales, sino con fotocopidora, pues la obra se refería a una tragedia que se reproduce cada vez con más frecuencia.

5.

Desde los principios de mi trabajo había intentado atrapar el agua, muchas veces buscando dejar imprimidas sus huellas, alguna vez a través del tratamiento del chorro de arena o aprovechando la calidad translúcida del cristal como su metáfora. Pero a finales de los noventa, en la serie *Agua*, traté de capturar directamente su movimiento sobre soportes de mayores dimensiones. Como los líquidos en general, el agua tiene la propiedad de moverse bajo cualquier mínimo estímulo, e intenté recoger este movimiento a través de una pintura hecha con y por el agua que, echada al azar sobre una superficie pintada, iba así dejando sus huellas, que son su memoria y reflejan su misma existencia. A la par que intentaba captar el movimiento del agua a través de la pintura, seguí trabajando con la madera, metaforizando sobre el tema en una serie de esculturas donde en las capas de vetas que imprimen la forma al árbol también encontré el congelamiento de la fuerza del oleaje.

El recorrido conceptual de mi trabajo hasta finales de los noventa fue metodizado en una serie de obras, algunas ya existentes y otras hechas ex profeso que, al ser reunidas bajo el título *Natürgeist (Espíritu de la naturaleza)*, propiciaron una visión de la naturaleza resumida como energía. *Natürgeist* expone el verso y anverso de las cosas, enseña la obra y el espectro de la obra, su *ánima* y su *sombra*. La idea de esta energía transparece a través de la luminiscencia de un pigmento fosforescente activado a través de un juego de luces que, ora se encienden, mostrando la obra, ora se apagan. La energía de la vida que se esconde en los objetos transforma esta situación en un viaje inmóvil que es el recuerdo de un origen siempre presente.

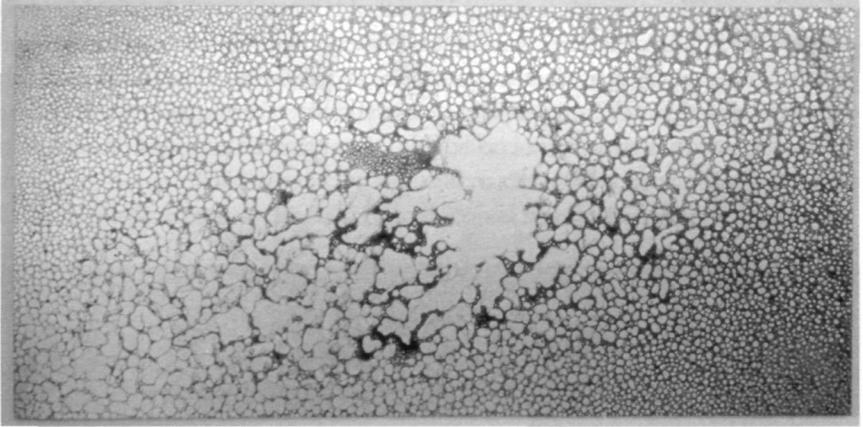


Foto 17. Agua 22. Pintura de agua sobre madera,
121,5 x 249,5 cm, 1998.

Las intervenciones en la naturaleza en las que son usados restos de troncos naturales, muchas veces dejados en su hábitat para permitir su proceso entrópico, ha sido una constante en mi obra. Pero también busqué una representación donde la metáfora sobre la memoria, a través de la fosilización de la naturaleza, fuera inmediata. El árbol está presente como el *árbol cósmico* de la mitología de los pueblos desde siempre, en la Biblia, como el *árbol del bien y del mal*; como *Yggdrasill* en escandinavia, como *Irmingsul* en el medioevo alemán, o en la misma disposición espacial de las emanaciones en la *Cábala*. Por otro lado, la oposición entre árboles vivos y su representación abre una vía de reflexión sobre la naturaleza y sus transformaciones. En la línea de uso de otros materiales, presente en *los Manuscritos del Río Amazonas* o en *Two Stones* (un *transplante de naturaleza*, una obra hecha a partir de cantos de río y colocada en Jerusalén, donde tales cantos no existen) fue realizada una serie de tres esculturas públicas que tienen en común el trabajar con representaciones de troncos mezclados con árboles vivos. En la Praza do Burgo das Nacións, un espacio hormigonado entre la Facultad de Economía de la Universidad de Santiago de Compostela y los bloques de residencia de los estudiantes, propuse la introducción del verde a través de la ubicación de árboles. Dentro de un círculo de 13 metros de diámetro perfectamente delimitado, se cortó el hormigón y se plantaron nueve *Platanus hybrida*, muy frecuentes en los paisajes urbanos europeos, y circundándolos un tronco de aluminio, fundido a partir de un tronco verdadero de la misma especie vegetal, ubicado en posición inclinada como si fuera un elemento arquitectónico semi-enterrado, emergiendo

del suelo que fue cubierto de grava. Los árboles vivos, circundando el “resto arqueológico” que supone el tronco fundido en aluminio, están como protegiendo su presencia cristalizada en el interior del círculo, dejando de lado el concepto tradicional de obra estática de estructura vertical, para transformarse en una escultura conectada con la vida, pues los árboles vivos darán testimonio a través de su propio desarrollo.

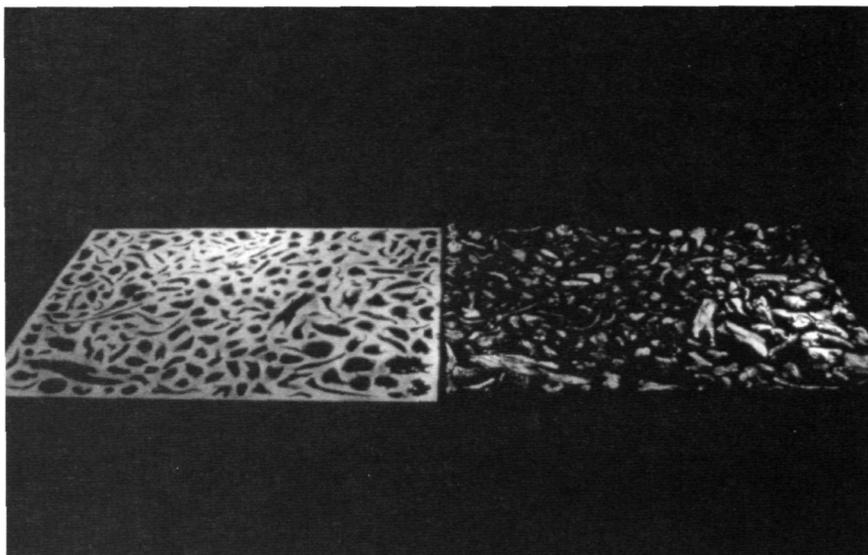


Foto 18. Naturgeist. Madera erosionada, pigmento fosforescente e iluminación intermitente, dimensiones variables, altura 8 cm, 1991-1997.

En la Cábala el universo está dividido en tres partes: la ciencia de la descripción del mundo y de su transformación; las ciencias matemáticas y astronómicas que conforman las leyes del mundo de las esferas, y finalmente la ciencia divina que nos enseña los secretos de lo espiritual, cuyas claves son las letras hebraicas. En la explicación de estas letras reside el misterio y la clave de todo el conocimiento. *Lamed* y *Vav* son las letras que corresponden al tres y al seis, respectivamente. *Lamed*, la esfera de Saturno, significa la sabiduría

divina; y *Vav* es el intelecto y depende de la esfera de Venus. Por su parte en la leyenda de la creación, todos los seres humanos somos Adam Kadmon, el primer hombre, y llevamos la tarea de completar el esquema de la misma creación. En el cuento cabalístico, treinta y seis seres humanos, aunque anónimos, son conscientes de esta tarea y se perfeccionan hasta el punto de poder, en su sabiduría, estar preparados a ajustarse a cualquier actuación necesaria. Comunes y discretos, están en el mundo con la sola misión de mantenerlo en equilibrio.

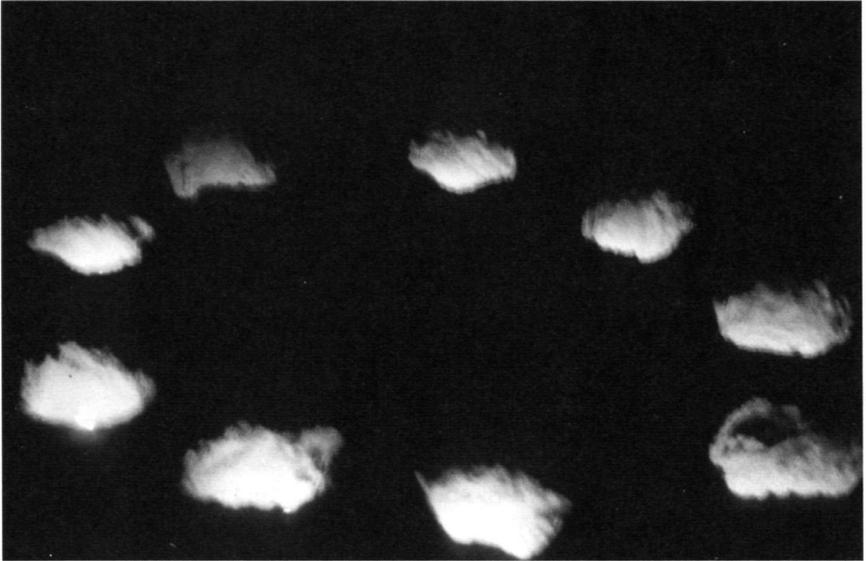


Foto 19. Orixás. Intervención y vídeo con 9 velas de parafina. Playa de Copacabana, alborar del primero de enero de 2001.

Visitando los posibles emplazamientos de esculturas en una isla formada por el aluvión que baja el río Lérez, en Pontevedra, para participar en la primera experiencia colectiva con carácter internacional de integración de arte y naturaleza en Galicia, me llamó la atención un pequeño bosque de eucaliptos de cerca de 4000 metros cuadrados al final de la isla. El eucalipto es un árbol australiano de crecimiento rápido, con el que se ha hecho una plantación masiva para la obtención barata de madera que ha destruido el bosque

autóctono y ha degradado el entorno. El paisaje de la isla me remitió a *Lamed Vav / Los treinta y seis Justos* de la *Cábala*. En medio del pequeño bosque de eucaliptos, de una forma íntima y sin apenas alterar la aparente tranquilidad reinante, fueron “plantados” treinta y seis pequeños troncos hechos en granito negro, de tal manera que pasan inadvertidos a un caminante poco atento, que allí ve troncos talados, memoria del bosque primigenio. La propia formación geológica de esta isla, causada por el aluvión del río, ya en sí es, por su parte, una metáfora de la vida y una memoria del mismo río. La interrelación de la escultura y su hábitat se configura como silencio, como acto de casi no presencia, nunca de olvido. La idea es evidenciar y reflexionar sobre la naturaleza en un medio donde ella, aunque adulterada, aún se conserva, en un proyecto donde no hay una relación *sentimental* con el entorno.

Opuesto a Galicia, Los Monegros son un área desértica cuya región norte se sitúa en la provincia de Huesca. Su nombre, según algunos autores, viene de montes negros, por haber estado, en el pasado, cubiertos por bosques de coníferas. Con el tiempo estos bosques fueron talados y diezmados aunque, al margen de la deforestación, muchos defienden que grandes extensiones de este territorio ya tendrían, desde las glaciaciones, una vegetación mayoritariamente esteparia. El paisaje es de gran espectacularidad, y consiste en el relieve de las colinas desgastadas por el viento que conforma un paisaje de aspecto lunar o prehistórico. Al desarrollar la obra *Árboles como arqueología* para ser ubicada en el territorio no urbano de Huesca, la elección del emplazamiento no podía ser otro que el desierto de Monegros, donde la naturaleza ha perdido la memoria de su propio bosque. La escultura consta de dos árboles naturales plantados en medio de un conjunto de ocho monolitos de granito, ocupando un espacio máximo de 500 cm. de altura por un área de cerca de 300 metros cuadrados. Ubicada en el alto de una de estas montañas cortadas por el viento y cuyos laterales están totalmente erosionados, esta escultura puede ser vista desde la distancia discretamente integrada al entorno monumental, como testigo de los cambios producidos en esta región, memoria de los bosques autóctonos y de la historia que se ha desarrollado allí.

6.

En la noche del 31 de diciembre al 1 de enero, las playas de Brasil se llenan de los rituales de las religiones sincréticas, como *macumba*, *umbanda* o *candomblé*. Se hacen agujeros en la arena y en ellos se encienden velas como regalo y homenaje a Iemanjá, la *orixá* (divinidad) del mar, para pedir protección para el año que empieza. Con la venida de los turistas, los seguidores de esta costumbre dejaron las zonas más frecuentadas en búsqueda de lugares discretos e introspectivos.

En la noche del cambio de milenio, intenté la recuperación de este ritual en la playa que fue su punto más emblemático, Copacabana. A través de la intervención *Orixás*, formada por un mandala de nueve velas, busqué revivir esta tradición, y tuve como respuesta no sólo la participación general sino también la emocionada de personas ligadas a estas creencias.



Foto 20. Espacio / Tiempo: lo que Einstein ha visto desde su ventana.
Intervención con círculos de tela azul de 140 cm de diámetro.
Hotel Gloria y Atêrro do Flamengo. Río de Janeiro, 2002.

En el año 1925, Albert Einstein escribió, en la suite 401 del Hotel Gloria, en Río de Janeiro, el texto *Observaciones sobre la situación actual de la teoría de la luz*. Su ventana daba directamente al mar, no existiendo en aquella época el actual parque, posteriormente plantado sobre un aterramiento. Nada se explica por el azar; y trabajando en una tesis llamada *Arte y Cosmos*, donde precisamente había un capítulo sobre el pensamiento del físico, me encuentro hospedado en el mismo hotel y en la habitación contigua a la de Einstein. Fue entonces cuando tuve conocimiento de su estancia en Brasil. Trabajando con la idea cósmica y de infinito contenida en los círculos azules que vengo usando en diversos proyectos, ubiqué estos círculos en los pasillos que se dirigen hacia la referida suite, en ella misma, en la habitación contigua a la del físico, en la que casualmente me hospedé, y en la pasarela central para peatones

del parque delante del hotel, en este caso de tal manera que los círculos siguieran posibles itinerancias de la mirada del científico sobre la mar que en aquel entonces ocupaba este espacio. Los círculos colocados en la pasarela peatonal fueron fotografiados y filmados desde la ventana que se abre sobre la mesa de trabajo de Einstein y, refiriéndose justamente a sus teorías, esta intervención fue llamada *Espaço / Tempo: o que Einstein viu da sua janela (Espacio / tiempo: lo que Einstein ha visto desde su ventana)*.

7.

El árbol se va quedando solo, y su existencia, olvidada. La foresta remite y la urbe avanza con sus millones de individuos buscando vivir, y la gran mayoría, sobrevivir. Demasiada gente, y del verde, un lejano recuerdo, un pasado, una arqueología.



Foto 21. Árboles como arqueología. Ocho piezas de granito negro de Galicia (alturas entre 427 y 507 cm y diámetro entre 95 y 115 cm) y dos olivos vivos.

Ocupación de área de aproximadamente 600m².

Desierto de Monegros, Huesca, 1998-2003.

Colaboradores

Fernando Casás es Artista Plástico y Profesor Asociado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo.

Juan-Manuel García Ramos es Catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de La Laguna.

Fernando Gómez-Aguilera es Director de Actividades Fundacionales de la Fundación César Manrique.

Oswaldo Guerra Sánchez es Profesor Titular de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Manuel Hierro Gutiérrez, Director del Instituto Cervantes de Manchester cuando colaboró en este libro, es actualmente Profesor de Literatura Española de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

Alicia Llarena González es Catedrática de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

José Manuel Marrero Henríquez es Profesor Titular de Teoría de la Literatura de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Antonio Martín Rodríguez es Catedrático de Literatura Latina de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Pamela Phillips es Profesora Titular de Literatura Española de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

Germán Santana Henríquez es Profesor Titular de Filología Griega de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Es hora de reflexionar sobre los pasajes literario y artístico en sus dimensiones ética y estética, cultural y biológica, social, política y económica, y de fundamentar su lectura en las condiciones de la biosfera sin las cuales ni la vida del hombre ni sus artes y letras podrían existir. Porque los pasajes y los paisajes no sólo son espacios de evasión o meros motivos literarios o artísticos, sino también seres biológicos y exigencias de futuro, *Pasajes y paisajes: espacios de vida, espacios de cultura* cuestiona la separación que la estética romántica de lo sublime estableció entre lo humano y lo no humano, tiene muy en cuenta que tras las funciones lingüísticas existe el rico mundo de la experiencia real y no olvida que la interpretación de pasajes y de paisajes se debe al medio finito que lectores, escritores y artistas ocupan en virtud no sólo de determinantes culturales, sino también de los determinantes naturales que a ellos preceden y que a ellos sucederán.