

TSN

TRANSATLANTIC STUDIES NETWORK

Revista de Estudios Internacionales

Año III, n° 6, julio-diciembre 2018



MONOGRÁFICO

Escritores y pintores: Europa y América

ESPECIAL

María Zambrano y Bernardo de Gálvez en la escuela

TSN (Transatlantic Studies Network) Revista de Estudios Internacionales es una publicación de periodicidad semestral, de contenido interdisciplinar, editada por el Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos de la Universidad de Málaga y por el grupo de investigación E-COM: Grupo de Estudios sobre Comunicación y Sociedad de la Información.

TSN es una revista académica y de divulgación científica que contiene contribuciones y artículos en español, inglés, francés y portugués.





Contacto:
www.tsn.uma.es
tsn@uma.es
Telf.: 951 953 191

ISSN:
2530-8521
ISSN-L:
2444-9792

Depósito legal:
MA 1247-2016

Edita:
Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos
C/ Arquitecto Francisco Peñalosa, 18
Edificio de Investigación Ada Byron
Ampliación del Campus de Teatinos
Universidad de Málaga
29071 Málaga (España)

Telf.: 951 953 192
www.uma.es/amzet
aulamz@uma.es

Grupo de Estudios sobre Comunicación y Sociedad de la Información (E-COM)
<http://ecom.uma.es/>

Imprime:
CEDMA. Diputación de Málaga

Bases de datos que incluyen TSN:

–MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)
–Latindex. Cumple 29 características
–Dialnet
–Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes



Imagen de portada:
Los muchachos mineros maketos.
Chema Lumbreras

COMITÉ EDITORIAL

Director y fundador: Juan Antonio García Galindo (Universidad de Málaga)

Subdirectora: Magdalena Martín Martínez (Universidad de Málaga)

Editores: Antonio Cuartero Naranjo (Universidad de Málaga)

Genoveva Novas Martín (Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos. Universidad de Málaga)

Editora técnica: Ashley Jáñez González (Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos. Universidad de Málaga)

Comité asesor: Gisela Belén Montiel (Universidad Nacional de Misiones)

Diego Vera Jurado (Universidad de Málaga)

Isabel Soares (Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas. Universidad de Lisboa)

Madeline Cámara Betancourt (Universidad del Sur de Florida)

Olga A. Figueroa Miranda (Sistema Universitario Ana G. Méndez. Puerto Rico)

EQUIPO TÉCNICO

Diseño y maquetación: Ashley Jáñez González (Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos. Universidad de Málaga)

Colaboradores: Manuel Cristóbal Rodríguez Martínez

Alfonso Cortés González

Fernando Sánchez Gómez

José Antonio Sierra Lumbreras

Enrique Benítez Palma

Daniel Coronas Valle

Colaboradores gráficos: José Antonio Maldonado Moreno

Juan Antonio García de Paz

Antonio Gaitán Cabrera

Corresponsales: Andalucía (España): Lucía Ballesteros Aguayo (Universidad de Sevilla)

Canarias (España): Sergio García de Paz

Galicia (España): Alba Moledo Ucha

Puerto Rico: Israel Rodríguez Sánchez (Universidad de Puerto Rico. Recinto de Río Piedras)

Argentina: Juan Antonio Dip (Universidad Nacional de Misiones)

Portugal: Rita Amorim y Raquel Baltazar (Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas. Universidad de Lisboa)

Francia: Jean-Jacques Cheval y Laure Bedin. (Université Michel de Montaigne Bordeaux 3)

México: Alejandro Salafranca

Irlanda: Aintzane Legarreta Mentxaka

Corrector: Javier Olmos Sanz

Asesora de arte: Guillermina Guerrero Pérez

Asesora de documentación: Natalia Meléndez Malavé

Comité científico: Dr. Dominique Wolton, Centro Nacional de la Investigación Científica de Francia (CNRS)

Dr. Eric Letonturier, Universidad París Descartes (París V)

Dr. Harry E. Vanden, Universidad del Sur de Florida (USF)

Dr. Ángel Valencia Saiz, Universidad de Málaga (UMA)

Dr. Antonio Roldán Ponce, Universidad Técnica de Dresde (TUD)

Dra. Carolina Moreno Castro, Universidad de Valencia (UV)

Dra. Gisela Belén Montiel, Universidad Nacional de Misiones (UNaM)

Dra. Madeline Cámara Betancourt, Universidad del Sur de Florida (USF)

Dr. Alberto Pena Rodríguez, Universidad de Vigo (UVIGO)

Dr. Juan Antonio Perles, Universidad de Málaga (UMA)

Dra. Rachel A. May, Universidad del Sur de Florida (USF)

Dr. Eliseo Colón Zayas, Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras (UPRRP)

Dra. Eloísa Gordon, Universidad Metropolitana de Puerto Rico (UMET)

Dra. Marion Reder Gadow, Universidad de Málaga (UMA)

Dr. Carlos Pérez Ariza, Universidad de Málaga (UMA)

Dr. William J. Nichols, Georgia State University (GSU)

Dra. María Belén Zayas Fernández, Universidad de Málaga (UMA)

Dr. Juan Francisco Gutiérrez Lozano, Universidad de Málaga (UMA)

Dr. Manuel Morales Muñoz, Universidad de Málaga (UMA)

Dr. Antonio García Jiménez, Universidad Rey Juan Carlos (URJC)

Dra. Alice Trindade, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas (Universidad de Lisboa)



@Aulamz



Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos
(@Aulamz)



@Amzetuma



Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos

SUMARIO

5. EDITORIAL

7. FIRMAS

Hildegardo González Irala, rector de la Universidad Nacional de Itapúa y presidente del Consejo Nacional de Educación Superior (Paraguay)

11. LUGARES Y TERRITORIOS

13. **Miscelánea de la tierra roja (Misiones, Argentina)**
Ana Victoria Espinoza y Tatiana Lencina (Argentina)

39. **MONOGRÁFICO** **ESCRITORES Y PINTORES: EUROPA Y AMÉRICA**

Coordinado por Guadalupe Fernández Ariza. Universidad de Málaga (España)

41. **La nueva vida de las imágenes**
Guadalupe Fernández Ariza. Universidad de Málaga (España)
47. **Los senderos de la literatura de Hispanoamérica. Las nuevas orientaciones de la creación artística desde el modernismo**
Guadalupe Fernández Ariza. Universidad de Málaga (España)
57. **Rubén Darío y los 'paisajes de cultura'**
Antonio Jiménez Millán. Universidad de Málaga (España)
65. **'La palabra pintada'. Revistas culturales y artes plásticas en la segunda edad de oro de la literatura española y latinoamericana (1918-1939)**
Alfredo Taján. Escritor y director de Casa Brenan (España)
71. **Manuel Mujica Lainez. *Un novelista en el Museo del Prado* o el alegato de una Poética**
Lourdes Blanco Fresnadillo. Doctora en Filología (España)
83. **La historia y la ficción como testimonio artístico en *Bomarzo*, de Manuel Mujica Lainez**
Cristóbal Macías. Universidad de Málaga (España)
95. **La biblioteca de arena. Dominique Gonzalez-Foerster vs. Enrique Vila-Matas**
Blanca Machuca Casares. Universidad de Málaga (España)
- ## 105. ESPECIAL MARÍA ZAMBRANO Y BERNARDO DE GÁLVEZ EN LA ESCUELA
107. **Presentación**
José Javier Frías Reina. CEIP Custodio Puga (España)
109. **Vivir y sentir a María Zambrano**
José Javier Frías Reina. CEIP Custodio Puga (España)
117. **Bernardo de Gálvez nos enseña nuestro patrimonio y su historia**
José Javier Frías Reina, Esteban Mota y Mari Nieves Mesa. CEIP Custodio Puga (España)

131. CREACIÓN

133. Frank Rebajes

Mónica López Soler. Historiadora del arte y estudiosa de la figura de Rebajes (España)

147. MISCELÁNEA

149. Lazos olvidados de solidaridad hispanoamericana: la ayuda a Málaga por la 'riá' de 1907

Pedro Luis Pérez Frías. Universidad de Málaga (España)

163. Expiring empires: the *Abbé Correia da Serra* and the Pernambuco Revolt of 1817

Edgardo Medeiros da Silva. ISCSP, CEAUL, ULisboa (Portugal)

173. Tomás Meabe. *La grandeza de un soñador*

Ramón de Unamuno. Universidad de Málaga (España)

189. La problemática de la integración sanitaria en la frontera Posadas (Argentina)-Encarnación (Paraguay)

Florencia Itatí Almúa y Paula Antonella Aliprandini. Universidad Nacional de Misiones (Argentina)

203. HUELLAS TRANSATLÁNTICAS

205. Diego de Vargas, primer descendiente de incas nacido en España

Luis Palacios Domínguez. Comisario de la exposición 'Crónicas del Inca; el indio antártico'.
Medalla de la ciudad de Cusco (España)

209. DE AQUÍ Y DE ALLÁ

211. Tripita y media y arroz barato. Crónica desde Getsemaní

Alejandro Salafranca Vázquez. Antropólogo e historiador (México)

219. REPORTAJES

220. Málaga Portal: conexiones interpersonales a través de contenedores

225. ENTREVISTAS

226. Pablo Portillo Stempel

229. RESEÑAS

231. Guillermo Fesser: *Conoce a Bernardo de Gálvez*

Natalia Meléndez Malavé. Universidad de Málaga (España)

233. Antonio López Hidalgo (coord.): *Periodismo narrativo en América Latina*

Antonio Cuartero. Universidad de Málaga (España)

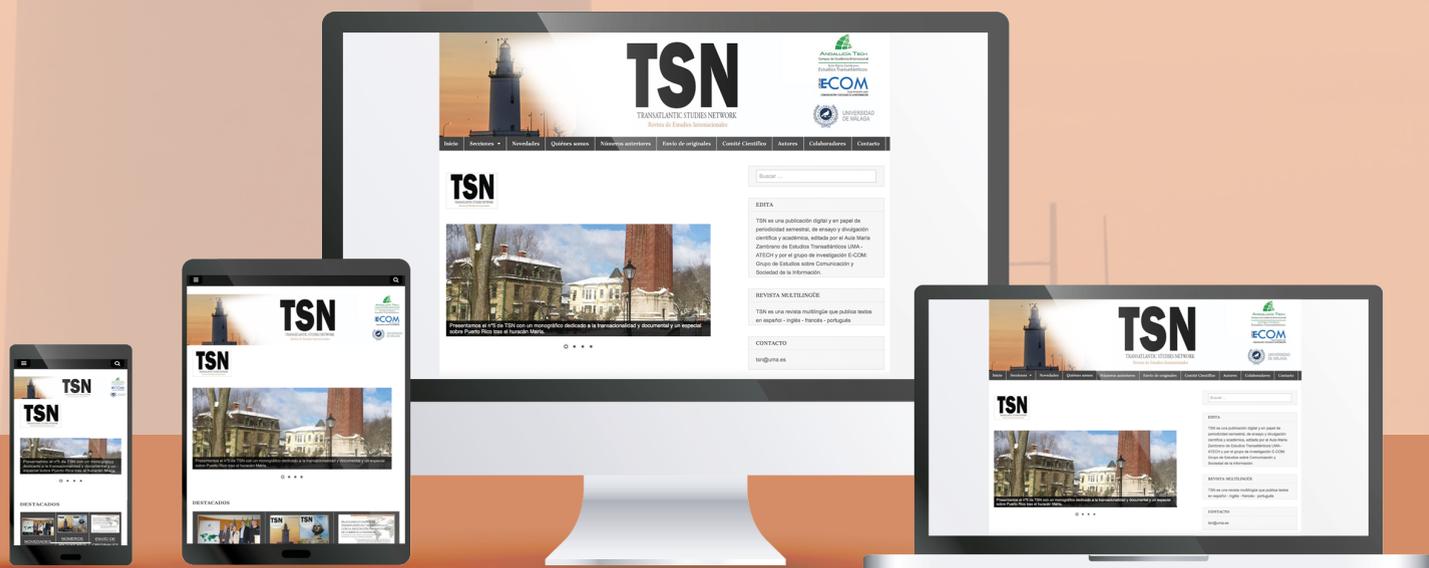
235. AUTORES

TSN

TRANSATLANTIC STUDIES NETWORK

Revista de Estudios Internacionales

Todos los números disponibles en www.tsn.uma.es



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



EDITORIAL



Un nuevo número, nuevos contenidos y una nueva oportunidad para palpar el latido de nuestra revista, que prosigue su andadura descubriendo nuevos temas y nuevas geografías atlánticas gracias a la generosidad de los autores que publican en nuestras páginas.

En esta ocasión, *TSN* abre por primera vez en su portada con la obra –una valiosa muestra de lo que se amplía en el interior– de un artista reconocido, Chema Lumbreras, a quien agradecemos su colaboración desinteresada. Su obra *Los muchachos mineros «maketos»* inaugura un nuevo estilo en nuestras portadas, que se alternará en el futuro con la fotografía, como viene siendo habitual. El arte es, a nuestro entender, uno de los denominadores comunes de este proyecto editorial, convencidos como estamos de que precisamente el arte en cualquiera de sus formas es nuestra mejor carta de presentación.

De un modo especial, agradecemos igualmente a Hildegardo González Irala, rector de la Universidad Nacional de Itapúa (Encarnación, Paragüay), que haya accedido a abrir este número con su firma. Para nosotros es un honor que la máxima figura académica de Paragüay, presidente del Consejo Nacional de Educación Superior, escriba sobre el sistema universitario de su país en un momento de acercamiento institucional entre la Universidad Nacional de Itapúa y la Universidad de Málaga por su integración en la red de Aulas María Zambrano de Estudios Transatlánticos. Muy cerca de Paragüay, a la vecina provincia argentina de Misiones nos vamos con un reportaje de Ana Victoria Espinoza y Tatiana Lencina, que muestra la fuerza cromática del territorio misionero en nuestra sección sobre lugares y territorios.

La profesora Guadalupe Fernández Ariza coordina el monográfico del presente número en torno a «Escritores y pintores. Europa y América». Un recorrido de literatura y arte que han pensado y ejecutado, además de la coordinadora, los escritores e investigadores Antonio Jiménez Millán, Alfredo Taján, Lourdes Blanco Fresnadillo, Cristóbal Macías y Blanca Machuca Casares, cruzando de un lado a otro el puente que, a veces, separa, pero que, sobre todo, une a escritores y a pintores, el arte y la literatura. De la mano de un centro educativo de primera enseñanza, el CEIP Custodio Puga de Torre del Mar (Vélez-Málaga, Málaga, España), de su director, José Javier Frías, y de los profesores Esteban Mota Recio y María Nieves Mesa Borrallo, nos introduci-

mos en la vida y obra de dos personajes históricos insignes de gran influencia en el continente americano, el militar y político Bernardo de Gálvez y la pensadora María Zambrano, a través de sendas experiencias didácticas. Nos sentimos muy satisfechos de esta colaboración, porque creemos, al igual que los profesores del centro veleño, que la difusión y promoción de la cultura ha de comenzar en la enseñanza básica. Felicitamos al colegio por convertir a sus estudiantes en protagonistas de su aprendizaje y aceptar nuestra invitación para publicar en el especial de *TSN*. Nuestra sección «Creación» está dedicada en esta ocasión al artista dominicano de origen español Frank Rebajes, que se afincó en Torremolinos (Málaga, España) tras su paso por Estados Unidos, gracias a Mónica López Soler, historiadora del arte y experta en la figura de Rebajes.

La «Miscelánea» de *TSN* aborda, por su parte, cuatro temas diferentes, pero todos ellos de un gran interés y fuerza temática. Pedro Luis Pérez Frías, Edgardo Medeiros da Silva, Forencia Itatí Almúa y Paula Antonella, y Ramón de Unamuno escriben sobre la solidaridad hispanoamericana y Málaga, la revolución pernambucana de 1817, la integración sanitaria entre Argentina y Paragüay, y la figura mítica del escritor y político Tomás Meabe. Luis Palacios Domínguez escribe la «huella transatlántica» de este número, dedicada a Diego de Vargas, el primer inca español; y Alejandro Salafranca Vázquez, por su parte, su relato personal «De aquí y de allá». En la última parte de este número se incluyen un reportaje sobre Málaga Portal, una entrevista al investigador Pablo Portillo Stempel y nuestra sección de reseñas bibliográficas.

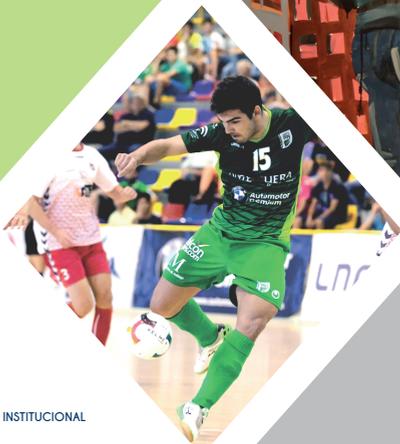
Esperamos con este número seguir despertando el interés de nuestros lectores en cualquier parte del mundo donde se encuentren, especialmente en el ámbito iberoamericano y transatlántico al que nos dirigimos. Aspiramos desde *TSN* a entender cada día un poco más la complejidad de las relaciones pasadas y presentes de ese ámbito geográfico y de su historia. Y estamos, como siempre, abiertos a las sugerencias y recomendaciones de nuestros lectores.

Juan Antonio García Galindo

Director de *TSN*



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



LA UNIVERSIDAD
DEL SIGLO XXI
COMPROMETIDOS CON LA EXCELENCIA

PUBLICIDAD INSTITUCIONAL



FGUMA
FUNDACIÓN GENERAL
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

20
ANIVERSARIO



Idiomas



Formación



Premios



Internacionalización
y cooperación



Investigación
y empresas

decídete
a ser
más



Avda. de la Estación de El Palo, 4
29017 Málaga



† 951 952 640
info@fguma.es

fguma.es

FIRMAS

Las universidades en Paraguay, origen y evolución

Ing. Hildegardo González Irala

*Rector de la Universidad Nacional de Itapúa
y presidente del Consejo Nacional de Educación Superior (Paraguay)*



Ing. Hildegardo González Irala. Foto: Dirección de Comunicaciones UNI.

En las postrimerías del siglo XIX (1889), se inicia el proceso de formalización de una institución de educación superior en el país con competencia suficiente para otorgar títulos de grados universitarios que concedan a los egresados la prerrogativa para el ejercicio de la profesión.

Esto ocurre dos décadas después de la culminación de la guerra conocida como la Guerra del Paraguay contra la Triple Alianza (Brasil, Argentina y Uruguay, 1870), que duró cinco años y convirtió al Paraguay, de un país próspero y consolidado, en un país devastado, con población y territorio diezmos, infraestructura destruida y con recursos intelectuales, que eran escasos, también disminuidos.

Allí se volvieron más fuertes la inquietud y el deseo de la sociedad de contar con instituciones de educación superior que se convirtieran en canteras importantes para la formación de profesionales para la reconstrucción nacional y la defensa de los derechos internacionales, permanentemente apelmazados por amenazas provenientes de países vecinos.

Remitámonos como prueba de ello a que a los sesenta años en el territorio del Chaco paraguayo se desata una de las más sangrientas guerras de América, en la que muchos de los universitarios paraguayos prestaron valiosos servicios.

Se basa la creación de la universidad en instituciones y escuelas superiores, como el Colegio

Seminario de San Carlos, creada con Cédula Real de 1776, que tenía el privilegio de otorgar grados universitarios en algunos casos, en forma limitada. Allí se formaron líderes que tuvieron participación en el proceso de la independencia de la República del Paraguay.

Otras instituciones muy importantes que formaron el semillero para la universidad fueron la Escuela de Derecho fundada en 1850 y la Escuela Normal que formó un selecto grupo de profesores en 1855. También el Aula de Filosofía, creada más adelante, formó una generación de brillantes jóvenes. Todos ellos fueron creando una masa crítica que hacía sentir cada vez más la necesidad de contar con una institución universitaria.

No obstante, mucho antes, ya en el siglo XVI (época colonial), la población asuncena encabezada por el primer gobernador criollo, nacido en Asunción, Hernando Arias de Saavedra, gestionó ante la corona española la creación de una universidad, que a la sazón, en la región, solamente existía en México, Lima, Santo Domingo y otras en proyecto.

Sin embargo, desde España se encomienda al medio hermano del gobernador, el obispo Fernando Trejo de Sanabria, la misión de fundar una universidad en el río de la Plata y se crea la Universidad Nacional de Córdoba (1618), siendo esta la primera en la cuenca del Plata. En ella se formaron jóvenes de varios países y entre ellos el paraguayo Gaspar Rodríguez de Francia, prócer de la independencia nacional del Paraguay y propulsor del crecimiento económico de la república y del afianzamiento de la independencia del país.

Con estas consideraciones y trasportándonos nuevamente a la postrimería del XIX, ya comentada, se genera el escenario propicio para intensificar la gestión de creación de la anhelada universidad. Así, con proyectos de ida y vuelta entre el poder ejecutivo y la cámara de representantes, se promulga la ley, aun con el veto del presidente de la república, el 24 de septiembre de 1889 y con tres facultades se crea la Universidad Nacional de Asunción.

Durante setenta y un años fue la única universidad en el país, hasta 1960, año en que fue creada por ley de la honorable cámara de representantes, el 6 de septiembre de 1960, la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción. Estas dos universidades, que siguen siendo en la actualidad las más im-

portantes, han abierto sedes y filiales en las capitales de los principales departamentos del país.

En esas dos universidades se han formado profesionales de diferentes áreas y especialidades que fueron gravitantes para la creación y el desarrollo de los sistemas de salud (Medicina, Química, Odontología), obras de infraestructura (ingenieros y arquitectos), Educación, Derecho, Filosofía, Ciencias Sociales, Economía, Administración, de Producción Agrícola y Ganadera, entre otras especialidades; lo cual demuestra lo importantes que fueron para el desarrollo nacional y la cultura.

En los años 1991 y 1992, poco más de treinta años al amparo de la Ley 828/80, se crean seis universidades privadas, todas instaladas en la capital del país.

En la Constituyente del año 1992 uno de los temas más importantes abordados fue el de las universidades y se estableció que estas serán creadas por ley y tendrán como fin la formación profesional, la investigación científica y la extensión universitaria. Se enfatiza la autonomía universitaria para establecer su forma de gobierno, sus estatutos, la libertad de cátedra y de la enseñanza.

Con esta nueva Constitución se sanciona la Ley 136/93 de Universidades. En esta se crea el Consejo de Universidades, con autonomía del Ministerio de Educación, como organismo rector de la educación superior, pero con algunas limitaciones legales para el buen cumplimiento de su cometido, por la excesiva precaución de no lesionar la autonomía constitucional de las universidades, muy festejada por el *demos universitario*.

Un logro muy importante en la ley es que para la creación de nuevas universidades el Parlamento debía contar con un dictamen vinculante del Consejo de Universidades, lo cual hizo más rigurosos los requerimientos para dichas creaciones.

En este período de 1993 hasta 2006, con la vigencia de la Ley 136 se crean tres universidades públicas, entre ellas la Universidad Nacional de Itapúa, de mucha relevancia en el país, con sus sedes centrales en regiones del interior de la república y trece universidades privadas.

Aumentaba la demanda de universidades y facultades en el territorio nacional por el bono demográfico –que daba favorable y en el que era una franja muy importante la cantidad de jóvenes de diecisiete a veintiocho años, edad considerada universitaria–, el aumento del PIB y la cantidad de egresados de la educación media.

Ante la rigurosidad de los requerimientos del Consejo de Universidades para el dictamen favorable para crear una universidad, facultades o carreras, se presenta un proyecto de ley que eliminaba el carácter vinculante al dictamen mencionado y por una mínima diferencia se sanciona la Ley 2529/06. Durante la vigencia de esta ley se crearon veintiséis uni-

versidades, igual cantidad que las creadas en ciento quince años.

Esta ley fue derogada en 2010 con la Ley 397310; en este período y hasta 2013 se crearon cuatro universidades.

Con las universidades creadas, con la permisividad para instalar filiales y crear carreras, se generó un sistema universitario bien definido para las universidades que cumplen con los estándares de calidad y aquellas donde prevalecían los intereses económicos.

La sociedad, el mercado laboral, los usuarios clamaban por una reforma en el sistema, un mayor y riguroso control de las universidades, de los títulos que otorgaban, de la malla curricular y las condiciones de infraestructura.

Esa presión ya llevaba más de diez años y siempre existían intereses para evitar una ley que ponga orden al sistema, hasta que en agosto del 2013 se promulga la Ley 4995/13, una ley que define claramente los fines y objetivos de la educación superior en el país.

La Ley 4995/13 crea el Consejo Nacional de Educación Superior (CONES) con trece miembros, donde se encuentran representados el Estado –a través del Ministerio de Educación–, y las universidades públicas y privadas –con un rector, un docente y un estudiante–, así como el Consejo Nacional de Ciencias y Tecnología (CONACYT), un director de instituto de educación superior público y otro privado, un representante del CONEC. Como miembros natos están la Universidad Nacional de Asunción y la Universidad Católica.

Se otorga al CONES atribuciones antes reservadas al Parlamento, como la intervención y clausura de facultades, institutos y universidades, y definir políticas públicas de educación, entre otras.

En los cinco años de vigencia del CONES se ha logrado un mejoramiento sustancial en todo el sistema universitario, al mismo tiempo, a través de congresos nacionales y regionales, y la formulación del libro blanco de la educación superior, se ha logrado la construcción de políticas públicas.

Es también dable señalar que estas dos décadas, independientemente de ese lapso de cuatro años de vigencia de una ley que causó daños al sistema, han creado dos organismos muy trascendentes, que son el Consejo Nacional de Ciencias y Tecnología (CONACYT), responsable de incentivar y administrar las investigaciones en el Paraguay, lo cual produjo resultados muy favorables para el cumplimiento de uno de los fines fundamentales, la investigación científica y tecnológica, y la creación de la Agencia Nacional de Evaluación y Acreditación de la Educación Superior (ANEAES); y su afianzamiento fue fundamental para garantizar la calidad de la educación superior en el país, elaborando indicadores y pará-

metros de acuerdo a las exigencias internacionales que han llegado a resultados satisfactorios en la cobertura nacional para las acreditaciones de carreras.

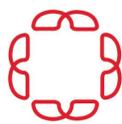
También la creación de un Viceministerio de Educación Superior fue muy determinante para garantizar en nombre del Estado que los registros de los títulos cumplen con las legalidades correspondientes, entre otras funciones gravitantes.

Debemos reconocer que un gran salto ha dado la educación superior en el país con estos organismos y, superando esta etapa de formalización y evaluación, el Paraguay ha incursionado en el escenario internacional, participando en las discusiones sobre las pertinencias de las universidades y las carreras, los lineamientos fundamentales para los próximos diez años a través de los congresos y conferencias internacionales, en varios casos liderados por el Instituto Internacional para la Educación Superior en América Latina y el Caribe (IESALC-Unesco).

Se ha marcado ya una agenda regional: realizar una Conferencia Regional de Educación Superior (CRES) dos años antes de la Conferencia Mundial de

la Unesco, que se celebra cada diez años en París. En esta oportunidad la CRES se realizó en Córdoba, en junio del 2018. Por primera vez Paraguay se presenta con una declaración clara y contundente de los protagonistas a través de una declaración firmada por el Consejo Nacional de Educación Superior, el Ministerio de Educación y Ciencias, el Consejo Nacional de Ciencias y Tecnología y la Agencia Nacional de Evaluación y Acreditación de la Educación Superior, como resultado de un Congreso Pre CRES llevado a cabo en Asunción con la presencia de los representantes de la educación superior del país. En este documento se plasma los lineamientos fundamentales que fueron expuestos y defendidos.

Nuestro país, que se sitúa en etapa de desarrollo, con un PIB bajo pero *in crescendo* y ante la gran amenaza de los organismos multilaterales financieros de fomentar la privatización de la educación superior, ratifica y con mucha fuerza que *La educación superior es un bien público. Un derecho humano fundamental. No es una mercancía y, por lo tanto, no es un bien transable.*



UNIVERSIDAD
ANA G. MÉNDEZ

UAGM

Recinto de Cupey

TU TIEMPO LLEGÓ



UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

Lugares y territorios

MISCELÁNEA DE LA TIERRA ROJA

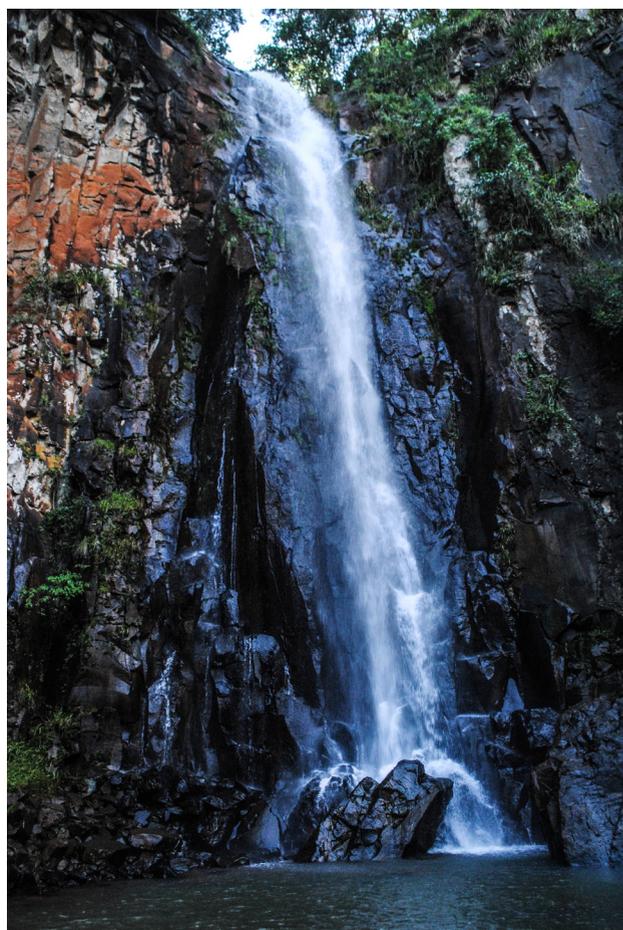
Misiones (Argentina)

Al noreste de la Argentina, en el límite con Brasil y Paraguay, se encuentra una provincia que destaca por el rojo de su suelo, el verde de su selva y sus atractivos naturales por doquier. Misiones es conocida en el mundo entero por las Cataratas del Iguazú, una de las siete maravillas del mundo. Sin embargo, su riqueza es desmesurada y se percibe en su gente, en sus paisajes y en su cultura. El monte, los ríos, los arroyos, la yerba mate, el clima caluroso y húmedo, los pueblos originarios, los inmigrantes, la Triple Frontera y sus contrastes son algunas de las coordenadas que dan cuenta de la belleza de la tierra colorada. Esta colección de fotografías es solo un pequeño reflejo de parte de esa gran diversidad que brilla en nuestra provincia y se expande al mundo.

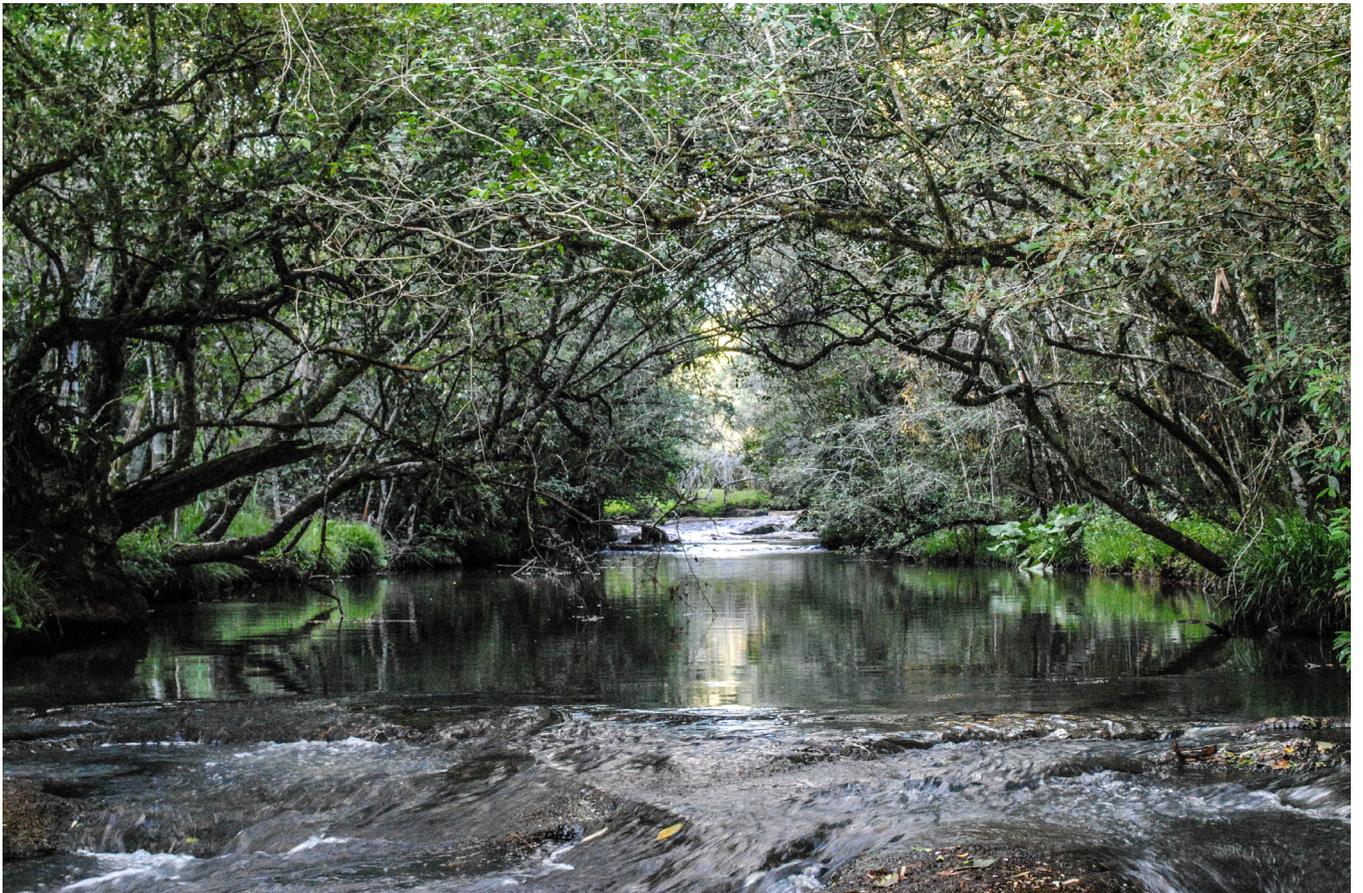
REPORTAJE FOTOGRÁFICO REALIZADO POR: ANA VICTORIA ESPINOZA Y TATIANA LENCINA

Ana Victoria Espinoza nació en Posadas (capital de la provincia de Misiones). Está licenciada en Periodismo y Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata y es realizadora audiovisual y amante de los viajes. Su inclinación por la fotografía viene desarrollándose desde hace más de ocho años. En su trayectoria, ha expuesto en muestras provinciales y nacionales. Sus obras han sido publicadas en periódicos y revistas. Además, ha participado como jurado de un concurso fotográfico realizado en Misiones. La serie de piezas fotográficas que se presentan en este número fueron tomadas durante diversos viajes por su tierra natal, donde siempre encuentra rincones mágicos, paisajes exuberantes y calidez humana.

Tatiana Lencina es fotógrafa/reportera gráfica y trabaja para medios gráficos, webs, en proyectos personales, mostrando realidades para calmar la sed de arte que hay en su interior. No hay un momento igual a otro y todo es tan subjetivo como sus ojos y percepción, del mismo modo que la mirada del/de la espectador/a. Deja las piezas lo más cercanas al escenario que puede captar, porque es con esa realidad con la que hay que lidiar todo el tiempo. Actualmente forma parte junto a otros colegas del jurado de los Premios Arandú en la Terna Fotografía, donde un lindo camino ha transcurrido y transcurrirá.



Salto en la localidad Dos de Mayo. (Ana Espinoza).



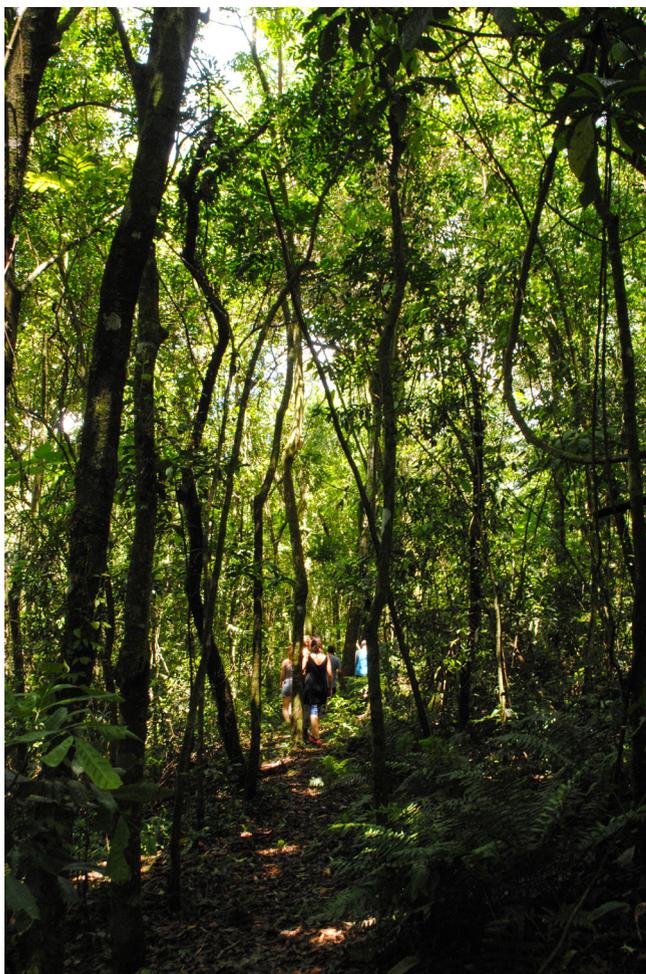
Imágenes del arroyo en Aristóbulo del Valle. (Ana Espinoza).



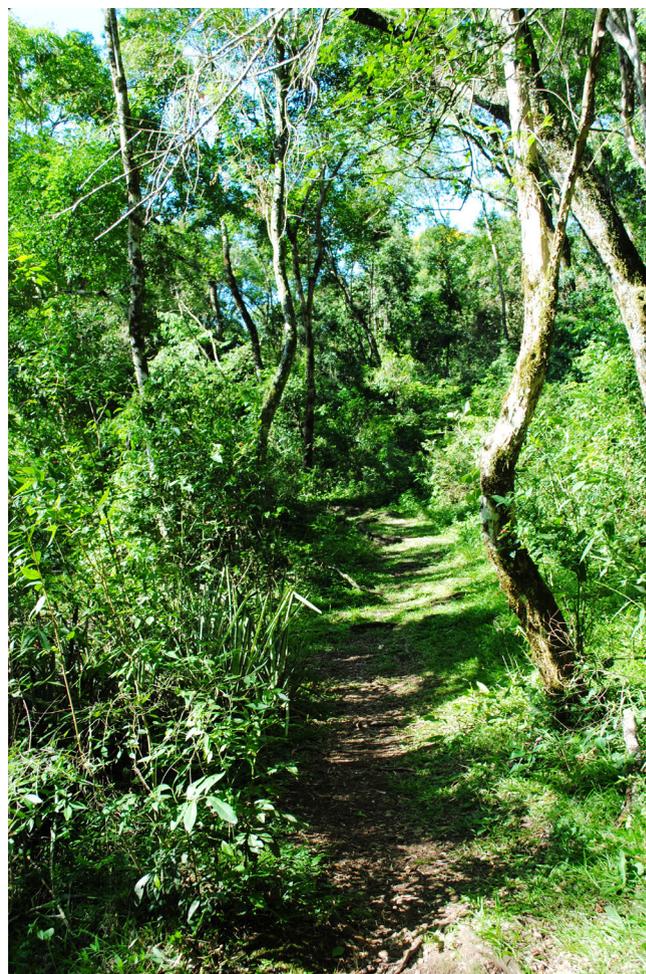
Arroyo en Aristóbulo del Valle. (Ana Espinoza).



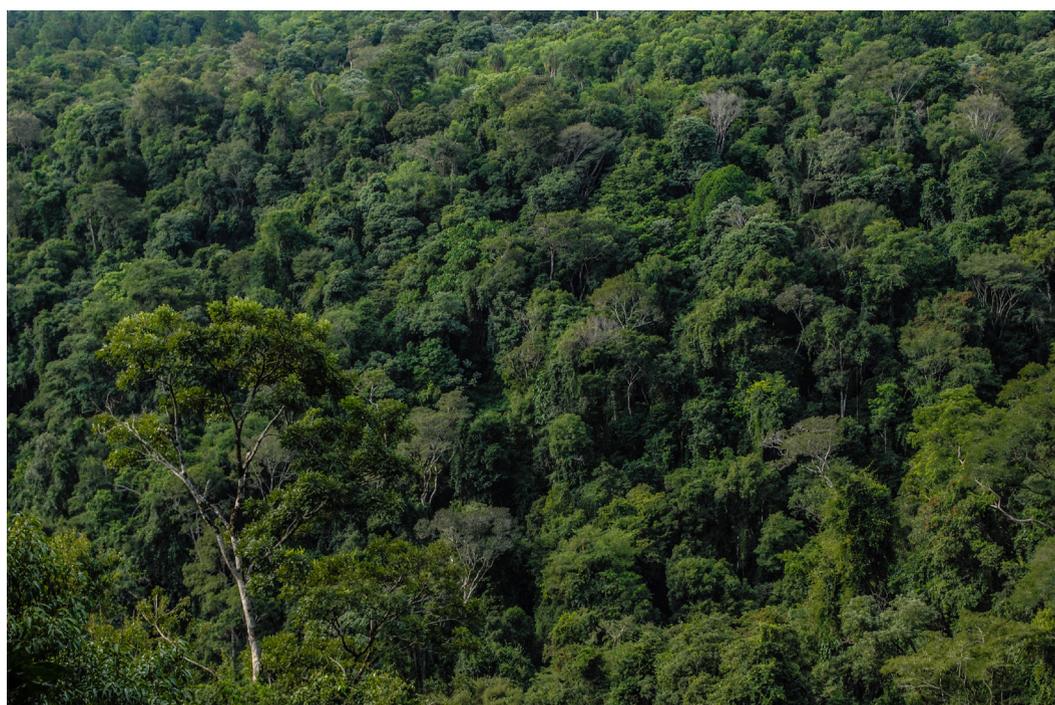
Atardecer en Montecarlo, vista del río Paraná. (Ana Espinoza).



Caminata en el monte de Santa Ana. (Ana Espinoza).



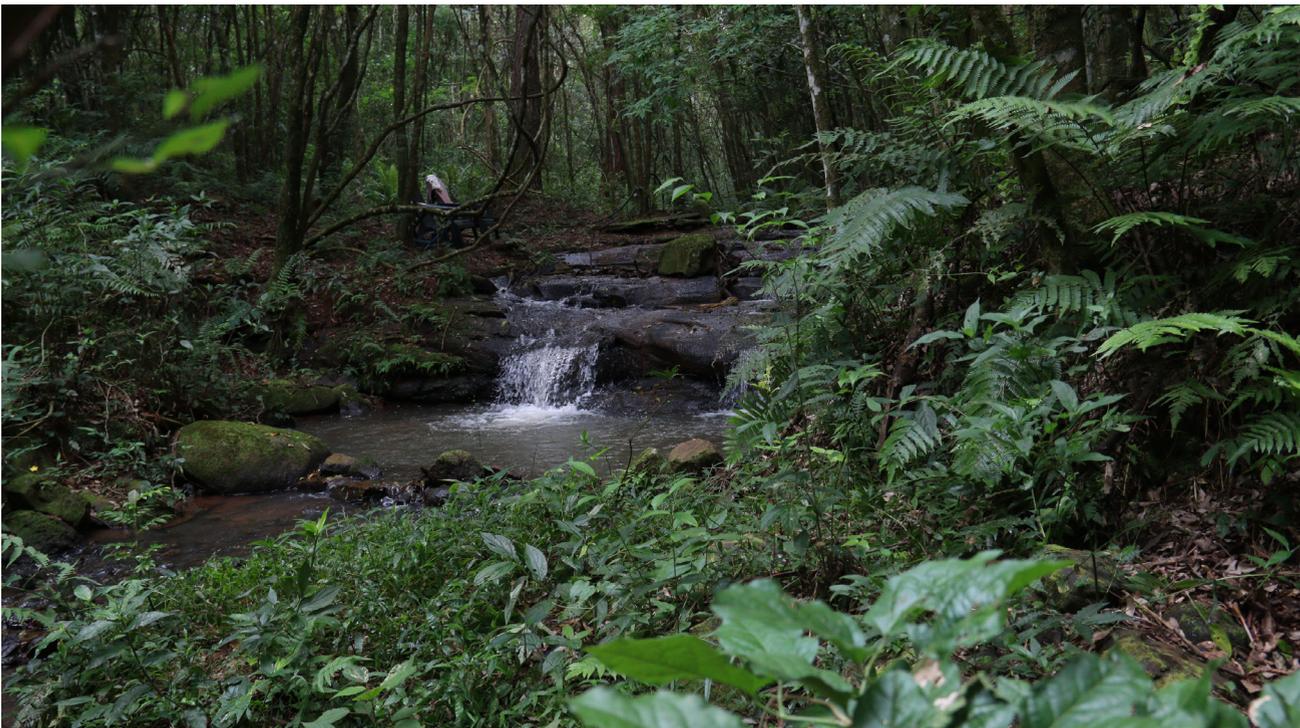
Camino y monte en profundidad. (Ana Espinoza).



Cuidar nuestro monte. (Ana Espinoza).



Camino y monte en Santa Ana. (Ana Espinoza).



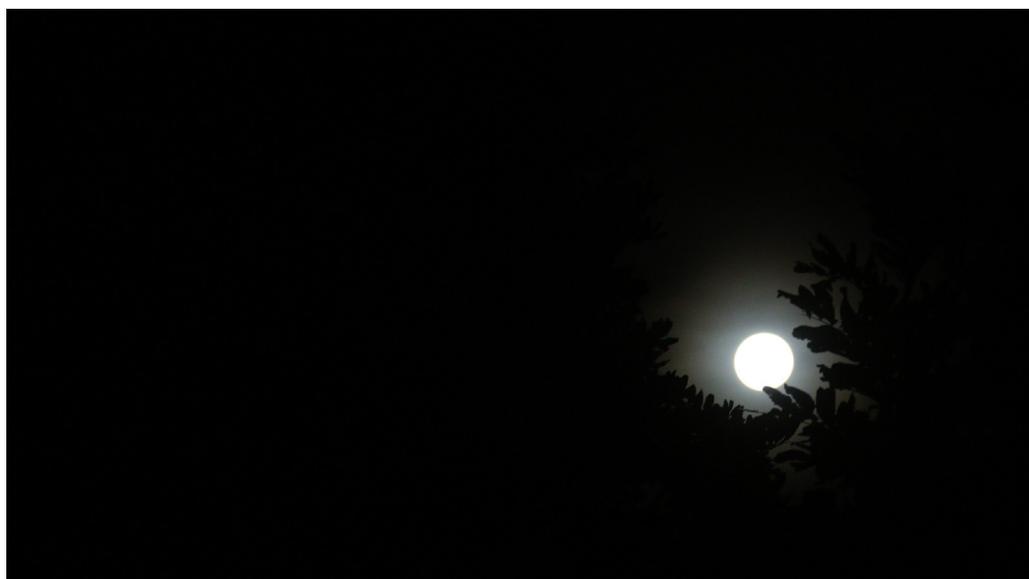
Naturaleza perfecta. (Ana Espinoza).



Camino y selva. (Ana Espinoza).



Integrantes del pueblo originario mbya guaraní. (Ana Espinoza).



Luna llena en el monte. (Ana Espinoza).



Mariposa. (Ana Espinoza).



Misiones, mi tierra roja. (Ana Espinoza).



Un árbol y dos caminos. (Ana Espinoza).



Salto en la localidad Dos de Mayo. (Ana Espinoza).



Secadero de yerba mate barbacuá en Oberá. (Ana Espinoza).



Camino otoñal en Oberá. (Ana Espinoza).



Planta pico de loro. (Ana Espinoza).



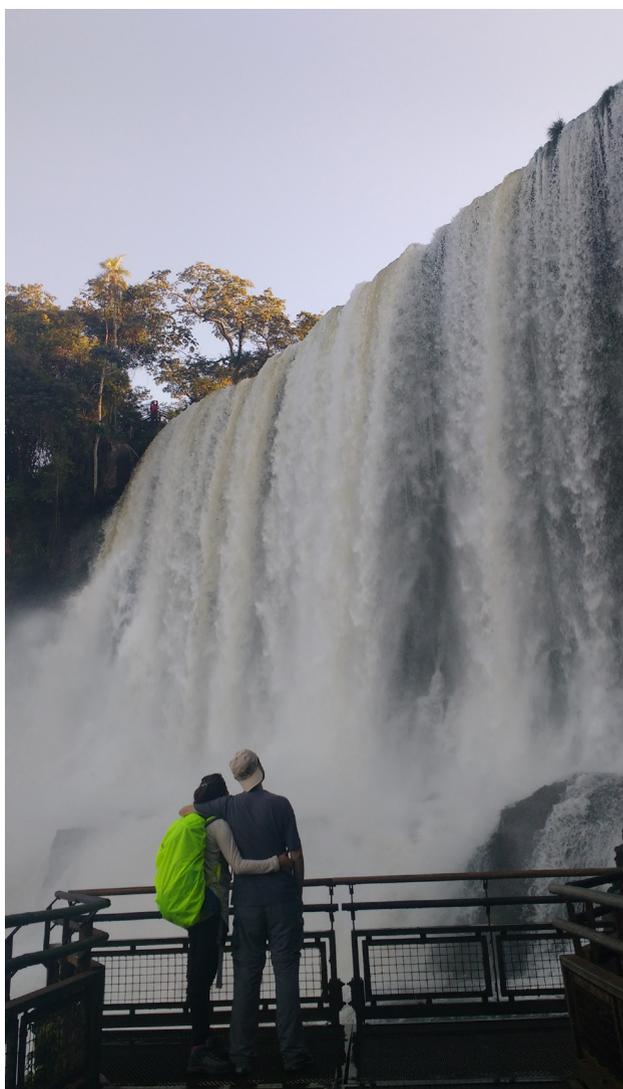
Salto Krysiuk en Oberá. (Ana Espinoza).



Cataratas del Iguazú. (Ana Espinoza).



Cataratas del Iguazú. (Tatiana Lencina).



Cataratas del Iguazú. (Tatiana Lencina).



Arcoíris sobre árboles. (Tatiana Lencina).



Canoeros. (Tatiana Lencina).



Luna en Villa Sarita, Posadas. (Tatiana Lencina).



Camino al Moconá. (Tatiana Lencina).



Canoero pescador en río Paraná. (Tatiana Lencina).



Ciudad de Posadas. (Tatiana Lencina).



Parque Provincial Moconá-El Soberbio. (Tatiana Lencina).





Baile chamamé. (Tatiana Lencina).



Plantas de té. (Tatiana Lencina).



Imágenes de la comunidad Ambay Poty. (Tatiana Lencina).



Casa de Gobierno, en Posadas. (Tatiana Lencina).



Plaza San Martín, en Posadas. (Tatiana Lencina).



Lapacho. (Tatiana Lencina).



Lluvia. (Tatiana Lencina).



Salto Capióví. (Tatiana Lencina).





Miguel Lanús, canoas. (Tatiana Lencina).



RN. 12. Puente sobre arroyo Yabebiry, entre Loreto y San Ignacio. (Tatiana Lencina).



Niño mbyá. (Tatiana Lencina).



Patos. (Tatiana Lencina).

Monográfico
Escritores y pintores: Europa y América

Coordinado por
Guadalupe Fernández Ariza
(Universidad de Málaga, España)

LA NUEVA VIDA DE LAS IMÁGENES

Guadalupe Fernández Ariza

Universidad de Málaga (España)

Es un hecho bien conocido la revitalización de la gran narrativa hispanoamericana en el siglo XX con la publicación de obras que adquirirían el rango más alto en el panorama de la literatura universal. Ahora bien, este ascenso tan notorio, de tan grandes éxitos de los escritores hispanoamericanos, fue un proceso de conquistas progresivas, donde hay que mirar muy atentamente a los predecesores: a la renovación estética de los grandes creadores de la modernidad.

Ese reconocimiento de lo hallado en el camino fue explícito. Basta algún ejemplo notable al que quiero recurrir. Me refiero a la celebración que hace Gabriel García Márquez de su admirado poeta Rubén Darío, a quien dedicó tanta atención en *El otoño del patriarca*¹, según el autor, la de mayor dificultad en su proceso creativo. En esta novela aparecen dos protagonistas: un dictador sin nombre y un artista con nombre propio, Rubén Darío. Al leer la novela se advierte que se han interpolado versos del nicaragüense, un poco cambiados en el recurso de la prosificación; se ha celebrado la llegada del poeta y al propio poeta, se han recitado versos..., de modo que podemos proponer que García Márquez rescata con honor a Rubén Darío. De esa confluencia reflexiva surge, de forma manifiesta, un narrador que se forjó leyendo a los poetas y les tributó sus lúcidos homenajes. Claro que el novelista se amparaba bajo la fastuosa cobija de los mejores: Garcilaso, Darío, Juan Ramón Jiménez y los integrantes de la

Generación del 27. De toda esta inagotable cantera destacó a Rubén: ¿tal vez por su origen americano? Podemos ver otras deudas adquiridas, por ejemplo, la plasticidad del novelista colombiano. Solo me permitiré un ejemplo: Mauricio Babilonia es uno de los personajes de *Cien años de soledad*. La notoriedad de este personaje, su recuerdo, nos llega mucho más por la estela de «mariposas amarillas» que le acompañan que por sus aventuras amorosas con Meme Buendía, esto es, algún crítico despistado puede pensar que son expresión del llamado «realismo mágico», pero todos sabemos que esas genuinas compañeras son una versión plástica, una representación en imágenes de un concepto acuñado por insignes poetas, *el aura*, puesto que también sabemos que, en *Cien años de soledad*, esta señal distintiva era definidora del estado de ánimo y del carácter de algunos de sus personajes más sobresalientes: Melquiades o el coronel Aureliano Buendía. Las mariposas llegan desde la poesía de Juan Ramón Jiménez para teñir la novela de un color, el amarillo –el modernismo de Darío era azul–; García Márquez eligió su emblemático color para expresar la melancolía, la que originaba la creación más alta y, además, propiciaba la nostalgia del paraíso perdido.

He comenzado con un ejemplo de gran trascendencia y de muy evidentes connotaciones en la recuperación de esas extraordinarias conquistas del modernismo –y del propio Rubén Darío– para entrar en las profusas y diversas realizaciones de la literatura hispanoamericana en sus grandes muestras del siglo XX. El modernismo había abierto el

¹Cf. G. García Márquez (1987): *El otoño del patriarca*. Madrid: Mondadori, 1975.

camino hacia rumbos de gran excelencia en las diversas corrientes de la narrativa, recuperando tendencias en un contexto de amplias y sorprendentes expresiones en los diferentes modelos literarios de Hispanoamérica. Las vanguardias no fueron ajenas a las grandes innovaciones de sus predecesores: se instauró una comunicación fecunda entre los poetas y los pintores; sus muestras evidentes son las ilustraciones de las revistas literarias y el diálogo de artistas tan fecundo que daría grandes frutos en la misma literatura, así podemos poner el ejemplo de Xul Solar y de sus enigmáticas construcciones de un lenguaje experimental compartido con su gran amigo Borges. La literatura de la vanguardia en Hispanoamérica vivió de la imprescindible interrelación de los artistas.

Hay que considerar el influjo de los diseños de los ilustrados en el siglo XIX. El más importante fue Gustave Doré, quien culminó de forma excelente la gran tarea de reflejar en diseños fastuosos las grandes obras de la literatura. Doré tradujo en imágenes obras como la Biblia, la *Divina comedia*, *Orlando furioso*, el *Quijote*, *El paraíso perdido*, entre otras. Estas representaciones se organizaban en forma de cuadros en los que se reproducían escenas descritas en las obras. Doré nos ha dejado una muestra magnífica de escenas adornadas con grandes fantasías, muy admiradas por los románticos y por los surrealistas.

En el seno de la literatura modernista, con sus ecos en la primera mitad del siglo XX y como novedad en el panorama de la lengua española, se inauguraba el gran género de la literatura fantástica, con representantes tan notables como Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, deudores del magisterio de Leopoldo Lugones, iniciador de un modelo de relato que Borges incluiría en su *Antología de la literatura fantástica*² y en su selección de *La biblioteca de Babel*³. Lugones se orientaría hacia escenarios y tipos bien asentados en la literatura finisecular, recreando sus paisajes con una técnica de poeta plástico, aprendida en su maestro Darío. Esos orígenes dejaron sus profundas huellas en los textos de *Las fuerzas extrañas*⁴. Se pueden aducir algunos ejemplos: en «La lluvia de fuego», el personaje, bien caracterizado como el dandi finisecular, asiste al proceso de destrucción de una

ciudad por una inusitada lluvia de fuego hasta que esa misma ciudad queda transformada en una «ciudad muerta». Pero la metamorfosis de la urbe descrita, de placeres y de licencia moral, al igual que las aventuras del propio personaje, va cambiando: su faz se transforma mediante un juego cromático de absoluta pertinencia. Desde un cielo azul –Lugones amaba el azul modernista–, pasará por el gris hasta adoptar el rojo del fuego destructor que invade con sus luces incandescentes para carbonizar y ennegrecer la ciudad moribunda, en la que, antes de su agonía, «caía del firmamento el terrible cobre, pero el firmamento permanecía impasible en su azul [...]». Más numerosa que nunca, la gente de placer coloría las calles [...] una doncella cubierta por la delirante pedrería de un pavo real [...]. Seguido por tres jóvenes enmascarados pasó un negro amabilísimo, que dibujaba en los patios, con polvos de colores derramados al ritmo de una danza, escenas secretas. También depilaba al oropimente y sabía dorar las uñas».

Y no menos cromática es la fantasía de «La metamúsica», urdida con el instrumento musical de un piano que, analógicamente, atrae en su clave de sol el poder destructivo del sonido. Pero, antes, este mago-pianista ha debido combinar las teclas de su instrumento en los colores blanco y negro, escala colorista insólita y necesaria para trazar su alegoría del paso del tiempo, del tránsito de las noches y de los días. Borges, que aprendió mucho de Lugones, buscaría en su tablero de ajedrez, en su decorativa alternancia del blanco y el negro, el eje de la sucesión.

Y un tercer ejemplo tomaremos del relato «Viola Acherontia», desde cuyo título se sugiere la relación entre la flor, el instrumento musical y la muerte. Lo que queremos destacar aquí es el uso del color, la extraordinaria función en la metamorfosis de una flor para que llegue a ser «la flor de la muerte». El personaje es un «extraño jardinero» que consiguió su objetivo, sus «violetas negras», prodigio logrado mediante técnicas que el propio personaje nos explicará:

Sí, pues; había que empezar por el color, para que *la idea* fúnebre se grabara mejor en ellas. El negro es, salvo alguna fantasía china, el color natural del luto, puesto que lo es de la noche, vale decir de la tristeza, de la disminución vital y del sueño, hermano de la muerte. Además, estas flores no tienen perfume, conforme a mi propósito, y este es otro resultado producido por un efecto de correlación. El color negro parece ser, en efecto, adverso al perfume; y así tiene usted que sobre mil ciento noventa y tres especies de flores blancas, hay ciento setenta y cinco perfumadas y doce fétidas, mientras que sobre dieciocho especies de flores negras, hay diecisiete inodoras y una fétida.

²Me refiero a la compilación de textos seleccionados por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (Buenos Aires, 1940, cf. Barcelona, Edhasa, 1983). El relato de Leopoldo Lugones incluido en la antología es «Los caballos de Abdera».

³Esta selección de relatos, con sus prólogos, está realizada por el propio Borges e incluye también «La estatua de sal», de Leopoldo Lugones (cf. 1985: *La biblioteca de Babel*. Madrid: Ediciones Siruela).

⁴Cf. L. Lugones (1996): *Las fuerzas extrañas*. Madrid: Cátedra. Citaré los textos por esta edición.

Lo maravilloso está en otro detalle, que requiere, desgraciadamente, una larga explicación...⁵

El jardinero consigue su «flor de la muerte»: sus violetas negras eran incluso capaces de proferir el sonido del dolor, pues «aquellas flores se quejaban en efecto [...]». Y lo que podemos concluir, a la luz de lo explicado por el autor de tan fantástico proyecto, es la alegoría trazada de nuevo con el color, basada en un sistema de correspondencias según el cual el artefacto, el color negro, y la naturaleza, las violetas, se comunican de forma natural. Así queda diseñada la alegoría del tiempo en la figura del mago-jardinero que tenía en su jardín «la flor de la muerte». Todo el proceso está centrado en el color, como buen aprendizaje modernista, pero con una estela de intensa melancolía, expresada en la eficacia del color negro asociado al tiempo y a la muerte.

En el linaje literario de Leopoldo Lugones se origina una extraordinaria literatura fantástica con marcado acento alegórico, pero con una probidad que ya estaba en el modelo establecido: con la utilización de los conocimientos científicos, los mitos y la profunda melancolía, expresada en la irónica balanza del constructor destruido por la utopía de su propio quehacer. La fantasía iría de la mano de la alegoría, erigida en espejo del tiempo y de la muerte.

Borges buscó nuevas pautas en los escritores que habían creado grandes modelos del género fantástico, como lo muestra en su *Antología de la literatura fantástica*, sin renunciar a la propia tradición. Creo oportuno traer algún recuerdo importante:

Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría.

En este punto se deshace mi sueño, como el agua en el agua. La vasta biblioteca que me rodea no está en la calle México, no en la calle Rodríguez Peña, y usted, Lugones, se mató a principios del treinta y ocho. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. (Buenos Aires, 9 de agosto de 1960)⁶.

Borges confesaba su relación con el poeta y narrador que marcó los itinerarios de la poesía de vanguardia y del relato fantástico.

Quiero recurrir a algunos ejemplos que evidencian la vocación plástica del propio Borges, autor de profundas aventuras metafísicas. Así entendemos la construcción del relato «El inmortal»⁷, estructurado en torno al motivo de la búsqueda de la Ciudad de los Inmortales por el tribuno romano Marco Flaminio Rufo, quien recibe el motivo de un jinete herido y se dedica a hacer realidad el mensaje del moribundo. Lo que quiero destacar en esta aventura renovada de la creencia en la inmortalidad es que se elabora con el novedoso diseño de una ciudad, una ciudad-laberinto, originada en las lecturas de la *Historia natural* de Plinio y en las arquitecturas imaginarias del Piranesi, según lo evocaba De Quincey, como Borges explica en la posdata del relato. De manera que, en esta extraordinaria peregrinación, se convocaban la mitología antigua, la Biblia, los diseños del arquitecto italiano, a través de las evocaciones de De Quincey; también la magia del sueño de Borges, un sueño cedido al personaje, quien, ante la cercanía de la muerte, quiere conocer su destino. De esa alianza de las imágenes pintadas y de la literatura surgirían otros encuentros.

Recordamos al Borges poeta, gran poeta del tiempo, con sus evocaciones que aunaban las artes, según podemos constatar en algunas composiciones. Comenzaremos por «El reloj de arena», con su deuda al poema de Quevedo, del mismo título, y con la interpolación de un elemento plástico extraído de su admirado grabador:

[...] Surge así el alegórico instrumento
de los grabados, de los diccionarios,
la pieza que los grises anticuarios
relegarán al mundo ceniciento
del alfil desparejo. De la espada
inerte, del borroso telescopio,
del sándalo mordido por el opio,
del polvo, del azar y de la nada.
¿Quién no se ha demorado ante el severo
y tétrico instrumento que acompaña
en la diestra del dios a la guadaña
y cuyas líneas repitió Durero?
Por el ápice abierto el cono inverso
deja caer la cautelosa arena,
oro gradual que se desprende y llena
el cóncavo cristal de su universo [...]»⁸.

Borges nos da esta lección de similitudes y nos ofrece un motivo muy conocido, la contemplación, con la recurrencia en otros poemas, pero sabemos

⁵ Cf. L. Lugones: «Viola Acherontia», en *Las fuerzas extrañas*, op. cit., p. 194.

⁶ Cf. J. L. Borges (1974): «A Leopoldo Lugones», en *El hacedor*, en *Obras completas*, I. Buenos Aires: Emecé, p. 779.

⁷ Cf. J. L. Borges: «El inmortal», en *El Aleph*, en *Obras completas*, I, op. cit., pp. 533-544.

⁸ Cf. J. L. Borges: «El reloj de arena», en *El hacedor*, op. cit., p. 811.

que esta ubicación es falaz, es un recurso literario traído de sus predecesores, puesto que Borges estaba ya privado de la facultad de la visión, aunque no renunció al clásico motivo, tal vez archivado en su gran memoria. Borges tributaba su homenaje a Durero, el grabador de *Melancolía*, donde incluyó «el tétrico instrumento», pero fue, especialmente, para Borges el autor del grabado *El caballero, la muerte y el diablo*, al que dedicaría dos poemas. Borges actúa de comentarista e intérprete de Durero:

DOS VERSIONES DE «RITTER, TOD UND TEUFEL»

I

*Bajo el yelmo quimérico el severo
perfil es cruel como la cruel espada
que aguarda. Por la selva despojada
cabalga imperturbable el caballero.*

*Torpe y furtiva, la caterva obscena
lo ha cercado: el Demonio de serviles
ojos, los laberínticos reptiles
y el blanco anciano del reloj de arena.*

*Caballero de hierro, quien te mira
sabe que en ti no mora la mentira
ni el pálido temor. Tu dura suerte*

*es mandar y ultrajar. Eres valiente
y no serás indigno ciertamente,
alemán, del Demonio y de la Muerte.*

Este primer poema-comentario es una descripción de apariencia objetiva de los elementos del cuadro, con algunos términos que matizan la apropiación: «el yelmo quimérico», «los laberínticos reptiles», «la caterva obscena», y con los atributos positivos otorgados al caballero: «imperturbable», «valiente». Y todo ello crea una antítesis de fuerzas contrarias que expresan el destino del héroe representado.

El segundo poema es una comunicación, una transferencia del modelo arquetípico que se proyecta en la vida personal del poeta, esto es, una interiorización, justificada por la representación tomada como modelo universal de lo humano y, a partir de ella, se expresa la limitación de ese yo individual, reflexivo, y se afirma la eternidad de la imagen de Durero:

II

*Los caminos son dos. El de aquel hombre
de hierro y de soberbia, y que cabalga,
firme en su fe, por la dudosa selva
del mundo, entre las befas y la danza
inmóvil del Demonio y de la Muerte.
Y el otro, el breve, el mío. ¿En qué borrada
noche o mañana antigua descubrieron
mis ojos la fantástica epopeya,*

*el perdurable sueño de Durero,
el héroe y la caterva de sus sombras
que me buscan, me acechan y me encuentran?
A mí, no al paladín, exhorta el blanco
anciano coronado de sinuosas
serpientes. La clepsidra sucesiva
mide mi tiempo, no su eterno ahora.
Yo seré la ceniza y la tiniebla;
yo, que partí después, habré alcanzado
mi término mortal; tú, que no eres,
tú, caballero de la recta espada
y de la selva rígida, tu paso
proseguirás mientras los hombres duren.
Imperturbable, imaginario, eterno.*

Borges, en el segundo poema, vuelve a intensificar otra antítesis, esbozada en la teoría del «los dos caminos»: el del hombre que muestra el destino del propio poeta y el del personaje del cuadro. El escritor va creando figuraciones contrarias mediante términos que se reiteran para afirmar los antagonismos: breve/perdurable; tiempo/eterno; mortal/eterno. La lección es clara y bien perfilada: mientras el hombre, con limitaciones determinadas por el tiempo, es efímero, lo imaginado por ese mismo hombre permanece. El artista tiene en sus manos el don de expresar la propia limitación y, a su vez, otorgar a esa misma decisión el rango de la pervivencia. Las imágenes del cuadro son la materia adecuada para comunicar una idea central que recorre la obra de Borges: el problema del tiempo, el más arduo de la metafísica, como argumenta en su *Historia de la eternidad*. La contemplación del grabado propició que el pintor y el poeta se encontraran en esa aventura de tan hondo calado metafísico.

Para proseguir un recorrido que nos instala en la confluencia de las diversas artes y establecer diferentes patrones de comunicación y realizaciones genéricas, aunque siempre sujetas al hilo de la narrativa, nos detendremos en algunos autores notables: Alejo Carpentier, Manuel Mujica Lainez y Mario Vargas Llosa crearon obras de notable comunicación artística.

Carpentier haría de esa interrelación el principio fundamental de su estética y sabría esbozar una teoría, no siempre bien entendida, para explicar que sus obras tenían el objetivo de integración en la cultura heredada, llevada a América por los españoles en las hazañas del Descubrimiento y de la colonización. La teoría de lo-real-maravilloso-americano de Carpentier no busca la fantasía en la cantera del género de la literatura fantástica, sino en un proceso de comunicación cultural, en una simbiosis que integrara las creencias autóctonas y las expresiones intemporales de la cultura occidental.

Carpentier explica sus principios renovadores, enfrentados al regionalismo, de forma sugerente:

Vuelve el latinoamericano a lo suyo y empieza a entender muchas cosas. Descubre que, si el *Quijote* le pertenece de hecho y derecho, a través del *Discurso a los cabreros* aprendió palabras, en recuento de edades, que le vienen de *Los trabajos y los días* [...]. Una América central, poblada de analfabetos, produce un poeta –Rubén Darío– que transforma toda la poesía de expresión castellana [...]. Hay la prometeica soledad de Bolívar en Santa Marta [...]. La enumeración podría ser inacabable. Por ello diré que una primera noción de lo real maravilloso me vino a la mente cuando, a fines de 1943, tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe –las ruinas tan poéticas de Sans-Souci– [...]. Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a latitudes que son nuestras [...]. Paulina Bonaparte fue, para mí, lazarillo y guía, tiento primero –a partir de la *Venus* de Canova– [...]. Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wifredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfadada creación de formas de nuestra naturaleza [...]. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe [...]. A Van Gogh bastaba con tener fe en el girasol para fijar su revelación en una tela⁹.

Por el amplio testimonio aducido, conocemos la fascinación de Carpentier por las formas artísticas y por la herencia recibida. El *Quijote* llegaba con su patrimonio antiguo, con sus creencias, pero todo ese legado europeo germinaba en América y daba grandes frutos con la pluma y con la espada (Bolívar y Darío). Carpentier exalta a los artistas americanos (Rubén Darío, Wifredo Lam) y le interesan los poetas y los pintores, pero exalta, especialmente, al igual que la magna obra de Cervantes, a los artistas europeos, a quienes pudo contemplar e interpretar. Vio, incluso, con su videncia real-maravillosa, una comunicación histórica y artística entre el *acá* (América) y el *allá* (Europa). Por este motivo, al recorrer el territorio que fue dominio de Henri Christophe, observa la imponente Ciudadela Laferrière, las ruinas que quedaban, y las explica a la luz de un modelo europeo: «Había estado en la Ciudadela Laferrière, obra sin antecedentes arquitectónicos, únicamente anunciada por las *Prisiones imaginarias* del Piranesi [...]. A cada paso hallaba lo *real maravilloso*». Y hubo también un descubrimiento importante en la Ciudad del Cabo: «Mi encuentro con Paulina Bonaparte, ahí, tan lejos de Córcega, fue, para mí, como una revelación [...]. Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a latitudes que son nuestras [...]».

Lo que Carpentier documenta son las huellas históricas que quedaban en los monumentos artísti-

cos; el novelista buscó en los ensayos y documentos la información sobre ese siglo de las luces, investigó a los protagonistas de las revoluciones, que llegaron hasta América, pero sin perder la pauta de las obras de arte. Cuando Carpentier nos comunica las motivaciones de la inspiración de un artista, recurre al ejemplo del girasol de Van Gogh; y muy singularmente nos anuncia su emoción cuando contempla la escultura de Paulina Bonaparte, realizada por Antonio Canova, expuesta en el Museo Borghese de Roma. Esta imagen propició la reconstrucción histórica de un período importante en los anales americanos y fue la materia de una gran novela del autor: *El reino de este mundo* (1949).

Carpentier visitó los museos, el preferido fue el Museo del Prado: de ahí tomó la motivación para hacer un viaje hacia el origen en su novela *Los pasos perdidos* (1953) y tuvo su alerta en el *Crono* de Goya, quien le revelara que el tiempo era inexorable, que la utopía del regreso no convenía al artista. Pero su visita le deparó el aprovechamiento del caudal goyesco para construir la fábula de su novela *El siglo de las luces* (1962), inspirada en los aguafuertes de Goya, en *Los caprichos* y en *Los desastres*; además, Carpentier contempló los grandes cuadros, *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos*, para hacer su reconstrucción histórica de una época de grandes convulsiones. El escritor había establecido un canon para la novela histórica, esto es, las representaciones pictóricas eran asimiladas como crónicas fidedignas e, implícitamente, celebraban a la figura del gran pintor-cronista; Goya fue su modelo más reiterado.

A todo ello hay que añadir la perdurable herencia modernista, que, con su tamiz vanguardista, daría sus frutos en la obra de Manuel Mujica Lainez, en sus grandes novelas históricas, sobre el Renacimiento en Italia, sobre la Edad Media en Francia, sobre el Barroco español, con el Greco en el primer plano. Mujica se despide de sus lectores con una obra breve, un conjunto de cuadros –representados en los que se configura su gran conocimiento de los personajes de los cuadros del Museo del Prado; el novelista se atreve a darles vida nocturna; su fantasía funciona como si fuesen activados por la magia del hermetismo, la magia de poeta– plástico que el autor aplicaría también a su novela *El escarabajo*. Pero quiero resaltar la primacía de los cuadros del Museo del Prado en la obra del escritor, manifestada en su gran exposición teórica de *Un novelista en el Museo del Prado*, con la inclusión del propio autorretrato: el de un visitante asombrado ante la grandeza de la obra artística.

Para cerrar esta somera incursión en ese mundo de notables creadores, atentos al legado artístico en sus diferentes expresiones, aduciré ejemplos de innegable pertinencia, como son algunas de las

⁹ Cf. A. Carpentier (1967): *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, pp. 112-117.

novelas de Mario Vargas Llosa. Estas obras son expresiones de la fascinación de un escritor ante las representaciones de la pintura de diferentes épocas: desde Fra Angelico hasta Francis Bacon y Fernando de Szyszlo, pasando por Tiziano, Boucher y Jordaens; obras que constituyen la materia de *Elogio de la madrastra* (1988). Y su continuación en *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), con la parada del autor en la maravillosa Viena de fin de siglo; el escritor buscó a sus interlocutores: en su escala fue de la mano del modernismo de Klimt y del expre-

sionismo de Egon Schiele. Y aún encontramos en las narraciones del escritor la reconstrucción biográfica de Paul Gauguin, aventura que coronaría un siglo de profundas interrelaciones entre las artes. *El paraíso en la otra esquina* (2003) nos alumbra el fin de una época y nos marca directrices señeras sobre la necesidad de mantener la comunicación entre las artes en la época venidera, con una clara advertencia: la pintura deviene en materia sorprendente, actualizada y puesta en valor en el amplio universo del novelista.

LOS SENDEROS DE LA LITERATURA DE HISPANOAMÉRICA. LAS NUEVAS ORIENTACIONES DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA DESDE EL MODERNISMO

The paths of Hispanic American literature:
new orientations of the artistic creation
since Modernism

Guadalupe Fernández Ariza

Universidad de Málaga (España)

El modernismo hispanoamericano significó la renovación literaria que llegaría con el influjo de la cultura francesa, cuya trascendencia llevó a la adopción del principio estético de «el arte por el arte»; y esta filosofía fue una motivación explícita de la sublimación del arte, de la elevación de los creadores hasta las cimas de su consagración. Los propios escritores ejercieron la crítica y propiciaron una concepción que aunaba todas las artes, especialmente las artes plásticas. Poetas, como Darío, trataron de dar sentido al modelo del «poeta plástico», teoría esbozada por Victor Hugo en su exaltación de Shakespeare, pero, asimismo, era la consigna estrella de los parnasianos y de los simbolistas.

Palabras clave

Modernismo, artista, pintura, literatura, integración

Hispano-American modernism meant the literary renewal that would arrive with the influx of French culture, whose transcendence led to the adoption of the aesthetic principle of “art for art’s sake”; and this philosophy was an explicit motivation of the sublimation of art, of the elevation of the creators to the heights of their consecration. The writers themselves exerted criticism and fostered a conception that combined all the arts, especially the plastic arts. Poets, like Darío, tried to make sense of the “plastic poet” model, a theory sketched out by Victor Hugo in his exaltation of Shakespeare, but also the star slogan of the Parnassians and the Symbolists.

Keywords

Modernism, artist, painting, literature, integration

Para conocer las intrínsecas y profundas relaciones entre la literatura y otras artes —especialmente entre la literatura y la pintura— en las obras de los escritores que sentaron las bases de la autonomía y la madurez en el continente americano de herencia española, hemos de contemplar a los grandes poetas del modernismo, el movimiento en el que se consolidó la comunicación más fecunda entre los creadores hispanoamericanos y europeos con un diálogo de gran altura, dada la potente fuerza expansiva y la excelencia de la literatura modernista. El movimiento, abandonado por Rubén Darío, tuvo una larga vida: se extendió desde el último cuarto del fin del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX. Consideremos que una de las novelas representativas, *De sobremesa*, del colombiano José Asunción Silva, se publicó en 1925. Octavio Paz propone 1918 como fecha de cierre; sin duda, tuvo en cuenta la publicación de *Los heraldos negros*, el primer libro de poemas del peruano César Vallejo, y la poesía de Ramón López Velarde (*Zozobra*, su mejor poemario, es de 1919), autor mexicano muy admirado por Paz, quien mostraba ya una tendencia de cambio hacia lo que se consideró la vuelta a la provincia, a lo autóctono, frente al gran cosmopolitismo de los modernistas. López Velarde encajaría dentro del marco del posmodernismo. Pero, además de estos giros y matices, de estas insignes prolongaciones, los logros estéticos del modernismo se mantuvieron y dejaron profunda huella en la literatura posterior, esto es, en la gran literatura del siglo XX.

Uno de los principios del canon modernista fue la apertura del lenguaje hacia formas de raíz culturalista; también esa misma tendencia motivó la recuperación de los mitos clásicos y de sus protagonistas como figuras intemporales, bien adaptadas a las temáticas y a los modelos argumentados con los nuevos valores artísticos y con las reivindicaciones de los escritores del llamado fin de siglo. Los modernistas buscaron la Belleza como ideal, se evadieron de la realidad hacia mundos de elegancia y de aristocracia en su ornamentación y en las prestigiosas hazañas de sus héroes y heroínas. Aunque en esa apertura hacia el concurso de los clásicos, especialmente el Renacimiento, el Siglo de Oro de la literatura española y la Antigüedad —filtrada por el neoclasicismo francés—, integraron, con gran protagonismo, los mitos literarios y los igualaron a la tradición recibida, actualizada y puesta en vigor por la Ilustración y el Neoclasicismo. Los ejemplos de esta renovación de la literatura y de la extensión de sus límites hacia los territorios menos explorados —el Romanticismo ya había transitado por la Antigüedad y por amplios escenarios exóticos y medievales—, como el exotismo, la Edad Media y, muy señeramente, buscaron la renovación

en la ruptura de fronteras entre las artes, pues era la nueva doctrina la que imponía la difusión de las artes plásticas en el gran escaparate de las exposiciones, de los museos y de los salones.

Para establecer las relaciones entre las artes, recurriré al testimonio de los poetas, tanto en sus ensayos como en sus creaciones poéticas. Y comenzaré por los comentarios que explicarían las raíces profundas, la filosofía implícita que propició la profusa tendencia de integración, tan proclamada y llevada a la práctica de forma extraordinaria como un signo distintivo en la modernidad literaria. Octavio Paz invocaría a Baudelaire para esbozar los fundamentos de su peculiar teoría de las «correspondencias», elaborada sobre la idea de la existencia de un ritmo cósmico que el poeta trataba de trasladar a sus creaciones, buscando una armonía universal que vinculaba a todos los seres del universo en una singular analogía. Esta proclamada comunicación estaba basada en explicaciones que interrelacionaban las artes. Octavio Paz analizó su sistema a la luz de teorías del mismo Baudelaire, quien en su ensayo sobre Wagner vuelve sobre esa idea:

[...] No es sorprendente que la verdadera música sugiera ideas análogas en cerebros diferentes; lo sorprendente sería que el sonido no sugiriese el color, que los colores no pudiesen dar idea de una melodía y que sonidos y colores no pudiesen traducir ideas; las cosas se han expresado siempre por una analogía recíproca, desde el día en que Dios profirió al mundo como una indivisible y compleja totalidad. Baudelaire no escribe: Dios creó el mundo, sino que lo profirió, lo dijo. El mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos; lo que llamamos cosas son palabras, una montaña es una palabra, un río es otra, un paisaje es una frase. Y todas esas frases están en continuo cambio: la correspondencia universal significa perpetua metamorfosis. El texto que es el mundo no es un texto único: cada página es la traducción y la metamorfosis de otra y así sucesivamente. El mundo es la metáfora de una metáfora¹.

Darío fue, sin duda, un gran traductor de esa metáfora que argumentara Paz, basta ver su poema «Ama tu ritmo», uno de los últimos de *Prosas profanas*; y de la misma forma intentó conciliar las lecciones aprendidas en Baudelaire: así el cisne, emblema del arte de Darío, tuvo su modelo pictórico en Leonardo: «Vinci fue su barón en Italia...» («Blasón») y tuvo su acorde musical en Wagner: «Fue en una hora divina para el género humano. / El cisne antes cantaba solo para morir. / Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano / fue en medio de una aurora, fue para revivir» («El cisne»).

Sobre la fructífera alianza entre los poetas y los pintores podemos aducir testimonios ilustrativos:

De 1800 a 1850 desfilan por la poesía francesa teorías y prácticas de un tipo de poesía fusionista, integradora de todas las artes, titánica reacción contra las delimitaciones establecidas por el *Laokoon*. Los románticos –en su ambición de abarcarlo todo–, los escritores de «el arte por el arte», los parnasianos, y luego Verlaine, van adscribiendo a la lírica funciones absorbentes de todas las demás artes. Théodore de Banville, en su tratado de versificación francesa, dice que la poesía es a la vez música, escultura, pintura, elocuencia [...]. Verlaine proclama la musicalidad como excelencia suprema, aunque es igualmente maestro en lo pictórico [...]. [Gautier] afirma rotundamente: «Todos hemos dejado los libros por los cuadros, y las bibliotecas por los museos». Los pintores se consideran como tipos del gran artista, y Baudelaire los sigue en la historia, como a las máximas luces guiadoras, Les Phares, en el poema de ese nombre. [Son de] Flaubert las palabras que siguen: «No soy hombre de naturaleza [...] no comprendo nada de los paisajes que no tienen historia. Daría todos los ventisqueros por el Museo del Vaticano. ¡Allí sí que se sueña!» [...]. Empiezan entonces lo que fundándonos en las palabras citadas de Flaubert llamaremos «sueños de museo». ¡Y cuánta poesía de sueño de museo hay en Rubén Darío!²

Como Salinas propone, de todo ello tenemos magníficos ejemplos en los versos de Rubén Darío:

[...] *Allí ruge Prometeo
amarrado a su peñón,
[...] allí clama Edipo ciego
[...] arroja cruda anatema
la frase de Segismundo.
[...] Y crea el grandioso numen
a Desdémona y Otelo.
Hamlet duda, Hernani hiere;
Cleopatra, lúbrica, incita;
sube al cielo Margarita;
Fausto piensa, Ofelia muere*³.

Podríamos entender, a partir de los versos citados, que Darío había extraído a los personajes representados de una fuente literaria, considerando la época y la vida nueva de la tragedia antigua en el París de los artistas, con la moda del exotismo y de las figuras evocadas, pero sabemos que estos míticos héroes habían sido reforzados en la pintura de la época, dando mayor vigor a la imagen de sus representaciones. El mismo Darío lo había ad-

vertido en versos anteriores a los traídos en este alegato. No olvidemos que el poema ofrecido para aclarar sus modelos tiene un sentido programático, expresado en el mismo título: «El Arte»:

[...] *Porque es el artista ajeno
a lo que en la tierra estriba,
y se anda por allá arriba...
[...] Y cuando se baja, es
para una cosa cualquiera...,
a arrancar de una cantera
la ruda faz de Moisés;
o a remojar un pincel
en ese cielo profundo,
y crear en un lienzo un mundo
y llamarse Rafael*⁴.

Por este motivo, hemos de acudir constantemente a la localización de las imágenes poéticas en la pintura, donde aparecen sus figuras más reiteradas en el ámbito contemporáneo, con el notable influjo del simbolismo de Gustave Moreau, pintor evocado por Darío en un poema importante:

JOSEPH GUSTAVE MOREAU

*Visionario divino,
Joseph Gustave Moreau,
pintor de ensueños de oro y de diamantes fino,
de perfección enfermo, de perfección murió:
tengo este haz de sus luces para Eduardo Schiaffino
con corazón y mente se los ofrezco, yo.*
(París, 1905)⁵

Si bien hay que tener en cuenta que ya en 1890 Julián del Casal, el modernista cubano, había publicado su *Museo Ideal*, un poemario que celebraba la pintura de Gustave Moreau, constituyendo el triunfo de la recreación de las figuras, como la espléndida y ostentosa Salomé de *La aparición*. Podemos considerar a Casal el poeta que dio mayor difusión a la obra del pintor, del que incluso había compuesto sus retratos⁶. Y, fiel a esta conquista de la pintura por el poeta, se podrían identificar muchas de las evocaciones poéticas de Darío, puesto que estaban en consonancia con las representaciones de los cuadros del pintor celebrado, quien había consagrado a Edipo, Prometeo, Cleopatra, elaborando un conjunto de imágenes a las que

⁴Ibidem, p. 445.

⁵Cf. «Joseph Gustave Moreau», en *Del chorro de la fuente, en Obras completas, vol. I, op. cit.*, p. 1012.

⁶Para este tema, véase A. Salvador, «El Museo Ideal: Gustave Moreau y Julián del Casal», en *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Literatura y Arte*, Guadalupe Fernández Ariza (coord.). Universidad de Málaga, 2008, pp. 51-65.

²Cf. P. Salinas (1948): *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, pp. 112-113.

³Cf. R. Darío (1985): «El Arte», en *Epístolas y poemas (Primeras notas)*. Managua (cito por *Obras completas, I*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 446-447).

La figura de Ofelia, muerta, tal y como es referida, tuvo un gran éxito en la representación de Millais, el pintor prerrafaelista, cuyos miembros aportaron un gran movimiento de integración artística en la literatura inglesa

podemos añadir sus famosas Salomé, Leda y el Cisne, y Helena. Todas son figuraciones destacadas con gran relieve en la poesía de Darío: el mito de «El Cisne y Leda», que narra cómo el dios Júpiter se metamorfosea en cisne para poseer a la bella elegida (en el poema «Blasón», por ejemplo), da sentido a la fábula que expresa la máxima exaltación del erotismo para el poeta modernista⁷; de esa unión nacerá Helena, cuyo origen es el matrimonio mítico. Helena se erigirá en alegoría de la Belleza ideal para Rubén Darío. La figura de Ofelia, muerta, tal y como es referida, tuvo un gran éxito en la representación de Millais, el pintor prerrafaelista, cuyos miembros aportaron un gran movimiento de integración artística en la literatura inglesa, dado que fueron pintores y poetas, y tuvieron un auge y un influjo notable en los escritores hispanoamericanos; esta gran trascendencia llegaría hasta Jorge Luis Borges, quien admiró a Dante Gabriel Rossetti, uno de los integrantes de la gran «Cofradía Prerrafaelita», y le consideró un buen poeta, aunque no un gran pintor.

Pedro Salinas, el insigne estudioso de la obra de Darío, había considerado las inquietudes estéticas del poeta y su tendencia a seguir las doctrinas de los maestros franceses, a buscar sus imágenes en la cantera más prestigiosa y abundante:

[Según Gautier] la esfera de la literatura se ha ampliado y ahora abarca la esfera del arte en su orbe inmenso [...]. Las artes [plásticas] nos solicitaban por las seductoras formas que nos ofrecían para realizar nuestro sueño de belleza. Por eso fue Darío uno de los soñadores de museo. Él, imaginati-

vo perseguidor de ninfas, ¿dónde podía tenerlas ante los ojos –aunque, ¡ay! sin vida en las venas– mejor que en una sala de escultura griega? Él, nostálgico de faunalias, ¿dónde las hallaría apresadas en líneas y en formas, sino en los delicados dibujos de los vasos, o en los raptos y las ondas bárbaras de Rubens? [...]. Crea entonces Rubén unos ambientes concretados en unos paisajes que no son naturales, sino «culturales» porque hasta sus mismos componentes de Naturaleza están pasados, casi siempre, a través de una experiencia artística ajena⁸.

Los certeros comentarios de Salinas, enmarcando a Darío en un contexto que realza los principios de su estética en conexión con las grandes corrientes de la literatura francesa, se justifican al examinar la obra de Darío, una obra que Pedro Salinas, al igual que otros poetas de la Generación del 27 –Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y, como sabemos, su discípulo Juan Ramón Jiménez– conocían perfectamente. Esta comunicación entre poetas, aunque ya ha sido considerada, merecería un análisis mucho más detenido. Solo aduciré dos ejemplos, dos poemas: «Las meninas», de Vicente Aleixandre, y «A la pintura», de Rafael Alberti.

Al leer la obra de Darío, destacan los elogios a los artistas, tanto a los poetas como a los pintores, puesto que el maestro nicaragüense se siente complacido en esbozar semblanzas, retratos de personajes distinguidos, bosquejos biográficos basados en los temas de sus obras, y acoge a todos los que han sido los modelos pictóricos de sus propios personajes; así detectamos un rastro que podremos localizar e identificar en algunos poemas.

Y ya desde los primeros versos anteriores a *Azul* y a *Prosas profanas*, Darío también había celebrado a los propios maestros: «Donde Voltaire rio, y habló Cervantes, / y nacieron los Shakespeares y los Dantes»; aunque su gran modelo fue Victor Hugo, elogiado a lo largo de toda su amplia creación literaria, tanto en los escritos programáticos como en los poemas y relatos, Darío reiteró su proyecto de una manifiesta integración de las artes y se afanó en la creación de un nuevo mito, el artista, al que identificó con Prometeo, el titán que vive su sacrificio eterno por haber iluminado a los hombres, como Darío recuerda:

*Nada más triste que un titán que llora,
hombre-montaña encadenado a un lirio,
que gime, fuerte, que, pujante, implora:
víctima propia en su fatal martirio*⁹.

⁷ Para este tema, véase P. Salinas: *La poesía de Rubén Darío*, op. cit., especialmente pp. 77-101. Salinas explica el erotismo de Darío como un erotismo sublimado, dada la utilización de los mitos para establecer su temática.

⁸ Cf. P. Salinas: *La poesía de Rubén Darío*, op. cit., pp. 114-115.

⁹ Cf. R. Darío: «A un poeta», en *Prosas profanas*, en *Obras completas*, op. cit., p. 533.

Esta consigna fue la reacción a la circunstancia de los poetas, quienes buscaban un lugar en la nueva sociedad burguesa, detentadora del poder en las ya desarrolladas urbes hispanoamericanas, que dio lugar a una sociedad con grandes alianzas por el prestigio económico y estuvo influida por las transformaciones de los gustos llegados desde Europa; entre las prioridades de la nueva clase, destaca su deslumbramiento por el lujo, la riqueza, las modas, también por el progreso y por las conquistas de la ciencia y de la técnica. En esta situación, los artistas, que habían asumido una cierta marginalidad, impuesta por las nuevas normas y gustos, trataron de recuperar su lugar, perdido con la desaparición del antiguo mecenazgo, y se aliaron con todos los que celebraran la creación artística, recuperando y exaltando la grandeza de los grandes maestros, sus modelos, para establecer una continuidad rota por el nuevo eje de las relaciones entre al artista y la sociedad.

El tema ha sido tratado con gran fundamento a la luz de los textos de los escritores modernistas, en quienes advertimos que: «Negación del presente y evasión a otros mundos: estas son las características del artista en la moderna sociedad burguesa»¹⁰. Y esta circunstancia propiciaría la creación de obras en las que el artista reivindica su lugar, a veces como héroe, sacerdote o conductor de esa misma sociedad que le niega y en la que aspira a triunfar, actitud que generó obras de alto prestigio, incluso un género propio, la llamada «novela de artista», una de cuyas expresiones más notables fue *De sobremesa*¹¹, del colombiano José Asunción Silva, o de su *alter ego*, traductor y lector de un diario, cuyo tema es la búsqueda de la belleza ideal por el poeta, quien obsesionado por una mujer, Helena, la encontrará finalmente en un cuadro, mientras la joven añorada, el modelo vivo, había muerto. Pero esta peregrinación ha llevado al poeta José Fernández, un creador de sentidos exacerbados, construido según el modelo del personaje de Huysmans, al conocimiento de la pintura de los grandes maestros, como Rembrandt, y de los grandes escritores, pero especialmente al conocimiento de los miembros del grupo prerrafaelita y a sus fuentes originales, las del prerrenacimiento italiano. En estos

pintores-poetas ingleses se halla la representación de Helena, el ideal perseguido, que hará posible la resignada actitud del artista. Esa aspiración a un objetivo irrealizable plantea la dificultad del logro del anhelo, aunque quedaría parcialmente satisfecho en la pervivencia de la imagen, plasmada en un cuadro por obra del pintor.

La denominada «novela de artista» fue siempre un fuerte alegato de integración de las artes, con la presentación de un personaje protagonista, un poeta en el ejemplo de José Fernández y un escultor en la novela de Manuel Díaz Rodríguez *Ídolos rotos*. Una obra asentada en los supuestos de la confrontación entre el artista y la sociedad; y ya el mismo título nos anticipa el tema del fracaso del héroe, un escultor, enamorado de la belleza, que cambia su profesión de ingeniero por la de artista:

Sintiéndose iniciado por el Amor en los misterios de la Belleza, en sus amores buscó y halló Alberto el germen de su primera obra de arte [...]. Y así fue, imaginando y cavilando, hasta que del bloque informe de sus imaginaciones confusas brotó la riente figura del *Fauno robador de ninfas*. Y el *Fauno robador de ninfas*, admitido al ser presentado en el concurso anual de escultura, triunfó de sus concurrentes, de sus muchos rivales de mármol y bronce¹².

El aplauso y el reconocimiento en París del artista Alberto Soria no obtuvo la fama merecida en la provinciana ciudad de sus orígenes; en una sociedad carente de la capacidad para acoger el triunfo del artista, el admirador de la Belleza, el que veía el valor del arte en la propia ejecución de la obra, no en su utilidad, doctrina no participada en su entorno, donde fracasa: la vuelta del escultor significó la muerte del artista.

Esta fecunda aventura, acometida por los escritores en su ardua tarea de conquistar un nuevo protagonismo en la sociedad, estuvo presidida por una visión integradora del arte y llevó a la sublimación del artista. Rubén Darío lo expresaba sin pudor:

*Alma mía, perdura en tu idea divina;
todo está bajo el signo de un destino supremo;
[...]y sigue como un dios que sus sueños destina...*¹³

En fechas muy cercanas, entre agosto y octubre de 1887, Darío publica dos tipos de textos de interés. El poeta nos presenta, en una serie de relatos,

¹⁰Para este tema, cf. R. Gutiérrez Girardot (1987): *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: pp. 25-49. El auto estudió una serie de obras, como *Amistad funesta*, del cubano José Martí; *Ídolos rotos*, del venezolano Manuel Díaz Rodríguez; y *De sobremesa*, del colombiano José Asunción Silva; además incluye el análisis de algunos cuentos de Rubén Darío.

¹¹Cf. J. A. Silva (1970): *De sobremesa*, en *Obra completa*. Medellín: pp. 127-310. La presente edición lleva un prólogo de Miguel de Unamuno, fechado en Salamanca en marzo de 1918.

¹²Cf. M. Díaz Rodríguez (1990): *Ídolos rotos*. Caracas: Monte Ávila, p. 65. La novela se había publicado en 1901.

¹³Cf. R. Darío: «Alma mía», en *Prosas profanas*, en *Obras completas*, op. cit., p. 621.

una peregrinación de corte autobiográfico, de ahí saca sus argumentos para moverse por amplias zonas a la búsqueda de imágenes para sus cuadros. También nos invitará a entrar en un refugio para los artistas. Comenzamos por el paseante: ¿cuál es el itinerario de esos desplazamientos? Habría que responder que es un camino iniciático, es una ruta de aprendizaje por los senderos del arte, donde el viajero va adquiriendo los materiales y las técnicas que le permiten esbozar una trasposición de las artes. El título de este conjunto de descripciones, *En Chile*, y la fecha temprana, anterior a la publicación del primer libro de Darío, puesto que *Azul* se publicaría en 1888, nos revelan esa cualidad de la poesía de exaltación del quehacer del artista, empeñado en recorrer la realidad desde la perspectiva de una experiencia plástica, esto es, el poeta simula que tiene dotes de pintor, incluso invoca a su gran maestro Watteau. Basta recordar los títulos de estas expediciones: el subtítulo, *En busca de cuadros*, define la aventura, trae la presentación del protagonista, «Ricardo, poeta lírico», que camina «Sin pinceles, sin paleta, sin lápiz [...] [y va] huyendo de las agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ritmo monótono de los tranvías», esto es, de los ruidos de la ciudad, y se va elevando hacia una altura, donde un nombre atrae su atención. El primer cuadro responde al título, «Acuarela», y Darío busca ya el marco propicio, el jardín de «rosas» y «violetas», flores que denotan la caducidad. En medio de este marco se alojan dos personajes, una anciana y una joven de quince años, «hermosa, triunfal, sonriente», pero el paisaje, primaveral, como entorno de la joven era también un presagio: en «aquellos rosales temblorosos que hacían ondular sus arcos verdes»; y, en medio de esa exaltación de la belleza de la juventud, se ofrecía la imagen contraria, «la anciana, un invierno, en medio de toda aquella vida». La joven lleva en su delantal las flores que había recogido. ¿Qué representa este cuadro? Con nitidez, Darío enfrenta al poeta Ricardo ante el primer desafío, el transcurso del tiempo, alegorizado en las dos imágenes, la Juventud y la Vejez, y en los arcos que formaban los rosales. El poeta no es un narrador, no cuenta, solo retrata lo que ve, por lo que nos obliga a leer sus descripciones como si contemplásemos un cuadro. Incluso nos muestra el motivo de las flores cortadas, próximas a marchitarse. Así el poeta, sin pinceles, sin papel, sin lápiz, ha diseñado su cuadro. De forma que podemos sugerir que, en esta búsqueda, el observador construye sus propios cuadros. Y «El poeta siguió adelante»: se detuvo, de nuevo, ante una escena campestre:

Allí unos cuantos saucos inclinaban sus cabelleras verdes hasta rozar el césped. En el fondo se divisaban altos barrancos y en ellos tierra negra, tierra

roja, pedruscos brillantes como vidrios. Bajo los saucos agobiados ramoneaban sacudiendo sus testas filosóficas —¡oh gran Hugo!— unos asnos; y cerca de ellos un buey gordo con sus grandes ojos melancólicos y pensativos...¹⁴

Apreciamos en esta estampa un «Paisaje», según indica el título, donde aparecen elementos que sugieren una localizada proyección del poeta, quien describe sus hallazgos con la retórica apropiada para llevarnos hasta las formas y las figuras tópicas de un tema que conecta con Hugo, justificación y engrandecimiento del propio sentir melancólico; así pues, Darío, a través de su *alter ego*, «Ricardo, poeta lírico», se extravía y se deleita en estas excursiones. Pero descubrirá aún la fragua, la mítica fragua, para mostrarnos los tonos sombríos de su «Aguafuerte»; además, contemplará el retrato de «La virgen de la paloma», con el niño tratando de asir una paloma blanca; y con ello cerrará el recorrido. Después llegará a su casa, en «la tranquila noche», y contemplará su propia «Cabeza»: «¡Qué silvas! ¡Qué sonetos! La cabeza del poeta lírico era una orgía de colores y de sonidos [...]. Y los colores agrupados estaban como pétalos de capullos distintos confundidos en una bandeja o como la endiablada mezcla de tintas que llena la paleta de un pintor...». Tras esta experiencia, los cuadros pueden ejecutarse. ¿Cuáles son los temas elegidos?: «Acuarela», donde destacan el esplendor de la vida urbana, las modas, los edificios en la bella estación de la primavera; después se incluye «Un retrato de Watteau»: con la figura femenina y su peculiar indumentaria para asistir a una «fiesta galante»; además aparecen: la «Naturaleza muerta»; la pieza «Al carbón»; un nuevo «Paisaje» que enmarca a dos enamorados, pero con su nota de íntima melancolía; después «El ideal», un cuadro donde se interioriza la aventura de la creación poética. Tras esta mirada hacia el exterior, sorprenden el retorno y la evasión en este cierre del paseo, un desplazamiento que había servido para expresar los temas que afianzan la vocación del creador, quien no acepta límites ante la grandeza de su inspiración, pero debe recluirse para elaborar su proyecto:

Y luego, una torre de marfil, una flor mística, una estrella a quien enamorar [...]. Era una estatua antigua con un alma que se asomaba a los ojos [...]. Pasó, la vi como quien viera un alba [...]. Pero pasó arrebatadora, triunfante [...]. Mas de aquel rayo supremo y fatal solo quedó en el fondo de mi cerebro un rostro de mujer, un sueño azul¹⁵.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 114-115.

¹⁵ Cf. R. Darío (1983): «En Chile», en *Cuentos completos*. México: FCE, pp. 112-122.

Hemos cerrado esta serie de crónicas con el tema de la reclusión del poeta, lugar donde la inspiración, bajo la forma de una «estatua antigua» o de «un sueño azul», acude para compartir aquella «torre de marfil», pues era el refugio que eligió el transeúnte: una forma, la escultura, y un color, el azul, modelan la profunda ensoñación creativa.

Y en un recinto semejante se alojan cuatro artistas, aislados e incomprensidos, marginados y lamentándose de la falta de un lugar en el mundo. Son cuatro personajes unidos por una magnífica labor: «Al uno le había tocado en suerte una cantera, al otro el iris, al otro el ritmo, al otro el cielo azul». Estos cuatro hombres se quejan de la inutilidad de su arte, aunque sea un don mágico, un don de las magnánimas hadas; la queja fue oída por la reina Mab —la reina invocada por Shakespeare—, quien llegó hasta ellos en «su carro de una sola perla», portadora de «[...] aquel velo [que] era el velo de los sueños, de los dulces sueños que hacen ver la vida color de rosa. Y con él envolvió a los cuatro hombres flacos, barbudos e impertinentes [...]. Y desde entonces, en las buhardillas de los brillantes infelices, donde flota el sueño azul, se piensa en el porvenir...»¹⁶.

Los ejemplos aducidos reflejan la cualidad de Darío como artista integral, su pasión y su defensa de la sublimidad del arte, su visión abarcadora de las creaciones en sus diversas manifestaciones, eligiendo un lugar de aislamiento, «torre de marfil» o «buhardilla», para la evasión de los grandes hacedores de la belleza en su más alto grado.

Esa misma actitud evasiva y de afirmación por el arte llevó a Darío a rendir homenaje a numerosos escritores e ilustres personajes inmortales debidos a la literatura, hasta el punto de que podemos afirmar que Darío creó un modelo heroico, el más elevado, en la raza de los artistas. De ahí la abundancia de numerosos nombres propios de poetas y de pintores, y de tantas celebraciones de sus hazañas mediante la igualación con líderes portentosos de la espada. El ejemplo, tal vez, más reiterado fue Víctor Hugo —«Y esto pasó en el reinado de Hugo, / emperador de la barba florida» (últimos versos del poema «Pórtico»)—. El halago traía la evocación del emperador legendario medieval, el laureado Carlo Magno. Víctor Hugo fue uno de los grandes maestros de Rubén Darío, quien en sus «Palabras liminares» de *Prosas profanas* manifestaba:

El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: «Este —me dice— es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; este es Lope de Vega, este Garcilaso, este Quintana». Yo le pregunto por el noble Gracián, por el

bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamó: «¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo...! (Y en mi interior: ¡Verlaine ...!)»¹⁷.

El patrocinio fue determinante para recibir el influjo de Shakespeare y traer el fructífero proyecto de la fusión de una imagen y un personaje de altísimo rango:

Ninguna figura, entre las creadas por los poetas, es tan hiriente, tan inquietante. La duda aconsejada por un fantasma, he aquí Hamlet. Hamlet ha visto a su padre muerto y le ha hablado; ¿ha quedado convencido? [...] La duda lívida está en su espíritu. Shakespeare, prodigioso poeta plástico, hace casi visible la palidez grandiosa de esta alma. Como la gran larva de Alberto Dürer, Hamlet podría llamarse *Melancholia*¹⁸.

Nos parece relevante la afirmación: «Shakespeare, prodigioso poeta plástico»; y también esa identificación entre Hamlet y la imagen del famoso grabado de Durero. Con estas alegaciones, Víctor Hugo hacía hincapié en una línea creativa que tendría grandes logros en la literatura posterior y, especialmente, en la creación modernista. El brillo y el prestigio de Hugo, quien también nos dejó sus numerosos dibujos, y el gran magisterio ejercido para las grandes conquistas de la literatura francesa, a la que da esplendor el influjo del simbolismo y el parnasianismo en la supremacía de la imagen, marcaron directrices muy notorias.

Aunque una labor extraordinaria, en este campo de interrelación de las artes, la desarrolló Baudelaire, considerado el «padre de la lírica moderna» y, desde luego, uno de los grandes poetas leídos por los modernistas. Baudelaire ha sido considerado un crítico de arte a la luz de sus ensayos y no podemos poner en duda esta capacidad del gran autor de *Las flores del mal*. Podemos aducir los comentarios recogidos en sus «Salones» como una muestra del interés y el conocimiento que tuvo el poeta de la obra de pintores y escultores contemporáneos. Pero fue, sobre todo, el gran admirador de la pintura de Eugène Delacroix. Nos parecen de absoluta relevancia algunas de sus comparaciones:

La justicia es más tardía para Delacroix. Sus obras son, por el contrario, poemas, grandes poemas ingenuamente concebidos, ejecutados con la acostumbrada insolencia del genio [...]. Demasiado material, demasiado atento a las superficies de la naturaleza, el señor Víctor Hugo se ha hecho un pin-

¹⁶Cf. R. Darío: «El velo de la reina Mab», en *Cuentos completos*, op. cit., pp. 123-126.

¹⁷Cf. R. Darío: «Palabras liminares», en *Prosas profanas*, en *Obras completas*, op. cit., p. 546.

¹⁸Cf. V. Hugo (1971): *Manifiesto romántico*. Barcelona: Península, p. 141.

Al leer la obra de Darío, destacan los elogios a los artistas, tanto a los poetas como a los pintores; así detectamos un rastro que podremos localizar e identificar en algunos poemas

tor en poesía; Delacroix, siempre respetuoso con su ideal, es a menudo, a su manera, un poeta en pintura [...]. Para completar este análisis, me queda señalar una última cualidad de Delacroix, la más notable de todas y que hace de él el gran pintor del siglo XIX: es esa melancolía singular y obstinada que emana de todas sus obras, y que se expresa a través de los temas, en la expresión de las figuras, en el gesto y en el estilo del color. Delacroix tiene afecto a Dante y a Shakespeare, otros dos grandes pintores del dolor humano; los conoce a fondo y sabe traducirlos libremente. Al contemplar la serie de sus cuadros, se diría que se asiste a la celebración de algún misterio doloroso: *Dante y Virgilio*, *Las matanzas de Quíos*, *Sardanápalo*, *Cristo en el Huerto de los Olivos*, *San Sebastián*, *Medea*, *Los naufragos* y *Hamlet*, tan criticado y tan poco comprendido¹⁹.

Aunque otras figuras son también traídas a este concurso de valores de la pintura francesa; así son invocados por Baudelaire:

Sabré guardar la medida justa, y además mi sueño se limitaba a desear ese poema inmenso del amor bosquejado por las manos más puras, ¡por Ingres, por Watteau, por Rubens, por Delacroix! Las retzonas y elegantes princesas de Watteau junto a las Venus serias y reposadas del señor Ingres; las espléndidas blancuras de Rubens y de Jordaens, y las lúgubres bellezas de Delacroix, tal y como nos las podemos figurar: ¡grandes mujeres pálidas, sumergidas en satén!²⁰

Incluso en un poemario de tan alta y profunda melancolía, poemas de la duda, del dolor, de la reflexión sobre el destino y de la angustia de la temporalidad, Baudelaire exaltó los modelos pictóricos en su poema «Los faros», recordado por Pedro

Salinas y definido por el poeta español como «las máximas luces guadoras» de *Las flores del mal*: «Los faros» es el VI poema de un libro extraordinario: la composición está formada por una catalogación de artistas plásticos, integrando en esta plataforma de reconocimiento a «Rubens, río de olvido, jardín de la pereza»; a «Leonardo es un espejo de luz que no se nombra»; a Rembrandt, «triste hospital, murmullo solamente»; a Miguel Ángel, «los Hércules con increíbles músculos / mezclados con los Cristos, seres para los miedos»; a «Watteau, de corazones ilustre carnaval»; a Goya, «todos los monstruos, todas las pesadillas»; a Delacroix, «lago rojo, de ángeles malos lleno»²¹.

Desde estas orientaciones de tan alto rango en el panorama de la literatura y de la pintura, con la apuesta de la excelencia crítica de Victor Hugo y de Baudelaire, se había creado un arsenal de imágenes bien codificadas por el vigor de la pintura, por el magisterio de las representaciones conocidas por el público en los salones y en las exposiciones. De ahí sacaba Darío sus reiteradas Venus, sus princesas y sus excursiones eróticas, como la ida a la isla de Citera, diosa del amor y de los placeres, basado en el cuadro de Watteau; Darío fue un contemplador extasiado ante figuras y paisajes elaborados por los famosos y más celebrados pintores; tuvo en la pintura su fuente y su inspiración, de esta forma lo interpretaron otros grandes poetas.

Podemos sintetizar la labor de Darío en este campo y catalogar sus realizaciones literarias de acuerdo al criterio de Victor Hugo cuando aludía a Shakespeare y lo definía como «gran poeta plástico». Ese era el gran reto de Darío y de los poetas modernistas, quienes trataban de pasar a las formas de sus versos las técnicas de los bajorrelieves de los escultores y «el iris» de los pintores, y lo proclamaban en acercamientos elogiosos o bien en dramatizaciones que conciliaban los logros artísticos de los escultores, de los poetas y de los pintores.

José Enrique Rodó, el modernista uruguayo, supo apreciar bien esta habilidad de su maestro y lo plasmó en el maravilloso análisis de *Prosas profanas*²². Siguiendo el orden de los poemas del libro, Rodó va destacando los aportes de los modelos y la originalidad de las creaciones de Darío: comienza por «Era un aire suave...» y nos va mostrando los paralelismos de sus técnicas y de sus temáticas:

²¹ Cf. Ch. Baudelaire (1982): *Las flores del mal*. Madrid: Edhaf, pp. 37-39.

²² Cf. J. E. Rodó (1972): «Rubén Darío», en *Ariel*. México: Editorial Porrúa, pp. 136-170. El estudio está localizado en Montevideo, 1899.

¹⁹ Cf. Ch. Baudelaire (1999): *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, pp. 117-125.

²⁰ *Ibidem*, p. 130.

«Era un aire suave...», dice el título de esos primeros versos. Y además del «aire» efectivamente acariciador que simula en ellos el ritmo, ellos os halagarán los ojos con todos los primores de la línea y todas las delicadezas del color. Imaginaos un escenario que parezca compuesto con figuras de algún sutil miniaturista del siglo XVIII. Una noche de fiesta. Un menudo castillo de Le Nôtre, en el que lo exquisito resalta sobre una Arcadia de parques. Los jardines, celados por estatuas de dioses humanizados y mundanos, no son sino salones [...]. Pueblan el aire los pastores acicalados de Watteau, repartidos en grupos que se eclipsan y reaparecen en los planos de seda de los abanicos, que conversan en el lenguaje de las señas [...]. Los rostros, que asemejan de estampas, y que parecen pedir, sobre las mejillas consteladas de lunares, la firma de Boucher [...]. Es la gracia de Watteau, la gracia provocativa y sutil, incisiva y amanerada, de ese siglo XVIII francés [...]»²³.

La maravillosa descripción de este escenario modernista era la atenta lectura de otro poeta modernista, con la sensibilidad alerta para recibir los grandes logros de una estética ya consagrada y admirada como modelo establecido. Este magnífico comentario es el resultado de la lectura de un poeta leyendo a otro poeta. El gran maestro Darío ejerció esa fascinación en otros poetas que nos han dejado testimonios excelentes.

Pedro Salinas también admiró esta recreación de «la fiesta galante» y nos dejó sus comentarios, valiosos comentarios de un crítico tan excelente y tan buen conocedor de la literatura de Darío y de sus motivaciones, quien había leído al poeta modernista desde esa perspectiva de confluencia de las artes. Para el poema inaugural de *Prosas profanas*, poemario que representa la culminación y el esplendor del modernismo, Salinas indagó en las significativas aportaciones de la literatura y de la pintura que tan bien conocían ambos poetas. Salinas dirige su mirada a la cultura francesa para interpretar a Darío:

Y es en *Marina*, al entrar en su barca rumbo a Cite-res, reino venusiano, la identifica así: «Mi barca era la misma que condujo a Gautier / y que Verlaine un día para Chipre fletó / y provenía de / el divino astillero del divino Watteau».

Dos nombres claves resaltan en estos versos: Watteau y Verlaine. El uno, glosador pictórico de las exquisiteces de la Regencia, de las tertulias de amor en un parque. El otro, poeta divinizado por medio siglo XIX, gran maestro del erotismo, desde lo estilizado a lo obscuro [...]. Lo que aproxima a Verlaine y a Watteau, lo que los hermana en sensibilidad, sirve de título a un libro famoso verleniano:

Fêtes galantes. Ese nombre se le dio a un grupo de cuadros de Watteau y luego lo toma el poeta para su volumen. Las fiestas galantes, tema pictórico de sensibilidad, en general, no las inventa el pintor francés. Arrancan de más lejos, de Giorgione, de Rubens. Sirven a otros artistas franceses del siglo XVIII, a Lanscret, a Boucher, a Fragonard [...]. Ahora la fiesta galante está completa y despliega todas las seducciones para Darío. Se ha elevado a una suma de valores estético históricos, a un conjunto que resulta de la superposición de la realidad vivida, la pintada por Watteau, la poetizada por Verlaine²⁴.

Pero Darío, consciente del reto de la prestigiosa y larga tradición, supo añadir una gran dosis de originalidad al tema ya reiterado y para ello aportó su manera de expresar el erotismo y de consagrar a su carismática figura femenina. Salinas explica que en este marco de jardín musical y de decoración amanerada se mostraba un escenario para la seducción más que para el gran erotismo. En efecto, Darío pone en el centro de su diversión a la aristocrática «marquesa Eulalia», en esa actitud seductora, pero le atribuye rasgos para un tipo de seducción inexorable, su risa «cruel», y los poderosos y míticos instrumentos, objetos que utiliza en su elevada tarea y que ella posee:

*Al oír las quejas de sus caballeros,
ríe, ríe, ríe la divina Eulalia,
pues son su tesoro las flechas de Eros,
el cinto de Cipria, la rueca de Onfalia [...].
¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía?
Yo el tiempo y el día y el país ignoro;
pero sé que Eulalia ríe todavía,
¡y es cruel y eterna su risa de oro!*

(1893)²⁵

Rubén Darío ha interpretado la fiesta galante como una traslación mítica en la que su nueva y propia figura femenina ha podido adquirir ese prestigio otorgado por las heroínas antiguas, sin duda, contempladas en los cuadros, para recrear la gran presencia de «la mujer fatal», con la poderosa atracción y la crueldad intrínseca a ese inexorable atributo. La originalidad de Darío estriba en haber hecho el centro de la fiesta galante a una figuración que aparecía siempre en escenarios muy diversos y que ostentaba nombres propios preexistentes: el fin de siglo se sometió a la fascinación de las grandes cortesanas, crueles reinas, famosas pecadoras. Se evocaban mujeres pretéritas despiadadamente perversas:

²⁴ Cf. P. Salinas: *La poesía de Rubén Darío*, op. cit., pp. 118-121.

²⁵ Cf. R. Darío: «Era un aire suave...», en *Prosas profanas*, en *Obras completas*, vol. I, pp. 550-551.

²³ *Ibidem*, pp. 146-147.

Mesalina, Helena, Yanthis, Cleopatra, Eva, Astarté, Onfalia. Eran la representación de la esencia primigenia de lo femenino. Criaturas irracionales y perversas, portadoras del mal y de la diabólica seducción [...]. Para este personaje, forman un marco las ruinas de palacios, pirámides y templos que apuntan a un pasado glorioso, aristocrático y pagano [...]. Pero la gran figura que dominaría la iconografía fue Salomé [...] debemos siempre al considerar a esta figura, a Gustave Moreau, y dos de sus más famosos cuadros: *Salomé* y *La aparición*²⁶.

Lo que descubrimos son los múltiples recursos de Darío y la grandeza y la flexibilidad de sus artes de poeta, pues, aun habiendo celebrado la famosa Salomé de Gustave Moreau, quiso plasmar esa eterna esencia de lo femenino en la cercana imagen de su marquesa, más acorde con las representaciones de los cuadros de Watteau. El genio de Darío se podía permitir las bellas transgresiones, las adaptaciones que le elevaban al gran Olimpo de los poetas.

Después de *Prosas profanas*, Darío sigue su camino sin grandes sobresaltos: Octavio Paz ve el continuismo en el poeta de *Cantos de vida y esperanza* y poemas posteriores. En efecto, podemos

apreciar su intención desde los primeros versos del poemario: «Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana...». Sin embargo, sin abandonar la admiración y los versos elogiosos a sus grandes artistas, como Watteau, Leonardo, Durero, Doré, hay un mayor acercamiento a la cultura española y prueba de ello son sus composiciones: «Un soneto a Cervantes», la «Letanía de nuestro señor don Quijote», «A Goya», poemas que muestran esa mirada hacia la herencia siempre latente y, ahora, manifestada en grandes elogios. Pero los poemas que tienen mayor interés para nuestro propósito de comunicación de las artes son los que constituyen el magnífico «Trébol», grupo de tres sonetos en los que hay un diálogo entre tres grandes artistas: de Góngora a Velázquez; de Velázquez a Góngora, y de Darío a ambos. Recordemos los versos de una maravillosa fusión: «Tu castillo, Velázquez, se eleva en el camino / del Arte como torre que de águilas es cuna, / y tu castillo, Góngora, se alza al azul cual una / jaula de ruiseñores labrada en oro fino». Valgan estos versos para celebrar la amistad que las artes se profesaron en el tiempo y en el país que la fantasía de Darío configuró, con augurios de pervivencia.

²⁶ Cf. L. Litvak (1986): *El sendero del tigre*. Madrid: Taurus, pp. 227-230.

RUBÉN DARÍO Y LOS ‘PAISAJES DE CULTURA’

Ruben Dario and the ‘landscapes of culture’

Antonio Jiménez Millán

Universidad de Málaga (España)

Este trabajo se centra en un aspecto concreto de la obra de Rubén Darío: la atención que el poeta nicaragüense presta a las artes plásticas desde su estancia en Santiago de Chile. Defensor del concepto de la unidad de las artes, Rubén Darío trasladó a la prosa narrativa, a la poesía y a las crónicas una serie de imágenes que le sirven para construir sus «paisajes de cultura» (así los definió Pedro Salinas), fundamentales en el panorama literario del modernismo hispánico.

Palabras clave

Darío, modernismo, pintura, ékfrasis, sinestesia

This piece of work focuses a specific aspect of Ruben Dario's production: the attention the Nicaraguan poet pays to the plastic arts, since his stay in Santiago de Chile. A supporter as he was of the concept of the unity of the arts, Ruben Dario transferred to narrative prose, poetry and chronicles a series of images that help him to build his "landscapes of culture" (so defined by Pedro Salinas), essential in the Literary scope of Hispanic modernism.

Keywords

Dario, Modernism, painting, ekphrasis, synesthesia

En su célebre carta acerca del libro *Azul...*, Juan Valera acuñó la expresión «galicismo mental». Valera insiste en la estrecha relación del libro con los escritores franceses contemporáneos y termina afirmando que los cuentos en prosa «parecen escritos en París y no en Nicaragua ni en Chile». El propio Rubén Darío confirma, en «Historia de mis libros», la filiación francesa de *Azul...*:

El origen de la novedad fue mi reciente conocimiento de autores franceses del Parnaso, pues a la sazón la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia y no era conocida en el extranjero y menos en nuestra América...¹

Un breve repaso a los ensayos de Darío nos ofrece una larga lista de autores franceses que han suscitado su admiración: desde el artículo «Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes», publicado el mismo año que *Azul...* (1888), hasta los textos de *Opiniones* (sobre Zola, Jean Moréas, Rostand, Madame de Noailles, Rémy de Gourmont y Rollinat), *Los raros* (Leconte de Lisle, Verlaine, Villiers de l'Isle Adam, Bloy, Lautréamont y Paul Adam, entre otros) y *Letras* (de nuevo Mendés, Maeterlinck, Saint-Pol Roux). La galería es lo bastante extensa como para comprobar que el poeta nicaragüense conocía a fondo las letras francesas de fin de siglo, aunque concediera una importancia tal vez exagerada a algunos escritores.

Interesa destacar esa fascinación inicial que experimenta Darío por el parnasianismo, un movimiento que, en la historia literaria del siglo XIX, quedaría oscurecido tanto por el romanticismo, que le precedía, como por el simbolismo, que le sucedió. De 1886 data el *Manifiesto simbolista* de Jean Moréas, pero el mismo Darío reconoce que esta «nueva lucha» tardaría algún tiempo en llegar a las letras hispanoamericanas. Juan Ramón Jiménez establece los límites entre ambas tendencias al decir que «el parnasianismo, el verdadero modernismo de Hispanoamérica, fue realismo exotista casi siempre, más grecolatino, también, porque era más francés; y el «simbolismo», más gótico y oriental, más medievalista y más mágico, porque procedía de la mística española, la música alemana y la lírica inglesa del mejor romanticismo»². No todo el modernismo hispanoamericano depende del parnasianismo, por supuesto, y esta es una cues-

tion que se ha encargado de clarificar José Olivio Jiménez al mismo tiempo que precisaba el término «decadente»: «En las primeras fases de la gestión modernista, como “decadentes” eran vistos –o se presentaban ellos mismos– escritores cuya receta no era lo simbolista, sino el opuesto elemento parnasiano, lo más significativo»³.

El elemento *parnasiano*: cabría preguntarse el porqué de esa atracción, que no es exclusiva de Rubén Darío. Recordemos también que las reservas de Juan Valera ante el libro *Azul...* no eran de orden estético –no es la «imitación» en sí lo que le molesta, pues admite la perfección del resultado: «Con el *galicismo mental* de usted no he sido solo indulgente, sino que le he aplaudido por lo perfecto–, sino de orden *moral*, como ha destacado Álvaro Salvador. A Valera le sorprende la originalidad del libro, su espíritu cosmopolita y la perfecta asimilación de las lecturas francesas, pero le disgustan el esteticismo (*Azul...* «no enseña nada, y trata de nada y de todo») y, sobre todo, la inmoralidad: los pensamientos no son «ni muy edificantes ni muy consoladores», «hoy priva el empeño de que no haya metafísica ni religión», se suprime a Dios y, en cambio, se enaltecen «fragmentos y escombros de religiones muertas». Los reproches del novelista español podrían haberse dirigido, con los mismos argumentos, a la llamada «escuela parnasiana».

En la década de los treinta del siglo XIX, Théophile Gautier afirma que el arte y la literatura son válidos por sí mismos: no necesitan ninguna justificación externa y menos la del progreso, convertido en auténtica religión a partir de las jornadas revolucionarias de 1830. La célebre teoría del *arte por el arte* surge como respuesta al *mesianismo* que pretende la regeneración de la humanidad a través del arte y conduce a muchos escritores (Lamartine, Vigny, George Sand) al terreno de la política. En este sentido, el prólogo que escribe Gautier para su novela *Mademoiselle de Maupin* (1835) adquiere un carácter programático; ese texto empieza atacando a los críticos *utilitaristas* y acaba con una afirmación tajante: «Solo es verdaderamente bello lo que no sirve para nada; lo útil es feo, porque responde a las necesidades del hombre, desagradables como su pobre y enferma naturaleza [...]. Para mí, lo superfluo es necesario». Entre 1847 y 1852, Gautier escribe la primera serie de *Emaux et camées* (y volvemos al texto de Valera: «¿Qué enseña o de qué tratan un dije, un *camafeo*, un *esmalte*...?»). El libro iría ampliándose en siete ediciones; como final de la tercera (1857), Gautier sitúa el poema «L'Art»,

¹Rubén Darío (1992): *Azul... y Cantos de vida y esperanza*, edición de Álvaro Salvador, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral; *Prosas profanas* (1992): edición de José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza Editorial. En adelante, citaremos siempre estas ediciones.

²Juan Ramón Jiménez (1961): *El trabajo gustoso*. México: Aguilar, 1961, p. 102.

³José Olivio Jiménez (1979): «La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos. Algunos testimonios», en *El simbolismo*. Madrid: Taurus, p. 49.

resumen perfecto de una nueva ideología literaria basada en la correspondencia de las artes:

*Esculpe, lima, cincela.
Que tu sueño flotante
permanezca
en el bloque resistente*⁴.

En la época de la gran novela realista, la poesía se orienta hacia una especie de realismo plástico: de nuevo el *ut pictura poesis*. La escultura y la pintura se erigen en modelos literarios, y la primera funciona incluso como metáfora del trabajo del escritor, que debe escoger la forma difícil, «luchar con el mármol duro y extraño», «limar y cincelar» para conseguir una obra perdurable que aspire a lo eterno, robusta como una estatua de bronce. La escultura, pero también la paleta del pintor: muchas páginas de Gautier se inspiran directamente en cuadros (le atrae especialmente la pintura española del XVII: Zurbarán, Ribera, Valdés Leal). El gusto por lo exótico y por lo arqueológico se acentúa en la obra de Gautier. Baudelaire, que le dedicó *Les Fleurs du mal*, veía en él al artesano, al amante de la perfección y la dificultad, pero también al redescubridor de la *belleza griega* frente al moralismo cristiano. Contra las efusiones sentimentales, contra las pretensiones filosóficas y políticas, Gautier propone el rigor formal y la objetividad de una mirada fría, la misma que va a defender la escuela parnasiana⁵.

Théodore de Banville llevará al extremo la teoría del arte por el arte: para él, la poesía es puro virtuosismo que exalta, en el fondo, «la religión del arte y el desprecio al burgués» (precisamente, Rubén Darío escribe en *Azul...*: «El arte no viste pantalones, ni habla en burgués»). El mundo griego, su espléndida mitología representan la auténtica belleza, la de los dioses y héroes que el mundo moderno ha olvidado. Tanto Banville como José María de Heredia intentan recrearlos, situándolos en una especie de Arcadia sensualista, parecida a la de los cuadros de Watteau, Boucher o Fragonard. Y también, por supuesto, el primer Verlaine, que está muy próximo a los parnasianos; el Verlaine de *Fêtes galantes* (1869), un libro fundamental para Rubén Darío. En su ya clásico ensayo *La creación poética de Rubén Darío*, Arturo Marasso escribe: «Darío leyó a los poetas griegos, pero penetró en el mundo helénico guiado por las artes plásticas. Sus “recreaciones arqueológicas” nos muestran una exquisita

erudición que renueva con la palabra la pintura de vasos y bajorrelieves»⁶. Y al investigar las fuentes de *El coloquio de los centauros*, afirma que, junto a la lectura de las *Metamorfosis* de Ovidio, la visión de las ilustraciones de la *Mythologie dans l'art ancien et moderne*, de René Ménard, transmite al poeta la mayoría de las imágenes. En «Divagación», de *Prosas profanas*, escribe Darío:

*Amo más que la Grecia de los griegos
la Grecia de la Francia, porque en Francia
el eco de las risas y los juegos,
su más dulce licor Venus escancia.
[...]
Verlaine es más que Sócrates; y Arsenio
Houssaye supera al viejo Anacreonte.
En París reinan el Amor y el Genio:
ha perdido su imperio el dios bifronte.
(p. 45)*

Fue en Santiago de Chile, a partir de 1886, cuando surgió el interés de Rubén Darío por la pintura. Defensor del concepto de la unidad de las artes, Darío experimentó inicialmente en la prosa lo que él consideraba las primeras transposiciones pictóricas en español. En el artículo ya citado «Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes», Darío justifica la interrelación entre los dos lenguajes, plástico y literario:

Creen y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. Es dar toda la soberanía que merece al pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión⁷.

Recordemos que ese artículo es de 1888. Desde entonces, la pintura se convirtió en un tema constante dentro de sus crónicas y de sus poemas, en verso o en prosa, y, como señaló acertadamente Pedro Salinas, las imágenes le sirven como punto de partida para la construcción de «paisajes de cultura». El mismo autor afirma que el modernismo, a través del culto a la belleza plástica, tiende a la fusión de las artes: pintura, escultura, música y literatura. «De 1800 a 1850 –escribe Salinas– desfilan por la poesía francesa teorías y prácticas de un tipo de poesía *fusionista*, integradora de todas las artes [...]. Los románticos –en su ambición de abarcarlo todo–, los escritores de “el arte por el arte”, los parnasianos y luego Verlaine». Será Gautier quien consolide, como hemos visto, el «modelo pictóri-

⁴Théophile Gautier (1929): *Emaux et camées*. París: A. Lemerre, 3.ª ed., p. 242 (traducción de Antonio Jiménez Millán).

⁵Véase Pierre Martino (1948): *Parnaso y simbolismo*. Buenos Aires: Ateneo.

⁶Arturo Marasso (1973): *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Kapelusz, pp. 33-76.

La célebre teoría del arte por el arte surge como respuesta al mesianismo que pretende la regeneración de la humanidad a través del arte y conduce a muchos escritores al terreno de la política

co»: «Este caudillo de escuela afirma rotundamente: “Todos hemos dejado los libros por los cuadros y las bibliotecas por los museos”. Los pintores se consideran como tipos del gran artista, y Baudelaire los sigue en la historia, como a las máximas luces guadoras, “Les phares”, en el poema de ese nombre [...]. Empiezan entonces lo que fundándonos en las palabras citadas de Flaubert llamaremos “sueños de museo”. ¡Y cuánta poesía de sueño de museo hay en Rubén Darío!»⁸. El propio Salinas señalaba la existencia de una «poesía pictórica» en Rubén Darío, siguiendo el lema horaciano *ut pictura poesis*. Ya José Enrique Rodó, en su ensayo «Rubén Darío», apuntaba hacia las cualidades plásticas de la poesía del nicaragüense y se refería a uno de sus pintores preferidos: «Es la gracia de Watteau, la gracia provocativa y sutil, incisiva y amanerada, de ese siglo XVIII francés».

Álvaro Salvador y Juan Carlos Rodríguez distinguen dos vías fundamentales en el culturalismo modernista: la *sinestesia pictórica* y la *sinestesia musical*. En el origen se hallaría esa tendencia a la *especialización* del artista que el positivismo ayuda a confirmar⁹. Y el propio Álvaro Salvador recurre a la imagen de las «rosas artificiales», emblema de la «moral estética» que preside no solo la obra de Darío, sino el modernismo hispanoamericano en general; se trataba de vivir el arte como vida y la vida como arte. Ya en los modelos europeos asimilados por Darío, la sacralización de elementos profanos –incluida, por supuesto, la literatura– va acompañada de una visión estética de la realidad, y el análisis de algunos textos de *Prosas profanas* contribuye a definir la imagen del poeta, que «puede llegar a ser como un dios, un semidiós, un vidente, un iniciado,

si logra armonizar la pureza de su alma con la fuerza de la Idea divina, integrándose en la Totalidad del Universo, conectando analógicamente su microcosmos con el macrocosmos de la creación»¹⁰. Dentro de ese sistema analógico ocupan un lugar importante las «correspondencias» baudelairianas: olores, colores y sonidos se corresponden.

En la *Revista de Artes y Letras* de Santiago de Chile, Rubén Darío publica dos series de poemas en prosa que se titulan, respectivamente, «Álbum porteño» (15 de agosto de 1887) y «Álbum santiagués» (15 de octubre de 1887). Cada una de ellas se estructura alrededor de seis cuadros y los títulos no dejan lugar a dudas: «Acuarela», «Paisaje», «Aguafuerte», «Un retrato de Watteau», «Naturaleza muerta», «Al carbón»... En 1888, todos ellos pasarán a formar parte del libro *Azul...*, dentro del apartado «En Chile». El título de la primera de estas prosas, «En busca de cuadros», podría servir como lema integrador de ambas series, que a su vez remiten a los tres lienzos que Catulle Mendès agrupó en *Les folies amoureuses* (París, 1877) bajo el epígrafe «Imagerie parisienne»; el primero de ellos, «L'impasse», llevaba el subtítulo «eauforte» (*agua fuerte*); el segundo, «Le cheval et le cavalier», el de «dessin à plume» (*dibujo a pluma*); el tercero, «Les balcons roses», el de «sanguine» (*sanguina*). De nuevo se proyecta aquí la estética parnasiana, pero también la mirada del paseante que preside muchos de los poemas en prosa de Baudelaire, quien justificaba esa nueva modalidad expresiva en unas líneas memorables dedicadas a Arsène Houssaye:

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia?

Este ideal obsesivo nace, principalmente, de la frecuente visita a las ciudades enormes, del cruce de sus innumerables relaciones¹¹.

Así, «el poeta lírico incorregible» al que Darío da el nombre de Ricardo camina por la ciudad «en busca de impresiones y de cuadros» y se mueve en medio del tumulto de Valparaíso, «huyendo de las agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y el chocar de los caballos con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras; del tropel de los comerciantes; del grito de los vendedores de diarios; del incesan-

⁸ Pedro Salinas (1975): *La poesía de Rubén Darío*. Barcelona: Seix Barral, pp. 111-115 y 118-119.

⁹ Álvaro Salvador (1986): *Rubén Darío y la moral estética*. Universidad de Granada.

¹⁰ Álvaro Salvador (2003): «*Prosas profanas*, el misterio de las rosas artificiales», en *Las rosas artificiales*. Sevilla: Fundación Gene-sian, pp. 49-68 (la cita, en p. 66).

¹¹ Charles Baudelaire (2000): *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Madrid: Cátedra, p. 46.

te bullicio e inacabable hervor de este puerto...» (p. 125). A través de la sugerencia cromática de una «Acuarela», título del segundo cuadro, Darío sitúa la escena en un jardín donde una anciana y una joven proyectan una alegoría del Tiempo. «Paisaje» nos lleva al ámbito rural y evoca algunos símbolos de la melancolía, mientras que la imagen mitológica de la fragua de Vulcano puede ser la inspiradora de «Aguafuerte» y la iconografía religiosa (cuadro de la Virgen María y el Niño Jesús) está en el origen de «La Virgen de la Paloma». «La cabeza», que en un principio cerraba el «Álbum porteño», presenta una interesante síntesis entre el lenguaje poético y el lenguaje plástico, un repertorio de correspondencias entre sensaciones visuales y auditivas donde no falta el eco becqueriano (el «rumor de besos y batir de alas»):

¡Qué silvas! ¡Qué sonetos! La cabeza del poeta lírico era una orgía de colores y de sonidos. Resonaban en las concavidades de aquel cerebro martilleos de cíclope, himnos al son de tímpanos sonoros, fanfarrias bárbaras, risas cristalinas, gorjeos de pájaros, batir de alas y estallar de besos, todo como en ritmos locos y revueltos. Y los colores agrupados, estaban como pétalos de capullos distintos confundidos en una bandeja, o como la endiablada mezcla de tintas que llena la paleta de un pintor...

(pp. 130-131)

El diálogo con la pintura vuelve a ser el principal argumento del segundo texto que lleva por título «Acuarela», el que inicialmente abría el «Álbum santiagués». Al comentar sus rasgos de estilo (parataxis, períodos cortos, dinamismo interno, importante presencia de colores y contrastes cromáticos), Rudolf Köhler llega a la conclusión de que Rubén Darío se aproxima cada vez más a las constantes del impresionismo pictórico¹²:

He aquí el cuadro. En primer término está la negrura de los coches que esplende y quiebra los últimos reflejos solares; los caballos orgullosos con el brillo de sus arneses, con sus cuellos estirados e inmóviles de brutos heráldicos; los cocheros taciturnos, en su quietud de indiferentes, luciendo sobre las largas libreas los botones metálicos flamantes; y en el fondo de los carruajes, reclinadas como odaliscas, erguidas como reinas, las mujeres rubias de los ojos soñadores, las que tienen cabelleras negras y rostros pálidos, las rosadas adolescentes que ríen con alegría de pájaro primaveral; bellezas lánguidas, hermosuras audaces, castos lirios albos y tentaciones ardientes.

¹²Rudolf Köhler (1968): «La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío», en E. Mejía Sánchez (ed.): *Estudios sobre Rubén Darío*. México: FCE, p. 506.

(p. 131)

Ese escenario galante es el marco del segundo «Paisaje», centrado en la descripción de dos amantes que se encuentran a orillas de una pequeña laguna en «La Quinta», un parque de Santiago de Chile (de nuevo, la evocación de la melancolía), y de «Un retrato de Watteau», que nos lleva ahora a un interior, al ambiente íntimo del *boudoir*:

Mirad las pupilas azules y húmedas, la boca de dibujo maravilloso, con una sonrisa enigmática de esfinge, quizá en recuerdo del amor galante, del madrigal recitado junto al tapiz de figuras pastoriles o mitológicas, o del beso a furto, tras la estatua de algún silvano, en la penumbra.

(p. 133)

Se trata, no lo olvidemos, de una dama santiagués, pero Darío realiza esa característica proyección hacia el pasado ideal, hacia ese baile de fantasía, «de manera que el gran Watteau le dedicaría sus pinceles». Ya en la primera narración de *Azul...*, «El rey burgués», se advierte la fascinación de Darío por Jean-Antoine Watteau (1684-1721), un pintor que reflejó de forma modélica el ambiente versallesco de las cortes de Luis XV y Luis XVI, las escenas bucólicas, los interiores refinados y las «fiestas galantes» que luego inspirarían a Paul Verlaine.

El título del poema «Marina», que pertenece a las adiciones de 1901 a *Prosas profanas* (la primera edición es de 1896), nos sitúa de lleno en la pintura de paisajes, un género privilegiado desde el Romanticismo. Estamos ante uno de esos «paisajes de cultura» de los que hablaba Salinas: la mitología griega, Watteau y Verlaine se entrecruzan en una sugerente evocación de la isla de Citera:

... *Mi barca es la misma que condujo a Gautier
y que Verlaine un día para Chipre fletó,
y provenía de
el divino astillero del divino Watteau.*

Según las referencias mitológicas, fue en la isla de Citera donde Venus, nacida de las aguas, saltó a tierra. Se trata, pues, de un lugar consagrado al amor y a los placeres, y, naturalmente, un emblema del código sensualista que ponen en práctica pintores como Watteau y Boucher. Dos son los lienzos de Watteau que recrean este espacio mítico, «Le pèlerinage à l'isle de Cythère» (1717) y «L'embarquement pour Cythère» (1718). Y sin embargo, como analizó detalladamente Erika Bornay¹³, la re-

¹³Erika Bornay (1993): «El jardín y el teatro o las metáforas del amor watteauniano», en C. Camero, D. Bermúdez y M. Rubiales (eds.): *Literatura / Imagen*. Universidad de Sevilla, pp. 23-35.

presentación de estas escenas va más allá del sentido mitológico y responde a ciertos ritos amorosos de la época, satirizados en obras de teatro contemporáneas como *Les trois cousines* (1709), de Dancourt, y, sobre todo, *Pèlerins de Cythère* (1713), de Fuzelier, comedias basadas en personajes que buscan aventuras al margen del matrimonio, nuevos ricos, jóvenes perversas... Todo un repertorio de tipos, situaciones y costumbres que, más tarde, servirá como punto de partida para la literatura libertina –y más específicamente, la novela erótica– de finales del siglo XVIII. Desde los muelles del Sena partían los barcos (conocidos como *galíotes*) hacia el Parque de Saint-Cloud, convertido en lugar de encuentro para quienes estaban deseosos de tales aventuras, y son justamente esas expediciones las que sirven de modelo a Watteau para sus cuadros.

Por supuesto, Darío cuenta con referencias no solo pictóricas, sino también literarias: Verlaine incluyó en su libro *Fêtes galantes* (1869) un poema breve titulado «Cythère» y Baudelaire trató el mito de manera muy distinta en «Un voyage à Cythère», de *Les Fleurs du mal*: aquí, la isla de los placeres se transforma en un lugar de horror donde el poeta encuentra la macabra figura de un ahorcado, que para colmo imagina como reflejo de sí mismo:

*¡Oh Venus!, en tu isla no encontré frente a mí
sino una horca simbólica donde pendía mi imagen...*

*–¡Ah, Señor! ¡Otorgadme el coraje y la fuerza
de aceptar sin disgusto mi corazón, mi cuerpo!¹⁴*

Los versos finales del poema de Rubén Darío se apartan del ambiente idílico esbozado al comienzo para introducir la duda, la señal melancólica dejada por el paso del tiempo, que destruye las ilusiones:

*Y en la playa quedaba desolada y perdida
una ilusión que aullaba como un perro a la Muerte.
(pp. 155-156)*

Las preferencias de Rubén Darío en el terreno de las artes plásticas se van ampliando con los años. Aparte de su admiración por William Blake y Gustave Doré (en especial por las ilustraciones de *La divina comedia*), Darío se siente muy atraído por los pintores del prerrafaelismo, desde Dante Gabriel Rossetti a Burne-Jones, y del simbolismo. No se trata solo de Gustave Moreau, que había impresionado a Huysmans y a Julián del Casal;

durante los años de su estancia en Buenos Aires (1893-1898) conoció la obra del suizo Arnold Böcklin (1827-1901), el gran iniciador de la pintura simbolista en el área germánica. Darío escribió una serie de cinco poemas en prosa inspirados en cuadros de Böcklin, que nunca recogió en libro; fueron publicados por primera vez con el título «Visiones de Böcklin» en *El Álbum Hispano-Americano* de Madrid (agosto de 1899); en 1914 volvió a publicarlos en la revista *Mundial Magazine*, que él mismo dirigía en París, con un nuevo título: «Poemas de arte. Boecklin». Entre estos poemas, me parece especialmente revelador el que se centra en una de las obras más emblemáticas del simbolismo artístico y yo diría que de la pintura de finales del siglo XIX: «La isla de los muertos».

¿En qué país de ensueño, en qué fúnebre país de ensueño está la isla sombría? En un lejano lugar donde reina el silencio. El agua no tiene una sola voz en su cristal, ni el viento en sus leves soplos, ni los negros árboles mortuorios en sus hojas: los negros cipreses mortuorios, que semejan, agrupados y silenciosos, monjes-fantasmas.

Cavadas en las volcánicas rocas, mordidas y rajadas por el tiempo, se ven, a modo de nichos oscuros, las bocas de las criptas, en donde, bajo el misterioso taciturno silencio, duermen los muertos. La lámina especular de abajo refleja los muros de este solitario palacio de lo desconocido.

La primera versión de este cuadro es de 1880 y el título inicial era «Pintura para hacer soñar»; el nombre con el que hoy es conocido se debe a un marchante, no al autor. Pero ese primer título nos lleva a resaltar el valor de los sueños en el contexto del simbolismo; en uno de los estudios clásicos sobre esta época, *El movimiento simbolista*, Anna Balakian afirma: «El mundo natural es al mismo tiempo una barrera y una escala de símbolos de lo divino»¹⁵; dicho de otra manera, los fenómenos de la naturaleza tienen una *trascendencia simbólica*, una lectura espiritual, y a partir de ahí los sueños constituyen una vía de acceso a todo aquello que las apariencias ocultan.

Como ha señalado con acierto Alfonso García Morales¹⁶, a Darío le atrae muy especialmente el carácter visionario de la pintura de Böcklin, su capacidad para expresar lo misterioso y lo desconocido. Nótese que el poema comienza con una interrogación cuya respuesta es indeterminada: «En un lejano lugar donde reina el silencio», es de-

¹⁴ Charles Baudelaire (1982): *Las flores del mal*, versión de Antonio Martínez Sarrión. Madrid: Alianza Editorial, p. 163 («Dans ton île, ô Venus! je n'ai trouvé debout / Qu'un gibet symbolique où pendait mon image... / –Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage / de contempler mon coeur et mon corps sans dégoût»).

¹⁵ Anna Balakian (1969): *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama, p. 42.

¹⁶ Alfonso García Morales: «La isla de la muerte y el mar mitológico: Böcklin en el modernismo hispánico», en *Literatura / Imagen*, op. cit., pp. 55-80.

cir, un lugar en el vacío, un no-lugar. El *alma* de la naturaleza –ese principio platónico y pitagórico de la analogía– solo expresa el silencio; ni el agua, transfigurada en simbólico espejo («cristal» y, después, «lámina especular»), tiene voz ni tampoco la poseen los árboles, esos cipreses comparados con «monjes fantasmas», ni el cielo «taciturno». Por otra parte, la adjetivación contribuye a evocar un ambiente de ultratumba: «*Fúnebre país*», «cipreses *mortuorios*» (el adjetivo se repite en la misma línea), «nichos *oscuros*», «*misterioso taciturno* cielo», «*solitario* palacio de lo desconocido». De fondo, vuelven a aparecer ciertos motivos mitológicos (la barca de Caronte, la laguna Estigia) que refuerzan ese clima de misterio.

De la isla de la sensualidad (Citera, la isla de Venus celebrada en los cuadros de Watteau), se ha pasado a la isla de la muerte a través de las imágenes de Böcklin. Con razón se ha visto en este poema en prosa uno de los ejemplos más claros de la influencia de Edgar Allan Poe –en particular, del poema «The City in the Sea»– en las letras hispánicas. El exotismo arqueológico al que se refería Lily Litvak en su estudio *El sendero del tigre* también está presente en esta recreación literaria de «La isla de los muertos» que lleva a cabo Rubén Darío¹⁷. La pintura de Böcklin fascinó a muchos autores españoles e hispanoamericanos en los primeros años del siglo XX, desde José Juan Tablada y Amado Nervo hasta Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez. En la obra del poeta de Moguer se encuentran numerosas referencias a «La isla de los muertos», un cuadro que le obsesionó durante años. Una muy clara es «Paisaje a lo Böcklin», de *Poemas májicos y dolientes* (1911), pero también la visión de una isla, ya de regreso a España, en *Diario de un poeta recién casado* (o *Diario de poeta y mar*) (1916-1917):

6 de la tarde

LA ISLA TRASFIGURADA

Malva, de oro y vaga –igual que un gran barco boca abajo sobre el mar concentrado y azul ultramar–, en un ocaso amarillo que ornan májicas nubes incoloras, gritos complicados de luz, la «Isla de los Muertos», de Böcklin. Mas los cipreses están ardiendo esta tarde y los muertos están resucitando. Oro, fuego, purificación. El mar suena a César Frank.

7 ½ de la tarde

Trasfigurada ya y ardida, entre el sol del ocaso y su largo derramamiento en el mar azul, como un ascua que se apaga roja, malva y ceniza –negra por sitios,

carbón que permanece–, la «Isla –¡Adiós, adiós, adiós!– del Juicio Final»¹⁸.

Volviendo a las «Visiones de Böcklin», la alegoría –muy recurrente en el fin de siglo europeo– de las tres edades del hombre es el núcleo de otro de los textos de Darío, «Día de primavera», mientras que los tres poemas restantes («Idilio marino», «Sirenas y tritones» y «Los pescadores de sirenas») se basan en las marinas mitológicas de Böcklin. Al segundo de ellos pertenece este fragmento:

... En primer término, en la transparencia del agua, una sirena extiende su bifurcada y curva cola de pescado, negro y plata; a flor de espuma tiembla la doble rotundidad en que termina el talle.

La faz medrosa mira hacia un punto en el que algo se divisa, y casi no atiende la hembra al tritón fáunico que la atrae, invitándola a una cita sexual, tal como en la tierra, al amor del gran bosque, lo haría Pan con Siringa.

Sirenas, tritones, nereidas o náyades: estos seres relacionados con el medio acuático aparecen constantemente en la pintura prerrafaelita y en otros estilos finiseculares, tal vez como reflejo de la obsesión por la ambigüedad de los elementos sexuales –y por el dominio del principio femenino: Eva, Judith, Lilith– que se impone en esta época, pero también como expresión directa de la sensualidad en plena naturaleza (igual que los faunos y las ninfas en el bosque). Y tampoco podemos olvidarnos de la preferencia por lo irreal y lo fantástico, que es propia del simbolismo y deja sentir sus efectos en el modernismo hispanoamericano. A propósito de esta fusión mítica, Octavio Paz afirma en «El caracol y la sirena»: «El arte moderno es una pluralidad de tiempos históricos, lo más antiguo y lo más nuevo, lo más cercano y lo más distante, una totalidad de presencias que la conciencia puede asir en un momento único»¹⁹.

Algunos poemas de *Cantos de vida y esperanza* muestran la admiración de Darío por determinadas figuras de la historia del arte. Así, «Salutación a Leonardo», escrito en Madrid (1899):

*Por tu cetro y tu gracia sensitiva,
por tu copa de oro en que sueñan las rosas,
en mi ciudad, que es tu cautiva,
tengo un jardín de mármol y de piedras preciosas
que custodia una esfinge viva*

(p. 200)

¹⁷ A. García Morales, *op. cit.*, pp. 61-62; Lily Litvak (1986): *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Madrid: Taurus.

¹⁸ Juan Ramón Jiménez (1972): *Diario de poeta y mar*. Buenos Aires: Losada, pp. 141-142.

¹⁹ Octavio Paz (1971): «El caracol y la sirena (Rubén Darío)», en *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, p. 96.

O «Trébol», que establece un paralelismo entre Velázquez y Góngora:

*Tu castillo, Velázquez, se eleva en el camino
del Arte como torre que de águilas es cuna,
y tu castillo, Góngora, se alza al azul cual una
jaula de ruiseñores labrada de oro fino.*

(p. 228)

Y en el mismo libro se encuentra un magnífico poema «A Goya», el pintor de la luz y de la sombra, que vuelve a presentarnos la imagen de Saturno, el tiempo que devora a sus hijos, *el sol negro de la melancolía*:

*Poderoso visionario,
raro ingenio temerario,
por ti enciendo mi incensario.*

*Por ti, cuya gran paleta,
caprichosa, brusca, inquieta,
debe amar todo poeta;*

*por tus lóbregas visiones,
tus blancas irradiaciones,
tus negros y bermellones;*

*por tus colores dantescos,
por tus majos pintorescos,
y las glorias de tus frescos [...].*

*Musa soberbia y confusa,
ángel, espectro, medusa,
tal parece tu musa.*

*Tu pincel asombra, hechiza,
ya en sus claros electriza,
ya en sus sombras sinfoniza;
con las manolas amables,
los reyes, los miserables,
o los Cristos lamentables.*

*En tu claroscuro brilla
la luz muerta y amarilla
de la horrenda pesadilla,*

*o hace encender tu pincel
los rojos labios de miel
o la sangre del clavel...*

(pp. 246-247)

El culturalismo de Rubén Darío encuentra un referente excepcional en la tradición poética francesa del siglo XIX, con todas sus variantes, como también lo encontrará en Wagner o en los prerrafaelitas ingleses. Los parnasianos le ofrecerán no solo «un concepto nuevo del estilo», sino también un repertorio de temas y, muy especialmente, una ideología artística: la religión del arte y la divinización del poeta; el simbolismo aportará, sobre todo, una poética del matiz y del misterio, acorde con la búsqueda de la armonía con la naturaleza, y la confirmación de una *moral estética* que recurre sistemáticamente a la idea de la síntesis de las artes. Pero tampoco podemos olvidarnos de lo que representa para él la tradición hispánica, desde Cervantes y Góngora a Bécquer, desde Velázquez a Goya. Como escribió Ángel Rama, «Darío utiliza el depósito cultural íntegro de Europa, incluyendo sus paseos por Oriente, el cual solo era accesible a los americanos por la intermediación de libros y objetos artísticos»²⁰.

²⁰ Citado por A. Salvador, *Rubén Darío y la moral estética*, p. 65.

‘LA PALABRA PINTADA’. REVISTAS CULTURALES Y ARTES PLÁSTICAS EN LA SEGUNDA EDAD DE ORO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA Y LATINOAMERICANA (1918-1939)

‘La palabra pintada’. Cultural journals and visual
arts in the second Golden Age of the Spanish and
Latin American literature (1918-1939)

Alfredo Taján

Escritor y director de Casa Brenan (España)

El presente artículo desarrolla las relaciones constantes entre pintores y poetas latinoamericanos adscritos a la vanguardia artística durante las primeras décadas del siglo XX en el ámbito argentino, así como en sus vínculos con Europa –Francia en primer lugar, pero también Inglaterra, Alemania y España–, verdaderos movimientos de ida y vuelta que convergen en una creación literaria brillante. Protagonistas de una reacción frente al modernismo, reivindican la unión de palabra y pintura y encuentran en las revistas literarias –*Ultra*, *Grecia*, *Litoral* y *Mediodía*– y en los manifiestos verdaderos cauces de expresión donde estas minorías persiguen el asentamiento de una estética subjetiva, libre y sin ataduras. Finalmente, se cerrará este recorrido acudiendo al papel fundamental de Maruja Mallo, una personalidad artística que no puede ser obviada al abordar esta cuestión.

Palabras clave

Vanguardia, palabra, imagen, revistas, manifiesto

This article develops the constant relations between Latin American painters and poets belonging to the artistic avant-garde during the first decades of the 20th Century in Argentina, as well as in their European connections, France in the first place, but also England, Germany and Spain, real back and forth movements that converge in a brilliant literary creation. Protagonists of a reaction against Modernism, they claim the union of word and painting, and find in the literary magazines –*Ultra*, *Grecia*, *Litoral* and *Mediodía*–, and in the manifestos, real channels of expression where these minorities pursue the establishment of a subjective aesthetics, free and without ties. Finally, this path will reach an end by looking to the key role of Maruja Mallo, an artistic personality we can not ignore when approaching this issue.

Keywords

Avant-garde, word, image, magazines, manifesto

Ultramarinos cultural

Con *ultramarinos* nos referimos al movimiento estético ultra, precursor de precursores tanto en la antigua metrópolis como en las repúblicas americanas, llamadas por Rafael Rojas «las repúblicas del aire», cuyas élites urbanas e ilustradas fueron tan permeables primero al simbolismo francés, luego a las primeras vanguardias rupturistas, de Apollinaire y Cendrars a Cocteau. El movimiento ultra reaccionó, dos décadas más tarde, al ideario pesimista de los intelectuales de la gloria madre española, hundida y humillada como potencia, precisamente ultramarina, en 1898; es curioso que entre 1910 y 1930 los escritores y pintores de las vanguardias latinoamericanas consideraban como inmediatas referencias culturales a Francia, a Inglaterra, a Alemania o a Italia, olvidando el rico, complejo y próximo acervo cultural español; ese rechazo a lo español peninsular, tan vanguardista por rupturista, supuso un viaje de aportaciones de ida, pero también de vuelta; si buscáramos un ejemplo lo encontraríamos, sin ir más lejos, en el aporte de la pintura de Juan Gris cuando esta se conoció en Montevideo y en Buenos Aires; Gris influirá directamente en Torres García, en Xul Solar y en Emilio Pettorutti, nada menos; la aportación de vuelta la hallaríamos en un joven Jorge Luis Borges, inmerso en el ultraísmo, Borges frente a Borges, acompañado por su hermana Nora, visitando Suiza, Mallorca, Sevilla, la que conoce en el invierno de 1919, visita incluida en su dilatado viaje europeo, 1914-1921, escudriñando su fantasma en ese espejo transatlántico del que ya no saldrá jamás, es el espejo de su meditada fuga hacia la ceguera, el espejo donde se reflejarán sus interminables metamorfosis, semejante a los movimientos culturales cambiantes que representa, alguno de ellos condenados al olvido. Y en torno a esos años, incluso poco antes, en el epicentro parisino, se desarrolla la denominada por Roger Shattuk «época de los banquetes»: Rousseau *el Aduanero* y su naif egipcio, Pablo Picasso incontenible, Guillaume Apollinaire, con sus caligramas y con la cabeza vendada a causa de una herida en el frente, a los que se sumará el arlequín ecléctico Jean Cocteau, convertido en el *Fantomas* del Arte Nuevo; en el ámbito hispano ofrecerá los aperitivos correspondientes Ramón Gómez de la Serna, que pasa de puntillas sobre la Generación del 14; en realidad, pasará de puntillas por todas las generaciones, utilizando, ya en el exilio porteño, aparte de sus famosas greguerías, unas inquietantes muñecas de cera en escaparates imposibles, amparándose e inspirándose, sin embargo, en mujeres de carne y hueso, mujeres inteligentes, como su compañera, la prosista judío-argentina Luisa Sofovich, la inefable embajadora volante Victoria Ocampo o la exótica pintora Maruja Mallo.

¿Edad de plata o edad de oro?

¿Edad de oro o de plata? Qué más da, son años para la historia de la cultura contemporánea que en cualquier metal refulgen, porque, poco a poco, se van cumpliendo algunos de los mandatos que flotaban en las conciencias, sobre todo en cuanto a la aceptación del fracaso. Pero tras el fracaso vendrá el aprendizaje y un atronador despertar. Las nuevas corrientes no solo tratan de cuestionar a las generaciones literarias anteriores, sino que, en realidad, se trata de algo más que un gesto, se trata de abrir unos ventanales muy amplios para que entren las distintas, y en ocasiones antinómicas, corrientes del llamado Arte Nuevo, fundamentalmente, con especial virulencia, la partitura del ultraísmo, padre enloquecido de lo que ocurrió después; el ultraísmo no será sino una manifestación efímera, estridente, más formal que esencial, pero absolutamente necesaria como eslabón a la denominada Generación del 27, que se instaurará con letras mayúsculas en la historia no solo de la poesía, sino de la cultura española. Pero antes había, eso sí, que romper y romper bien, marcar las distancias, reflejar esa ruptura en páginas aladas, dejando los signos expuestos en las imprentas: la palabra debe pintarse, la ilustración es poema. Y en ese vértigo no sonará tan descabellada la máxima de Guillermo de Torre: «En el principio fue la Revista».

Esta unidad esotérica, este salto a no se sabe dónde, si al trazo o al verbo, o si a los dos a la vez, en parte se inspiró en un mago antiguo, poseedor de una enérgica y fluctuante sierpe, un ser único: el pintor, escritor y visionario inglés William Blake (1757-1827), creador de curiosos, extenuantes y aislados manierismos, con su «sagrada insurrección», sus matrimonios entre el mal y el bien, entre el cielo y el infierno, su fe «en los derechos perentorios de la imaginación»; Blake o, más bien, la actitud de absoluta independencia de Blake respecto a su época, unida a su destreza como dibujante y grabador, consiguió que muchos autores posteriores se reconocieran en él. Sus lapidarias frases —«Hay que despojarse de los podridos andrajos de la Memoria y reemplazarlos por la Inspiración» o «La eternidad está enamorada de las obras del tiempo. Todo lo creíble es una imagen de la realidad»— dejaron una profunda huella entre los «incitadores heterodoxos» de los que habla Victoria Ocampo, sobre todo en la aventura revisteril de un joven Borges —por supuesto, influido por Swedenborg, pero también por William Blake— dispuesto a apartar al modernista de Buenos Aires del liderazgo de Leopoldo Lugones, «he creado —Borges escribe a Bianchi— dos revistas bochincheras y fervorosas, *Proa* y la mural *Prisma*»; la galaxia borgiana, reunida en torno al Grupo Florida, nace paralelamente a la

inauguración de una muestra del inquieto pintor Pedro Figari y se alimentará de las colaboraciones del mismo Borges, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Pablo Neruda, Jaime Villaurrutia, el inefable Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Guillermo de Torre y los simbolistas franceses tardíos Supervielle, Saint John Perse y Jules Romain; las ilustraciones recaen, entre otros, en Xul Solar y en Norah Borges.

Transcurridos los años, en la década de los cuarenta, el recuerdo y las críticas estarán trufadas de invención, ironía y sarcasmo, ¿cómo si no pueden entenderse las *Crónicas de Bustos Domecq*, donde el despiadado tándem Borges-Bioy lanzará su metralla?; la época precursora de *Proa* y *Prisma*, del pan-criollo de Xul, el escándalo producido por la obra de Pettorutti en el Salón Witcomb, la dimisión y huida de Ricardo Güiraldes de *Proa*, el simulado enfrentamiento del Grupo Florida con el Grupo Boedo, todo este universo fantasmagórico, sus protagonistas, esos sí serán los grandes olvidados de esos años de vanguardia, no hacía falta irse tan lejos, a Picasso y a Le Corbusier, porque los olvidados, los demolidos por la historia, serían otros. El efecto de la cita es bueno, pero la broma, a estas alturas, resulta prepotente y maligna. Un óleo de Xul Solar festejará *Proa* en el ecuador de su aniversario y simbolizará la actitud de los creadores pioneros de los años veinte. «En el óleo aparecen tres hombres lanza en mano en la proa de un barco dispuestos a enfrentar a las serpientes erguidas y ondas dentadas de alta mar [...]. Trabajamos en el sitio más libre y duro del barco, mientras que en los camarotes duermen los burgueses de la literatura». La infinita galería de signos, paisajes y escenarios diversos que señala Xul representa la situación de los artistas e intelectuales porteños más avanzados frente a la tradición decadentista inmediatamente anterior.

La época de los manifiestos: Guillermo de Torre, Grecia y Ultra hasta llegar a Litoral y Mediodía

«En el principio fue la Revista», repetimos la cita del hombre-puente del momento, Guillermo de Torre, que alentaría, con su propia y transatlántica biografía, la condición del creador plus-ultra gracias a su matrimonio con la pintora argentina Norah Borges, hermana del entonces joven ultraísta Jorge Luis, y gracias, también, a sus relevantes incursiones en la cultura de las dos orillas –con lo que eso supuso de estereofonía transnacional– en las décadas de los veinte y treinta del pasado siglo; Guillermo de Torre colaborará activamente en las revistas borgianas *Proa* y *Prisma*, una experiencia que indudablemente le ayudará a incorporar, y a conocer de primera mano, diversas corrientes estéticas, hasta entonces desconocidas para él, a su ya

amplia cosmovisión; el análisis y compendio crítico de su inestimable ensayo antológico *Literaturas europeas de vanguardia* (que no cesó de abrir hasta 1965) no es sino el resultado del campo ilimitado de expansión intelectual y de la inagotable curiosidad de Guillermo de Torre; su magisterio, en continuo *aggiornamento*, le convertirá, con el paso del tiempo, en uno de los fundadores de la editorial Losada y, finalmente, en catedrático de Literatura en la Universidad de Buenos Aires, donde fallecerá en 1971.

Pero unos años antes, en los años de indagación, Guillermo de Torre –junto a Rafael Cansinos Assens y Adriano del Valle– es uno de los más activos participantes en manifiestos y publicaciones de aquella avanzadilla de ida y vuelta que tendría su germen en los primeros números de *Grecia*, porque al hacer Guillermo de Torre un *Elogio a las revistas*, plataformas tan en boga en aquel mundo estético que indaga al unísono palabras y formas, no solo defiende el modelo publicitario del manifiesto, que él tanto utilizó, sino que su actitud también resume el afán de intercambio de los nuevos tiempos, el ir más allá de la obra de arte, el firme propósito de llegar a la raíz de los enigmáticos signos culturales de una Europa que experimenta una profunda crisis de identidad y en la que sus minorías vanguardistas batallan por conseguir una expresión cultural radicalmente subjetiva y sin coerciones. El «situarse verticalmente» de Guillermo de Torre, parodiado, no obstante, por Gerardo Diego, que le llamó «príncipe del esdrújulo archipénico», representa una de las actitudes esenciales de apoyo a la difusión y prestigio de las revistas literarias como objetos y como soportes idóneos para el pregonado cambio de estética. Las revistas se convertirán en los medios esenciales, en los espacios físicos, que publicitarán las nuevas voces que irrumpen con fuerza en el panorama literario y plástico de los años veinte. Es curioso, pero las revistas culturales, más tarde, incluso en los años difíciles de la posguerra franquista, actuarán como enlace, como puente, entre autores del interior y los del exilio.

Desde hace más de tres décadas se han venido realizando exhaustivas investigaciones y revisiones de esta apasionante época del arte y literatura de vanguardia española, entre otros los de Manuel J. Ramos, Rafael Osuna, Juan Manuel Bonet, con su celebrado *Diccionario de las vanguardias en España*, José María Barrera, especialmente sobre la ultraísta *Grecia*, Fanny Rubio, Julio Neira, sobre *Litoral*, Francisco Chica, sobre Emilio Prados, sobre las relaciones entre pintura y palabra, entre trazo y verbo, Eugenio Carmona, y Sergio Baur, sobre los grupos Boedo y Florida, y las borgianas revistas *Proa*, *Prisma* y *Martín Fierro*.

En la Península, los balbucesos de *Cervantes*, *Alfar*, *Cosmópolis*, *Reflector*, *Tableros*, *Horizonte*, *Plural*

Las revistas se convertirán en los medios esenciales, en los espacios físicos, que publicitarán las nuevas voces que irrumpen con fuerza en el panorama literario y plástico de los años veinte

culminan en las más estables *Grecia* y *Ultra*, hasta arribar a *Litoral* y *Mediodía*. Al principio resplandece la revista sevillana *Grecia*. Varios estudiosos han señalado que parece mentira que bajo un título tan poco vanguardista se disparara toda la metralla dadaísta, ultraísta, creacionista y surrealista que se proyectó, y que además se hiciera con cierta prolongación y estabilidad. La revista *Grecia* (Sevilla, 1918-Madrid, 1920) fue el paradigma de las primeras vanguardias –aparte del ultraísmo, el surrealismo y todos los ismos con los que se topó y recogió por el camino– en el ámbito de la literatura hispanoamericana. De sus cincuenta números, cuarenta y tres se publicaron en Sevilla y los últimos siete en Madrid, que incluyó el *Suplemento Vertical* de Guillermo de Torre (de junio a noviembre de 1920), todos dirigidos por Isaac del Vando Villar, que estaría escoltado por un impresionante elenco en el que debemos incluir al inquieto poeta Adriano del Valle –que posteriormente dirigiría entre 1927 y 1928 *Papel de Aleluyas* junto con Rogelio Buendía y Fernando Villalón, y años más tarde asesoraría al Instituto Nacional del Libro, ya en los años cuarenta.

La evolución del núcleo sevillano de *Grecia*, liquidador de un modernismo tardío y pionero en los cambios renovadores, se constata nada más hojear una colección completa de la misma, donde puede apreciarse que los versos simbolistas y modernistas de los primeros números dan paso a caligramas que destruyen el espacio oral del poema sustituyéndolo por un espacio visual, experimento, como recogen Díez de Revenga, Rafael de Cózar y Rafael Osuna, que tiene su máximo exponente en los caligramas; la afición de *Grecia* por los caligramas influye en el diseño de la revista y en la propia atmósfera en que se mueven las propuestas de sus colaboradores, calidoscópico inventario que va desde uno de los padres artífices de los ismos hispanos, el relativamente olvidado en la Península, pero admirado con fervor por Borges, con una obra refractaria a toda concesión; nos referimos al

divino fracasado –ensayista, novelista, crítico, estilista– Rafael Cansinos Assens; también debe citarse el ligero idilio de *Grecia* con el bohemio Pedro Luis de Gálvez –Gálvez afirmó que Sevilla era la «Jerusalén del ultraísmo»–, firmas de Dámaso Alonso, Juan Larrea, Pedro Garfías y rúbricas de escritores tan dispares como García Lorca, Eugenio Montes, Mauricio Bacarisse, Gómez de la Serna, Valle-Inclán, Gerardo Diego, entre un dilatado elenco de colaboradores que llegó hasta los vanguardistas periféricos, como el mallorquín Jacobo Sureda o el catalán Salvat-Papasseit.

La atención que *Grecia* también prestó a escritores extranjeros, sobre todo franceses, está presente en un panel de lujo: Apollinaire, Cocteau, Morand, Breton, Max Jacob, Picabia, Reverdy, Salmon, Soupault y Tzara, y un etcétera en el que destaca el futurista Marinetti. Los jóvenes hermanos Borges, entonces ultraístas, Jorge Luis y Norah, fueron próximos a *Grecia*, Jorge Luis vio publicado su primer poema en la misma y Norah sus viñetas. El chileno Huidobro y el mexicano Tablada también alimentaron este suculento catálogo. Como indica José María Barrera López: «No existe ningún testimonio más importante para entender la tierra de nadie situada entre el posmodernismo y los distintos ismos que las páginas de esta publicación innovadora, génesis y desarrollo del movimiento ultraísta español, con la modalidad creacionista»; Juan Manuel Bonet afirma que la revista *Grecia* «se convirtió, aparte de una plataforma del ultraísmo, en una publicación muy abierta a las novedades cubistas y dadaístas»; lo cierto es que sin estar profusamente ilustrada –sí, convergen Norah Borges, Barradas, Delaunay y Gutiérrez Solana–, sorprende el diseño de sus anuncios publicitarios y la combativa manera de *manifestar* sus puntos de vista.

El otro gran milagro fue, y aún es, la malagueña revista *Litoral*, que se sigue publicando con bastante buena fortuna, pero no olvidemos que fue fundada en el ya lejano 1926; logró salir, a pesar del «exceso de buen tiempo», gracias al tesón de Manuel Altolaguirre y Emilio Prados, aventura a la que luego se incorporaría José María Hinojosa como miembro del núcleo duro, interviniendo otros escritores desde una periferia, valga el oxímoron, bastante cercana. En el suplemento número 11 de *Litoral* aparece «Jacinta la pelirroja, poema en poemas y dibujos de José Moreno Villa», donde la paradigmática unidad entre trazo y verbo se cumple a rajatabla, el poema y los dibujos que ilustran el libro son del mismo Moreno Villa, la simbiosis, por tanto, será pintada y escrita; años más tarde, el mismo autor lanzará una consigna: «Un arte lírico –declara Moreno Villa– no puede hacerlo más que un pintor-poeta». Indudablemente «Jacinta la pelirroja» sintetiza el espíritu renovador de la Generación

del 27, con una extensa nómina de poetas-pintores que considerarán la ilustración, junto a impresores y editores avanzados, como una prolongación del poema, rompiendo la jerarquía tipográfica en los interiores y en las portadas y contraportadas de los libros. Hemos escrito «dibujantes» y «poetas», el repertorio apabulla: Federico García Lorca, José María Hinojosa, José Caballero, Rafael Alberti, Norah Borges, Benjamín Palencia, Gregorio Prieto, Oliverio Girondo, Bergamín, Guillermo de Torre, Rafael Barradas, Daniel Vázquez Díaz, Alfonso Ponce de León, Óscar Domínguez, el caso excepcional de Ernesto Giménez Caballero, cuyo *Hércules jugando a los dados* fue ilustrado, nada más y nada menos, que por Pedro Flores, Ismael González de la Serna, Robert Delaunay, Ramón Gaya, Francisco Boreas y la excepcional Maruja Mallo, a la que dedicaremos más adelante un apartado especial.

Desde sus comienzos *Litoral* se rodeó de un aire de mito, quizá por las circunstancias geográfico-familiares en las que se editó, circunstancias a las que deben añadirse los avatares de la Antigua Imprenta Sur (después Dardo), en la que se publicó la revista a pesar de graves aprietos económicos; de ninguna manera puede soslayarse la renovación tipográfica que *Litoral* acometió –utilización de elementos tipográficos Ibarra, Elzeviriano, Baskerville y Bodoni– y su original navegación en la órbita del surrealismo; deben señalarse sus tres épocas, la ya citada malagueña (1926-1929), la época mexicana (1944) –en la que persistirán Altolaguirre y Prados, a los que se unirán Moreno Villa, Juan Rejano y Giner de los Ríos–, en la que aparecen solo tres números donde confluyen algunas voces poéticas del exilio español, entre ellas las de Juan Ramón Jiménez, Max Aub y León Felipe. La tercera época y hasta hoy la última se inicia en Torremolinos (1968) con José María Amado y Jesús Ussía, entre otros, a los que se incorporará su actual director, Lorenzo Saval, quien mantiene su rumbo editando cuatro o cinco monográficos anuales con pulcro y elaborado diseño y con una temática más amplia que trasciende la poesía para adentrarse en otros ámbitos culturales.

La sevillana revista *Mediodía* (1926-1933), dirigida por Eduardo Lloset y Marañón, marido de la abogada y novelista Mercedes Formica, pasaría también por tres etapas diferentes: de 1926 a 1929, con catorce números; 1933, con dos números y, excepcionalmente, 1939, con tres números. Como indica Andrés Soria en su ensayo de 1988 *Vanguardismo y crítica literaria en España*: «*Mediodía* acepta implícitamente el legado de *Grecia*, aunque renunciando a todo vanguardismo radical»; sin duda, el programa de *Mediodía* se basa en la moderación, en una llamada al orden que combinó, con acierto, creacionismo y surrealismo con

poesía pura, versos de orientación clasicista, lírica religiosa y neopopularismo. La conexión con los autores de la Generación del 27, siempre presente, es irregular: en mayor medida colaboran Bergamín, Jarnés y Guillén, y en menor medida, Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Gerardo Diego, Dámaso Alonso o García Lorca. El famoso viaje que un grupo de ellos realizaría a Sevilla en diciembre de 1927, sufragado por el Ateneo de Sevilla y amparado por *Mediodía*, visita que sirvió como reivindicación de la figura y obra Luis de Góngora, fue el momento de mayor cercanía entre los viajeros de la Generación del 27 a Sevilla y *Mediodía*, que en ese momento fugaz será una de las plataformas de la misma, aunque paradójicamente el sevillano Luis Cernuda se mantuviera en la platea como distante espectador en los actos celebrados al efecto. Dos de los redactores más activos de la revista, Joaquín Romero Murube y Rafael Porlán, defenderán, pasados los años, la necesidad que tuvieron de superar los ismos radicales de las vanguardias, aquella sugestión por hélices, heliógrafos y disparos de las ametralladoras; *Mediodía* supone una reacción contra la literatura de guerra, «esa llamada al orden –insiste Romero Murube– la da en París el propio Jean Cocteau, que en su momento fue guerrillero de las artes más avanzadas, al igual que había que cicatrizar la corona de pólvora que adornó de sangre la frente de Apollinaire (...) el credo de *Mediodía* se encontraba en el orden y en la depuración», concluye. José María Izquierdo y Eduardo Lloset también abundarán, en textos posteriores, en el sentido de equilibrio y medida que será un camino hacia aguas más tranquilas que, en definitiva, tomaría esta revista hasta su último número.

Maruja Mallo ultramarina

La fascinación que ejercen la personalidad y obra plástica, o ambas a la vez, de Maruja Mallo (Lugo, 1902-Madrid, 1995) han terminado convirtiéndola en lo que realidad fue, es decir, uno de los epicentros de los movimientos vanguardistas plásticos y literarios de una época crucial comprendida entre 1926 y 1937, que pivotó entre la Residencia de Estudiantes y la embrionaria Escuela de Vallecas, con la que Mallo mantiene una conexión indirecta, porque su propuesta estética era más radical y fue más incomprendida que la de los pintores vallecanos, a los que se asoció su nombre. Alberto, por ejemplo, le reprochaba «preferir el Mont Blanc al cerro de Almodóvar». Maruja Mallo se había trasladado, becada por la Diputación de Lugo, a Madrid a mediados de los años veinte y pronto conoció a Dalí –que la definía como «mitad ángel mitad marisco»–, Federico García Lorca, Rafael Alberti, de

quien fue amante, y Miguel Hernández, con quien mantuvo un tortuoso romance, relación que inspiraría al poeta de Orihuela, según mantiene José Luis Ferris, su conocido poemario *El rayo que no cesa*.

A pesar de su exotismo, y quizá por eso, la obra plástica de Maruja Mallo sería glosada por numerosos escritores de la época: Concha Méndez le dedicaría un par de poemas –«Tenerife» del libro *Inquietudes* (1926) y una de sus *Canciones de amor y tierra* (Buenos Aires, 1930)–; Manuel Abril y Rafael Alberti, y otros autores tan dispares como Ernesto Giménez Caballero o Juan Ramón Jiménez, escribirían acerca de su pintura, que giraba en torno a extrañas verbenas, rascacielos, singulares motivos urbanos, cloacas y campanarios –recordar además su lienzo *Elementos de deporte*– en los salones de la Revista de Occidente (1928). Precisamente el texto de Alberti titulado «Primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo» –«Una luz corrompida te ayudará sentir los más bellos excrementos del mundo»– puede considerarse paradigmático de la atracción ejercida por esta poeta plástica entre sus coetáneos escritores y, aunque Alberti no la cite en la primera edición de *La arboleda perdida*, años más tarde romperá su silencio en un artículo publicado en *El País* el 28 de septiembre de 1985, «De las hojas que faltan», recogido luego en el segundo volumen de sus *Memorias*, texto en el que desvela sus distintos encuentros con la pintora y la colaboración principal de Maruja Mallo; con figurines y decorados, «sus estampas eran más que estampas», en «aquel guirigay lírico-bufo-bailable», un delirante recitativo teatral que Alberti tituló *La pájara pinta*, con partitura de Óscar Esplá, y que no se estrenaría hasta muchos años después. Pero sobre todo nos interesan los trabajos de Mallo como ilustradora en diversas revistas y poemarios, a destacar *La Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente*, *Alfar*, entre otras, y su aportación en el ya citado libro de Giménez Caballero *Hércules jugando a los dados*, y las cubiertas de *Hollywood*, de Xavier Abril, de *Transparencias fugadas*, de Pedro García Cabrera, y de *Cadera del insomnio*, de Tomás Seral.

Maruja Mallo encabeza el cada día más reivindicado por la crítica grupo de Las Sinsombrero, conjunto de mujeres transgresoras y avanzadas para su época, grupo nutrido por artistas plásticas, escritoras, políticas y pensadoras españolas vinculadas, de una u otra manera, a la Generación del 27, integrado por una brillante nómina: Margarita Manso, Ángeles Santos, María Zambrano, María Teresa León, Concha Méndez, Josefina de la Torre, Rosa Chacel o Ernestina de Champourcín, entre otras. La calidad *ultramarina* es debida a esa vocación inter-

nacional que adquieren, desde muy pronto, su pintura y su persona, su desafección hacia lo castizo y apego a lo universal, a pesar de aquellas verbenas metafísicas que la hicieron tan conocida. En 1932 André Bretón en París adquirirá su obra *Espantapájaros* y realizará exposiciones en la capital de Francia, Copenhague y Berlín. Maruja huyó a Portugal un año después de estallar la guerra civil, donde es acogida por Gabriela Mistral, a la sazón embajadora de Chile en Lisboa; de allí parte a Buenos Aires, donde la protege el grupo de la revista *Sur*, en la que publica algunos textos, y continúa realizando exposiciones; Gómez de la Serna y su mujer Luisa Sofovich le editan, prologado por Ramón, un libro en el que Mallo expone sus teorías estéticas. Mientras tanto pronuncia conferencias y expone en París, Brasil y Nueva York. Pero no me resisto, despojadas de cualquier otra referencia, a recordar un par de instantáneas ultramarinas de Maruja Mallo; la imagino paseando por las playas del fin del mundo, el sur de Chile (1945), junto a Pablo Neruda, extasiada frente a aquel océano Pacífico en el fondo tan agresivo, buscando inspiración para el encargo que le habían hecho en Buenos Aires de decorar el cine Los Ángeles. La segunda instantánea también debe su invención a otra hazaña marítima, esta vez en la costa transatlántica montevideana, donde Maruja se quedará contemplando el vasto mar como sirena varada y sola del surrealismo europeo en la Cruz del Sur. Unos años más tarde, se trasladará a Nueva York (1949), para volver a España a mediados de los sesenta, concretamente en 1962. Fueron años de injusto olvido paliados a partir de finales de los setenta gracias a la atención crítica de Juan Pérez de Ayala, Juan Manuel Bonet, Estrella de Diego o Guillermo de Osma, quien ha exhibido en su galería diversas exposiciones individuales de la artista. Cuentan que visitando en Madrid la primera edición de la Feria de Arco, observando el gentío haciendo enormes colas para acceder al recinto ferial, Maruja Mallo, que esperaba enfundada en su abrigo de pieles y sobre sus zapatos-corturnos, maquillada con sus rabillos y sus labios pintados, preguntó: «¿Esto es afición o ganado?». Con esta pregunta se contestan muchas respuestas y también se formulan muchas preguntas de aquellos pintores que escribían con imágenes y de aquellos escritores que pintaban con palabras¹.

MANUEL MUJICA LAINEZ. UN NOVELISTA EN EL MUSEO DEL PRADO O EL ALEGATO DE UNA POÉTICA

Manuel Mujica Lainez. *Un novelista en El Museo del Prado: A Poetics statement*

Lourdes Blanco Fresnadillo

Doctora en Filología (España)

Un novelista en el Museo del Prado, la última novela de Manuel Mujica Lainez, publicada en 1984, puede ser interpretada como el legado literario del narrador argentino que condensa una Poética esencial: el diseño de una fábula que encuentra en el Arte su fuente de inspiración, un ámbito que nutre la fantasía del artista y custodia desde el origen el código de la melancolía, el temperamento sublime y superior del genio creador. Desde este trasfondo iconológico se ha de atender a la disposición iconográfica, que reasumiría los principios del «arte de la memoria», base de la construcción de los «emblemas en acción» que vemos desfilar a lo largo de estos doce cuentos. Esta obra, por tanto, requiere de un compromiso de lectura por parte del lector que transite desde la imagen a la palabra, comprometiendo ambos campos, indispensable para acercarse a la construcción de las llamadas «novelas históricas de tema europeo», esto es *Bomarzo*, *El unicornio*, *El laberinto* y *El escarabajo*. Finalmente, ha de considerarse que esta propuesta de lectura reasumiría el legado del Romanticismo y del modernismo, extendiéndose hasta las lecciones de crítica literaria que Eugenio d'Ors había conformado en las *Tres horas en el Museo del Prado*.

Palabras clave

Poética, iconografía, melancolía, literatura, pintura

Un novelista en el Museo del Prado, the latest novel by Manuel Mujica Lainez (1984), can be pictured as the literary legacy of the argentinian narrator. A legacy that condenses an essential Poetics: the design of a fable that finds in Art its source of inspiration, a field that feeds the fantasy of the artist and custodies the code of melancholy from the beginning, the sublime temperament of the creative genius. From this iconological background, attention must be paid to the iconographic disposition, which would resume the principles of the "art of memory", basis of the construction of the "emblems in action" we can see parading along these stories. This work, therefore, requires an active reading role, moving from the image to the word, compromising both fields, essential to approach the construction of the so-called "historical novels of European matter": *Bomarzo*, *El unicornio*, *El laberinto* and *El escarabajo*. We must, therefore, consider that this reading approach would resume the legacy of Romanticism and Modernism, extending itself to the literary criticism lessons that Eugenio d'Ors once forged in his *Tres horas en el Museo del Prado*.

Keywords

Poetics, iconographie, melancholy, literature, painting

Un *novelista en el Museo del Prado* (1984) podría ser considerada como testamento literario de Manuel Mujica Lainez, una colección de cuentos conformadores de una Poética que iluminaría la construcción de obras cronológicamente precedentes, particularmente las novelas históricas de tema europeo, como son *Bomarzo* (1962), *El unicornio* (1965), *El laberinto* (1974) y *El escarabajo* (1982). Si en la primera el escritor argentino acudía a los pinceles de Lorenzo Lotto, al *Retrato de un gentilhombre en su estudio* para dotar de un rostro a su duque de Bomarzo, si recuperaba los trazos de las ilustraciones de los hermanos Limbourg en *El libro de horas del duque de Berry* para dar forma a su particular narradora, a Melusina en *El unicornio*, rescataba de su memoria al niño que portaba el hachón en *El entierro del conde Orgaz* del Greco para volver a la vida a Ginés de Silva en *El laberinto*, o reconocía en el *Retrato del conde Robert de Montesquiou-Fézensac* de Antonio de la Gándara a su memorioso escarabajo, resulta pertinente que *Un novelista en el Museo del Prado* sea analizada con particular atención, toda vez que sorprendemos al escritor en el mágico instante de la creación literaria¹. A lo largo de estos doce cuentos, nuestro escritor se ubica detrás de un novelista narrador para asistir, en la soledad de las salas del palacio de Juan de Villanueva, en ese ámbito del gran Arte que es el Museo del Prado, a la fabulación alegórica protagonizada por las criaturas provenientes de los lienzos que allí se exponen, un espacio donde el tiempo queda abolido y que abre la puerta de acceso a la eternidad, que ya subyacía como obsesionante deseo en el caso del duque, condena para el hada o elemento consustancial a la naturaleza artística de los narradores de *El laberinto* o *El escarabajo*.

La crítica ha señalado insistentemente que el personaje del frívolo «Manucho» desplazó durante mucho tiempo al cronista de arte, gran lector y minucioso investigador que fue Manuel Mujica Lainez; el caudal histórico, artístico y literario que se vislumbra en sus novelas así lo atestigua. Situándonos en el ámbito de su formación artística, la lectura de su biografía nos permite enfatizar sus iniciales años de estudiante en las visitas al Museo del Louvre acompañado de su hermano y su madre, durante los dos años que vivió en París, o la infancia en Buenos Aires, cuando sus inquietudes lo conducían

¹Las páginas del presente artículo pretenden ser una revisión y puesta al día de la propuesta de lectura, fruto de la investigación llevada a cabo para mi tesis doctoral, leídas años atrás en la Universidad de Málaga, cuyos resultados ya conocieron una primera revisión que se publica en Blanco Fresnadillo, Lourdes (2013): *La poética de Manuel Mujica Lainez. Fábula e iconografía*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

a perderse entre las creaciones del Museo Nacional de Bellas Artes². Desde el año 1949, viaja por Europa enviando las crónicas de arte para el periódico *La Nación*, publicadas bajo el título *Placeres y fatigas de los viajes*, escritos que evidencian cómo el contacto con los tesoros artísticos alimenta y nutre la fantasía. Su actividad literaria siempre se compaginó con la vinculación al Arte, como venimos insistiendo, y ello queda avalado por su nombramiento como funcionario del Museo Nacional de Arte Decorativo o su reconocimiento como miembro de la Academia Argentina de Bellas Artes. El mismo autor admite que allí, en la soledad del museo, se inspiraba «como otro Alí Babá en la fosforescencia de la gruta [...] aquí nacieron algunas de mis novelas. Aquí se gestaron, sin que yo me percatase, las que compuse después. Aquí se insinuaron, acaso, los símbolos del Renacimiento y la Edad Media que depositaron sus fantásticas semillas en mi corazón y que florecieron luego, hijos de la nostalgia, en las páginas de mis libros *Bomarzo* y *El unicornio* [...] en el museo forjé novelas y cuentos»³. Ya desde *El unicornio*, el hada Melusina orienta al lector atento sobre las directrices implícitas en los episodios fantásticos:

Me gustan los símbolos y más los oscuros y arduos de descifrar. También yo soy medieval hasta la punta de las uñas, y me he movido en un dédalo místico y trovadoresco de emblemas pintados, de bordadas divisas, de alusiones enigmáticas en las que la heráldica se enlaza con la alquimia [...]. Me gustó, entiéndase bien, estética y filosóficamente, como se estima una obra de arte. Del punto de vista personal de los sentimientos, no necesito aclarar que esa vasta metáfora me sumió en la más negra melancolía. (Mujica Lainez, M.: *El unicornio*, 380).

Como el mismo autor ha reconocido, las creaciones literarias de Mujica Lainez tienen una génesis netamente artística, un origen localizado en la contemplación del Arte que se convierte en material simbólico al servicio de unas interpretaciones precisas, la expresión «de la más negra melancolía», la tristeza del artista, que reclama del lector el conocimiento de un código que transite desde la imagen a la palabra, campos aunados en los «emblemas pintados», lanzados a una nueva vida artística en la narrativa del argentino.

Pero si la pintura ofrecía al escritor un material versátil para la creación de la fábula, será en *Glosas castellanas* donde aflore el hermanamiento de lo plástico y lo literario como fuentes de inspiración. Manuel Mujica Lainez sitúa en esta novela a Miguel de Cervantes junto al Greco, reconociendo implícitamente el magisterio de estas dos disciplinas. Ya en la obra cervantina *Los trabajos de Persiles y*

Sigismunda se apreciaba el dominio del *ut pictura poesis* horaciano en la presencia de lo pictórico⁴; no obstante, será la factura neomodernista asumiendo el Romanticismo la que nos conduzca a dos modelos literarios fundamentales en relación a esta cuestión: Rubén Darío y, tras él, el maestro, Victor Hugo. La lectura detenida del «Álbum porteño» y el «Álbum santiagués», publicados en *Azul*, así lo demuestra. El poeta Ricardo deambulaba por la ciudad buscando cuadros o imágenes que alimenten su imaginación, la inspiración en suma, una lección ejemplar para la creación de ese otro novelista que, amparado en la oscuridad del palacio de Juan de Villanueva, rescata de los lienzos los rostros protagonistas de las distintas aventuras. Pero el modernismo, con su teoría de la «fusión de las artes», también incorporaba el caudal que el Romanticismo y su vigencia de lo pictórico habían depositado en torno a esta cuestión. Victor Hugo en el *Manifiesto romántico*, en el prólogo a *Cromwell*, establece: «La poesía tiene tres edades, [...] la oda canta la eternidad, la epopeya solemniza la Historia, el drama pinta la vida [...]. La sociedad comienza cantando lo que sueña, cuenta después lo que hace y, en fin, se pone a pintar lo que piensa»⁵. En el *Manifiesto romántico* asistíamos al asentamiento de una Poética que reclamaba la pintura como fuente generadora de imágenes literarias y que reconocía su modelo literario en Shakespeare: «Quien dice poeta dice al mismo tiempo historiador y filósofo [...]. También Shakespeare es este hombre triple. Es, además, el pintor, ¡y qué pintor!, el pintor colosal. El poeta, en efecto, hace algo más que contar, muestra»⁶. La cita de Victor Hugo que introduce la publicación de *El unicornio* revela explícitamente el tributo al maestro, así como el asentamiento de uno de los axiomas fundamentales de la Poética del narrador argentino, *cachèe en tout ce que je vois*; escondida detrás de la mirada del

⁴Para una lectura más detallada, véase Blanco Fresnadillo, L.: *La poética de Manuel Mujica Lainez. Fábula e iconografía*, op. cit., pp. 43-49. Ya allí reivindicábamos la presencia del legado clásico del horacianismo en cuanto a la vigencia de lo plástico para la narrativa de Manuel Mujica. Esta línea interpretativa es consonante con la establecida por González Castro, F., en su artículo «Pintura y literatura. Funciones de la representación pictórica en la trama novelesca», en *Actas XVI Congreso AIH* (Centro Virtual Cervantes). Aquí atiende a la funcionalidad de lo pictórico en *Un novelista en el Museo del Prado* asimilada al concepto griego de «écfrasis» entendida como modo de expresión que consiste en «representar verbalmente un objeto artístico de una forma vívida, emotiva y detallada» (p. 1).

⁵Cf. Hugo, V. (1971): *Manifiesto romántico*. Barcelona: Península, p. 42.

⁶Cf. Hugo, V.: *Manifiesto romántico*, op. cit., p. 102. En cuanto a las vinculaciones entre Manuel Mujica Lainez y Shakespeare, debemos destacar la labor de traducción de Mujica de los *Sonetos* de Shakespeare (cf. Shakespeare, W. (2000): *Sonetos*, traducción de Manuel Mujica Lainez. Madrid: Visor).

ejercitado crítico de arte subyace la génesis de sus criaturas literarias, como el propio autor revela al aconsejar al lector desde las páginas de *El escarabajo* «[...] que quien aspire a entenderme vaya allí o busque en un libro la figura»⁷.

Sin embargo, para auxilio en la creación de sus figuras, nuestro escritor también contaba con las lecciones expuestas por Eugenio d'Ors en sus *Tres horas en el Museo del Prado*⁸, publicada en 1923 de manera unitaria, si bien ya había visto la luz en las páginas de diversos periódicos de Cataluña. Esta obra era bien conocida por Mujica Lainez y a ella nos remite a través de las palabras de su duque en *Bomarzo*:

He tropezado no recuerdo dónde con una frase de Eugenio d'Ors quien, refiriéndose al Renacimiento, declara que fue un tiempo de neta vocación aristocrática, y señala que cualquier artesano, orfebre, forjador o imprentero, no descansaba hasta obtener, de las autoridades de su gremio, certificados de nobleza. (Mujica Lainez, *Bomarzo*: 26).



Figura 1. Adán y Eva (1507), Alberto Durero. Óleo sobre tabla. Museo del Prado. Imagen obtenida de www.wikimedia.commons.org

⁷Cf. Mujica Lainez, M.: *El escarabajo*, op. cit., p. 167. En el capítulo de «Los dormidos, los ángeles y los otros» desvelan las fuentes de Sandro Botticelli para la creación de sus ángeles.

⁸Cf. D'Ors, E. (1989): *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético seguido de los avisos al visitante de las exposiciones de pintura*. Madrid: Tecnos.

El crítico catalán defiende en estos ensayos una determinada manera de *mirar* las obras de Arte, más allá de escuelas y cronologías, diferenciando entre *Clasicismo* y *Barroco*, entre «formas que se apoyan» y «formas que vuelan», una libertad artística y estética que sirve de modelo al narrador argentino para construir su particular edificio de la memoria, dominado por la melancolía del artista. que proyec-



Figura 2. Melancolía I (1517), Alberto Durero. Grabado. Biblioteca Nacional de París. Imagen obtenida de www.wikimedia.commons.org

ta la sombra de su temperamento a sus creaciones, un espacio configurado en torno a la belleza y a la eternidad que otorgará al escritor su particular victoria sobre el tiempo. En consonancia con esos principios, en el capítulo que lleva por título «Elegancia», tras la organización de un literario concurso de belleza, el novelista observa cómo se concede la victoria a las tablas de Alberto Durero *Adán y Eva*, ambas pintadas en 1507 (véase fig. 1), un galardón al artista que se eternizó en su condición de temperamento superior en su *Autorretrato* igualmente expuesto en el Museo del Prado, autor del emblemático grabado *Melancholia 1* (véase fig. 2), para quien Eugenio d'Ors reservó estas significativas consideraciones: «Realizó lo más grave y atrevido que se podía hacer con "esta vida interior": pintarla. Naturalmente había que pintarla a través del rostro expresivo de los hombres, y, a veces, del cráneo de tal cual calavera [...] en otras ocasiones, esta hazaña recurre también a un rostro que nos dice: *Melancholia*»⁹.

Otro aspecto a tener en cuenta si abordamos la

⁹ *Ibidem*, pp. 11-12.

Poética de Manuel Mujica se localiza en el afrontamiento de este como escritor manierista y ello queda avalado si atendemos a la metodología comparatista que nos ha permitido establecer el sintético recorrido literario y plástico precedente, mostrando la vigencia de un procedimiento que pervive a través de los siglos. Para ello hemos de matizar el concepto de «manierismo» ya no solo como un periodo artístico cerrado, acotado cronológicamente entre el Renacimiento y el Barroco, sino como un método que alude a la *imitatio* de unos modelos preestablecidos, a la *maniera* y a la *mania*¹⁰, aspecto este último que nos aproxima a la psicología del artista que lo ubica regido bajo el signo de Saturno, dios del Tiempo y planeta regente de la melancolía¹¹.

Desde otra perspectiva, podemos afirmar que *Un novelista en el Museo del Prado* constituye todo un ejercicio de memoria artificial, toda vez que el novelista, en la soledad de la noche, lejos de la realidad, logra aprehender mediante la mirada esa otra vida de los lienzos y atestigua: «Como es su oficio, el novelista cuenta aquí lo que vio y oyó». La creación de emblemas en acción se encuentra en la base de la construcción novelística y con ella se arrastra la recreación de unos principios que siguen los dictados del «arte de la memoria», un método mnemónico originario de Grecia que es conocido gracias a las fuentes latinas y, desde ahí, atraviesa toda la Edad Media al servicio de una didáctica moralizante hasta llegar al Renacimiento, uno de sus momentos de mayor esplendor, asociado al hermetismo y al ocultismo¹². El Arte se convierte así en un tesoro

¹⁰ Cf. Dubois, C. G. (1980): *El manierismo*. Barcelona: Península. Véase el capítulo «La manera y la manía», pp. 18-23.

¹¹ Cf. Orozco, E. (1988): *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra, pp. 70-71. Allí leemos: «El manierismo se produce como un fenómeno que arranca de lo puramente artístico y literario». Sobre esta línea, véase también C. G. Dubois: *El manierismo*. Barcelona: op. cit., pp. 9-11. El autor considera aquí la mimesis en el eje central del manierismo: «[...] los artistas se colocan bajo la inspiración de un *modelo* magistral y reivindican como un honor el derecho a reproducirlo». La consideración del artista manierista en la esfera de los artistas «divinos», próximos a la contemplación de la Belleza en un sentido platónico, es planteada por E. Panofsky (1998) en su estudio *Idea. Contribución a la teoría literaria* (Madrid: Cátedra). Pero la Belleza es regida por Saturno, lo que hace a los artistas excelsos propios a la melancolía, como bien estableció E. Panofsky junto a R. Klibansky (1991) en su obra capital, *Saturno y la melancolía* (Madrid: Alianza). Para la consideración de Mujica Lainez como escritor manierista, seguimos las teorías expuestas por Fernández Ariza, G.: «Bomarzo, el sueño manierista de Manuel Mujica Lainez», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Universidad Complutense, vol. n.º 28, pp. 563-588. Estos eran los presupuestos de los que partíamos en la investigación *La poética de Manuel Mujica Lainez. Fábula e iconografía*, apud p. 20. Estas teorías son consonantes en gran medida con lo expuesto por C. Depetris (2000) en su estudio *El conflicto entre lo clásico y lo grotesco*. Pamplona: EUNSA, Anejos Rilce.

¹² Para el «arte de la memoria», véase A. F. Yates (1974): *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus. En cuanto a sus proyecciones



Figura 3. El carro de heno (1500-1502), El Bosco. Óleo sobre tabla. Museo del Prado. Imagen obtenida de www.wikimedia.commons.org

ro que guarda celosamente los contenidos que la Edad Media quiso recordar y este sentido ocultista preserva el método hasta el Renacimiento, constituyéndose en un vehículo idóneo para esconder los secretos del círculo neoplatónico de Marsilio Ficino, con figuras vinculadas al hermetismo como Pierio Valeriano, ámbito conocido por el narrador argentino y que emerge en el capítulo «Incertidumbres del amor», dando forma al destierro florentino del duque en *Bomarzo*:

Evoquemos a los filósofos neoplatónicos cuya semilla su excelencia recogió durante su estancia florentina. Yo admiro a Marsilio Ficino especialmente. Sin duda, en Florencia, su maestro Pierio Valeriano le habrá desarrollado sus ideas. A Valeriano lo admiro también, sobre todo cuando expone la triste situación de los intelectuales. (Mujica Lainez, *Bomarzo*: 342).

Este sistema de memorización consistía en seleccionar unos *loci*, espacios arquitectónicos como arcos, pasillos, y allí se ubicaban las *imágenes*, asociadas a los contenidos que habían de ser recordados. Los principios aconsejaban seleccionar *imágenes* procedentes del Arte, al objeto de ser memorizadas con mayor facilidad gracias a su fuerza visual. Los principios del «arte de la memoria»,

específicas en la narrativa de Mujica Lainez, véase también Blanco Fresnadillo, L., *apud*, «El modelo mnemónico de Manuel Mujica Lainez», pp. 225-293. Allí leemos cómo las fuentes latinas: *De oratore*, de Cicerón; la epístola *Ad Herennium*, atribuida al mismo autor, y el *Institutio oratoria*, de Quintiliano, constituyen la génesis escrita de este método mnemónico, indispensable para el estudio en una civilización desconocedora de la imprenta. Este método poseía un evidente potencial didáctico y así lo asumió el medioevo, en la Escuela de Bolonia y gracias a personalidades como Alberto Magno y Tomás de Aquino, utilizándolo como *imágenes* aleccionadoras del vicio/virtud, muy eficaces para una población analfabeta en su práctica totalidad.

con la disposición de sus imágenes portadoras de mensajes cifrados y ubicadas en sus *loci*, se convierten, pues, en *Un novelista en el Museo*, en un diseño ejemplar al servicio de la recuperación del imaginario de la melancolía, un código artístico que se ha mantenido estable en sus significaciones a lo largo de la historia del Arte.

En el primero de los cuentos, titulado «Los dos carros», Mujica Lainez recurre a dos lienzos bien conocidos: *El carro de heno* (1512-1515) pintado por el Bosco (véase fig. 3) frente a *El triunfo de Baco* (1636-1638) de Cornelis de Vos (véase fig. 4), sobre el motivo del carro alegórico como elemento iconográfico central. La pintura flamenca se convierte así en *imagen* que custodia el contenido procedente de la medicina humoralista que estudiaba la *melancolía amorosa* diferenciada de la *melancolía religiosa*¹³, aunque ambas tuvieran como causa el amor. En el primero de los tipos, el amor humano se convierte en origen, en tanto que en el segundo será el amor a Dios, tanto como el Diablo, el causante del desequilibrio¹⁴. Estos contenidos son personificados en las cuatro figuras procedentes de los pinceles del Bosco, que aisladas del conjunto encarnan la Virtud en el cuento de Mujica frente al Vicio desprendido de la Lujuria del segundo lienzo, y queremos recordar, en este sentido, cómo las visiones del Infierno y el Paraíso constituyen uno de los vértices que el «arte de la memoria» conoció en la Edad Media:

Imprevistamente, el ángel esboza, sin batuta, los ademanes característicos de un director de orquesta y rompe a cantar. Luego reasume la postura que le adjudicó el Bosco: de rodillas, unidas las manos, mira al cielo. Su voz es pequeña, pero muy aguda, con inflexiones de voz de pájaro. La enamorada se suma a su gorjeo; palpitan las cuerdas del laúd, y el alegre clarinete clarinetea [...]. El ángel canta el bienaventurado milagro de la vida, regalo de Dios; los amantes le aportan la pujanza del amor huma-

¹³Cf. Burton, R. (1997): *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría. En el estudio preliminar realizado por J. Starobinsky: «Habla Demócrito. La utopía melancólica de Robert Burton», véase vol. I, p. 12. La edición se abre con un frontispicio ilustrado por Le Blon sobre diez emblemas (véase fig. 6). Cuatro de ellos representan los tipos melancólicos, a saber, el *enamorado*, el *supersticioso*, el *hipocondríaco* y el *maniaco*. En relación al emblema 6, el *supersticioso*, es calificado por Starobinsky entre los afectados por *melancolía religiosa*, se le representa en éxtasis, arrodillado, portando un rosario entre las manos.

¹⁴*Ibidem*, vol. III. Allí dedica un amplio estudio a la melancolía amorosa a lo largo del volumen III, dividido en cuatro secciones, las tres primeras centradas en la *melancolía amorosa* exclusivamente, en tanto que la sección IV aborda la *melancolía religiosa*, originadas tanto por Dios como por el Diablo. El autor ofrece aquí un pormenorizado análisis sobre las causas, síntomas, el pronóstico y la curación.

no; y el diablo insufla, con las notas de su instrumento, una sabia energía feliz. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 20).

La insistencia por parte del autor en la música ha de interpretarse en el marco de las terapias de sanación de la melancolía que aconsejaba la medicina humoralista, contenidos custodiados en las *imágenes* de Mujica para sus particulares emblemas y que se desplazan a otros cuentos de *Un novelista en el Museo del Prado*, como atestigua la curación de la enferma Gioconda del capítulo «El llanto y los remedios» cuando los personajes le inquietan sobre si «¿No cuentan que mientras os pintaba, Micer Leonardo hacía tañer violas y laudes?»¹⁵.

En «El llanto y los remedios», la pintura de Paolo Veronese procedente del lienzo *Moisés salvado de las aguas* (1580), de la escuela veneciana (véase fig. 5), presta sus perfiles a la imagen de la dama, quien se proyecta especularmente en «una gran señora veneciana, vestida y ataviada con soberbio lujo», desprendida de su lienzo para salvar del llanto a una copia de la falsa *Gioconda* que cuelga en el Prado, lejos de la auténtica expuesta en el Museo del Louvre de París¹⁶. La escena cortesana dibujada por el pintor veneciano pide ayuda en el cuento de Mujica Lainez a la pintura del Greco y de Lucia Anguissola, concretamente a los lienzos *Retrato de un médico* (1582-1585) y *Pietro Manna, médico de Cremona* (1557), para dar perfil a los dos galenos de Mujica Lainez. Las creaciones de Rafael Sanzio, concretamente la conocida como *El cardenal* o *Retrato de un cardenal* (1510) y retrato del *Federico Gonzaga, I duque de Mantua* (1529) de Tiziano, auxilian la imaginación del



Figura 4. El triunfo de Baco, Cornelis de Vos. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Imagen obtenida de www.wikimedia.commons.org

¹⁵Cf. Mujica Lainez, M.: *Un novelista en el Museo del Prado*, op. cit., p. 29.

¹⁶La copia de *Gioconda* del museo madrileño fue considerada hasta fechas recientes como una obra perteneciente a la pintura flamenca, al estar pintada sobre la tabla de roble característica de aquella escuela, y calificada como una de tantas copias que circulan de la gran obra original de la pinacoteca francesa; sin embargo, estudios recientes parecen demostrar que se trata de una copia coetánea a la creación de da Vinci y pintada simultáneamente a la del maestro, por la mano de un discípulo.



Figura 5. Moisés salvado de las aguas, Paolo Veronese. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Imagen obtenida de www.wikipedia.org

escritor argentino en la segunda línea de personajes. Como podemos ver, la sala de pintura italiana del siglo XVI ha servido de inspiración para la creación de una nueva fabulación alegórica en la que una aristocrática y caritativa dama de beneficencia, al escuchar los gemidos de una muchacha, decide buscar a dos médicos, quienes certifican que se encuentra enferma de tristeza cuando afirman que «se trata de un caso de hipocondría»¹⁷ y proceden a discutir soluciones para su curación, ante la mirada de un miembro del clero y de la corte:

- Beleño y mandrágora –receta don Rodrigo.
- Beleño sí –aprueba Micer Pietro–, pero mezclado con azafrán molido y sumergido en cerveza.
- Dislate –arguye don Rodrigo–. La cerveza sería fatal.
- Lo sería la mandrágora –arguye el italiano.
- Hay que aplicarle ventosas en la cabeza –formula el primero.
- ¡Error y horror! –brama el segundo–. Lo que precisa es que le sangren un pie, jugosamente. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 27).

Las emblemáticas *imágenes* de Mujica Lainez guardan celosamente un discurso que ha de ser

¹⁷Cf. Mujica Lainez, M. *Un novelista en el Museo del Prado*, op. cit., p. 26.

desvelado por el lector atento, y la hipocondría que padece Gioconda nos remite a las tesis de Robert Burton, quien distinguió la presencia de la *melancolía hipocondríaca* junto a dos tipos establecidos, esto es, la *melancolía de la cabeza* y la *melancolía del cuerpo*¹⁸. De manera plástica, el frontispicio que ilustra la publicación de esta obra capital permite contemplar en la figura 5 al «hypocondriacus», un emblema que acoge la imagen de un hombre sentado, con el consabido gesto de la mano apoyada en la mejilla, en actitud introspectiva y rodeado de botes y frascos (véase fig. 6). Este padecimiento posee su propia terapéutica, que es desarrollada específicamente por Burton en el capítulo «Cura de la melancolía hipocondríaca», así como en otros apartados donde se detiene en el estudio de «La mala dieta como causa. La sustancia. La calidad de las comidas» y reconoce las virtudes curativas de la cerveza¹⁹, da cuenta de la terapia mediante aplicación de ventosas²⁰ o desaconseja las sangrías. Por lo que afecta a estas últimas, eran estudiadas en el marco de los remedios quirúrgicos y consideradas altamente útiles, aunque no eran recomendadas por el especialista inglés para la curación de la *melancolía hipocondríaca*²¹.

Los lienzos procedentes de las salas de pintura flamenca del Museo del Prado constituyen una fuente de inspiración que alimenta la imaginación y nutre la fantasía, al servicio de la construcción de la fábula en la oposición vicio/virtud, como afrontábamos en «Los dos carros» y como volvemos a contemplar en el capítulo «La corona», cuando el Guerrero procedente del lienzo de Van Dyck *La coronación de espinas* (1618-1620) tenga que adentrarse en el peligroso escenario de Pecado que do-

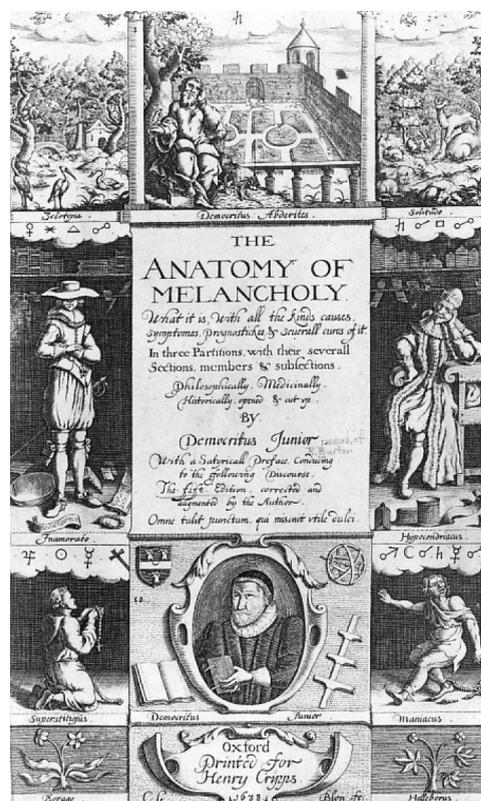


Figura 6. Frontispicio de Anatomía de la melancolía, Burton, R. (1638). Oxford. Imagen obtenida de www.wikipedia.org

mina en el panel central de *El jardín de las delicias* (1500) del Bosco (véase fig. 7) para rescatar al Ángel, quien desprendido del cuadro *Abraham y los tres ángeles* (1700), del óleo sobre lienzo de Tiépolo (véase fig. 8), ha osado internarse en el bosque lujurioso. Aquí Mujica Lainez opone la *cólera adusta* del Guerrero a la *melancolía religiosa* del Ángel, un tipo esencial este último por la propia iconografía del grabado de Alberto Durero *Melancolía 1* (véase fig. 2). Nuevamente las criaturas, los paisajes y las arquitecturas creadas por este «místico de admirable refinamiento», que es el Bosco en palabras de Mujica, ilustran la atmósfera tentadora de pecado que amenaza como obra del diablo:

La posibilidad enfrió los entusiasmos; nadie se arriesga a internarse en las trampas de una turba-multa obscena, cuya malísima fama certifican los frailes del Museo. El cuadro parece obra del Diablo por imaginativo y por tentador. Empero, es la obra de un místico de admirable refinamiento, en quien convergen las ideas de los iluminados y de los alquimistas medievales. Jheronimus Bosch tendió al hombre, en su Carro de Heno, el espejo de la Codicia; en el Jardín, le tiende el de la Lujuria. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 95)

Los lienzos del Bosco ilustran las visiones del pecado en la imaginación de Mujica Lainez para

¹⁸ Cf. Burton, R.: *Anatomía de la melancolía*, op. cit., vol. II, p. 178. Allí leemos: «[...] Las especies son infinitas, pero se pueden reducir a tres tipos de acuerdo con su localización: la cabeza, el cuerpo y los hipocondrios».

¹⁹ *Ibidem*, p. 224. «Pero que digan lo que quieran los que están acostumbrados a ella, “es una bebida muy salubre (como la llama Polidoro Virgilio) y agradable”, es muy sutil y mejor por el lúpulo que la enrarece, tiene una virtud especial contra la melancolía, como confiesan nuestros herbarios y aprueban Fuchs [...] y muchos otros».

²⁰ En el capítulo «Cura de la melancolía hipocondríaca» de la *Anatomía de la melancolía*, leemos en relación a la aplicación de ventosas: «Se pueden hacer ligaduras y colocar ventosas encima o alrededor del vientre, sin escarificación, acciones con las que estaba muy de acuerdo Feliz Platter [...]», *ibidem*, pp. 254-255.

²¹ Relacionado con la pertinencia de las sangrías, en el capítulo que aborda la cura de la hipocondría expone: «No debe utilizarse la sangría, excepto cuando el cuerpo del paciente está muy lleno de sangre, y que se derive del hígado y bazo al estómago y sus vasos» (*ibidem*, p. 252). No obstante, da cuenta detallada del uso de la sangría: «También Montano (cons. 34) aprueba las sangrías en los brazos o en la parte posterior de la cabeza. Bernardus Paternus, según Hildesheim (*Spicel.*, 2), hacía practicar sangrías en ambos muslos» (*ibidem*, p. 254).

recrear, en el artificio manierista por excelencia que es el espejo, una fábula recuperadora de los contenidos teológicos que determinan una de las causas primeras del desequilibrio humoral, esto es, la melancolía. Tal vez por ello el Ángel cobre ahora un protagonismo único cuando, a su propia naturaleza melancólica por su génesis divina, sume la enfermedad que ha contraído como demuestran sus síntomas, al igual que sus hermanos del Carro



Figura 7. El jardín de las delicias (panel central), El Bosco. Óleo sobre tabla. Museo del Prado. Imagen obtenida de www.wikipedia.org

de heno o que Gioconda, cuando «le descubrieron el rostro bañado de lágrimas y enfermo de estupefacta tristeza»²².

En este recorrido, las fuentes literarias se sumarán a la creación desde la poesía de Rafael Alberti, quien en su poemario *A la pintura* consagra estos versos para el Ángel de Durero: «Pintor en cirugía, / paciente inquisitivo. Tú, el ángel pensativo / de la Melancolía»²³, y al que Mujica Lainez le reserva un lugar privilegiado entre sus recuerdos a través de las palabras de *Cecil*, espejo de la memoria del escritor argentino, y un lugar entre sus colecciones personales de la Casa-Museo del artista en Argentina:

Enciende la lámpara de pie, junto a la vitrina, y pone el dedo sobre el manuscrito de la traducción del «Amadís de Gaula» al francés, de 1540; sobre los rasgos caligráficos de Darío, de Proust, de Lorca, de Juan Ramón; sobre la acuarela de Alberti; sobre

las ediciones prínceps que de su abuelo conserva. (Mujica Lainez, *Cecil*: 26).

«Elegancia» y «La Bella Durmiente» deben ser analizados con mayor detenimiento al ofrecer claves de primer orden que avalan la creación de emblemas en acción, la particular técnica constructiva que bebe en las fuentes del «arte de la memoria» en cuanto a la disposición arquitectónica de las imágenes portadoras de un contenido cifrado, siguiendo un diseño hermético. En las salas del palacio de Juan de Villanueva, los melancólicos moradores eternos, enfermos cortesanos, herederos de la enfermedad de sus creadores, han de buscar distracciones que curen su alma y para ello organizan una representación teatral de *La Bella Durmiente* en el cuento homónimo y un literario concurso de belleza, que ha de ser juzgado por los enanos y bufones desprendidos de los lienzos de Velázquez, así como por las esculturas que representan a distintas divinidades expuestas en el Prado.

En «Elegancia», ubicadas las figuras del público a ambos lados de la galería central, a modo de palcos de un teatro, el público asiste entusiasmado al desfile de las distintas escuelas de pintura que han abandonado sus espacios habituales para acudir al evento. Desfila en primer lugar la pintura veneciana proveniente de los lienzos de Tiziano, el artista abre la comitiva mirando al público desde su *Autorretrato* (véase fig. 9); a continuación asoma la pintura flamenca en las formas de Van Dyck, Antonio Moro, desde Utrecht, Frans Pourbus y Rubens,

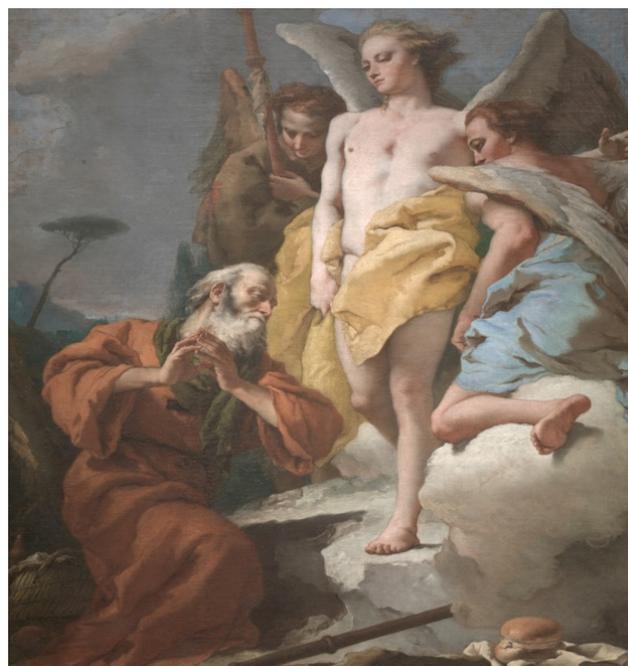


Figura 8. Abraham y los tres ángeles, Tiépolo. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Imagen obtenida de www.wikipedia.org

²² *Ibidem*, p. 100.

²³ Cf. Alberti, R. (1985): *A la pintura*. Madrid: Alianza. p. 58.



Figura 9. Autorretrato, Tiziano. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Imagen obtenida de www.wikimedia.commons.org

desde Amberes y la ciudad anteriormente mencionada; Hans Memling desde Brujas, el Parmigianino de Parma, para cerrar con la pintura francesa y las criaturas de las salas de pintura española, provenientes de los lienzos del Greco, Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Goya y Velázquez. El literario galardón habrá de ser otorgado al Renacimiento alemán, a las tablas que Durero pintó en 1507, *Adán y Eva*, como ya dijimos anteriormente, en una significación muy precisa que nos conduce a uno de los vértices del diseño alegórico: la aristocracia del artista que se glorifica como un temperamento superior, dominado por la melancolía propia del genio creador que plasma su contemplación de la Belleza en sus creaciones, llevando a Mujica Lainez a transitar de nuevo el recorrido de Eugenio d'Ors, en un movimiento manierista.

Las *Tres horas en el Museo del Prado* del crítico catalán ya evocaban el *Autorretrato* de Tiziano y la pintura de la escuela veneciana enferma del «mal divino» cuando destacaba la mirada en el espejo: «[...] O que mire en el espejo de un *Autorretrato* sus ojos orgullosos o la melancolía de su barba de nonagenario [...]. Su alegría, como en Shakespeare, es hija de la vitalidad y puede tomar las múltiples direcciones de la vitalidad»²⁴. La alegría de Tiziano constituye una medicina para el alma, un espíritu afín que nuevamente acude a la música, como ya vimos anteriormente en otros cuentos, capaz de atemperar esa tristeza. Para esta ocasión las creaciones del pintor veneciano desfilan bajo la forma emblemática de los personajes de Mujica Lainez, cuyas *imágenes* caminan envueltas en la atmósfe-

ra musical de *Venus con la música* (véase fig. 10) y *Venus recreándose con el amor y la música* (véase fig. 11), los dos lienzos elegidos por Eugenio d'Ors para ilustrar el capítulo «Introducción a la pintura veneciana»²⁵, que con habilidad son recuperados nuevamente para la fábula:

El nonagenario prodigioso va delante de sus modelos. Recórtase su barba blanca sobre la fúnebre ropa del Autorretrato [...] suenan a la distancia los dos órganos que en sendas pinturas tuyas, similares, tocan para otras tantas Venus y Cupidos, lo que añade un fondo musical tan sutil como los paisajes tizianescos, a la presencia de las augustas personas. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 42).

La visión de la pintura del crítico catalán entendida como arte ecléctico que asume la Música y la Poesía por un lado, o la Escultura y la Arquitectura, debió ofrecer un modelo afín a la sensibilidad artística del argentino y la naturaleza de la obra que se planteaba, una libertad artística que permitía aproximar la pintura veneciana a los primitivos flamencos. En este sentido, la pintura italiana enfrentada a la pintura flamenca revive un nuevo diseño alegórico en el capítulo de «Dos hormigas», cuando el novelista contempla cómo estos dos diminutos animales se adentran en los escalones y las arquitecturas de *La disputa con los doctores en el templo* (1560) de Paolo Veronés, otro de los lienzos destacados por Eugenio d'Ors en su ensayo para ilustrar su capítulo «Los venecianos», provocando la ira de los teólogos que rodean la figura de Jesús en el cuento del argentino y para cuyo auxilio acuden al lienzo de Jan Sanders van Hemessen *La extracción de la piedra de la locura* (1550-1555), cuya significación iconográfica remite al lector a las terapias quirúrgicas sanadoras de la melancolía.

Las confluencias entre *Un novelista en el Museo del Prado* y las *Tres horas en el Museo del Prado* siguen constatándose en el capítulo «Elegancia», cuyo título se descifra en la personificación del lienzo del retrato de Van Dyck junto a Sir Endimion Porter, un óleo sobre lienzo pintado hacia 1632-1634 que Eugenio d'Ors asimila a esta *categoría estética* cuando leemos en el ensayo del crítico catalán: «Van Dyck es la elegancia. Todo el mundo lo sabe, todo el mundo lo dice; pero todavía no creo que

²⁵*Ibidem*, pp. 134-135. Allí leemos en el comentario explícito de la lámina: «*Venus y la música* de Tiziano; la espléndida figura de la diosa supera la multitud de matices que posee este cuadro. Los tonos son variados, las alusiones sensuales, o eróticas explícitas y las referencias humanísticas del tema están puestas al servicio de la poesía amorosa de Petrarca, que concebía la música como el máximo de los placeres». En cuanto a la segunda imagen, E. d'Ors afirma que es «más colorista y, en opinión de los críticos, de mayor calidad que la anterior».

²⁴Cf. E. D'Ors: *Tres horas en el Museo del Prado*, op. cit., p. 140.

nadie haya estudiado suficientemente la elegancia como categoría estética propia»²⁶. Este autor identifica la «elegancia» como «categoría estética», muy diferenciada de la belleza, con la literatura de Baudelaire y con el *Autorretrato* de Alberto Durero joven, atmósfera asociada por nuestro crítico a la esencia de *la modernidad*²⁷. En este ensayo podemos ver destacados junto a este retrato las mismas obras recuperadas por Manuel Mujica Lainez para la fábula, como son el retrato del conde de Berg o el de la condesa de Oxford. Lo anteriormente expuesto queda plenamente avalado por la siguiente cita:

Van Dyck es, ya se sabe, la elegancia, y como versado y fogueado en lo que a elegancia atañe, aporta su refinada cooperación al Concurso. Él mismo irrumpe en la escena junto a Sir Endimion Porter, gentilhomme sólidamente seguro de su aspecto, por su condición de secretario del Duque de Buckingham, con cuyo «chic» histórico osa competir su chaqueta de un pálido, acuático verde. Con ellos charlan y bromean varios retratados: el cardenal Infante, el Conde de Bergh, la Condesa de Oxford [...]. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 43).

En el retrato de Van Dyck contemplamos la figura de Sir Endimion Porter, elegantemente ataviado de un rico ropaje blanco, con reflejos «de un pálido, acuático verde», en posición frontal, y a su lado emerge la figura del artista, vestido con unos ropajes negros, al igual que el cromatismo seleccionado por el maestro Tiziano para su *Autorretrato*, que acabaríamos de ver desfilar en el concurso de «Elegancia». La posición de Van Dyck con la mano al pecho recuerda indudablemente el retrato de *El caballero de la mano al pecho* del Greco y gravita la presencia del gran arquetipo del artista melancólico, el vencedor del concurso, Alberto Durero. Podríamos concluir en este enclave que Mujica Lainez expone a los ojos del lector todo un desfile de melancólicos personajes, artistas y creaciones,

²⁶ Cf. D'Ors, E. *Tres horas en el Museo del Prado*, op. cit., pp. 164-165.

²⁷ *Ibidem*, p. 164. Allí leemos: «[...] Basta ahora sentar que la influencia de esta nueva categoría estética y su poder llenan el mundo moderno; que un amanecer de su existencia –amanecer bárbaro y de conflicto todavía– lo encontramos en aquel retrato juvenil de Durero, antes conocido, y donde la elegancia no pasa, por el momento, de ser una voluntad. Pero su clara mañana dichosa, en Van Dyck, solo en Van Dyck, se encuentra». De manera esclarecedora, completamos con el comentario a pie de la ilustración del ensayo: «En honor del pintor se ha acuñado el término “elegancia” como sinónimo de su obra» (*ibidem*, p. 165). Para un desarrollo de las relaciones entre la novela del escritor argentino y los ensayos del crítico catalán, véase Blanco Fresnadillo, L. *La poética de Manuel Mujica Lainez. Fábula e iconografía*, «Los pasos previos: *Tres horas en el Museo del Prado* de Eugenio d'Ors», apud, pp. 71-79.



Figura 10. Venus con la música, Tiziano. Imagen obtenida de www.wikimedia.org

protagonistas de una nueva vida literaria en la fabulación alegórica del argentino.

«Elegancia» comparte con «La Bella Durmiente» el sentido teatral en su diseño constructivo, así como su finalidad, que no es otra que la terapéutica de distraer el alma de los moradores del palacio, una distracción con «el propósito de tolerar, en familia, el paso del larguísimo tiempo». En esta línea de interpretación será el ingenio del bufón pintado por Velázquez, Diego de Acedo «el Primo», quien conciba la idea de representar el cuento de Charles Perrault en las salas de Murillo, respondiendo a su función de eliminar los humores melancólicos de los cortesanos que habitan en el Museo. Pero este episodio ofrece claves de primer orden al diseño constructivo de Mujica Lainez que, como ya dijimos anteriormente, nos remite a los principios del «arte de la memoria», verdadera «Musa que abre puertas inverosímiles, la Musa que conduce a infranqueables regiones», la inspiración del novelista generadora de la fábula. Los principios de este método mnemónico aconsejaban la formación de *imágenes percusivas*, provenientes del campo del Arte principalmente, y reelaborarlas mentalmente dotándolas de una intensidad y dramatismo mayor, al objeto de ser mejor retenidas por la memoria. De este modo operará el bufón velazqueño cuando seleccione para representar a La Bella Durmiente a la *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, de Tiziano, al lienzo de Lorenzo Lotto, *Retrato de Micer Marsilio y su esposa* en el papel de los reyes del cuento o al anciano de los *Dos viejos comiendo sopas* de Goya. Optando por la vía del humor y la parodia, marca sus figuras con significativas coronas, al objeto de crear verdaderas *imágenes percusivas*:

La pareja de Micer Marsilio y su esposa, pintada por Lorenzo Lotto [...] ha accedido a asumir los papeles de padre y madre de la Durmiente. Como se trata de un Rey y una Reina, y Micer Marsilio se

niega a sacarse el gorro de geométricos dibujos, he logrado que el maestro Alonso Cano nos conceda, pasajeramente, el uso de las coronas de sus dos extraños Reyes... pigmeos... [...] subráyase la extravagancia de sus atuendos debida a las coronas que se resisten a mantenerse derechas, sobre el gorro del uno y sobre la red que envuelve el espeso cabello trenzado de la otra. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 80).

La creación de estas *imágenes percusivas* marcadas iconográficamente con las coronas encontraría un sentido similar cuando acude a la luminosidad para destacar la imagen de la belleza de la Dánae de Tiziano:

Ahora pueden valorarla mejor, pues la descocada, fiel a la lección del enano, ha avanzado hacia el torno de la hilandera, lánguidamente, como sonámbula. Dijérase que las áureas monedas del dios se le reflejan en la piel, la cual relumbra, bruñida. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 86).

Las reglas del «arte de la memoria» establecía que las *imágenes* se forjaran y reelaboraran en soledad y debían emerger desde el fondo de los recuerdos, desde un fondo de sombras a la luz del recuerdo. Así las *imágenes* de Diego de Acedo, una vez que son ubicadas en sus *loci*, responden a estos principios cuando el lector atento advierte la insistencia en el proceso:

Intensifícase la luz, y poco a poco muestra, cada vez más acentuada, la proyección del lujoso aposento que Louis-Michel van Loo creara como una colosal vitrina, en la cual exhibiría a Felipe V y sus allegados. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 79).

Lo mismo que aconteció cuando el cuadro inicial, el proscenio se ilumina poco a poco, y aparecen los detalles del obrador de hilado [...]. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 84).

Golpea el enano las palmas; inúndase de claridad el retablo [...]. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 87).

Este método mnemónico establecía que las *imágenes*, una vez seleccionadas, debían ser ubicadas en sus *loci*, esto es, espacios arquitectónicos concretos como arcos, pasillos, etcétera, y de este modo procede Manuel Mujica cuando, tras la composición de Diego de Acedo, va disponiendo a sus personajes en los espacios escogidos, ya debidamente iluminados gracias a la memoria. Estas imágenes debían forjarse en soledad y así opera Manuel Mujica cuando observamos detenidamente el proceso de formación de *imágenes mnemónicas* del personaje de Diego de Acedo:



Llevaronse a cabo los ensayos extremando a tal
Figura 11. Venus recreándose con el amor y la música, Tiziano. Imagen obtenida de www.wikipedia.org

punto el celoso secreto que ni siquiera pudo el novelista indagador averiguar en qué recinto del palacio de Juan de Villanueva se efectuaban. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 76).

Tal y como ya advertimos, el método mnemónico se nutre durante el Renacimiento de un sentido ocultista vinculado al hermetismo en el círculo neoplatónico que duplica el carácter mágico que preside la formación de *imágenes* de la memoria, convirtiéndolas en fantasmas, sentido muy visible en *Bomarzo* en tanto que emerge configurando las coordenadas vitales del duque²⁸, pero que no ha de ser olvidado en el legado poético que constituye *Un novelista en el Museo del Prado* cuando leemos:

El enigma de la proyección del ambiente de un cuadro, como el de los personajes que en él residen, escapa a la modestia de las explicaciones sencillamente lógicas. Cree el novelista [...] que ella es susceptible de emitir una imagen transportable, de liviana solidez. Lo cree, porque ha sido testigo del fenómeno. Y no sabe absolutamente nada más. Asimismo, deduce que para obtener dicha manifestación arcana, es menester que la autorice el autor de la obra [...]. Y repite que esto (bastante ambiguo) es cuanto se le ocurre: una imagen, un espectro, un espejismo [...] ha sido proyectado en la Sala de Murillo. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 79).

Podemos afirmar que *Un novelista en el Museo del Prado* constituye todo un ejercicio literario de memoria artificial, donde las *imágenes* provenien-

²⁸ Para profundizar en las relaciones establecidas entre el «arte de la memoria», la magia, la memoria y la creación durante el Renacimiento en *Bomarzo*, véase *La poética de Manuel Mujica Lainez. Fábula e iconografía*, op. cit., pp. 258-282.

tes de los lienzos expuestos en la pinacoteca madrileña, ubicadas en ese gran *locus* que es el palacio de Juan de Villanueva, nutren la imaginación y la fantasía, auxiliando al novelista en la creación de una serie de emblemas personales. Este gran edificio de la memoria atesora las creaciones artísticas que han de convertirse en soporte iconográfico para la expresión iconológica de la melancolía, del temperamento del artista que fue Manuel Mujica. La melancolía regida por Saturno, el más viejo de los planetas, pero igualmente el responsable y rector de las grandes creaciones de los artistas superiores que caminan siempre al límite de la locura y del abismo, el planeta que rige la contemplación de las más altas esferas que le lleva al encuentro con la Belleza, que desata la Inspiración creadora. Este código artístico, enriquecido a través de los siglos, como el talismán que relata en sueños al escritor en *El escarabajo*, presenta una iconografía extraordinariamente compleja, disgregada en un material simbólico descifrable en la pintura y aprensible si se atiende a una lectura atenta de ese complejo tapiz que a menudo califica la narrativa de Manuel Mujica Lainez.

Es mi destino, debe de estar marcado en los astros y no cabe duda de que Khamuas lo conocía: pertenecer y no pertenecer, simultáneamente a la realidad; es decir, estar y no estar presente en la vida, sembrarla de paréntesis, y como lo que más me ha sobrado ha sido el tiempo, [...] hasta que para mí los siglos signifiquen menos aún que para los demás los años: y entretanto, concentrarme y aislarme, en lo que no se me ocurre designar sino como un estado latente a recordar, calcular y, cuando me fue posible, observar. (Mujica Lainez, *El escarabajo*: 132).

No en vano, en este sentido contemplamos la interpretación de la última obra del narrador argentino, doce cuentos aparentemente ligeros que custodian todo un testamento literario publicado el mismo año en que muere el escritor, en su Casa-Museo, rodeado de los objetos artísticos que han nutrido su memoria.

Fuentes y bibliografía

- Blanco Fresnadillo, Lourdes (2013): *La poética de Manuel Mujica Lainez. Fábula e iconografía*. Málaga: Servicio de Publicaciones, Universidad de Málaga.
- Burton, Robert (2002): *Anatomía de la melancolía*. Ma-

- drid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Campos, Jorge (1971): «Bomarzo, novela manierista», en *Ínsula*, n.º 292. Madrid: año XXV, marzo, p. 11.
- Cervantes, Miguel de (1992): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Castalia.
- Darío, Rubén (1995): *Azul. Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Cátedra.
- Depetris, C. (2000): *El conflicto entre lo clásico y lo grotesco*. Pamplona: EUNSA, Anejos Rilce.
- Dubois, C. G. (1980): *El manierismo*. Barcelona: Península.
- Fernández Ariza, Guadalupe (1999): «Bomarzo, el sueño manierista de Manuel Mujica Lainez», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 28. Madrid: Universidad Complutense.
- González Castro, Francisco: «Pintura y literatura. Funciones de la representación pictórica en la trama novelesca», en *Actas XVI Congreso AIH*. Centro Virtual Cervantes. <https://cvc.cervantes.es>
- Hugo, Victor (1971): *Manifiesto romántico*. Barcelona: Península.
- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin y Saxl, Friedrich (1991): *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza.
- Limbourg, Paul, Herman y Jean (1989): *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*. Nueva York: Georges Braziller.
- Mujica Lainez, M. (1972): *Cecil*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1974): *El laberinto*. Buenos Aires: Edhasa.
- (1978): *Glosas castellanas*, en *Obras completas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1983): *Placeres y fatigas de los viajes*, parte primera. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1984): *Placeres y fatigas de los viajes*, parte segunda. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1994): *El unicornio*. Barcelona: Seix-Barral.
- (1996): *El escarabajo*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (1997): *Un novelista en el Museo del Prado*. Barcelona: Seix-Barral.
- (1998): *Bomarzo*. Barcelona: Seix-Barral.
- Orozco, Emilio (1988): *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra.
- Panofsky, E. (1998): *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.
- Shakespeare, William (2000): *Sonetos*, traducción de Manuel Mujica Lainez. Madrid: Visor.
- Yates, A. F. (1974): *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus.

LA HISTORIA Y LA FICCIÓN COMO TESTIMONIO ARTÍSTICO EN *BOMARZO*, DE MANUEL MUJICA LAINEZ

The history and the fiction as an artistic testimony
in *Bomarzo* by Manuel Mujica Lainez

Cristóbal Macías

Universidad de Málaga (España)

En este trabajo analizamos el papel de la ciudad en *Bomarzo*, donde Mujica Lainez recrea el Renacimiento italiano. A diferencia de lo que ocurre en *El unicornio*, en *Bomarzo* es mayor el peso de la ficción que el de la historia; además, el relato autobiográfico que realiza su protagonista, Pier Francesco Orsini, está cargado de valores alegóricos relacionados con el arte y el paso del tiempo. Finalmente, el retrato de la ciudad está cargado de decadentismo y melancolía, pues no en balde se relata el final de una de las grandes familias italianas, los Orsini, por lo que el tema de las ruinas como expresión del declive de las creaciones humanas y del final de una época desempeña también un papel muy relevante.

Palabras clave

Bomarzo, Pier Francesco Orsini, Renacimiento italiano, decadentismo, melancolía, ruinas

In this paper we analyze the role of the city in *Bomarzo*, where Mujica Lainez recreates the Italian Renaissance. Unlike what happens in *El unicornio*, in *Bomarzo* the weight of fiction is greater than that of history. In addition, the autobiographical story by its protagonist, Pier Francesco Orsini, is loaded with allegorical values related to art and the passage of time. Finally, the city is decadent and melancholic in this novel, because the end of one of the greatest Italian families, the Orsini, is portrayed. Moreover the autor highlights the subject of ruins as an expression of the decline of human creations and the end of an era.

Keywords

Bomarzo, Pier Francesco Orsini, Italian Renaissance, decadentism, melancholy, ruins

Para entender el papel de la ciudad en Mujica no basta solo con tomar como referente la historia y la ficción, sino que hay que tener en cuenta también el papel que en sus novelas desempeña la ciudad como centro de comunicación de las artes, dado que Mujica busca en las grandes urbes culturales sus museos y sus exposiciones públicas para elaborar la historia de las épocas pretéritas.

Si el retrato de la ciudad que hacía Mujica en *El unicornio*, una de sus más emblemáticas novelas históricas de temática europea, era una sabia mezcla de documentación y verismo histórico, por un lado, y de ficción, por otro, en la que, a su vez, desempeñan un papel relevante la magia y los eventos sobrenaturales¹, *Bomarzo*, ambientada ya no en el Medievo como *El unicornio*, sino en el Renacimiento italiano, en concreto, en la segunda mitad del siglo XVI², es, como *El unicornio*, una historia de decadencia y melancolía³, pues se recrea el final de una de las grandes estirpes italianas, la de los Orsini. En ella, en mucha mayor medida que en *El unicornio*, el componente biográfico es de tal entidad que historia y autobiografía van de la mano⁴. Pero, a diferencia de lo que sucede en *El unicornio*, las ciudades desempeñan en la novela un papel más relevante –Roma, Florencia y Venecia– por su vinculación con la vida del protagonista, Pier Francesco Orsini, por ser hitos fundamentales en su desarrollo personal, sin olvidar el papel que el arte desempeña en la recreación que Mujica hace de la ciudad renacentista.

La primera ciudad es Roma, que, aunque se menciona como la sede del papado y capital de los Estados Pontificios, debe su importancia fundamentalmente al hecho de ser el lugar de nacimiento de Pier Francesco: «Y ello acontecía en momentos en que yo llegaba al mundo, en Roma [...], cerca de la iglesia de Santa María in Traspontina donde me bautizaron» (Mujica Lainez, 1975: 26).

Las referencias a la ciudad están asociadas a menudo con menciones al declive y decadencia de la propia familia Orsini, como si el presente de Pier Francesco no fuera más que un desvaído reflejo de una gloria pretérita. Así, siendo niño, con sus hermanos Girolamo y Maerbale y con Messer Pandolfo, recorre barrios de Roma que en otro tiempo pertenecieron a la rama de los Orsini que él representaba: «En los barrios de la Arenula, de Parione,

de Ponte, en la zona de los Caldarari y de los Catenari, Campo di Fiori y San Lorenzo in Damaso hasta el Cinco Agonales, especialmente en el Campo di Fiori, que fue nuestra plaza de armas [...]» (Mujica Lainez, 1975: 67).

Los primeros años de la vida de Pier Francesco transcurrieron en Roma, en un palacio «oscuro, triste, con salas como mazmorras, tendidas de tapices sombríos en los que apenas se adivinaban las figuras hieráticas» (Mujica Lainez, 1975: 26), que él nunca consideró su hogar.

Todo en este palacio destilaba ruina, oscuridad y decadencia. Además, fue completamente abandonado tras el saqueo⁵ de Roma por los españoles, pues en 1528, como otras grandes familias poderosas que se marcharon de la ciudad para establecerse en sus villas y castillos, parte de los Orsini se instalaron en Viterbo y la rama a la que pertenece Pier Francesco en Bomarzo.

El lúgubre y triste palacio estaba situado en el barrio entre el Castel Sant'Angelo y el Vaticano y, quizás por las consecuencias del mencionado saqueo, el barrio entró en declive, siendo «pronto uno de los más pobres y deshabitados de Roma» (Mujica Lainez, 1975: 26).

El palacio sufrió el mismo declive del entorno, llegando a perder toda su grandeza, hasta que sus últimos restos desaparecieron en 1937, cuando Benito Mussolini ordenó demoler todas las construcciones entre el Borgo Nuevo y el Borgo Viejo para abrir la Via della Conciliazione, que da perspectiva a San Pedro (Mujica Lainez, 1975: 26).

Como confiesa el protagonista, no sintió la pérdida del palacio, pues para él su auténtico hogar era Bomarzo. De aquel, en sus recuerdos, se mezclaban unas salas húmedas que no había chimenea que calentara por grande que fuera; unas angostas ventanas por las cuales se colaba un viento que al agitar los paños parecía que estos, a modo de fantasmas, fueran lo único vivo en aquel palacio muerto; unas armas vetustas y unos viejos pendones desgarrados colgados de los muros que simbolizaban las glorias de los ancestros en un presente huérfano de gestas y triunfos; unos corredores helados, por los que los dos hermanos de Vicino lo perseguían con picas y estoques amarillos de herrumbre (Mujica Lainez, 1975: 26-27).

Como podemos ver, el palacio representaba la imagen misma de la decadencia: un espacio frío, muerto, habitado solo por los recuerdos de un pasado glorioso, pero ya periclitado, en forma de armas herrumbrosas y pendones desgarrados que, irónicamente, servían a los hermanos de Vicino como divertimento en sus travesuras infantiles. En este ambiente pasó el pequeño Vicino sus años de permanencia en la Ciudad Eterna.

Pero de Roma se cita un segundo tipo de ruinas,

¹ Cf. Macías Villalobos (2019: 119-121).

² El lapso de tiempo narrado coincide con la vida de Pier Francesco Orsini, que, cronológicamente, abarca desde su nacimiento en 1512 hasta su muerte en 1572 (cf. Font, 1976: 94).

³ Sobre la melancolía en la obra de Mujica, cf. Blanco Fresnadillo (2013: 17-18).

⁴ Cf. Macías Villalobos (2019: 121).

las que dispersas por la ciudad, pero especialmente por el antiguo foro, recordaban la grandeza de la antigua Roma⁶. Según confiesa Pier Francesco, en una curiosa variante del método peripatético, él junto con sus hermanos y su maestro Messer Pandolfo recorrían por la mañana la ciudad a caballo y, en sus lugares ilustres, se sentaban al amparo de alguna ruina, momento que aprovechaba el maestro para hablar de las glorias del Imperio y de la República asociadas a esos «mismos decadentes proscenios».

Tales explicaciones, que al parecer nada aportaron a Girolamo y Maerbale, más pendientes de lo que pasaba en los alrededores (Mujica Lainez, 1975: 67), en cambio, sí ejercieron una notable influencia en Pier Francesco, quien trataba de aprehender la esencia de Roma, que flotaba alrededor de los monumentos y de los palacios y que le enardecía haciéndole creer que era un antiguo conquistador, como aquel general Caio Flavio Orso, a quien se consideraba el primer ancestro de la familia, haciéndole olvidar su triste condición (Mujica Lainez, 1975: 68).

Es decir, la contemplación de las ruinas y la evocación de la gloria pasada ejercían sobre el niño Orsini un efecto terapéutico. Pero también despertaron en él el amor por las antigüedades: a fuerza de descubrir esculturas mutiladas cubiertas por el follaje, que luego llevaba a su habitación en el palacio para limpiarlas; a fuerza de acumular los bustos, medallas, camafeos, esmeraldas y rubíes que los campesinos lombardos le entregaban, tras exhumarlos durante su trabajo en las viñas o roturando la tierra –conocedores de la extraña afición del niño jorobado–; y, en fin, con el dinero que le daba su abuela, «nació [...] la colección que luego, cuando pude consagrarme a ella, fue una de las pasiones de mi vida, alivio de mi soledad» (Mujica Lainez, 1975: 68-69).

Su gusto por las ruinas y por el arte en general actuaron como paliativos de la soledad de Pier Francesco, soledad que sufrió desde sus más tiernos años por el rechazo de su padre, por las burlas de sus hermanos y en la que contó solo con el cariño de su abuela. Como bien ha destacado la crítica, si el destino de Pier Francesco era ser inmortal,

sería una inmortalidad en eterna soledad⁷.

Esta mención a su afán por coleccionar antigüedades da pie, en Mujica Lainez (1975: 69-70), a una interesante referencia a una serie de monumentos y restos del pasado que durante la Edad Media y el Renacimiento Roma perdió, porque sirvieron de cantera de materiales para la construcción de edificaciones más modernas o para otros fines más triviales: así, bajo Pablo II, el muro de piedra del Coliseo fue empleado en el palacio de San Marcos; bajo Sixto IV, el templo de Hércules y un puente del Tíber fueron convertidos en balas de cañón; el propio Miguel Ángel no dudó en arrebatarse una de las columnas del templo de Cástor y Pólux para que sirviera de pedestal a la estatua de Marco Aurelio; el Mausoleo de Adriano proporcionó las piedras de la Capilla Sixtina, entre otras cosas.

Esto tiene que ver con un motivo ya empleado por Mujica en *El unicornio* al referirse a la ciudad de Petra, la ciudad como superposición de civilizaciones⁸, es decir, la Roma moderna no se entiende sin las sucesivas aportaciones de los diversos momentos por los que ha pasado la ciudad y de los que sus ruinas no son más que un testimonio.

Pero el tema de las ruinas romanas creemos que tiene otra función, y esta quizás la más importante, que además se identifica con la estética fin de siglo: las ruinas como signo del paso del tiempo. Y es que en *Bomarzo* este sentido del paso del tiempo es uno de sus significados alegóricos fundamentales, pues el propio protagonista, Pier Francesco, que, aunque muerto en el siglo XVI, consigue volver a la vida para contar su historia a través de un narrador, el escritor, que vivió en el siglo XX, se convierte él mismo en alegoría del tiempo.

Y, además, de esa tierra que generosamente seguía regalando muchos siglos después muestras de su pasado nació también el amor de Pier Francesco por la poesía: «Y frente a ella, como una planta de esa tierra antigua, cultivada por las civilizaciones, humillada, y enaltecida por los siglos, [...] brotó mi don de poesía» (Mujica Lainez, 1975: 70).

Es decir, la contemplación de las ruinas de la antigua Roma, durante los paseos didácticos con su maestro Messer Pandolfo, acabó elevando, sublimando el espíritu del joven Pier Francesco hasta despertar su amor por las antigüedades, por el coleccionismo y por la poesía. Esa vertiente intelectual de su personalidad le distanciaba de su padre, de su abuelo y de sus hermanos, y debe considerarse una manifestación más del espíritu melancólico de Vicino.

La segunda de las ciudades mencionadas es

⁶ De la tipología de ciudades muertas que propone Hinterhäuser, la que aquí se ofrece corresponde a la primera, evocaciones de ciudades históricas en ruinas, que enlaza con la tradición que arranca con las *Antiquitez de Rome* (1550) de Du Bellay, donde por primera vez en la literatura europea se evocan el ambiente y la melancolía de las ruinas como melancolía de Roma (cf. Hinterhäuser, 1980: 61-62). En el gusto por las ruinas, las clásicas, en particular las romanas, fueron las preferidas hasta mediados del siglo XVII –como se ve en la novela–, por cuanto servían de ilustración de la grandeza antigua y como recordatorio de la vanidad de los asuntos y las obras de los hombres (cf. Litvak, 1986: 241).

⁷ Cf. García Simón (2002b).

⁸ Cf. Macías Villalobos (2019: 148).

Florenxia, que Pier Francesco consideraba la más bella de Italia y en la que todos sus habitantes opinaban sobre el arte porque este era un tema popular, «como los precios del mercado y la política de la comuna» (Mujica Lainez, 1975: 63)⁹. Era incluso más bella que Roma (Mujica Lainez 1975: 98).

Era tal su belleza que Pier Francesco, acomplejado por sus muchas taras físicas y anímicas, al preguntarse qué podía aportarle él a una ciudad así, teme romper su trabajado equilibrio y su armonía: «¿Qué le llevaba yo a Florenxia, capital de la hermosura, qué le llevaba yo que no fuera mi fealdad, mi desdicha, mi ultraje, mi desubicación en el mundo [...]? ¿Y qué podía darme ella a cambio, si mi presencia era suficiente para romper el equilibrio de su orden, logrado con el rítmico rigor de una música cortesana, en el que las palabras y los edificios, los gestos y los mármoles, lo muy nuevo y lo muy antiguo, se respondían como los instrumentos de una partitura?» (Mujica Lainez, 1975: 98).

Florenxia es para Vicino sinónimo de clasicismo, de orden, de equilibrio, donde lo antiguo y lo nuevo respondían concordantes como los sonos de una partitura bien compuesta, y en medio de ese orden aparecía él, un elemento disonante, «Polichinela vanidoso», desequilibrado, contrahecho, desubicado. Como muy bien apunta Fernández Ariza, la llegada del joven Orsini a Florenxia supuso para él la confrontación de dos formas antagónicas, el sueño de la armonía y la negación de la misma a partir de su grotesca imagen¹⁰.

En realidad, la amenaza que Pier Francesco supone para la ciudad es la que supone el tiempo, del que Pier Francesco es encarnación, como destructor del orden encarnado por la ciudad de Florenxia.

La primera impresión al ver la ciudad —que está relacionada con el motivo del «descubrimiento»—¹¹ nos la presenta como un lugar de ensueño, como una de esas ciudades que yacen en el fondo de los lagos o del mar y que solo existen en las leyendas: «Y al avistar Florenxia, las lágrimas agolpadas

en mis ojos la convirtieron en un lugar distinto de cuanto yo conocía, acaso en una de esas vagas poblaciones de las leyendas que yacen sepultas en lo hondo de los lagos y del mar, porque las lentas nubes grises pasaban sobre ella y sobre sus cúpulas y sus campanarios, sobre la reverberación de sus palacios y de sus pórticos y la adivinada lámina del Arno, como si fueran cetáceos enormes que flotaban en la acuática irisación de mi llanto, sobre la paz letal de la ciudad hundida» (Mujica Lainez, 1975: 97-98)¹².

Como se ve, en esta descripción de la ciudad se combinan las construcciones humanas con la manifestación del mundo natural, encarnado por el río, que es a su vez símbolo del tiempo.

Esta asociación de Florenxia con la belleza y el arte es la que late tras el recuerdo de Gian Corrado acerca del traslado del *David* de Miguel Ángel por sus calles, del que fue testigo el padre de Pier Francesco cuando residía en la ciudad y que se describe con todo detalle en Mujica Lainez (1975: 63).

Durante cuatro días, empleando otro motivo habitual en la narrativa de Mujica, el del cortejo¹³, la gigantesca estatua de mármol recorrió el camino que separaba el taller del maestro de la plaza de la Señoría, operación en la cual intervinieron cuarenta hombres que tiraban de ella. La escena recordaba a otras más antiguas, como la del caballo de Troya. Para esta empresa hicieron rodar la escultura sobre vigas engrasadas y emplearon un sistema de poleas y contrapesos que suspendía la enorme figura de un armazón de maderos. Y a su lento paso los habitantes de la ciudad interrumpían sus tareas cotidianas para discutir sobre la calidad de la pieza. Recuerda también cómo al anochecer encendían fogatas a los pies de la figura, mientras que los adversarios del artista, por pura envidia, le arrojaban piedras.

Aunque la escultura del *David* representaba

⁹La llegada de Pier Francesco a Florenxia no solo fue una etapa o un hito fundamental en su formación, sino que, dentro del complejo juego de símbolos y alegorías que supone la novela, su estancia en Florenxia despliega una amplia gama de sentidos en los que se conjugan dos facetas del personaje, como visionario y como soñador. En esta ciudad conoció la grandeza del Arte, «la facultad creativa, el don prodigioso que rescata y justifica la frágil condición de la vida humana» (cf. Fernández Ariza, 1999: 586), una antinomia representada por la estatua del *David*, como ideación del Triunfo del Arte, y por el cadáver coronado de rosas marchitas, representación de la débil condición humana.

¹⁰Cf. Fernández Ariza (1999: 586).

¹¹Como vimos en *El unicornio* con el caso de Poitiers (cf. Macías Villalobos, 2019: 127), el motivo del «descubrimiento» se refiere a la impresión que a los personajes les produce la ciudad la primera vez que se encuentran con ella.

¹²La impresión que la ciudad produjo en Vicino contrasta con las palabras que pronunció Messer Pandolfo, que iba a su lado, que reproducían las celebérrimas imprecaciones de Dante contra su ciudad por haberle desterrado: «¡Nido de malicia —gritó—, mala selva, ciudad de avaricia y de orgullo, ingrata, inestable, planta del Demonio! Y levantando más la voz todavía: ¡Zorro inmundo, loca, mujer ebria de ira, oveja sarnosa que infecta al rebaño!» (Mujica Lainez, 1975: 98). En su descargo decir que con esas palabras Messer Pandolfo no pretendía demostrar su odio a Florenxia, sino su erudición.

¹³Este motivo del cortejo adopta formas muy diversas. Por ejemplo, en *El unicornio* lo vemos en el carro tirado por bueyes que traslada a Poitiers al grupo de actores que viene de representar la pieza sobre las vírgenes prudentes y las vírgenes locas, entre los cuales se encuentra Aiol; también los vemos en el fantástico cortejo fúnebre que traslada el cadáver del ermitaño Brandán; o, por fin, en la caravana que traslada a Pascua de Riveri a través del desierto, encabezada por el Judío Errante. En el caso del traslado del *David*, lo que se está simbolizando es el Triunfo del Arte (cf. Blanco Fresnadillo, 2013: 360).

justo lo contrario de lo que suponía un *condottiero* como Gian Corrado, de todo lo que constituía su orgullo y su razón de ser en la vida: «[...] Como hombre de su tiempo y de su casta, valoraba a la belleza creada por un artista, y se complacía mostrando así que podía ser tan refinado como un Visconti, un Sforza, un Gonzaga, un Médicis, un Este o un Montefeltro, en la reminiscencia resplandeciente» (Mujica Lainez, 1975: 64).

Es decir, Gian Corrado, a pesar de ser un hombre rudo y en apariencia poco sensible a las sutilezas del arte, como hombre de su tiempo, era capaz de demostrar también una sensibilidad artística.

El relato de este fatigoso traslado quedó grabado indeleblemente en la mente del joven Pier Francesco y de hecho constituyó uno de los pocos recuerdos felices que conservó de su padre, otra cosa más que le debía a Florencia.

Otro rasgo puesto de relieve por Pier Francesco en sus primeras impresiones de la ciudad es su vitalidad, siempre en fuerte contraste con el carácter melancólico del joven Vicino: «Se sentía en Florencia, más que en ninguna otra parte, la fuerza de la vida. Se sentía latir y vibrar y estremecerse a la ciudad de puerta en puerta» (Mujica Lainez, 1975: 100).

Muestras de esa vitalidad son, entre otras cosas, su locuacidad: «En cuyos pórticos y en cuyos bancos de piedra parloteaba la multitud. Fuera de Venecia, no he andado por ciudad tan gárrula» (Mujica Lainez, 1975: 99); su afición al juego: «La pasión del juego afloraba por doquier» (Mujica Lainez, 1975: 99); su pasión por la música: «Y la pasión de la música lo envolvía todo» (Mujica Lainez, 1975: 99); su gusto por la burla y la ironía: «La gente discutía y reía por cualquier cosa, [...] derrochando burlas» (Mujica Lainez, 1975: 99).

Estas referencias a Florencia como ciudad vitalista podrían tener relación con la teoría de las doce casas astrológicas, donde la ciudad representaría la Casa de la Vida, frente a Bomarzo como Casa de la Muerte¹⁴, pues, no lo olvidemos, el castillo de Bomarzo se levantaba sobre viejas necrópolis etruscas y en su interior se guardaba un esqueleto, el mismo que custodiaba los manuscritos de Dastyn sobre los secretos para alcanzar la inmortalidad, con el que Gian Corrado, su padre, aterrorizó al Vicino niño. Esta relación de la novela con la astrología no será la única que encontremos a lo largo de *Bomarzo*.

Pero todas estas referencias a Florencia como ciudad del arte y la belleza, a su vitalismo, no nos deben hacer olvidar que para Pier Francesco Florencia fue ante todo la ciudad de su particular exilio, el destino

Florencia es para Vicino sinónimo de clasicismo, de orden, de equilibrio, donde lo antiguo y lo nuevo respondían concordantes como los sonos de una partitura bien compuesta

ideado por su abuelo Franciotto y su padre Pier Corrado para hacerse un hombre, para endurecerse en la vida, y donde el joven conocerá a algunos de los personajes que luego jugarían un papel fundamental en su vida, y el lugar en que también experimentó el amor por primera vez, tuvo su primera experiencia carnal y mandó cometer su primer crimen, al ordenar el asesinato de su criado Beppo, en realidad un hermanastro del protagonista, por el hecho de que había enamorado a Adriana dalla Rozza, su amor platónico.

La decisión de mandar al joven a Florencia fue tomada en Bomarzo, en una reunión en la que participaron el cardenal Franciotto, su padre, Girolamo y Messer Pandolfo: «Hemos resuelto –decretó Franciotto Orsini– mandarte a Florencia. Que Dios se apiade de tu alma» (Mujica Lainez, 1975: 90).

Las razones: endurecerlo para la vida y alejarlo del cariño de la abuela, Diana Orsini, que tanto mal le hacía, como se podía ver por su poco viril carácter, sin olvidar que ya su abuelo y su padre, en su juventud, tuvieron que pasar por una experiencia similar (Mujica Lainez, 1975: 90-91).

A pesar de estas razones, a Pier Francesco no se le escapaba que el motivo real era más oscuro, quitarse de en medio una presencia molesta: «Lo cierto es que querían deshacerse de mí, hartos de una presencia que los injuriaba» (Mujica Lainez, 1975: 92).

Una vez llegado a Florencia, para Pier Francesco el centro neurálgico de la misma durante los casi tres años que vivió en ella, entre 1524 y 1527, fue el palacio de los Médicis, en la vía Larga, en particular su *cortile*¹⁵, ese gran patio cuadrado de entrada, donde

¹⁵ En la biografía simbólico-alegórica que es *Bomarzo*, tras la iniciación que cumplió recorriendo las tumbas y los restos de sarcófagos antiguos y, sobre todo, en el castillo, con su encuentro con el cadáver encerrado entre sus muros, con su destierro a Florencia el héroe, en su camino de la sabiduría, se convierte en visionario-soñador. Como visionario descubre la ciudad, santuario del Arte y la Belleza, siendo el *cortile* del palacio de los Médicis

¹⁴ Cf. Blanco Fresnadillo (2013: 374).

a su llegada estaban reunidos los personajes más importantes que tomaron parte en la vida de Pier Francesco, en particular, ocho «distribuidos en el ámbito que fue testigo de los triunfos y las penurias de los Médicis y que había acogido a papas, a emperadores, a reyes, a príncipes y a los hombres más sagaces y sensibles de su tiempo, como entrada del palacio en el cual Cosme, Padre de la Patria, fundó el poder de su dinastía [...]» (Mujica Lainez, 1975: 101).

En esa correspondencia entre la ciudad y el arte, esos ocho personajes estaban distribuidos, concertadamente, como en un fresco, «puesto que todo tenía, en la Florencia de entonces, una calidad, un tono pictórico» (Mujica Lainez, 1975: 101), ocupando el centro del *cortile*, «como los famosos de Pirandello, parecían, más que seres reales, entelequias o alegorías que aguardaban al artista que debía interpretarlas» (Mujica Lainez, 1975: 101-102)¹⁶.

Entre esos que parecían personajes de un cuadro, de una obra de teatro, en medio de la composición, como si constituyera el eje de toda la figuración, se encontraba Hipólito de Médicis: «Se presentía, alrededor, regida por las inflexiones matemáticas de la Sección de Oro, la telaraña pujante de geométricas figuras que sostiene la armazón de los cuadros del Renacimiento, pues los demás personajes evolucionaban, cada uno en su órbita, usándolo de punto de referencia y ajustando a la suya la cadencia de su proceder» (Mujica Lainez, 1975: 102).

Hipólito, que tenía en la fecha quince años, era hermoso y viril, y había sido enviado poco antes por su tío Clemente VII como *capo* de la ciudad. Por ello era llamado alteza y el «Magnífico». Entre sus habilidades, era capaz de alternar los ejercicios violentos con la poesía y la traducción de Virgilio –de hecho, había traducido todo el libro segundo de la *Eneida* al italiano—. Era, por tanto, un típico hombre del Renacimiento.

A su lado estaba su primo Alejandro, de solo trece años, venido de Nápoles. No se sabía quién era su madre y respecto a su padre, algunos sostenían que era hijo del papa Clemente VII, lo cual explica-

ría la preferencia de este hacia el jovencito. Pero lo único cierto es que tanto Hipólito como Alejandro eran bastardos, lo cual enfurecía a los florentinos.

Junto a Alejandro estaba Lorenzino, perteneciente a la rama legítima de los Médicis. Tenía unos nueve años y era frágil y maleable y amigo de las bufonerías. Era el preferido de Clarice de Médicis, señora de treinta años, casada con Filippo Strozzi, gran caballero de ambigua conducta. Clarice sí era una Médicis verdadera, hija de Pedro y nieta de Lorenzo el Magnífico, hija y nieta asimismo de dos Orsini, Alfonsina y Clarice. Era inteligente y de maneras hieráticas. Se encontraba al otro lado de Hipólito, soberbiamente vestida, apoyada en los hombros de dos niños: Catalina de Médicis, que luego fue reina de Francia y que, como Lorenzino, a los rasgos de la gente de Florencia, dada a las bromas y a la ironía, añadía cierta reserva glacial que a veces le endurecía el rostro; y Adriana dalla Roza, la romana que será el primer gran amor de Pier Francesco y que llevaba en el anular un topacio para protegerse del Amor.

El último elemento de la composición, algo atrás, el cardenal Silvio Passerini, designado por Clemente VII, era el encargado de gobernar Florencia en su nombre, con mano de hierro, y junto a él su protegido Giorgio Vasari, llamado también Giorgino, el pintor que conocía a Virgilio de memoria.

El hecho de que la descripción de los ocho personajes que desempeñarán un papel fundamental en la vida de Pier Francesco se haga en términos pictóricos, como si de una pintura se tratara, puede tener relación con el hecho de que, según Pier Francesco, el órgano que desde siempre le ha proporcionado la felicidad sensual ha sido los ojos: «Mi gran placer sensual ha derivado siempre [...] de la felicidad de los ojos» (Mujica Lainez, 1975: 105).

Y fue precisamente en Florencia donde Vicino descubrió el gran poder que para él tenía este órgano sensorial: «Desde que llegué a Florencia mis ojos se deleitaron como si hasta entonces no hubieran captado su posibilidad de regocijo» (Mujica Lainez, 1975: 105)¹⁷.

Y eran precisamente el *cortile* y la composición pictórica en él representada el *summum* de la belleza captada por los ojos: «Y la fruición que procedía del concierto de los colores y de las contexturas, enlazándome como si lo rigiera un director eximio, culminaba para mis ojos en ese patio de piedra rodeado de estatuas musicales, y en la visión de las figuras que flanqueaban a Hipólito de Médicis» (Mujica Lai-

en la vía Larga el centro de esa ciudad que acaba de descubrir (cf. Fernández Ariza, 1999: 573-574).

¹⁶La descripción de la escena del *cortile* como si de una composición pictórica se tratara tiene que ver, indudablemente, con el esteticismo de Mujica –quien a menudo parte de la imagen, de la pintura para llegar hasta la literatura, empleando en sus descripciones una técnica heredada de la pintura (cf. Blanco Fresnadillo, 2013: 29-30)–, aunque coincide también con uno de los rasgos del llamado exotismo arqueológico de la literatura fin de siglo, que hace prevalecer los valores plásticos sobre cualquier otro en la descripción de escenas y objetos, hasta el punto de que «los personajes y la naturaleza tienden a convertirse en obra de arte de la antigüedad» (cf. Litvak, 1986: 216).

¹⁷La importancia de la vista como modo de captar el mundo tiene que ver con el carácter de Pier Francesco como héroe contemplativo (cf. Blanco Fresnadillo, 2013: 261).

nez, 1975: 105).

En su primera noche en la ciudad del Arno, el joven Orsini tuvo un sueño bastante curioso. Iba por el jardín de Bomarzo, con su abuela y el cardenal Passerini. En el jardín asomaba el *David* de Miguel Ángel. Él se alejaba de su abuela y del cardenal y se acercaba al pie de la estatua, que se elevaba tanto que hundía su cabeza en las nubes, como la antigua Torre de Babel. Luego, ordenados como los bailarines de un ballet, aparecían Hipólito, Adriana dalla Roza y el negro Abul entre las piernas de la estatua. En ese movimiento, Hipólito se colocó en el centro y los otros dos se adelantaron hacia él al son de unas violas, por la derecha y la izquierda, besándolo en los labios alternativamente (Mujica Lainez, 1975: 109).

En una interpretación alegórica, la profesora Fernández Ariza ha propuesto interpretar el sueño como una composición geométrica compuesta por el cuadrado –el patio del palacio– y un círculo inscrito dentro –los personajes–, de modo que todo ello constituiría un *Zodiacus vitae*, cuyos constituyentes fundamentales serían el Sol, Hipólito, el Día, Adriana y la Noche, Abul, que serían una duplicación del canon de las proporciones del cuerpo humano como paradigma geométrico de la armonía del cosmos, tal como lo figuró Leonardo en su conocido poliedro, pero también una imagen del tiempo como sucesión continuada. Asimismo, la figura del *David* representaría la apoteosis del Arte y el arco que dibuja con sus piernas indicaría el Triunfo del Tiempo, cuyo devenir sería el extraño movimiento de ballet del sueño. En suma, Pier Francesco, en su faceta soñadora, estaría representando en tan extraña ideación nocturna el Triunfo del Arte y el Triunfo del Tiempo¹⁸.

La última de las ciudades de la que nos vamos a ocupar es Venecia, que Pier Francesco visitó en el otoño de 1532 con la excusa de que Lorenzo Lotto le pintara un retrato y para ocuparse definitivamente de su hermano Maerbale, que se encontraba residiendo allí¹⁹. Recordemos también que durante su viaje Vicino se empezó a sentir cada vez más indispuerto hasta que cayó muy enfermo, siendo curado en la «Serenísima» por Paracelso. Además, el famoso

¹⁸Cf. G. Fernández Ariza (1999: 575). En cambio, para Font (1976: 114), el episodio, en particular, el hecho de ser besado alternativamente por Adriana y Abul, tendría que ver con dos elementos fundamentales de su vida sentimental: la musculosidad marmórea e infinita, en alusión a la insaciabilidad sensual, y la ambivalencia en la atracción del sexo, elementos ambos que quedarían reflejados en el Sacro Bosco.

¹⁹En el complejo entramado de símbolos y alegorías que constituyen la biografía literaria que es *Bomarzo*, la ciudad de Venecia representa un hito muy importante en la biografía de Pier Francesco, pues detrás del motivo, aparentemente prosaico, de hacerse un retrato, el personaje lo que busca es su propia imagen en el espejo-cuadro de Lotto, artista que sabía plasmar la fugacidad del tiempo en sus retratos y al que tanto le gustaban los símbolos (cf. Fernández Ariza, 1999: 570).

médico le habló de unas cartas que Dastyn escribió al cardenal Napoleón Orsini que contenían la fórmula de la inmortalidad, por lo que a partir de ese momento Pier Francesco hizo grandes esfuerzos por encontrarlas, hallándolas finalmente en una cámara secreta del castillo, al lado del cadáver que tanto le aterrorizó de niño cuando su padre lo encerró en esa misma cámara²⁰.

Su primera impresión sobre la ciudad guarda cierto paralelismo con lo que ya comentamos en su momento sobre Florencia: se trataba de una ciudad de ensueño, una suerte de espejismo que podría desaparecer en cualquier momento, opuesto a la realidad representada por Bomarzo: «[...] Venecia se delineó frente a mí, líquida, aérea, transparente, como si no fuera una realidad sino un pensamiento extraño y bello; como si la realidad fuera Bomarzo, aferrado a la tierra y a sus secretas entrañas, mientras que aquel increíble paisaje era una proyección cristalizada sobre las lagunas, algo así como una ilusión suspendida y trémula que en seguida, como el espejismo de los sueños, podía derrumbarse silenciosamente y desaparecer» (Mujica Lainez, 1975: 334).

Venecia, la ciudad imaginada, es también la ciudad líquida, la representación de uno de los cuatro elementos constitutivos del mundo, el agua, frente a Bomarzo, que, aferrada a la tierra y a sus «secretas entrañas», es la representación de otro de los elementos fundamentales del mundo, la tierra.

Venecia = agua y Bomarzo = tierra son dos plasmaciones de la influencia de Saturno en la arquitectura, pues el planeta rige ambos elementos y tanto la ciudad como el castillo presentan fuertes connotaciones saturninas: como veremos más abajo, Venecia es la imagen misma de la decadencia y Bomarzo, ya lo hemos dicho, está asociada con la muerte, otro ámbito del amplio y complejo dominio del último de los planetas.

Como ya sucediera con Florencia, Venecia es asociada también con la belleza: «[...] Pero, como tantos, como todos, sucumbí al llegar ante el encanto de la ciudad [...] y pensé que no había, que no podía haber en el mundo nada tan hermoso como Venecia» (Mujica Lainez, 1975: 334).

Según Pier Francesco, una parte de la fascinación que la ciudad despertaba se debía a que ya estaba entrando en decadencia: «Venecia se descomponía imperceptiblemente, roída por la podredumbre que, como una emanación fatal del agua turbia, des-

²⁰Los manuscritos eran tan complejos que ni siquiera el arduo trabajo del erudito Fulvio Orsini fue suficiente para desvelar su contenido. Solo gracias a Salomón Luna, el judío experto en la Cábala, que se trajo consigo de Lepanto, se pudieron descifrar esos textos, siendo además este mismo judío el que preparó el brebaje que habría de darle la inmortalidad a Pier Francesco.

gastaba a sus palacios y a sus gentes, y que, años después, quiso extirpar de sí con el esfuerzo de Lepanto» (Mujica Lainez, 1975: 335).

La decadencia física de la ciudad se correspondía con su declive colonial, a pesar de que externamente siguiera deslumbrando con su lujo y esplendor: «Iba perdiendo sus dominios orientales, en manos del turco, otros estados colonizadores se apoderaban de sus mercados en la India [...]. Pero su lujo, su esplendor, jamás habían sido tan evidentes. Los espíritus sagaces presentían la alianza de vida y de muerte que representaba, y eso, esa contradicción conmovedora, se añadía a su hechizo» (Mujica Lainez, 1975: 335).

La conjunción de decadencia y lujo, de vida y de muerte, que tanto contribuía a su hechizo, nos recuerda también al decadentismo del espíritu fin de siglo: «[...] Aristocrática y atacada por el mal de la decadencia que le hincaba los dientes bajo la pompa fingidamente intacta de su ceremonioso dominio: así la vi yo, aquel otoño de mis veinte años» (Mujica Lainez, 1975: 335).

A ello hay que añadir que, quizás, la visión de Pier Francesco se vio influida por su propio decaimiento físico y anímico, motivado por su enfermedad: «Sentí que la enferma Venecia y yo nos parecíamos, en ese momento crepuscular, [...] que ambos simbolizábamos algo semejante, destinado a menoscabarse y a perderse: [...] Venecia y los hombres de mi estirpe [...] habían contribuido a darle a ese mundo, a ese mundo que se iría volviendo, cuando creía volverse mejor, cada vez más uniformado y mediocre, un tono, una orgullosa grandeza, cuya falta lo privaría de una forma insustituible de intensidad y de pasión» (Mujica Lainez, 1975: 335-336).

El duque de Bomarzo, como en otras ocasiones, establece una suerte de comunión con la ciudad, se mimetiza con ella y su enfermedad se identifica con la enfermedad de la ciudad, y el declive de esta es como un anuncio del fin de un mundo y de una época, donde los ideales aristocráticos y de grandeza darán paso a un mundo más mediocre y uniforme. Y en esas circunstancias el síntoma más evidente de ese cambio es «la marchita melancolía del refinamiento».

Sea como fuere, aunque la novela sitúa la decadencia de Venecia ya en el siglo XVI, el mito de Venecia como ciudad muerta se empezó a tejer ya en la literatura de la primera mitad del XIX y alcanzará su máxima expresión en el fin de siglo²¹, por lo que nos encontramos con otro aspecto que acerca a Mujica al decadentismo del que ya hemos dado abundantes ejemplos en estas páginas.

²¹ Sobre el motivo de Venecia como ciudad muerta en la literatura del fin de siglo, cf. Hinterhäuser (1980: 46-50).

Frente a estas muestras de decadencia, Mujica destaca como indicio del vitalismo de la ciudad los numerosos andamios que delatan las nuevas construcciones, todas ellas de tipo suntuario (Mujica Lainez, 1975: 361), aunque hay que advertir que estas muestras de lujo extemporáneo son otro indicio del decadentismo.

Uno de los puntos neurálgicos de la ciudad es la plaza de San Marcos, donde junto al espectáculo que se mostraba en las *altanas* de los palacios, con las patricias y meretrices con sus cabellos extendidos al sol teñidos del famoso rubio veneciano, lo que más parecía atraer a Pier Francesco era lo que se veía al nivel del suelo: «[...] Lo que más me conmovió fue el espectáculo de la plaza misma, en la que confundían su esplendor los géneros procedentes de las tiendas de San Salvatore y de San Lio, los brocados encarnados y azules, o de oro y plata [...]. ¡Ah, no en vano Venecia era tan odiada por su lujo pródigo! ¡No en vano se multiplicaban los decretos inútiles dedicados a contenerlo! Allí convivían las modas de un mundo que todavía no se había entregado a la vulgaridad repetida e imbécil de lo uniforme, sin que faltaran ni las sayas flamencas, ni las ropetas españolas ni los enormes turbantes» (Mujica Lainez, 1975: 355-356).

El fragmento incide no solo sobre el ya comentado lujo veneciano, tan exagerado y ostentoso que incluso se intentó contener con inútiles medidas legales, o en la variedad de artículos de sus tiendas, sino sobre todo en el cosmopolitismo, como demostraba la variedad de modas que allí convivían y que delataban el diverso origen de sus gentes y visitantes.

Una de las ocupaciones de Pier Francesco en Venecia tras su recuperación es la adquisición de antigüedades y algunas obras de arte: «Fue entonces cuando adquirí, en la colección de los patriarcas de Aquileia, los bustos de los emperadores romanos –quince, de Augusto a Marco Aurelio, más decorativos que notables– que mandé colocar en la galería de mi castillo. A Tiziano le pagué un alto precio por una Ariadna, que me fascinó en su taller de la Ca' Grande» (Mujica Lainez, 1975: 358).

Frente a la ciudad como centro activo de la vida política y de los múltiples avatares históricos del momento, se mencionan brevemente en la novela las *villas*, una moda del Renacimiento, creadas siguiendo el modelo de las villas romanas: «Los príncipes, impulsados por la lectura de los poetas griegos y romanos, descubrían el encanto de la naturaleza, y los alrededores de las ciudades comenzaban a poblarse de villas grandes como palacios, con estatuas, con fuentes, con escalinatas, con parques umbrosos. La idea de la *villeggiatura*, con lo que ella comporta de aristocrática imitación del modo de vivir antiguo y de desdén por las inquietudes propias de las capita-

les, brotaba y se expandía» (Mujica Lainez, 1975: 126).

La villa surge como una forma de huir de la ciudad a un retiro no arcádico, sino más bien utópico: no se trata de huir hacia una naturaleza pura, sino hacia una utopía donde es posible dar forma real a un proyecto armónico entre el hombre y la naturaleza²².

La moda de la construcción de villas llevó a Gian Corrado a emprender una serie de reformas para convertir el viejo castillo de Bomarzo²³ en algo parecido a las grandes villas de las familias ilustres con las que él quería parangonarse: «Gian Corrado Orsini no quiso ser menos que los demás y se entregó al gozo de construir. Yo continué después la obra y la conduje a su esplendor máximo [...]. La realidad era muy otra, y mi padre se limitaba, según comprobé en su momento, a disfrazar el castillo, dándole unos falsos aires palaciegos, pero sin conseguir que perdiera nada de su vigorosa, casi brutal esencia» (Mujica Lainez, 1975: 126-127).

Pero los adornos y oropeles que cubrieron sus fachadas no pudieron dar apariencia de palacio a lo que no era sino un rudo castillo: «En cuanto a Bomarzo, los andamios cubrían su fachada principal. Labrados materiales se acumulaban en sus terrazas [...]. Pero Bomarzo era recio como la armadura de un gigante, y aunque añadiesen adornos a su coraza, no conseguirían modificar su fiereza, áspera como la roca en la cual asentaba su empaque medieval» (Mujica Lainez, 1975: 188-189).

A pesar de todo, cuando Pier Francesco se convirtió en el nuevo duque de Bomarzo, este prosiguió los trabajos de embellecimiento del castillo, llevado por su afán anticuario y por su deseo de engrandecer el nombre de la estirpe por él representada: «Y Bomarzo se engalanó espléndidamente [...]. Logré que el castillo asumiera un aire de fiesta y de lujo, escondiendo sus paredes feudales, agresivas, y convirtiendo a la que había sido fortaleza heroica en mansión de placer [...]. Acariciaba la aspiración de que Bomarzo, mi aliado fiel, se presentara lo más suntuosamente, lo más atrayentemente que autorizaran mis medios, para que fuera como una alegoría de su duque [...]» (Mujica Lainez, 1975: 372).

Evidentemente, la culminación de esa transformación estética del castillo serían los jardines del Sacro Bosco y sus figuras que pretendían ser en piedra lo que el Orlando había sido en letras y rimas, y sus grotescas figuras —que no podrían catalogarse de renacentistas, sino de manieristas— serían una forma de plasmar aspectos de la propia autobiografía

²² Cf. García Simón (2002a).

²³ Sobre los valores asociados al castillo de Bomarzo, cf. Blanco Fresnadillo (2013: 397 y ss.).

Una de las ocupaciones de Pier Francesco en Venecia tras su recuperación es la adquisición de antigüedades y algunas obras de arte

de Pier Francesco²⁴. Y aunque este particular jardín sea una construcción artificial, por sus significados alegóricos, es comparable al bosque que rodeaba la ciudad en *El unicornio*, al menos para la mente visionaria de Vicino²⁵.

A modo de conclusión, partiendo de la imagen que de la ciudad daba Mujica en *El unicornio* y comparando con esta la que el autor argentino ofrece en *Bomarzo*, podemos afirmar que la imagen que se extrae de la ciudad en las novelas históricas de temática europea de Mujica es el resultado de una compleja amalgama, fruto no solo de la particular relación que el escritor estableció entre historia y ficción, sino que también entran en juego su particular visión del decadentismo finisecular, su melancolía y el papel asignado a las artes plásticas en la construcción literaria, como resultado de su orientación estética neomodernista.

De entrada, como ya hemos demostrado, el papel de la historia es muy importante, llevado sin duda por su miedo a cometer cualquier clase de anacronismo, quizás más en el caso de *El unicornio* que en el de *Bomarzo*, sobre todo en la recreación que se hace de los últimos tiempos del reino de Jerusalén. La ficción es pieza clave en *El unicornio*, sobre todo en el retrato que Mujica hacía de Occidente, en particular, todo lo referente al castillo de Lusignan y al castillo-corte de Castel-Roussillon, pero lo es aún más en el caso de *Bomarzo*, autobiografía de uno de los últimos representantes de la vieja estirpe de los

²⁴ Cf. García Simón (2002a). Pero, además, el Sacro Bosco fue la particular contribución de Pier Francesco a la gloria de su estirpe, pues, incapaz de contribuir a esta con gestas militares o con alguna obra literaria, solo le quedaba aportar algo nuevo y original, propio de un genio inspirado, un parque con figuras grotescas que reflejara los aspectos más íntimos de su personalidad atormentada, un auténtico «libro de rocas» (cf. Font, 1976: 111). Asimismo, fue su manera de garantizar la inmortalidad del duque: «El personaje narrador, siglos más tarde, [...] recuperó en su memoria la vida distante de Vicino; es decir, esos monstruos, guardianes de piedra, impidieron que el narrador olvidara su pasado. Sin esos monstruos el narrador no hubiera sabido de su perpetuo existir; sin esa historia en piedra el duque nunca hubiera tenido conciencia de su inmortalidad» (cf. Font, 1976: 112).

²⁵ Cf. Blanco Fresnadillo (2013: 315).

Orsini, donde, aunque no faltan referencias a acontecimientos históricos, como el saqueo de Roma de 1527 o a los personajes que formaban la élite dirigente en Florencia, la imagen que de la ciudad se da es, digamos, más «literaria».

Como parte de la recreación histórica, el narrador tiene mucho interés en penetrar la psicología del hombre del Medievo y del Renacimiento. A ello responde, creemos, la descripción de las multitudes en los zocos de la ciudad oriental, aunque aquí el interés por destacar las sensaciones debe mucho a la estética finisecular y neomodernista del autor; o la importancia concedida a la magia, a lo numinoso y a lo sobrenatural, sobre todo en la caracterización del bosque y el desierto como espacios contiguos y complementarios a la ciudad occidental y oriental respectivamente –aunque la magia desempeña también un importante papel en la trama de *Bomarzo*, si bien no directamente relacionada con su caracterización de la ciudad–; o la sensibilidad ante la belleza, ante los objetos bellos, de los hombres del Renacimiento, como demuestra el espíritu rudo de Gian Corrado en su descripción del traslado del *David* de Miguel Ángel, del que fue testigo.

Al espíritu fin de siglo responde la elección del tema de ambas novelas, los momentos finales del reino cristiano de Jerusalén y la historia de una estirpe, los Orsini, ya en franca decadencia; el retrato claramente decadentista de Jerusalén y Venecia, imagen de la ciudad en declive, en proceso de destrucción, propensa a la lujuria, a la apatía, a la ostentación y a un lujo claramente extemporáneos; la inclusión del tópico de la ciudad muerta, en particular Petra, con la variante de la ciudad destruida por un castigo divino, en este caso Sodoma y Gomorra; el papel asignado a las ruinas, ya no solo como imagen tópica del paso del tiempo y de la ruina de las civilizaciones humanas, sino como recordatorio de la gloria pasada de las antiguas civilizaciones, bien sea Petra como resultado de la superposición de las distintas culturas que la conformaron, bien sea Roma, en el caso de *Bomarzo*; la inclusión de buen número de tipos y tópicos del decadentismo finisecular, como el Judío Errante, la *femme fatale*, el desierto, etcétera.

En relación con el decadentismo tenemos que poner el tono claramente melancólico –y saturnino– de muchos de los personajes de ambas obras, empezando por Pier Francesco Orsini, arquetipo del tipo melancólico y encarnación él mismo del tiempo, e incluyendo en esta lista al hada Melusina, afectada por la melancolía amorosa, como Pascua de Riveri, a Brandán, víctima de la melancolía religiosa en su papel de anacoreta, o a los personajes principales del Jerusalén «finisecular», el rey Baudoin, Onfroi IV o el propio Reinaldo de Sidón, todos ellos una suerte de dandis *avant la lettre*.

En la imagen de ciudades como Florencia, arquetipo del orden, de la simetría, predomina la aproximación puramente estética, de donde deriva el papel fundamental asignado a la pintura en la descripción del *cortile* florentino y de los ocho personajes que allí supuestamente encontró Vicino en su primera visita, cuya descripción sigue los parámetros de la sección áurea; la importancia concedida a las sensaciones visuales y a la vista, que Pier Francesco descubrió en la ciudad del Arno, precisamente en el *cortile*, como fuente principal de felicidad sensual; este papel predomina también en la primera descripción de muchas de las ciudades, el motivo que hemos llamado del «descubrimiento» de la ciudad, como en el caso de Poitiers, Jerusalén, Florencia o Venecia.

Muy importante es también el papel de la alegoría, como en la interpretación del encuentro entre Pascua, el Judío Errante, Aiol y el Hada en el Uadi Araba, o el extraño sueño de Pier Francesco recién llegado a Florencia, sin olvidar que *Bomarzo* está repleta de símbolos que tienen que ver con la melancolía, el paso del tiempo o el decadentismo, de muchos de los cuales es encarnación el propio protagonista.

Finalmente, en este complejo retrato de la ciudad desempeña un papel fundamental la interpretación de la historia que hace el autor, interpretación que tiene mucho que ver con la inmortalidad y por ende con el tiempo. En efecto, el autor argentino utiliza la historia como referente para analizar a los pueblos y al hombre, a los cuales contempla con un escepticismo cargado de ironía, pero también con compasión, «sabedor de sus repetidos errores, de sus repetidas tretas, de su constante debilidad y de su no menos constante impulso de vivir y hasta de sobrevivir»²⁶.

Fuentes y bibliografía

- Blanco Fresnadillo, L. (2013): *La poética de Manuel Mujica Lainez. Fábula e iconografía*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Fernández Ariza, G. (1999): «*Bomarzo*, el sueño manierista de Manuel Mujica Lainez», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, pp. 563-588.
- Font, E. (1976): *Realidad y fantasía en la narrativa de Manuel Mujica Lainez*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- García Simón, D. (2002a): «El Renacimiento como tema en *Bomarzo* de Manuel Mujica Lainez. Primera parte», en *Espéculo*, n.º 21, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero21/bomarzo1.html> (consulta: 3 de febrero de 2019).
- (2002b): «El Renacimiento como tema en *Bomarzo* de

²⁶Vázquez (1983: 191).

- Manuel Mujica Lainez. Segunda parte», en *Especulo*, n.º 22, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero22/bomarzo2.html> (consulta: 3 de febrero de 2019).
- Hinterhäuser, H. (1980): *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus.
- Litvak, L. (1986): *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Madrid: Taurus.
- Macías Villalobos, C. (2019): «La imagen de la ciudad en las novelas históricas de Manuel Mujica Lainez», en G. Fernández Ariza (coord.): *La ciudad como arquetipo. Literatura, historia y arte*. Málaga-Zaragoza: Aula María Zambrano-Cátedra Vargas Llosa-Libros Pórtico, pp. 119-150.
- Mujica Lainez, M. (1975): *Bomarzo*. Barcelona: Planeta.
- Vázquez, M. E. (1983): *El mundo de Manuel Mujica Lainez. Conversaciones con María Esther Vázquez*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

LA BIBLIOTECA DE ARENA. DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER VS. ENRIQUE VILA-MATAS

The sand library. Dominique Gonzalez-Foerster vs. Enrique Vila-Matas

Blanca Machuca Casares

Universidad de Málaga (España)

La propia literatura de Vila-Matas resulta atractiva para los artistas plásticos hasta el punto de sentir un gran interés por sus novelas y por conocerle, como sucedió con Sophie Calle y en el caso de Dominique Gonzalez-Foerster, con quien acabó surgiendo una amistad y admiración mutua donde los encuentros suman para sus propios proyectos. Así que en la propia obra de Dominique Gonzalez-Foerster y de Enrique Vila-Matas se puede observar similitudes como la de situarse en un lugar intermedio entre el límite de la literatura, el arte y la vida, la creación de entornos relacionados con los límites y la ambigüedad, el paseo, la literatura portátil y las citas. Esta relación de amistad ha provocado muchas idas y venidas desde el campo de la instalación artística, performativa y la literaria. Intentamos observar las similitudes entre la obra de ambos que nos darán la clave de ese ir y venir del arte a la literatura, de la ficción y la realidad, de lo que está y no está. A través de hablar de los cronotopos del límite y el umbral en la frontera, el camino en el paseo, el encuentro en la cita.

Palabras clave

Vila-Matas, Gonzalez-Foerster, cronotopos, ambigüedad, paseo, arte, literatura

The Vila-Matas' literature is very interesting for the artists and he is very interested in art. For example the artist Sophie Calle was interested to met him and this relationship is the base of *Exploradores del abismo* (2007), or Dominique Gonzalez-Foerster appeared a great friendship until they add in their works. Our purpose is to see the similitude between the works of Vila-Matas and Gonzalez-Foerster like to stay in the border to literature and art, reality and fiction or of what is and is not. Both use the exhibition for example themselves exhibition or the environments and the limits in the time, the promenade, the portable literature, or the quote. We use the chronotopes for analyzing and organizing their works like the limit for to speak about the border, the road for the promenade and the met for the date.

Keywords

Vila-Matas, Gonzalez-Foerster, chronotopes, *Ambiguity*, promenade, art, literature

Ha estado lloviendo durante años, no ha pasado un día ni una hora sin lluvia. Esta agua continua ha tenido un efecto extraño sobre las esculturas urbanas. Han empezado a crecer como plantas tropicales gigantes y se han vuelto aún más monumentales. Para detener este crecimiento, se ha decidido almacenarlas dentro, entre los cientos de literas que, noche y día, reciben refugiados de la lluvia. (*Turbine Hall, 2058*, traducción propia. Londres, inicio de la exposición en la Tate Modern Gallery).

Dominique Gonzalez-Foerster nos introduce así en la exposición *TH 2058* que realizó entre los años 2008 y 2009 en la Tate Modern Gallery. El texto daba a entender que la sala se hallaba en el año 2058. Como una puerta del tiempo, que cuando atraviesas el umbral te encuentras en otra época. Aquí el espectador está rodeado de literas, libros, películas y obras de otros artistas, que representan a animales o elementos orgánicos que han crecido mucho por la lluvia. Este prólogo a la exposición nos recuerda a los niños cuando juegan a policías y ladrones, las naves espaciales y superhéroes. Nos introduce en una aventura, nos sitúa en un ambiente a pasear, tocar, leer. Dominique Gonzalez-Foerster busca contar historias a través del espacio; tal como se recoge en una entrevista en el *ABC Cultural* con motivo de su exposición *Splendide Hotel* (2014), ella asegura ser «una escritora frustrada».

Enrique Vila-Matas siempre ha tenido curiosidad por el arte. Sus novelas están llenas de referencias de artistas que se convierten en personajes literarios; como es el caso de Sophie Calle en *Exploradores del abismo* (2007) y Marcel Duchamp en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985). La propia literatura de Vila-Matas resulta atractiva para los artistas plásticos hasta el punto de sentir un gran interés por sus novelas y por conocerle, como sucedió con Sophie Calle, y en el caso de Dominique Gonzalez-Foerster acabó surgiendo una amistad y admiración mutua en la que los encuentros suman para sus propios proyectos. Así que en la propia obra de Dominique Gonzalez-Foerster y de Enrique Vila-Matas se pueden observar similitudes como la de situarse en un lugar intermedio entre el límite de la literatura, el arte y la vida, la creación de ambientes relacionados con los límites y la ambigüedad, el paseo, la literatura portátil y las citas. Esta relación de amistad ha provocado muchas idas y venidas desde el campo de la instalación artística, performativa y la literaria.

Dominique Gonzalez-Foerster construye para sus *enviroments* un espacio narrativo y, como pasó con *TH 2058*, se lo cuenta al escritor Enrique Vila-Matas, que posteriormente lo incluyó dentro de su novela *Dublinsca* (2010). En ese momento fue cuando Enrique Vila-Matas nos acercó a través de su mundo literario a Dominique Gonzalez-Foerster. «Luego, decide entrar en el correo electrónico y encuentra el esperado email de una amiga, Dominique Gonzalez-Foerster, que por fin narra con todo detalle la *instalación* que prepara para finales de julio en la Sala de las Turbinas de la Tate Modern» (Vila-Matas, 2010: 48).

En el texto *Rimbaud expuesto* (2013), que escribió para la exposición *Splendide Hotel* (2014) de Dominique Gonzalez-Foerster, Vila-Matas explica cómo se produjo la recreación imaginada de la exposición de Turbine Hall de la Tate Modern de Londres en el 2008. Él pensaba que Dominique Gonzalez-Foerster le invitaba a «intervenir» en la exposición. Para su sorpresa, cuando fue a visitar la exposición vio que no tenía nada que ver con lo que él había imaginado y escrito en *Dublinsca*. Observó la diferencia de lo imaginado con lo sucedido realmente, la distopía. Las colaboraciones entre Enrique Vila-Matas y Dominique Gonzalez-Foerster se han mantenido en exposiciones como *Chronotopes & Dioramas* (2009), *Splendide Hotel*, en la que Gonzalez-Foerster le propuso que escribiera una «historia secreta de la exposición». El día de la inauguración, Enrique Vila-Matas me presentó a Dominique Gonzalez-Foerster y lo primero que comentó fue su gran admiración hacia los escritores. Y en la retrospectiva que realizó en el Pompidou *Dominique Gonzalez-Foerster, 1887-2058* (2015), Vila-Matas publicó *Marienbad eléctrico* (2015), un libro dedicado a la amistad que les une.

En la frontera

Vila-Matas conjuga la realidad y la ficción y a través de la novela hace el ensayo. Un juego de los límites, un colocarse en la frontera que elimina clasificaciones. Uno de sus referentes es Marcel Duchamp, quien decía que el mejor referente que podía tener era un escritor como Raymond Roussel después de haber visto la obra teatral *Impresiones de África* (1909). Duchamp tenía como norma la ambigüedad de los límites. Para él existía un umbral, una zona límite o liminoide muy fina, casi imperceptible, que está en cualquier lado y momento que, como la ambigüedad del juego, es difusa y conecta el mundo real con otro más relacionado con el deseo, el placer, ya sea en la misma realidad, la ficción o el sueño. Esa frontera de Duchamp re-

cibe distintos nombres según la traducción: infrafino, infraleve, infradelgado. Brian Sutton-Smith, en su artículo *La ambigüedad del juego* (2009), utiliza como base de sus reflexiones el texto *Seven Types of Ambiguity* (1955), de William Empson, que son los siete tipos de ambigüedad: 1) la ambigüedad de referencia, 2) la ambigüedad del referente, 3) la ambigüedad de la intención, 4) la ambigüedad del sentido, 5) la ambigüedad de la transición, 6) la ambigüedad de la contradicción, 7) la ambigüedad del significado (Sutton-Smith, 2009: 38).

Algunos de los siete tipos de ambigüedad están en la obra de Dominique Gonzalez-Foerster y Enrique Vila-Matas, por ejemplo la intención, contradicción, transición y significado. Ya que ambos juegan con los límites de manera intencionada: no saber si es cierto o no, si va en serio o en broma, ser o no ser, la idea de no hacer en lo hecho; en definitiva, lo que Sutton-Smith define, la ambigüedad como un concepto que se mueve entre los límites de lo real y del sueño o de la ficción.

Vila-Matas cuenta en *Marienbad eléctrico* un comentario que escuchó a DGF durante la inauguración de la exposición *Splendide Hotel*: «Prefería moverse en una zona de riesgo y duda, le gustaba situarse en la ambigüedad y no tener que implorar que le reconozcan que hace arte, prefería desplazarse por zonas nebulosas» (Vila-Matas, 2015: 44). Él encuentra una similitud cuando termina una novela, puesto que él mismo «no está seguro de que sea una novela» (*idem*). En una conversación entre Fernando Aramburu y Vila-Matas publicada en *El Cultural*, señala:

No veo esa división absurda entre la novela de tradición realista y la que, por calificarla de algún modo, llamamos vanguardista, o novela de la dificultad. Hay que acabar con ese topicazo, con esa línea divisoria. A fin de cuentas, seguro que quienes inventaron el realismo literario (Balzac, Dickens, Flaubert...) no llegaron a creer nunca en él. (Aramburu y Vila-Matas, 2017).

Dentro de esos límites de la realidad se puede encontrar varios aspectos de DGF. Por un lado, la retrospectiva que hubo en 2015 en el Centro Pompidou de París: *Dominique Gonzalez-Foerster, 1887-2058*. A partir de las fechas en las que localiza sus exposiciones *Splendide Hotel, 1887* y *TH 2058*, transcurre toda su vida como si fuera el Orlando de Virginia Woolf, con la capacidad de cambiar hasta de género. Pues otra característica de DGF es el disfraz, de forma que le permite vivir muchas vidas, como ser Lola Montez o Edgar Allan Poe. En una de las últimas *performances* de DGF, *Exoturisme* (2018), se transforma en una cantante, se maquilla y se viste para la ocasión y se pone una peluca, nos recuerda a una

replicante de *Blade Runner* (1982). «El sujeto juega a creer, a hacerse creer o a hacer creer a los demás que él es distinto de sí mismo; olvida, disfraza, se despoja pasajeramente de su personalidad para fingir otra» (Caillois, 1958: 36). Una forma de convertirse en personaje de su propia obra. *La máscara sirve, a veces, para poder quitarse la máscara y dar libertad a otros aspectos de uno mismo*.

En cambio, a Enrique Vila-Matas escribir le permite expandirse y hablar sobre sus intereses. Por ejemplo *Kassel no invita a la lógica* (2014), a partir de la idea de una invitación para participar en *Documenta 13*, en Kassel. Una situación entre la ficción y la realidad en la que no se conocen los límites, ya que muchos de los nombres que utiliza son reales, pero siempre nos quedará la duda de si realmente fue invitado a formar parte de *Documenta* como una obra de arte. La novela está llena de referencias, citas y reflexiones. Acompañamos a Enrique Vila-Matas en sus paseos mientras ve las obras de la *Documenta* como un visitante curioso e interesado que nos cuenta abiertamente lo que piensa.

De forma que tanto Dominique Gonzalez-Foerster como Enrique Vila-Matas realizan obras que se podrían definir cerca de la «literatura expandida» de la que habla Ana Pato.

El paseo. La literatura expandida

Vila-Matas, en su artículo «Literatura expandida», en *El País*, nombra a Ana Pato, que denominó «literatura expandida» la labor que realiza DGF dentro de sus entornos. Sacar de las fronteras estéticas «la materia artística y literaria [...] para llevar también a lectores y espectadores fuera del foco de la pesadilla de nuestro acotado tiempo enclaustrado» (Vila-Matas, 2017b).

Otra forma de plantear lo que Rosalind Krauss escribió en *La escultura en el campo expandido* (1979), cuando hablaba de la eliminación del pedestal, el marco, para que la obra se integrara en el tiempo actual.

En el caso de DGF, lo ha hecho a través de los ambientes, el disfraz, la canción; y Vila-Matas, a través de la exposición de sí mismo como escritor.

El modelo de ambiente-exposición que utiliza DGF tiene como referente la exposición *Los inateriales* (1985), de Thierry Chaput y el filósofo Jean-François Lyotard; consistía en llevar el formato libro a la exposición, de forma que la narratividad literaria pasaba a una narratividad espacial. El espectador podía deconstruir un texto de una novela o crear un nuevo texto a través del ordenador.

Gonzalez-Foerster prefiere llamar *environments* a su trabajo antes que instalaciones. Los entornos

Algunos de los siete tipos de ambigüedad están en la obra de Dominique Gonzalez-Foerster y Enrique Vila-Matas, por ejemplo la intención, contradicción, transición y significado

que la artista crea a partir de los objetos parecen teatros donde sitúa sus propias escenografías. Dominique Gonzalez-Foerster crea juegos a partir de historias para los espectadores. Le dice a Jennifer Allen que siempre se ha movido entre la utopía y la distopía (Allen y Gonzalez-Foerster, 2008: 3). La utopía y la distopía son dos conceptos en los que se sitúa el espacio del juego. Uno se sitúa en un espacio mental: el que se inventa y se imagina cómo se juega; y el segundo está en un espacio físico: el juego que se realiza. El lugar intermedio entre la utopía y la distopía corresponde a la heterotopía de Michel Foucault. Un lugar definido como una alfombra azul que se convierte en una biblioteca como «la cama de los padres que se convierte en barco» (Foucault, 2008: 2). La heterotopía es el lugar donde confluyen las utopías, un espacio paralelo narrativo; y las distopías, el espacio real. DGF mezcla la literatura y el espacio para crear sus *environments* a partir de la dramaturgia: espacios reales que confluyen con la literatura como lugar de paso, de juego, de imaginación.

Ina Blon considera que el concepto de atmósfera o ambiente de Gonzalez-Foerster parece ser una especie de percepción colectiva, porque, aunque aparezca en la percepción subjetiva, al estar situado en un espacio compartido da la sensación de colectividad (Blon, 2008: 68). Dentro de las exposiciones de Gonzalez-Foerster, existen las ambientaciones espaciales o escenográficas en las que no hay objetos pero se hace notar su ausencia y exposiciones en las que hay objetos pero fuera del espacio habitual. Penélope Curtis observa que los objetos que utiliza Gonzalez-Foerster están sin presentar, hacen una pequeña referencia a una época o tiempo, como esperando a ser utilizados (Curtis, 2008: 104).

Dominique Gonzalez-Foerster da gran importancia a la base de sus exposiciones, películas y libros, hasta el punto que los incluye dentro de la exposición, donde el visitante los puede hojear o leer.

Un ejemplo es *Chronotopes & Dioramas* (2009), exposición de Dominique Gonzalez-Foerster en el DIA Art Foundation de Nueva York que hace referencia al cronotopo de Mitjail Bajtin –que implica que el espacio no se puede separar del tiempo por su carácter emocional– y a los dioramas –que hacen referencia a una de las máquinas precinematográficas y también al telón de fondo que representa el hábitat de los animales en museos de ciencias naturales–. De esta forma une ilusión, técnica y arte. La comisaria de la exposición, Lynne Cooke, explica que toma la literatura como tema central en lugar de la vida salvaje. La exposición consistía en la instalación de tres cajas con tres dioramas que parecían pequeños escenarios teatrales. En cada una de las cajas representaba una zona climática extrema distinta: la selva, el desierto y el círculo polar. Parecían sacadas de un museo de historia natural. El cambio que realiza Gonzalez-Foerster consiste en que en lugar de situar animales dentro de esos tres climas coloca libros cuyos autores vivieron o situaron sus historias en lugares similares. El libro se convierte en un animal situado en su entorno natural.

En *TH 2058 (Turbine Hall 2058)* el nombre nos indica el lugar y el año de la exposición. Estamos en 2058 y en un lugar que ya existía en 2008, pero que ha cambiado con el tiempo. La introducción de la exposición, que ya vimos al principio, nos recuerda la introducción de películas históricas y de ciencia ficción, que lo primero que hacen es enunciar el lugar, el año y lo que ha sucedido. Esta exposición se basa en la película de ciencia ficción de Richard Fleischer *Soylent Green* (1973), que a su vez está basada en una novela de ciencia ficción de Harry Harrison: *Make Room! Make Room!* (1966). En la exposición de Gonzalez-Foerster había dos mil literas para los visitantes que se tenían que refugiar de la lluvia, junto con una selección de esculturas que tenían formas orgánicas o parecían animales, como *Spider* de Bourgeois, *Flamingo* de Calder, *Apple* de Oldenburg, sin título (*Three large animals*) de Nauman. En las literas había depositado los libros leídos durante el último año que componen la bibliografía de la exposición, libros como *Fahrenheit 451* de Bradbury, *1984* de Orwell, *The Drowned World* de Ballard, *Make Room! Make Room!* de Harrison, *Ficciones* de Borges, *El mal de Montano* de Vila-Matas. Al fondo se situaba una pantalla donde se proyectaba una película, *The Last Film*, que era un montaje de secuencias de diferentes películas de ciencia ficción.

Gonzalez-Foerster muestra la ausencia del actor, una puesta en escena en que los actores han tenido que dejar todo a medio hacer, como si hubiera pasado una estampida o se hubiera producido un atentado nuclear. Jens Hoffmann dice de Dominique Gonzalez-Foerster: «Lee espacios del

mismo modo en el que el resto leemos libros. Está en sintonía con el pensamiento inacabado, la descripción exhaustiva, el monólogo asociativo y la escenificación del espacio, y se ha convertido en una experta introduciendo rasgos y elementos que alteran de forma sutil la narrativa del espacio existente» (Hoffmann, 2008: 23). El espectador para Dominique Gonzalez-Foerster es un usuario. Se concibe la obra como la exposición, darle forma al espacio que el espectador recorre, en el que juega durante un tiempo. Quiere «crear algo entre una atracción y una obra de arte» (Gonzalez-Foerster, 2008: 62). Esta idea acerca más la exposición a las atracciones y recuerda el concepto de «casa embrujada» en el que el visitante entra en un itinerario fijo pasando por distintos personajes, ruidos y montajes escénicos. En definitiva, va por diferentes ambientaciones que le generarán diversas sensaciones. Dominique Gonzalez-Foerster explica en una entrevista con Hans Ulrich Obrist que lo que más le gusta cuando visita una exposición es sentirse como espectadora en un teatro. Le atrae circular por el espacio con la posibilidad de salir y entrar y de estar riendo y hablando. De forma que ella actúa como espectadora y protagonista de la historia. Lisette Lagnado explica que en la obra de Gonzalez-Foerster el cuerpo «es el eje que estructura toda la reflexión que le llevará a concebir el ambiente, muy diferente de la naturaleza formal de la “instalación”, introduciendo redes, almohadas, colchones e incluso una piscina» (Lagnado, 2008: 83). Ella coloca los objetos delante y la «mezcla sensible» la hace el espectador (Bourriaud, 2004: 66). En la canción de *Exoturisme* (2018) pone letras y cuenta visiones futuristas, ambientales, llenas de referencias con la idea de que cada uno se imagine el futuro. Hay cierta similitud en las ideas de Gonzalez-Foerster y Jorge Luis Borges. Este decía que lo más difícil es ser lector, porque tiene que entrar de primeras en un mundo que no conoce. Dominique Gonzalez-Foerster considera que «cada espacio tiene potencial para muchas narrativas en función de los usuarios [...]. Significa que el lector también tiene que aportar algo de su propia experiencia o su propio conocimiento para que funcione» (Hoffmann, 2008: 27).

Nocturama (2008) fue una exposición que realizó Gonzalez-Foerster en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Ambientes que evocan un paseo nocturno en el exterior-interior de las salas de exposición. Constaba de tres partes: una primera en la que se veían películas de Gonzalez-Foerster llamada «Cinelandia», que recreaba un cine. Las películas consistían en una relación de los cortos que permitían conocer su obra y nos servían como introducción a la exposición. Gonzalez-Foerster no considera que exponer trabajos anteriores sea crear una «retrospectiva»; por el contrario, lo consi-

dera una «prospectiva», pues de lo que se trata es de revisar el trabajo anterior para predecir lo que va a ser en el futuro. La segunda era, nuevamente, «La alfombra de lectura», que consiste en una alfombra con los libros que le han servido como base de trabajo para esta exposición centrada en la obra de Enrique Vila-Matas. Y por último un nuevo trabajo, un entorno en el que la noche es la protagonista a nivel sensorial: luces en movimiento, elementos que apenas se pueden distinguir, suelo irregular, etcétera. La ambientación es uno de los elementos que más ayudan al actor a realizar su papel y en el caso de sus exposiciones los espectadores pasan a ser actores del espacio que ella ha creado. Curtis nos cuenta cómo es su visita a la exposición, la cual define como una *passeggiata*, un paseo por el museo leonés igual que si paseara por la ciudad de noche.

Los entornos de DGF son inconclusos: deja espacios preparados para ser usados una vez que te los encuentras –como *TH 2058* y *Splendide Hotel*– y otros te limitan y solo pueden ser observados –como sucede en *Chronotopes & Dioramas*– tras una vitrina, como si fueran un museo de historia natural o un zoológico. Los objetos cotidianos o esculturas muy conocidas los sitúa en otro entorno, dando la sensación de extrañamiento que permite recordar otro lugar, que puede ser el habitual u otro distinto, y tener la sensación de algo que no recuerda pero sabe que has podido vivir. Con la sensación de extrañamiento se observa y actúa de manera diferente y consciente del cambio. Lisette Lagnado considera que los conjuntos tanto espaciales como objetuales que utiliza Gonzalez-Foerster «destacan el efecto del viaje como táctica para visitar una exposición. Atenta a la creciente confusión entre el significado de una exposición y la banalidad de una atracción, pretende instaurar poco a poco una “consciencia del turismo”» (Lagnado, 2008: 86-87). Esta consciencia de turista está relacionada con la visión novedosa o de extrañamiento de un entorno habitual. La exposición convertida en acontecimiento a través de la idea del viaje. Bajtin dice: «El acontecimiento se vuelve a transformar en el juego cuando el participante, al negar su postura estética y entusiasmado por el juego como por una vida interesante, participa él mismo como otro viajero o como un bandido» (Bajtin, 1992: 72). El acontecimiento cuenta una situación, contextualiza. Son no lugares tal como describe Marc Augè, impersonales, espacios de transición pero con la capacidad de convertirse en un espacio propio de cada uno. Nuevamente se sitúan en un entre, están en un estado de transición, como parte del recorrido.

En el caso de Enrique Vila-Matas, en cada novela hace una exposición. Una frase que toma de Michel

Leiris y recoge en *Marienbad eléctrico*: «Exponerme cada vez que escribo, el deseo de exponerme en todas las acepciones del término...» (Vila-Matas, 2015: 24), donde también habla de un correo que envió a DGF y a ella le pareció muy interesante. En él le habla de la frase de Rimbaud y de exponerse a sí mismo después de su estancia en el continente africano, en Etiopía. Los espacios de Vila-Matas se adaptan, es un espacio mental, no le hace falta ser descriptivo. Algunos son espacios relacionados con acontecimientos, como en *Kassel no invita a la lógica*. O sea, que la línea temporal está muy presente. La *Documenta 13* de Kassel en 2012. Los *environments* te envuelven, te rodean, te implican; un elemento común de todos los ambientes es el estado psicológico, capaz de abstraerte y llevarte a otro territorio, capaz de sacarte de la rutina. Son paseos por Kassel, paseos por su barrio, por Dublín, París, pero, sobre todo, es el estado mental del paseo. Se deambula por los pensamientos, se va encontrando personas, conocidas, desconocidas que te van llevando a otro lado, vuelves al sitio, te vas. De la misma manera que Robert Walser escribe en *El paseo* (1917) después de haber dejado su cuarto sombrío con la hoja en blanco para salir a la calle e ir encontrándose con conocidos, desconocidos, niños, perros, entrar en el banco, la librería y reconocer que va acompañado por «ti», lector. Un paseo que es similar al hecho de leer, de escribir. Con reflexiones que emparentan la guerra con el arte y el proceso de escribir.

El lugar común de DGF y Vila-Matas es el recorrido, el paseo, el camino. Porque estos espacios transversales, fronterizos, también se acercan a cronotopos más comunes, como son el camino y el encuentro.

Marc Augé define la frontera como «un paso, ya que señala, al mismo tiempo, la presencia del otro y la posibilidad de reunirse con él» (Augé, 2007: 21). Esta frontera corresponde al cronotopo del umbral. Para Bajtin, este cronotopo tiene unas características que resaltan la intensidad de las emociones precisamente por la condensación espacial y temporal. Será una línea, una frontera, que puede dar la sensación de permanencia por la duración. Bajtin señala:

Este puede ir también asociado al motivo del encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de la crisis y la ruptura vital. La misma palabra «umbral» ha adquirido en el lenguaje (junto con el sentido real) un sentido metafórico, y está asociado al momento de la ruptura en la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida. (Bajtin, 1991: 399).

Tal como sucede con el juego. El juego se sitúa en la frontera o pasaje de la realidad cotidiana y

de la imaginación, el mismo hecho de ser una actividad obliga al tránsito. La explicación sobre un espacio transversal que ofrece Delgado es similar a las características del juego:

Un estudio de los espacios que podríamos llamar transversales, es decir, espacios cuyo destino es básicamente traspasar, cruzar, intersectar otros espacios devenidos territorios. En los espacios transversales toda acción se plantearía como un a través de. No es que en ellos se produzca una travesía, sino que son la travesía en sí, cualquier travesía. No es nada que no sea un irrumpir, interrumpir y disolver luego. Son espacios-tránsito. (Delgado, 2008: 36).

El camino tiene unas características particulares, un camino es un tránsito de un lugar a otro. Posee además la posibilidad de que se den otros cronotopos, como el del encuentro, y otras experiencias, como la sorpresa. El cronotopo del encuentro del que hablaba Bajtin tiene la característica de ser más temporal y se da más fácilmente en el cronotopo del camino y en el tránsito fronterizo y un intenso nivel emotivo. En cambio, el cronotopo del camino, al tratar una mayor cantidad de espacio y tiempo, tiene menos intensidad emotiva.

El «camino» es el lugar de preferencia de los encuentros casuales. En el camino (en el gran camino), en el mismo punto temporal y espacial, se intersectan los caminos de gente de todo tipo: de representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones, de todas las nacionalidades, de todas las edades. En él pueden encontrarse casualmente aquellos que, generalmente, están separados por la jerarquía social y por la dimensión del espacio [...]. Aquí se combinan, de una manera original, las series espaciales y temporales de los destinos y vidas humanas, complicándose y concretándose por las distancias sociales, que en este caso están superadas. Este es el punto de entrelazamiento y el lugar de consumación de los acontecimientos. El tiempo parece aquí verterse en el espacio y correr por él (formando caminos). (Bajtin, 1991: 394).

La novela *Kassel no invita a la lógica* se parece a las ambientaciones de DGF incluso en la forma de ser tratadas. Un espacio real sobre el que ficciona o no y plantea un deambular por una exposición que es la *Documenta 13* de Kassel. El escenario en el que transcurre esta novela es la suma de paseos con la parada en las obras de los artistas que visita. Vila-Matas explica que la caminata, de alguna manera, también se produce en la forma de contar, porque facilita «la facultad de decir cosas sin pensarlas antes» (Vila-Matas, 2014: 58), es el «viaje andado». Y como en un juego de matrioskas, te introduce dentro de un paseo donde habla de otros

paseos, como cuando cita: «Al final del trayecto descubrimos una gran explanada muy lisa y totalmente descubierta...» de la novela *Locus solus* (1914), de Roussel («Roussel», en Vila-Matas, 2014: 62). Transcurre en un jardín donde se van encontrando todo tipo de experimentos científicos, que Vila-Matas señala como una suma de paseos. Y, por ejemplo, Vila-Matas decide llevar *Viaje a la Alcarria*, de Camilo José Cela, pensando en el viaje que va a hacer a Kassel. Como el viajero de Cela, «tiene su filosofía de andar, piensa que siempre, todo lo que surge, es lo mejor que puede acontecer» (Cela, 1967: 25). Un viaje organizado para pasear por la Alcarria de la misma manera que Vila-Matas proyecta en Kassel. Hay cierto parecido con los entornos de DGF, en un lugar determinado que es la exposición, el libro, deambula por la ciudad encontrando y yendo al encuentro de las diferentes obras. Durante ese tiempo, llenará el paseo de reflexiones y aparecerán cantidad de referentes literarios, cinematográficos, artísticos. DGF y Vila-Matas nos ofrecen que les acompañemos en el paseo, un paseo en las fronteras de la ficción y de la realidad a través de la exposición de uno mismo, de un tiempo de lectura, de escucha, imaginación, reflexión y así conseguir una «literatura expandida».

La literatura portátil

Cuando Vila-Matas me presentó a Dominique Gonzalez-Foerster, los dos se pusieron a hablar de los libros que llevan cuando viajan. De esta manera se hace entender ese gusto por la literatura portátil. DGF suele llevar los libros que son la base de sus instalaciones y Vila-Matas hace una selección según el momento. Por ejemplo, en *Kassel no invita a la lógica* Vila-Matas comenta los libros que piensa llevarse: *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela y *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* de Rüdiger Safranski. Y posteriormente echaría de menos en su equipaje *Locus solus*, un libro que parece saber de memoria. En la *Historia abreviada de la literatura portátil* reflexiona desde la maleta-escritorio de Paul Morand que parece inspirar a Marcel Duchamp para hacer *Boîte en valise*. Y Duchamp se vuelve un símbolo de los escritores portátiles, que buscan lo reducido. Como final de este libro, nos ofrece la dimensión reducida de una biblioteca que no deja de ser la bibliografía que aparece en las últimas páginas.

Dominique Gonzalez-Foerster suele utilizar en muchas de sus exposiciones, como *Nocturama*, «La alfombra de lectura» (*Le tapis de lecture*). El cuadrado de la alfombra delimita el lugar de lectura, un lugar mullido, sin sillones, sillas ni mesas. Con la intimidad que crea, ofrece la libertad de hacer

Un paseo en las fronteras de la ficción y de la realidad a través de la exposición de uno mismo, de un tiempo de lectura, de escucha, imaginación, reflexión y así conseguir una ‘literatura expandida’

una lectura en grupo o individual y en la posición más cómoda que quiera adoptar el lector. Nadie está obligado a sentarse de una forma determinada, como cuando uno se sienta en una silla delante de una mesa, sino que el lector se presenta a los ojos de los demás con una personalidad concreta. Esta situación nos permite ver la importancia que tiene para Gonzalez-Foerster la acción de leer. El día de la inauguración de la exposición *Splendide Hotel*, en el Museo Reina Sofía, se organizó un coloquio entre Enrique Vila-Matas y Dominique Gonzalez-Foerster. Durante el coloquio se hizo la observación de las bibliotecas que se encuentran en los libros de Vila-Matas y de DGF. Entonces Vila-Matas contó que, en su visita a la exposición de *Nocturama*, en *Le tapis* movió un libro sin que ella estuviera delante. Pensaba que estaban colocados de forma aleatoria. Pero ella notó que se había cambiado un libro y lo volvió a colocar en el sitio que correspondía. En ese momento, Vila-Matas se dio cuenta de que las bibliotecas de DGF están organizadas y medidas. Ella tiene su forma de catalogar y clasificar dentro de la alfombra.

Vila-Matas afirma en su artículo «El lector nuevo» que este nuevo lector se parece al bibliotecario del cuento *El libro de arena* (1975), de Borges. Un lector que no lee un libro de principio a fin, sino que va leyendo de uno a otro, seleccionando o quizá perdido. Un lector que al leer escribe un nuevo libro. «Es alguien que persigue nombres, fuentes, alusiones, salta de una cita a otra y va de la cita al texto y del texto al volumen y del volumen a las estrellas [...] y a veces se mueve en una viva oscuridad sin principio ni fin» (Vila-Matas, 2017a).

La biblioteca y videoteca de alguna manera aparece en las obras de Enrique Vila-Matas y Dominique Gonzalez-Foerster. La mejor manera que tenemos para llevar con nosotros nuestra biblioteca, o nuestra colección, es nuestra memoria, al estilo de Ray Bradbury en *Fahrenheit 451*, y

la mejor forma de sacar un libro de una biblioteca mental es la cita.

La cita, una biblioteca de arena

La cita forma parte de ese deambular de un sitio a otro, de justo el momento del encuentro, esa forma de condensar el tiempo de la que hablaba Bajtin. Y tiene sentido dentro de la relación de amistad de DGF y Vila-Matas, tal como cuenta en *Marienbad eléctrico* y en *Rimbaud expuesto*. Por un lado, están las citas en el café Bonaparte de París y, por otro lado, están los mensajes y correos que se envían. Muchas veces son mensajes tan abiertos que permiten imaginar cuál puede ser el resultado final de la obra de DGF y, como señala Vila-Matas, no tiene nada que ver con el resultado final. Así da la opción, como le pasa a Vila-Matas, a esperar el día en que DGF haga su instalación-exposición como él ha pensado. En *Dublínescas* describe una orquesta que forma parte de la exposición imaginada *TH 2058* y posteriormente descubre que no hay dicha orquesta. El resultado fue una orquesta en el espacio central del Guggenheim de Nueva York en *NY 2022* (2008).

Según Vila-Matas, Gonzalez-Foerster es una apasionada de las citas: la cita literaria, la cita visual del cine y la del arte. A través de la cita aparece el tiempo no lineal. Gonzalez-Foerster traslada las citas al espacio expositivo. Crea un *detournement* literario, espacial, temporal. El *detournement* en el tiempo y en el espacio realiza, como dice Guy Debord, «un juego, una refutación, un viaje» en el tiempo a través de la memoria y lo conocido. Que puede venir provocado por «la necesidad de un lenguaje secreto, de contraseñas, es inseparable de una tendencia al juego» (Debord, 2000: 101). De esta forma vemos cómo la memoria nos transporta a otro lugar. En la exposición de *Chronotopes & Dioramas* que se hizo en Nueva York, los dioramas que utiliza recuerdan a los del Museo de Historia Natural, de forma que hace un *detournement* dentro de la misma ciudad, sin pasar por las grandes avenidas de Manhattan vamos del barrio de Chelsea al Museo de Historia Natural, al lado de Central Park. Los objetos o espacios hacen de la punta de un hilo que está enganchado al recuerdo. Son momentos «ucrónicos», pues, si la utopía maneja espacios imaginarios que pueden ser paralelos al real, el tiempo también lo puede hacer. La memoria maneja tiempos imaginados que han podido ser y que se reconocen por lo que es contado. Según Nicolas Bourriaud, la trama narrativa «es lo suficientemente abierta como para incorporar las vivencias del espectador e incluso incentivar su propia memoria» (Bourriaud, 2004:

68-69). Gonzalez-Foerster, a través de la narrativa, puede atrapar el tiempo y es el espectador el que ocupa y utiliza los espacios vacíos como un espacio escénico en el que construye una nueva historia de ficción.

La deriva provocada por las citas en Vila-Matas es constante, funciona como el propio pensamiento con los recuerdos, es un deambular en el tiempo de lecturas, películas, obras plásticas. En *Kassel no invita a la lógica*, ya en la primera página cita la película *El halcón maltés* de John Huston, al poco *Psicosis*, *Los Simpson*, *Maldito embrollo*. Escritores como Borges, Kafka, Walter Benjamin, Sergio Pitol, Raúl Escari, Wittgenstein, John Millington Synge. Libros como la *Antología razonada de la literatura china* de Margouliès, *Molloy* de Samuel Beckett, *Locus solus* de Roussel, *Viaje a la Alcarria* de Cela, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* de Safranski, *Las islas de Arán* de Synge. Artistas como Tino Sehgal y su *This Variation*, Pierre Huyghe, Janet Cardiff, Ryan Gander y su obra *The Invisible Pull*. Está lleno de citas, como le sucede a la obra de DGF y ambos tienen parecido con la obra de Jean-Luc Godard o Resnais, son obras abiertas que invitan a la reflexión en la que el propio pensamiento del lector-espectador se ve expuesto dentro de la misma obra. Obras en las que descubres que lo que hay fuera del campo de visión es igual de importante que lo que hay dentro, ya que una cita te lleva a otro lugar eliminando los límites, en este caso, del campo de visión.

Dominique Gonzalez-Foerster vs. Enrique Vila-Matas

La última vez que vi a Vila-Matas le pregunté por DGF, me comentó que había montado un grupo de música y que ella cantaba. Que estaba disfrutando mucho. En *Exoturisme* (2018) realiza performances y vídeos musicales. Sigue utilizando el espacio, pero se centra en la palabra a través de la canción. Una letra llena de citas que describe una ambientación a partir de palabras sueltas. Me comentó que coincidió con ella en Londres, pues asistió a la exposición que inauguraba Vila-Matas como comisario en la White Chapel. Al final tuvieron una conversación en el salón de actos. En un principio eran los dos, pero el traductor contratado preguntaba e intervenía como uno más. Situación que le resultaba incómoda a Vila-Matas y que Dominique Gonzalez-Foerster supo llevar. Al final, salió algo muy divertido.

Dominique Gonzalez-Foerster utiliza la exposición como obra artística, como hemos visto en los *environments*, y a sí misma disfrazada y expuesta dentro de los entornos, al igual que Enrique Vila-Matas se expone a sí mismo como autor y per-

sonaje literario dentro de su obra. Manejan lenguajes y elementos que forman parte de sus vivencias cinematográficas, literarias, arquitectónicas y escultóricas. Esta apropiación les sirve para la construcción de sus imaginarios. A DGF le gusta decir que idea un «plan de evasión», una forma de escape que da lugar a pensamientos más allá de la vida cotidiana. Un viaje a otros mundos: los literarios, cinematográficos, teatrales. Ambos se sitúan en ese espacio fronterizo entre la realidad y la ficción, entre la obra de arte y la obra literaria. Un lugar de paso, transversal, con elementos referenciales, que a través de la cita traen a la memoria tanto de ellos como de los lectores-espectadores. Una forma que es como ese paseo de Robert Walser para dejar la habitación aburrida e ir al encuentro.

Descifrar al cabo de los años el trabajo de DGF es sencillo gracias a la labor que ha realizado Enrique Vila-Matas ejerciendo de Watson y recopilando lecturas sobre ella, y también contando sus experiencias durante los procesos de las obras, como la de *Splendide Hotel* y la retrospectiva dedicada a ella en el Pompidou, tal como describe en *Marienbad eléctrico*. En el caso de descifrar la obra de Vila-Matas, la mejor forma de analizarla es a través de sus propias palabras, puesto que su exposición en la novela te explica y entiendes su forma de interpretar no solo la literatura, sino la vida.

Fuentes y bibliografía

- Allen, J. y Gonzalez-Foerster, D. (2008): *TH. 2058*. Recuperado en <http://www.dgf5.com/info/t0/Texts>
- Andreotti, L. y Costa, X. (eds.) (1996): *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona, ACTAR.
- Aramburu, F. y Vila-Matas, E. (2017): «Enrique Vila-Matas: "Pocas cosas me parecen tan íntimamente vinculadas como fracaso y literatura"», en *El Cultural*. Madrid: El Mundo, 27 de octubre. Recuperado en <https://elcultural.com/revista/voces-trenzadas/Enrique-Vila-Matas-Pocas-cosas-me-parecen-tan-intimamente-vinculadas-como-fracaso-y-literatura/40193>
- Bajtín, M. (1991): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- (1992): *Estética de la creación verbal*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Blon, I. (2008): «La cuestión del emplazamiento», en *Nocturama. Dominique Gonzalez-Foerster*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Editorial Actar, pp. 61-75.
- Bourriaud, N. (2004): *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2.ª edición.
- Caillois, R. (1958): *Teoría de los juegos*. Barcelona: Seix Barral.
- Cela, C. J. (1967): *Viaje a la Alcarria*. Barcelona: Destino.
- Constant (1996a): «Sobre nuestros medios y nuestras perspectivas», en *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Editorial Actar, pp. 77-79.
- (1996b): «Otra ciudad para otra vida», en *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Editorial Actar, pp. 92-95.
- Cooke, L. (2009): *Dominique Gonzalez-Foerster, Chronotopes & Dioramas*. Recuperado en https://www.diaart.org/media/_file/brochures/foerster-dominique-gonzalez-chronotopes-dioramas-2.pdf
- Curtis, P. (2008): «No más juego. Un prelude a Nocturama», en *Nocturama. Dominique Gonzalez-Foerster*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Editorial Actar, pp. 97-112.
- Debord, G. (1996a): «Introducción a una crítica de la geografía urbana», en *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Editorial Actar, pp. 18-21.
- (1996b): «Teoría de la deriva», en *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Editorial Actar, pp. 22-27.
- (2000): *In girum imus nocte et consumimur igni*. Barcelona: Anagrama.
- (2003): *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- De la Coba Tena, F. (2008): «Londres, año 2058: solo queda la obra de Dominique Gonzalez-Foerster», en *Soitu.es*, 11 de noviembre. Recuperado en http://www.soitu.es/soitu/2008/11/06/tendencias/1225969163_358952.html
- Delgado, M. (2008): *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 5.ª edición.
- Foucault, M. (2008): «Topologías. Dos conferencias radiofónicas», en *Revista Fractal*, n.º 48. Recuperado en <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48Michel-Foucault.html>
- Gonzalez-Foerster, D. y Obrich, H. U. (2007): *Endindg*, en Manchester International Festival. Recuperado en <http://www.dgf5.info/info/t2/Texts>
- (2008): *Nocturama. Dominique Gonzalez-Foerster*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Editorial Actar.
- Hoffman, J. (2008): «En algún lugar entre las gotas de lluvia: del gris al color», en *Nocturama. Dominique Gonzalez-Foerster*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Editorial Actar, pp. 17-32.
- Internacional Situacionista (1996a): «Definiciones», en *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Editorial Actar, pp. 68-71.
- (1996b): «Teoría de los momentos y construcción de situaciones», en *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona: Editorial Actar, pp. 100-101.
- Lagnado, L. (2008): «Solarium: exoturismo y crecicio», en *Nocturama. Dominique Gonzalez-Foerster*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Editorial Actar, pp. 77-96.
- Parreno, P. (2008): «The Invisible Ape Boy», en *TH. 2058. Dominique Gonzalez-Foerster*. Londres: Tate. Recuperado en <http://www.dgf5.info/info/t2/Texts>
- Roussel, R. (2011): *Locus solus*. Salamanca: Capitán Swing.
- Sutton-Smith, B. (2009): «La ambigüedad del juego», en

- Aprovecha el tiempo y juega. Algunas claves para entender los videojuegos.* Barcelona: Editorial UOC, pp. 37-59.
- Vila-Matas, E. (1985): *Historia abreviada de la literatura portátil.* Barcelona: Anagrama.
- (2007): *Exploradores del abismo.* Barcelona: Anagrama.
- (2010): *Dublinesca.* Barcelona: Seix Barral.
- (2012): *Aire de Dylan.* Barcelona: Seix Barral.
- (2013): «Rimbaud expuesto», en *Marienbad Eléctrico.* Ciudad de México: Almadía, pp. 12-36.
- (2014): *Kassel no invita a la lógica.* Barcelona: Seix Barral.
- (2015): *Marienbad eléctrico.* Ciudad de México: Almadía.
- (2017a): «El lector nuevo», en *El País.* Madrid: El País, 21 de marzo. Recuperado en https://elpais.com/cultura/2017/03/20/actualidad/1490025235_265447.html
- (2017b): «Literatura expandida», en *El País.* Madrid: El País, 16 de mayo. Recuperado en https://elpais.com/cultura/2017/05/15/actualidad/1494857844_582692.html
- Vila-Matas, E.; Gonzalez-Foerster, D. y Obruch, H. U. (2008): «En conversación», en *Nocturama. Dominique Gonzalez-Foerster.* Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Editorial Actar, pp 33-59.
- Walser, R. (1997): *El paseo.* Madrid: Siruela.

PRESENTACIÓN

José Javier Frías Reina

CEIP Custodio Puga (España)

El CEIP Custodio Puga de Torre del Mar se caracteriza por la realización de proyectos anuales y monográficos que acercan temas culturales, sociales y deportivos de la Axarquía a toda la comunidad educativa, traspasando los muros del centro y calando en todo el pueblo. Hablar del colegio es hablar de Manuel Alcántara, de Evaristo Guerra, de Jaime F. Pimentel, de AMIVEL, de los títeres con Peneque Valiente, de Paula Coronas, de la historia de Torre del Mar y de Eugenio Chicano, proyectos y personas que se han vinculado a nuestro centro y que forman parte de nuestra alma y de nuestro día a día. Con estos artículos, pretendemos

dar a conocer dos de nuestros últimos proyectos vinculados directamente al programa de la Consejería de Educación Vivir y Sentir el Patrimonio: los relacionados con Bernardo de Gálvez y María Zambrano.

Con Bernardo de Gálvez hemos convivido tres cursos y la evolución del proyecto habría sido impensable en un principio, pues hemos llegado a tocar la historia con las manos, hemos vivido momentos únicos e irrepetibles con toda la comunidad educativa y hemos impulsado iniciativas en nuestro municipio para dar a conocer la historia de la familia Gálvez.

María Zambrano llegó a nuestro colegio de la mano de Eugenio Chicano para mezclarse entre nuestro alumnado y nuestro Proyecto de Innovación Educativa de Títeres; la historia infantil, que sirve para que el alumnado y el público conozcan mejor a nuestra

ilustre pensadora, ha traspasado los límites del colegio y ha llegado a numerosos escenarios de Málaga.



Primera representación de La batalla de Pensacola en el centro, con la presencia de Jaime Pimentel y Carlos Monserrate. (Archivo CEIP Custodio Puga).

VIVIR Y SENTIR A MARÍA ZAMBRANO

Living and feeling Maria Zambrano

José Javier Frías Reina

CEIP Custodio Puga (España)

El reto era dar a conocer la vida de María Zambrano a nuestro alumnado de Infantil y Primaria de manera transversal, de forma que impregnara de conocimiento y despertara las ganas de saber más sobre la pensadora veleña. Para ello, se han aprovechado los proyectos y actividades diseñadas desde el programa Vivir y Sentir el Patrimonio. De la mano de Eugenio Chicano, los títeres y la Fundación María Zambrano, se ha podido realizar un proyecto abierto en el tiempo que pretende constituir un continuo punto y seguido en el colegio.

Palabras clave

María Zambrano, CEIP Custodio Puga, Eugenio Chicano, Fundación María Zambrano, Festival de Títeres de Vélez-Málaga, Museo de Vélez-Málaga, Cañadú y los gatitos

The challenge was making the life of Maria Zambrano known to students of Childhood and Primary Education in a cross-disciplinary way, spreading knowledge and make them want to know more about the Velez-Malaga's thinker. Therefore, projects and activities designed from the Live and Feel the Heritage Program have been used. Along with Eugenio Chicano, the puppets and the Foundation Maria Zambrano, it has been possible to carry out a project without termination date aiming at becoming a follow-on within the school.

Keywords

Maria Zambrano, CEIP Custodio Puga, Eugenio Chicano, Foundation Maria Zambrano, Puppet Festival of Velez-Malaga, Museum of Velez-Malaga, Cañadu, Maria Zambrano's kittens

Eugenio Chicano, una oportunidad para ser y buscar a María Zambrano

Durante el curso 2017-2018, dentro del proyecto Conoce a Eugenio Chicano, tuvimos la oportunidad de conocer y trabajar con el genial artista malagueño, que nos regaló innumerables momentos dentro y fuera del colegio. Pintar junto a él, conocer su obra, interpretarla, visitar sus murales y comprobar cómo, durante unos meses, nuestro alumnado se convertía en pequeñas extensiones del Maestro nos hizo vivir y sentir un proyecto único e irrepetible.

La presentación del cartel del VI Congreso Internacional María Zambrano, realizado por Eugenio Chicano, y el momento de producción creativa en el que se encontraba el centro en ese momento nos inspiraron para la realización de una copia del mismo, con el que el alumnado se convirtió en María Zambrano y en parte de uno de los carteles del Maestro.



El pintor Eugenio Chicano junto al alcalde de Vélez-Málaga y la concejala de Cultura en la presentación del cartel del VI Congreso Internacional en la Fundación María Zambrano. (Archivo CEIP Custodio Puga).

La coordinadora del Plan de Igualdad fue la encargada de realizar la propuesta junto al profesorado del equipo de orientación y el alumnado al que atendían; además, se confeccionó un panel explicativo con la biografía de María Zambrano que el alumnado tenía que leer antes de realizar la foto individual en el cartel. Un momento especial fue ver al maestro Eugenio Chicano junto a nuestra reproducción disfrutando de nuestro trabajo y fotografiándose dentro del cuadro.

Una de las actividades en torno a la semana cultural del colegio, que es todo un referente en Torre del Mar, es *En busca de*, que este año se dedicó a

Eugenio Chicano. Con esta actividad, la comunidad educativa de todos los colegios del pueblo estuvieron buscando durante dos semanas el icono escondido del cartel de María Zambrano por los escaparates de los cuarenta y un comercios que participaron; una búsqueda –fuera del horario escolar– en la que todas las familias han disfrutado varias tardes de la vida comercial de nuestro pueblo.

Ruta María Zambrano

Ya en el curso 2018-2019, dentro de las actividades diseñadas en el programa Vivir y Sentir el Patrimonio, se planificó una visita con el alumnado de Tercer Ciclo a los lugares más significativos de Vélez-Málaga relacionados con la pensadora. Disfrutaron y conocieron la calle Mendrugo, donde nació –ahora calle Federico Macías–; la escultura en la que aparecen ella y su padre; y la Fundación María Zambrano. Estas marcaron una jornada llena de nuevos conocimientos y emociones para el alumnado. En la Fundación María Zambrano mostraron especial interés por las numerosas pertenencias que María Zambrano había donado a su ciudad natal, conocieron la dureza del exilio y los países en los que estuvo viviendo.



Visita de los alumnos del CEIP Custodio Puga a la Fundación María Zambrano. (Archivo CEIP Custodio Puga).

Cañadú y los gatitos de María Zambrano. Cómo conocerla y acercarla a los más pequeños a través de los títeres

María Zambrano se convirtió en el eje dinamizador de nuestro proyecto de títeres en 2018-2019. Cañadú, nuestro personaje principal, había nacido

tras el proyecto de títeres iniciado en el colegio en septiembre de 2014 y había debutado en mayo de 2016 junto a Paula Coronas en el acto inaugural de la II Bienal de Arte y Escuela de la Axarquía. A partir de entonces, se quedó con nosotros con el papel de títere principal. Con él iniciamos un nuevo camino dentro del proyecto de innovación educativa Abre el Telón a los Sueños y estrenamos nuestras historias de Cañadú en una visita al aula hospitalaria del Hospital Materno Infantil de Málaga, el aula más especial de Málaga. Con este proyecto, un grupo de maestros y maestras de la provincia lleva las actividades de teatro que realizan en sus centros a los niños y niñas hospitalizados; destaca la colaboración de la compañía de títeres Miguel Pino con su personaje principal, Peneque el Valiente, que no se ha perdido ninguna de nuestras visitas al aula hospitalaria y participa en las escenas finales junto a nuestros alumnos titiriteros. Las obras que hemos representado en el hospital durante estos años son las siguientes:

- *Cañadú salva a Paula Coronas* (2015-2016).
- *Cañadú y la varita mágica* (2016-2017).
- *Cañadú y la canción de la bruja* (2017-2018).
- *Cañadú y los gatitos de María Zambrano* (2018-2019).

Con este último proyecto de títeres, nos propusimos dar a conocer a María Zambrano de una manera muy cercana y simple –como es el teatro de títeres– e introducir conceptos muy básicos de filosofía buscando la máxima interacción de los espectadores.



Paula Coronas participó en la primera historia de títeres de Cañadú, en la inauguración de la II Bienal Internacional de Arte y Escuela de la Axarquía. (Archivo CEIP Custodio Puga).

Construcción del guion, teatro y ensayos

El nuevo reto del curso era relacionar el programa educativo Vivir y Sentir el Patrimonio con nuestras historias de títeres. Tras una reunión con el grupo de alumnos titiriteros la primera semana de curso y después de valorar las distintas propuestas, deci-



Representación de títeres por parte de los alumnos. (Archivo CEIP Custodio Puga).

dimos recopilar información para realizar un guion sobre María Zambrano dirigido al público infantil y nos emplazamos para en la segunda semana de curso perfilar los datos más relevantes que nos pudieran servir como ejes o partes de la historia. Desde el principio quedó claro destacar la corta infancia de la pensadora en Vélez-Málaga, su vida en la calle Mendrugo, el recuerdo de los amaneceres, el limonero y el pozo en su patio, el olor de los jazmines y las damas de noche, la escultura que hay en Vélez-Málaga en la que aparece junto a su padre, las ciudades donde vivió, los premios que recibió, sus amigos de Vélez-Málaga y la labor que desarrolla la Fundación María Zambrano.

Cada personaje estaba dirigido por un alumno, que se encargaba de darle vida tanto en el teatro como en el guion. Como el grupo estaba compuesto por alumnos y alumnas de entre seis y once años, los mayores tutorizaron e integraron las ideas de los más pequeños en el guion buscando que la historia tuviera el mayor sentido y ritmo posibles. La experiencia del grupo facilitó que en apenas una semana estuvieran realizadas las distintas escenas. Con un montón de folios manuscritos por el alumnado, nos centramos durante los recreos en la lectura y mejora del guion primario para escribir entre todos el definitivo, con el que conseguiríamos empezar los ensayos en los recreos del mes de octubre. Esta era la parte más difícil, ya que había que repetir las escenas, las voces y los movimientos de los títeres a lo largo de todos los recreos del mes. Primero ensayaban por escenas en pequeños grupos y luego se hilaban partes, pero no se realizaba un ensayo de la obra completa hasta los últimos días. Como anécdota, hay que destacar los momentos en los que se levantaba el bocadillo en vez del títere en los ensayos.

La necesidad de transportar el teatro de manera fácil y económica nos obligó a realizar uno nuevo. Teniendo como base los dos anteriores, que se transportaban con mucha dificultad, se construyó uno plegable –al estilo retablo–, que se decoró con gatitos. Además, se realizó un fondo nuevo ba-

sado en una imagen del parque María Zambrano de Vélez-Málaga.

Construcción de los títeres

Como había que incorporar personajes nuevos, se readaptaron dos personajes de historias anteriores para construir a María Zambrano y a Joaquín Lobato, e intentamos que se parecieran a los personajes reales. También se realizaron tres gatos de fieltro, que se manejan con varilla –a diferencia de los anteriores, que son de guante.



Los gatitos de María Zambrano. (Archivo CEIP Custodio Puga).

Ruedas de prensa. Presentación del I Festival de Títeres de Vélez-Málaga

Participar en el I Festival de Títeres de Vélez-Málaga era un reconocimiento al trabajo realizado por este grupo de alumnos y alumnas. Estrenar una obra sobre María Zambrano suponía una responsabilidad



Cañadú y Peneque Valiente actuaron juntos en el aula hospitalaria del Hospital Materno Infantil de Málaga. (Archivo CEIP Custodio Puga).

añadida que el desparpajo y las tablas de este grupo transformaron en un reto divertido.

Se celebró una primera rueda de prensa en el Ayuntamiento de Vélez-Málaga junto a los organizadores del festival –los hermanos Miguel y Antonio Pino (Peneque el Valiente)–, en la que el alumnado se mostró muy natural y cómodo respondiendo a las preguntas de los medios de comunicación.

La segunda rueda de prensa, con motivo del festival de títeres, coincidió con el ensayo general de nuestra obra en el centro y se realizó en el colegio con la presencia de los hermanos Pino y Cynthia García, concejala de Educación y Cultura del Ayuntamiento de Vélez-Málaga.

Ensayo general en el colegio

El ensayo general frente al alumnado de nuestro colegio fue el momento más importante para valorar el trabajo realizado hasta ese momento, porque esos expertos titiriteros se encargan de dar el visto bueno a los guiones. El sonido, los nuevos títeres, el nuevo teatro, un nuevo decorado y muchas ilusiones aparecieron mezcladas con nervios. Lo mejor fue la interacción con los personajes, los gritos, las risas y la introducción a la filosofía a través de María Zambrano, para, a través de nuestra historia, conocer mucho más sobre esta figura histórica de una manera divertida.

Representación en el materno infantil de Málaga (25 de octubre de 2018)

Inaugurar el III Encuentro de Teatro Escolar en el aula más especial de la provincia por tercer año es siempre una experiencia mágica. Además, presentarnos con Cañadú y María Zambrano lo convirtió en algo muy especial para el grupo. Estas circunstancias y la visita a la sala de diálisis del hospital antes del estreno nos llenaron de momentos y experiencias compartidas imborrables para todos los presentes en el aula.

Representación en el I Festival de Títeres de Vélez-Málaga (27 de octubre de 2018)

Acudir al Museo de Vélez-Málaga es como ir a nuestra segunda casa, porque nuestro proyecto sobre Bernardo de Gálvez ha formado parte de la programación del museo durante dos años. Esta vez disfrutamos otra jornada inolvidable participando en el festival de títeres y contamos con la presencia del director de la Fundación María Zambrano, don Juan Antonio García Galindo.



Peneque el Valiente junto a María Zambrano, Cañadú y el resto de personajes. (Archivo CEIP Custodio Puga).

Representación en ANNE Axarquía (3 de diciembre de 2018)

Visitar ANNE Axarquía en el Día Internacional de las Personas con Discapacidad y poder compartir nuestra historia nos hizo vivir una jornada mágica repleta de interacciones durante la representación: gritos eufóricos, risas, aplausos y sobre todo mucho cariño al terminar la obra.

Representación en la biblioteca provincial el Día del Libro (21 de abril de 2019)

Representar nuestra obra en la Biblioteca Provincial de Málaga para celebrar el Día del Libro en Málaga delante de los alumnos y alumnas de otros colegios con la delegada provincial de Educación y la delegada de Cultura fue todo un honor. Nuestro grupo de titiriteros consiguió con su actuación que

los espectadores disfrutaran y conocieran mucho mejor a María Zambrano. No debemos olvidar que la compañía de Antonio Pino con Peneque el Valiente también participó en el encuentro con nuestros alumnos.

Nuestro proyecto, fuente de inspiración

Peneque el Valiente ha sido siempre nuestra fuente de inspiración, nuestro referente, nuestro títere invitado en los estrenos, pero en esta ocasión hemos podido disfrutar de Peneque el Valiente y María Zambrano juntos en una obra interpretada por profesionales.



Desde el curso 2015-2016, una de las representaciones más especiales de nuestro retablo de títeres es la que realizamos en el aula hospitalaria del Hospital Materno Infantil de Málaga. Este año no podíamos faltar con Cañadú y los gatitos de María Zambrano. (Archivo CEIP Custodio Puga).

CAÑADÚ Y LOS GATTITOS DE MARÍA ZAMBRANO (teatro de títeres)

PRESENTADORA: Hola, chicos y chicas. ¿Cómo estáis?... Más fuerte, que no os escucho... Ayyyy, que se me han quedado dormidos...

CAÑADÚ: Ay, ¡hola! ¿Cómo estás?

PRESENTADORA: Bien. Bueno, hoy he venido a Vélez andando y me he encontrado con algo muy especial. ¿Sabes qué?

CAÑADÚ: ¿Que el Aquavelis va a estar abierto todo el año? ¿Que el Vélez ha subido a primera división? ¿Que van a hacer un comedor más grande en el colegio Custodio Puga?

PRESENTADORA: Nooooo, no busque sueños imposibles, Cañadú. Aunque la persona de la que te voy a hablar podría hacernos ver todas las cosas de otra forma. Me he encontrado en el paseo hasta aquí con un instituto, un parque y una fundación... Además, este verano estuve en su estación de tren... ¿Sabes quién es?

CAÑADÚ: Yo también quiero tantas cosas con mi nombre. ¿Te imaginas: estación del AVE de Torre del Mar CAÑADÚ...? ¡Qué ilusión...!

PRESENTADORA: Nooooo, eso es para gente importante, para eso te tienes que llamar MARÍA ZAMBRANO. Yo no sabía quién era esa mujer hasta que he buscado en la biblioteca del cole y he encontrado que era una filósofa, pensadora y ensayista. Además, fue la primera mujer que ganó un Premio Cervantes y también ganó un Premio Príncipe de Asturias.

CAÑADÚ: ¡Qué importante es María Zambrano!

PRESENTADORA: ¿Te digo una cosa más importante...?
CAÑADÚ: Dime, dime...
PRESENTADORA: Además, ella nació en Vélez-Málaga, como nosotros.
CAÑADÚ: Ahhhhhhhh, ya me acuerdo, ella era amiga mía, le gustaba mucho venir a verme y comer caña de azúcar, pero dejé de verla, me parece que se marchó muy pequeña del pueblo.
PRESENTADORA: Con cuatro años, sus padres se tuvieron que ir a Madrid y luego a Segovia.
CAÑADÚ: Por eso ya no venía a verme. Me contaba que le gustaba mucho ir a la playa y ver los amaneceres...
PRESENTADORA: Y en su casa de Vélez tenía un pozo y un limonero, y su padre la cogía en brazos para coger limones... Y no olvidó nunca el olor de los jazmines y las damas de noche.
CAÑADÚ: Yo sé dónde vivía...
PRESENTADORA: ¿Dónde?
CAÑADÚ: En calle Mendrugo; esa calle ya no existe, ahora se llama Federico Macías.
PRESENTADORA: Allí hay una escultura de ella y de su padre. Y me han dicho que se quedaba dormida escuchando cantar a Juan Breva en el tablao que había en la esquina de su calle.
CAÑADÚ: ¡Juan Breva! También era amigo mío. Una cosita, ¿María escribió muchos libros?
PRESENTADORA: Sí, muchos libros, artículos, pensamientos... Todo está guardado en la Fundación María Zambrano, que está en el palacio de Beniel; allí podemos encontrar mucha información sobre ella...
CAÑADÚ: Yo estuve allí una vez con mi colegio y aprendí a escribir libros; soy capaz de escribir un libro en un día...
PRESENTADORA: ¿En un día? ¿No eres capaz de hacerlo ahora?
CAÑADÚ: Pues espera un momentito y verás... *(Se esconde y saca un libro titulado ESCRITO EN UN DÍA)*. Mira, ya lo hice y está avalado por la Universidad Juan Antonio Segundo, que es muy importante...
PRESENTADORA: Pero qué tonto eres Cañadú... Tengo unos limones aquí del limonero que hay junto a la escultura de María Zambrano en la calle Mendrugo... Te los dejo que los veas y los huelas.
CAÑADÚ: Hummm, ¡qué bien huele...!
PRESENTADORA: Lo ves, no lo ves...
CAÑADÚ: Ehhh, Victoria ya se ha ido, como siempre. Os dejo con una de mis aventuras con unos personajes muy especiales.

Las niñas pasean por el parque María Zambrano tarareando la canción de La Macarena. Las niñas hablan para jugar al escondite.

MARÍA ZAMBRANO: Ay, mis gatitos, cuánto los quiero... ¡Ay, pero qué niñas más guapas!
NIÑAS: Qué gatos más bonitos. ¿Cómo se llaman?
MARÍA ZAMBRANO: Esta se llama Rita, esta Lucía y esta Pelusa. Son como mis hijas.
NIÑAS: Qué guay. Oye, ¿y usted quién es?
MARÍA ZAMBRANO: Me llamo María Zambrano y soy una filósofa poeta.
NIÑAS: ¡Ah, sí! Nosotras te conocemos. Te hemos estudiado en el colegio.
MARÍA ZAMBRANO: Ah, ¿sí? ¡Qué bien! ¿Me podéis hacer un favor?
NIÑAS: Claro, ¿qué necesitas?
MARÍA ZAMBRANO: Yo es que tengo que ir a comprar comida para los gatitos y unos cuantos limones, que me gustan mucho. ¿Os podéis encargar de cuidarlos mientras no estoy?
NIÑAS: Vale. Nosotras somos muy responsables.
MARÍA ZAMBRANO: Perfecto. Muchas gracias.
NIÑAS: De nada.
MARÍA ZAMBRANO: Bueno, me voy. Vuelvo en diez minutos.
NIÑAS: Vale, adiós.
MARÍA ZAMBRANO: Adiós.

María se va y las niñas se quedan solas con los gatos. Intentan recordar los nombres y en ese instante se les escapan los gatitos y ellas salen corriendo detrás de ellos. Desaparecen de escena.

Aparecen las brujas malas y explican su plan, en el que dicen que les hacen falta para una pócima bigotes de gatos y mocos de niñas. Se esconden para sorprender a las niñas.

Aparecen en escena las niñas con los gatitos y dicen que les ha costado mucho encontrar a los tres gatitos y que tienen mucha sed de la paliza que se han metido buscando a los gatitos por el parque.

PAULA MA: Hola, pero ¡qué niñas tan guapas!
NIÑAS: Gracias.
PAULA MO: Hola, ¿tenéis sed?
NIÑAS: Sí, tenemos mucha sed.
PAULA MA: Yo tengo un zumo para las dos que está delicioso.
NIÑAS: Gracias, nos apetece muchísimo.

PAULA MA: De nada.

PAULA MO: Es que lo hemos preparado nosotras con mucho cariño.

Las niñas se marean.

PAULA MA: Ja, ja, ja. Han caído en nuestra trampa.

PAULA MO: Sí, ahora llevemos los gatos a la cueva.

Aparece María Zambrano.

MARÍA ZAMBRANO: ¿Niñas? Ya he vuelto. ¿Dónde estáis? ¿Estáis jugando al escondite? ¡Me estoy asustando! ¿Niñas? ¿Rita? ¿Lucía? ¿Pelusa? ¿Dónde están mis gatos? Anda, qué niños más hermosos. ¿Sabéis dónde están mis gatos? ¿Dónde?

¿Con las brujas malas?

Jo, pues yo no puedo hacer esto sola. ¡Ya sé! Voy a llamar a mi querido amigo Joaquín Lobato. ¡Joaquín! ¡Joaquín!

JOAQUÍN: ¿Qué? Anda, ¡si es mi amiga María Zambrano! ¿Necesitas ayuda?

MARÍA ZAMBRANO: Sí, por favor, las brujas malas se han llevado a mis gatos y a dos niñas.

JOAQUÍN: ¿En serio? Pues yo estoy buscando a mis sobrinas, a lo mejor son ellas.

MARÍA ZAMBRANO: Puede ser, pero ¿y qué hacemos ahora?

JOAQUÍN: Podemos llamar a mi amigo Cañadú.

MARÍA ZAMBRANO: ¿Cañadú? Él era mi mejor amigo cuando era pequeña. Yo iba todas las tardes a su casa.

JOAQUÍN: Venga, vamos a llamarlo.

MARÍA ZAMBRANO: ¿Sabéis lo que hay que decir? Hay que decir: «Cañadú, Cañadú, ven y ayúdame tú». Venga, todos juntos a la de una, a la de dos, a la de tres.

JOAQUÍN LOBATO: Más fuerte, que no nos va a oír. Además, el que llame a Cañadú rejuvenece cinco años. Venga, todos juntos.

BERNARDO DE GÁLVEZ NOS ENSEÑA NUESTRO PATRIMONIO Y SU HISTORIA

Bernardo de Galvez shows us our heritage and its history

José Javier Frías Reina, Esteban Mota, Mari Nieves Mesa

CEIP Custodio Puga (España)

Con la realización de este proyecto, hemos pretendido que el alumnado conozca a Bernardo de Gálvez –una de las personas más importantes de su comarca– a través de la interacción directa con instituciones y personas que trabajan en pro de su reconocimiento. Esta figura tan importante de la historia de la comarca es en la actualidad un héroe olvidado que hemos querido presentar en nuestra comunidad educativa a través del trabajo del alumnado, cuya misión es crucial: responsabilizarse de mantener vivo el legado de este héroe compartiendo las experiencias vividas en el presente y en el futuro. La experiencia fue inicialmente planificada para un curso escolar y se ha prolongado durante tres años, evolucionando la idea inicial hacia una experiencia única de toda la comunidad educativa.

Palabras clave

Bernardo de Gálvez, CEIP Custodio Puga, Macharaviaya, Granaderos y Damas de Gálvez, batalla de Pensacola, Museo de Málaga, Museo de Vélez-Málaga

This project intends to make students know Bernardo de Galvez, one of the most important persons in his county, through the direct interaction with institutions and persons working in pursuit of his acknowledgement. This relevant figure in the history of the county is nowadays a forgotten hero that we attempted to show it in our education community through the work of the students, having the pupils a key role: to be responsible for keeping the memory of this hero, sharing experiences lived in the present and in the future. The planned experience intended to last an academic year has continued for three years, turning the starting idea into a unique experience of the whole education community.

Keywords

Bernardo de Galvez, CEIP Custodio Puga, Macharaviaya, Grenadiers and Ladies of Galvez, Battle of Pensacola, Museum of Malaga, Museum of Velez-Malaga

El claustro del CEIP Custodio Puga (de Torre del Mar) decidió emprender un proyecto integrado en la mayoría de las áreas del currículum sobre el personaje histórico más importante de nuestra comarca, lo que ha supuesto uno de los mayores retos a los que nos hemos enfrentado.

Nuestros principales objetivos han sido facilitar la comprensión del presente –no hay nada en él que no pueda ser comprendido mejor a través del pasado– y preparar a los alumnos para la vida adulta. La historia ofrece un marco de referencia para entender los problemas sociales, situar la importancia de los acontecimientos diarios, usar críticamente la información y, en definitiva, vivir con plena conciencia ciudadana.

Hemos pretendido potenciar en el alumnado un sentido de identidad, que tenga conciencia de sus orígenes; de esta manera, cuando sean adultos podrán compartir valores, costumbres, ideas, etcétera. La educación no puede llevar a la exclusión ni al sectarismo, de modo que la propia identidad solo cobrará su dimensión positiva en la medida en que movilice hacia una mejor comprensión de lo distinto, lo que equivale a hablar de tolerancia y valoración de lo diferente.

Nos planteamos ayudar al alumnado a comprender sus propias raíces culturales y la herencia común. No se puede imponer una cultura estándar ni uniforme en el ámbito global a los jóvenes de una sociedad tan diversa culturalmente como la actual. Sin embargo, compartimos una gran parte de la cultura común y es necesario colocar *esta herencia* en su justo contexto.

Esto implica contribuir al conocimiento y comprensión de otros países y culturas del mundo de hoy. En definitiva, la historia ha de ser un instrumento para ayudar a valorar a los demás.



Manuel Olmedo se dirige al alumnado de tercer ciclo del CEIP Custodio Puga para situar a Bernardo de Gálvez en su contexto histórico. (Archivo CEIP Custodio Puga).

Con este proyecto hemos pretendido también enriquecer otras áreas del currículum, ya que el alcance de la historia es inmenso; tratar de organizar «todo» el pasado y, por lo tanto, su estudio sirve para fortalecer otras ramas del conocimiento como la literatura, las matemáticas, el conocimiento del progreso científico, la música, etcétera. De hecho, muchas disciplinas no son posibles sin un mínimo conocimiento de la historia en general y su historia en particular.

Todos estos elementos conforman un mundo rico en posibilidades formativas, que pueden tomar distintas formas conceptuales plenamente coherentes con los límites y contenidos de las ciencias sociales en el contexto de la educación.

Siguiendo a Joaquim Prats en «El estudio de la historia local como opción didáctica. ¿Destruir o explicar historia?» (en *IBER: Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, n.º 8, abril de 1996), leemos:

Desde el punto de vista pedagógico, la historia de la localidad y, en general, los estudios de entorno pueden constituir un punto de interdisciplinariedad y motor de aprendizajes instrumentales base para la comunicabilidad. Permiten, entre otras cosas, partir de una observación sobre el terreno, situar al alumno en una posición apta para la «investigación» y, por lo tanto, en la línea del aprendizaje por descubrimiento. Pero el estudio de la historia de una determinada localidad o comarca no debe ser por sí mismo, sino como aportación y ayuda para reforzar la adquisición de método y para aprender a matizar un campo de observación (...). Para introducir la historia de la localidad en las clases se ha de tener presente:

- 1.º El conocimiento, por parte del profesorado, del método de investigación histórica.
- 2.º Que exista una historia elaborada y contextualizada de la localidad que es objeto de estudio.
- 3.º Que existan medios adecuados (fuentes, vestigios, etcétera) y accesibles y que estos estén suficientemente preparados y convenientemente «tratados» para poder ser entendidos por los alumnos.
- 4.º Que el profesor conozca la metodología didáctica necesaria para traspasar el nivel de la «sopa de anécdotas» y pueda ser capaz de que los alumnos utilicen el estudio de la historia local como método para aprender a matizar un campo de observación que tenga significación en un contexto más general. Dicho de otro modo, que el estudio de la historia local sirva para ofrecer y enriquecer las explicaciones de historia general y no para destruir la historia.

El alumnado de nuestro centro se encontraba carente de identidad histórica, porque no conocía quiénes habían influido en ella. La irrupción de Bernardo de Gálvez en el panorama histórico mundial, tras su recuperación positiva y su incipiente

promoción por parte de las distintas instituciones y estudiosos de la historia, abrió un camino para acercar los hechos históricos protagonizados por este personaje, integrando así el estudio de la historia con las demás áreas del currículum –en este caso, lengua castellana, lengua extranjera (inglés), educación artística y ciencias sociales.

El proyecto educativo pretende potenciar diversas competencias clave, como marcan los objetivos generales que establecen la ordenación y el currículum de la Educación Primaria en nuestra comunidad.



La delegada de Educación, el alcalde de Vélez-Málaga y varios miembros de la corporación municipal asisten a la representación con títeres de la vida de Bernardo de Gálvez, en la II Bienal Internacional de Arte y Escuela de la Axarquía. (Archivo CEIP Custodio Puga).

Competencia en comunicación lingüística

Este proyecto ha contribuido al desarrollo de la habilidad para expresar e interpretar conceptos, pensamientos, sentimientos, hechos y opiniones de forma oral y escrita, y para interactuar de manera adecuada y creativa en múltiples contextos sociales y culturales.

A lo largo de todo el proyecto, se han desarrollado estrategias de expresión oral y escrita, comprensión de mensajes de diferente tipología, enriquecimiento de vocabulario, estrategias para una correcta fluidez verbal, la adquisición y aplicación de estructuras gramaticales que inciden en la calidad de la expresión o la aportación literaria, que contribuye a mejorar la riqueza comunicativa.

Todo esto se ha puesto de manifiesto en las distintas actividades realizadas: en los debates desarrollados durante el proyecto con los distintos autores que nos han visitado, con los que nuestro alumnado ha interactuado; en la realización de diferentes creaciones escritas, como los libros explicativos sobre la vida de Bernardo de Gálvez, los murales sobre su biografía, la creación de guiones para las distintas historias representadas en los

teatros de títeres, la creación del texto teatral de la representación de *La batalla de Pensacola* y otros tipos de textos, como el cómic –donde el alumnado representó dicha batalla– y la carta escrita a alumnos y alumnas de un centro educativo de Pensacola.

En definitiva, la competencia en comunicación lingüística ha estado muy presente en nuestro proyecto y se ha buscado mejorar la expresión escrita y oral en distintos contextos, siempre en torno a la figura de Bernardo de Gálvez.

Competencia de aprender a aprender

Este proyecto ha supuesto que nuestro alumnado sea el auténtico protagonista en el proceso de enseñanza y aprendizaje. Han desarrollado la capacidad para iniciar el aprendizaje y persistir en él, organizar sus distintas tareas y tiempo, y trabajar de manera individual o colaborativa para conseguir un objetivo. Han construido su propio conocimiento reflexionando críticamente sobre los fines y el objetivo del mismo.

La autoevaluación y los procesos de pensamiento han favorecido además que el alumnado avanzara en su aprendizaje, aprendiera de sus errores y comunicara sus experiencias integrando lo emocional y lo social.

Competencia social y cívica

La capacidad de relacionarse con las personas y participar de manera activa, participativa y democrática en la vida social y cívica también ha estado presente durante todo el proyecto. En efecto, el aprendizaje del respeto, el diálogo y el consenso como base para una buena comunicación, para expresar vivencias, opiniones, emociones, sentimientos e ideas ha sido clave para llevar a cabo las distintas actividades.



El alumnado de sexto de Primaria inventó este juego de la oca de Bernardo de Gálvez. (Archivo CEIP Custodio Puga).

Competencia de iniciativa y espíritu emprendedor

El sentido de la iniciativa y el espíritu emprendedor han estado presentes en todas las tareas llevadas a cabo y han sido clave para su desarrollo. Todas las ideas previas se convirtieron en actos con una inmensa creatividad, con una gran capacidad de asumir riesgos y, sobre todo, con gran autonomía personal.

Competencia digital

El uso seguro y crítico de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) para obtener, analizar, producir e intercambiar información ha sido fundamental para nuestro proyecto. Los alumnos buscaron información sobre la vida de Bernardo de Gálvez en diversas páginas de Internet. Toda la información que consiguieron la organizaron y utilizaron de manera crítica para elaborar después diversos trabajos bibliográficos.

Además, investigaron sobre la batalla de Pensacola, seleccionaron la información y anécdotas más relevantes para la creación de un texto teatral, observaron una recreación de esta batalla en Internet y se organizaron en grupos para realizar la grabación de los audios y distintos efectos sonoros, escenas, música, etcétera.

Competencia de conciencia y expresiones culturales

Con nuestro proyecto, el alumnado adquirió la capacidad de apreciar la importancia de la expresión a través de las distintas manifestaciones culturales. Expresarse a través de la música (baile del minué en la representación), de las artes plásticas (pinturas y esculturas) y escénicas (representación teatral y de títeres) o incluso a través de la literatura (lectura de varios documentos de la época) ha enriquecido a nuestro alumnado, desarrollando en ellos una gran imaginación creadora.

Participación

En este proyecto ha participado todo el alumnado del centro –450 alumnos y alumnas de Educación Infantil y Primaria–, además de todo el profesorado –en total, 30 docentes.

También nos pusimos en contacto con una serie de personas e instituciones que sabíamos que nos podían ayudar en el desarrollo del proyecto:

- La Compañía de Títeres Miguel Pino ha actuado gratis en Macharaviaya con su obra sobre Bernardo de Gálvez, además de motivarnos para la realización de este proyecto.

- El Ayuntamiento de Macharaviaya nos ha mostrado la historia de esta población a través de su museo, su iglesia y sus calles, y nos ha invitado a participar en el desfile por las calles de Málaga el 1 de julio y por las calles de Macharaviaya el 2 de julio.

- Teresa Valcarce Graciani, la embajadora en Estados Unidos de la asociación que consiguió que el Congreso de este país nombrara a Bernardo de Gálvez ciudadano honorario y colgara un cuadro suyo en el Capitolio, nos ha ayudado coordinando las actividades realizadas y facilitándonos contactos.

- La Asociación de Granaderos y Damas de Macharaviaya ha organizado una charla sobre la figura de Bernardo de Gálvez para toda la comunidad educativa y nos ha presentado el documental *Bernardo de Gálvez, un legado vivo*, además de prestarnos vestuario, guion y música para las distintas representaciones históricas que hemos realizado.

- La Asociación Bernardo de Gálvez ha aportado al colegio toda la documentación de la que dispone –unas veinte publicaciones–, ha realizado una charla para todo el alumnado sobre la figura de Bernardo de Gálvez y nos ha asesorado en todo momento sobre el proyecto.

- Jaime F. Pimentel, escultor de la primera obra expuesta en España sobre Bernardo de Gálvez, ha colaborado en dos ocasiones con el alumnado en la realización de distintas esculturas de gran tamaño.

- Carlos Monserrate Carreño, autor del cuadro expuesto en el Capitolio, nos ha aportado documentación para la realización de las reproducciones de su cuadro y nos ha visitado en la exposición que realizamos.

- Cristóbal Tejón, autor de la primera novela histórica sobre Bernardo de Gálvez, *La libertad de los valientes*, ha explicado al alumnado cómo se escribe una novela histórica.

- José Manuel Gil de Gálvez, musicólogo especialista en el siglo XVIII, nos ha hablado sobre la relación de la época con la música clásica.

- Juan de Aragón, ilustrador del libro *Bernardo de Gálvez. La aventura de un héroe español en América*, nos ha explicado cómo se ilustra un libro con ayuda de las nuevas tecnologías.

- El teniente coronel de Ingenieros José Manuel Guerrero Acosta, comisario de la exposición sobre Bernardo de Gálvez en La Casa de América de Madrid –que visitamos–, ha regalado a los más pequeños del colegio unos cuadernillos de trabajo sobre los uniformes de la época.

- Manuel Pérez Villanúa, coleccionista especializado en Bernardo de Gálvez que lleva más de cuarenta años recopilando todo lo relacionado con este personaje histórico.

- El alumnado del IES Joaquín Lobato, de Torre del Mar, ha realizado tres paneles interactivos sobre Bernardo de Gálvez: un mapamundi, un mapa de Pensacola (Estados Unidos) y un retrato interactivo en el que cambiaban las caras. Todo este material se lo han explicado al alumnado del colegio y nos lo han donado para la exposición.

- Nan Harper ha coordinado desde Estados Unidos el carteo en inglés entre nuestro alumnado y el de Pensacola.

- La embajada de Estados Unidos en España ha difundido nuestro proyecto en sus redes sociales.

- La tenencia de alcaldía de Torre del Mar (Vélez-Málaga) ha facilitado el desfile y la representación en las calles de su municipio.

- El Centro de Profesorado de la Axarquía ha habilitado un espacio en la II Bienal Internacional de Arte y Escuela de la Axarquía para que pudiéramos exponer nuestros trabajos, además de incluirnos en su programa con la representación de nuestra obra.

- Las familias de nuestro centro, que se caracterizan por su participación activa en todos los proyectos que realizamos, han colaborado con su asistencia a las distintas conferencias que se han realizado de puertas abiertas y han elaborado junto al alumnado las diferentes esculturas y cuadros que se han elaborado en cada clase, además de participar como figurantes en las distintas representaciones históricas y desfiles realizados, ayudar en el montaje y desmontaje de los distintos escenarios y transportar el material a la sala de la exposición.

- El AMPA ha organizado el evento realizado en el colegio el 6 de mayo de 2016, ha controlado al alumnado durante todos los desfiles y actuaciones fuera del centro, ha ayudado a montar y desmontar el escenario en las representaciones y ha documentado fotográficamente todo el proceso.

- El Ayuntamiento de Vélez-Málaga ha organizado todo lo necesario para los dos desfiles y representaciones en el casco antiguo de Vélez-Málaga.

- El Museo de Vélez-Málaga (MVVEL) ha colaborado con las dos representaciones realizadas en el patio del museo.

- Alejandro Villén ha explicado al alumnado las ilustraciones del libro *Conoce a Bernardo de Gálvez* y el trabajo realizado con el escritor y periodista Guillermo Fesser, ha participado en una de las representaciones de *La batalla de Pensacola* y ha organizado, junto al colegio, la presentación del libro en la calle Compañía (Málaga).

- La Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga ha organizado todo lo necesario para el desfile por las calles del centro de Málaga y la representación en la plaza de la Merced.

- La Diputación de Málaga ha colaborado en el desplazamiento a Málaga para la representación

junto a la Sociedad Económica Amigos del País de Málaga.

- El Ayuntamiento de Málaga ha facilitado todos los medios necesarios para hacer la representación por las calles de su municipio.

- El Museo de Málaga ha colaborado con la organización de las dos representaciones realizadas en el patio del museo.

- Comparte Medios ha apostado por la visualización del proyecto desde nuestra primera representación en el Museo de Vélez-Málaga y grabó un corto que en el siguiente curso se transformó en grabación digital de todos los diálogos con una posterior grabación en formato digital de la representación de *La batalla de Pensacola* realizada en el Museo de Málaga.

- Guillermo Fesser ha presentado en nuestro colegio, por primera vez en España, el libro *Conoce a Bernardo de Gálvez* junto al ilustrador Alejandro Villén.

- Santillana España ha aportado material para la presentación del libro *Conoce a Bernardo de Gálvez*.

- Obrador Tejeros ha aportado la cartelería y la difusión mediática de la presentación del libro *Conoce a Bernardo de Gálvez*.



Katie Hallybone, José Gálvez, Antonio Pino, Manuel Pérez Villanúa, Jaime Pimentel, Cristina Monserrate, Carlos Monserrate, José Manuel Gil de Gálvez y Javier Frías en la primera representación de *La batalla de Pensacola* realizada en el centro. (Archivo CEIP Custodio Puga).

Objetivos

En cada área se han planteado los siguientes objetivos concretos:

Área de lengua

- Participar en situaciones de comunicación usando la lengua oral con distintas finalidades y como forma de comunicación y de expresión personal (sentimientos, emociones...) en distintos contextos.

- Transmitir ideas y valores con claridad, coherencia y corrección.

- Escuchar atentamente las intervenciones de los compañeros y compañeras, mostrar respeto y consideración por las ideas, sentimientos y emociones de los demás, aplicar las normas y estrategias sociocomunicativas de escucha activa, seguir el turno de palabra, participación respetuosa, adecuación a la intervención del interlocutor y ciertas normas de cortesía.

- Utilizar un vocabulario adecuado a su edad en sus expresiones para las diferentes funciones del lenguaje.

- Comprender la información de diferentes textos orales según su tipología: narrativos, descriptivos, informativos, instructivos, argumentativos, etcétera.

- Producir textos orales con organización y planificación del discurso adecuándose a la situación concreta y a las diferentes necesidades comunicativas (narrar, describir, informarse, dialogar), utilizando los recursos lingüísticos pertinentes.

- Analizar, preparar y valorar la información recibida procedente de distintos ámbitos de comunicación social.

- Exponer conclusiones personales sobre el contenido del mensaje y la intención de informaciones procedentes de distintos ámbitos de comunicación social.

- Leer diferentes tipos de textos apropiados a su edad con velocidad, fluidez y entonación adecuada, y respetando los signos ortográficos.

- Mejorar la comprensión lectora practicando con diferentes textos cercanos a los intereses y contextos del alumnado.

- Comprender las ideas principales y secundarias de distintos tipos de texto leídos.

- Desarrollar un sentido crítico estableciendo y verificando hipótesis sobre textos leídos.

- Desarrollar y utilizar estrategias diversas para analizar un texto leído: identificar ideas principales y secundarias, marcar las palabras clave, realizar esquemas, mapas conceptuales, esquemas de llaves, resúmenes para la mejora de la comprensión lectora.

- Seleccionar y utilizar información científica obtenida en diferentes soportes para su uso en investigaciones y tareas propuestas –de tipo individual o grupal– y comunicar y presentar los resultados.

- Comunicar y presentar resultados y conclusiones en diferentes soportes.

- Escribir textos propios del ámbito de la vida cotidiana siguiendo modelos en diferentes soportes: diarios, cartas, correos electrónicos, etcétera, cuidando la ortografía y la sintaxis, y ajustándose a las diferentes realidades comunicativas.

- Usar estrategias de búsqueda de información y organización de ideas utilizando las tecnologías de

la información y la comunicación tanto para investigar como para presentar sus creaciones.

- Mejorar y mostrar interés por el uso de la lengua desarrollando la creatividad y la estética en sus producciones escritas, fomentando un pensamiento crítico y evitando un lenguaje discriminatorio.

- Mejorar el conocimiento de las distintas categorías gramaticales y aplicarlas a las distintas producciones respetando las normas ortográficas.

- Representar dramatizaciones de textos y pequeñas obras teatrales de producción propia o de sus compañeros y compañeras utilizando recursos básicos.



Desfile por las calles de Málaga junto a la Asociación de Granaderos y Damas de Gálvez de Macharaviaya. (Archivo CEIP Custodio Puga).

Ciencias sociales

- Buscar, seleccionar y organizar la información, analizarla y obtener conclusiones reflexionando acerca del proceso y comunicarlo oralmente o por escrito usando las tecnologías de la información y la comunicación.

- Realizar las tareas con autonomía y presentar los trabajos de manera ordenada, clara y limpia, usando el vocabulario adecuado, exponiéndolos oralmente y mostrando confianza en sí mismos, sentido crítico, iniciativa personal, curiosidad, interés, creatividad en el aprendizaje y espíritu emprendedor.

- Utilizar estrategias para realizar un trabajo y participar en actividades de grupo adoptando un comportamiento responsable, constructivo y solidario, y respetando los principios básicos del funcionamiento democrático.

- Valorar la importancia de una convivencia pacífica y tolerante entre los diferentes grupos humanos sobre la base de los valores democráticos y los derechos humanos universalmente compartidos, participando de manera eficaz y constructiva en la vida social.

- Identificar y utilizar los códigos de conducta y los usos generalmente aceptados en las distintas sociedades y entornos, dialogando y cooperando con el grupo y aceptando los valores democráticos.

- Utilizar estrategias creativas y de emprendimiento para realizar trabajos de forma individual y en equipo, planificando trabajos en grupo y coordinando, tomando decisiones y aceptando responsabilidades con habilidad para la resolución pacífica de conflictos.

- Identificar, valorar y respetar el patrimonio natural, histórico, cultural y artístico, y asumir las responsabilidades que supone su conservación y mejora, mostrando respeto por los restos históricos y el patrimonio y reconociendo el valor que el patrimonio arqueológico monumental nos aporta para el conocimiento del pasado.

- Respetar y asumir el comportamiento que debe cumplirse cuando se visita un museo o un edificio antiguo. Identificar el patrimonio cultural como algo que hay que cuidar y legar, y valorar los museos como un lugar de disfrute y exploración de obras de arte, asumiendo un comportamiento responsable en sus visitas.

Educación artística

- Aplicar las tecnologías de la información y la comunicación de manera responsable para la búsqueda, creación y difusión de imágenes fijas y en movimiento, lo que sirve al alumnado para la ilustración de otros trabajos.

- Representar de forma personal ideas, acciones y situaciones utilizando el lenguaje visual para transmitir diferentes sensaciones en las composiciones plásticas.

- Conocer y aplicar las distintas técnicas, materiales e instrumentos dentro de un proyecto grupal respetando la diversidad de opiniones y creaciones.

- Utilizar recursos bibliográficos, de los medios de comunicación y de Internet para obtener información que sirva para planificar, valorar críticamente y organizar los procesos creativos, y ser capaces de compartir el proceso y el producto final obtenido con otros compañeros.

- Imaginar, dibujar y crear obras tridimensionales partiendo de las recogidas en el patrimonio artístico de Andalucía y elegir la solución más adecuada a sus propósitos con los materiales necesarios.

- Conocer, respetar y valorar las manifestaciones artísticas más importantes del patrimonio cultural y artístico español y andaluz.

- Utilizar la escucha musical para indagar en las posibilidades del sonido, de manera que sirva como marco de referencia para creaciones propias y conjuntas con una finalidad determinada.

- Valorar las posibilidades que nos ofrece la voz como instrumento y recurso expresivo, y utilizarla como elemento de comunicación de sentimientos, ideas o pensamientos.

- Planificar, diseñar e interpretar –individualmente o en grupo– mediante la voz o instrumentos, utilizando el lenguaje musical, composiciones sencillas que contengan procedimientos musicales de repetición, variación y contraste, asumir la responsabilidad en la interpretación en grupo y respetar tanto las aportaciones de los demás como a la persona que asume la dirección.

- Inventar y crear danzas, coreografías e interpretación de musicales grupales complejos utilizando las capacidades expresivas y creativas que nos ofrece la expresión corporal, disfrutando en su interpretación y valorando el trabajo en equipo.

Lengua extranjera (inglés)

- Escuchar y comprender mensajes en interacciones verbales variadas y utilizar las informaciones transmitidas para llevar a cabo tareas concretas diversas relacionadas con su experiencia.

- Expresarse e interactuar en situaciones sencillas habituales utilizando procedimientos verbales y no verbales, y atendiendo a las reglas propias del intercambio comunicativo para responder con autonomía suficiente y de forma adecuada, respetuosa, cooperativa y correcta en situaciones de la vida cotidiana.

- Escribir textos con fines variados sobre temas tratados previamente en el aula con ayuda de modelos.

- Leer de forma comprensiva textos diversos relacionados con sus experiencias e intereses para extraer información general y específica con una finalidad previa.

- Aprender a utilizar con progresiva autonomía todos los medios a su alcance, incluidas las nuevas tecnologías, para obtener información y para comunicarse en inglés.

- Utilizar eficazmente los conocimientos, experiencias y estrategias de comunicación adquiridos



Alejandro Villén muestra a la clase de cuarto de Primaria cómo ilustró el libro Conoce a Bernardo de Gálvez, escrito por Guillermo Fesser. (Archivo CEIP Custodio Puga).

en otras lenguas para una adquisición más rápida, eficaz y autónoma del inglés.

- Valorar el inglés como medio de comunicación entre personas de distintas procedencias y culturas, y desarrollar una actitud positiva hacia la diversidad plurilingüe y pluricultural integrada en nuestra comunidad.

- Manifestar una actitud receptiva, de confianza progresiva en la propia capacidad de aprendizaje y el uso de una lengua extranjera.



El equipo directivo junto a Alejandro Villén (caracterizado de monje español) y Antonio Pino. (Archivo CEIP Custodio Puga).

Planificación del proyecto (primera fase)

El profesorado, después de recopilar documentación para nuestra propia autoformación y proponer los diferentes objetivos, planificamos una serie de tareas que el alumnado desarrollaría a lo largo del proyecto en los distintos niveles educativos. Por un lado, propusimos a distintos expertos en Bernardo de Gálvez y diferentes artistas que nos visitaran en nuestro centro educativo. Por otro lado, establecimos los siguientes ejes principales de trabajo:

- Realización de copias en distintos formatos de la escultura de Bernardo de Gálvez realizada por Jaime F. Pimentel que se encuentra expuesta en Macharaviaya y del retrato realizado por Carlos Monserrate expuesto en el Capitolio.

- Creación de mapas relacionados con el tema.
- Producción de murales y libros explicativos sobre Bernardo de Gálvez.

- Elaboración de historias de títeres.
- Mantener correspondencia en inglés con centros educativos de Pensacola.

- Realizar una representación histórica.
- Fabricación de juegos de mesa.
- Creación de maquetas de la batalla de Pensacola.
- Realización de cómics.

- Visitas a Macharaviaya y su museo.
- Presentación de todos los materiales elaborados en el museo del colegio y en la II Bienal Internacional de Arte y Escuela de la Axarquía.

- Proyección a la comunidad educativa del documental *Bernardo de Gálvez, un legado vivo* y ponencia sobre este personaje a cargo de la Asociación de Granaderos y Damas de Macharaviaya.

- Transformar la actividad En Busca del Libro Perdido en En Busca del Tesoro de los Gálvez.

- Dedicar la actividad La Noche de los Cuentos a Bernardo de Gálvez.

La distribución de las tareas se planificó como se especifica en la «Tabla 1».

TABLA I

Etapas educativas	Actividad
Educación Infantil	<ul style="list-style-type: none"> • Realización de copias de la escultura de Bernardo de Gálvez realizada por Jaime F. Pimentel expuesta en Macharaviaya, y del retrato realizado por Carlos Monserrate expuesto en el Capitolio. • Producción de murales y libros sobre Bernardo de Gálvez. • Presentación de los materiales elaborados en el museo del colegio y en la II Bienal Internacional de Arte y Escuela de la Axarquía. • Proyección a la comunidad educativa del documental <i>Bernardo de Gálvez, un legado vivo</i> y ponencia sobre Bernardo de Gálvez a cargo de la Asociación de Granaderos y Damas de Macharaviaya. • Transformar la actividad En Busca del Libro Perdido en En Busca del Tesoro de los Gálvez. • Dedicar La Noche de los Cuentos a Bernardo de Gálvez.
Primer Ciclo	<ul style="list-style-type: none"> • Realización de copias de la escultura de Bernardo de Gálvez realizada por Jaime F. Pimentel expuesta en Macharaviaya, y del retrato realizado por Carlos Monserrate expuesto en el Capitolio. • Producción de murales y libros sobre Bernardo de Gálvez. • Visitas a Macharaviaya y a su museo. • Presentación de todos los materiales elaborados en el museo del colegio y en la II Bienal Internacional de Arte y Escuela de la Axarquía. • Proyección a la comunidad educativa del documental <i>Bernardo de Gálvez, un legado vivo</i> y ponencia sobre Bernardo de Gálvez a cargo de la Asociación de Granaderos y Damas de Macharaviaya. • Transformar la actividad En Busca del Libro Perdido en En Busca del Tesoro de los Gálvez. • Dedicar La Noche de los Cuentos a Bernardo de Gálvez.

Etapa educativa	Actividad
Segundo Ciclo	<ul style="list-style-type: none"> • Realización de copias de la escultura de Bernardo de Gálvez realizada por Jaime F. Pimentel expuesta en Macharaviaya, y del retrato realizado por Carlos Monserrate expuesto en el Capitolio. • Creación de mapas relacionados con el tema. • Producción de murales y libros explicativos sobre Bernardo de Gálvez. • Realización de cómics. • Visitas a Macharaviaya y a su museo. • Presentación de todos los materiales elaborados en el museo del colegio y en la II Bienal Internacional de Arte y Escuela de la Axarquía. • Proyección a la comunidad educativa del documental <i>Bernardo de Gálvez, un legado vivo</i> y ponencia sobre Bernardo de Gálvez por medio de la Asociación de Granaderos y Damas de Macharaviaya. • Transformar la actividad En Busca del Libro Perdido en En Busca del Tesoro de los Gálvez. • Dedicar La Noche de los Cuentos a Bernardo de Gálvez.
Tercer Ciclo	<ul style="list-style-type: none"> • Realización de copias de la escultura de Bernardo de Gálvez realizada por Jaime F. Pimentel expuesta en Macharaviaya y del retrato realizado por Carlos Monserrate expuesto en el Capitolio. • Creación de mapas en distintos formatos relacionados con el tema. • Producción de murales y libros explicativos sobre Bernardo de Gálvez. • Elaboración de historias de títeres. • Mantener correspondencia en inglés con centros educativos de Pensacola. • Realizar una representación histórica. • Fabricación de juegos de mesa. • Creación de maquetas de la batalla de Pensacola. • Realización de cómics. • Visitas a Macharaviaya y su museo. • Presentación de todos los materiales elaborados en el museo del colegio y en la II Bienal Internacional de Arte y Escuela de la Axarquía. • Proyección a la comunidad educativa del documental <i>Bernardo de Gálvez, un legado vivo</i> y ponencia sobre Bernardo de Gálvez a cargo de la Asociación de Granaderos y Damas de Macharaviaya. • Transformar la actividad En Busca del Libro Perdido en En Busca del Tesoro de los Gálvez. • Dedicar la actividad La Noche de los Cuentos a Bernardo de Gálvez.

Desarrollo del proceso (segunda fase)

Tras la planificación, comenzó el trabajo de clase con el alumnado. La primera actividad fue la visita guiada a Macharaviaya y su museo por parte de

todo el alumnado y el profesorado de Primaria. En esta visita, que sirvió como punto de inflexión del proyecto, pudimos visitar todas las construcciones realizadas por la familia Gálvez, como la iglesia de San Patricio y su cripta realizada por orden de Carlos III, los restos de la antigua fábrica de naipes de América, sus fuentes, el empedrado, la casa natal de Bernardo de Gálvez y su primera escultura realizada en España, obra de don Jaime F. Pimentel, y el parque de La Luisiana. Además, en la visita de primer ciclo nos acompañó Miguel Pino y nos representó parte de su obra de títeres sobre Bernardo de Gálvez.

Seguidamente, recibimos la visita en el centro en horario extraescolar de los miembros de la Asociación de Granaderos y Damas de Gálvez de Macharaviaya, que mostraron al alumnado y sobre todo a las familias la vida de Bernardo de Gálvez y la actividad de su asociación, centrada principalmente en la representación histórica que realizan anualmente en Macharaviaya. También se proyectó el documental *Bernardo de Gálvez, un legado vivo*, que se mostraba por primera vez al público antes de su distribución. La Asociación de Granaderos y Damas, además de proyectarnos el documental, aportó todo su material (música y guiones) para que pudiéramos llevar a cabo la representación histórica.

El trabajo con el alumnado para realizar la representación comenzó seleccionando las clases que iban a participar y posteriormente a los actores y actrices principales. Después se prepararon su vestuario y diálogos. Se realizaron grabaciones individuales y colectivas que luego fueron montadas con música y pausas para recrear la ambientación. Los Granaderos y Damas de Gálvez nos asesoraron con el diseño del vestuario. De acuerdo a las posibilidades económicas, se compraron y confeccionaron disfraces con una costurera, con un coste que rondó entre los 15 y 25 €, subvencionados en gran parte por el AMPA del centro.

Ya teníamos la motivación suficiente para dinamizar a toda la comunidad educativa y contar con la colaboración de todos los elementos que influyen en el proceso educativo.

Se tomó como eje dinamizador las visitas al centro de los expertos en la historia desde diferentes ejes, como escultura, pintura, literatura, cómic e ilustraciones, coleccionismo y música, y se plantearon una serie de tareas para aportar contenido y trabajar la historia desde diferentes áreas y competencias.

Para preparar la visita del escultor Jaime F. Pimentel, trabajamos con el alumnado de Primaria las diferentes esculturas existentes de Bernardo de Gálvez, pero nos centramos en la de Macharaviaya. Se planteó realizar copias adaptándola a las posi-

bilidades reales de la clase; una clase de cuarto de Primaria, con la colaboración de un padre, realizó una réplica a tamaño real de la escultura original. Además, se realizaron numerosos bustos y copias a distintos tamaños con materiales variados.

La pintura la trabajamos a través del cuadro del pintor Carlos Monserrate Carreño. Queríamos copiar el retrato de Bernardo de Gálvez que este autor tiene expuesto en el Capitolio y planteamos la realización de, como mínimo, un cuadro por clase en cualquier formato. Destacó la participación de Educación Infantil, ya que era una de las tareas que más se adaptaban a sus características.

Para cartearnos con los centros de Pensacola y que el alumnado contara lo que estábamos realizando en el proyecto, nos pusimos en contacto con Teresa Valcarce, en Estados Unidos. Ella nos facilitó la dirección de Nan Harper, que coordina las actividades de Bernardo de Gálvez en Pensacola. Tras un intercambio de correos electrónicos, enviamos cartas en inglés al alumnado del centro de Pensacola Beach Elementary, con quienes intercambiamos correspondencia en dos ocasiones.

La Asociación Bernardo de Gálvez de Málaga nos visitó de la mano de su presidente y del historiador de la Real Academia de San Telmo Manuel Olmedo Checa, experto en historia de Málaga y uno de los artífices del reconocimiento por parte de Estados Unidos de este personaje. Explicó al alumnado de tercer ciclo la vida de Bernardo de Gálvez y su contexto: el Imperio español de la época. La asociación donó al centro numerosa documentación para que el alumnado y el profesorado pudieran seguir trabajando en el proyecto.

Para realizar la novela histórica, contamos con la presencia de Cristóbal Tejón, autor de la primera novela centrada en Bernardo de Gálvez: *La libertad de los valientes*. Previamente, el alumnado de tercer y segundo ciclo trabajó el contenido de novela histórica para poder realizar preguntas al autor, además de murales explicativos. El alumnado también realizó libros con formato mural.

El músico José Manuel Gil de Gálvez mostró al alumnado de tercer y segundo ciclo una visión de la música del siglo XVIII, época en la que estábamos inmersos preparando la representación histórica del minué, donde participaban cincuenta alumnos y alumnas. Nos enseñó los instrumentos de la época y nos habló de las reuniones de la alta sociedad con la música como eje central.

La elaboración de una historia de títeres por parte del alumnado de tercer ciclo se focalizó en un grupo de sexto, que se organizó por equipos. Cada uno de estos realizó un guion adaptado con la historia de Bernardo de Gálvez. Tras la realización de varios guiones y sus representaciones, el alumnado seleccionó el que más se adaptaba a



Escena final de La batalla de Pensacola en la que todo el mundo grita: «El que tenga honor y valor que me siga». (Archivo CEIP Custodio Puga).

toda la historia de Bernardo de Gálvez, desde que nació hasta la colocación de su cuadro en el Capitolio y el nombramiento como ciudadano honorario de Estados Unidos.

Juan de Aragón nos acercó al mundo del cómic y de las ilustraciones. El alumnado de tercer y segundo ciclo realizó sus pequeñas ilustraciones y cómics tras las explicaciones por parte del ilustrador de cómo se utilizan las nuevas tecnologías para realizar las publicaciones. Además, transmitió al alumnado su pasión por la historia.

Manuel Pérez Villanúa nos visitó para traernos la mayor colección particular de objetos relacionados con Bernardo de Gálvez y el alumnado tuvo la oportunidad de verlos todos. Además, explicó cómo se formaban hace cuarenta años las colecciones y cómo obtiene actualmente los objetos de su colección.

El alumnado del IES Joaquín Lobato, de Torre del Mar, se quiso unir a nuestro proyecto y, por medio de la coordinación de su profesor de Educación Artística, realizó tres paneles interactivos basados en la batalla de Pensacola (en América Central) y un retrato de Bernardo de Gálvez que cambia la cara con unos botones. Los paneles fueron explicados por el alumnado del IES a los alumnos y alumnas de nuestro centro; la exposición de los mapas se hacía con un proyector de transparencias y líquidos que cambiaban de color. Se planteó al alumnado de tercer ciclo la posibilidad de realizar juegos de mesa para completar los naipes que se hacían en el siglo XVIII en Macharaviaya y eran exportados a América. El alumnado de tercer ciclo se organizó por grupos autónomos para hacer sus producciones. Uno de los grupos realizó un pasapalabra con preguntas sobre Bernardo de Gálvez, otra alumna realizó un juego de dominó con ilustraciones de naipes y dibujos de la época y, por último, una de las clases realizó un juego de la oca con preguntas sobre el personaje estudiado.

Otra de las actividades planteadas para toda la comunidad educativa que implican a todo el pueblo fue En Busca del Tesoro de los Gálvez, que tradicionalmente hemos realizado en el centro con el nombre En Busca del Libro Perdido. En esta ocasión, se repartieron por cuarenta comercios de Torre del Mar monedas que el alumnado, junto a sus familias, tenía que buscar y anotar en la hoja de control donde se explicaba el juego. De esta forma, todo el pueblo ha podido conocer nuestro proyecto cuando veía los escaparates y a las familias haciendo la búsqueda. Después, con todas las tarjetas de control rellenas, se realizó un sorteo en La Noche de los Cuentos con la temática de los Gálvez.

Exposición y representación (tercera fase)

En esta última fase se llevó a cabo la exposición y representación de nuestro proyecto a toda la comunidad educativa, centrada en varias fechas que a continuación se detallan.

*«El que tenga honor y valor que nos siga»
(6 de mayo de 2016)*

El 6 de mayo de 2016 (coincidiendo con la celebración del 8 de mayo en Pensacola) el centro abrió sus puertas a toda la comunidad educativa y distintas personalidades ligadas a nuestro proyecto para que fueran testigos de nuestro enorme producto final.

Todo el centro se convirtió en un auténtico museo donde se expusieron todas las réplicas e interpretaciones del alumnado del cuadro de Carlos Monserrate, las distintas esculturas con variados materiales réplicas de la obra de Jaime Pimentel, distintos murales biográficos sobre la vida de Bernardo de Gálvez y distintos juegos de mesa elaborados por nuestro alumnado referentes a este personaje.

Una vez visionadas todas las creaciones artísticas del alumnado y tras la intervención de las distintas personalidades que asistieron al acto, se llevó a cabo la representación teatral de *La batalla de Pensacola*. Días antes, se grabó en los exteriores del centro un tráiler en el que nuestro «Bernardo de Gálvez» nos emplazaba para este gran día.

En *La batalla de Pensacola* participaron más de cien alumnos y alumnas del segundo y tercer ciclo de Primaria y algunos más del primer ciclo. La representación contaba con ocho escenas, donde todos los personajes iban vestidos de época: soldados ingleses, españoles, franceses, damas de Gálvez, población civil... El patio del centro se convirtió en un auténtico fuerte George. Comenzó con un desfile y la presentación de cada uno de los

personajes. La escenificación duró alrededor de cincuenta minutos, distribuidos en ocho escenas, entre las que se encontraba el baile de un minué.

El acto continuó con nuestro teatro de títeres, donde se representaron distintas historias relacionadas con la batalla de Pensacola y con el cuadro de Carlos Monserrate expuesto en el Capitolio.

Hay que destacar que, además de las distintas personalidades relacionadas con el proyecto y de toda la comunidad educativa, nos acompañaron alumnados de distintos centros educativos, que pudieron disfrutar de nuestro gran día y compartir experiencias con nuestro alumnado: CEIP La Asunción (Málaga), CPR Salvador Rueda (Macharaviaya) y alumnado del IES María Zambrano y el IES Joaquín Lobato (ambos de Torre del Mar).



Desfile por las calles de Vélez-Málaga en el Día Internacional de los Museos, que terminaría en el MVVEL, donde se representó de nuevo la toma de Pensacola. (Archivo CEIP Custodio Puga).

Participación en la II Bienal Internacional de Arte y Escuela de la Axarquía (del 16 al 26 de mayo)

Conocido nuestro proyecto en toda la comunidad educativa, tuvimos el honor de representar a nuestro centro (por segundo año) en la II Bienal Internacional de Arte y Escuela. Nuestra participación consistió en:

- Inauguración de la bienal con nuestra historia de títeres.
- Exposición de todas las creaciones artísticas de nuestro alumnado.

- Representación de nuestras historias de títeres durante toda la bienal.
- Representación de *La batalla de Pensacola* en la V Noche de los Cuentos (las ediciones anteriores se realizaron en el propio centro).
- Entrega de premios de En Busca del Tesoro de los Gálvez (en años anteriores, se realizaba en el centro), donde fue partícipe el alumnado de distintos centros de la localidad.



Representación de *La batalla de Pensacola* en el Museo de Vélez-Málaga (MVVEL). (Archivo CEIP Custodio Puga).

Desfile por las calles de Málaga (1 de julio de 2016)

- El 1 de julio de 2016 el alumnado, familias y profesorado participaron en el desfile que todos los años realiza la Asociación de Granaderos y Damas de Gálvez por las calles de Málaga. Una vez más, nuestro alumnado, familias y parte del profesorado fueron protagonistas en el desfile por las calles principales de Málaga, que culminó con el baile del minué (por parte de nuestro alumnado) frente a las autoridades.

Participación en la recreación del 4 de julio en Macharaviaya (2 de julio de 2016)

- Y para poner un punto y seguido a nuestro proyecto, fuimos invitados por el Ayuntamiento de Macharaviaya a participar en la recreación del 4 de julio que realiza la Asociación de Granaderos y Damas de Gálvez. Nuestro alumnado, familias y profesorado participaron en el desfile por las calles de Macharaviaya y en la recreación de la batalla de Pensacola.

Curso 2016-2017

Después del resultado del año anterior, nos imaginábamos que no continuaríamos con el proyecto más tiempo, así que iniciamos el curso con la idea de centrarnos en un nuevo reto: conocer la historia de Torre del Mar. Este proyecto se realizó durante el curso con un resultado muy similar al de Bernardo de Gálvez. Pero algo dentro de nosotros nos

decía que no podíamos dejarlo así y, tras la llamada de la Asociación Bernardo de Gálvez y del Ayuntamiento de Macharaviaya en enero de 2017, nos volvimos a poner mano a la obra.

3 de febrero de 2017

- Dentro de los momentos irrepetibles del proyecto, existen días especiales como este: por la mañana acompañamos a Jaime F. Pimentel en la inauguración del grupo escultórico de la familia Gálvez en Málaga y por la tarde participamos en la inauguración del Museo de los Gálvez en Macharaviaya, vinculando de este modo al alumnado con dos momentos de la historia de Málaga.

- La Asociación Bernardo de Gálvez nos propuso participar en el acto de inauguración del grupo escultórico de la familia Gálvez y no dudamos en aceptar su invitación, porque así podríamos saldar la continua deuda que tenemos con Jaime, que siempre está apoyando las iniciativas del centro y colaborando con ellas. Un acto institucional en el que Jaime Pimentel disfrutó con nuestra presencia.

- El Ayuntamiento de Macharaviaya nos propuso que la escultura de Bernardo de Gálvez realizada por el alumnado del centro el curso anterior se expusiera en el Museo de Macharaviaya para su inauguración. Volver a desfilar junto a los Granaderos y Damas por el pueblo de Macharaviaya, participar en los actos de inauguración del Museo de los Gálvez y tener expuesta una escultura en él fueron otros de los grandes momentos de este proyecto.

Mayo de 2017

Con la fuerza que tuvo la recreación de la batalla de Pensacola y con todo lo necesario para repetir vestuario, decorado, sonido, alumnado, profesorado y sobre todo la energía que nos proporcionaba recordar lo vivido el curso anterior, nos propusimos repetir la recreación en mayo en el centro. Tras un



Representación de *La batalla de Pensacola* en el patio del CEIP Custodio Puga. (Archivo CEIP Custodio Puga).

rápido repaso de todo lo necesario, empezaron los ensayos. Antes fue necesario asignar de nuevo los papeles de los personajes que habían representado alumnas y alumnos que ya no estaban en el colegio, incorporando al alumnado de otros cursos a la recreación. Un nuevo reto en el que realizamos el desfile por las calles de Vélez-Málaga y la representación de la batalla en el Museo de Vélez-Málaga (MVVEL).

El 5 de mayo, día de la segunda recreación anual en nuestro colegio, quisimos contar con el malagueño Alejandro Villén, de quien sabíamos que había colaborado con Guillermo Fesser ilustrando su libro *Conoce a Bernardo de Gálvez*, que aún no se había presentado en España. En la visita, el ilustrador mostró al alumnado cómo había realizado el proceso de elaboración de las imágenes y su resultado final. Además, pudimos conocer sus trabajos en otros proyectos. Pero no se quedó todo en que Alejandro Villén nos mostrara sus trabajos, porque logramos convencerle de que interpretara el papel de monje en la representación del colegio y compartiera con el alumnado unos momentos únicos.

El 18 de mayo, para conmemorar el día internacional de los museos, se realizó un desfile por el casco antiguo de Vélez-Málaga en el que participó vestida de dama de Gálvez la concejala de Cultura y Educación del excelentísimo Ayuntamiento de Vélez-Málaga junto a la Asociación de Granaderos y Damas de Macharaviaya. El desfile terminó en el nuevo Museo de Vélez-Málaga (MVVEL), situado en el antiguo convento de San Juan (siglo XVI), donde se volvió a representar la toma de Pensacola. Este marco con tanta historia, que ahora cobra un inmenso valor divulgativo y educativo, además ha dedicado una de sus salas a la familia Gálvez.

Curso 2017-2018

Durante el mes de febrero, tras la visita al colegio de José María Ruiz Povedano, presidente de la Sociedad Económica Amigos del País de Málaga, y Mariluz Regueiro, directora del Centro de Arte Contemporáneo de Vélez-Málaga, empezamos a ver la posibilidad de dar un paso más en el proyecto con la idea de poder «tocar» espacios de Málaga en los que los Gálvez hubieran sido los protagonistas. El Museo de Málaga y la Sociedad Económica Amigos del País eran dos espacios idóneos para realizar nuestra representación y así cerrar el ciclo de actuaciones con nuestro alumnado. Tras unas semanas de planificación con el Museo de Málaga y la Sociedad Económica, acordamos todo lo necesario para que durante el mes de mayo se realizaran las distintas actuaciones.

La productora ComparteMedios nos propuso mejorar el sonido y grabar las actuaciones en los



Guillermo Fesser y Alejandro Villén, autor e ilustrador del libro *Conoce a Bernardo de Gálvez*, en el salón de actos del CEIP Custodio Puga. (Archivo CEIP Custodio Puga).

distintos espacios para hacer un documento gráfico de nuestra representación. Durante el mes de abril, se realizó la distribución de los personajes entre el alumnado –incluidos los actores y actrices principales–, se grabaron en un estudio de sonido los diálogos y los efectos de voces, posteriormente el profesorado llevó a cabo el montaje de los efectos de cada una de las escenas y finalmente se realizaron varios ensayos.

En el mes de mayo, el colegio, junto al Museo de Málaga, la Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga y el Museo de Vélez-Málaga (MVVEL), quiso representar esta obra en diferentes espacios de Málaga y la provincia relacionados con la época, ya que tanto el Museo de Málaga como la Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga fueron creados por el rey Carlos III y José de Gálvez, y además la familia Gálvez tuvo relación directa con Vélez-Málaga a nivel cultural, económico y social.

El 11 de mayo se hizo la primera representación en el Museo de Málaga, el 17 se desfiló por las calles de Vélez-Málaga y se representó en el MVVEL, y finalizamos las actuaciones el 22 de mayo con un desfile desde la plaza de la Constitución hasta la plaza de la Merced, donde hicimos la última representación.

El 30 de mayo se realizó la presentación del documental grabado en el Museo de Málaga con cuatro cámaras HD. Como dato anecdótico, después de tres cursos representando la obra, la mayoría de los personajes nunca habían visto completa la representación. (El documental se puede encontrar en <https://youtu.be/eDnA-oegAsI>).

El 31 de mayo se presentó el libro *Conoce a Bernardo de Gálvez* en el colegio con la participación del escritor Guillermo Fesser y el ilustrador Alejandro Villén. Es de destacar que era la primera vez que autor e ilustrador se encontraban físicamente y que tuvimos la fortuna de vivir ese momento.

El alumnado pudo disfrutar de un encuentro en el que ambos explicaron cómo habían realizado el libro y se habían comunicado –Alejandro Villén desde Málaga y Guillermo Fesser desde Estados Unidos–, los trucos que tienen las ilustraciones y los problemas con los que se habían encontrado trabajando a distancia. Por otro lado, explicaron numerosas anécdotas sobre la forma de vida en las colonias americanas y las dificultades que se encontró Bernardo de Gálvez con los ingleses e indios de Norteamérica.

Resultados

Nuestro proyecto ha supuesto un reto profesional en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Un proyecto integrado, secuenciado por ciclos, que incluye el trabajo de varias áreas y temporalizado a lo largo de todo un curso escolar. Ha supuesto la coordinación de todo el profesorado a la hora de planificar y diseñar las distintas actividades. La cooperación, solidaridad, compromiso y responsabilidad han sido valores presentes en todo el claustro, lo que ha mejorado la vinculación entre los docentes y ha permitido compartir los objetivos y los logros. Se estableció una coherencia en el abordaje de los contenidos de cada área implicada, contenidos que han sido trabajados y evaluados con un criterio compartido. Hemos podido innovar en nuestro proceso de enseñanza y comprobar que con un proyecto de tales dimensiones se pueden trabajar distintas áreas integradas sin necesidad de acudir a los distintos libros de texto.



Alejandro Villén y Guillermo Fesser, a pesar de que ya habían publicado conjuntamente el libro Conoce a Bernardo de Gálvez, no se conocieron en persona hasta su encuentro en el CEIP Custodio Puga. (Archivo CEIP Custodio Puga).

En cuanto al proceso de aprendizaje, el alumnado ha sido el auténtico protagonista de este proceso. Más allá del aspecto curricular, hemos conseguido un avance en los aprendizajes en cuanto a calidad y cantidad. El alumnado, al sentirse protagonista, mejoró su actitud y se involucró desde el principio en el proyecto. Le hemos dado al alumnado un sentido de identidad y una experiencia única que recordarán cuando sean adultos, y seguramente compartirán todos los valores aprendidos.

Nuestro proyecto no solo era estudiar la figura de un personaje histórico, queríamos dar luz a un «héroe olvidado» y que nuestro alumnado se encargue en el presente y en el futuro de mantener vivo este legado.

Creación

FRANK REBAJES

Mónica López Soler (historiadora del arte y estudiosa de la figura de Rebajes)

Frank Rebajes (Puerto Plata, 1906-Boston, 1990) fue un creador inquieto, artista autodidacta, virtuoso, amante de los retos, perseguidor de ideas, investigador afanoso, inventor curioso y osado experimentador, atraído por la innovación y la modernidad y, a la vez, buscador de verdades universales, de la belleza primigenia en las formas simples. Fue un estudioso del mundo desde todos sus puntos de vista como fuente para la creación. Dominicano de padres españoles, emigró a Estados Unidos en 1921, con catorce años, dispuesto a encontrar su lugar. Estaba convencido de sus ideas, creía en sí mismo y fue un luchador. Esto fue lo que le llevó de la nada a convertirse en ejemplo de la conquista del sueño americano. Pasó de la precariedad a ser un reconocido joyero, abanderado de la innovación, hombre de éxito y millonario. En 1941 abrió su cuarta joyería, la primera que hubo en la Quinta Avenida de Nueva York. Fue considerado el padre de la joyería en cobre. Sus joyas aún se cotizan en el mercado y siguen expuestas en museos como el Metropolitan Art y el Cooper Hewitt Smithsonian Design. También desarrolló otras disciplinas, como la arquitectura y la escultura. De la etapa neoyorquina son los seis murales metálicos que le encargaron para el pabellón del teatro del edificio Federal de Estados Unidos, en la Feria Mundial de Nueva York de 1939.

En 1958 vendió su firma y se trasladó a vivir a Torremolinos, donde creó una nueva línea de joyería y trabajó en una investigación científico-filosófica de resultados artísticos que dio lugar a la serie escultórica *Óvulo* –con más de trescientas piezas–. El eje de esta serie lo constituyen el movimiento continuo de la cinta de Möbius y la forma conceptual del yin y el yang, y la influencia más destacada la ejerce la obra de Naum Gabo. Para Rebajes, el arte fue su modo de vida y su escuela.



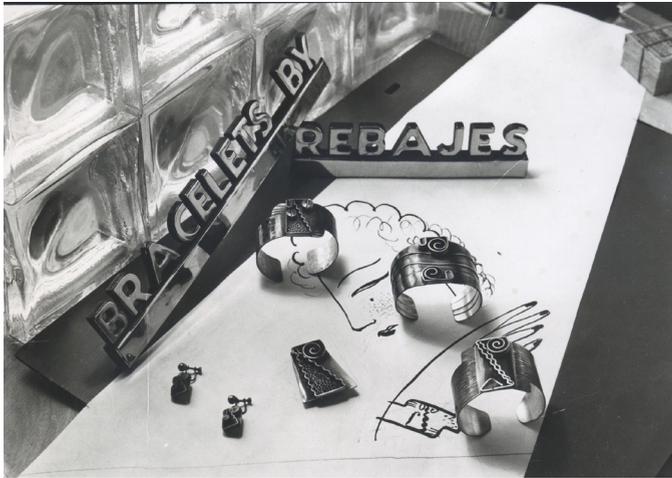
Frank Rebajes trabajando en uno de sus talleres de joyería de Nueva York, década de los cuarenta. (Archivo Peri Shaw).

ENLACES INTERESANTES EN LA RED

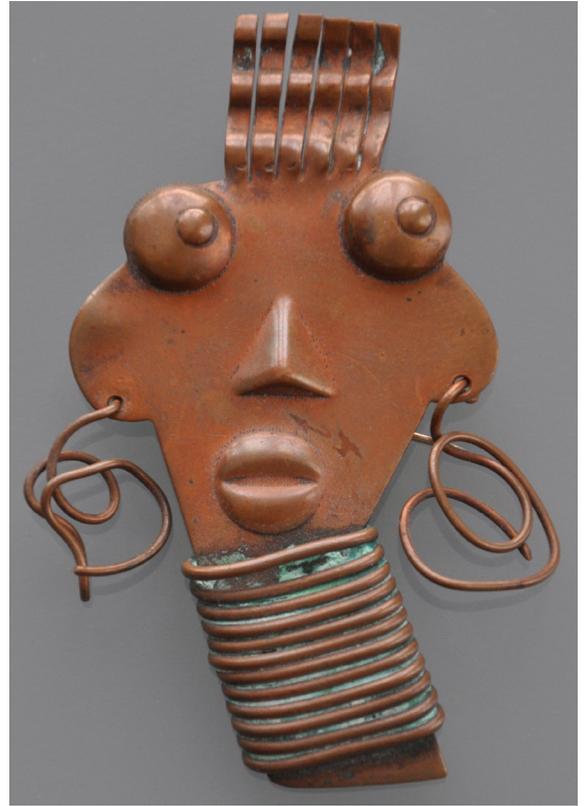
- Monográfico sobre Frank Rebajes en la revista *El Toro Celeste*: <https://www.eltorocelestec.com/wp-content/uploads/2017/07/etc18.pdf>
- Fragmentos del vídeo de su obra *Óvulo*, realizado en 1974 bajo el título *La experiencia metamórfica del huevo de Colón*: <https://vimeo.com/166844675>
- Presentación del monográfico sobre Frank Rebajes (3 partes):
 - Presentación de la revista y Rebajes como persona: <https://www.youtube.com/watch?v=BA2DHptd6b4&t=15s>
 - Rebajes como artista: https://www.youtube.com/watch?v=hYfzk_nI3ic&t=13s
 - Visión del pintor Enrique Brinkmann de la obra de Rebajes: <https://www.youtube.com/watch?v=7u-q3k8MPZcY&t=3s>



Interior de la joyería de la Quinta Avenida de Nueva York. (Archivo Peri Shaw).



Piezas expuestas en una de las joyerías que Frank Rebajes tuvo en la calle Cuarta Oeste de Greenwich Village. (Archivo Peri Shaw).



Broche en cobre de la etapa neoyorquina, en la década de los años treinta. (Colección Juan José Vázquez).



Broche El beso, en cobre y plata, de la etapa neoyorquina, entre 1935 y 1958. (Colección Nelson Velázquez).



Pulsera en cobre y esmalte de la etapa neoyorquina, entre 1935 y 1958. (Colección Juan José Vázquez).



Pulsera en cobre de la etapa neoyorquina, entre 1935 y 1958. (Colección Juan José Vázquez).



Pulsera de plata de la etapa neoyorquina, entre 1935 y 1958. (Colección Juan José Vázquez).



Pulsera de latón y plata Classic Snake Link, en la década de los cincuenta de su etapa neoyorquina. (Colección Juan José Vázquez).



Brazalete de cobre Bright Scroll, en la década de los cincuenta de su etapa neoyorquina. (Colección Juan José Vázquez).



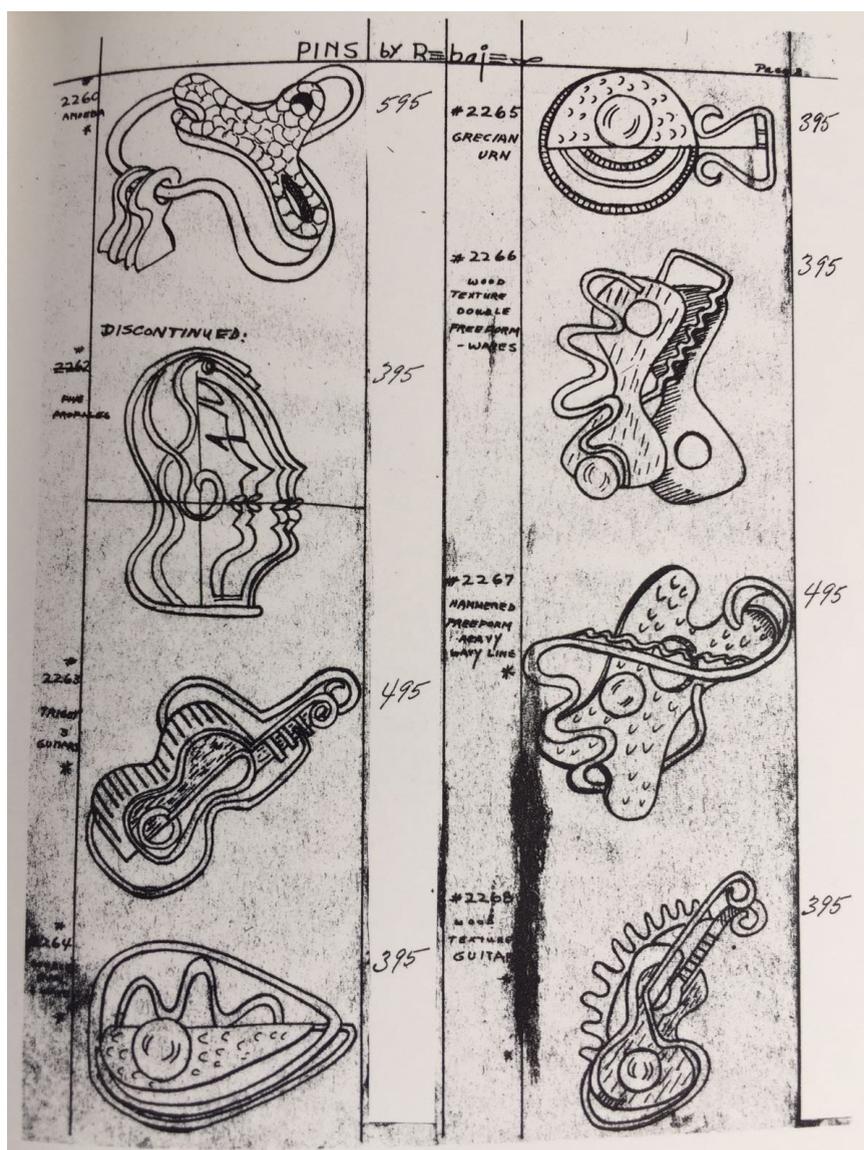
Brazalete de cobre Bright Scroll, en la década de los cincuenta de su etapa neoyorquina. (Colección Juan José Vázquez).



Colgante de plata de la etapa neoyorquina, entre 1935 y 1958. (Colección Juan José Vázquez).



Colgante y cadena de cobre de la etapa neoyorquina, entre 1935 y 1958. (Colección Juan José Vázquez).



Hoja del inventario de piezas de joyería de Nueva York. (Archivo Daniel Muriel).



Gargantilla Araucaria, en latón y plata, de la etapa de Torremolinos, en las décadas de los años sesenta y setenta. (Colección Juan José Vázquez).



Colgante y cadena de plata con piedra hematite, de la etapa de Torremolinos en la década de los años setenta. (Colección Juan José Vázquez).



Anillos expuestos en la joyería de Torremolinos. (Archivo Peri Shaw).



Anillo de plata con piedra y perla, de la etapa de Torremolinos, entre los años sesenta y ochenta. (Colección Juan José Vázquez).



Anillo de plata con piedra y perla, de la etapa de Torremolinos, entre los años sesenta y ochenta. (Colección Juan José Vázquez).



Anillo de plata con piedra y perla, de la etapa de Torremolinos, entre los años sesenta y ochenta. (Colección Juan José Vázquez).



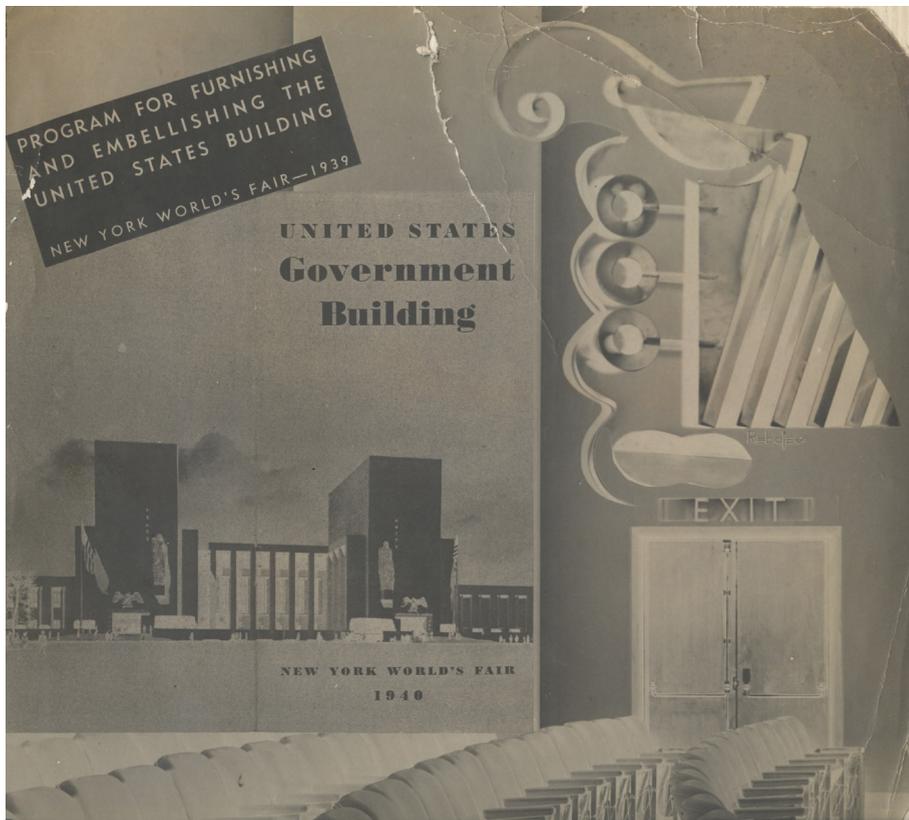
Brazalete de plata con madreperla y perla, entre los años sesenta y ochenta. (Colección Juan José Vázquez).



Brazalete de plata con piedra y caja de la tienda de Torremolinos, entre los años sesenta y ochenta. (Colección Juan José Vázquez).



Pulsera de plata, entre los años sesenta y ochenta. (Colección Juan José Vázquez).



Montaje fotográfico con una de las esculturas del pabellón del teatro del edificio Federal de Estados Unidos, en la Feria Mundial de Nueva York de 1939. (Archivo Peri Shaw).



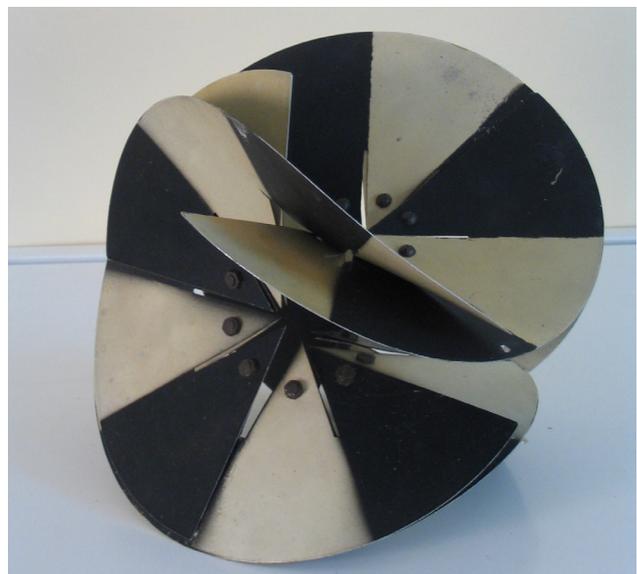
Montadores transportando una de las esculturas ubicadas en el pabellón del teatro del edificio Federal de Estados Unidos, en la Feria Mundial de Nueva York de 1939. (Archivo Peri Shaw).



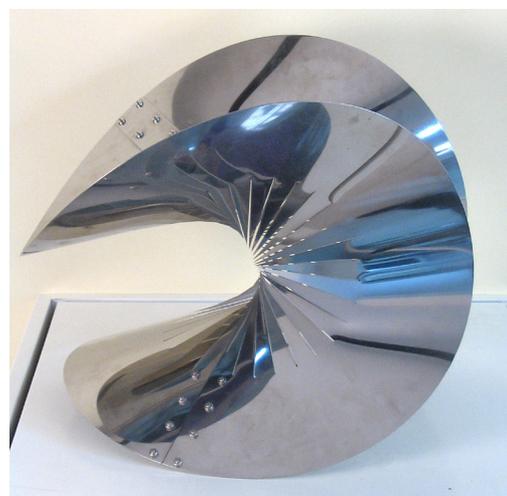
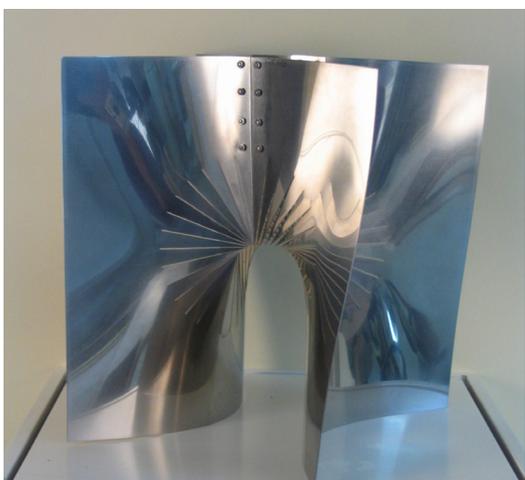
Escultura de la etapa neoyorquina, entre 1935 y 1945. (Archivo Peri Shaw).



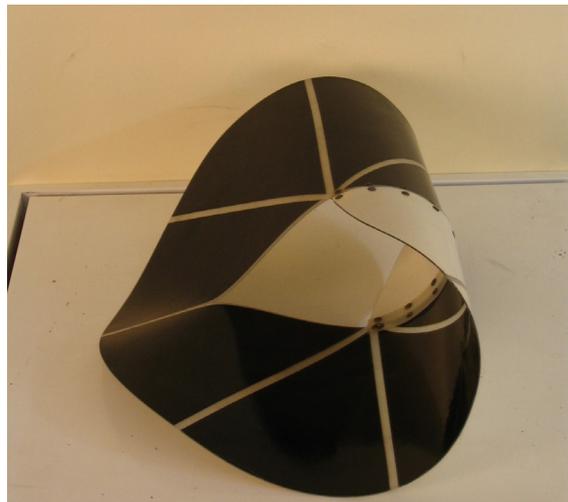
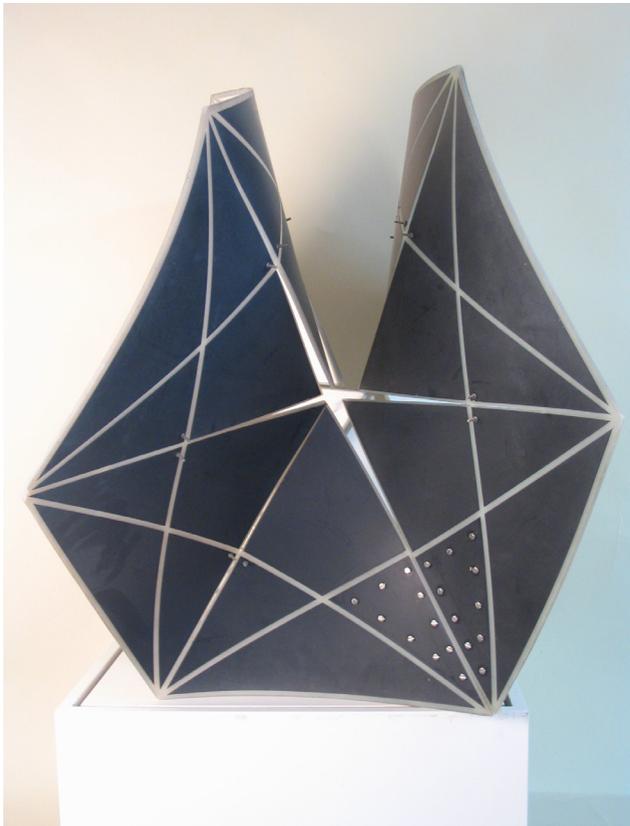
Cuaderno Óvulo. (Archivo Mónica López).



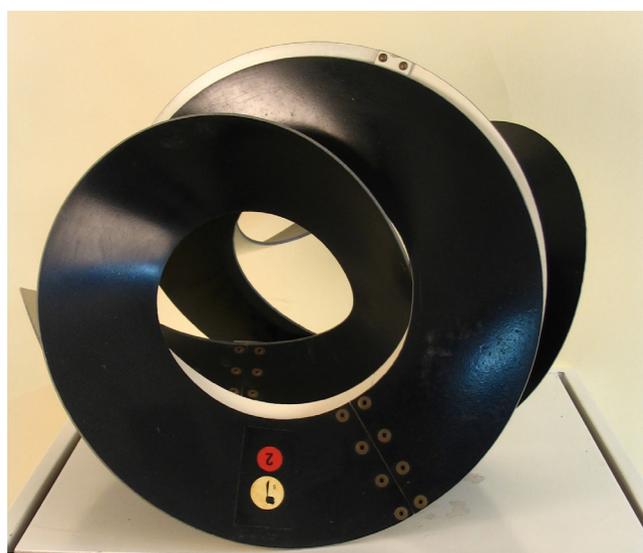
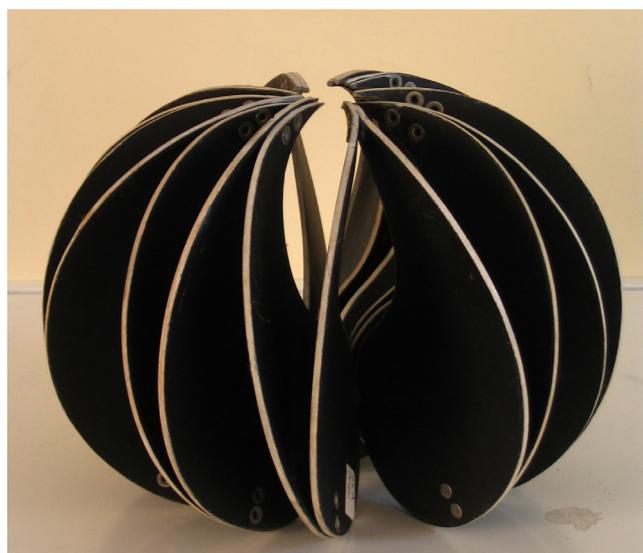
Piezas de la serie escultórica Óvulo, realizadas en Torremolinos entre 1972 y 1984. (Fondo y archivo de la Fundación Picasso Museo Casa Natal).



Piezas de la serie escultórica Óvulo, realizadas en Torremolinos entre 1972 y 1984. (Fondo y archivo de la Fundación Picasso Museo Casa Natal).



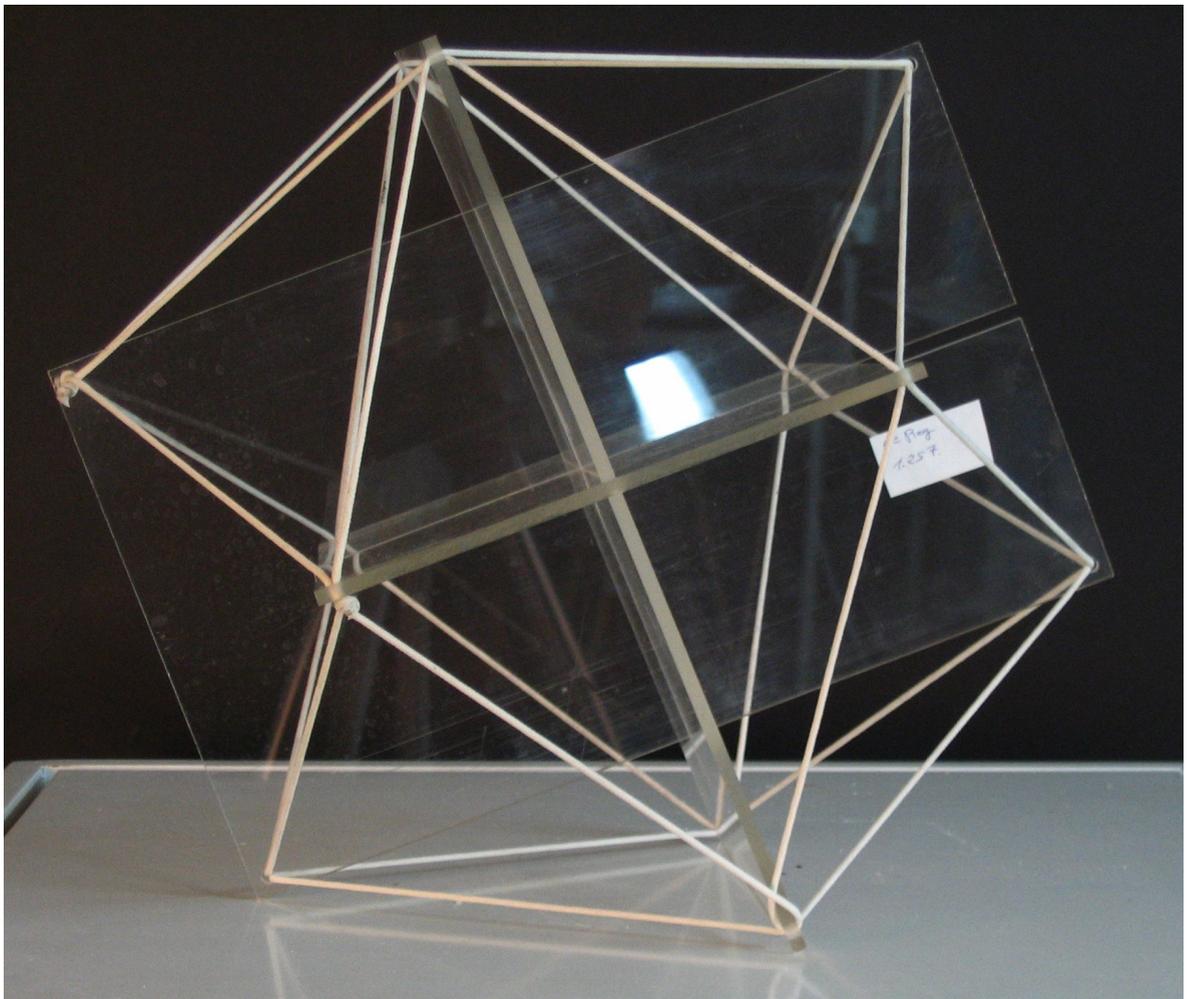
Piezas de la serie escultórica Óvulo, realizadas en Torremolinos entre 1972 y 1984. (Fondo y archivo de la Fundación Picasso Museo Casa Natal).



Piezas de la serie escultórica Óvulo, realizadas en Torremolinos entre 1972 y 1984. (Fondo y archivo de la Fundación Picasso Museo Casa Natal).



Piezas de la serie escultórica Óvulo, realizadas en Torremolinos entre 1972 y 1984. (Fondo y archivo de la Fundación Picasso Museo Casa Natal).



Piezas de la serie escultórica Óvulo, realizadas en Torremolinos entre 1972 y 1984. (Fondo y archivo de la Fundación Picasso Museo Casa Natal).

LAZOS OLVIDADOS DE SOLIDARIDAD HISPANOAMERICANA: LA AYUDA A MÁLAGA POR LA 'RIÁ' DE 1907

Bows forgotten Spanish-American solidarity:
the aid to Malaga for the 'riá' of 1907

Pedro Luis Pérez Frías

Universidad de Málaga (España)

En septiembre de 1907 Málaga sufrió una inundación catastrófica que marcó la memoria de todos sus habitantes. La ayuda de diversos países americanos, en especial Argentina, fue inmediata y se materializó en el envío de donativos que permitieron, en un primer momento, el auxilio humanitario y, más tarde, la construcción de viviendas para los damnificados por la riada. El eco en los medios de comunicación de entonces permite conocer ahora cómo se gestaron estos socorros y nos enlaza con la memoria de esta solidaridad que todavía se conserva en las calles de la ciudad de Málaga.

Palabras clave

Málaga, inundaciones, América, Argentina, ayuda humanitaria, Guerrero Strachan, barrio obrero América

In September of 1907 Malaga suffered a catastrophic flood that marked the memory of all his inhabitants. The aid of diverse American countries, especially Argentina, was immediate and materialized in the sending of donations that allowed, at the first moment, the humanitarian help and, later, the construction of housings for the flood-affected. The echo in the media of then allows to know now how these aids were managed and binds us to the memory of this solidarity that is still preserved in the streets of the city of Malaga.

Keywords

Malaga, floods, America, Argentina, humanitarian aid, Guerrero Strachan, Worker Quarter America

La «riá»

La noche del 23 al 24 de septiembre de 1907 fue aciaga para muchos malagueños, tanto de la capital como de la provincia. Ya de madrugada, las copiosas lluvias provocaron grandes avenidas en diversos ríos, entre ellos el Guadalmedina y el Guadalhorce. Las crecidas en Málaga fueron devastadoras, las aguas embravecidas del Guadalmedina arrastraron los puentes de la Aurora y de Santo Domingo, así como el del ferrocarril del puerto; el de Tetuán resistió el empuje del río, pero ello provocó que el caudal aumentase aún más de nivel al servir de represa. La riada derribó los paredones de ambas márgenes del cauce e inundó los barrios de la Trinidad y el Perchel y las calles del centro. Todo quedó cubierto de barro y lodo. Gran número de casas fueron derribadas por la corriente y otras resultaron tan dañadas que más adelante sería preciso derruirlas.

El Guadalhorce se desbordó en Álora, Pizarra y Campanillas, destruyendo parte de la vía férrea, instalaciones y algún túnel. La línea telegráfica se cortó, pues las aguas derribaron los postes del tendido y los cables se rompieron. Málaga quedó prácticamente incomunicada con el interior del país, salvo la conexión por telégrafo con Granada.

Las consecuencias fueron tan graves en la ciudad de Málaga que aquel episodio quedaría en la memoria de sus habitantes como la «riá». La noticia del desastre llegó el mismo día 24 a Madrid, gracias al periódico *La Época*. Al día siguiente publicaban amplia información sobre las inundaciones en Málaga otros periódicos nacionales: *El Correo Español*, *La Correspondencia de España*, *La Correspondencia Militar*, *La Época*, *El Globo*, *Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *El País*, *El Siglo Futuro*. Desde la capital de España, la funesta nueva saltaría rápidamente al continente americano.

Las primeras ayudas argentinas

La reacción fue casi inmediata tanto en España como al otro lado del Atlántico y se acudió en ayuda de los damnificados. La primera noticia del auxilio trasatlántico es del día 27 de septiembre, cuando el periódico madrileño *La Época* informó del comienzo en Buenos Aires de una suscripción promovida durante el transcurso de un banquete ofrecido por *El Diario Español* a los representantes de la revista *Caras y Caretas* –recién llegados de un viaje a España–. Inició la suscripción la Asociación Patriótica Española de Buenos Aires con la aportación de 25.000 pesetas. Esta será la primera de una larga lista de ayudas enviadas desde América para ayudar a Málaga, Valencia y Cataluña ante la desgracia de las inundaciones.

El mismo periódico informaba de la salida para Málaga del periodista y senador español Andrés Mellado y Fernández para encargarse del reparto de esta ayuda. Mellado era corresponsal del periódico argentino en Madrid y tendría un papel fundamental en la distribución del socorro enviado desde Buenos Aires.

La presencia de la colonia argentina en la capital malagueña era importante en aquella época y sus miembros se vieron también afectados por la avenida. Como el cónsul de la República Argentina en Málaga, Enrique Martínez Ituño, que fue sorprendido por la violencia de las aguas del Guadalhorce cuando se trasladaba en coche en compañía de un hijo de pocos años; la fuerza de la corriente volcó el vehículo, pero afortunadamente el pequeño solo sufrió algunas contusiones. Repuesto del susto, Martínez Ituño pudo informar de que todos sus compatriotas residentes en Málaga habían salido indemnes de la riada, si bien los bodegueros «Burgos y Maease» habían sufrido importantes pérdidas materiales, al igual que el propietario «señor Escrina» (*El Globo*, 28 de septiembre de 1907).

Al día siguiente, en Madrid se informaba del inicio de una nueva suscripción en Buenos Aires, en este caso iniciada por el periódico *La Prensa* con una primera aportación de 5.000 pesetas.

Según *El País*, dicho diario había enviado un cablegrama –remitido desde Nueva York la tarde del día 28– a la Asociación de la Prensa de Madrid en el que se señalaba: «Rogamos comuniquen a los periódicos de esa capital los vivos sentimientos de condolencia, simpatía y sincera solidaridad de esta prensa para la de España, con motivo del desastre acaecido a Málaga. Iniciamos una suscripción encabezándola con 5.000 pesetas. *La Prensa* de Buenos Aires». Según *La Época* del 30 de septiembre, el telegrama había sido enviado a Mariano Martín Fernández –redactor de *El Liberal* y corresponsal en Madrid del diario *La Prensa* de Buenos Aires–, recogiendo un texto muy similar: «Comunique periódicos vivos sentimientos, condolencia, simpatía, solidaridad prensa, motivo desastre Málaga. Iniciamos suscripción, encabezándola 5.000 pesetas. Prensa, Buenos Aires». La redacción de los telegramas puede dar lugar a cierta confusión sobre el origen de la suscripción, bien el conjunto de la prensa de Buenos Aires o bien el diario *La Prensa*; de lo que no queda ninguna duda es de que existe una ayuda impulsada desde Buenos Aires.

La revista *Mercurio*, de periodicidad mensual y decidida vocación iberoamericana –como recogía su subtítulo: *Revista Comercial Ibero-Americana*–, propiedad del catalán José Puigdollers y Macía, confirmaría a primeros de diciembre de 1907 la suscripción iniciada por el diario *La Prensa* señalando:

Tampoco los argentinos han estado reacios en demostrarnos su singular afecto. *La Prensa*, de Buenos Aires, inició, al conocer nuestra horrible catástrofe, una suscripción que ya alcanza la cantidad de 50.000 pesetas, suma importante que por deseo del digno director de aquel magnífico diario, señor Paz, nuestro huésped en el pasado estío, se dedicará a la inmediata construcción de una barriada, para repartir los edificios entre los damnificados por las inundaciones, prefiriendo las viudas y huérfanos que sean más acreedores a poseer las viviendas. Para ello, para el mejor reparto de estas casas y sus obras, el director de *La Prensa* ha rogado a los ilustres y queridos compañeros nuestros, señores Luca de Tena, Grandmontange y Romeo, que le representen y dispongan en justicia de estos regalos.

La pronta ayuda enviada por los argentinos merece las primeras muestras de agradecimiento en la prensa madrileña, antes incluso de su reparto entre los malagueños. Así, el periodista Enrique Rivas, que venía ocupándose de las inundaciones en el *Heraldo de Madrid* desde los primeros momentos, escribía en una columna titulada «Caridad y justicia»:

La consignación oficial de los ministerios, la generosa donación del señor La Cierva, el socorro momentáneo del Monarca y la primera suma girada por los nobilísimos españoles de la Argentina han librado a Málaga del hambre en los días primeros de la hecatombe. (*Heraldo de Madrid*, 1 de octubre de 1907).

A las ayudas promovidas por la prensa argentina se añadieron muy pronto las de particulares, como la del malagueño «José Arias» –residente en Argentina–, que al conocer el desastre ordenó que se repartiesen 5.000 panes a los damnificados (*El Día*, 1 de octubre de 1907).

Andrés Mellado tuvo que realizar su viaje dando un rodeo por Almería, donde embarcó en el vapor *Alcira*, que arribó a Málaga el 1 de octubre. Llevaba un primer socorro de 25.000 pesetas enviado desde Argentina; según el *Heraldo de Madrid*, remitido por la Asociación Patriótica Española de Buenos Aires. Nada más desembarcar, se reunió con la Junta de Socorros para tratar la forma de repartir de manera equitativa la ayuda (*Heraldo de Madrid*, 1 de octubre de 1907).

De las inundaciones y de la ayuda prestada por América también se hizo eco la revista *Mercurio*, que incluyó en el número de octubre un resumen de lo sucedido. En relación al socorro americano, destacaba: «¡Gran dolor para todas aquellas pobres gentes que, ilusionadas, recogían ya el fruto de sus tierras! Pero ante sus penas amarguísimas, toda España y América se han conmovido». Si bien atribuía la paternidad de la iniciativa a otro periódico, *El Co-*

reco Español, daba extensos detalles sobre cómo se había decidido el socorro:

De América, de aquellos hijos tan amantes y piadosos, lectores, llega por el cable, a las pocas horas de ocurrir la catástrofe, la nota más conmovedora y hermosa que se ha registrado en estos días. «En la redacción del magnífico periódico argentino *El Correo Español*, que dirige el patriota López Gomara, se celebraba un banquete en honor de los redactores del semanario bonaerense *Caras y Caretas*, que acaban de visitar España. Estaba en la redacción del colega congregada la representación de la patria lejana, cuando llegaron los despachos de Madrid dando cuenta de la catástrofe de Málaga. Allí mismo surgió el cordial acuerdo de acudir con fondos en socorro de las víctimas, y en aquellos primeros momentos se reunieron 25.000 pesetas». El dinero fue situado inmediatamente en Madrid y de repartirlo por mano propia, en nombre de aquellos admirables españoles, quedó encargado un ilustre político y periodista, el exministro don Andrés Mellado, que es el corresponsal en España de *El Correo Español*.

La revista barcelonesa estaba confundida en cuanto a la cabecera dirigida por el español Justo López de Gomara, ya que este había comprado *El Correo Español* en 1905, una vez que el periódico había suspendido su publicación en octubre de aquel año, e inmediatamente había puesto en marcha un nuevo diario: *El Diario Español*. Así pues, en 1907 solo existía este último, que contaba con gran implantación entre los españoles residentes en Argentina (García Sebastiani, 2011).

En cuanto a Mellado, el *Mercurio* solo indicaba que ya había salido para Málaga y que una vez allí daría comienzo al reparto del que se calificaba como «importante auxilio de nuestros cariñosos hermanos, que no pierden ni un instante en probarnos su gran amor».

El socorro y la presencia de Mellado en Málaga merecieron la atención de la prensa, que en días sucesivos se ocupó de dar cuenta de sus actividades. Así, el 2 de octubre el *Heraldo de Madrid* destacaba en un suelto –firmado por José Viana Cárdenas– que en Málaga había causado «honda emoción» la generosidad de «los españoles de la Argentina» y que las alabanzas a los promotores del socorro, la Asociación Patriótica y *El Diario Español*, eran unánimes; respecto a Mellado, consideraba el corresponsal que la decisión de enviarle en persona constituía un motivo más de gratitud para los malagueños.

Además, Viana Cárdenas informaba sobre la reunión de Mellado con la Junta de Socorros, que había tenido lugar en el hotel donde se hospedaba el emisario, con la participación de las autoridades. Fruto de la conferencia fue el acuerdo de emplear

el donativo en «mantas, colchones, calzado y ropa», cuyo reparto estaría a cargo de la Junta, pero con asistencia de las autoridades. Para ello eligieron tres delegados: el cura párroco de San Pablo, el presidente de la Asociación de la Prensa y el tesorero de la Junta. Se decidió repartir 20.000 pesetas del donativo entre cinco parroquias de la capital: Santo Domingo, 6.000 pesetas; San Pablo, 5.000; el Carmen, 4.000; los Mártires, 3.000; y San Juan, 2.000. Dejaron las 5.000 restantes para distribuir las en las poblaciones de Colmenar, Riogordo, Campanillas y otros pueblos. Con esos fondos se debía sufragar la compra de los efectos que se querían repartir (*Heraldo de Madrid*,



Barrio obrero América. Límite oeste. (Foto del autor).

raldo de Madrid, 2 de octubre de 1907).

Andrés Mellado también se ofreció a llevar la catástrofe de Málaga al Senado tan pronto como se reanudasen las sesiones en la Cortes –suspendidas desde el 29 de julio anterior–; el mismo periódico realizaba su ofrecimiento señalando que su labor sería valiosa, ya que «con la autoridad de su figura realzará la tristísima impresión personal que ha sacado de la catástrofe, que juzga de mayor magnitud de cuanto se ha dicho» (*Heraldo de Madrid*, 2 de octubre de 1907).

La solidaridad argentina era ensalzada y reconocida nuevamente por Enrique Rivas el mismo 2 de octubre en una columna titulada «Por encima del Estado» con estas palabras:

El eco dolorido de todo un pueblo, que resonó inmediato a la otra orilla de los mares y ha llevado ya a Málaga el socorro de los españoles de la Argentina, corre la Península de ciudad en ciudad despertando la caridad española. Nuevo y firmísimo lazo tejen esas manos bienhechoras, que establecen, por encima del Estado, la solidaridad ante el dolor. (*Heraldo de Madrid*).

Lo cierto es que las ayudas no cesaban de llegar

desde América. El 2 de octubre se anunciaban dos nuevos envíos. Por un lado, la Asociación de Dependientes de Comercio de La Habana había enviado, por cable, 2.500 pesos; y por otro, el Banco Español del Río de la Plata había mandado 1.500 pesetas (*Heraldo de Madrid*).

La ayuda en la ciudad de Málaga

En la capital malagueña, la prensa no pudo salir a la calle hasta el día 28 de septiembre, debido a la falta de energía eléctrica y otras dificultades en sus talleres. Ese día vería la luz un suplemento extraordinario del periódico republicano *El Popular*, propiedad de Pedro Gómez Chaix, presidente de la Sociedad Económica de Amigos del País (en lo sucesivo SEAP) de Málaga. A pesar de la reducida extensión del suplemento, una sola plana, ya se recogían noticias de las ayudas y donativos que se habían empezado a repartir en la ciudad mediante instituciones y personalidades locales, todas ellas para atender las necesidades básicas de alimentación y vestuario de los damnificados.

El domingo 29, este periódico daba la noticia de que Mellado había salido de Madrid hacia Málaga para repartir las 25.000 pesetas que le habían girado desde Buenos Aires, si bien atribuía el donativo a la «colonia andaluza de Buenos Aires». El lunes siguiente el diario recogía la información sobre la suscripción de *El Diario Español*, limitándose a señalar: «En el banquete ofrecido por *El Diario Español* a la revista *Caras y Caretas*, abrióse una suscripción para socorrer a los damnificados de Málaga que produjo algunos miles de pesos»; respecto al viaje de Mellado, decía: «Por falta de buque que lo condujera, no llegó ayer a Málaga el señor Mellado» y que era probable que llegase ese día. Durante cuatro días *El Popular* fue la única fuente de información escrita para los malagueños; hasta que el 2 de octubre salió a la calle su gran rival en la prensa local: *La Unión Mercantil*. Desde ese momento, ambos diarios dedicaron gran parte de sus contenidos a la inundación y sus consecuencias.

El mismo día 2, el director de *La Unión Mercantil*, Antonio Fernández y García, abrió la edición de su periódico con una columna titulada «Obras son amores. El cariño a Málaga». En ella dedicaba sus primeras palabras a elogiar a Andrés Mellado, cuyo ejemplo, «apresurándose a emprender desde Madrid penoso viaje para asociarse personalmente en estas críticas circunstancias a los trabajos que se llevan a cabo en pro de los damnificados», debía ser seguido «sin tardanza ni vacilación» por cuantos malagueños tenían la obligación moral de dar a la población esa muestra de afecto. Recordaba que cuando Mellado se vio detenido el día 30 en Alme-

ría, telegrafió desde allí al gobernador civil, marqués de Unzá del Valle, «lamentando amargamente el retraso». Según Fernández, el alma de Mellado, «generosa, dolorida por la inmensa catástrofe que pesa sobre Málaga, ansiaba el momento de compartir con nosotros los esfuerzos y desvelos que la triste situación de nuestra ciudad impone a todos». Terminaba su introducción dando la bienvenida a Mellado: «Reciba nuestro apreciable compañero, el eminente escritor, el ilustre periodista nuestro cordial saludo de bienvenida y nuestra felicitación por su noble y digna conducta, que deseamos tenga prosélitos» (*La Unión Mercantil*, 2 de octubre de 1907).

Ciertamente, Mellado había llegado el día anterior a Málaga y se había alojado en el hotel Reina Victoria, en la calle Marqués de Larios, según daba cuenta el mismo periódico. De su espíritu de trabajo da muestra el que la tarde de ese mismo día –a las 1.30 según *El Popular* y a las 2 según *La Unión Mercantil*– tuvo una primera reunión, en su hotel, para tratar el reparto del socorro de *El Diario Español*. A ella asistieron los gobernadores civil y militar –marqués de Unzá del Valle y general Eduardo López de Ochoa y Aldama–, el diputado a Cortes José Álvarez Net, el senador Guillermo Rein Arssu, el párroco de San Pablo –Francisco Vegas–, el comerciante Félix Sáenz Calvo, los directores de los dos principales diarios de la ciudad –Fernández y García y José Cintora (*El Popular*)– y el escritor Narciso Díaz de Escovar.

Es entonces cuando se decidió destinar 5.000 pesetas para ayudar a los tres pueblos más damnificados –2.000 tanto a Colmenar como a Riogordo y 1.000 a Campanillas– y las 20.000 restantes para Málaga capital –repartidas entre las parroquias más afectadas: 6.000 a Santo Domingo, 5.000 a San Pablo, 4.000 al Carmen, 3.000 a los Mártires y 2.000 a San Juan–. Todos los fondos se destinarían a la compra de ropas, colchones, calzado, mantas, camas, utensilios de cocina, herramientas y útiles de trabajo. Para controlar la entrega de la ayuda, se decidió establecer comisiones en cada uno de los pueblos y en la capital; en los primeros estarían formadas por el alcalde, el párroco, el jefe de la guardia civil y «otras personas caracterizadas», mientras que en Málaga fueron nombrados Francisco Vegas, Félix Sáenz Calvo y Antonio Fernández y García.

Según *La Unión Mercantil*, los comisionados malagueños se reunieron en la casa de Félix Sáenz al terminar la reunión del Reina Victoria y el párroco Vegas pidió que fuesen oídos los curas de las otras parroquias señaladas. Por este motivo, el día 2 a las 1.30 hubo un nuevo encuentro de la comisión malagueña, en el mismo lugar, con la presencia de los párrocos de Santo Domingo, San Juan, los Mártires y el Carmen. Después de dar cada cual su opinión,

acordaron socorrer a los más necesitados en «la zona mayor de la inundación» con ropas, zapatos, herramientas y con algún dinero en los casos «más especiales y apremiantes». A este efecto se decidió imprimir bonos por valor de cinco pesetas que se entregarían a cada persona según determinase «la necesidad de ropas y herramientas» –siempre teniendo en cuenta el límite de las cantidades ya asignadas a cada parroquia–. Los bonos permitirían adquirir en las tiendas los artículos que en ellos se expresasen y por el valor que alcanzasen; de tal forma que, con las facturas de cada tienda y la lista con los nombres y domicilios de las personas socorridas, se podrían formar y publicar las cuentas.

Una vez terminada la reunión, los asistentes se trasladaron al Reina Victoria, donde expusieron dicho plan a Mellado. Este lo aprobó sin restricciones y acto seguido se encargó a Sáenz Calvo y Fernández y García la impresión de los bonos.

Al día siguiente, *La Unión Mercantil* informaba de esta decisión, señalando que los bonos se comenzarían a imprimir ese mismo día. Además, respecto al método de reparto aseguraba: «Esto indica que no alcanzará más que al mayor número posible, que no puede ser grande. Pero como de otras procedencias, de otras suscripciones se distribuirán más auxilios, con ellos se acudirán a los que ahora no puedan recibir nada del donativo de Buenos Aires que ha traído el señor Mellado». Además, señalaba: «Se aplaude la decisión con que *El Diario Español* de Buenos Aires ha acudido al auxilio de Málaga». Y destacaba la rapidez con que había actuado dicho periódico:

Al tener noticia de la catástrofe su corresponsal en Madrid, señor Mellado, le cablegrafió la infausta noticia, y antes de las veinte y cuatro horas recibía el señor Mellado un cablegrama con los cinco mil duros que hoy repartirá aquí para atender a las primeras necesidades, de acuerdo con la comisión ejecutiva de la Junta provincial de Socorro.

¿Con quién se reunió Andrés Mellado el 1 de octubre? ¿La Junta de Socorros? ¿Su comisión ejecutiva? ¿Autoridades y personas destacadas de la ciudad? La Junta Oficial de Socorros fue constituida por el gobernador civil de Málaga el día 28 de septiembre, bajo la presidencia honoraria del obispo de Málaga –Juan Muñoz y Herrera– y efectiva del propio gobernador civil; contaba con tres vicepresidentes –el gobernador militar, el marqués de Valdecañas y José Giménez Astorga– y quince vocales: Guillermo Rein Arssu, José Álvarez Net, Eduardo Ruiz España, Juan Gutiérrez Bueno, Eduardo de Torres Roybón, Manuel Bermejo, Francisco Pascual Navarro, Enrique Ramos Rodríguez, José Rodríguez Spiteri, Sebastián Pérez Souvirón, Mateo A. Casta-

ñer, Antonio Jiménez del Castillo, Juan Rodríguez Marín, Antonio Fernández y García y Ricardo Albert Pomata. Además del tesorero, Félix Sáenz Calvo, y del secretario, José García Herrera (*La Unión Mercantil*, 4 de octubre de 1907).

Reunidos por primera vez ese mismo día, decidieron nombrar una comisión ejecutiva integrada por el marqués de Unzá del Valle como presidente; Eduardo López de Ochoa, vicepresidente; los vocales Guillermo Rein Arssu, Antonio Jiménez del Castillo y Antonio Fernández y García; más el tesorero y secretario de la Junta oficial. El día 1 por la noche, esa comisión ejecutiva decidía: «Aplazar el reparto de ropas y otra clase de auxilios hasta que hoy o mañana queden repartidas las ropas y otros efectos de las cantidades traídas por don Andrés Mellado» (*La Unión Mercantil*, 3 de octubre de 1907).

Así pues, en la reunión del Reina Victoria estuvo muy bien representada la Junta de Socorros, pero sus miembros no fueron los únicos asistentes.

El 2 de octubre, Mellado, junto con Juan Muñoz Rodríguez (exdiputado y exsenador), visitó las calles y almacenes que más habían sufrido la inundación. Los acompañaban Miguel Segura y Antonio Fernández y García, y visitaron Puerta Nueva, Compañía, Carretería, Pozos Dulces, Arco de la Cabeza, etcétera. Según indicaba *La Unión Mercantil*, el viernes 4 Mellado tomó nota del «inmenso daño causado por las aguas» y, añadía el periódico, «dirá en el Senado cuanto ha visto, impresionado profundamente por el tristísimo espectáculo de tantas desgracias».

El reparto de bonos previsto para la distribución del socorro argentino comenzó ese viernes (*El Popular*, 4 de octubre de 1907; *La Unión Mercantil*, 6 de octubre de 1907). Dos días después, se recordaba que dichos bonos eran para «la adquisición de ropas y herramientas del trabajo» y que no se debía entregar dinero alguno, pues «el acuerdo que se tomó fue negativo». El domingo 6, *La Unión Mercantil* anunciaba que Mellado regresaría a Madrid «tan pronto como se extienda y firme el acta de la distribución con todos los comprobantes y facturas de las ropas y herramientas repartidas», así como que dicho acta sería firmada por los tres comisionados nombrados para el reparto, junto con el cónsul de la República Argentina.

Ese día o el sábado anterior, Mellado recibió un nuevo donativo de 25.000 pesetas, girado por cable desde Buenos Aires. El lunes 7 se daba la noticia; *El Popular* lo atribuía a «la colonia española en Buenos Aires», mientras que *La Unión Mercantil* solo notificaba que era «de Buenos Aires».

Lo cierto es que el domingo el propio Mellado –tras consultar a Félix Sáenz, Miguel Segura y Antonio Fernández– decidió emplear parte del nuevo socorro para costear 1.000 camas, compuestas de «un colchón, una almohada, un juego de sábanas

y una manta» (*La Unión Mercantil*, 7 de octubre de 1907). Ese mismo día se reunió la Junta de Socorros, presidida por el marqués de Unzá del Valle. En la sesión, Fernández y García informó de que «la comisión nombrada para distribuir el dinero que trajo el señor Mellado» había decidido repartir mil camas. En vista de lo cual, se acordó «enviar un mensaje de gracias al señor Mellado» y que este fuese entregado por una comisión de la Junta que se designaría (*El Popular*, 7 de octubre de 1907).

El desarrollo de esta medida se prestó a cierta confusión; así, mientras *El Popular* aseguraba que Mellado había contratado el lunes con la Industria Malagueña la construcción de las 1.000 camas –con colchón, dos sábanas y una manta–, cuyo reparto se haría una vez que el comisionado recibiese las listas de las familias más necesitadas (*El Popular*, 8 de octubre de 1907), *La Unión Mercantil* aseguraba que la decisión de las 1.000 camas se había tomado en la noche de ese día, en una reunión convocada por Mellado en el hotel Roma, con la asistencia de los directores de los periódicos locales y el corresponsal del *Heraldo de Madrid*, José Viana Cárdenas (*La Unión Mercantil*, 8 de octubre de 1907).

La realidad es que solo se distribuirían 1.000 camas, cuyo reparto se encomendó a una comisión compuesta por Rein Arssu, Segura y Díaz de Escovar (*La Unión Mercantil*, 10 de octubre de 1907; *El Imparcial*, 11 de octubre de 1907). Su distribución tuvo lugar el 23 de octubre en el patio del cuartel de la Trinidad, en un acto presidido por el gobernador civil y el comandante de marina: se entregaron 1.000 colchones, mantas y cabezales y 2.000 sábanas, «donados por la Asociación Patriótica de Buenos Aires». Al terminar se redactó un acta que sería remitida a la República Argentina, firmada por todas las autoridades presentes, la comisión repartidora y el cónsul de la República Argentina, Martínez Ituño (*Caras y Caretas*, 23 de noviembre de 1907).

El martes 8 se había completado el reparto de la primera ayuda argentina en Riogordo y Colmenar (*La Unión Mercantil*, 8 de octubre de 1907).

Las iniciativas de *El Diario Español* y *La Prensa* no fueron las únicas ayudas llegadas desde América. A las ya citadas en la prensa nacional se unieron otras publicadas en los diarios malagueños. Así, *La Unión Mercantil* informaba sobre posibles socorros a principios de octubre; el día 3 decía: «Se esperan importantes donativos de Buenos Aires y de toda la República Argentina». Al día siguiente publicaba: «Se cree que los malagueños residentes en La Habana iniciarán una suscripción en toda la isla de Cuba a favor de Málaga». El día 5: «Se sabe que los emigrantes malagueños residentes en el Brasil van a organizar fiestas en Río de Janeiro y São Paulo para reunir grandes cantidades destinadas a la suscripción de Málaga». Y el domingo 6 adelantaba: «Se

espera recibir hoy un cablegrama de Buenos Aires con el resultado de la suscripción abierta allí. Parece que suma algunos miles de pesos» y más adelante se ampliaba: «Es probable que otros donativos de Buenos Aires se destinen al desempeño de prendas de los damnificados».

El comercio de Málaga fue uno de los protagonistas en la canalización de ayudas desde América. Como el propietario, cosechero y exportador de vinos Quirico López Marín, a quien el malagueño José Ariza (José Arias, según *El Día*) telegrafió desde Buenos Aires pidiéndole que repartiese 5.000 kilos de pan entre los damnificados; lo cual cumplió, distribuyendo 5.000 papeletas entre el gobernador civil, la Diputación provincial, el alcalde, los párrocos de San Juan, San Pedro, Santo Domingo, San Pablo, San Felipe y Mártires, y periódicos locales (*El Popular*, 2 de octubre de 1907). Según *La Unión Mercantil*, el reparto fue de 5.000 panes.

Pero el mayor protagonismo fue para otras sociedades; así, Hijos de José Álvarez Fonseca, propiedad de José Álvarez Net y sus tres hermanos –Salvador, Antonio y Francisco–, recibió 1.500 pesetas de la sucursal del Banco Español de crédito del Río de la Plata, en Rosario de Santafé, y 2.500 de la Asociación de Dependientes de Comercio de La Habana (*La Unión Mercantil*, 2 de octubre de 1907). Si bien el segundo donativo es tratado de forma distinta: para el *Heraldo de Madrid* fue de 2.500 pesos; *La Unión Mercantil* decía que el alcalde de Málaga recibió un telegrama de dicha asociación anunciando el giro; y *El Popular* no cita el destinatario. Días más tarde, dicha sociedad entregó a la Junta de Socorros otros dos socorros: 1.904 pesetas de don Justo Diana, de Buenos Aires, y 2.500 del Centro Gallego de La Habana (*La Unión Mercantil*, 6 de octubre de 1907).

La casa Larios Hermanos recibió el encargo de la sociedad bonaerense Laclaustra y Sáenz de repartir 1.000 pesetas a los damnificados (*La Unión Mercantil*, 5 de octubre de 1907). Otra sociedad relacionada con la familia Larios, Industria Malagueña, SA, recibió 500 libras esterlinas enviadas desde Iquique (Chile) para «los perjudicados por la tormenta» (*El Popular* y *La Unión Mercantil*, 8 de octubre de 1907). Según *El Popular*, el giro había sido enviado desde «Iquiqui» también al cónsul de Chile en Málaga.

Algunos donativos se enviaron a Madrid, como hizo el gallego Anselmo Villar Amigo –residente en Buenos Aires desde 1862–, elegido diputado en España a principios de 1907; fundador de la Sociedad Española de Socorros Mutuos, de la Asociación Patriótica Argentina, del Hospital Español, participaba en *El Diario Español* y en el Banco Español y del Río de la Plata (García Sebastiani, 2004). El exdiputado envió a *El Imparcial* de Madrid 10.000 pesetas para los damnificados (*La Unión Mercantil*, 5 de octubre

de 1907).

También abundaron las noticias sobre socorros enviados desde Cuba. *La Unión Mercantil* decía el día 6: «La Asociación de Dependientes del Comercio de La Habana ha enviado para Málaga el donativo de 2.000 pesetas». Mientras que *El Popular* señalaba, el día 9, que el ayuntamiento malagueño había tratado en cabildo un giro de 2.500 pesetas del Centro Gallego de La Habana y, al día siguiente, que la colonia española del Centro Cervantes, de Santiago de Cuba, había enviado 3.000 pesetas a la



Casa original en calle Honduras. (Foto del autor).

Junta de Socorros.

Mellado regresó a Madrid en el tren de las 7.30 de la mañana del 9 de octubre sin haber podido completar el reparto de las camas (*El Popular* y *La Unión Mercantil*, 10 de octubre de 1907). Por ello no pudo conocer en primicia el texto de agradecimiento, titulado «Justo tributo», publicado el mismo día en *El Popular* y que da idea del impacto que tuvo el socorro argentino en Málaga. En él se destacaba:

Pero a donde el latido intenso y profundo de nuestra gratitud debe dirigirse especialmente no solo como malagueños, sino como españoles, es hacia esa tierra noble y agradecida, dechado de cultura y de liberalidad, que se llama la República Argentina; hacia Buenos Aires, donde una colonia numerosa de españoles, honra y orgullo de la madre patria, sigue a todas horas, en todo momento, en toda ocasión el latido de vida de esta pobre España, [...] pródigos y generosos los argentinos, en íntima y plausible solidaridad los naturales del país con los españoles allí residentes, que hacen una patria común de la Argentina y España, acuden con largueza al socorro de todas las calamidades y desdichas que aquí padecemos; lo que ahora han hecho por Málaga no es más que la repetición de lo que antes hicieron por otras poblaciones españolas: con motivo de nuestra lamentable catástrofe, han vuel-

to a realizar generosamente lo que anteriormente habían realizado con ocasión de otras catástrofes locales o nacionales; España entera debe gratitud a la República Argentina; y hoy Málaga, aparte de esa deuda que ya como ciudad española tiene contraída, está obligada por lo que en esta ocasión a ella sola afecta; obligación y deuda de gratitud que hemos de pagar con amor eterno y haciendo público nuestro reconocimiento hacia esos hermanos de raza y compatriotas que tan constantes, generosas y singulares muestras ofrecen al mundo de su cariño a esta tierra [...], en medio de nuestros males, de nuestra precaria y triste condición moral y material, hemos de agradecer doblemente los afectos y las consideraciones que nos guardan en aquella feliz región de la América latina, donde la inmensa mayoría de nuestros compatriotas en ella residentes [...] aún recuerdan con nostalgias amorosas su patria, acaso ingrata y mala madrastra para ellos, y le envían liberalmente su óbolo generoso en cuantas ocasiones hay desgracias que socorrer y males que aliviar. Sean estas líneas expresión fiel y sincera, aunque débil, de nuestro reconocimiento hacia nuestros hermanos argentinos y compatriotas residentes en aquella envidiable, noble y progresiva República.

El Ayuntamiento de Málaga ante la ayuda americana

El cabildo malagueño mostró muy pronto su agradecimiento por los socorros llegados desde Argentina; así lo demuestran varios acuerdos tomados en los meses de octubre y noviembre de 1907. El primero de ellos se tomó en la sesión del 11 de octubre, en la que intervino el concejal Adolfo Gómez Cotta señalando que «los españoles residentes en Buenos Aires» habían demostrado su patriotismo, remitiendo en dos partidas la «importante suma» de 50.000 pesetas. A continuación, recordó que Andrés Mellado había venido a Málaga para repartir esta cantidad, así como que la iniciativa se debía a los señores López Gomara, director de *El Diario Español*, «Pollido Mieres», presidente de la Asociación Patriótica, y Luis Galiano, presidente del Centro Bético. Gómez Cotta cerró su intervención proponiendo que se consignase en actas «la gratitud de la corporación a los referidos señores, al par que la satisfacción de la misma por la conducta del señor Mellado y que se telegrafíe a este expresándole dicha gratitud para que tenga la bondad de transmitirlo a los señores que antes se mencionan». El ayuntamiento por unanimidad aprobó dicha proposición (actas capitulares, 258r).

En esa misma sesión fue leído un telegrama del Centro Gallego de La Habana anunciando un socorro de 500 duros; el ayuntamiento acordó dar las más expresivas gracias.

En el cabildo del 30 de octubre fue leído un telegrama del presidente de la Asociación de Depen-

dientes de La Habana que anunciaba «un nuevo giro de 10.000 pesetas para socorrer a los damnificados por la inundación última»; el ayuntamiento acordó contestar agradeciendo expresivamente «su generosa conducta, digna de toda clase de elogios» (actas capitulares, 279).

Casi diez días después era otro concejal, Juan Benítez Gutiérrez, el que se ocupaba de la ayuda llegada desde Buenos Aires. En el cabildo del 8 de noviembre Benítez Gutiérrez tomó la palabra para ocuparse de dos asuntos: «Uno referente a la forma de demostrar nuestra gratitud a los españoles residentes en Buenos Aires por su conducta con motivo de la catástrofe que hemos sufrido y el otro relativo a la escuela que ha de instalarse en el proyectado barrio obrero». Respecto al primero, se limitó a anunciar que el alcalde pensaba ocuparse de él en el próximo cabildo; en cuanto al segundo, señaló:

Que la Sociedad Económica de Amigos del País, por iniciativa de su digno presidente señor Gómez Chaix, tiene el pensamiento de construir un barrio obrero en esta ciudad. Que en esa barriada debe existir una escuela pública y que la directora de la Normal de Maestras, doña Suceso Luengo, ha dirigido una carta al objeto de costear entre los maestros la construcción de dicha escuela. Que a esta suscripción debe contribuir el ayuntamiento con 1.000 pesetas y que a este efecto propone que se consigne en el proyecto de presupuesto de 1908 la indicada suma para encabezar la referida suscripción.

Las palabras de Juan Benítez fueron contestadas por otros dos concejales: Carlos Rivero Ruiz y Francisco Sánchez Pastor y Rosado. El primero aceptó la propuesta de Benítez tras señalar que todo cuanto el ayuntamiento hiciese para secundar la iniciativa de la SEAP le parecía poco, proponiendo, además, que se eximiese del pago de los derechos de huecos, alineaciones y vallas a las construcciones del proyectado barrio obrero. El segundo señaló que le satisfacían los elogios tributados a los españoles residentes en Buenos Aires por su conducta con motivo de la inundación última y al señor Gómez Chaix por la iniciativa que había tomado como presidente de la SEAP en la construcción del barrio obrero; propuso, a su vez, que la contribución del ayuntamiento para la construcción de la escuela fuese de 5.000 pesetas y no de 1.000.

Tras una nueva intervención de Benítez, en la que dio las gracias a sus compañeros en la corporación y aceptó el aumento propuesto, tomó la palabra el alcalde, Eduardo de Torres Roybon, para señalar que los acuerdos propuestos podrían resultar con un vicio de nulidad, si se adoptaban en esa forma; por lo que propuso que se aplazase la decisión sobre dichas iniciativas para adoptar sobre ellas en el ca-

bildo próximo los acuerdos precedentes (actas capitulares, 284r-285r).

A finales de noviembre, en el cabildo del día 22, se tomaría el acuerdo más significativo, hasta el momento, en relación a los socorros recibidos desde Argentina. En dicha sesión se dio cuenta de una moción presentada el 15 del mismo mes por el alcalde, que decía:

El alcalde que suscribe, en su deseo de que esta corporación exteriorice su inmensa gratitud a los pueblos de la América Latina, que, dando pruebas del amor que a la patria profesan y de su espléndida caridad, han acudido con sumas cuantiosísimas a aminorar los efectos de las pasadas inundaciones, tiene el honor de proponer a V. E. se digne acordar que a los Paseos del Limonar y otros del hermoso barrio de la Caleta se dé el nombre de aquellas repúblicas que por modo tan notable se han distinguido en estas tristes circunstancias, con lo cual además quedará modestamente demostrado el reconocimiento de este pueblo.

Como medio también de perpetuar el recuerdo de aquellos bienhechores, se colocará en el salón de sesiones una lápida con los nombres de los iniciadores de las distintas suscripciones abiertas en América, que han elevado las suscripciones a favor de los inundados a sumas verdaderamente cuantiosas.

V. E. no obstante podrá acordar la determinación que estime procedente.

Málaga, 15 de noviembre de 1907
E. de Torres

El ayuntamiento aprobó por unanimidad la moción por la que debía cambiarse el nombre de diversas vías del barrio de la Caleta (actas capitulares, 313v-314r).

Antes de dar a conocer la moción, se había leído un telegrama de la Asociación de Dependientes de La Habana que anunciaba el envío de 5.000 pesetas más para socorrer a los perjudicados por la inundación. El concejal Benítez propuso que se dirigiese un mensaje a dicha asociación, «significándole el profundo reconocimiento de Málaga por su generoso proceder», y el ayuntamiento acordó su conformidad (actas capitulares, 312).

Las muestras de agradecimiento se extenderían al Senado y al Congreso de los Diputados españoles, tras haber entregado el embajador de Argentina en España 10.000 pesos (aproximadamente, 25.000 pesetas) al ministro de Fomento, cantidad que las cámaras argentinas habían votado unánimemente para socorrer a las víctimas de Málaga. El día 4 de diciembre de 1907 intervenían el conde de Casa-Segovia –Gonzalo Segovia Ardizone– en el Congreso y Andrés Mellado en el Senado, para proponer que las cámaras respectivas agradeciesen

el envío de sus homólogas argentinas (*Diario de Sesiones*, Congreso de los Diputados, 1907). La revista *Caras y Caretas* se hizo eco de los acuerdos el 7 de diciembre, señalando que el gobierno español, por medio del ministro de Estado, había encargado al embajador en Buenos Aires que transmitiera a la República Argentina dichos acuerdos.

El barrio obrero América

Una vez iniciado el reparto de ayuda material, el periódico de Gómez Chaix comenzó en los primeros días de octubre de 1907 una campaña para conseguir vivienda a los obreros que la habían perdido en la inundación. El 2 de octubre señalaba *El Popular*: «El problema más urgente que ahora hay que resolver es el de las viviendas para las numerosas familias que han quedado sin habitación en los barrios de la Trinidad y el Perchel». En ese mismo suplemento se anunciaba la convocatoria de una junta general de la SEAP de Málaga, para el día siguiente (3 de octubre) a las ocho y media de la noche.

En esta junta, presidida por Gómez Chaix, se acordó iniciar una suscripción que sufragara la construcción de casas para obreros damnificados por la inundación y además se hacía un llamamiento a otras instituciones «excitando a todas las sociedades económicas, ateneos y otras corporaciones similares para que contribuyan a la misma». La suscripción fue rápidamente puesta en marcha y dos días después *El Popular* daba noticia de las primeras aportaciones: 1.000 pesetas de dicha SEAP y otras tantas de su presidente, Pedro Gómez Chaix, a las que se unió la aportación de 250 pesetas realizada por Enrique Laza Herrera.

Este es el origen de un proyecto en el que rápidamente se involucró el arquitecto Fernando Guerrero Strachan. Muy pocos días después de haberse abierto la suscripción, se ofrecía a trazar el plano del barrio que formarían las casas para obreros; la noticia la daba *El Popular* en un pequeño suelto el 8 de octubre, destacando que la oferta del arquitecto era gratuita en relación a sus servicios «para cuanto se relacione con el proyecto». La oferta fue aceptada por la SEAP y en 1909 sería publicada su memoria sobre el proyecto para el barrio obrero.

Para entonces, ya habían entrado en la suscripción abierta por la SEAP malagueña dos importantes donativos procedentes de América. Uno de Tampa (Florida, en Estados Unidos), que aportó 4.700 pesetas a los fondos el 4 de abril de 1908, y el otro de Honduras, con una aportación de 8.567,85 pesetas, materializada el 5 de julio de ese mismo año. Ambas donaciones supusieron poco más de la mitad de los fondos recaudados por la sociedad presidida por Gómez Chaix, 26.093,92 pesetas, a

mediados de 1908. Pero antes que ellos ya habían llegado a la Económica malagueña otros donativos desde América. Así, el 27 de octubre de 1907 se registró la entrega de 100 pesetas por los «señores comisionados para el reparto de socorros, de españoles de Mendoza»; casi un mes más tarde, el 24 de noviembre, Antonio Fernández y García, Eduardo Gantes y José Plaza Sesmeros entregaban otras 200 pesetas, como comisionados del Centro de Clasificadores de Cereales y anexos de Buenos Aires; y a principios de 1908, el 4 de enero, quedaba anotada la entrega de 500 pesetas procedentes del donativo de Bahía Blanca (Argentina), de cuyo reparto estaba encargada la casa Larios Hermanos. Cantidades que hacían subir la aportación americana a casi el 54% del total de la recaudación.

A mediados de 1910 llegó a Málaga la noticia de otro donativo americano para ayudar a la construcción de casas. Se trataba del producto de la suscripción iniciada por el diario *La Prensa* de Buenos Aires, con un importe total de 56.900 pesetas. En cabildo del 15 de julio de ese año, se tuvo conocimiento de esta donación gracias a una carta enviada por el corresponsal en Madrid de dicho periódico, Martín Fernández, y otros dos delegados; en ella se indicaba la intención de emplear la ayuda en el proyecto del barrio obrero promovido por la SEAP malagueña.

Gómez Chaix, ya concejal en el Ayuntamiento de Málaga, había sido consultado sobre su proyecto por Martín Fernández, que había quedado plenamente convencido de su utilidad y de que era donde mejor se podrían emplear los fondos recaudados por el periódico *La Prensa*. Por esta razón, no es de extrañar que el propio Gómez Chaix defendiese en aquel cabildo la oportunidad de aceptar el ofrecimiento recibido.

Al año siguiente se daba comienzo a las obras del barrio, no sin antes tener lugar otros acontecimientos. El 19 de febrero de 1911, se producía la entrega oficial de los fondos recaudados por *La Prensa*, que ya ascendían a 58.710 pesetas, depositados hasta ese momento en el Banco Español del Río de la Plata de Madrid. El acto tuvo lugar en el ayuntamiento malagueño, con asistencia de Martín Fernández, el ministro de Fomento –Rafael Gasset Chinchilla–, el alcalde de Málaga y otras autoridades.

En abril se compraron más de 18.000 metros cuadrados, situados en el Haza del Alcaide, a la duquesa de Fernán Núñez, destinados a ubicar las casas del barrio obrero; la duquesa vendió estos terrenos a mitad del precio estimado habitualmente (0,625 pesetas frente a 1,25). Durante el mes de agosto se procedió a la subasta y adjudicación del contrato de las obras, escriturándose estas ante los notarios Francisco Díaz Trevilla y Juan Barroso Ledesma los días 10 y 31 de ese mes.

Hasta entonces, el barrio proyectado por Guerrero Strachan y auspiciado conjuntamente por la SEAP de Málaga y el diario *La Prensa* de Buenos Aires no tenía nombre propio. Pero el 18 de diciembre de ese año Gómez Chaix presentaría una propuesta al Ayuntamiento de Málaga junto a sus compañeros de corporación Manuel Rey Mussio y Antonio Luque Sánchez. En ella señalaban que las obras de los grupos de casas financiadas con el producto de las suscripciones para las víctimas de la inundación del 24 de septiembre de 1907 tocaban a su término y que esta mejora, de «importancia para Málaga», se debía en primer término a la generosidad de los españoles residentes en América y, singularmente, en Buenos Aires, Tampa y Tegucigalpa (Honduras). De ellos destacaban: «Con sus donativos acudieron al remedio de aquellas desgracias, contribuyendo así a que se edifique un barrio que ha de ser testimonio vivo y perenne para las futuras generaciones de la intimidad que une a los pueblos de raza latina de ambos continentes». Por ello, «rindiendo obligado tributo a tales sentimientos», los firmantes propusieron al cabildo municipal los siguientes acuerdos:

1.º Se procederá a formar y a ejecutar un proyecto de urbanización de las calles del mencionado barrio obrero, dotándolo de servicios de aceras, empedrado, aguas y alumbrado.

2.º El barrio se denominará de América y se dará el nombre de Buenos Aires a la plaza que ha de existir entre los grupos de casas y la escuela del barrio, el nombre de *La Prensa*, diario bonaerense iniciador de la suscripción, a la calle central, y los de Tampa y Honduras a las calles laterales.

La moción fue discutida cuatro días después en la sesión del cabildo municipal del 22 y se decidió pasar a la comisión de obras públicas el primer punto, mientras que el segundo fue aprobado.

Así comenzaba la andadura del barrio obrero América, que aún permanece en nuestra ciudad y se perpetúa en el nombre de algunas de sus calles, que han llegado hasta hoy: La Prensa, Tampa, Honduras, Salta y Rafael María de Labra.

Aunque, desgraciadamente, el testimonio de solidaridad y hermanamiento haya quedado olvidado en las reseñas históricas del callejero del Ayuntamiento de Málaga y, además, las pocas casas que han llegado hasta hoy van cayendo inexorablemente bajo la piqueta, víctimas de los intereses inmobiliarios y la especulación. De la misma forma que se han perdido los nombres de vías como Buenos Aires o América.

Así, la calle Honduras cuenta con escasas referencias en la prensa, al contrario que sus dos compañeras de nominación, en cuanto a la ayuda prestada por Honduras a Málaga con motivo de la terrible inundación del 24 de septiembre de 1907.

En cambio, Gómez Chaix y sus compañeros tenían clara la importancia de este país para la suscripción promovida por la SEAP de Málaga con vistas a construir el barrio obrero.

En primer lugar, por el importe del donativo entregado el 5 de julio de 1908 a dicha sociedad –8.567,85 pesetas–, que era el más alto, con creces, de los 107 recogidos para completar las 26.093,92 pesetas que recaudó la Económica malagueña. Casi un tercio de lo recaudado correspondía a la ayuda hondureña.

Según contaba *El Popular*, la ayuda de Honduras llegó a Málaga gracias a las gestiones del cónsul de ese país en la capital malagueña, el español Isidro Ron Pérez, que desempeñaba el cargo desde principios de 1903. Gracias a este, el gobierno de aquella república acordó destinar al proyecto de la SEAP –dirigida por Gómez Chaix– el cuantioso donativo señalado.

En el envío del donativo intervino el cónsul honorario de España en Tegucigalpa, Antonio A. Ramírez y Fernández Fontecha, prestigioso médico, diplomático y creador de la Academia de Honduras. Tal y como dejaba constancia en 1909 el ministro de Relaciones Exteriores de Honduras, Miguel O. Bustillo, en la memoria presentada al Congreso nacional de aquella nación:

Cuando se tuvo noticia del desbordamiento del río Guadalmedina, y se ocasionaron grandes desgracias en varias poblaciones de España y especialmente en Málaga, el gobierno de Honduras se apresuró a manifestar su pena por ese acontecimiento, y, tan pronto como se reunieron algunos fondos de suscripción voluntaria para socorrer a las víctimas, fueron remitidos a su destino por medio del señor cónsul de España, doctor don Antonio A. Ramírez F. Fontecha. La gratitud del pueblo malagueño por tan espontánea, aunque modesta, prueba de simpatía se nos manifestó por el señor cónsul de España, comunicando que la municipalidad de Málaga pondría el nombre de Honduras a una de las calles de aquella histórica ciudad.

Ramírez y Fernández Fontecha era colaborador habitual de la revista *Mercurio*, la cual destacaba en marzo de 1908 las buenas relaciones entre ambas naciones y el agradecimiento de Honduras por el laudo arbitral del rey Alfonso XIII –dictado a finales de 1907– con el que se puso fin al viejo litigio fronterizo entre Honduras y Nicaragua. En la misma revista se destacaba el aprecio que gozaba Ramírez Fontecha en la sociedad hondureña, en su cargo de cónsul español en la capital, Tegucigalpa. Así se destacaba:

También recibió el señor cónsul de España otras manifestaciones de afecto y respeto de muchos

particulares, sin distinción de partido, de las autoridades del departamento y de la municipalidad de Comayagüela en cuerpo, así como de la escuela militar, todo lo cual constituye una expresión sincera de aprecio hacia España y sus jóvenes e ilustres soberanos.

El señor cónsul, doctor don Antonio A. Ramírez Fontecha, con la cultura y finas maneras que le adornan, supo corresponder a estas manifestaciones sinceras del gobierno y pueblo hondureños, habiendo hecho presente, en todas ocasiones, el placer con que aceptaba en nombre de su augusta



Calle La Prensa. (Foto del autor).

soberana aquellas pruebas de verdadero afecto.

Pero de estas relaciones, de estas muestras de afecto y de apoyo entre Honduras y Málaga, nada queda, salvo una solitaria placa que da nombre a una de nuestras calles. Placa que nada dice sobre la verdadera razón de esta denominación.

En el caso de la calle de *La Prensa*, la denominación propuesta por Gómez Chaix y sus compañeros pretendía rendir tributo a la ayuda prestada por el diario bonaerense *La Prensa*, que en febrero de 1911 había entregado al Ayuntamiento de Málaga el importe de la suscripción. La entrega tuvo lugar en una solemne sesión celebrada en la casa consistorial a las cinco de la tarde del día 19 de ese mes, en la que intervinieron el corresponsal de *La Prensa* en Madrid –Martín Fernández–, el ministro de Fomento –Rafael Gasset Chinchilla– y el alcalde de Málaga –Ricardo Albert Pomata.

El primero de ellos hizo uso de la palabra para recordar la historia de la suscripción iniciada por *La Prensa* de Buenos Aires con motivo de la catástrofe de Málaga y cómo se había decidido aplicarla en favor del barrio obrero de esta ciudad. Añadió que había pedido el concurso del ministro para que fuera el portador de las 58.710 pesetas que sumaba el donativo argentino y que el «eminente periodista, hoy ministro de Fomento», se sentía orgulloso de cumplir tal misión. A continuación, se entregó el

donativo al alcalde de Málaga. Después de otras intervenciones, cerró el acto el propio Gasset, que finalizó proponiendo enviar un telegrama a Buenos Aires con este texto: «Buenos Aires.— *La Prensa*.— En el momento de la entrega del producto de la generosa cuestación de ese diario, todos los corazones han tenido un eco de simpatía, todos los labios una expresión de cariño para nuestros hermanos de América».

Firmaron este telegrama, junto con el ministro, el director de Obras Públicas —Armiñán—, diputados y senadores asistentes a la sesión, gobernadores civil y militar de Málaga, alcalde y concejales del ayuntamiento malagueño, Martín Fernández y el resto de periodistas que habían acompañado al ministro en su viaje.

Unos días antes, el 17 de febrero, la Asociación de la Prensa de Madrid —cuanto tuvo conocimiento del acto que iba a tener lugar en Málaga— decidió poner en práctica un acuerdo adoptado por dicha institución al conocer la obra humanitaria de *La Prensa* de Buenos Aires: remitir al director de *La Prensa*, Ezequiel P. Paz, un álbum firmado por periodistas de todas las provincias de España. Respecto al cual los periódicos de Madrid del día 18 destacaban: «Solo faltan los de dos provincias y algunos de los periódicos de Madrid», señalando que dicha asociación había confiado al director de *El Diario Español* de Buenos Aires, Justo López Gomara, la misión de entregar el álbum a *La Prensa*.

Sin embargo, la primera noticia oficial que tuvo el Ayuntamiento de Málaga fue una carta, redactada en Madrid el 4 de julio de 1910, firmada por Mariano Martín Fernández, Francisco Grandmontagne y J. Herrandiz, que fue leída en el cabildo municipal el día 15 de ese mes. La carta decía así:

Señor alcalde presidente del excelentísimo Ayuntamiento de Málaga:

Muy señor nuestro: La inundación ocurrida en esa hermosa ciudad en septiembre de 1907, catástrofe que llenó de amargura a toda la nación, inspiró la humanitaria idea de abrir una suscripción pública al gran diario argentino *La Prensa*, cuyo ilustre director, don Ezequiel P. Paz, la encabezó con 5.000 pesetas.

Era propósito de dicho señor que el producto de esta suscripción, que ascendió a 56.900 pesetas, se dedicara a aliviar, en lo posible, la desgracia de los damnificados por la catástrofe, en la forma que determinara una comisión que designó al efecto.

Por razones independientes de la voluntad del señor Paz, la comisión no ha podido ser integrada hasta hoy. Al comunicar a V. que ha sido constituida, le participamos nuestro deseo de realizar en el plazo más breve posible el altruista proyecto de *La Prensa*.

Hemos acordado que la cantidad a que asciende el producto de la suscripción será entregada a

V. como genuino representante del pueblo, para destinarla a la construcción de casas para obreros.

Uno de los firmantes de esta carta, el señor Martín Fernández, corresponsal telegráfico de *La Prensa*, se ha comunicado con el señor don Pedro Gómez Chaix, director de la Sociedad Económica de Amigos del País, de Málaga, y concejal del excelentísimo ayuntamiento de su digna presidencia, con objeto de ir anticipando algunas ideas para el proyecto del barrio obrero, las cuales han merecido la aprobación del director de *La Prensa* de Buenos Aires, como podrá V. apreciar por la carta publicada en *El Popular* de Málaga, de la cual remitimos adjunta copia impresa y reproducida en el diario argentino.

Con arreglo a esas ideas, creemos que conviene constituir un patronato, para que a su nombre sean inscritas las casas que se construyan y cuyos planos han merecido el elogio del señor Paz, a fin de no ponerlas a nombre de los que han de ser sus verdaderos poseedores, para evitarles el peligro de perder su propiedad cuando las necesidades de la vida les colocaran en situación de ponerse en manos de usureros. La cantidad será entregada cuando V. lo considere oportuno. Hemos estimado que hasta ese momento debe permanecer en Buenos Aires.

Al terminar la lectura de la misiva el propio Gómez Chaix propuso que el alcalde respondiese aceptando el encargo y mostrando a los firmantes la gratitud de la corporación, así como que se nombrase una Junta de Patronato para la construcción de las casas, que debía componerse de dos concejales, un representante de la Sociedad Económica, otro del Colegio Médico, otro del Colegio de Abogados, un arquitecto, un representante de la asociación local de la prensa y dos representantes de sociedades obreras. Además pidió que se preguntase a la Delegación de Hacienda si existían terrenos propiedad del Estado susceptibles de ser utilizados para el emplazamiento del barrio obrero, agregando que la Junta de Patronato así constituida podría ocuparse de la edificación de nuevas casas baratas, además de las que se construyeran con el donativo de los argentinos.

Tras la intervención de Gómez Chaix, tomó la palabra otro de los concejales, Manuel Espejo Martínez, para proponer que se incorporase como miembro de la Junta del Patronato al cónsul de la República Argentina en Málaga, Enrique Martínez Ituño.

El alcalde, Albert Pomata, cerró el debate extendiéndose en consideraciones sobre el generoso acto realizado por el periódico *La Prensa* de Buenos Aires, destacando que «Málaga le debe guardar eterna gratitud» y proponiendo que ese agradecimiento se transmitiese al director de dicha publicación en nombre de la ciudad.

Los concejales presentes aprobaron por unanimidad las tres propuestas y acordaron designar

al alcalde y a Gómez Chaix para que formasen parte de la Junta del Patronato como concejales, además de autorizar a dicha junta para redactar el reglamento por el que debería regirse.



Casa antigua en Calle Tampa. (Foto del autor).

La tercera de las calles iniciales del barrio fue la de Tampa. Desde entonces hasta hoy ha permanecido en el callejero malagueño sin referencias a su origen, como las dos anteriores. Lo cierto es que, como se ha señalado, los proponentes reconocían en su texto la importancia de la ayuda prestada por la ciudad de Tampa (Florida) a Málaga después de la inundación del 24 de septiembre de 1907.

En el caso de Tampa, una de la más importantes colonias de españoles emigrados en Estados Unidos en la primera década del siglo XX, ciudad que en 1910 había alcanzado ya los 30.000 habitantes, el iniciador de la suscripción fue el Centro Español de esta ciudad; a esta iniciativa se sumaron casi inmediatamente las otras dos sociedades españolas existentes en Tampa: el Centro Asturiano y El Porvenir. Contaron con el apoyo de *El Progreso de Tampa*, periódico fundado en aquella ciudad en 1906 por José Carbayeiro, un asturiano llegado allí después de pasar por Cuba.

Los promotores de la suscripción se pusieron en contacto con el senador español Rafael María de Labra, anunciándole sus intenciones y pidiéndole que se encargase de la distribución de la ayuda, una vez recaudada. La carta, firmada el 29 de noviembre de 1907, da muestra de sus intenciones y la altura de miras:

La colonia española de Tampa siente, como las demás extendidas por América, un profundo amor hacia la patria lejana, cuyos dolores repercuten aquí con igual intensidad que si directamente nos afectara. Y el amor a la patria de ningún modo

puede demostrarse más eficazmente que contribuyendo a aliviar las penas de los que ahí sufren los rigores de un aciago destino, estableciendo así una solidaridad de sentimientos que nos une por el espíritu a nuestros connacionales. [...] La colonia española de Tampa no podía permanecer insensible ante los infortunios que pesan, con pesadumbre abrumadora, sobre dos regiones de nuestra España infeliz. Y como demostración de que los dolores de la patria son nuestros propios dolores, el Centro Español de esta ciudad tomó la iniciativa y a ella se unieron las otras dos sociedades españolas Centro Asturiano y El Porvenir para abrir una suscripción en favor de las pobres víctimas de las inundaciones acaecidas recientemente en Málaga y parte de Cataluña. La comisión nombrada por las tres sociedades españolas recogieron [*sic*] en las fábricas, en el comercio, individualmente y en la redacción de *El Progreso de Tampa* la cantidad de pesos 1.781,90 moneda americana o sean libras esterlinas 362-3-7, valor que representan los adjuntos cheques y que nos tomamos la libertad de enviarle, conociendo su amor al prójimo, sincero patriotismo y generoso interés que demuestra en todas las ocasiones en favor de los españoles de América...

Por esto la comisión, que conoce sus relaciones con las corporaciones económicas del país por razón de su cargo de senador por las sociedades económicas y sabe cuán ardientemente trabajan estas por el mejoramiento de las clases populares y productoras de España y por estrechar las relaciones hispanoamericanas, no ha vacilado en dirigirse a usted para rogarle que por sí o por medio de sus relaciones de toda confianza, alejadas de toda pasión de partido, se sirva distribuir esa cantidad, lo más equitativamente que sea posible, entre las víctimas más necesitadas de los pueblos que sufrieron los recientes temporales. [...] Esta comisión sabe que le causa grandes molestias con este encargo; pero espera que usted hará un sacrificio más en pro de los necesitados y aun aprovechará esta ocasión para revelar que la colonia española de Tampa es la más numerosa de los Estados Unidos y desea mantener relaciones frecuentes con la madre patria y con los hombres que como usted tanto la enaltecen con su saber y representación.

El Centro Español fue formalmente organizado el 22 de octubre de 1891 con el nombre de Centro Español de Recreo e Instrucción de Tampa; mientras que el Centro Asturiano fue creado en 1902 como una secesión del Centro Español, al negarse la directiva del primero a prestar asistencia sanitaria a sus miembros (Blanco, 2008).

Pocos meses después de su misiva, en enero de 1908, la prensa ya anunciaba que Rafael María de Labra había recibido 10.000 pesetas de los españoles residentes en Tampa (Florida) para los inundados de Málaga y Cataluña.

A principios de marzo de ese mismo año se ampliaban más detalles, señalando que De Labra se había puesto ya en contacto con la SEAP de Málaga y la de Cataluña para el reparto del donativo aludido «en las condiciones de eficacia recomendadas por los donantes». *La Correspondencia de España* destacaba el día 9 de ese mes la importancia de la ayuda americana: «Merecen particular consideración la solicitud y la atención exquisita que la colonia española de las dos Américas dedican constantemente a la suerte de la madre patria. Son muchos los miles de pesetas venidos de América en estos últimos meses para las víctimas de las inundaciones de nuestro levante».

Finalmente, correspondieron a Málaga 4.700 pesetas, cantidad que fue entregada a la SEAP malagueña por el propio De Labra el 4 de abril de 1908; mientras que otras 2.700 fueron entregadas en junio de ese mismo año a la SEAP de Lérida, para ayudar a los damnificados de las inundaciones del anterior octubre.

Como la mayoría de las noticias daban el importe de la suscripción en libras esterlinas, 362 (algunos medios citaban 372), no podemos saber si el total citado inicialmente de 10.000 pesetas era una cifra exacta o una aproximación; pero sí que está comprobado que, al menos, fueron distribuidas 8.400 pesetas de aquellos españoles residentes en Tampa.

Historia olvidada, historia ignorada. ¿Para cuándo su recuperación?

Fuentes y bibliografía

- Arcas Cubero, Fernando (1985): *El republicanismo malagueño durante la Restauración, 1875-1923*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.
- Archivo Histórico Municipal de Málaga: actas capitulares, volumen 305.
- Blanco Rodríguez, Juan Andrés (ed.) (2008): *El asociacionismo en la emigración española a América*. Salamanca: UNED Zamora y Junta de Castilla y León.
- Carmona García, Josefa (2015): *Fernando Guerrero Strachan: de la arquitectura nacional al regionalismo*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Congreso de los Diputados (1907): diario de las sesiones de las Cortes.
- Díaz Roldán, María del Carmen (1996): «El barrio obrero América: la vivienda social a principios de siglo», en *Revista Isla de Arriarán*, n.º VII, pp. 39-51.
- García Sebastiani, Marcela (2004): «Emigración y política. Los "no ciudadanos" en la Argentina quieren representación en el Parlamento de Madrid», en C. Malamud y C. Dardé (eds.): *Violencia y legitimidad: política y revoluciones en España y América Latina, 1840-1910*. Santander: Universidad de Cantabria, pp. 197-223.
- García Sebastiani, Marcela: *Prensa e identidad de los españoles inmigrantes en la Argentina: El Diario Español de Buenos Aires en los comienzos del siglo XX*, en <http://mariaceciliarossi.com.ar/sitio/index.php/articulos/varios/> (última consulta el 8 de agosto de 2018).
- García Sebastiani, Marcela (2011): «Justo López de Gomara: entre el periodismo, la cultura y el negocio de la política de los españoles en la Argentina», en Marcela García Sebastiani (dir.): *Patriotas entre naciones. Élite emigrantes españolas en Argentina (1870-1940)*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 83-125.

EXPIRING EMPIRES: THE *ABBÉ* CORREIA DA SERRA AND THE PERNAMBUCO REVOLT OF 1817

Imperios en extinción. El Abade Correia da Serra y la revuelta de Pernambuco de 1817

Edgardo Medeiros da Silva

ISCSP, CEAUL, ULisboa (Portugal)

This paper examines Portuguese-American diplomacy in the context of the Pernambuco Revolt of 1817 from the perspective of the *Abbé* Correia da Serra (1751-1823), Minister Plenipotentiary of the United Kingdom of Portugal, Brazil and the Algarves to the United States of America between 1816 and 1820. Based on his extant correspondence, it is argued that despite Correia da Serra's high level connections to American political and intellectual circles, his diplomatic activity in Washington on behalf of the Portuguese monarchy was largely ineffectual. Following the declaration of an independent republic in Pernambuco, Recife, on March 6, 1817, the *Abbé* was unable to deflect criticism from his diplomatic activity in the US given the amount of support that existed in the country for the independence movements then burgeoning in Central and South America, not just among American government officials, but also within its public opinion and the more radical press. The US government opposed the designs of Old World monarchies to maintain the colonial status of their territories in the New World, aiming to transform itself into the guardian of the Americas in line with what was to become known from 1823 onwards as the Monroe Doctrine.

Palabras clave

American privateering, Brazilian independence, Monroe Doctrine, Pernambuco revolt, Portuguese-American diplomacy

Este ensayo examina la diplomacia luso-americana en el ámbito de la revuelta de Pernambuco de 1817 bajo el prisma del Abade Correia da Serra (1751-1823), ministro plenipotenciario del Reino Unido de Portugal, Brasil y de los Algarves en los Estados Unidos de América entre 1816 y 1820. Con base en la correspondencia conocida de este, se argumenta que, a pesar de las conexiones de Correia da Serra con los más altos círculos de poder y de intelectualidad de estos países, su actividad diplomática en Washington como representante de la monarquía portuguesa fue, en gran medida, poco eficaz. Después de la proclamación de una república independiente en Pernambuco, Recife, el 6 de marzo de 1817, el Abade no consiguió con su actividad diplomática evitar las críticas, a causa del gran apoyo que había en el país hacia los movimientos independentistas emergentes en América Central y América del Sur no solo en el seno de la administración americana, sino también entre la opinión pública, en general, y en la prensa más radical, en particular. El Gobierno de Estados Unidos se oponía a los propósitos de las monarquías del Viejo Mundo de mantener el estatus de sus colonias en los territorios del Nuevo Mundo, con el objetivo de convertirse en guardián de las Américas, según los principios de la que, a partir de 1823, vendría a ser denominada Doctrina Monroe.

Keywords

Corsarios americanos, diplomacia luso-americana, Doctrina Monroe, independencia de Brasil, revuelta de Pernambuco

Introduction

Jose Francisco Correia da Serra (1751-1823) was a true representative of the Portuguese Enlightenment, a man of varied scientific interests which included geology, natural philosophy, history, and politics, as his writings attest¹.



Domenico Pellegrini, the Abbé Correia da Serra, n/d, Collection of the Lisbon Academy of Sciences. (Public domain).

He was the driving force behind the founding of the Lisbon Academy of Sciences in 1779, of which he was Permanent Secretary, together with the Duke of Lafões, D. João de Bragança (1719-1806), before being forced to leave Portugal in 1795 for reasons which remain unclear to this day, but thought to have been related to his political views

and possible association with free-masonry².

Carrying with him letters of introduction from well-known European and American intellectuals, he arrived in Norfolk, Virginia, on February 21, 1812, from there proceeding to Washington and then Philadelphia, where he set up residence. Here, Correia da Serra



The Abbé Correia da Serra at the Lisbon Academy of Sciences, 1780s. (Public domain).

¹For this paper, I have relied on two major sources of primary materials: the correspondence exchanged between Correia da Serra and Portuguese and American government officials while he held his diplomatic post in Washington, as well as his personal letters to prominent Americans, compiled by Leon Bourdon in his book (1975): *José Corrêa da Serra – Ambassadeur du Royaume-Uni de Portugal et Brésil a Washington, 1816-1820* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian); and also the compilation of documents made by Richard Beale Davis in his book (1993 [1955]): *The Abbé Corrêa in America, 1812-1820 – The Contributions of the Diplomat and Natural Philosopher to the Foundations of Our National Life* (Providence, Rhode Island: Gávea-Brown).

²Correia da Serra was born in Serpa, Portugal, but educated in Italy, where his parents had moved when he was six years old. He returned to his country of birth in 1777, two years after having obtained his holy orders. This means that when he died, aged seventy-two, he had only lived in Portugal twenty-six years. With little or no religious vocation, it has been suggested that he may have been a member of a free-masonry lodge set up in Portugal in 1794, named Virtute I, together with the Duque de Lafões, David Humphreys, the American minister in Portugal at the time, Thomas Hickling, the American vice-consul in the Azores. (Cf. Michael Teague (1977): *Abade José Correia da Serra – Documentos do seu Arquivo*, trad. Manuela Rocha. Lisboa: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, p. 63).

was actively involved in the work of the American Philosophical Society and the American Academy of Natural Sciences, before being appointed, in 1816, Minister Plenipotentiary of Portugal, Brazil and the Algarves by King D. João VI, at the suggestion of the Conde da Barca, Antonio de Araujo e Azevedo (1754-1817), Minister of War and Foreign Affairs. His appointment, during the administration of James Madison, came directly from Rio de Janeiro, the country's seat of government since 1808, where the Portuguese Crown and court had been forced to relocate following the French invasions so as to guarantee the kingdom's political independence³. Correia da Serra held his diplomatic post until 1820.

Correia da Serra and Thomas Jefferson

During his American sojourn, Correia da Serra was to develop a close relationship with Thomas Jefferson, whom he visited for the first time at Monticello in the summer of 1813. A frequent visitor to his Virginia plantation, he clearly shared with Jefferson political and scientific interests, having impressed immediately the former American President in the most obvious manner. The correspondence between the two, spanning approximately eight years, covers a wide range of subjects, from the political situation in Europe and the US to the Lewis and Clarke expedition to the northwest territories, to the choice of plant seeds and the finest varieties of chestnut trees (*marrons*), to the making of cisterns impermeable with porcelain, including the appointment of university faculty, something which was of particular to Jefferson as he went about his plans to found a public institution of higher education in his native Virginia (the future University of Virginia). They were also able to discuss relations between Portugal and the United States, including



The Abbé's Room at Thomas Jefferson's Monticello, Virginia. (Photo taken by the author).

³Between 1815 and 1821 Portugal and Brazil formed a United Kingdom, a Luso-Brazilian empire. On November 29th, 1807, with the French invasion in progress, the Portuguese royal family and court left for Rio on board twenty-five merchant ships escorted by eighteen Portuguese warships and another thirteen vessels that had been supplied by the British. A total of fifteen thousand members of the aristocracy embarked with the Portuguese sovereigns, who left behind a Regency Junta quickly disbanded by Napoleon's General Junot upon his arrival in the nation's capital.

a grand plan whereby both countries would divide the New World into two areas of influence, one under the control of the US and the other of Portugal, a reborn nation, now with its capital in Rio de Janeiro, following the transfer of the Portuguese monarchy to its South American colony⁴. Correia da Serra's presence at Monticello became a regular occurrence, so much so that Jefferson set aside a room on the lower floor of his residence for his distinguished guest, known to this day as the *Abbé's Room*. In a letter written to Caspar Wistar, physician and anatomist, as well as professor at the University of Pennsylvania, dated August 17, 1813, Jefferson writes: "I found him [Correia da Serra] what you had described in every respect; certainly the greatest collection, and best digest of science in books, men, and things that I have ever met with; and with these the most amiable and engaging character"⁵.

Portuguese-American Diplomacy: Privateering and the Pernambuco Revolt

Two issues dominated Correia da Serra's diplomatic activity in the US: the never-ending problem of privateers, vessels which were being fitted out with crews in American ports to prey on Portuguese sea commerce and the Pernambuco Revolt of 1817, one of the first instances of the desire for political separation between Brazil and its motherland (more details below). Privateering, the practice of governments commissioning private armed vessels to attack enemy warships or else to seize or plunder merchant ships belonging to unfriendly nations, was common in times of war or conflict⁶. Regarded by the states affected by the activity as an organized form of piracy, during the wars of independence in South America the insurgents recruited ships in the US and other countries to disrupt trade and capture merchant vessels belonging to their European colonial powers, namely Portugal and Spain. The years 1816 to 1819 had been financially harsh for the shi-

pping industry of Baltimore, one of the busiest US ports at the time, due to a drop in the value of vessels, freights rates and commodity prices. To offset this, Baltimore sea captains accepted privateering commissions from the Spanish colonies already in revolt, Mexico, New Granada and Venezuela, often with the



Nicolau Delerive (1755-1818), *Departure of the Royal Family for Brazil*, Collection of the National Coach Museum.

complacency of American authorities. The majority of the Baltimore privateers sailed for the United Provinces of La Plata, commissioned by Buenos Aires, or the Banda Oriental (modern Uruguay), under the leadership of the revolutionary leader Jose Artigas. The letters of marque issued by this revolutionary hero meant that the privateers could attack the vessels of both Portugal and Spain and harass their sea trade (Hopkins, p. 93). John Daniels Danels was one of the most famous privateering captains from the city of Baltimore. He sailed up and down the Atlantic Coast of South America in 1818 and 1819 with commission letters signed by Artigas, blocking the coasts of Venezuela and Colombia to Spanish ships. His activity, however, was not limited to Spanish vessels: with *La Irresistible*, Danels captured the *Globo*, Bombay to Lisbon, netting \$30,000 in specie and a cargo valued at \$90,000 as well as the *Gran Para*, Rio de Janeiro to Lisbon, with \$300,000 in specie, his biggest prize (Hopkins, p. 98-99)⁷.

The activity of privateers, lasting an entire decade (1815 to 1825), proved difficult for American government officials to stem. On several occasions, Correia da Serra, Portugal's recently nominated diplomatic representative in Washington, sent dispatches to James Madison's Secretary of State, James Monroe, claiming that their activity represented a violation of international law. Engaging in a sort of preemptive diplomacy he sent Monroe, on December 20, 1816, a letter pointing out the existence of insufficiencies in American law to deal with the problem of privateering, contrary to the law of nations, in his view, remarking that "only the promulgation of laws to the effect can justify this nation to the civilized world" (Bourdon, p. 348). The terms of the letter were particularly strong, in particular when Correia

⁴ Jefferson's "American system", as the plan was called, involved the separation of the Americas from European influence, described by the *Abbé* in a letter sent to President Madison, dated 10 July 1816, in these terms: "Our nations are now in fact both American powers, and will always be the two paramount ones, each in his part of the new continent" (Davis, p. 202). John Quincy Adams, who headed the State Department in the administration of Monroe at the time, though, was not convinced of the benefits of the plan, and nothing came of it.

⁵ Retrieved from https://archive.li/http://wiki.monticello.org/mediawiki/index.php/Jose_Correia_da_Serra (accessed on August 13, 2018).

⁶ During the War of 1812, commissions of letters of marque and reprisal had been issued by the Secretary of State at the time, James Monroe, to private armed vessels, allowing them to cruise against enemies of the US.

⁷ In April 1819, Joaquim Jose Vasques, Consul General of Portugal, filed a suit in Baltimore to get the booty taken by Danels from the *Gran Para*, based on the Neutrality legislation. The case reached the Supreme Court and Danels had to pay back \$300,000 in 1822 (Hopkins, p. 100).

da Serra suggests that the American Congress enact effective legislation against the privateers, reminding Monroe that during the War of 1812 the Portuguese king had declared his neutrality even though his oldest ally was involved. In an attempt to control their actions, and perhaps to give foreign nations an indication that it disapproved of it, Congress approved in 1817 "An Act more effectually to preserve the neutral relations of the United States", better known as the "Neutrality Act", prohibiting "cruising under commission of any colony, district, or people" (Davis, p. 57)⁸. Richard Beale Davis argues in his book *The Abbé Corrêa in America, 1812-1820* (1993 [1955]) that through his political contacts in Washington the *Abbé* had a significant input into the discussion and adoption of this legislation, maintaining that Correia da Serra played a determining part in its definition due to his close association with John Quincy Adams (1767-1848), the US Secretary of State at the time (56)⁹. In the realm of international relations, there was a legal difference between civil war and revolution or revolt: in a civil war it was legally permissible to issue privateering commissions, as a neutral party can give aid to both sides in such cases, the same not being true in the case of revolution or revolt.

Nevertheless, it was the Pernambuco Revolt alluded to above, aimed at setting up an independent state in Northern Brazil modeled on the American republic, that was to pose the most serious diplomatic challenge to Correia da Serra. On March 6, 1817, a republic was proclaimed in Recife, Pernambuco, which threatened the integrity of the Luso-Brazilian empire. Lasting seventy-four days, it was a regional separatist movement – the only separatist conspiracy that reached the level of open rebellion prior to Brazil's independence – comprised of large landowners and slave holders opposed to the central government in Rio, displeased as they were with the political and economic circumstances they were facing. Since the arrival of the Portuguese royal family and its entourage in Rio, more funds had to be sent by Pernambucans to pay for the salaries, food, clothing and entertainment of court officials and administrators there. Coupled with a drought

⁸ It is interesting to note that the American government had faced similar difficulties during the War of 1812. It filed its own complaints against the British government, whose navy had impressed American sailors and used private vessels in its military activities in a similar way.

⁹ Neutrality legislation: Neutrality Act of March 3, 1817 made it an offense to fit out a vessel of war in the USA for service under a foreign flag; Neutrality Act of April 20, 1818, made it an offense to add armament to a vessel (Hopkins, p. 102). Other Neutrality Acts, June 5, 1794 and June 14, 1796, essentially made privateering an offense against friendly nations and citizens of the US (Hopkins, p. 103).

that had occurred in Pernambuco the year before, there had also been a significant drop in the price of sugar and cotton following the end of the Napoleonic Wars. Pernambucan cotton was now under stiff competition from that produced in the US and exporters were unhappy, blaming the central authorities in Rio, including the Portuguese merchants involved in the trade of this commodity, for this very situation. Imbued with enlightenment ideas, anti-absolutist feeling and free-masonry beliefs, not to mention the arrears in soldiers' pay, the insurgents set up a provisional government in Recife and sent envoys abroad to seek international recognition for the independent republic as well as to buy weapons and ammunition¹⁰. Inspired in the US Constitution, its Bill of Rights and the motto of the French Revolution – *Liberte, Egalite, Fraternite* –, an "Organic Law", or draft Constitution, was drawn up, establishing, among others, equality of rights and religious freedom. The municipal councils of the interior of Recife found the latter principles somewhat radical in the sense that they entailed too much equality among landowners, small proprietors and the common people (Maxwell, p. 15).

Pernambucan Emissaries

Antonio Gonçalves da Cruz (1775-1833), nicknamed Cabuga, was chosen by the provisional government of Pernambuco to get US support for the rebel state¹¹. He left for Washington in late March 1817 with a small number of associates to try to legitimize the

¹⁰ The provisional government, set up on March 7, 1817, was headed by Padre Joao Ribeiro Pessoa de Melo Negromonte, Domingos Jose Martins, in charge of commercial affairs, Jose Luis de Mendonça, responsible for the judiciary, Manuel Correa de Araujo, in charge of agriculture, and Domingos Teotonio Jorge Martins Pessoa, responsible for military affairs. The post of finance was held by Gervasio Pires, one of the most important businessmen in Brazil (Verardi and Nogueira, 2017).

¹¹ Gonçalves da Cruz was a mulatto tradesman who had travelled in Europe and France as a young man, where he became acquainted with the republican ideals of the French Revolution and with free-masonry. Upon his return, in 1797, he set a mason *loggia* in his own home named "Pernambuco do Oriente". Cf. Cruz Cabuga, o primeiro embaixador brasileiro (<http://blogs.diariodepernambuco.com.br/historiape/index.php/2016/08/01/cruz-cabuga-o-primeiro-embaixador-brasileiro/>). The nickname "Cabuga" derives from "buga", a shortened mispronunciation of the Portuguese word "esburger", meaning, "to polish", usually gold. He left for the US on March 24 or 25, 1817, on board *Gipsy*, carrying US\$800,00, and arrived on May 14, in Boston, Massachusetts. Cabuga obtained two ships in Boston, the *Parangon* and the *Pinguim*, to carry ammunition as well as American and Bonapartist soldiers to Recife. (Cf. F. Cabral and G. Ribeiro (2011). "A missão Cabuga nos EUA: uma página da revolução pernambucana de 1817", *V Colóquio de História: Perspectivas Históricas, Historiografia, Pesquisa e Patrimônio*. Unicamp, 16-18 de novembro, pp. 191-200).

independence aspirations of Pernambucans, for which it was essential to be received and acknowledged by American government officials.

His mission entailed, therefore, recognition of the new republic of Pernambuco by the US government, buying weapons in Baltimore for the revolutionaries, securing funds for the independence movement itself, and recruiting Americans and Frenchmen to fight for the revolution. The last aspect was especially significant as it involved establishing contact with French officials from Napoleon Bonaparte's disbanded army who might be residing in the US and still hoped to restore the forty-eight-year-old emperor to rule (at the time Napoleon had already been banished to the island of Saint Helena by the British). Gonçalves da Cruz was also empowered to issue letters of marque to those American privateering captains who wished to gain financially from the independence of Pernambuco in the seas off the coast of Rio Grande do Norte, Paraíba and Pernambuco (Ribeiro and Cabral, p. 197)¹².

In reality, Brazil had become virtually independent from the mainland in 1808 with the arrival of the Portuguese court and the governmental structure in Rio. Its quasi-independent status was further reinforced in 1815 when it became a kingdom on an equal footing with Portugal and the Algarves, consolidating its political and economic importance as well as geostrategic position. With Brazil raised to the status of kingdom, a monarchical state spanning both sides of the Atlantic and several continents came into being. As Kenneth Maxwell rightly points out in his article "Why Was Brazil Different? The Contexts of Independence" (2000), John Quincy Adams, Secretary of State in the administration of James Monroe, did not quite understand the geopolitical impact of this decision, which, in effect, shifted the balance of power of Portugal's domestic and foreign affairs from the European continent to a colony in the Southern Hemisphere.



Antonio Gonçalves da Cruz (1755-1833). (Public domain).

One of the first decisions of the Portuguese government upon arrival in Rio had been to declare the ports of Brazil open to trade with "all friendly nations". The idea that countries should keep their markets open to trade with all nations, rather than closed or protected, was in line with the precepts of free trade advocated at the time, meaning that nations benefit the most when they can import/export products with the largest possible number of countries in a kind of "informal empire" governed by trade (Maxwell, p. 5). Free trade, with little or no protectionism, was then the order of the day, rather than the old mercantilist barriers which had been the cause of war in previous decades. In this respect, it should not be forgotten that the transfer of the Portuguese court to Rio had been the result of Portugal's unwillingness to adhere to the Continental Blockade against the British decreed by Napoleon Bonaparte. In those days, British economic interests in Portugal were significant, as Maxwell rightly notes when he observes that they were divided into two (lobbying) groups: the wine merchants and the woolen textile exporters, both of whom wanted to maintain the old protective

tariff regime in place, and the cotton textile manufacturers from Lancashire, who favored free trade, because they received raw materials (cotton) from Northeast Brazil, namely Pernambuco (p. 4). The Lancashire manufacturers, thus, looked upon the possibility of an independent Brazil with benign eyes as it opened up for them commercial possibilities. For mainland Portugal cotton producers, the same was not true, given that with the old mercantilist trade barriers they would continue to have in Brazil an exclusive, off limits market for their own production.

The *Abbé* Correia da Serra worked hard in Washington to prevent the recognition of the Pernambuco republic by the US government and to foil the plan of its leaders to gather support for their cause in American territory. He sent two notes to the State Department (May 13 and May 20, 1817), addressed to Acting Secretary Richard Rush, on the issue of the Pernambuco republic. In the first of these, Correia da Serra expressed his fear that the insurgents might receive support from "the greedy and immoral part of your commercial citizens, particularly in Baltimore and New York [...]", asserting that the law



Map of Pernambuco, Recife, c. 1640. (Public domain).

¹²In a letter dated March 12, 1817, the provisional government of Pernambuco requested the recognition of the independence of the state by the US government, assuring American officials that the ports of the newly independent nation were open to trade. The missive was carried by Charles Bowen, an English businessman who left Recife on March 13, on board the ship "Rowen" (Verardi and Nogueira, 2017). On July 16, Gonçalves da Cruz wrote to President Monroe, asking for US recognition of the Republic of Pernambuco (Verardi and Nogueira, 2017).

passed by Congress in its last session might not be sufficient to stop the unlawful activity of these citizens due to “the lukewarm acts of some of the US officers in the seaports [...]” (Bourdon, p. 269). In the second of these diplomatic notes, Correia da Serra uses a stronger language to describe the rebellion, which he characterizes as follows:

These conspirators, without being capable of alledging [*sic*] in their publications any particular griefs [*sic*], being even obliged by force of truth to praise the Sovereign against whose authority they revolt, have corrupted the garrison of the city and put themselves in the exercise of sovereignty, compelling the unarmed population (amongst whom thousands I am sure remain in their hearts attached to their Sovereign) to the necessity of silently submitting to these self-created masters as every inhabitant of Algiers is forced by the soldier to submit to a new dey [*sic*]. (Bourdon, p. 277).

Though admitting that he possessed little information, the *Abbé* still felt that “greater perfidies” were sure to emerge in the future, conjecturing, namely, what would have happened if Shay’s rebellion had succeeded. Rush’s replies to both of these notes were polite, but short. Essentially, he informed Correia da Serra that he had forwarded this information to the President. There is evidence to suggest that both President Monroe and his Secretary of State, John Quincy Adams, were unsympathetic to Correia da Serra’s diplomatic plight. In one of his letters to Madison (May 16, 1817), Monroe stated his views on the *Abbé* in very clear terms: “He partakes strongly of the anti-revolutionary feeling on the subject, more than is strictly consistent with his liberal and philanthropical character” (Bourdon, p. 270). John Quincy Adams, on the other hand, in a letter to Jefferson a few months later, refers to the envoy from the seceding region of Brazil as “the Pernambuco ambassador”, adding that he “could not but sympathize with him” (Bourdon, p. 285)¹³. It should

¹³ Cabuga’s posts within the provisional government were Treasury Chairman (*Presidente do Erário*) and Colonel of the Army, but he was introduced in the State Department as *Chargé d’Affairs*. He met with Caesar Rodney, special envoy of the President, and William Jones, Chairman of the US Bank, on June 5 or 6, in Philadelphia. On the same day, he was handed a letter by Rodney, written by the US President Monroe, giving him permission to visit Secretary of State Rush, in Washington, to buy armament and to hire soldiers (Cabral and Ribeiro, 2011, p. 193). It is interesting to note that Pernambuco was the first Brazilian province to declare its independence from Portugal on August 29, 1821, which marks the beginning of the armed rebellion against the governor of Pernambuco, Captain General Luis do Rego Barreto – the so-called executioner (*algoz*) of the Pernambuco Revolt. The Portuguese troops stationed there surrendered on October 5, 1821, under the terms of the Beberibe Convention, which cleared the way for the expulsion of the royal army from Pernambucan territory.

be noted that it was under Monroe and his Secretary of State that the US recognized the independence of Mexico, Chile, the United Provinces of Rio de la Plata and the Brazilian Empire¹⁴.

Elsewhere, the *Abbé* characterizes the activities of the Pernambuco emissaries on US soil as “intrigues”¹⁵. Calling them “the conspirators of Pernambuco” (Bourdon, p. 277), he adds that the revolt had been put down by Portuguese authorities in seventy-seven days¹⁶. It is at this particular point in time that Correia da Serra’s predicament as an Old World diplomat becomes evident, failing to understand the aspirations of those fighting for independence in Latin America. Despite being a man of liberal ideas, there is no evidence to suggest that he supported a republican form of government. Quite the contrary, in effect, as the following excerpt, where he expresses his monarchist sympathies, seems to indicate:

... and now I have proof, besides all the other evidence I had already collected, that the Guardian Angel of our Monarchy is a most powerful and vigilant one, and it is certainly ingratitude on our part not to recognize that. (Bourdon, p. 539; author’s translation).

On another occasion, while discussing the activity of the well-known revolutionaries Jose Artigas and Simon Bolivar, Correia da Serra remarks that he wishes he could see “Brazil surrounded by monarchical governments that could keep a close eye on all the malicious activity that exists here” (Bourdon, p. 544-545; author’s translation). The truth is that the excesses of the French Revolution had remained alive in the minds of Europeans (and Americans as well) and the *Abbé* was no exception.

American Press

America’s more radical press, newspapers such as the *Georgetown Messenger*, the *National Intelligencer*, as well as the *Boston Patriot*, welcomed the emergence of the liberation movements in Central and South America, criticizing not only the activity of Portuguese and Spanish diplomats on behalf of their governments, but also American papers less

¹⁴ J. Q. Adams was pivotal in drawing up US foreign policy for Central and South America first as Secretary of State (1817-1825) and later on as President (1825-1829).

¹⁵ Letter to Francis Walker Gilmer (1790-1826), friend to both Jefferson and Correia da Serra, dated August 21, 1817. Held the chair of law at the University of Virginia from 1823 to 1825.

¹⁶ Seventy-four days, according to Verardi and Nogueira (2017).

favorable to the independence movements. Aiming to appeal to the sentiment of American readers, in colorful political language the editors of these papers invariably describe Europe's colonial powers as despotic and tyrannical. The editor of the *Aurora*, for instance, familiar as he says he is with "the Lusitanian abbe's tricks" (Bourdon, p. 343), wrote in the pages of one of its issues: "... it is a most embarrassing situation to see the presses of the country every where engaged in the palliation or vindication of Spain, or, which is worse, in corrupt array against a people struggling against the most degrading despotism..." (Bourdon, p. 343).

Clearly, the editor of the *Aurora* was deeply hostile to the Portuguese diplomat. In its January 15, 1818 edition, it printed a translation of a letter which Correia da Serra had sent to James Monroe two years before complaining about the activity of privateers and suggesting that the Portuguese minister should be expelled for overstepping his functions¹⁷. In its January 16, 1818 edition, the *Aurora* continued to attack the *Abbé*, unquestionably a man of great scientific qualities and privileged access to "polished society", as its editor observed, accusing him of acting in a dual function, that of priest and politician (Bourdon, p. 350). For the editor of the *Aurora*, it was inconceivable that a man of liberal ideas, a philosopher as well as a scientist, should oppose the emancipation of the peoples of South America. In his view, Correia da Serra was the agent of a despotic system, maybe even a spy, clearly a defender of the feudal institutions of Europe, none of which existed in America. As he puts it, in America there are no lords or barons and citizens enjoy freedom, "excepting the unfortunate African race" (Bourdon, p. 352). Neither *The Baltimore Patriot* nor *The Democratic Press*, two other radical papers, were as critical of the *Abbé*. In fact, the editor of *The Democratic Press* came out in defense of Correia da Serra saying that there were inaccuracies in the translation of the *Abbé's* letter to Monroe.

Monroe Doctrine

Without even realizing it, the *Abbé* Correia da Serra had been on a collision course with what became one of the underlying principles of American foreign policy in the years and decades that followed: the often labelled Monroe Doctrine. First clearly expounded in the 1820s, it was a response of the US government to Metternich's reactionary Holy Allian-

ce, afraid that it would succeed in bringing Spain's rebellious colonies back into its domination. Delivered to Congress by President James Monroe in his Annual Message of December 2, 1823 (although it bears the name of James Monroe, the doctrine had been formulated to a large extent by John Quincy Adams, his Secretary of State), it also aimed to protect American republics from further European colonization and to establish for the United States an area of political influence on this side of the Atlantic. In it, President Monroe had stated:

We owe it, therefore, to candor and to the amicable relations existing between the United States and those [European] Powers, to declare, that we should consider any attempt on their part to extend their system to any portion of this hemisphere, as dangerous to our peace and safety¹⁸.

The Doctrine was thus designed to exclude European powers from the New World at a time when they were attempting to reassert control over their New World possessions, following the end of the Congress of Vienna, in June 1815, and its ensuing reactionary politics. In Henry Adams's multi-volume *History of the United States during the Administrations of Thomas Jefferson and James Madison* (1889-1891), grandchild of John Quincy Adams, we find what was at stake geopolitically for the US in the earlier part of the nineteenth century, as the crumbling of the Spanish empire in the Americas had made room for the United States and Britain to get a hold of some of its territories: "England and the United States, like two vultures, hovered over the expiring empire, snatching at the morsels they most coveted..." (p. 213). Given their extensive colonial possessions in the New World, Catholic Spain and Portugal were the two nations particularly targeted by the United States, their continuing presence in the New World running counter to its desire to bring Central and South America under its sphere of influence. It is in this context that we must assess the diplomatic efforts of the *Abbé* Correia da Serra to convince the administrations of Madison and later on Monroe to put an end to the activity of the New York and Baltimore privateers and not to lend its support to rebel movements and their emissaries. Clearly, Correia da Serra failed to understand the pragmatic reach of US policy when it came to defining the country's strategic interests in the New World, for, as far as the projection of America's power in South America was

¹⁷He wrote this in the December 13, 1817 issue, where he criticizes the *Abbé* and a certain Mr. Walsh, also well known for his anti-republican writings.

¹⁸*Annals of Congress*. Senate, 18th Congress, 1st Session, p. 22. Retrieved from <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=llac&fileName=041/llac041.db&recNum=7> (accessed on August 13, 2018).

concerned, even former President Jefferson agreed with his successors when he stated in a letter to the *Abbé* quite near his departure:

nothing [*sic*] is so important as that America shall separate herself from the systems of Europe, & establish one of her own. our [*sic*] circumstances, our pursuits, our interests are distinct. the [*sic*] principles of our policy should be so also. All entanglements with that quarter of the globe should be avoided if we mean that peace & justice shall be the polar stars of the american [*sic*] societies. (Davis, p. 298-299).

Conclusion

Gonçalves da Cruz's mission on US soil met only with relative success: American officials did not formally recognize the independence of Pernambuco, the support the leaders of the revolt were expecting for the independent nation and its provisional government never having materialized. All that American authorities could promise was to allow Pernambucan ships to enter US waters while the revolution lasted and to receive exiles should it fail (Gomes, 2007). They also agreed to name Joseph Ray as US General Consul in Recife, believed to be a supporter of the rebellion from the first moment (Cabral and Ribeiro, p. 198)¹⁹. Gonçalves da Cruz did succeed, however, in gaining important allies for his cause, namely John Adams, former President of the US, who had first received him in Quincy, Boston, as well the American public, in general, who could not but sympathize with the desire for self-determination of Pernambucans²⁰. The revolt itself collapsed due to internal factionalism, as is often the case, to the effectiveness of the sea blockade carried out by the Portuguese naval forces and to the armed reinforcements sent from Bahia to put down the insurgents. The leaders of the revolt were either arrested or executed, their bodies quartered, while others died in prison. Gonçalves da Cruz was declared a traitor and sentenced to death *in absentia*, remaining in the US a while longer²¹. As to the *Abbé* Correia

¹⁹Joseph Ray of Pennsylvania. US Consul in Pernambuco, 1816-1820 and 1836-1842.

²⁰As confirmed by his letter to Thomas Jefferson, dated May 26, 1817, where he mentions that he had been visited by "the Pernambucan Ambassador" (qtd. in Cabral and Ribeiro, p. 195).

²¹His death sentence was lifted by royal pardon of D. Pedro I, Emperor of Brazil, in 1823, one year after the country's independence. Indeed, he was Brazil's first diplomatic representative in Washington, also appointed by the same ruler. Afterwards, Gonçalves da Cruz was able to return to Brazil, retake possession of his confiscated assets and resume his business activities. He was chosen General Consul of Brazil in Bolivia in 1831, where he died in 1833 (Verardi and Nogueira, 2017).

da Serra, despite his political and intellectual clout, the times were not easy for his diplomacy. American public opinion was not sympathetic to Old World monarchies, as we have stated, because these revolutionary movements embodied the type of aspirations colonial America had felt, too. Thus, it was particularly difficult to enforce the neutrality legislation approved by Congress and to prevent Latin American revolutionaries from gathering support in the US for their independence movements. Richard Beale Davis' closing words, therefore, sum up the diplomatic conundrum faced by the *Abbé* most aptly: "It is safe to say that whatever he might have done as minister, his cause would have been lost. Right in itself, it stood athwart the destiny of the hemisphere – and man's greed" (p. 62).

Sources and bibliography

- "A Century of Lawmaking for a New Nation: US Congressional Documents and Debates, 1774-1875", *Annals of Congress*. Senate, 18th Congress, 1st Session. Retrieved from <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=llac&fileName=041/llac041.db&recNum=7> (accessed on August 13, 2018).
- Adams, H. (1986): *History of the United States during the Administrations of James Madison*. Earl N. Harbert (Ed.). New York: The Library of America (original work published 1884-1889).
- Bourdon, L. (1975): *José Corrêa da Serra – Ambassadeur du Royaume-Uni de Portugal et Brésil a Washington, 1816-1820*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cabral, F. J. G. and Ribeiro, G. S. (2011): "A missão Cabugá nos EUA: uma página da revolução pernambucana de 1817", *V Colóquio de História: Perspectivas Históricas, Historiografia, Pesquisa e Patrimônio*. Unicap, 16-18 de novembro, pp. 191-200. Retrieved from http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=2ahUKEwjFqd3uz-ncAhUH1BoKHVIEB_wQFjAEegQIABAC&url=http%3A%2F%2Fwww.unicap.br%2Fcoloquiodehistoria%2Fwp-content%2Fuploads%2F2013%2F11%2F5Col-p.191-200.pdf&usg=AOvVaw1CAqL26XbTxyW83Gv33-g4 (accessed on August 13, 2018).
- Correia da Serra, J. (1998): *The Thomas Jefferson Encyclopedia*. Retrieved from <https://www.monticello.org/site/research-and-collections/jos%C3%A9-correia-da-serra> (accessed on August 13, 2018).
- Cruz Cabugá, o primeiro embaixador brasileiro. Retrieved from <http://blogs.diariodepernambuco.com.br/historiape/index.php/2016/08/01/cruz-cabuga-o-primeiro-embaixador-brasileiro/> (accessed on August 15, 2018).
- Davis, R. B. (1993): *The Abbé Corrêa in America, 1812-1820 – The Contributions of the Diplomat and Natural Philosopher to the Foundations of Our National Life*. Providence, Rhode Island: Gávea-Brown (original work published 1955).
- Gomes, L. (2007): *1808 – Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram*

- Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil.* São Paulo: Editora Planeta do Brasil.
- Hopkins, F. (2008): "For Freedom and Profit: Baltimore Privateers in the Wars of South American Independence", en *The Northern Mariner/Le Marin du Nord*, 18 (3-4), 93-104.
- Maxwell, K. (2000): "Why Was Brazil Different? The Contexts of Independence". John Parry Memorial Lecture, Harvard University. Retrieved from <http://archive.is/RtRxZ> (accessed on August 13, 2018).
- Teague, M. (1977): *Abade José Correia da Serra – Documentos do seu arquivo.* (M. Rocha, Trans.). Lisboa: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.
- Verardi, C. and Nogueira, L. (2017): "Revolução pernambucana de 1817: a 'Revolução dos Padres'", *Pesquisa Escolar Online*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Retrieved from http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=1133:revolucao-pernambucana-de-1817-a-revolucao-dos-padres&catid=52:letra-r (accessed on August 13, 2018).

TOMÁS MEABE. LA GRANDEZA DE UN SOÑADOR

Tomas Meabe. The greatness of a dreamer

Ramón de Unamuno

Universidad de Málaga (España)

[Ilustraciones a cargo de Chema Lumbreras]

La muerte de Karl Marx en 1883 coincide aproximadamente con el nacimiento de los principales escritores de la Generación del 98 y con el nacimiento de dos movimientos opuestos en las provincias vascas de España: el nacionalismo y el socialismo. Tres grandes figuras de estos movimientos son: Sabino Arana, fundador del nacionalismo vasco, PNV (1865-1903); Pablo Iglesias, fundador del PSOE (1850-1925); y Tomás Meabe, fundador de las Juventudes Socialistas (1879-1915). Se hace aquí un resumen de la vida de Tomás Meabe, que militó primero en el nacionalismo pero que, por deseo de Sabino Arana, se pasó a las filas del socialismo de Pablo Iglesias con el objetivo de estudiarlo para combatirlo. Murió con treinta y seis años de edad. Una corta pero intensa vida con grandes etapas en la cárcel o en el exilio, siempre perseguido en su País Vasco por los grandes poderes sociales –ejército, Iglesia y capital–, a los que él combatió en defensa del movimiento obrero. El artista malagueño Chema Lumbreras ha realizado una serie de esculturas y pinturas basadas en aquella corta vida de su tío abuelo que aquí se incluyen.

Palabras clave

Nacionalismo y socialismo, lucha del movimiento obrero socialista, un soñador exiliado

The death of Karl Marx in 1883 roughly matches with the birth of the main writers of the Generation of 98 and with the rise of two counter-movements in the Basque provinces of Spain: the nationalism and the socialism. Three great figures of these movements are: Sabino Arana, founder of the Basque nationalism and PNV (1865-1903), Pablo Iglesias, founder of PSOE (1850-1925), and Tomas Meabe, founder of the Socialist Youth (1879-1915). This article gathers an overview of the life of Tomas Meabe, who first militated in the nationalism but, under the influence of Sabino Arana, he joined the socialism of Pablo Iglesias aiming to study it in order to fight it. He died at the age of 36. A short but busy life with long periods in prison or in exile, always persecuted in the Basque Country by the social powers, the Army, the Roman Catholic Church and the Economy, those who he fought in defence of the labor movement. The artist from Malaga Chema Lumbreras has created a series of sculptures and paintings based in the short life of his great uncle here included.

Keywords

Nationalism and socialism, fight of the socialist labor movement, a dreamer in exile

Fue aquel gran vizcaíno, Iñaki Azcuna, a quien la Fundación City concedió en enero de 2013 el título de mejor alcalde del mundo, el que presentó a finales del año 2011 la magnífica obra del historiador Javier González de Durana *Tomás Meabe. Una puñalada luminosa en la sombra*, de la colección Bilbaínos Recuperados. Con este libro se hacía justicia a un bilbaíno que había caído en el olvido: Tomás Meabe Bilbao (1879-1915), fundador de las Juventudes Socialistas, que vivió una corta pero intensa vida.

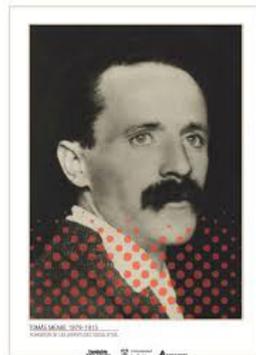
El alcalde Azcuna también encontró el lugar ideal para situar la plaza de Meabe en Bilbao. Y no pudo estar mejor situada: en la zona de las Siete Calles del Casco Viejo de Bilbao y separada esta plaza de Meabe de la plaza de Unamuno tan solo por una vieja vivienda. Visité las plazas en septiembre de 2014 y de nuevo en agosto de 2018 y me han sorprendido las reformas y mejoras efectuadas en la plaza de Meabe, que tenía anteriormente una difícil arquitectura.

Tomás nació el 15 de octubre de 1879. Era hijo de Santiago Meabe, natural de Lekeitio (Vizcaya), marino e hijo de marino y después propietario de minas en Cuevas de Vera (Almería), y de Prudencia Bilbao, natural de Bilbao e hija de propietarios harineros. Este matrimonio de clase media, conservadora y muy religiosa tuvo diez hijos, cuatro de los cuales murieron a una corta edad además de una hija que quedó paralítica a los diez años; la tragedia y la muerte están así presentes, desde sus primeros años, en la vida de Tomás. Sus hermanos José y Santiago, mayores que Tomás, ejercieron cierta influencia en sus años de formación. Su hermana menor, Flora Meabe Bilbao (Bilbao, 1888-Málaga, 1974) tuvo en su juventud y hasta la muerte de Tomás en 1915 la importante labor de mantenerle en permanente contacto con la familia, especialmente con su madre, Prudencia.



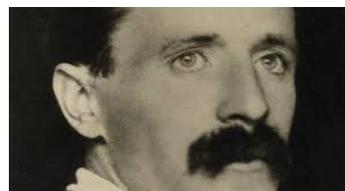
Flora se casó con otro bilbaíno, Mario Lumbreras Vera, capitán de la marina mercante, y en Bilbao nacieron sus cinco hijos. Terminada la Guerra Civil, se trasladaron por un breve tiempo a Sevilla y después a Málaga, donde pasaron el resto de su vida y nació su numerosísima descendencia. (Foto del autor).

Y con ella nos desviamos por un momento de la vida de Tomás para introducir a otro miembro de la familia: Chema Lumbreras Krauel (Málaga, 1957), nieto de Flora Meabe y por tanto sobrino nieto de Tomás Meabe. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, Chema es un artista ya consolidado en su ciudad natal. Su



Tomás Meabe nació en 1879 y murió en 1915. (Foto del autor).

trayectoria artística se inicia a través de la pintura para después abarcar la escultura, creando sus ya bien conocidas figuras de papel policromado que recubren un esqueleto de metal y por lo general forman grupos con un significado concreto. Estas figuras, que pueden ser personas, animales o anatomías de carácter mixto o monstruoso, representan con frecuencia fábulas con un objetivo moralizante. A veces son figuras autónomas entre sí, pero dependientes del espacio que las rodea. Y todo ello sin haber dejado de crear sus grandes dibujos a lápiz, tinta china, acuarela, materiales acrílicos, óleo o grabados. En ocasiones las figuras de papel policromado se transforman en esculturas de bronce para ser instaladas en calles o exteriores. No hay técnica que Chema no haya experimentado.



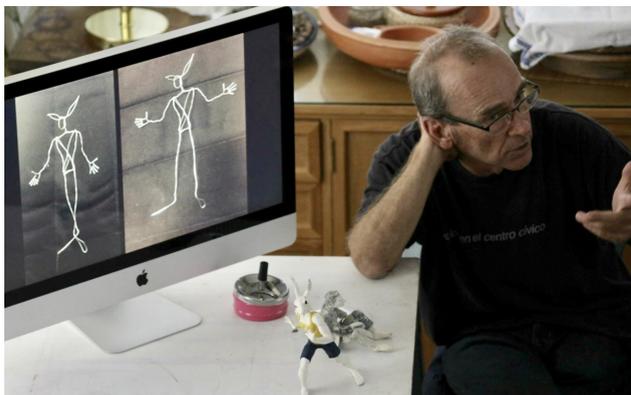
Tomás Meabe, por deseo de Sabino Arana, se apunta a las filas socialistas para servir en última instancia a la causa nacionalista, pero acaba convencido de sus tesis y funda las Juventudes Socialistas. (Foto del autor).

Recientemente, la Fundación Unicaja le ha encargado un amplio proyecto de exposición itinerante por la comunidad andaluza, que en abril de 2018 comenzó su andadura y de la que aquí se incluyen varias obras. Para esta muestra itinerante, Lumbreras ha elegido un tema que ya le apasionaba: el de las fábulas, un argumento en el que venía coincidiendo sin saberlo con la obra literaria de su tío abuelo. Para esta exposición ha realizado pequeñas esculturas y dibujos basados en las fábulas y en varios pasajes de su azarosa e intensa biografía.

Pero volvamos a la vida de Meabe. Tomás ingresó en el Instituto de Vizcaya, que se encontraba en lo que después sería plaza de los Auxiliares y hoy es la concurrida plaza de Unamuno. En aquel instituto realizó estudios de peritaje mercantil, al mismo tiempo que su hermano Santiago. Al acabar sus estudios,

trabajó en el Banco de Bilbao, empleo que dejó cuatro años después.

Había soñado con la paz del campo y dedicarse a la agricultura para estar más cerca de Dios y alejarse de la corrupción de las ciudades. Su hermano Santiago recordaba una carta de Tomás a su padre llena de sinceridad y virtud, en la que intentaba convencerlo de que quería alimentarse de los frutos de la tierra cultivada por él mismo y vivir en un blanco caserío de la verde montaña. En definitiva, ser un labrador honrado.



Chema Lumberas en su estudio. (Foto del autor).

Víctor Manuel Arbeloa y Miguel de Santiago incluían estos escritos de Tomás en su introducción a las *Fábulas del errabundo* (1975):

Huía de todos, quería estar solo, luchando conmigo mismo en algún alto, al borde de algún abismo, ante el abismo del cielo. Huía, huía, quería estar solo con Dios... Huía al monte; me pasaba días en el monte con un cacho de pan; allí me golpeaba de verdad el pecho y me ponía en asedio de cruces el alma. Hacía con leños toscos muchas cruces, las plantaba a mi alrededor y me estaba allí sitiado de estos leños, pidiendo de rodillas y con toda mi alma la fe o la muerte.

Una tarde descendió de una de aquellas cimas y llegó a su casa cansado, pero alegre. Subió a su cuarto y se puso de rodillas, pero se encontró con que ya no sabía a quién rezar y en un cuaderno íntimo escribió estas palabras:

Ya no rogaré a un Dios malo... Es peor que yo; infinitamente peor que cualquier hombre. Si existiese, lo único que yo quisiera es decirle mi aborrecimiento y mi repugnancia. Otra cosa: si existiese ese Dios, tendría que existir otro Dios para castigarle.

A Tomás no podía convencerle un Dios que estaba muy lejos de ser el Dios de Jesucristo, el Dios



Cruces en el monte. (Chema Lumberas).

liberador y salvador. Una fijación en Dios, causa omnipotente de todo, le hacía intolerable la presencia de la injusticia, la esclavitud, la guerra, el hambre en el mundo. Luego Dios no podía existir.

Basta que Dios lo quiera para que no imperen las plagas sociales, pero imperan, luego Dios tiene la culpa de ellas; mas, como Dios no puede tener la culpa, Dios no existe. O no quiere que yo sepa ni crea que existe, quizás para que no se espere en Él, que es un esperar muy cómodo, sino cada uno confiar en sí mismo y en sus semejantes. Esperar en Dios es pereza... El ateísmo es la forma menos blasfematoria que respecto de Dios ha inventado el hombre.

El padre se opuso a lo que llamaba «la locura de Tomás» y se negó a apoyarle para que intentara vivir de los productos del campo. Comienza entonces la carrera de marino y llega a ser piloto en un año. Entonces, se hace a la mar en un bergantín goleta que le lleva por puertos de Europa y América. Pero la vida marinera es dura y pasa hambre. En una carta que Julián Zugazagoitia¹ pudo leer y publicar, To-

¹ Julián Zugazagoitia Bilbao fue un escritor y político español socialista y miembro del PSOE. Nació en Bilbao en 1900. Fue autor de breves y hermosas biografías de Pablo Iglesias, Tomás Meabe y de él mismo. Mano derecha de Indalecio Prieto y luego ministro del último gobierno de Juan Negrín. Junto a Negrín, fue partidario de la continuación de la guerra hasta el final y se opuso a una paz o rendición condicionada con ayuda del gobierno francés.

Victoria Kent escribía en su libro: «Cuesta mucho entrar en la zona del olvido, porque el olvido no viene cuando se le llama, cuando lo necesitamos; el olvido viene cuando quiere. Cuesta mucho crearse un mundo de realidades que no sean las agresivas, las que pretenden herir cada día, y cuando más aislado cree uno estar, *una mano de hierro* nos pone en medio de la calle».

Zugazagoitia no tuvo, en su refugio con otros republicanos, la misma suerte que Victoria: capturado por la Gestapo en París en julio de 1940, *una mano de hierro* le puso en las tapias del cementerio de la Almudena en Madrid, donde fue fusilado en noviembre del mismo año.



Chema Lumbreras en su estudio. (Foto del autor).

más contaba a su padre que «todos sus esfuerzos de trabajador tenían como única recompensa una bazofia inmundada incomible, la carne agusanada, las patatas aguanosas, el pan enmohecido, y allí estaba el hosco patrono». Pero este trabajo en el mar durante ochenta y seis días finaliza cuando su barco ancla en Filadelfia con el timón destrozado. Tomás regresa a Bilbao con la intención de esperar a que se realizara tan costosa reparación, pero ya no volverá al mar.

Se había producido por entonces un acercamiento de Sabino Arana, el fundador del Partido Nacionalista Vasco (PNV), con la familia Meabe, sobre todo con José y Santiago, los hermanos mayo-

res. Sabino se percató pronto de la valía de Tomás y entre ambos se genera un gran cariño. Arana le pide que se dedique a estudiar el avance del socialismo de Pablo Iglesias y que aparentemente se incorpore a sus filas con el objeto de conocerlo, para después combatirlo. Pero será en el socialismo donde tanto Tomás Meabe como su amigo José Madinabeitia encuentren una razón para vivir. Desilusionados del nacionalismo vasco y de su falta de contenido social, no tienen reparo alguno en abandonar sus filas.

Víctor Manuel Arbeloa en *Tomás Meabe. Fundador de las Juventudes Socialistas* y en *Las doce réplicas de Meabe* nos describe el amplio intercambio que hubo entre ellos:

Sabino Arana escribe en *La Patria*: «Si el sacrificio de mi vida fuere necesario para salvarte de ese espantoso naufragio, con verdadero placer se lo ofrecería a Dios. Porque, más que la vida de mi cuerpo, quiero que viva tu alma en Cristo».

Tomás achaca a Arana que el vizcainismo retrasa la conquista de la justicia y le niega su carácter de cristiano por permitir, al menos, que la prensa vizcainista insulte y desprecie a los demás españoles pobres que vienen a trabajar a Vizcaya. Es lo contrario de lo que dijo e hizo Cristo. El socialismo, por el contrario, intenta dilatar el amor, suavizar las diferencias nacidas del amor exclusivo a la familia, a los amigos, a grupos determinados de hombres. El socialismo vigoriza todas las reivindicaciones de los débiles. En la práctica constituye casi por entero una lucha a favor del proletariado.



Los muchachos mineros maketos. (Chema Lumbreras).



Chema en su estudio realizando su obra con la procesión de Begoña. (Foto del autor).

Tomás Meabe visitó a Sabino Arana en la cárcel de Larrinaga, donde se encontraba por haber enviado un telegrama a Roosevelt en el que comunicaba su felicitación al presidente y le hacía saber que en su opinión los vascos se alegraban de la independencia de Estados Unidos. Además, estaba entonces aquejado de una enfermedad del estómago. En esta visita le entregó el primer tomo de *El capital*, de Marx, junto al programa del partido socialista, pues deseaba que el fundador del nacionalismo vasco estudiara a fondo la cuestión social, como le había prometido. Luego escribió:

Estúdiela, sí, y ponga muchos propugnáculos ante su razón, de lo contrario, corre el peligro de caer a nuestro lado, cosa que me alegraría muchísimo, por lo mismo que siento hacia ese hombre un cariño intenso, más intenso acaso de lo que él cree.

Y en una de sus «réplicas» añadió:

Ahí tenéis a ese luchador que ha llegado a ser resignado, a ser impotente convencido, a ese hombre cuya mayor honra hasta ahora era la de querer ser

consecuente, a ese hombre digno de respeto a pesar de sus errores: ahí tenéis encarcelado a Arana, enfermo, imposibilitado de restablecerse tomando baños, aires puros y sobre todo libertad.

Esto no impide que más adelante diga que, si a los nacionalistas les extraña e indigna la conducta que se sigue con su jefe Sabino Arana, todos los días se puede ver a los hombres más honrados aprisionados en cárceles, y talleres y minas. Y terminaba:

Hombres revestidos de autoridad: compadeceos de vosotros mismos, ya que no servís más que para hacer el mal. Y reflexionad, reflexionad, que, por encallecidos que estéis en la triste labor de arreciar las desgracias humanas, hombres sois y fuerza es que alguna vez reflexionéis como hombres.

Como decíamos anteriormente, a pesar de las diferencias ideológicas, Sabino Arana y Tomás Meabe mantuvieron entre ellos un gran afecto.

Tras escribir centenares de artículos en *Lucha de Clases*, Meabe pasa a ser director de este semanario a principios de agosto de 1902 y se entrega con entusiasmo a su nueva responsabilidad. El 8 de septiembre de ese mismo año, el artículo «Idolatría», que se reparte en forma de panfletos delante de algunas iglesias, vierte ciertas críticas ásperas al lujoso y costoso adorno de las imágenes, lo que provoca fuertes reacciones de los fieles católicos y uno de sus varios encarcelamientos.

El 12 de septiembre de 1903, en un artículo escrito en *Lucha de Clases*, Tomás expone su proyecto de fundar las Juventudes Socialistas. La Juventud Socialista de Bilbao se fundó el 7 de enero de 1904 y se reconocía a Tomás Meabe como fundador. Indalecio Prieto y José Madinabeitia formaron parte del Comité. En esa fecha Tomás Meabe estaba en la cárcel de Larrinaga.



La procesión de la Virgen de Begoña. (Chema Lumbreras).

En el semanario socialista *Lucha de Clases* y después en el *¡Adelante!*, de Éibar, escribe editoriales, crónicas, páginas de polémica y pequeños trozos literarios, empleando además de su nombre numerosos seudónimos y en ocasiones el anonimato, aunque estaba bien claro quién era el autor.

Arbeloa define su estilo como inconfundible, de trazo vigoroso y corto, lleno de fuerza e ironía y no pocas veces con una irreprimible ternura. Meabe es ante todo un gran poeta y un poeta en prosa. En la prosa lírica y soñadora de sus fábulas y parábolas, que recogen ennoblecidos y universalizados los temas de su polémica diaria, los temas de la defensa del desheredado de la justicia, del proletario tratado injustamente. Crea nuevas palabras y su prosa es ruda cuando combate y épica cuando excita a la pelea, pero desenfadada y natural siempre.

No tiene par en la literatura. Las *Fábulas del errabundo* son la flor de su producción. Indalecio Prieto publicó también *Apuntes de un moribundo*, con algunas notas preciosas de sus últimos días y su testamento para su hijo Leontxu, su *kutun*, en escrito dirigido a su esposa Julia poco antes de su muerte. Además se conservan sus escritos políticos, publicados en gran parte en *Lucha de Clases* y en *El Socialista*, el semanario de Pablo Iglesias. También existe una recopilación de su obra en *Tomás Meabe: escritos políticos* de Jagoba Álvarez Lencero, aunque se ha perdido el libro *Mis confesiones*, probablemente destruido por él mismo.

***Fábulas del errabundo*, de Tomás Meabe
(obras de Chema Lumbreras)**



Las cuatro ratas. (Chema Lumbreras).



El sembrador de lo que no hay. (Chema Lumbreras).



La mirada de las miradas. (Chema Lumbreras).



La endiosada rana. (Chema Lumbreras).



Cuestión de altura. (Chema Lumbreras).



La babosa y el hongo. (Chema Lumbreras).



Instinto liberal. (Chema Lumbreras).



Apólogo local. (Chema Lumbreras).

Tomás estuvo perseguido toda su corta vida por los poderes sociales, así que no pudo tenerlo más difícil: quince procesos –tres de ellos militares– por injurias al rey, a la religión, a las autoridades, con frecuentes internamientos en la cárcel de Larrinaga y varios exilios, algunos en el País Vasco francés, donde debe refugiarse en la casa de su amigo el pintor Gustavo de Maeztu.



Escultura: La cárcel de Larrinaga. (Chema Lumbreras).

Se exilia también en París y Londres, ciudades donde tiene que vivir miserablemente con los ingresos de algunas traducciones.

El 13 de abril de 1908 muere su padre y desde la capital francesa expide un telegrama al ministro de Justicia español: «Voy a cerrar los ojos de mi padre, que acaba de morir. Después de que haya cumplido ese deber, puede ordenar mi detención». Una misiva que impresiona al ministro, marqués de Figueroa.

Más tarde, en Londres trabaja para la edición castellana de una enciclopedia inglesa y, en una de sus pocas escapadas, Tomás contrae matrimonio con Julia Iruretagoyena Salle, hija de don León Iruretagoyena Camino, popular alcalde de Irún, en la Mairie de Saint Jean Pied de Port el 2 de agosto de 1911. En mayo de 1912 nace su hijo Leontxu, cuando la tuberculosis está ya minando su salud.

Vuelven a España en la primavera de 1914, con diversas estancias en Irún, Bilbao, Miranda de Ebro, Cauterets (Francia), para trasladarse finalmente a El Escorial, donde debido a la enfermedad de Tomás ya no les aceptan en ningún alojamiento. Por fin, se instalan en Madrid en una humilde casa terrera, cerca de donde está ahora la plaza de toros de Las Ventas.

Luis Araquistain e Indalecio Prieto encuentran a Tomás y Julia con su pequeño Leontxu en el verano de 1915. Carecían de recursos, pero no querían pedir ayuda a nadie. Por fin estos amigos con otros varios –Madinabeitia, Maeztu, Alberto Arrue...– reúnen algunos fondos vendiendo cuadros cedidos por varios pintores y con ellos trasladan a Tomás Meabe a un piso en el número 32 de la calle Ponzano de Madrid, donde fallecerá a las seis del 4 de noviembre de 1915.

Su hermano Santiago estuvo presente y un día antes de morir le visitaron Pepe Madinabeitia e Indalecio Prieto. El segundo le recordará años más tarde «pálido como la cera, envuelto en un camión de blancura hiriente, esperando la muerte con hipos y sonrisas». Prieto propuso a Madinabeitia aplazar su regreso a Bilbao, dispuesto para aquella noche; pero Madinabeitia se negó diciendo que él, como médico, sabía que el enfermo aún podría durar semanas. Prieto sospechó que le aterraba asistir a la muerte de Tomás y pretextaba quehaceres en Bilbao. Salieron juntos y quedaron citados la mañana siguiente en la Estación del Norte, donde Prieto supo que Pepe Madinabeitia había huido aquella noche para vagar llorando por las calles de Madrid.



Escultura: Los tres poderes: ejército, Iglesia y capital. (Chema Lumbreras).

Araquistain escribió:

Su muerte fue una de las más altas de que tengo noticia, una muerte socrática, sin aspavientos ni debilidades, sin frases ridículas, con buen humor, con plena conciencia de su advenimiento, una muerte tan elevada que se sobrepone a sí misma y queda como ejemplo vivo para todos los hombres. Meabe fue un hombre ejemplar hasta el último aliento.



Familia Iruretagoyena en Irún (primavera de 1914). (Foto del autor).

Las Juventudes Socialistas lo lloraron como a su fundador e inspirador. Todos le llamaron santo laico, mártir y místico. En su caja mortuoria sus muchos amigos pusieron un número de *El Socialista* con mazos de flores. Pablo Iglesias, en su dolor, apenas pudo balbucear un corto elogio fúnebre. A los diez años de su muerte, terminado el derecho de sepultura en el cementerio civil de Madrid, las Juventudes Socialistas lo trasladaron a Derio, en Bilbao. Las gestiones fueron realizadas por Indalecio Prieto, que encontró el lugar apropiado junto al panteón de su familia política. Los restos de Indalecio Prieto y toda su familia se encuentran frente a la tumba de Tomás Meabe, a pocos metros.

A partir de aquel 4 de noviembre de 1915, su esposa Julia Iruretagoyena y su pequeño *kutun* de tres años se trasladaron a Irún, al cuidado del padre de Julia, don León Iruretagoyena Camino. Don León, perteneciente a una importante familia, más tarde sería durante muchos años el alcalde republicano de la localidad fronteriza.

No puedo dejar pasar la ocasión sin incluir la bella fotografía familiar que el biznieto de don León, Diego Tomás Ivancich, me envió cuando a principios de 2016 empezamos a tener conversaciones sobre nuestros respectivos parentescos con Tomás Meabe. Diego es sobrino nieto de Julia Iruretagoyena, la esposa de Meabe. En la fotografía se puede ver a don León con su nieto Leontxu Meabe en

brazos y en el centro de la fotografía a Julia y, detrás de ella, Tomás. A la izquierda de Julia, su hermana Juana, la abuela de Diego.

En la biografía de González de Durana se incluye un escrito de Indalecio Prieto en el que recuerda al padre de Julia, León Iruretagoyena, ya muy mayor paseando por la capital de México: «En la capital mejicana llamaba la atención aquel anciano de gran talla que, tocado con su característica boina vasca, paseaba erguido por las calles».

En octubre de 2018, Diego Tomás Ivancich me da la noticia de que se están reanudando en México las gestiones que ya inició su padre, Jaime Tomás Iruretagoyena, hace muchos años para repatriar a Irún (Guipúzcoa) los restos de su bisabuelo don León.

Pero ¿qué ocurrió con la vida de la esposa y el hijo de Tomás a partir de aquel 4 de noviembre de 1915? Muy pronto Julia estaría bajo la protección de otra importante familia de Bilbao, la familia Maeztu, con una relación muy antigua con los Meabe y los Iruretagoyena. La madre, Juana Whitney, regentaba en Bilbao una importante academia, además de criar a sus cinco hijos: Ramiro, Ángela, Miguel, Gustavo y María de Maeztu. Ramiro fue uno de los escritores de la generación del 98 y Gustavo, un importante pintor de Bilbao y uno de los más entrañables amigos de Tomás Meabe. A María, una conocida intelectual de la época, se le encomendó aquel mismo año de 1915 la labor de poner en marcha la Residencia de Estudiantes de la calle Fortuny, donde ejerció de directora hasta 1936, cuando comenzó la Guerra Civil.



Julia Iruretagoyena y León Meabe. (Foto del autor).

Julia Iruretagoyena, con su pequeño León, se trasladó a aquella famosa Residencia como profesora de francés. Ese mismo año llegaba también al centro una estudiante malagueña que iniciaba sus estudios de Derecho: Victoria Kent, que más tarde, en 1925, sería la primera letrada del Colegio de Abogados de Madrid y que en 1931 llevaría a cabo la defensa de Álvaro de Albornoz, juzgado con otros varios por un tribunal militar. Fue la primera mujer en el mundo que actuó como defensora ante un tribunal militar y sus defendidos resultaron exculpados. En el año 1931 fue nombrada diputada por la Segunda República y tuvo con Clara Campoamor el célebre enfrentamiento sobre la entrada en vigor del voto femenino. Victoria Kent opinaba que ese derecho de la mujer aún debería aplazarse. Campoamor ganó aquella discusión, un resultado lógico en aquel momento, pero las razones que daba Victoria para el aplazamiento la hicieron famosa. Después fue nombrada directora general de Prisiones e introdujo numerosos cambios en el sistema penitenciario, sobre todo en las cárceles de mujeres.

En aquella Residencia –donde dieron conferencias la práctica totalidad de los intelectuales españoles, así como muchos hispanoamericanos y europeos–, el hijo de Tomás y Julia, León Meabe, se convirtió también en un hijo para Victoria Kent.

Victoria instaló su despacho y vivienda en la calle Marqués del Riscal, n.º 15, en Madrid, donde convivió con Julia y León. Allí formaron una familia



Victoria Kent junto a León Meabe. (Foto del autor).

y León, con dos madres ocupándose de él, estudió bachillerato y más tarde se sacó la licenciatura en Química.

Allí vivió hasta su temprana muerte. A los veinticuatro años, terminados sus estudios universitarios, León comienza a trabajar en un chalet del barrio de Salamanca en el que se efectuaban ensayos con explosivos. En aquel lugar, el 30 de septiembre de 1936, a los dos meses de iniciada la Guerra Civil, se produjo la explosión de una bomba que León manipulaba junto con otros técnicos. Solo algunos restos quedaron entre el montón de escombros. Cuatro días más tarde, Julia abandonaba España con sus padres y el resto de su familia. También Victoria Kent dejaba el país con ellos.

Para comprender la relación de Victoria con aquel niño, valga recordar la última parte del artículo sobre Leontxu que la abogada y política republicana escribió años más tarde, concretamente en 1955, en la revista *Ibérica* –una publicación antifranquista editada en Nueva York con la ayuda y financiación de la familia Crane y dirigida por Victoria Kent durante veinte años (1954-1974):

[...] Aquel niño de cinco años, observador, reservado, con un no sé qué de fascinante, venció la avalancha diaria, la ola de simpatía que las muchachas lanzaban contra él. Acababa yo de pasar por el dolor más intenso de mi vida, la pérdida de mi madre, y me tenía alejada de todo. Pero el niño León Meabe venía derecho a donde yo me encontrara, rápido, antes de terminar las comidas –que todos hacíamos en común– corría a retenerme cogiéndome del brazo para que no me escapara. Fui para él la compañía predilecta, él fue para mí el afecto que mi espíritu en aquellas circunstancias necesitaba. Esto constituyó la base de la amistad fraternal y entrañable que nos unió a los tres. La muerte solo ha podido romperla.

La familia Iruretagoyena se trasladó a México a principios de 1939, cuando la Guerra Civil estaba terminando, como tantos otros centenares de miles de españoles que habían perdido la contienda. Victoria Kent se refugió en París, donde en un principio, durante un año, fue acogida por la embajada de México; después, la Cruz Roja logró mantenerla oculta en un piso, con falsa identidad, durante toda la ocupación alemana, que duró cuatro años. En 1948 se exilió a México para dos años después trasladarse a Nueva York.

Victoria escribió un solo libro en su vida, que en 1947 publicó la editorial Sur de Buenos Aires. La revista *Sur* y la editorial Sur eran propiedad de las hermanas Ocampo, y Victoria Ocampo se había convertido en su amiga años atrás. El libro se tituló *Cuatro años en París* (1940-1944). Victoria encabezó la primera página con esta frase:

El ¡ay! apagado de tu pobre prójimo que te llega a través del muro que os separa, te penetra mucho más adentro de tu corazón que te penetrarían sus quejas todas si te las contara estando tú viéndole. (Miguel de Unamuno: *Ensayos*).

Pero, ¿qué «¡ay!» tan doloroso escuchaba Victoria? La respuesta estaría en la página 67 de la citada edición, donde Plácido, que es la propia autora, entre las descripciones que hace de la vida en aquel París ocupado por los alemanes, sin relación alguna con el contexto, escribe:

—Es posible que todo lo vuelva a ver —se dijo—. Es posible; pero tú, Leonchu [León Meabe, muerto a los veinticuatro años en su laboratorio de explosivos de guerra, en Madrid, el 30 de septiembre de 1936], tus veinticinco años, tu fresca sonrisa, tu amargo presentimiento de la vida quedan para siempre lejos.

Un trozo de tierra lo guarda todo: **un mono azul** que llevaba dentro un hombre. Si le hubiera preguntado por qué estaba triste, habría comprendido la pregunta.

La última página del libro es realmente emocionante:

Las tropas liberadoras entran en París el 25 de agosto de 1944. La radio anuncia que los tanques de la división Leclerc están entrando y que estos tanques van servidos por soldados españoles. Los españoles de la división Leclerc son los primeros que entran en el Hotel de Ville a las nueve y quince de la noche. De cuántas cosas me siento compensada.

La ovación es delirante y continua. ¿Y esos tanques? ¿Veo claro? ¿Son ellos? Sí. Son ellos. Son los españoles. Veo la bandera tricolor; son los que, atravesando el África, llegan hasta los Campos Elíseos. Los tanques llevan nombres que son una evocación: *Guadalajara*, *Teruel*, y son los primeros que desfilan por la gran avenida.

París aplaude a los españoles curtidos en una lucha de nueve años, que sonrían hoy al pueblo liberado. París aplaude a la España heroica de ayer, a la España libre, democrática y fuerte de mañana. Parece un sueño. Parece un sueño.

Así termina este libro, que es el gran homenaje de Victoria Kent a aquellos soldados republicanos vencidos en España que lucharon con los aliados.

Tras la muerte de Franco viajó dos veces a España y publicó una segunda edición, titulada *Cuatro años de mi vida* (1978).

Uno de los más asiduos colaboradores de la revista *Ibérica* fue Enrique Tierno Galván, que más tarde sería alcalde de Madrid, y Salvador de Madariaga fue copresidente de esta misma revista con un norteamericano.



El mar. (Chema Lumberas).



El mono azul es el emblema de las exposiciones. (Foto del autor).



Rebaño de corderos y su obispo. (Chema Lumberas).

Aquella segunda vida de Victoria Kent en Estados Unidos se encuentra perfectamente descrita en el libro de la profesora Carmen de la Guardia titulado *Victoria Kent y Louise Crane en Nueva York. Un exilio compartido*, de Ediciones Sílex. Esta nueva e intensa vida desde su llegada a Nueva York en 1950 la mantuvo en relación con la práctica totalidad de intelectuales de todo el mundo. Murió en esta ciudad el 25 de septiembre de 1987, a los noventa y cinco años de edad, y sus restos, siguiendo sus deseos, se encuentran en la residencia de verano de la familia Crane, en Connecticut.

León falleció aquel 30 de septiembre de 1936 en la desgraciada explosión, Julia falleció en su exilio en México el 3 de octubre de 1954 y Victoria Kent en Nueva York el 25 de septiembre de 1987.

Los restos de Julia se trajeron de México a Madrid en diciembre de 2016 y los de León fueron exhumados en el cementerio de la Almudena en marzo de 2017 para ser depositados junto a los de Tomás Meabe y tener a la familia reunida en el cementerio de Derio (Bilbao). Este acto tuvo lugar el 28 de mayo 2017 y fue organizado por un grupo de fundaciones, particularmente la Fundación Pablo Iglesias y la Fundación de las Juventudes Socialistas, tras diversas gestiones previas en la repatriación y exhumación de los restos. Para ello contaron con la ayuda de la familia Iruretagoyena tanto en México como en Madrid.

No es fácil elegir cuáles fueron los mejores amigos de Tomás Meabe, dado que fue tan grande el número de los que le quisieron. Pero, tras una lectura de las biografías que sobre él se escribieron, se puede destacar a aquellos que más influyeron en su vida: Indalecio Prieto, José Madinabeitia, Gustavo de Maeztu y Nemesio Mogrobojo.

Indalecio Prieto (1883-1962), asturiano residente desde muy joven en Bilbao, político influyente, diputado en Cortes y finalmente ministro de la República, fundó junto a Meabe las Juventudes Socialistas, y le ayudó y protegió toda su vida, hasta sus momentos finales. En el exilio dirigió la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE) y allí continuó protegiendo a la viuda de Meabe y sus padres hasta el fin de sus días. Murió en México y sus restos se encuentran en Derio (Bilbao), con toda su familia, en una tumba frente a la de Tomás Meabe, a pocos metros.

José Madinabeitia (1870-1923), médico y cirujano, se inició en las filas nacionalistas con Arana, y con Tomás Meabe se hizo socialista para trabajar en las filas del PSOE de Pablo Iglesias. Esto motivó el abandono de su clientela perteneciente a la burguesía bilbaína. Abrió generosamente su clínica a los pobres con consultas generalmente gratuitas en Bilbao y en Éibar. Fue cofundador de las Juventudes Socialistas y escribió con frecuencia artículos

en *Lucha de Clases*. Sabino Arana, que tuvo ocasión de conocerlo bien, afirmó de él: «Prodiga consideraciones y amistad desde el instante que empieza su trato. Es inútil reñir con él, porque no ha de reñir con nadie».

Gustavo de Maeztu (1887-1947) pertenecía a una influyente familia de Bilbao. Era hijo de Juana Withney y varios hermanos suyos destacaron mucho, entre ellos Ramiro y María. Gustavo fue pintor y realizó uno de los dos grandes retratos de Tomás Meabe que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En ocasiones, Tomás Meabe se albergó en la casa que Gustavo de Maeztu tenía en Saint Jean Pied de Port, en el País Vasco francés, durante sus frecuentes exilios.



Hoy la familia Meabe-Iruretagoyena se encuentra unida en el cementerio de Derio (Bilbao). (Foto del autor).

Finalmente, Nemesio Mogrobojo (1875-1910), de quien me llamó la atención una vida tan parecida a la de Tomás y el enorme afecto que ambos se tuvieron. Nemesio fue un escultor muy notable del País Vasco. El Museo de Bellas Artes de Bilbao alberga varias de sus obras. De edad similar a la de Tomás y socialista también, juntos tuvieron una feliz convivencia en París en los primeros años del siglo XX. En París, Nemesio conoció a su gran amor,

Paula Schenek, de Graz (Austria), con la que compartió clases de escultura en la Academia Colarossi en 1896 y con la que tuvo un hijo un año más tarde en Bruselas. Paula y su hijo fallecieron en 1898 y Nemesio, con un inmenso dolor, realizó en Graz la que se conoció como su mejor obra: el panteón de su esposa y su hijo en el cementerio de Saint Leonhart. Trabajó después varios años en Florencia y Roma y padeció la tuberculosis y el rechazo a causa de su enfermedad. Cuando en 1910 sintió que iba a morir, se trasladó a Graz, donde fue acogido por familiares y amigos de Paula, que le enterraron en la tumba por él proyectada y esculpida.

Tomás incluyó en sus *Fábulas del errabundo* una nota escrita por Karl Reinisch en la que explicaba que había cerrado los ojos de Mogrobejo en Graz y que allí, tras una horrible peregrinación por Europa, había encontrado un fin tranquilo y lleno de paz. Reinisch añadía que había muerto el mejor trabajador de esta tierra.

En las *Fábulas* se incluyen tres escritos del autor dedicados a la muerte de su gran amigo: «La muerte de Mogrobejo», «¡Nadie!» y «Hasta mañana». En «¡Nadie!» informa del gran homenaje y exequias artísticas que se preparan a Mogrobejo en Bilbao y anuncia que Unamuno hará de predicador:

Ante los trabajos de Mogrobejo que se han podido reunir, cachos de un alma rota, tendrá que sentirse algo Mogrobejo de palabra. Habrá que llamar en voz alta al muerto; no responderá; habrá que hablar por él. Espero que Unamuno hasta tartamudeará, de no tener palabras hechas. ¡Que tartamudee y que tartamudee algo que merezca la pena! Que se sienta herido y no a la manera de los heridos collones, sino que vaya a defenderse, a herir.



Tomás Meabe y Nemesio Mogrobejo en París. (Foto del autor).

Palabras que muestran su amor por Nemesio, su gran compañero de París, y su dolor por esta muerte. Y al mismo tiempo son un ejemplo de su escritura épica ante las circunstancias de esta muerte fuera del País Vasco. No soporta esta desaparición ni esta injusticia. Desconoce que solo cinco años más tarde tendrá un fin similar. Unamuno publicó su discurso en *Sensaciones de Bilbao*, junto a otros varios pasajes de su vida en su tierra natal.



Meabe con Leo, el perro de Nemesio. (Foto del autor).

Tampoco es fácil elegir las mejores descripciones que sus amigos realizan de Meabe. Tomamos algunas de las que incluye Javier González de Durana en su biografía.

Indalecio Prieto escribió:

No hemos conocido el caso en que aparezcan tan hermosamente hermanadas la inteligencia y la bondad como en Tomás Meabe [...]. No se sabía qué era más admirable en Meabe, si su cerebro prodigioso o su corazón de oro [...]. Todo lo sufrió por el ideal al que se adscribió: la cárcel, el destierro, el hambre [...]. Era un sediento de amor y lo amaba todo: los hombres por cuya liberación peleó...

Por su parte, Toribio Echevarría señaló:

Fue un compañero muy querido de todos y apreciado en todos lados. No se le suponían defectos, y su mística especial, su juventud y la dulzura de sus rasgos fisonómicos y espirituales causaban admiración. Tal como le veo en el recuerdo, tenía bastante en común con el perfil de otro gran atormentado: Nietzsche.

Unamuno lo conoció en Éibar y el 15 de diciembre de 1920 escribía en el diario *El Liberal* de Madrid un largo artículo titulado «William Blake y Tomás Meabe», un entrañable recuerdo a Meabe en palabras de la escritora María Dolores Gómez Molleda en su libro *El socialismo español y los intelectuales*, artículo del que a continuación se incluyen algunos párrafos:

Fue en Éibar. Tuvimos una larga conversación —éramos varios— a la puerta de una iglesia de un convento. Meabe estaba sentado —nos parece ver todavía su hermosa cabeza byroniana— en las gradas de una cruz de piedra. De una cruz, sí, él, ¡el ateo! Hablaba yo de pie y él, sentado en una de las gradas de la cruz de piedra, con otros, me oía con los ojos. Y soñaba... No hizo otra cosa que soñar toda su vida. Su ateísmo fue un sueño; su socialismo, otro sueño.

Después, Unamuno utilizaba una admirable frase del gran pintor y poeta inglés William Blake, que terminaba:

[...] La santidad no es el precio de la entrada en los cielos. Los que son rechazados son aquellos que no teniendo pasiones propias, por no tener inteligencia, han gastado su vida en domar y gobernar las de otras gentes, por las varias artes de la pobreza y la crueldad de todas clases.

Y añadía Unamuno:

¡Pasiones propias! Las tuvo grandes y trágicas, Tomás Meabe, como las había tenido William Blake.

También en este artículo se incluye un párrafo en el que Unamuno describía cómo en un cuarto de una fonda de Vergara colocó Meabe un Cristo boca abajo y él justificaba a este romántico socialista que a sí mismo se llamaba ateo, pero que él consideraba titular de un cristianismo invertido, escribiendo que eso era cristianismo y no otra cosa y terminaba:

¿Poner al Cristo cabeza abajo? ¿Pero no es eso ponerle cabeza arriba? En el cielo, fuera de la Tierra no hay arriba ni abajo. Lo que es arriba para nosotros es abajo para nuestros antípodas y viceversa.

Sobre este tema se habían producido entre ellos algunos intercambios y en una de las largas cartas de Meabe a Unamuno, fechada el 10 de marzo de 1910 y con diecinueve páginas, se puede leer:

En lo que sí sospecho que tiene usted algo de razón es en lo de que pongo los cristos cabeza abajo, aunque por mi natural respondón me digo: «Pero, señor mío, ¿qué va a hacer uno si desde antes de nacer le están pegando con todos los cristos en la cabeza y todavía le amenazan con nuevos cristos viejos?». Y me digo también: «Ojalá tuviera más razón; cuando me los pongo bien cabeza abajo prometo hasta venerarlos».

Javier González de Durana escribe en su biografía:

Posiblemente fue Unamuno quien en su tiempo supo comprender mejor a Meabe, quien, sobre todo, supo entender la «utópica» consistencia del Tomás sentimental y del Meabe político, la completa falta de lugar apropiado para los sueños del hombre privado y para la actuación del personaje público, para los anhelos emocionales e idealistas del joven Tomás y para las acciones regeneradoras y transformadoras del hombre Meabe.

González de Durana incluye en su biografía decenas de pasajes sobre la relación entre Miguel de Unamuno y Tomás Meabe. En una de sus referencias escribe que Meabe no se quitaba a Unamuno de la pluma ni un segundo.



Flora Meabe Bilbao (1973). (Foto del autor).

En 1971, pocos días antes de mi matrimonio con Begoña, hermana de Chema Lumbreras, esta me llevó a la casa de su abuela Flora Meabe para presentármela. Su sentimiento al conocer que su nieta se casaba con un nieto de Miguel de Unamuno era evidente: ella había seguido paso a paso la dura vida de su hermano Tomás y conocía la relación que hubo entre mi abuelo y su hermano. Intentaba charlar conmigo sobre ello, lo que a mí no me era posible por desconocer entonces por completo aquella vida. Me contaba pequeños relatos que yo apenas entendía. Fue pocos años más tarde, al leer *Fábulas del errabundo* –editada por Arbeloa cuando ya había fallecido Flora– y en la Casa Museo Unamuno de Salamanca las larguísimas cartas que Tomás escribía a Unamuno, cuando comencé a entenderlos. Pero Flora ya no vivía para hablar con ella. En sus últimos meses la fotografié. Había sido hermosa e inteligente. Y muy querida y admirada por toda su familia.

Pero tenemos que terminar con su hermano Tomás Meabe, fundador de las Juventudes Socialistas. Y lo haremos repitiendo las palabras que sobre él escribió su amigo Indalecio Prieto: *Era un sediento de amor y lo amaba todo, los hombres por cuya liberación peleó.*

Málaga, octubre de 2018

Fuentes y bibliografía

Arbeloa Muru, Víctor Manuel (1974): *Tomás Meabe, vasco, español y socialista*. Letras de Deusto.

Arbeloa Muru, Víctor Manuel y Miguel de Santiago (1975): «Introducción», en Meabe, Tomás: *Fábulas del errabundo*. Bilbao: Editorial Zero.

Casa Museo Unamuno, Salamanca (1920): «William Blake y Tomás Meabe», en *El Liberal*. Madrid: 15 de diciembre.

De la Guardia, Carmen (2015): *Victoria Kent y Louise Crane en Nueva York. Un exilio compartido*. Ediciones Sílex.

Fundación Pablo Iglesias (2015): *Tomás Meabe, fundador de las Juventudes Socialistas*. Con artículos de Víctor Manuel Arbeloa («Tomás Meabe y sus réplicas

a Sabino Arana») y de Alonso J. Puerta, presidente de la Fundación Indalecio Prieto («Crónica de una amistad»). Editorial Pablo Iglesias.

Gómez Molleda, María Dolores (1980): *El socialismo español y los intelectuales. Cartas de líderes del movimiento obrero a Miguel de Unamuno*. Ediciones Universidad Salamanca.

González de Durana, Javier (2011): *Tomás Meabe. Una puñalada luminosa en la sombra*. Colección Bilbaínos Recuperados. Muelle de Uribitarte Editores, S.L. Meabe, Tomás (1975). *Fábulas del errabundo*. Bilbao: Editorial Zero.

Prieto Tuero, Indalecio (1963): «Prólogo», en Meabe, Tomás: *Apuntes de un moribundo*. México: Editorial Impresiones Modernas.

LA PROBLEMÁTICA DE LA INTEGRACIÓN SANITARIA EN LA FRONTERA POSADAS (ARGENTINA)-ENCARNACIÓN (PARAGUAY)

The problematic of the sanitary integration in the
frontier Posadas, Argentina-Encarnacion, Paraguay

Florencia Itatí Almúa y Paula Antonella Aliprandini

Universidad Nacional de Misiones (Argentina)

Las ciudades de frontera Posadas (Misiones, Argentina) y Encarnación (Itapúa, Paraguay) ponen en contacto dos sistemas divergentes de atención sanitaria: por un lado, Argentina garantiza la atención universal y gratuita y, por su parte, Paraguay transita con leves avances hacia la gratuidad, pero aún con deficiencias y retrasos en su infraestructura y oferta sanitaria. Esto genera una gran afluencia de pacientes paraguayos hacia los nosocomios de Posadas, provocando situaciones de tensión xenófoba que inducen a muchos pacientes paraguayos al desarrollo de diversas estrategias legales y cuasilegales de radicación en Argentina. Este trabajo expone algunos de los principales resultados obtenidos en el marco del Proyecto de Investigación 16E-179 «Transfrontera Sur II. Procesos de metropolización binacional transfronteriza en el Cono Sur. Posadas-Encarnación, 2016-2018», de la Facultad de Ciencias Económicas en la Universidad Nacional de Misiones (Argentina). Se propuso un estudio exploratorio, donde se analizó la legislación vigente en Argentina a fin de determinar la situación del paciente paraguayo que cruza la frontera en busca de atención médica. Se concluyó que resulta necesario adecuar las normativas respetando los preceptos constitucionales y tratados internacionales, sin perder de vista la diversificación en cuanto a las características propias de cada provincia argentina.

Palabras clave

Integración fronteriza, inequidad sanitaria, legislación, convenio, tensión

The frontier cities Posadas (Misiones, Argentina) and Encarnacion (Itapua, Paraguay) connect two divergent systems of health care: on the one hand, Argentina guaranteeing universal and free care and, on the other hand, Paraguay, facing some advances towards the gratuity, but still with deficiencies and delays in its infrastructure and health supply. This generates a large influx of Paraguayan patients to Posadas hospitals, causing situations of xenophobic tension that induce many Paraguayan patients to develop various legal and quasi-legal strategies for settlement in Argentina. This work exposes some of the main results obtained in the framework of the Research Project 16E-179 "Transfrontera Sur II. Procesos de Metropolización Binacional Transfronteriza en el Cono Sur. Posadas-Encarnacion, 2016-2018", from the Faculty of Economic Sciences at Universidad Nacional de Misiones, Argentina. It was proposed in an exploratory study, where the current legislation in Argentina was analyzed in order to determine the situation of the Paraguayan patient who crosses the frontier searching medical care. As a conclusion, it is necessary to adapt the regulations respecting the constitutional precepts and international treaties, without losing sight of the diversification in terms of the characteristics of each Argentine province.

Keywords

Frontier integration, sanitary inequity, legislation, agreement, tension

Introducción

La discriminación negativa es una acción que dificulta el ejercicio de los derechos económicos, sociales y culturales de una parte considerable de la población, más aún cuando la misma está legitimada por algún ordenamiento jurídico de un país determinado. La situación adquiere mayor complejidad cuando un sistema legal que brinda derechos y deberes a sus ciudadanos debe tratar a personas de otras nacionalidades. En estos casos, los constituyentes y legisladores de cada país deberán decidir si el extranjero tendrá los mismos derechos y deberes que los nacionales (ya sean civiles, políticos, económicos o sociales) y analizar si los mismos son compatibles o no con el derecho internacional.

Argentina y Paraguay son países limítrofes integrados comercialmente a través del acuerdo del Mercosur, pero que presentan grandes diferencias socioeconómicas, entre ellas, en su sistema y cobertura de salud: Argentina lo garantiza de manera universal y gratuita, mientras que Paraguay, a pesar de tener un leve grado de avance hacia la gratuidad, posee aún considerables deficiencias.

Una de las consecuencias de las inequidades sanitarias entre Argentina y Paraguay se refleja en la presencia de pacientes paraguayos que cruzan la frontera en busca de atención médica. Particularmente en la provincia de Misiones, la presencia (muchas veces masiva) de pacientes paraguayos en sus hospitales genera la sensación de ver disminuidas las posibilidades para pacientes nacionales en favor de los extranjeros y lleva, en varias oportunidades, a conductas discriminatorias por parte de la población misionera y también de muchos profesionales médicos.

Esto hace necesario conocer la legislación vigente, no solo a fin de defender los derechos de los pacientes nacionales, sino también para evitar conductas discriminatorias frente al goce de los derechos de las demás personas.

Problema: composición del sistema público de salud, cobertura médica y gasto en salud

Para entender los motivos que justifican la afluencia de pacientes paraguayos hacia los hospitales públicos de las ciudades fronterizas de la provincia de Misiones (Argentina), resulta necesario analizar tres ejes fundamentales: la composición del sistema público de salud en ambos lados de la frontera, la situación de cobertura médica y el gasto en salud realizado por los respectivos Estados.

En primer lugar, el sistema de salud de Argentina está compuesto por los subsectores público, privado y de la seguridad social. El subsector público

comprende a los efectores de los diferentes niveles y jerarquías cuyo financiamiento depende exclusivamente de los aportes del Estado. El subsector privado representa a los seguros voluntarios o de medicina prepaga y se financia exclusivamente por pagos directos de quienes lo contratan. Finalmente, el subsector de la seguridad social comprende a las obras sociales nacionales y provinciales, financiadas por los aportes patronales correspondientes. Esto genera fragmentación y segmentación del mismo, determinado en gran parte por la organización federal del país, donde cada una de las veintitrés provincias retiene su autonomía y responsabilidad constitucional para ejercer las funciones de rectoría, financiamiento y prestación de los servicios de salud (Organización Mundial de la Salud, 2017). La fragmentación del sistema se expresa básicamente en las distintas fuentes de financiamiento, las diferentes coberturas y los regímenes y órganos de control y fiscalización (Galli *et al.*, 2017).

En cuanto a oferta de salud en la provincia de Misiones, el sistema se encuentra organizado por seis Zonas de Salud. El modelo de atención se plantea por niveles: en el primer nivel de atención, también llamado de baja complejidad, establece un conjunto de acciones y servicios para la promoción, diagnóstico, tratamiento y rehabilitación de la salud en especialidades básicas, incluidos los Centros de Atención Primaria de la Salud (CAPS); el segundo nivel de atención, o mediana complejidad, es para aquellas prestaciones que impliquen atención especializada, ya sea esta ambulatoria o internación, para lo cual prioriza el fortalecimiento de los hospitales departamentales con capacidad de internación en especialidades básicas; finalmente, el tercer nivel de atención, también llamado modelo de calidad, contempla acciones y servicios de alta complejidad médica y tecnológica. Este último nivel se integra por los hospitales referenciales de cada Región Sanitaria y de toda la provincia. Actualmente, la provincia cuenta con seis hospitales de alta complejidad: el Hospital Samic Iguazú Doctora Marta Shuartz, Samic Eldorado, Samic Oberá, Hospital de Pediatría Doctor Fernando Barreyro, Hospital Materno Neonatal y Hospital Escuela de Agudos Doctor Ramón Madariaga. Los últimos tres se ubican en la ciudad de Posadas. Durante la última década, la provincia se ha caracterizado por un crecimiento significativo, impulsado por una alta inversión pública en infraestructuras, recursos humanos e insumos por parte del Gobierno Provincial.

Por su parte, el Sistema Nacional de Salud de Paraguay creado por la Ley 1032/96 se compone de dos grandes subsectores: el público y el privado. El primero está representado por el Ministerio de Salud Pública y Bienestar Social (MSPyBS), el Instituto

de Previsión Social (IPS), la Sanidad Militar, la Sanidad Policial, la Universidad Nacional de Asunción y los servicios asistenciales de las empresas descentralizadas Itaipú y Yacyretá. Este subsector se financia con recursos provenientes del Tesoro público, de los aportes de los trabajadores asalariados, la contribución patronal y la contribución del Estado. El subsector privado incluye a las aseguradoras privadas, los prestadores con y sin fines de lucro y los prestadores mixtos. Financian la prestación de sus servicios con las primas de seguros privados, pagos de bolsillo, donaciones y recursos propios, según el caso. Las instituciones mixtas se financian con una combinación de los dos tipos de recursos, como es el caso de la Cruz Roja paraguaya, que además de las donaciones hechas por una fundación privada cuenta con el apoyo del MSPyBS, que paga los salarios de su personal. Esta composición hace que el sistema de salud sea fragmentado y segmentado (Mancuello Alum y Cabral de Bejarano, 2011), «sostenido por un alto gasto proveniente de los hogares y con coberturas territoriales asimétricas (Giménez Caballero, 2012: 6).

Giménez Caballero señala que, ante el caso de una enfermedad, solo las personas que se encuentran aseguradas ante el Instituto de Previsión Social (IPS) o que poseen un seguro privado tienen derecho a prestaciones concretas y garantizadas. Aquellas personas que dependen de la provisión de servicios por parte del Ministerio de Salud Pública y Bienestar Social (porque no tienen seguro) dependen de la disponibilidad de servicios en un momento dado. Esto determina que el acceso a los servicios sanitarios en Paraguay dependa fundamentalmente de la capacidad de pago de las personas.

La oferta sanitaria de Paraguay se organiza básicamente en XVIII Regiones Sanitarias. La ciudad de Encarnación, como parte del departamento de Itapúa, forma parte de la VII Región Sanitaria Itapúa. En cuanto al modelo de atención, también lo ordena por niveles de baja, mediana y alta complejidad.

Desde el año 2008, Paraguay se ha destacado por la incorporación a su oferta pública de salud de las denominadas Unidades de Salud de la Familia (USF), las que constituyen una puerta de entrada al sistema de salud en Paraguay y forman parte de la estrategia de fortalecimiento de la Atención Primaria de Salud. Según el informe del Ministerio de Salud Pública y Bienestar Social *Análisis de situación de salud. Eje Sur. Itapúa-Ñeembucú-Misiones* (2012), para el año 2012 la región de Itapúa contaba con 51 USF instaladas, pero aun así necesitaba al menos triplicar dicho número para cubrir territorialmente su población. Ahora bien, según un informe del mismo organismo, para el año 2016, el departamento de Itapúa contaba con tal solo 59

USF instaladas (Ministerio de Salud Pública y Bienestar Social, 2017). Esta situación, donde las USF no son suficientes para atender la demanda de atención primaria, genera que los hospitales de mayor complejidad se vean colapsados. De esta forma, los pacientes que requieren atenciones menos prevalentes o más complejas ven reducidas sus posibilidades en los hospitales públicos de su ciudad, siendo una de las causales por las que se ven obligados a cruzar la frontera en busca de dicha atención sanitaria.

La ciudad de Encarnación es el municipio capital del departamento de Itapúa; alberga una población predominantemente urbana de 118.300 habitantes y es la tercera ciudad más importante del Paraguay, luego de Asunción y Ciudad del Este (Britez, 2015). Respecto de los indicadores hospitalarios para la ciudad, no se dispone de información oficial acerca de la composición y estructura de la oferta de salud.

En la tabla 1 (p. 192) se exponen algunos de los indicadores que denotan las asimetrías y la confrontación de dos sistemas divergentes, en función a los datos oficiales publicados por la Organización Panamericana de la Salud y diferentes organismos públicos dependientes de los ministerios de salud de ambos países.

Los datos más significativos se relacionan con la proporción población/USF-CAPS, donde la Provincia de Misiones –con poco más del doble de población– dispone de una cantidad casi cuatro veces mayor de establecimientos destinados a satisfacer la demanda de atención primaria. Por otra parte, en el número de hospitales de alta complejidad también Misiones lleva ventaja, pues concentra en su ciudad capital tres de los seis efectores. Finalmente, se observa que el número de camas en la VII Región Sanitaria de Itapúa apenas llega a 0,7 camas por cada mil habitantes, lo que se considera insuficiente para cubrir la demanda (Ministerio de Salud Pública y Bienestar Social, 2012).

La oferta de salud en Posadas (Argentina) ha presentado avances y desarrollos durante la última década apostando por la descentralización de la salud, el fortalecimiento de la Atención Primaria de la Salud (APS) y la modernización del sistema de prestaciones público-privado a través de la incorporación de infraestructuras de alta complejidad. En tanto que, como se ha demostrado, en Itapúa la oferta de servicios sanitarios aún sigue siendo insuficiente y con cierto grado de retraso. Esta diferencia histórica entre ambos países en los servicios públicos de atención a la salud produce en las regiones de frontera una alta demanda de servicios sanitarios por parte de los ciudadanos paraguayos en los hospitales públicos de las ciudades argentinas, particularmente de Posadas.

TABLA 1
Principales indicadores sanitarios. Período 2015-2016

	Región o Zona Sanitaria		Ciudad fronteriza	
	VII Itapúa (Paraguay)	Misiones (Argentina)	Encarnación (Paraguay)	Posadas (Argentina)
Población	576.577	1.189.446	118.300	358.198
N.º total de establecimientos de salud dependientes de los ministerios	106	396	n/d	54
USF o CAPS para Atención Primaria de la Salud	59	351	6	46
N.º Hospitales de alta complejidad	1	6	1	3
N.º de camas establecimientos de salud dependientes de los ministerios	430	1606	n/d	596
N.º de camas por 1.000 hab. de establecimientos de salud dependientes de los ministerios	0,7	1,4	n/d	1,7

Fuente: Boletines de estadísticas hospitalarias OPS-OMS y Ministerio de Salud Pública de la Provincia de Misiones. Dirección de Programación y Planificación del Ministerio de Salud de la Provincia de Misiones. Balance de Gestión Anual 2016 MSPyBS de Paraguay. (Elaboración propia).

En cuanto a la cobertura médica, mientras Argentina garantiza desde hace varias décadas la salud pública, universal y gratuita a todos sus habitantes, Paraguay solo recientemente ha comenzado a andar el camino hacia la gratuidad en la atención sanitaria, presentando aún un grado de avance incipiente. De acuerdo al último censo poblacional del año 2010, el 36% de la población argentina no tenía seguro médico, es decir, que solo accedían a los servicios de salud brindados por el sector públi-

co; en tanto que en Paraguay, para el año 2011, este porcentaje ascendía a un 74,4%. Considerando las Encuestas Permanentes de Hogares (EPH) de ambos países para el cuarto trimestre del año 2016, se observa que dichos porcentajes no han sufrido grandes variaciones: para el total de aglomerados de Argentina, resultó que un 30,1% –sobre una muestra de 27.344.830 personas– declaró no contar con ningún tipo de seguro médico (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, 2018); en tanto que en Paraguay este porcentaje ascendió a 74% sobre un total de 6.854.502 habitantes (Dirección General de Estadística, Encuestas y Censos, 2018).

Particularmente, en lo que refiere a la región fronteriza en estudio, los porcentajes de cobertura médica no distan significativamente de las medias nacionales: de acuerdo a las EPH, para el aglomerado Posadas (Argentina) en el cuarto trimestre del 2015 el 32,40% de la muestra (354.862 personas) declaró no contar con cobertura médica (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, 2018); asimismo, para el departamento de Itapúa, sobre un total de 561.486 personas, el 80,50% no tenía seguro médico (Dirección General de Estadística, Encuestas y Censos, 2018).

En relación al Producto Bruto Interno (PBI), Paraguay hace gastos considerables en salud y sus indicadores han tenido una gran mejoría en los años recientes. Pero aun así, estos resultados son modestos y el país no ha podido cumplir los Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM) ni los de la Organización Mundial de la Salud (OMS) (Rodríguez y Villalba, 2016). De acuerdo a datos de la Organización Panamericana de la Salud (OPS), en términos relativos al PBI, el gasto de Paraguay en salud es de los mayores de América. Para el año 2012, este indicador ascendió al 10,3%, en tanto que para Argentina representó un 8,5% en el mismo período. Ahora bien, es importante destacar que, para el primer caso, el 6% corresponde a gasto privado y el 3,4 a gasto público; en tanto que en Argentina esos porcentajes ascienden a 2,6% y 5,9%, respectivamente. Así, Paraguay es uno de los países con mayor gasto privado en salud.

Para el año 2014, el promedio de gasto por persona en América Latina era alrededor de 718 dólares estadounidenses. Argentina y Paraguay reportaron para ese año un gasto per cápita en salud de 605,2 y 464,1 dólares, respectivamente. Así, a pesar de que Paraguay es uno de los países con mayor gasto en salud con relación al PBI, esto no se ve reflejado a la hora de analizar el gasto por persona (Benítez, 2017).

En este sentido, desde fines de la década pasada, estudios de la Organización Internacional del Trabajo y la Organización Panamericana de Salud daban cuenta de que los sistemas de salud tien-

den a ser equitativos en la medida que presentan un fuerte componente de gasto público –superior al 60%– y un bajo aporte de bolsillo. Según las estadísticas mundiales, un porcentaje significativo del gasto en salud de Paraguay es financiado por las propias familias a través del gasto de bolsillo, lo que, a priori, plantea una menor equidad de su sistema sanitario (Briner y Aloia, 2012).

Este dato estaría indicando la necesidad de una mayor participación por parte del Estado paraguayo en la provisión de los servicios sanitarios a su comunidad, para garantizar una mayor equidad.

Las diferencias significativas en las políticas de salud pública a ambos lados de la frontera llevan a una asignación desigual y poco equitativa de los servicios sanitarios entre los pobladores de la región.

La problemática planteada nos lleva a hacernos la siguiente pregunta de investigación: ¿cuáles son las garantías establecidas en la legislación internacional, nacional y provincial en lo referido a la atención sanitaria a pacientes extranjeros sin residencia legal en el país?

Metodología

Se utiliza un enfoque cualitativo con alcance exploratorio-descriptivo, donde se utilizan diferentes técnicas para la recolección de datos: la observación no estructurada, entrevistas abiertas a profesionales de la salud y pacientes, revisión de documentos y normativas legales referentes a la atención médica de pacientes transfronterizos en este hospital de referencia regional.

Inequidades sanitarias y la sensación del paciente extranjero

Argentina y Paraguay, y particularmente la provincia de Misiones con las ciudades fronterizas paraguayas, denotan grandes asimetrías en lo que a servicios de salud se refiere. Por un lado, la última década se ha caracterizado por un crecimiento significativo de la oferta de salud de Misiones. Esto ha significado una alta inversión pública tanto en infraestructura como recursos humanos e insumos por parte del Gobierno Provincial.

Por su parte, la lenta recuperación del sector salud en Paraguay no ha presentado grandes avances, lo que contribuye a que gran parte de la población fronteriza recurra a los hospitales públicos misioneros en busca de atención médica, bien sea por cuestiones de distancia, de coste o de beneficios derivados de poseer la nacionalidad argentina.

En cuanto a esta situación, cabe destacar la cantidad considerable de paraguayos que han obtenido la nacionalidad argentina al solo efecto de beneficiarse de los servicios sociales y de salud. Al respecto, el cónsul de la República del Paraguay, Heriberto Gamarra Fernández, declaró a un diario local:

La mayoría de los casos son por cuestiones de salud, por la calidad de los profesionales que hay en los hospitales públicos. Si bien muchos paraguayos han sido atendidos sin radicación en el Hospital Madariaga, siempre hay personas que vienen a tramitar su residencia, más que nada por cuestiones médicas, sobre todo embarazadas. (Citado en (2015): *Territorio Digital*, lunes 13 de julio de 2015, recuperado de <http://www.territorioidigital.com/notaimpresa.aspx?c=4577468694744448>).

Además, el diplomático manifestó que la mayoría de la gente es de la zona del departamento de Itapúa, quienes no pueden trasladarse hasta la capital paraguaya por cuestiones de distancia, por lo que les conviene venir hasta la jurisdicción posadeña.

Frente a esta situación, se ha entrevistado durante los últimos años a numerosos pacientes paraguayos que se encontraban por diferentes motivos en el Hospital Escuela de Agudos Doctor Ramón Madariaga, de la ciudad de Posadas, a fin de conocer qué los obliga a cruzar las fronteras y cuál es su situación migratoria particular. A continuación, a modo de ejemplo, se exponen solo algunas de las entrevistas más significativas.

... Mi hermano se dializa acá tres veces por semana... Él tiene DNI argentino, así que no le hacen pagar nada... No vive en Posadas, va y viene [del Paraguay]... Lo atienden bien, de maravilla... (Mujer paraguaya, hermana de un paciente paraguayo).

... Mi mamá es la que viene, porque se operó y tiene nacionalidad argentina... A mi mamá la operaron acá solo porque tiene DNI, no vive acá, ella va y viene... Este hospital tiene insumos e infraestructura excelentes, tiene la última tecnología. Allá [Encarnación], el hospital no es así, tienen muchas carencias, no cuentan con todo, es prácticamente imposible tener un buen servicio. Allá las clínicas privadas son casi iguales que acá, hay que pagar, pero la atención pública es muy mala, te atienden muy rápido, si no es algo de vida o muerte te hacen esperar o te derivan a lugares donde la cola es muy larga, la consulta no se paga, pero, si no hay medicamentos o insumos, nos piden una inyección, aguja, la jeringa, cosas básicas y que deberían tener... (Mujer paraguaya, hija de pacientes paraguayos).

Yo es la primera vez que vengo, pero mi mamá hace tiempo ya que viene. Somos más del interior de Paraguay [se refiere a que no viene de Encarnación]. Venimos acá uno por el costo, porque la plata de Paraguay vale el triple más que acá. Allá se atiende bien también, pero no como acá. (Ciudadano de nacionalidad paraguaya).

Somos de Encarnación. De parte nuestra la atención es muy buena... Todo pasa por la documentación, en nuestro caso nuestro familiar tiene DNI, es la forma más rápida de acceder, no nos cobran nada por la atención. Nos pasamos acá para atendernos, pero vivimos allá... Para una buena atención tenemos que ir a Asunción, hay muchos más kilómetros que venir hasta acá. Por la distancia y la documentación nos conviene acá, porque vamos y venimos en el día, sin embargo hasta Asunción son cinco o seis horas de viaje, que es imposible en caso de urgencias... En Encarnación solo para el sector privado, la salud pública es muy carente. Tenemos a mi papá en la guardia, él es paciente de acá hace un año y está en tratamiento paliativo, porque tiene cáncer de pulmón. Estamos muy conformes con la atención. (Esposa, hija y yerno del paciente paraguayo, Emergencias del Hospital Escuela de Agudos Doctor Ramón Madariaga, Misiones).

Los casos analizados denotan pacientes nacionalizados que cruzan la frontera en busca de prácticas médicas que representan un alto riesgo y un alto coste: cirugías, diálisis, tratamientos paliativos de cáncer, entre muchos otros. De ahí, la preocupación de parte de los directivos de los hospitales que se deben enfrentar a estas externalidades con costes irre recuperables. Esto último se debe a que los pacientes nacionalizados, además de no abonar directamente por esos servicios, tampoco lo hacen de forma indirecta, ya que, al no vivir en la provincia, no pagan impuestos que puedan compensar los costes.

El marco jurídico de la salud y del extranjero en la República Argentina

Una de las cuestiones más discutidas y con mayor variedad de posturas y opiniones está relacionada con las reglas de juego que rigen la atención médica al paciente extranjero en los hospitales públicos argentinos: ¿corresponde o no corresponde el pago del paciente extranjero por la atención recibida en el sistema de salud argentino?

Este debate ha sido planteado en el informe elaborado por el Centro de Derechos Humanos de la Universidad de Lanús y el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (2013) denominado *Niñez, migraciones y derechos humanos en Argentina. Estudio a 10 años de la Ley de Migraciones*. En el mismo se plantea cierto desconocimiento de la Ley de Mi-

graciones 25.871/2003 por los agentes del sistema de salud pública de la ciudad de Posadas. Por ello resulta conveniente un análisis exhaustivo del marco legal que permita determinar la situación del paciente extranjero.

Argentina y Paraguay son países limítrofes integrados comercialmente a través del acuerdo del Mercosur, pero que presentan grandes diferencias socioeconómicas, entre ellas, en su sistema y cobertura de salud

La salud del paciente extranjero en la Constitución Nacional Argentina

La Constitución Nacional establece en la parte de los derechos y garantías de los habitantes del país la primera referencia al extranjero como sujeto diferenciado del ciudadano argentino, pero portador de similares derechos civiles, sin mencionar otros tipos de derechos.

Artículo 20. Los extranjeros gozan en el territorio de la nación de todos los derechos civiles del ciudadano; pueden ejercer su industria, comercio y profesión; poseer bienes raíces, comprarlos y enajenarlos; navegar los ríos y costas; ejercer libremente su culto; testar y casarse conforme a las leyes. No están obligados a admitir la ciudadanía, ni pagar contribuciones forzosas extraordinarias. Obtienen nacionalización residiendo dos años continuos en la nación; pero la autoridad puede acortar este término a favor del que lo solicite, alegando y probando servicios a la República.

Entre las reformas introducidas en 1994, se establece en el artículo 75, inciso 22, que los instrumentos internacionales de derechos humanos gozan de jerarquía constitucional y, en ese sentido, dentro de varios tratados aparecen referencias en cuanto al derecho a la salud y al trato que las leyes deben realizar al ciudadano argentino y al extranjero.

Artículo 75, inciso 22. Los tratados y concordatos tienen jerarquía superior a las leyes [...]. La Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre; la Declaración Universal de Derechos

Humanos; la Convención Americana sobre Derechos Humanos; el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales; el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos y su Protocolo Facultativo; la Convención Sobre la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio; la Convención Internacional sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación Racial; la Convención Sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación Contra la Mujer; la Convención Contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradantes; la Convención Sobre los Derechos del Niño; en las condiciones de su vigencia, tienen jerarquía constitucional, no derogan artículo alguno de la primera parte de esta Constitución y deben entenderse complementarios de los derechos y garantías por ella reconocidos [...].

De esta manera, la Constitución Nacional Argentina no determina de manera explícita la situación particular del paciente extranjero que solicita atención en los hospitales públicos del país. Por ello, surge la necesidad de ampliar el análisis de la normativa legal a fin de determinar las condiciones de su acceso a la atención en salud pública.

Normas internacionales

Entre los instrumentos internacionales de derechos humanos que tienen jerarquía constitucional y que tratan sobre el derecho a la salud, se hallan los siguientes:

1. Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre:

Artículo 11. Derecho a la preservación de la salud y al bienestar. Toda persona tiene derecho a que su salud sea preservada por medidas sanitarias y sociales, relativas a la alimentación, el vestido, la vivienda y la asistencia médica, correspondientes al nivel que permitan los recursos públicos y los de la comunidad.

En este artículo cabe destacar que no hay precisión de si el término «toda persona» incluye o no a los extranjeros. Por otro lado, el término «asistencia médica, correspondiente al nivel que permitan los recursos públicos» dejaría cierta discrecionalidad a cada Estado en cuanto al alcance del acceso a la salud, considerando sus recursos.

2. Declaración Universal de Derechos Humanos:

Artículo 2. Toda persona tiene los derechos y libertades proclamados en esta Declaración, sin distinción alguna de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de cualquier otra índole, origen

nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición. Además, no se hará distinción alguna fundada en la condición política, jurídica o internacional del país o territorio de cuya jurisdicción dependa una persona [...].

Artículo 25. 1) Toda persona tiene derecho a un nivel de vida adecuado que le asegure, así como a su familia, la salud y el bienestar [...].

3. Convención Americana sobre Derechos Humanos (Protocolo Adicional a la Convención Protocolo de San Salvador).

Firmado y ratificado por Argentina y Paraguay en los años 2003 y 1997, respectivamente, respecto del derecho a la salud el protocolo establece:

Artículo 3. Los Estados partes en el presente Protocolo se comprometen a garantizar el ejercicio de los derechos que en él se enuncian, sin discriminación alguna por motivos de raza, color, sexo, idioma, religión, opiniones políticas o de cualquier otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición social.

Artículo 10. 1) Toda persona tiene derecho a la salud, entendida como el disfrute del más alto nivel de bienestar físico, mental y social. **2)** Con el fin de hacer efectivo el derecho a la salud los Estados partes se comprometen a reconocer la salud como un bien público y particularmente a adoptar las siguientes medidas para garantizar este derecho: [...]

b) La extensión de los beneficios de los servicios de salud a todos los individuos sujetos a la jurisdicción del Estado [...].

f) La satisfacción de las necesidades de salud de los grupos de más alto riesgo y que por sus condiciones de pobreza sean más vulnerables.

En este tratado cabe destacar el artículo 3, que vuelve a establecer la igualdad de derechos sin discriminar el origen nacional. Ahora bien, el artículo 10, si bien otorga a la salud el carácter de «bien público», extiende el derecho de los beneficios a la jurisdicción de cada Estado, entendiéndose como limitador de responsabilidades. En el marco de ciudades fronterizas, esto podría resultar confuso.

4. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (PIDESC).

El PIDESC es la normativa internacional que más relaciona el reconocimiento de derechos con la cooperación internacional entre los países:

Artículo 2. 1) Cada uno de los Estados partes en el presente Pacto se compromete a adoptar medidas, tanto por separado como mediante la asistencia y la cooperación internacionales, especialmente económicas y técnicas, hasta el máximo de los recursos de que disponga, para lograr progresivamente [...]

la plena efectividad de los derechos aquí reconocidos. **2)** Los Estados partes en el presente Pacto se comprometen a garantizar el ejercicio de los derechos que en él se enuncian, sin discriminación alguna por motivos de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición social. **3)** Los países en desarrollo, teniendo debidamente en cuenta los derechos humanos y su economía nacional, podrán determinar en qué medida garantizarán los derechos económicos reconocidos en el presente Pacto a personas que no sean nacionales suyos.

Artículo 12. 1) Los Estados partes en el presente Pacto reconocen el derecho de toda persona al disfrute del más alto nivel posible de salud física y mental [...].

5. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (PIDESC): Observación general n.º 20. La no discriminación y los derechos económicos, sociales y culturales (artículo 2, párrafo 2 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales):

Artículo 30. No se debe impedir el acceso a los derechos amparados en el Pacto por razones de nacionalidad [...].

Artículo 34. El ejercicio de los derechos reconocidos en el Pacto no debe depender del lugar en que resida o haya residido una persona, ni estar determinado por él [...]. Es preciso erradicar, en la práctica, las disparidades entre localidades y regiones, por ejemplo, garantizando la distribución uniforme, en cuanto al acceso y la calidad, de los servicios sanitarios de atención primaria, secundaria y paliativa.

Considerando los artículos anteriores, los puntos coincidentes son: la garantía del derecho a la salud, la no discriminación por nacionalidad y la cooperación internacional. En muchos artículos queda clara la igualdad entre nacionales y extranjeros en el acceso a la salud, mientras que en otros se deja ciertos resquicios para que cada Estado defina los alcances de cada derecho a personas que no sean nacionales. De esta manera, surge la necesidad de continuar el análisis hacia la legislación nacional para emitir un veredicto final y certero.

El derecho a la salud y el acceso de los extranjeros en las leyes nacionales argentinas

A nivel nacional, la Ley de Migraciones n.º 25.871, sancionada el 17 de diciembre de 2003, regula lo relacionado a la situación de los extranjeros en la República Argentina. A continuación, se exponen los artículos pertinentes a la situación de los extranjeros y a su derecho a la salud:

Artículo 2. A los fines de la presente ley se entiende por «inmigrante» todo aquel extranjero que desee ingresar, transitar, residir o establecerse definitiva, temporaria o transitoriamente en el país conforme a la legislación vigente.

Artículo 6. El Estado, en todas sus jurisdicciones, asegurará el acceso igualitario a los inmigrantes y sus familias en las mismas condiciones de protección, amparo y derechos de los que gozan los nacionales, en particular lo referido a servicios sociales, bienes públicos, salud, educación, justicia, trabajo, empleo y seguridad social.

Artículo 8. No podrá negársele o restringírsele en ningún caso el acceso al derecho a la salud, la asistencia social o atención sanitaria a todos los extranjeros que lo requieran, cualquiera sea su situación migratoria [...].

Artículo 13. A los efectos de la presente ley se considerarán discriminatorios todos los actos u omisiones determinados por motivos tales como etnia, religión, nacionalidad, ideología, opinión política o gremial, sexo, género, posición económica o caracteres físicos, que arbitrariamente impidan, obstruyan, restrinjan o de algún modo menoscaben el pleno ejercicio sobre bases igualitarias de los derechos y garantías fundamentales reconocidos en la Constitución nacional, los tratados internacionales y las leyes.

En función de esta ley, los pacientes extranjeros que se presenten en los hospitales públicos de cualquier parte del territorio argentino gozan del derecho de atención universal y gratuita en las mismas condiciones que el paciente nacional.

Teniendo en cuenta esta normativa nacional, se analiza a continuación la legislación de la provincia de Misiones y la sanción de la ley que crea el Parque de la Salud Doctor Ramón Madariaga, del año 2011.

El derecho a la salud en la legislación de la provincia de Misiones

En lo que se refiere a la provincia de Misiones, el 13 de septiembre de 2007 la Cámara de Representantes de la provincia aprobó por unanimidad la Ley Provincial de Salud XVII, n.º 58 (Antes Ley 4.388), después de cincuenta y cuatro años de ser contemplada por la Constitución provincial. Respecto de la situación de los pacientes extranjeros en relación a su derecho de atención sanitaria, la ley expresa:

Artículo 5. La política de salud de la provincia de Misiones se regirá por los siguientes principios básicos: a) universalidad: todos los habitantes en el territorio provincial tienen derecho a recibir la prestación de servicios de salud; sean ciudadanos argentinos, nativos o por opción. Se incorporarán al sistema de universalidad, aquellos individuos que acrediten estar en tránsito en la provincia –turismo

y/o negocios– y aquellos pertenecientes a países que tengan convenios de reciprocidad de atención sanitaria con la República Argentina, en igualdad de condiciones [...].

De lo mencionado hasta el momento, no surgen inconvenientes respecto de la situación del paciente extranjero, que por derecho debe recibir atención sanitaria en las mismas condiciones de universalidad y gratuidad que los pacientes nacionales.

Lo que se refiere al recupero de costes de los hospitales públicos de la provincia de Misiones, se rige por la Ley XVII, n.º 17 (antes Ley 2.925), sancionada el 28 de mayo de 1992. El Decreto Reglamentario de esta Ley, n.º 488 del 19 de abril del 2000, en su artículo número 2 establece como sujeto de pago (entre otros) a los extranjeros sin residencia legal en el país, quienes abonarán la totalidad de los gastos que demande la prestación. Tales gastos incluyen los honorarios profesionales, gastos sanatoriales y la provisión de insumos médicos, farmacológicos, servicio de enfermería, prácticas específicas y cualquier otro gasto que ocasione la prestación (Decreto Reglamentario, n.º 488, 2000).

En virtud de lo expuesto hasta el momento, esta norma es discriminatoria en tanto que establece una diferenciación basada en la situación migratoria del paciente, en contradicción con los artículos 6.º y 8.º de la Ley de Migraciones.

Por otra parte, el 8 de julio del 2011 entró en vigencia la Ley que concibe el Parque de la Salud de la Provincia de Misiones Doctor Ramón Madariaga (Ley XVII, n.º 70). En su Decreto Reglamentario (Decreto n.º 83/2012) quedan también bien definidos quiénes están obligados al pago por los servicios sanitarios: los ciudadanos con cobertura de obra social, las entidades de medicina prepaga, las compañías de seguros, empleadores en general, extranjeros sin residencia legal en el país y terceros obligados.

La inconsistencia en el marco normativo provincial en cuanto al pago de los servicios de salud a los extranjeros sin residencia legal en el país produce un vacío normativo que deja en estado de desprotección a los pacientes extranjeros al tiempo que abona un terreno fértil para la interpretación arbitraria de la norma y los actos discriminatorios, poniendo muchas veces en riesgo la vida de los pacientes extranjeros.

En lo que a derechos humanos se refiere, esta sería la situación ideal. Ahora bien, los países emergentes ¿están preparados para dar respuesta a este tipo de cobertura universal y en Argentina además gratuita? ¿En qué medida la atención al paciente extranjero no perjudica al paciente nacional a la hora de la asignación de los recursos?

Para esta temática, se entrevistó a varios profesionales de la salud que desempeñan tareas en el área sanitaria de la provincia de Misiones. Se destacan algunos de los resultados:

El tema es así: muchos médicos conocemos la Ley nacional, sabemos que no se debe cobrar a los pacientes extranjeros, pero acá hay un tema con el recupero de costos, una norma interna que dice que sí debemos cobrar. Yo, en lo personal, tuve inconvenientes de pacientes que se pusieron a gritar en el pasillo que ellos no tenían para pagar y que nos iban a denunciar. Así que yo prefiero comerme un juicio administrativo (que es interno) antes que un Habeas Data del paciente... (Médico Traumatólogo, Hospital Escuela de Agudos Doctor Ramón Madariaga, Misiones).

La atención a pacientes paraguayos es una problemática que está latente desde siempre. Ellos vienen con patologías graves casi siempre y nosotros, como médicos, no podemos tratarlos como pacientes ambulatorios porque si salen a la calle y mueren es nuestra responsabilidad... El problema es que se trata de tratamientos caros y que muchas veces el hospital realmente no puede hacerse cargo ni de los pacientes misioneros [...]. (Médico, Hospital de Eldorado, Misiones).

Acá lo que se ve mucho son madres paraguayas que vienen ya a punto de parir. Con la excusa de que justo vinieron a hacer compras y se descompensaron, llegan ya con medio bebé fuera. ¿Y qué queda por hacer? Hay que atenderlas, y no son pacientes que tengan documentos argentinos y mucho menos residencia. Ahora sí, esos bebés salen de maternidad con todo para poder acceder a documentos argentinos, pero se van derecho a su país. El pato siempre lo pagamos nosotros... (Enfermera, Hospital Materno Neonatal, Misiones).

Una de las consecuencias de las inequidades sanitarias entre Argentina y Paraguay se refleja en la presencia de pacientes paraguayos que cruzan la frontera en busca de atención médica

Al respecto, un informante con alto grado de decisión en uno de los hospitales públicos más importantes de la provincia de Misiones, como lo es el Hospital Pediátrico Doctor Fernando Barreyro, referente de la zona y único centro de derivación para casos de alta complejidad de toda la provincia, expresó:

Acá nosotros tenemos una situación de frontera, donde muchos pacientes en realidad nacen acá pero viven allá. Entonces el paciente que viene con documento argentino, por más que viva en Paraguay, es un ciudadano argentino y eso hace que los números sean diferentes a los reales... Lo que hace que vengan acá es la cantidad y calidad de servicios, o sea la calidad de profesionales, la calidad de infraestructura de la salud pública y el no pago hacen que ellos puedan acceder a servicios de la salud pública que es gratuita para todos. A los extranjeros se les cobra cuando podés determinar si es extranjero... Si vienen con el DNI paraguayo, se les cobra un valor que no es el que se cobraría en un consultorio privado. Le cobramos la consulta, le cobramos las prácticas, la internación y los insumos que tienen muchísimo costo que tenemos que comprar nosotros... Necesitaríamos, sí, un mejor control migratorio, porque la ambulancia pasa y viene, entonces de pronto por una cuestión humanitaria no le podemos dejar morir, entonces le das la asistencia de urgencia, pero a veces esa asistencia de urgencia significa una cama de terapia, un quirófano, una práctica de complejidad o, a veces, inclusive contratar un servicio que a veces nosotros no tenemos y tenemos que pagar; el hospital paga afuera... Lo que sí me parece que falta es que haya una articulación real de compromiso entre los gobiernos. O sea, si nosotros le vamos a brindar servicios de salud, ¿qué nos va a brindar Paraguay? A lo mejor no servicios de salud en sí mismo, capaz que sea otra cosa, pero que nos permita tener esos beneficios.

Teniendo en cuenta que la salud pública en la Argentina es administrada por las provincias como unidades subnacionales y que son los funcionarios y médicos provinciales los que en la práctica brindan dicho servicio, es oportuno destacar que el artículo 124 de la Constitución Nacional Argentina brinda un marco para la firma de convenios entre las provincias y actores internacionales, siempre que sean compatibles con la política exterior de la nación.

A los efectos de proponer una resolución entre ambos países para atender esta problemática que tiene profundidad histórica y se agrava en coyunturas particulares, en diciembre de 2008 los gobernadores del departamento de Itapúa y de la provincia de Misiones firmaron un Convenio Marco de Colaboración y Cooperación entre ambas gobernaciones. En marzo de 2010, se firmó el convenio para la prestación de servicios médicos entre dichas regiones; y el 20 de abril del mismo año se aprobó en la ciudad de Encarnación el Manual que formaría parte anexa de dicho convenio.

El convenio marco entre Misiones (Argentina) e Itapúa (Paraguay)

La constante demanda de ciudadanos paraguayos en los hospitales misioneros, concretamente el Parque de la Salud ubicado en Posadas, llevó a que las autoridades de la provincia de Misiones y de Itapúa firmaran un convenio internacional para tratar de ordenar la situación. Se trató del Convenio de Normatización de Traslados y Atención Integral de Pacientes de Nacionalidad Paraguaya en Hospitales Posadeños, suscrito el 20 de abril de 2010 en la ciudad de Encarnación por el gobernador de Misiones, Maurice Closs, y el gobernador de Itapúa, Juan Afara.

El convenio establece que todos los pacientes paraguayos internados en hospitales o centros de salud de Itapúa deberán contar con una orden de derivación firmada por la Secretaría de Salud de esta unidad subnacional para ser internados en tres nosocomios de Misiones ubicados en Posadas: el Hospital Escuela de Agudos Doctor Ramón Madariaga, el Hospital de Pediatría Doctor Fernando Barreyro y el Servicio de Perinatología del Hospital Doctor Ramón Madariaga (es decir, los hospitales del Parque de la Salud).

Este convenio apunta a establecer una guía y exigencias previas para que los paraguayos sean atendidos de manera ordenada y racional, debido a que muchas veces la demanda de pacientes supera la oferta de camas y de insumos. Por otro lado, el convenio apunta a informatizar a los pacientes atendidos, con el objetivo de que la provincia de Misiones pueda luego reclamar al estado de Itapúa una retribución económica por el servicio prestado.

Sin embargo, la situación de pacientes «autode-derivados» continúa siendo una realidad. Ello genera conflictos cotidianos entre pacientes paraguayos que exigen ser atendidos de manera gratuita sin contar con estos permisos, ya que alegan conocer la Ley Nacional de Migraciones de Argentina, que estipula que el Estado tiene que prestar servicios de salud a todos los que estén en suelo argentino, independientemente de su situación migratoria.

El esquema de trabajo y flujograma de acciones a seguir que se plantea establece lo siguiente:

1. Los pacientes de nacionalidad paraguaya, para atender un problema de salud, deberán concurrir a profesionales de la salud del sistema público de la región de Itapúa.
2. Se realiza un diagnóstico presuntivo y estudios complementarios.
3. Se realiza la categorización de riesgo y evaluación de la necesidad de cuidados e internación (cuidados mínimos, intermedios, intensivos, cirugía, etcétera).
4. Se comunica al director del Hospital Regional de Encarnación para la evaluación del caso, quien

actuará como coordinador de las derivaciones. Este referenciará al paciente al centro de atención que corresponda –por complejidad, por disponibilidad de camas–. En caso de no contar en la región de Itapúa o la ciudad de Asunción con disponibilidad o complejidad adecuada, comunicará la situación a la Secretaría de Salud de Gobernación de Itapúa.

5. La Secretaría de Salud de Gobernación, luego de evaluar el caso, procederá a solicitar la prestación en el sistema de salud de la ciudad de Posadas.

6. En caso de contar con disponibilidad para dicha prestación, previa autorización de la Secretaría de Salud de Itapúa, se solicitará el traslado en móvil oficial.

Esquema de trabajo y flujograma de acciones del Convenio de Normatización de Traslados y Atención Integral de Pacientes de Nacionalidad Paraguaya en Hospitales Posadeños.

Como se puede observar, en el convenio planteado interactúan diferentes actores y acciones determinadas que deben cumplirse para poder cerrar el circuito de traslado sanitario. De esta forma, para quedar comprendido dentro de sus bondades, el

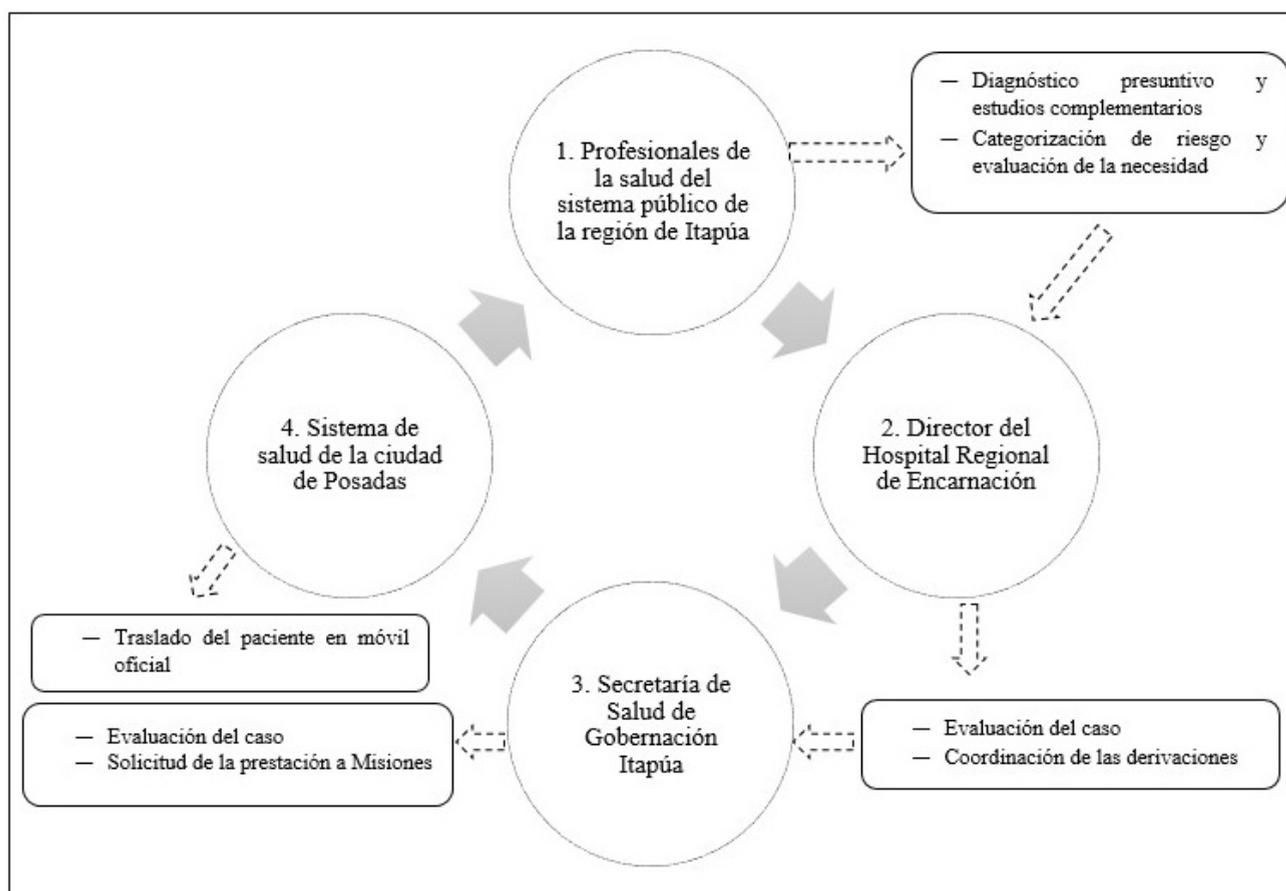
paciente paraguayo debería agotar todas las instancias previas estipuladas antes de acceder al sistema sanitario de Posadas.

El cumplimiento de los numerosos requisitos y el tiempo que ello representa motivan a los pacientes paraguayos a aventurarse por cuenta propia y atravesar la frontera en busca de atención médica de calidad.

Normatización de traslados y atención inicial de pacientes de nacionalidad paraguaya

De acuerdo a lo suscrito en el acta anexa del convenio, dicha norma tiene carácter de obligatoria para el ingreso de un paciente a los hospitales de la ciudad de Posadas que se encuentran regidos por la misma. Los pacientes deberán cumplir los circuitos establecidos en el presente convenio para ser alcanzados por sus beneficios.

Básicamente, el convenio establece que los pacientes paraguayos que requieran determinada atención deberán contar con una orden de derivación firmada por la Secretaría de Salud de Itapúa para ser internados en los hospitales nivel III de



Fuente: Elaboración propia.

Posadas. Para ello, desde los hospitales posadeños se deberá informar previamente a las autoridades sanitarias de Itapúa acerca de la disponibilidad de camas y/o turnos, a fin de que se concreten las derivaciones correspondientes. La Unidad Central de Traslados de la Provincia de Misiones será el nexo entre la Secretaría de Salud de Itapúa y los efectores posadeños.

Es importante conocer cada uno de los pasos que deben darse dentro del convenio, ya que el incumplimiento de alguno de ellos es motivo de exclusión de sus beneficios.

A fin de profundizar en el conocimiento acerca del funcionamiento y los resultados obtenidos del Convenio Posadas-Itapúa, en el año 2016 se lograron concertar dos entrevistas con informantes claves que participaron directamente en la consolidación del mismo.

Algunos de los principales hallazgos obtenidos con las entrevistas fueron:

– La cuestión central del traspaso ilegal de pacientes en busca de atención médica de urgencia, sumado al compromiso de los países integrantes del Mercosur, llevó a buscar la manera de reglamentar la atención de casos de *alta complejidad*.

– El convenio funcionó correctamente hasta el año 2012, año en que se producen cambios en los directivos del Ministerio de Salud de Paraguay. Desde ahí se genera un vacío que no logró revertir.

– Si bien el convenio estipula las pautas para la facturación, arancelamiento y reintegro de los costes generados, en algunas ocasiones el Gobierno de Itapúa envió algunos insumos para situaciones de emergencia, sobre todo en casos de dengue. También se acordaron en aquel momento pautas para llevar adelante capacitación conjunta del recurso humano de la salud.

– El éxodo de pacientes paraguayos a hospitales públicos misioneros está asociado a la deficiencia en la infraestructura de la oferta sanitaria paraguaya. Por otra parte, no se les puede negar la asistencia médica. Otro motivo de la conveniencia es que los paraguayos con doble nacionalidad pueden obtener leche, medicamentos y otros bienes y servicios sociales.

– Con el hecho de que a partir del convenio solamente puedan pasar pacientes derivados a Posadas con autorización de la Secretaría de Salud de la Gobernación de Itapúa, se logró disminuir la cantidad de derivaciones innecesarias. También se acordó que iba a haber una compensación económica por los pacientes derivados. Esto último no pudo concretarse, ya que nunca se arbitraron los mecanismos de recupero.

Conclusiones

Si bien está claro que la salud es un derecho humano inherente al hombre por su naturaleza, no se puede negar la dificultad a la que pueden exponerse las localidades fronterizas cuando sus recursos no son suficientes ni siquiera para atender a su propia población. Por ello, es necesario que las leyes nacionales argentinas comiencen a contemplar la diversificación en cuanto a las características propias de cada provincia.

De acuerdo al análisis normativo de lo establecido en la Constitución Nacional Argentina, los tratados internacionales y las leyes nacionales, Argentina tiene la obligación de prestar asistencia sanitaria a los ciudadanos extranjeros en las mismas condiciones de protección, amparo y derechos que a un paciente nacional.

Cuando se analizan las ciudades de frontera, resultan sumamente importantes las acciones de colaboración y cooperación entre los Estados, sobre todo cuando se trata de un área tan sensible como la salud de la población. El histórico antagonismo entre los sistemas de salud de Argentina y Paraguay ha llevado a profundizar las asimetrías entre ambos países, impactando de manera inequitativa en los servicios públicos prestados a la población.

En este contexto, el convenio para la prestación de servicios médicos entre la provincia de Misiones y la gobernación de Itapúa fue un intento de subsanar dichas inequidades, donde Misiones ofrecía sus servicios sanitarios a través de un mecanismo que intentaba recuperar costes e Itapúa una retribución a cambio de atención médica de alta complejidad para sus pacientes.

Desde el punto de vista organizacional, se considera una propuesta adecuada al contexto considerando el notable desarrollo tecnológico por el que ha atravesado la provincia de Misiones durante los últimos años y la falta de cobertura existente en el departamento de Itapúa. Desde el punto de vista del bienestar de la población, este intento de cooperación representó para el paciente paraguayo la entrada formal a un sistema de alta complejidad de calidad que a la fecha no puede recibir en su país. Desde el punto de vista operacional, la falta de regulación legal para proceder al recupero de los costes representó la imposibilidad de retribuir por los servicios sanitarios prestados en el marco del convenio.

En definitiva, se trata de un acuerdo necesario, conveniente a los Estados partes, pero que necesita ser evaluado en las debilidades encontradas a lo largo de estos años de prestación, a fin de cumplir adecuadamente con las metas y objetivos que lo promovieron.

Fuentes y bibliografía

- Acta Anexo al Convenio Marco de Normatización de Traslados y Atención Integral de Pacientes de Nacionalidad Paraguaya (2010).
- Benítez, G. (2017): *Paraguay: distribución del gasto en salud y gastos de bolsillo. Principales resultados*. Asunción (Paraguay): Centro de Análisis y Difusión de la Economía Paraguaya, CADEP, p. 10. Disponible en <http://www.cadep.org.py/2017/06/paraguay-distribucion-del-gasto-en-salud-y-gastos-de-bolsillo-principales-resultados/> (fecha de última consulta: 15 de mayo de 2018).
- Briner, A. y Aloia, C. (2012): *El desafío del desarrollo para la Argentina en un contexto mundial incierto*. Asociación de Economía para el Desarrollo de la Argentina (AEDA). IV Congreso Anual.
- Britez, W. F. (2015): «La ciudad de Encarnación, Paraguay. Intervención urbana a gran escala y nuevos procesos socioespaciales», en *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n.º 130, diciembre de 2015-marzo de 2016, sección monográfico, pp. 33-52, ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X. Ecuador: CIESPAL.
- Centro de Derechos Humanos de la Universidad de Lanús y el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (2013): *Niñez, migraciones y derechos humanos en Argentina. Estudio a 10 años de la Ley de Migraciones*. Editorial Remedios de Escalada, Ediciones de la UNLa, ISBN: 978-987-1987-20-7.
- Constitución Nacional Argentina, artículo 75, inciso 22.
- Convención Americana sobre Derechos Humanos, Protocolo Adicional a la Convención Protocolo de San Salvador (1988): artículos 1, 3, 4, 5 y 10.
- Convenio de Normatización de Traslados y Atención Integral de Pacientes de Nacionalidad Paraguaya en Hospitales Posadeños (2010): ciudad de Encarnación.
- Convenio Marco de Colaboración y Cooperación recíproca entre el Gobierno del departamento de Itapúa (Paraguay) y el Gobierno de la Provincia de Misiones (Argentina) (2008).
- Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre (1948): artículo 11.
- Declaración Universal de Derechos Humanos (1948): artículos 2 y 25.
- Dirección General de Estadística, Encuestas y Censos (2018): Paraguay. <http://www.dgeec.gov.py/> (fecha de última consulta: 3 de mayo de 2018).
- Galli, A. et al. (2017): *El sistema de salud argentino. Sociedad Argentina de Cardiología*. Disponible en <https://www.sac.org.ar/wp-content/uploads/2018/04/el-sistema-de-salud-argentino.pdf> (fecha de última consulta: 25 de noviembre de 2018).
- Giménez, C. E. (2012): *Introducción al sector salud del Paraguay. Una aproximación conceptual y metodológica para el análisis sectorial*. Instituto Desarrollo. Disponible en <http://desarrollo.org.py/admin/app/webroot/pdf/publications/12-10-2015-11-10-08-657753886.pdf> (fecha de última consulta 24 de noviembre de 2018).
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (2018): Argentina. <https://www.indec.gov.ar> (fecha de última consulta: 3 de mayo de 2018).
- Ley de Migraciones n.º 25.871/2003 (2003): Argentina.
- Ley XVII, n.º 17 (antes, Ley 2925). Decreto Reglamentario n.º 488/2000 (2000): Provincia de Misiones (Argentina).
- Ley XVII, n.º 70. Decreto Reglamentario n.º 83/2012 (2012): Provincia de Misiones.
- Mancuello Alum, J. N. y Cabral de Bejarano, M. S. (2011): «Sistema de salud de Paraguay», en *Revista Salud Pública Paraguay* (2011): vol. 1 (1): 13-25. Disponible en: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.ins.gov.py/revistas/index.php/rspp/article/download/20/19> (fecha de última consulta: 24 de noviembre de 2018).
- Ministerio de Salud Pública y Bienestar Social de Paraguay (2012): *Análisis de situación de salud. Eje Sur. Itapúa-Ñeembucú-Misiones*. República del Paraguay. Disponible en: <https://es.slideshare.net/Palp/analisis-de-situacion-de-salud-paraguay-eje-sur-indicadores> (fecha de última consulta: 25 de noviembre de 2018).
- Ministerio de Salud Pública y Bienestar Social de Paraguay (2017): Balance Anual de Gestión Pública 2016. República del Paraguay. Disponible en: <http://www.hacienda.gov.py/web-presupuesto/archivo.php?a=d5d5d8de9e2e8e3e7a3d6d5db4a6a4a5a3a5a6a1a4ac94e1dde2dde7e8d9e6dde394d8d994e7d5e0e9d894e4382fd6e0ddd7d594ed94d6ddd9e2d9e7e8d5e694e7e3d7ddd5e0a2e4d8dad5074&x=28280c6&y=1a1a0b8> (fecha de última consulta: 25 de noviembre de 2018).
- Organización Mundial de la Salud (2017): *Salud en las Américas 2017*. Disponible en: https://www.paho.org/salud-en-las-americas-2017/?post_t_es=argentina&lang=es (fecha de última consulta: 10 de mayo de 2018).
- Organización Panamericana de la Salud (2008): *Perfil de los sistemas de salud (Paraguay). Monitoreo y análisis de los procesos de cambio y reforma*. Washington, D. C.: pp. 10-14.
- Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (1966): artículos 2 y 3.
- Rodríguez, J. y Villalba, R. (2016): *Gasto y gestión de la salud pública. Situación y escenario materno infantil. Investigación para el desarrollo (Unión Europea)*. ISBN: 978-99967-811-6-2.

DIEGO DE VARGAS, PRIMER DESCENDIENTE DE INCAS NACIDO EN ESPAÑA

Diego de Vargas, the first descendant
of the Inca Empire born in Spain

Luis Palacios Domínguez

Comisario de la exposición ‘Crónicas del Inca; el indio antártico’.
Medalla de la ciudad de Cusco (España)

Entre los siglos XVI y XVII España experimentó una creciente y fértil corriente cultural que fue comparada con el Renacimiento italiano, una eclosión de saber e ingenio que pasaría a la historia como el Siglo de Oro. De entre sus muchos nombres ilustres, destacó, entre otros, el mestizo, venido de las Indias a Córdoba, Garcilaso Inca de la Vega. Sus dones y virtudes con la pluma son motivo de continuado elogio y estudio aún en nuestros días. Su intelecto y exquisita prosa permanecen imperecederos, traspasando las fronteras del discurrir del tiempo. A Garcilaso Inca de la Vega se le atribuye ser paradigma del *mestizaje*, concepto que ayudó a difundir e introducir en aquella época de luz y esplendor, contribuyendo así a modificar y adaptar las costumbres y tradiciones de Córdoba, España y América. Su espiritualidad y trascendencia filosófica no dan lugar a dudas. Sin embargo, poco o nada se ha indagado acerca de su legado genealógico. Aquí revelaremos quién fue su descendiente más directo –su propio hijo Diego de Vargas, sepultado entre la grandeza universal de su padre biológico y el anonimato que le concedió la historia– mediante un estudio verificado y corroborado documentalmente con las actas de la época del Cabildo de la Mezquita-Catedral de Córdoba, donde yace eternamente Garcilaso Inca de la Vega.

Palabras clave

Inca Garcilaso, hijo del Inca, Diego de Vargas, Cusco, Córdoba, Mezquita-Catedral

Between the XVIth and XVIIth centuries Spain experienced a growing and fertile cultural stream that was compared to the Italian Renaissance, a burst of knowledge and wit that would go down in history as the Golden Age. Among his many illustrious names, Garcilaso Inca de la Vega should be highlighted, as the *mestizo*, arrived to Cordoba from the Indies. His gifts and virtues with the pen are a reason for continued praise and study, even in our days. His intellect and exquisite prose remain imperishable, going over the borders of time. Garcilaso Inca de la Vega is well known as a paradigm of miscegenation, a concept that he himself contributed to spread and introduce in that era of light and splendour, thus favouring the modification and adaptation of the customs and traditions in Cordoba, Spain and America. His spirituality and philosophical transcendence are beyond doubt. Yet, his genealogical heritage has not been deeply inquired. Here we will reveal who was his most direct descendant, his own son: Diego de Vargas, buried in the universal greatness of his biological father and the anonymity that History granted him. Our study is based on the documents of the minutes of the Cabildo de la Mezquita-Cathedral of Cordoba, where Garcilaso Inca de la Vega lies forever.

Keywords

Inca Garcilaso, hijo del Inca, Diego de Vargas, Cusco, Cordoba, Mezquita-Catedral

En la tarde-noche del viernes 22 de abril de 1616, sucumbía el último latir de un hombre aferrado a su pasado: Garcilaso de la Vega, el Inca literato.

Quien fuera bautizado en el Cusco como Gomes Suárez de Figueroa fallecía en su casa de la calle Deanes, a escasos cincuenta pasos de donde había dejado dispuesto que fueran enterrados sus restos: la capilla de las Benditas Ánimas del Purgatorio.

Garcilaso dejó resueltos sus asuntos y se enfrentó a la muerte con la cautela de quien la aguarda sin recelo, paciente. Años atrás, en 1612, adquirió del Cabildo el sacro espacio entre columnas donde le darían sepultura. Mandó que lo ornamentaran arquitectónicamente para poder así reposar en paz en el corazón mismo de la Mezquita-Catedral.

Eran estas las últimas voluntades de un hombre dadivoso en lo espiritual y en lo humano. Genéticamente, estaba vinculado a los troncos familiares más distinguidos de España y del Perú, lo que dejó significado en su epitafio:

El Inca Garcilaso de la Vega, varón insigne, digno de perpetua memoria. Ilustre en sangre. Perito en letras. Valiente en armas. Hijo de Garcilaso de la Vega. De las Casas de los duques de Feria e Infantado y de Elisabeth Palla, hermana de Huayna Capac, último emperador de las Indias. Comentó La Florida. Tradujo a León Hebreo y compuso los Comentarios Reales. Vivió en Córdoba con mucha religión. Murió ejemplar; dotó esta capilla. Enterrose en ella. Vinculó sus bienes al sufragio de las ánimas del purgatorio. Son patronos perpetuos los señores deán y Cabildo de esta santa iglesia. Falleció a 22 de abril de MDCXVI.

Perecía el Inca rodeado de quienes estaban a su cuidado y de sus más leales adeptos, hombres notables de la ciudad de Córdoba. Testó hasta el último halo de raciocinio y aliento. Y así, ante notario, dejó escritas las palabras más reveladoras de su intimidad familiar: quiénes fueron en vida sus seres más preciados y queridos.

Entre los más de veinte folios que componen el testamento¹ y codicilos de Inca Garcilaso, se puede leer:

Mando que den a diego de bargas vezino de Cordoua que yo e criado durante los dias e años de su bida ochenta ducados en cada vn año de renta mientras bibiere y si la dicha beatriz de vega a quien yo mando otros ochenta ducados cada año fallsziere en tal caso quiero y es mi boluntad quel dicho diego de bargas siendo bivo goze y llebe

para si los dichos ochenta ducados que asi abra de llevar la dicha beatriz de vega [...].

Mando que den a beatriz de la vega my criada que tengo en mi casa todo el adereço de cozina sartenes calderos cazos asadores morillos y ollas de cobre alnafes y tinajas y mesa de banco y cadena y quatro sillas de granada y todo el lienço de sabanas colchones y almohadas y camas e candiotas y bidrios y Redomas y todo el plete y bedriado y esteras y arcos [...].

Testamento en el que se presta especial énfasis a Diego de Vargas, «que yo e criado durante los dias e años de su vida», y a Beatriz de la Vega, «my criada que tengo en mi casa», y donde se deja definida la supervivencia económica de ambos. Motivo por el que resulta oportuno cuestionarse quiénes fueron y si tuvieron relación afectiva directa con Garcilaso de la Vega.

Quiénes fueron Diego de Vargas y Beatriz de la Vega

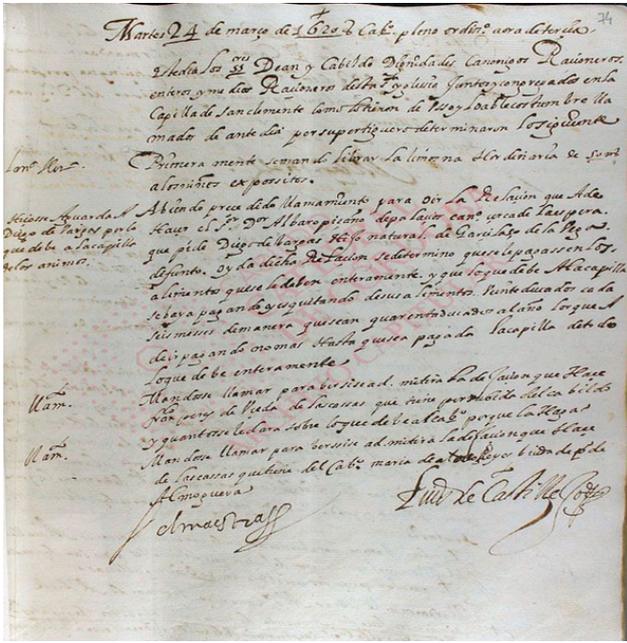
Las investigaciones desarrolladas en el Archivo Capitular de la catedral de Córdoba con motivo de la exposición «Crónicas del Inca; el indio antártico» nos permiten ampliar la información relativa a Garcilaso de la que tenemos constancia.

Anotaciones en las actas capitulares del Cabildo revelan la forma de proceder de los albaceas y familiares del difunto cronista peruano. También distinguen, de forma clara e inequívoca, la paternidad de Inca Garcilaso sobre Diego de Vargas, nombrado en su testamento como parte de las personas a su cuidado. Esta información se completa con la anotación que verifica que Inca Garcilaso fue su padre natural y Beatriz de la Vega su difunta madre, como demuestran estos documentos²:

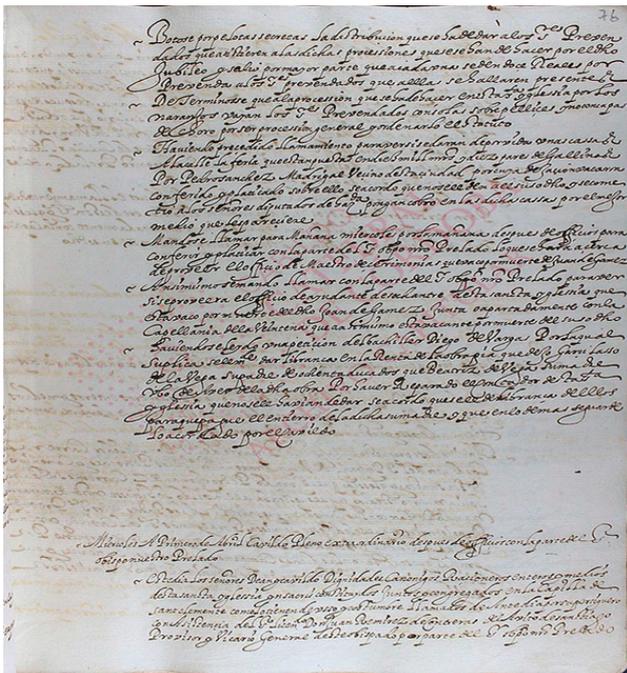
[Doc. AC41-74r-S]: Martes 24 de Marzo 1620.— Abiendo precedido llamamiento para oír la relación que a de hacer el señor don Albaro picaño de palacio, Canonigo cerca de espera que pide Diego de Bargas hijo natural de Garcilaso de la Vega, difunto: y oida dicha relación se determinó que se le pagasen los alimentos que se le deben enteramente y que lo que debe a la capilla se baya pagando y esquitando de sus alimentos: veinte ducados cada seis meses de manera que sean cuarenta ducados al año, lo que a de ir pagando no mas, hasta que sea pagada la capilla del todo lo que debe enteramente.

¹Testamento de Inca Garcilaso: Archivo de Protocolos de Córdoba. Oficio 29, protocolo 35, fols. 467-478.

²Actas capitulares del Cabildo, catedral de Córdoba, libro de 1620. Archivo digital AC41-74r-S y AC41-76r-S.



Actas capitulares del Cabildo de la Catedral de Córdoba: Libro de 1620. © Archivo digital ACC, Actas capitulares, 41, 74r. (Imagen cortesía del Cabildo de la Catedral de Córdoba).



Actas capitulares del Cabildo de la Catedral de Córdoba: Libro de 1620. © Archivo digital ACC, Actas capitulares, 41, 76r. (Imagen cortesía del Cabildo de la Catedral de Córdoba).

[Doc. AC41-76r-S]: Martes 31 de Marzo de 1620.— Habiéndose leído una petición del bachiller Diego de Vargas, por la cual se suplica se le mande dar la libranza en la renta de la obra pia que dejó Garcilaso de la Vega su padre de ochenta duca-

dos que Beatriz de la Vega su madre solo de aber la dicha obra, por haber reparado el contador de esta Santa Iglesia que no se le había de dar: se acordó que se le dé de libranza de ellos, pára que pague el entierro de la dicha su madre, y que en los demas se guarde lo acordado por el Cabildo.

De Montilla a Córdoba

El cronista montillano Garramiola Prieto sitúa a Beatriz de la Vega al servicio de Garcilaso para finales de 1585. En ese tiempo, Garcilaso habita como propietario la casa de su tío Alonso de Vargas en Montilla. Igualmente, el prestigioso académico fecha la partida bautismal de Diego de Vargas el sábado 8 de junio de 1591.

Estos datos fijan un punto de partida en la vida familiar entre padre, madre e hijo. Además, coinciden con la marcha de Garcilaso de Montilla, su lugar de acogida en España durante treinta años. A partir de 1591, el Inca pone en venta todas sus propiedades y abandona la plácida vida rural de la campiña por el necesario anonimato de la capital cordobesa. Trata así de minimizar el nacimiento de su hijo no reconocido.

De su hijo Diego de Vargas se conoce la descripción física que sobre él dejó anotada Íñigo de Córdoba y Ponce de León en 1653³:

D. Diego mi señor y padre que esté en el cielo, fue intimo amigo del dho. Inca Garcilaso de la Bega [...]. Yo le conocí y tengo del mucha memoria; era entre mediano de cuerpo, moreno y muy sosegado en razones. Tubo en España un hijo que yo conocí mucho y se parecia a su padre, este murió de 70 años y juzgo que fue en el de 1652. Cuando moço trató de la valentía después lo bi recogido y compuesto; díjome muchas veces que él habia escrito los Comentarios Rs. q son los libros q. su padre Garcilaso habia escrito de las Indias y que el los habia escrito todos de su mano.

Garcilaso fallecía en 1616 a la edad de setenta y siete años. Beatriz de la Vega en 1620, cumplidos cincuenta años. Diego de Vargas, según Íñigo de Córdoba, en 1652, a la edad de sesenta y uno. Dejó anotado el Inca en su última voluntad que padre, madre e hijo pudieran reposar a perpetuidad en la capilla de las Benditas Ánimas de la Mezquita-Catedral.

La paternidad póstuma atribuida a Garcilaso confiere a la figura de Diego de Vargas la importancia de su ilustre linaje y la de ser considerado, muy probablemente, el primer descendiente de los incas nacido en España y Europa.

³Rubén Vargas Ugarte (1930): nota sobre Garcilaso publicada en Mercurio Peruano. Lima: vol. XX, n.º 137.

De aquí y de allá

TRIPITA Y MEDIA Y ARROZ BARATO. CRÓNICA DESDE GETSEMANÍ

Tripita y Media and Arroz Barato.
Chronicles from Getsemani

Alejandro Salafranca Vázquez

Antropólogo e historiador (México)

Este texto es un ensayo que intersecciona su mirada entre la crónica de viaje, el cuento corto y el análisis lingüístico y sociológico. A partir de la mirada infantil del autor, criado en el norte del África hispánica y madurado en México, se construye una onírica visión de la América panhispánica que transcende y se sustancia en una Cartagena de Indias que deviene de ciudad mítica en los sueños infantiles del protagonista a realidad viva y palpitante tras la visita adulta del mismo al enclave septentrional colombiano. Descripciones sociológicas, desmenuzamiento lingüístico de los usos del español caribe, anécdotas de viajero avezado y reflexiones urbanísticas configuran esta panoplia abigarrada de un escritor español que se autocalifica de ultraperiférico, observando sus nuevas patrias al otro lado de ese *mare nostrum* hispánico que es el Atlántico.

Palabras clave

Melilla, infancia, Cartagena de Indias, Blas de Lezo, literatura, usos del español, Ciudad de México

This text is an essay that intersects its scope between travel writing, short fiction and sociological and linguistic analysis. Originating from the perspective of the author's childhood, raised in the North of Spanish Africa and later developed and matured in Mexico, it builds an illusory vision of the united Hispanic America that transcends and materializes in a Cartagena de Indias, which evolves from being the mythical city in the dreams of the protagonist's infancy, to a living and palpating reality as a result of his visit to the Colombian Northern enclave now as an adult. Sociologic descriptions, linguistic analysis of the common uses of the Caribbean Spanish, anecdotes of the seasoned traveler and urban reflections, all of them contour this swarming assortment coming from a Spanish writer that designates himself as extremely peripheral, while observing his new homelands at the other side of that Hispanic Mare Nostrum, which is the Atlantic Ocean.

Keywords

Melilla, childhood, Cartagena de Indias, Blas de Lezo, literature, Spanish language

A mi padre, Jesús Felipe Salafrauca Ortega, por tantos años de hechos, andanzas y realizaciones compartidas

De pequeño, cuando no era más que un infante con cara de pipiolo, tenía, o eso decían, la cabeza llena de pajaritos. Aquello de tener la cabeza repleta ornitológicamente era un reproche común de mis mayores e incluso de mis mentores. El caso es que fui un soñador desde antaño; hogaño persevero, aunque con menos fuelle. Esos sueños forjados en la biblioteca paterna cuajada de libros de historia —repletos estos de resonancias castrenses— me hicieron viajar sin descanso por medio orbe prácticamente sin salir de mis angostas, ignotas y minúsculas ciudades de residencia. Viví en villas en la periferia de mi propio mundo. Me crié, entre otras, en la bellísima plaza de soberanía española de Melilla, hoy Comunidad Autónoma de Melilla, sita en la orilla sur del Mare Nostrum a tres pasos de la frontera argelina-marroquí. Una gran parte de mis recuerdos infantiles se atesoran teniendo este hermoso enclave rifeño como escenario, y han macerado mi vida de adulto que ha transcurrido entre Málaga y la Ciudad de México.

En los muros recios de la parte vieja de la ciudad impertérritamente asomados al Mediterráneo africano, en ese recodo a cubierto donde la península de Tres Forcas se une al continente y desde donde se intuía en lontananza las Chafarinas y la isla de Alborán, allí mismo, en la estrecha cercanía de aquellas murallas silentes, mi mirada ingenua se perdía viendo o queriendo ver por doquier detestables velas bucaneras, pabellones reales en su persecución, abordajes de bajeles berberiscos, corsarios canarios al servicio de su majestad católica, piratas otomanos acechando, restos de las armadas lepantinas, proas de la Sublime Puerta, cascos enmohecidos de fragatas de su graciosa majestad o navíos de tres puentes en cuya popa ondeaba la flor de lis. Me la pasaba mirando en derredor protegido por los baluartes, con mis codos anclados en las piedras centenarias de Melilla la Vieja, contemplando con el salitre en los labios el revoloteo de las gaviotas. En aquellas mañanas invernales mi imaginación tuvo un límite, no sé por qué, pero nunca hallé frente a mí la ansiada Flota de Indias ni la de la Nueva España, ni la del Mar del Sur, ambas, quise pensar, esquivas a mi catalejo visual por la atracción de los puertos monopólicos de la Andalucía atlántica. Los torreones bizarros de mi fortaleza trasfretana estaban expuestos a la brutal intemperie del fuego cruzado de levantes y ponientes, por ende, mi testa pueril y mi mente tierna estaban sometidas al enloquecedor entresijo de los fríos cruces de vientos marineros, seguramente

origen suplementario de mis alucinaciones guerreras. Pateando en las tardes invernales el espigón del puerto, muchas veces solo y otras en compañía de algún amigo, mientras intuía las Chafarinas en el horizonte o Málaga al otro lado del mar, imaginaba en mi continua ensoñación autoinducida que era un capitán de milicias de ultramar defendiendo alguna muralla del enmohecido Imperio de su majestad católica, esa mole política y social heterogénea siempre a la defensiva, frente a las asechanzas de cuanto hereje, renegado, gabacho, infiel o hideputa de cualquier credo y ralea nos acosaba entonces, soñando con arrancarle a las Españas un girón de costa en cualquier océano y en cualquier hemisferio. Y sí, yo solo, al más puro estilo Gálvez en Pensacola, defendí con bravura el Morro y la Cabaña habaneros, mantuve de esa guisa incólume, a pesar de mil manganillas, la fortaleza melillense, grité mil veces a mis batallones de pardos, a mis milicias provinciales de diversos virreinos o a mis escasos regimientos peninsulares que ¡ni un paso atrás! Y lo hice con igual denuedo y empuje en los muros de Puerto Rico, Santiago de Cuba, Porto Bello, Menorca, Ceuta, Orán, Campeche, San Juan de Ulúa, San Diego en Acapulco, el Callao y, como no podía ser menos, en la para mí mitificada Cartagena de Indias.

Lo de Cartagena era un caso excepcional; a la Cartago novogranadina había que echarle de comer aparte, tenía un hueco especial en mi corazón de defensor heroico de murallas. Y es que estaba fastidiado de escuchar en el colegio las secuelas de las derrotas navales españolas en Trafalgar, en San Vicente, de la desbandada del canal de la Mancha, etcétera. No entendía por qué nuestros profesores, en vez de lloriquear con el derrotismo autoflagelante de los libros de texto, portavoces idiotizados de la historiografía del enemigo, no nos hablaban, además de aquello, de la demoledora victoria sobre los franceses en las Azores, del freno al poder otomano en Lepanto, de la derrota total de la Contraarmada inglesa enviada por la Reina Virgen contra El Ferrol y Lisboa, de la expulsión de los holandeses de Salvador de Bahía —que sin aquella hazaña hoy se llamaría seguramente Nueva Maastricht y se farfullaría flamenco en lugar de portugués—, de la liberación de Texas y Luisiana de manos de los casacas rojas en la expedición de Pensacola y, ¡cómo no!, de la gran hazaña de Blas de Lezo en Cartagena. Así que, como joven soldado virtual del Imperio, me daba moral de combate y reforzaba mi espíritu de cancerbero de la linde hispánica el leer y recrear la soberana paliza que Blas de Lezo, aquel bravo español de nación guipuzcoana, y un puñado de novogranadinos, peninsulares, criollos, indios flecheros, mulatos, zambos y de todo el abanico racial de aquellas tierras, les

dieron al soberbio de Vernon y al hermano mayor de George Washington –un tal Lawrence, al que, combatiendo bajo bandera británica, le pareció buena idea atacar con sus paisanos a pecho descubierto el imponente fuerte de San Felipe de Barajas echando por delante, claro, a los macheteros jamaicanos como carne de cañón. Nada nuevo, co-sillas y ademanes pragmáticos de los británicos de aquel siglo.

Soñaba, pues, con Cartagena, puerta de Sudamérica, ruta hacia las riquezas peruanas y bolivianas, manjar ansiado por los pelirrojos infames que conspiraban desde los muelles de Port Royal en Jamaica. Así que imaginar que los héroes de Cartagena derrotaron en toda línea a la escuadra más grande que jamás vio el Caribe en tres siglos de rapiña sajona, germánica y gabacha, pensar que las tropas de colonos norteamericanos del mayor de los hermanos Washington fueron barridas en las laderas de subida a la mole de San Felipe y que Cartagena supo poner en fuga a los afebrados hijos de la pérfida Albión, a los norteamericanos y a los jamaicanos dejando en el campo más de 20 buques desarbolados y nada menos que 9.000 bajas de un total de 23.000 expedicionarios o pensar, también, que los súbditos del rey Jorge no pudieron penetrar en la bahía de Cartagena durante diecisiete largos días de arduo combate gracias a la resistencia cartagenera en los distintos fuertes de Bocachica, me ponía los pelos de punta. Aquellos días imaginando la razia sobre aquellos hijos de la Gran Bretaña, me sentía pletórico en mi violencia virtual e inofensiva. Llegaba a casa con mi casaca blanca llena de sangre galesa o inglesa y me aseaba de los restos de vísceras de milicianos de Virginia y Carolina incrustados en mi bayoneta; créanme que dormía como un lirón, la paz del guerrero, tal cual. Llegaba el merecido descanso sin hembra que calentara mi cama ni curase mis heridas, ni saciase mis afanes viriles. En fin, también es verdad que con siete, ocho o nueve años mis afanes viriles se reducían a ponerme un pijama limpio, ver a escondidas un capítulo de dos rombos de la serie *Raíces* y merendar un bocadillo de chocolate con mantequilla y un yogur de limón.

Debo reconocer, sin temor a equivocarme, que mis sueños infantiles no fueron políticamente correctos y quizá mis aventuritas al aire libre de mi imaginación turbada hubieran escandalizado a doña María Montessori o a las muchas conciencias biempensantes de nuestros días, esas mismas que pontifican sobre estos temas mientras sus hijos destripan a media humanidad islámica en consolas y videojuegos muy tiernos y formativos; y es que, mientras muchos niños soñaban y sueñan todavía aleccionados machaconamente por Hollywood o por Walt Disney con ser piratas caribeños y asaltar

flotas, saquear ciudades y ligarse a la guapa del lugar, yo soñaba con proteger esas ciudades, impedir que se llevaran a parroquiana alguna y con darles, por supuesto, garrote en la plaza principal a los Jack Sparrow y demás carne de horca descarriada mientras me tomaba un roncito dominicano. ¡Qué se le va a hacer, gajes de criarse entre numeritos sabatinos del tercio, chirimías del tabor y boinas negras de los jinetes del Alcántara!

Mis sueños infantiles no fueron políticamente correctos y quizá hubieran escandalizado a las muchas conciencias biempensantes de nuestros días

Pasaron muchos años y, contrariamente a lo que muchos psicólogos sostienen, nuestras imaginaciones castrenses infantiles no nos hicieron ni a mí ni a mis amigos de entonces adultos violentos. Nunca he matado ni una mosca y mis juegos bélicos infantiles fueron solo eso, juegos bélicos infantiles que el único daño que hicieron fue dejarme medio cegato de tanta lectura de libros de historia, hábito que arraigó en mi vida de manera perdurable. El caso es que hoy, a los cuarenta y nueve, soy un pacífico antropólogo que adoro todas las culturas y todas las naciones a cuyos esbirros uniformados habría fulminado sin pestañear siendo niño. Respeto y admiro Francia y su cultura por culpa de Flaubert, Yourcenar o Le Clezio; soy un entregado sincero a las complejidades turcas, entre otras cosas, por la gratisima lectura de genios como Pamuk o de talentos más discretos como Gürsel; aprecio y valoro el Reino Unido por su pujanza, por su capacidad de reinventarse y por culpa de unos millares de páginas de Conan Doyle, Collins o Wilde; disfruto de lo que tiene de disfrutable el imperio de nuestros días: los Estados Unidos, a cuya endurecida alma me acerco gracias exclusivamente a Capote, Kennedy Tool, Tony Morrison, Mailer, Miller, Auster, Roth, Franzen y tantos otros; y por reconciliarme que no quede, que he perdonado de mis cuitas infantiles hasta a los holandeses orangistas por mediación de las genialidades del gran escritor Cees Nooteboom o gracias también, ¡cómo no!, a toda la escuela flamenca de pintura que desde el gótico hasta bien entrado el XVII me ha parecido

cuna de puros maestros del buen gusto; para colmo, soy de un tolerante religioso que raya en un nihilismo dadaísta y he devenido con los años en una especie de sacerdote de la multiculturalidad, es decir, estoy a tres pasos de ser un gurú oriental y príncipe del buenismo en cuanto a mi relación con la otrora vilipendiada alteridad europea y otomana.

Lo único que sí atesoro de aquellos duros e intransigentes años africanos a pie de muro es el sueño de visitar los escenarios con los que soñé de niño; y la vida, generosa como ha sido hasta ahora conmigo, me lo ha ido cumpliendo poco a poco. *Pian pianito* he ido teniendo la oportunidad de ver de primera mano los escenarios donde mi pequeño álter ego de nueve años destripó enemigos sin darles cuartel –salvo cuando se rendían con honor, faltaría más–. He desgastado muchas suelas en largos paseos por Veracruz, Perote, Ceuta, La Habana, Acapulco, Campeche, La Coruña y, por fin, desde ese rincón de privilegio que atesora mi corazóncito, por Cartagena, la gran Cartagena de Indias.

Los sueños, de tantos soñarlos, se acaban cumpliendo y finalmente pude por una breve semana, que me supo a poco, asentar mis reales adultos en la tierra de Heredia, de Blas de Lezo o de los millones de esclavos africanos que cambiaron el rostro para siempre a aquellas costas. Llegué a los territorios de García Márquez, sí, sí, García Márquez. Y es que, entre mis tiernos diez años en que colgaba gentuza «pecas bermejas» en la plaza de la Aduana de Cartagena y la primera vez que la pisé físicamente, me dio por la literatura y aquellos primeros sueños fincados únicamente en lecturas de manuales de tiempos pretéritos se fueron bifurcando, complicándose y enriqueciéndose con las de aquellos otros libros de ensoñaciones novelescas. De tal suerte que mi desembarco en Cartagena venía precedido del imán castrense ya descrito, pero también del imán superlativo de la imaginaria garciamarquiana, de las remontadas del Magdalena rumbo a la sabana de los muiscas de Ursúa y Armendáriz conducidos por la pluma descarnada y fina de Ospina, de las tribulaciones del gaviero de Mutis o de la vorágine del infierno del caucho en los ríos amazónicos que padecí de la mano de Eustasio Rivera; además, por supuesto, de la música de acordeón del indio Morales que nació en los Cardonales, de los resabios de lecciones de antropología sobre palenques de indomables cimarrones, de los sancochos que tanto me presumían mis amigos colombianos en la facultad, de las añoranzas de los buñuelos fritos de queso panela que aprendí a comer en la Escuela Nacional de Antropología en México, del hálito de excelencia de mis admirados amigos de la Fundación Iberoamericana de Periodismo y de mil cosas más que endulzaron mi imaginario y almibararon mis ganas de

aterrizar en el departamento de Bolívar. Con esa melé de ideas y preconcepciones, hice mi sueño realidad y de la mano de mis dos giselas arribé a la joya del norte colombiano procedente de Panamá un cálido día de agosto.

La distancia que separa lo nimio de lo sublime, lo bueno de lo excepcional, lo *chido* de lo *chingón*, estriba en las dosis de sugestión largamente macerada y larvada con que sancoches tus ganas de gozar una experiencia. Así que me comprenderán cuando les diga que estaba predestinado y programado para que todo lo que vi en Cartagena me enriqueciera, me hiciera más sensible a la realidad colombiana, me agradara, me transformara en una persona un ápice más feliz y un ápice más consciente de los problemas que afectan a esta ciudad y al país donde se inscribe.

La gozadera sensitiva no se hizo esperar; desde el mismo recorrido en taxi del aeropuerto al hotel, tenía pelados los ojos de mirar y ver. Me hospedé en el populoso y variopinto barrio histórico de Getsemaní, otrora barrio de negros y castas y hoy apretado microcosmos que refleja lo que socialmente le está ocurriendo a Cartagena. Este barrio, fundamentalmente de origen afrodescendiente, conserva su arquitectura virreinal tradicional y su iglesia trinitaria incluso luce altanera su artesonado mudéjar de manera dignísima. El barrio está vivo, muy vivo, y sus calles son un hervidero de gentes que van y vienen; se ven en sus arterias muchos oficios tradicionales, muchos vendedores ambulantes, muchas tiendas de cerveza, herrerías herrumbrosas, zapaterías humildes, pequeños restaurantes para gente trabajadora, supermercados caseros, zapateros remendones, colmados muy animados, fondas populares, comida ambulante a base de mucha arepa callejera y hostales de piojito. Mezclado con todo ello, están desembarcando en el barrio pequeños hoteles boutiques que ocupan casonas dieciochescas, restaurantes italianos y colombianos de mayores precios y mayor confort pensados para alcanzar el estándar internacional, agencias de viajes de todo tipo y en paralelo hostales económicos dirigidos al hipismo internacional, que también se halla como en casa en Getsemaní. No faltan lupanares infectos de un nivel de degradación humana asfixiante, meretrices estriadas y desdentadas en busca de clientes tan pobres y desahuciados como ellas mismas, basura en los callejones, perros sin dueño rondando en busca de restos comestibles, hombres desempleados dejando pasar el tiempo en las esquinas y agua estancada maloliente en la zona más abandonada del barrio, combinándose toda esa decrepitud con avenidas y parques embellecidos con un colorido buen gusto caribeño como no es fácil ver en otros lares. También se dejan ver ricos bogotanos con guayaberas caras de

lino invitando a cenar para luego ir a *comérselas* a pobres y muy jóvenes cartageneras mulatas que jinetean como única forma de vida, turistas sombrero en ristre caminando por doquier, chiquillos jugando béisbol callejero a la sombra de la muralla que une los baluartes de Santa Teresa y San Miguel, viejos mellados pudriéndose al sol de una banca desvencijada, parroquianos subempleados tomando aguardiente en las esquinas a cualquier hora del día comiéndose con la mirada a las bamboleantes viandantes, bares caros de ambientación cubana para mover el esqueleto, changarros de pollo frito aromático, barato y exquisito, peluquerías donde les planchan el pelo a las afrocolombianas y embellecen al exuberante estilo local a quien se deje; se dejan ver, ¡cómo no!, muchachas jóvenes con cuerpazos de ébano que dejan sin respiración al transeúnte deshabituado ante tanta perfección estética plasmada en anatomías de otra dimensión, prietos albañiles de espaldas hercúleas comiendo en la calle arepas de queso o de huevo, parejas de escuálidos argentinos desarraigados cantando folclor andino por unos pesos, jipis californianos drogados pacíficamente intentando bailar sin éxito vallenatos altisonantes emanados de altoparlantes no aptos para sensibles auditivos, desahuciados por la marginación y la droga barata durmiendo a *plein soleil* dejándose la vida en los puentes que comunican el barrio con otras zonas de la ciudad, cafés y restoranes alternativos que hacen las delicias de propios y extraños, empleados uniformados de empresas varias tomando *tinto* expedido de forma ambulatoria mientras se dirigen a sus labores, modernos camiones de recogida de basura haciendo su trabajo en horas disímiles, pregoneiros de *pescao fresco*, vecinos meciéndose en los balcones de sus casas bajas, ya sea en mecedora o en hamaca, comiendo cuchara en ristre arroz con coco, el sonido omnipresente de la salsa, la cumbia y el vallenato llenando el imposible silencio de la noche, gente cenando semidesnuda en las terrazas huyendo de un calor que en agosto abotarga las noches despejadas, y en general gente bella y desenvuelta a raudales, una raza jovial, parsimoniosa y hermosa de indohispanoafricanos macerados al calor de la sofocante costa colombiana. Todo eso es Getsemaní, donde vine a posar pasajeraamente mis reales mexicanoandaluces.

Bajé del taxi en el hotel Casa Canabal, un case-rón albo de barandales de madera, tejas de adorno, patio interior y cuartos amplios.

—Eso está en Tripita y Media —me dijo el taxista cuando le di en el aeropuerto las señas del hotel.

—¿Cómo dijo?

—Sí, que está en Tripita y Media, en Getsemaní, muy cerca del centro —me dijo el *man* con semblante serio.

Concédanme, por favor, y convengan conmigo que solo en el Caribe hispánico, esa maravillosa, genial, espontánea e injusta sociedad que se yerge desde Pinar del Río hasta Santa Marta, puede producirse esa tamaña maravilla de bautizar una calle con el nombre de Tripita y Media; por cierto, calle vital, hermosa y fresca donde las haya. Me entregué definitivamente al encanto del lugar: estar hospedado en Getsemaní, a cinco minutos de las lagunas de San Lázaro y Chambacú, cerca del Parque Centenario, a tiro de piedra de la plaza del Reloj, a la vera de la muralla que protegía la ciudad de los depredadores, llena de gente vital y gozadora e instalado en Tripita y Media, me hizo sentirme en la gloria, en esa esencia que solo se siente si pateas atento y con los ojos bien abiertos barrios tan caribes como Getsemaní, La Perla, Centro Habana o Los Sitios, y así, en plena plenitud sensorial, es como me sentí ese día de arriba a mi nuevo barrio. Luego supe que lo de Tripita y Media es una genialidad entre muchas; por ejemplo, una de las zonas más jodidas y broncas de la Cartagena real, esa que pasa hambre y precariedades todos los días, se llama Arroz Barato, nombre que por sí solo lo dice todo, o la Nelson Mandela, Policarpa, Membrillal o Mamonal, que debieran dar título a más de una novela sobre las desigualdades sociales y raciales de la Colombia contemporánea. También comprobé que la playa más popular y bullanguera, lejos del lujo de los hoteles de Boca Grande, se llama Marbella, espejo mundial del lujo mediterráneo y aquí, en Colombia, espejo de la pobreza de los que se bañan en ropa interior; esa contradicción me recordó la costumbre popular andaluza de llamar a las cosas por su contrario, aquello de decirle o apodar «canijo» al gordo o «lince» al cegato.

La Cartagena histórica ha sufrido una reconstrucción ejemplar a primera vista; el nivel de conservación de su patrimonio histórico es asombroso. La muralla virreinal está conservada casi en su totalidad y, si algunos fuertes históricos ya no existen, como alguno heroico en Boca Chica, es porque el cañoneo brutal de la batalla contra Vernon en 1741 lo redujo a cenizas. El centro va que vuela hacia su transformación desalmada en un coqueto paseo panorámico para turistas: hermoso, típico, aséptico y sin gracia; pero todavía no lo es, todavía la gente cartagenera acude intramuros a las notarías, todavía hay calles comerciales enteras para gente local, todavía hay vida burocrática dentro del entorno histórico. Todavía se puede tomar cerveza barata o bailar en algún lugar sabroso, todavía el centro de la ciudad es el centro de la ciudad y no un gueto para riquillos de otros hemisferios, y todavía, como consecuencia de todo ello, el centro de Cartagena pertenece a los cartageneros, y ojalá que nunca cambie, pues, cuando cada casona,

cada palacio o cada local comercial esté dedicado a los turistas y a su consumo, Cartagena habrá fenecido en el intento de mostrarse al mundo, perderá su alma en la persecución edulcorante y castrante de parecer linda al turista. Encontrar la combinación ciertamente difícil entre ciudad viva y ciudad mostrable es el reto de una Cartagena demasiado provinciana para generar pulsión propia sin que su centro sea absorbido por el tipismo barato y acabar como Carcassonne en Francia, que hoy no es más que un cascarón medieval vacío lleno de turistas en pantalón corto buscando hacerse una foto ante muros mustios, tiendas calcadas de *souvenirs* y calles muertas y falsas. Cartagena está expuesta a ese riesgo, pero todavía conserva el equilibrio, todavía se combinan ambas cosas: turistas, sus acólitos y la vida de verdad.

Estaba predestinado para que todo lo que vi en Cartagena me enriqueciera, me hiciera más sensible a la realidad colombiana, me transformara en una persona un ápice más feliz

Cartagena es un encanto de una estética difícil de alcanzar y, para colmo, se come bien –yo diría que muy bien– gracias a una combinación de comida local e internacional que ya la quisieran ciudades de ese tamaño en el resto de América. La oferta de comida peruana, india, española, italiana, francesa o colombiana es asombrosa, variada y de calidad indiscutible. No hubo día en que no comiera como los ángeles; cuando no fue un sencillo pollo frito con bollo de maíz, fueron un mofongo sustancioso o unos ceviches y pulpos al carbón de primera; cuando no un sancocho de pargo, posta de carne cartagenera, patacones, arepas de queso o de pollo, arroces con coco y arroces de mariscos de una sutileza en ambos casos lejos de tópicos grasosos. Buen café, además; los bogotanos acusan a los costeños de no tener buen café, pero en el caso de Cartagena no es cierto: tintos, expresos, capuchinos son presentados con maestría. El café expedido en Cartagena es, sin paliativos, de primera.

La gente es atenta, servicial, encimosa y dulce. Atrás de esos ademanes, se gesta un uso del español singular muy influido por los modos genera-

les del español colombiano, que los cartageneros emplean en una envoltura cuya dicción y entonación los emparenta con el español pancaribe. Los locales hablan, se mueven, caminan y gesticulan como caribeños, pero con su propia personalidad. Se dejan sentir recuerdos de Cuba, de Dominicana, de Puerto Rico o de Panamá, pero son solo recuerdos; el acento tiene personalidad propia dentro de la familia de tonalidades afrocaribeñas. Las eses ausentes, la boca muy abierta con ademán abovedado y las suntuosidades de altiplano importadas hacen del acento de Cartagena una joya tan linda y tan disfrutable como sus murallas, sus iglesias, sus mondongos o sus parroquianos. La fabla local combina formas comunes con el español hablado en México y España con otras muchas afines al resto de Colombia aderezadas con formas originales. Con México comparten los sonoros «pendejo» y «carajo», «peladita» por chiquilla, «dar plomo» en lugar de disparar, «bajarse a alguien» como sinónimo de matarlo, el hermoso arcaísmo «dizque» que me hace pensar en el esquivo Bernal Díaz (Duverger *dixit*), llamar «jugo» al zumo, «emputarse y enojarse» en lugar de cabrearse o enfadarse, «trapear el piso» en vez de fregar el suelo o «prender» en lugar de encender; y con España comparten llamar «seño» a las profesoras, «chancletas» a las sandalias, «en cueros» por desnudo, «hacerse pajas» por masturbarse, «embalarse» por correr mucho, «tapia» por barda, «sostén» por brasier o sencillamente la forma de dar la hora –en Cartagena se dice como en la Península, «cinco menos cuarto», y en México, «cuarto para las cinco»– o finalmente «turulata» por atontada. Y dentro de los colombianismos escuché «alistarse» por prepararse, «levantar un trabajo» por conseguir chamba o conseguir trabajo, «coger mis vueltas» por tomar el cambio, «plata» por lana o dinero, «me tocó que...» por tuve que..., «de pronto» por de repente o de vez en cuando, «darle gaznatazos» por darle chingadazos o darle hostias, «devolverse» por regresarse o darse la vuelta, «huevo» en lugar de polla o verga, «sentirse verraco» por sentirse chingón o simplemente felizmente poderoso, «mocho» en lugar de pantalón corto o short, «coronar» por lograr, «bolla» por follón o desmadre, «estar mamado» por estar harto o cansado, «comer» por follar o coger, «ser atravesado» por ser buscapleitos o peleoneero, «aclamar» por amanecer, «arepiar» por darse un revolcón, «estrilar» por echar una retahíla, «serenar» por llover, «no abra la jeta» por cierra el pico o cállese la boca. En general, también el uso de «cómo» en lugar de qué es un colombianismo muy extendido; por ejemplo, «¿cómo te parece?» en lugar de ¿qué te parece?; o el uso muy frecuente de «colaborar» por ayudar o auxiliar. También se oyen tecnicismos de oficios viejos, como «mazomorrar»

refiriéndose a sacar oro del río. Alcancé incluso a captar algún antillanismo como «hablar mierda» en lugar de decir tonterías, babosadas o pendejadas. En fin, una maravilla para oídos curiosos. En los barrios de la Popa, El Pozón, Olaya o San Francisco se pueden oír expresiones de una sonoridad inigualable, como la de aquel personaje de novela cartagenera que le dijo a su hija ante una diablura adolescente: «Si no coge juicio, le zampo una gaznatada»; ¡sencillamente espléndido!

Quizá el prieto en el arroz de lo que ofrece esta ciudad sean sus museos, que no son pocos, pero a cada cual más modesto, desarrapado y en franca contradicción con la calidad del legado histórico de la ciudad. Eso sí, en el desarbolado y rimbombante Museo Naval del Caribe, sito en un excelente edificio cerca de la plaza de la Aduana, reviví mis aventuras marineras infantiles y redescubrí —explicadas con pelos y señales, de manera modesta, pero pedagógica— las hazañas de Blas de Lezo y otras tantas por el estilo. Por lo demás, los museos en todos los casos, con la excepción del pequeño Museo del Oro, son para olvidar.

Mención aparte merece la visita obligada al fuerte de San Felipe. Lo vi por primera vez desde el puente de Heredia y no lo pude creer: una masa de piedra imponente, altísima, robusta como una pirámide prehispánica, casi cilíndrica como la de Uxmal en Yucatán, nada parecido a las fortificaciones que hubiera yo visto antes; demoledora su presencia, intimidante, protectora, casi maternal en su escolta secular del perímetro de la Cartago americana. Caminé con mi mujer y mi hija desde Getsemaní hasta San Felipe; bajo un sol justiciero, recorrimos las bulliciosas y sofocantes calles extramuros hasta llegar a la placita que rinde homenaje a Blas de Lezo mediante una estatua de mediana calidad que retrata al «medio hombre», así le llamaban, dado que perdió brazo, pierna y ojo combatiendo en el Mediterráneo y el Pacífico. Con mis antecedentes infantiles que ya conocen, sospecharán con sobrada razón que llegar a los pies del bravo marino guipuzcoano en la ladera misma del fuerte que frenó la expansión británica en Nueva Granada, estar junto a los espíritus presentes de los defensores de la plaza y percibir el vagar de las almas de los miles de ingleses, norteamericanos y jamaíquinos que entregaron sus vidas por salvar las propias y por la grandeza de Londres, me embargó de una sincera emoción. No pude más que despojarme de mi fresco sombrero colombiano en simbólico homenaje a todos ellos. Hoy sé que vale la pena morir por muy pocas causas, diría que casi por ninguna. Aquellos hombres no lo sabían, como no lo saben aún tantos hombres o como no lo sabía yo mismo de niño. Pero, sea como fuere, hoy Colombia habla una lengua romance, es una nación de las más

singulares del mundo y avizora un futuro mucho más prometedor que su violento presente gracias a aquel conglomerado social y racial que frenó a los norteamericanos e ingleses en los imponentes fosos de San Felipe de Barajas.

En este mágico viaje, por no faltar no faltó siquiera el adorable hecho de haber podido adoptar como propio y cotidiano un rinconcito de la ciudad. No es fácil ni común; para que esto ocurra tienes que pasar las suficientes veces por él, adoptarlo consistentemente y sentirte bien allí en cualquier circunstancia. Este milagro callejero se dio en la esquina de la calle de Iglesia con Mantilla, donde se acoge a sagrado la pequeña librería Ábaco: coqueto espacio de cultura y café que dispone de dos mesas afuera donde leer u ojear lo comprado. Esa esquina nos cautivó y procedimos allí a descubrir lo que un informado librero, de esos que ya quedan pocos, nos quiso compartir sobre las novedades de la literatura cartagenera. Por mediación del librero de marras, llegué a una novela que cimbró y afloró lo que sospechaba de la sociedad cartagenera y colombiana: sus brutales desigualdades, que son caldo de cultivo de muchos de los males de esta magnífica nación. *Rencor*, un novelón indescriptible del para mí hasta entonces desconocido Óscar Collazos, novelista colombiano del que nunca había oído y cuya obra es inmensa, muy leída en Colombia y desconocida para muchos fuera de allí. Collazos es del Chocó, en la costa del Pacífico colombiano, una región dañadísima por la guerra civil que aún persiste; reside desde hace años en Cartagena y ha retratado los pudrideros, corruptelas, racimos y desigualdades de este paraíso con pies de barro que son la ciudad y en el fondo todo el Caribe. El personaje de la novela es Keyla Rencor, una chilapa adolescente desplazada por la guerra desde el campo que termina instalándose en un ranchito (chabola, favela) en la Nelson Mandela y allí empieza la vida dura, despiadada y descarnada de tantos desplazados de tantas guerras en tantos sitios. El libro me recordó en su forma a *Las guerras de nuestros antepasados*, de Miguel Delibes —el valisoletano describiendo en voz de Pacífico Pérez y mediante un diálogo carcelario la destrucción de la España campesina por el desarrollismo franquista y el chochoano describiendo en el mismo espacio enjaulado, en voz de Keyla Rencor, la degradación de los campesinos huidos de los paramilitares y de la guerrilla al llegar a los barrios de invasiones de las grandes urbes colombianas—. Novela excepcional que me cambió, enriqueció y me hizo ver las heridas sociales de Cartagena con una hipersensibilidad imposible antes de su lectura. No cabe duda de que antes o después, de niño o ya de ruco, los buenos libros te hacen ver, mirar, oír y escuchar más y mejor que los mismos ojos, oídos y orejas.

Concluyo por fin estos pensamientos, que escribo en mi casa de la Ciudad de México, diciéndoles que en mis honduras ya inventarié irremediablemente y para siempre a Getsemaní, a Tripita y Media y a sus gentes; que Cartagena dejó

sincera y perdurable mácula en mis adentros y que cuando esto acontece, que es muy de vez en cuando, suelo no irme nunca de esos espacios; de allí soy, allí vivo y allí vuelvo siempre a golpe de recuerdos.

MÁLAGA PORTAL: CONEXIONES INTERPERSONALES A TRAVÉS DE CONTENEDORES

El Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, en colaboración con el crítico de arte Juan Francisco Rueda y las artistas Eva Grau y Sofía Córdova, propone una nueva forma de exponer el patrimonio cultural de la ciudad.

TEXTO: RAÚL ORELLANA

En un mundo en el que tenemos la conectividad en la palma de la mano, es necesario aprovechar las sinergias que pueden surgir, por ejemplo, de la transformación de un simple contenedor de transporte marítimo, tras equiparlo tecnológicamente, para poder comunicarse a través del sonido y la imagen. Portals es un programa que nació en Estados Unidos, hace varios años, precisamente con la finalidad de crear una red de contenedores físicos que contuviesen una programación común en la que compartir momentos y experiencias. Tras pasar por países como México, Honduras, Iraq, Alemania, Jordania o Ruanda, en octubre de 2017 la experiencia llegó a España de la mano de la ciudad de Málaga

gracias al Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga y bajo el comisariado de Juan Francisco Rueda, profesor de la Universidad de Málaga y crítico de arte. El lugar elegido para ubicar Málaga Portal fue el complejo Tabacalera, junto al Museo Ruso, el Museo Automovilístico y el Polo Digital, un lugar clave por su carácter innovador. La presencia de este proyecto ha servido, además, para promover el intercambio artístico entre España y Estados Unidos, con el concepto de patrimonio como eje central y con dos mujeres como protagonistas: la artista malagueña Eva Grau y la portorriqueña Sofía Córdova.

Málaga ha sabido aprovechar la importante proyección cultural que vive en estos momentos, ya que, según cuenta Rueda: «Un proyecto similar a este en



Fotograma de ¿YXK?, vídeo, color, sonido, 2017-2018. (Sofía Córdova).



Fotograma de ¿YXK?, vídeo, color, sonido, 2017-2018. (Sofía Córdova).



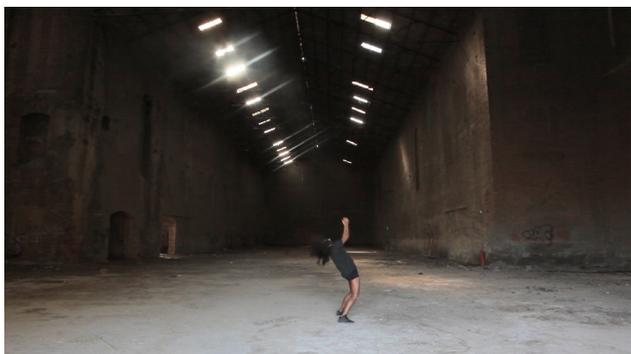
Fotograma de ¿YXK?, vídeo, color, sonido, 2017-2018. (Sofía Córdova).

el que se haya podido trabajar sobre la identidad de los malagueños y los hispanoamericanos, con estos medios, con estas intenciones y con posibilidad de residencia, nunca ha existido». Para proyectar el patrimonio de la ciudad a través del portal y hacerlo llegar a otros portales, Rueda entiende que dicho concepto deber tener un significado amplio: «Todos entendemos como patrimonio lo histórico o lo artístico, sin embargo, no todo el mundo entiende que la naturaleza, el medioambiente, los verdiales o incluso el flamenco también lo son». Para ello ha sido esencial no ceñirse a su área de conocimiento, sino generar una programación en la que este se pudiera proyectar en abierto de forma amplia y diversa, y sobre todo presentarlo históricamente a través de los agentes que todavía hoy se relacionan con él y consiguen que se encuentre vivo. A lo largo del mes de octubre, Málaga Portal ofreció al público asistente una variada agenda de actividades, entre las que se encontraban desde una conexión con México DF para asistir de manera virtual al tercer Congreso Internacional de Humanidades Digitales hasta proyecciones de cortometrajes de realizadores malagueños y coloquios con sus directores, pasando también por actuaciones musicales, piezas de teatro y talleres. Más allá de todo lo que supone esta iniciativa, Rueda se muestra satisfecho:

«Yo, como comisario y desde mi punto de vista individual, he podido hablar de mi ciudad, proyectarla con una mirada cosmopolita, actual y en cierta manera uniendo tradición, historia y agentes actuales. Eso me ha gustado hacerlo, no lo voy a negar». Para este docente, trabajar con los artistas y exponerse a su mirada ha resultado gratificante.

La presencia de Málaga Portal responde, además, a un proyecto más amplio que promueve el intercambio cultural e identitario entre España y Estados Unidos, y que gira en torno al concepto del acervo como noción fundamental. Paralelamente a estas conexiones, las artistas encargadas de que este intercambio entre ambos países se haya producido han sido Eva Grau, con la ayuda de Alba Moreno, y Sofía Córdova. Las dos primeras han desarrollado un proyecto artístico en San Francisco, concretamente en el centro El Presidio, donde se encuentra un yacimiento arqueológico español; Sofía, por su parte, se ha empapado de la ciudad malacitana y ha desarrollado su proyecto con «corrientes de ida y vuelta» en lugares como el Parque de Málaga y el Jardín Botánico Histórico La Concepción, que fueron creados con especies traídas desde América.

«Los proyectos en los que trabajo suelen hablar sobre el paisaje, pero, en concreto en este asenta-



Fotograma de ¿YXK?, vídeo, color, sonido, 2017-2018. (Sofía Córdova).



Fotograma de ¿YXK?, vídeo, color, sonido, 2017-2018. (Sofía Córdova).



Sofía Córdova y Juan Francisco Rueda. (Raúl Orellana).



Contenedor de Málaga Portal en el Polo de contenidos digitales. (Raúl Orellana).



Exterior del contenedor de Málaga Portal en el Polo de contenidos digitales. (Raúl Orellana).

miento español, teníamos la posibilidad de trabajar con el departamento de arqueología que está haciendo las excavaciones y con el archivo que tiene toda la información de los parques nacionales de toda esa zona. Por tanto, surgió la oportunidad de hablar del paisaje y al mismo tiempo abordar temas como la historia o la arqueología», explica Grau. Este proyecto parte de un plan de reforestación en la zona, en lo que antes era algo parecido a un bosque con dunas de tierra de matorral en las que los militares plantaron árboles grandes para simular que San Francisco pareciera mucho mayor, como una especie de muestra de poder. Retomar esa idea de poder sin perder de vista el paisaje ha sido lo que ha permitido a Grau realizar su trabajo. «Para el

equipo arqueológico era muy importante el hecho de poder encontrar, por ejemplo, un hueso de las vacas que trajeron los españoles cuando llegaron allí o incluso una punta de flecha de los indios que había antes de todo eso». Una labor que ha podido desarrollar gracias a la beca que le concedieron y la colaboración de Alba Moreno, quien acudió por cuenta propia. «He hecho fotografías del yacimiento arqueológico que ellos están excavando para que se vea más el paisaje, en vez de centrarme en una fotografía más científica. Ese concepto paisajístico me ha permitido seguir la línea de mi trabajo para hablar de diferentes temas que nunca había abordado de esa manera y que, en otras ocasiones, he tratado de forma más personal y emocional». Una

experiencia que Grau valora de forma muy positiva, ya que ha supuesto un reto en su carrera: «Cuando estás acostumbrado a trabajar de una manera, cambiarlo todo te complica y te hace ser más lento; pero al mismo tiempo es muy interesante, porque puedes aportar más visiones».

Por su parte, Sofía Córdova confiesa que nunca había hecho nada que de por sí tuviese la idea de intercambio. Para ella, eso ha sido algo «bien potente» y que ha utilizado dentro del concepto de su proyecto. La artista ha trabajado en una serie de *performances* en las que va a tratar temas botánicos para, a partir de ahí, «difuminar una conversación sobre temas como el colonialismo o el intercambio colombino propiamente como algo biológico y botánico, respondiendo a cuál fue el coste humano de esas cosas». A Córdova todo este proceso

le supone una mezcla de «placer y dolor» debida a esa amalgama de cultura española y americana que siente en su interior, en la que hay historias trágicas a la vez que recuerdos hermosos. De hecho, prepara una miscelánea de sonidos que combinan canciones de flamenco con guajiras que se trajeron del Caribe, música jíbara y la voz de Celia Cruz, sin perder el punto de vista botánico, «para que exista dentro de la pieza una fricción, tal y como ocurre en la vida real del ser colonizado y el mundo en el siglo XXI, que no se puede decir si es blanco o negro».

Para ver el resultado final de todo este intercambio cultural aún tendremos que esperar, ya que de momento el proyecto no está cerrado y se pretende que haya una exposición final de ambas residencias, en la que se podrá apreciar el cometido realizado por estas artistas durante estos meses.

PABLO PORTILLO STREMPER

‘EN MÁLAGA DEBERÍAMOS TENER UN CENTRO DE INTERPRETACIÓN PARA DAR A CONOCER NUESTRO PASADO MARÍTIMO’

El investigador Pablo Portillo Stremper, abogado de profesión, presenta una minuciosa investigación que da a conocer la existencia de *La Isabel*, una barca de jábega malagueña en el Mariners’ Museum de Newport News, en Virginia (Estados Unidos). Esta investigación, que cuenta la historia de la llamada barca americana y de cómo llegó a este museo, se publicó al completo en el número 42 de la revista *Cuadernos del Rebalaje*, editada por la asociación cultural Amigos de la Barca de Jábega. Este número, titulado «La barca americana. *La Isabel*. Una barca de jábega malagueña en Newport News, Virginia», se presentó públicamente con la colaboración del Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos, de la Universidad de Málaga.

TEXTO: ASHLEY JÁÑEZ

¿Cómo y cuándo empezó a interesarse por el tema de la barca americana?

La Isabel parte de una leyenda que hablaba sobre una barca americana. Yo sabía de esa leyenda desde hace unos veinte años, porque he vivido mucho tiempo en el barrio de El Palo y allí siempre se ha oído a personas muy mayores lo de la barca americana, aunque se quedaba todo ahí, porque nadie sabía nada más acerca de la historia, ni siquiera cómo se llamaba la barca. Ya con la investigación, supe que su nombre era *La Isabel*. Nadie me daba pistas, pero en abril de 2016 un conocido me mandó un correo electrónico con ciertas instrucciones y las seguí. Me envió unas fotos de una barca donde las leyendas, en inglés, indicaban que su localización estaba en Estados Unidos. Entonces me vino a la cabeza que esa podría ser la barca americana. Esta fue la primera pista fiable y a partir de ahí me puse a investigar. Durante años, no sabía ni por dónde empezar a investigar, pero esta fue la primera pista seria para descubrir que, finalmente, lo que decían los más antiguos de la playa era verdad.

¿Cómo fue el proceso de investigación?

Reconozco que he tenido bastante suerte. El primer paso era contactar con el Mariners’ Museum de Newport News. Escribí un correo interesándome por ese tema y, aunque tardé en obtener respuesta, reiteré las peticiones y me contestaron. Tuve la suerte de que me derivaron a Rachel Conley, una investigadora muy activa en temas locales. Ella también tenía mucho interés en saber cosas del Mediterráneo y de esta forma de cultura marítima local ya desaparecida, así que nos nutrimos mutuamente y me ayudó escaneando casi todo lo que tienen en su archivo. Me facilitó muchos documentos y, como había reciprocidad, conseguimos realizar un buen trabajo.

Después, localicé en el Archivo de Capitanía Marítima de Málaga el contrato de compraventa y se lo mostré a Rachel Conley. Allí en Virginia no lo tenían, así que de esta forma comprobaron que yo estaba comprometido con la investigación. Ya después, cuando terminó la investigación, me correspondía la parte de archivo y hemeroteca local, y más tarde le pedí a ella fotografías de buena calidad. Gestionamos con el fotógrafo oficial del museo la adquisición de dos fotografías en blanco y negro y cinco en color.



El investigador portando un ejemplar de la revista Cuadernos del Rebalaje. (Raúl Orellana).

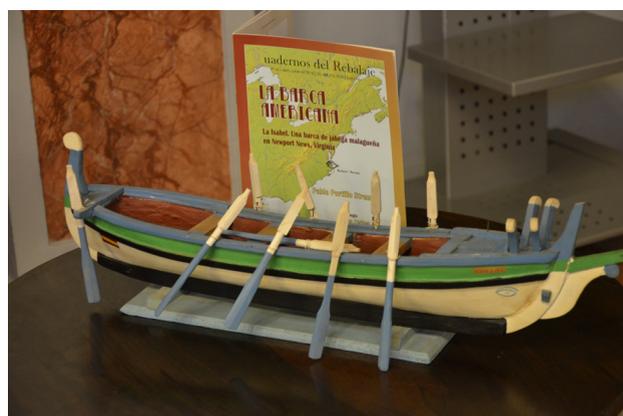
¿Cuál fue la mayor dificultad en la investigación?

Una dificultad fue esta de las fotografías, ya que el importe inicial que nos pedían por ellas era muy elevado; pero finalmente logramos alcanzar un acuerdo. Por otro lado, en el mundo de la barca –donde estoy bastante metido– hay rivalidad entre playas, sobre todo antiguamente, porque ahora se ha difuminado un poco. Se suele hacer gala de las barcas que se tiene y en El Palo gusta mucho decir que ellos tienen *La Isabel*. De modo que uno de los problemas que me he encontrado en la investigación es que no he podido determinar qué playa de varada corresponde a *La Isabel*. No tengo documentación sobre eso, así que me he valido del testimonio y la tradición oral. A través de los nombres del mandador y del propietario de la barca, busqué en los libros de empadronamiento a ver si localizaba a estas personas y las podía asociar a una playa. A eso le dediqué mucho tiempo, pero no encontré ninguno de los nombres, así que no he podido determinar ese dato.

¿Tiene pensado seguir investigando esta historia?

Ahora mismo está muy agotado el tema, porque poco más se puede obtener. Puedo encontrar algún dato más, porque no hay que descartar que alguien que lea el artículo pueda saber algo o tener documentación. Esto es una historia del año 1931, pero puede haber gente que tenga información sobre esto en forma de recuerdo familiar. En cuanto a mi

investigación, sería bonito realizar un segundo trabajo sobre el estado de la barca en la actualidad. La barca se encuentra deteriorada y no está expuesta, por lo que se podría hacer un informe sobre qué posibilidades hay de repararla. Los norteamericanos no conocen las técnicas de reparación que requiere una barca de jábega, por lo que el encargado tendría que ser un carpintero de ribera de aquí que domine la técnica. También es cierto que antiguamente se medía de otra forma, pero hoy se toman más de cien medidas distintas a las barcas, ya que se trata de un tesoro, y el conocimiento y la investigación así lo requieren.



Réplica en miniatura de una barca de jábega. (Raúl Orellana).



Pablo Portillo durante la presentación de su investigación. (Raúl Orellana).

¿Y allí, en el museo, tienen el objetivo de restaurarla?

Me comentaron que ahora mismo no se puede exponer, pero la intención es mostrarla al público. También me explicaron que Huntington –fundador y el primer presidente del Mariners’ Museum de Newport News– había sido muy selectivo en la adquisición de fondos y quería que todos ellos fueran expuestos. Por tanto, la idea es exponerla, pero es una embarcación con casi cien años y el mantenimiento es caro y difícil; además, hay que ver con qué criterios se restaura.

A través de lo que ha visto y el contacto que ha tenido con la gente del museo, ¿ha percibido en Estados Unidos un interés por este tema o por cuestiones malagueñas o españolas?

Yo me he centrado en el tema de la barca y mi contacto ha sido con poca gente, pero sin duda les llama la atención, sobre todo, el hecho de que noventa y tres años después haya una persona interesada en aquello. No solo les llama la atención, sino que me imagino que conocer nuevos países y culturas les interesa. El otro día me comentaron algo que yo no había pensado, pero me atrae mucho, y es el hermanamiento entre ciudades. Desde luego, con este tema ya tenemos un nexo común para un hermanamiento entre Málaga y la ciudad de Newport News. No controlo cómo podría llevarse a cabo, pero ya tenemos el argumento, y todo lo que sea unir y hermanar ciudades siempre es positivo.

¿Cree que desde aquí se deberían potenciar más esos lazos con Estados Unidos?

Aún estamos empezando. Espero y confío en que este tema, que es una curiosidad más de Málaga, obtenga un respaldo. Esto deberíamos aprovecharlo y rentabilizarlo creando lazos de unión, ya que la base está hecha. Una idea sobre esta cuestión podría ser enviar un equipo allí para que un carpintero emita un informe técnico sobre la situación de la barca y publicarlo aquí. Por otro lado, me parece cu-

rioso que la barca de jábega, que tiene una cultura milenaria, no tenga entrada en la universidad. Nadie se ha preocupado, desde el punto de vista docente, de tratar mínimamente la barca de jábega. Habría que aprovechar y dedicarle alguna sesión docente. Además, el tema tiene muchas posibilidades, porque se puede abordar desde el punto de vista de la musicología, la carpintería, la gastronomía, la antropología, el deporte, las tradiciones, etcétera. Hay un espectro muy amplio que podría tratarse desde la universidad implicándose e innovando. Yo animo a toda la gente a que entre en este mundo.

¿Desde Málaga existe una implicación con la barca de jábega?

Algo que se suele decir es que Málaga vive de espaldas al mar y en cierta manera es cierto. En cambio, muchas ciudades tienen un centro de interpretación con su pasado marinero; como Conil, por ejemplo, y eso que es un pequeño pueblo. En Aveiro (Portugal) hay un gran museo. En cambio, Málaga no tiene nada. Yo no digo que deba tener un museo dedicado, porque es un proyecto muy ambicioso, pero tendríamos que empezar por un centro de interpretación. Tampoco es necesario que sea en Málaga ciudad, porque podría ser en otro municipio de la costa, pero así se daría a conocer ese pasado marítimo que ha tenido Málaga. Recuerdo ese poema de Góngora que comenzaba:

*Amarrado al duro banco
de una galera turquesca,
ambas manos en el remo
y ambos ojos en la tierra,
un forzado de Dragut
en la playa de Marbella
se quejaba al ronco son
del remo y de la cadena.*

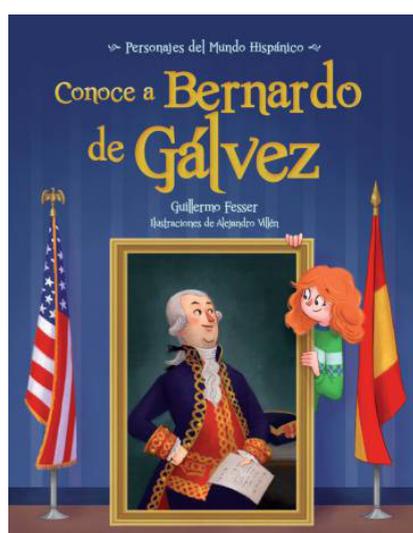
Es decir, ya en el Siglo de Oro, el primer agente turístico que tuvo la Costa del Sol fue Luis de Góngora. Lo que quiero decir con esto es que deberíamos tener un centro de interpretación que abarcara en general la pasada cultura marítima de Málaga y, dentro de él, se podría dar entrada a la barca de jábega, el puerto y esa forma de vida. Fuera de Málaga se nos identifica por los espetos de sardinas, pues vamos a rentabilizar eso y a ponerlo en valor. En Barcelona hay una barca de jábega en uno de los mayores museos marítimos del mundo y nosotros no tenemos nada.

Al mundo de la barca también le falta algún tipo de protección o reconocimiento. El espacio que va desde la N-340 a la playa es tierra de nadie, una zona abandonada sin regular. Habría que dotarlo de algún tipo de protección o de reconocimiento, pero eso tendría que ser a nivel autonómico o nacional.

Reseñas

CONOCE A BERNARDO DE GÁLVEZ

Get to Know Bernardo de Galvez



Título: *Conoce a Bernardo de Gálvez*
Autor: Guillermo Fesser
Editorial: Santillana Loqueleo
Año de edición: 2017
ISBN: 9781682921432

Guillermo Fesser, el conocido escritor y periodista –miembro del dúo Gomaespuma– y director de cine –*Cándida*, *El milagro de P. Tinto*, *La gran aventura de Mortadelo y Filemón*– se une al dibujante malagueño Alejandro Villén en este cómic dedicado al público infantil que repasa la figura del militar y político español Bernardo de Gálvez (1746-1786), personalidad decisiva en determinados episodios de la guerra de Independencia de Estados Unidos, aunque nacido en la localidad de Macharaviaya, provincia de Málaga.

El texto se estructura haciendo pivotar la narración en dos planos temporales: las primeras páginas se sitúan en el presente y cuentan la reciente peripecia que trajo de nuevo a la actualidad al general Gálvez, injustamente poco recordado, al conseguir que se cumpliera el compromiso adquirido en el lejano 1783 de colgar en el Congreso de Estados Unidos un retrato suyo que le reconociera como relevante figura de la historia de este país. Fesser convierte a la persona responsable de lograrlo más de doscientos treinta años después –la malagueña afincada en Washington Teresa Valcarce– en el personaje Mari Pancartas, quien llega al Capitolio con el cuadro para convencer al presidente del comité de Relaciones Exteriores del Senado. El autor sintetiza así la historia real de Valcarce, que a partir del hallazgo de documentación con la resolución original de 1783 realizado por el investigador español Manuel Olmedo Checa no cejó en su empeño de ver colgado el prometido

lienzo en el Congreso. A partir de ahí, el cómic se traslada al pasado a través del relato de la protagonista al senador y cuenta los hechos más relevantes de la trayectoria de Bernardo de Gálvez, que lo hicieron acreedor del reconocimiento de su figura heroica en la conformación de Estados Unidos como nación.

En toda esa segunda parte, las ilustraciones de Alejandro Villén, magníficamente documentadas, ambientan a la perfección el contexto de la época en que Gálvez vivió y desempeñó su importante papel en la independencia estadounidense. El trazo simpático de los personajes, dibujados con algunos detalles de línea más blanda –narices destacadas, redondeo de los cuerpos– pero estilizando también elementos como los barcos o el propio retrato de Gálvez, encaja bien con el texto de Fesser, que resulta didáctico y ameno.

El estilo se ajusta, pues, al público infantil al que va dirigido y explica con sencillez los aspectos más complejos –contexto histórico, estrategias bélicas– e incluso completa el relato con una página final de vocabulario. Pero, sin duda, el gran acierto es añadir un toque humorístico –inseparable de todo lo que hace Guillermo Fesser–, que aporta un plus de interés y complicidad a los jóvenes lectores y lectoras, a quienes en principio está dedicado el volumen, pero que resulta atractivo también para un público adulto que quizá, a pesar de los esfuerzos de los últimos años, desconozca esta figura célebre, algo más familiar entre los malagueños. Precisamente, el origen de la aparición de esta singular obra hay que situarlo en la gira del espectáculo de guiñoles montado por el malagueño Antonio Pino con una pieza sobre Gálvez, que le permitió conocer a Guillermo Fesser, residente en Estados Unidos desde hace años, y a Teresa Valcarce. Desde ese encuentro, se proyecta publicar este cómic dentro de la colección Personajes del Mundo Hispánico, de Santillana USA –una serie destinada a dar a conocer personalidades destacadas del ámbito iberoamericano en centros educativos mediante biografías ilustradas–. En ella se encuentran nombres como Cristóbal Colón, Simón Bolívar, Cervantes, Juana Inés de la Cruz, García Márquez, Neruda, Gabriela Mistral o Pablo Picas-

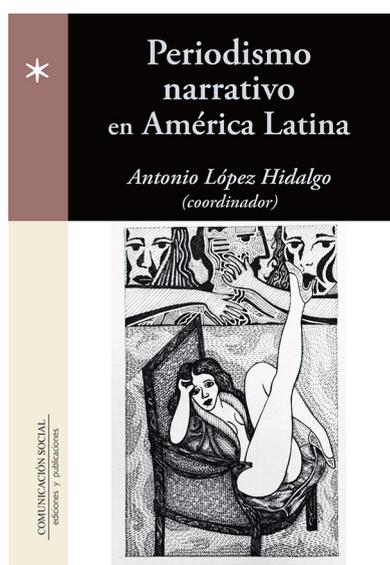
so, a los que ahora se añade Bernardo de Gálvez, un personaje que sin duda es símbolo de los lazos hispanoamericanos y que se viene reivindicando en los últimos años con distintas iniciativas, impulsadas en buena medida por la Asociación Cultural Bernardo de Gálvez, fundada en Málaga en 2008.

Así, gracias a los esfuerzos por rescatar del olvido al general Gálvez, desde el 10 de diciembre de 2014 su retrato cuelga en las paredes del Capitolio. Unos días después, el entonces presidente Barack Obama concedía la ciudadanía honoraria de Estados Unidos a Bernardo de Gálvez. En días como estos, en los que el actual presidente del país arremete insistentemente contra la comunidad foránea y en especial contra el colectivo de origen latino, conviene tener presente que su país se forjó con el concurso de figuras procedentes del ámbito hispánico como Gálvez. Esta obra puede, pues, contribuir a recordar con orgullo estos orígenes a las jóvenes generaciones posteriores, herederas de una idiosincrasia multicultural y multirracial inherente a la esencia de los Estados Unidos de América.

Natalia Meléndez Malavé
Universidad de Málaga (España)

PERIODISMO NARRATIVO EN AMÉRICA LATINA

Narrative journalism in Latin America



Título: *Periodismo narrativo en América Latina*

Autor: Antonio López Hidalgo (coordinador)

Editorial: Comunicación Social. Ediciones y Publicaciones

Año de edición: 2018

ISBN: 9788415544487

América Latina se ha convertido, por derecho propio, en el epicentro del mejor periodismo narrativo en habla hispana debido a la confluencia de diversos fenómenos. El catedrático Antonio López Hidalgo, coordinador de la obra, pretende dar respuesta a estos fenómenos y a los profundos cambios e innovaciones que está aportando el periodismo narrativo en esta región. Para ello ha agrupado bajo el título *Periodismo narrativo en América Latina* a nueve de los más destacados investigadores en esta área: Javier Darío Restrepo, Patricia Poblete Alday, José Eduardo Serrato Córdova, Steven Bermúdez Antúnez, Edvaldo Pereira Lima, Amber Workman, Marcela Aguilar Guzmán, Dolors Palau-Sampio y el propio Antonio López Hidalgo.

El objetivo de esta obra, según señala López Hidalgo en el prólogo, «no pretende otro objetivo sino el de sumarse a esta labor de investigación y difusión de estas nuevas narrativas que han comenzado a despertar el interés de tantos investigadores de la Comunicación en este y otros continentes» (p. 11). Pero, por encima de esta intención, nos parece que la obra deja de manifiesto el enorme peso que tiene la crónica periodística como eje conductor del periodismo narrativo en América Latina. Cada uno de los investigadores participantes apunta a la riqueza, plasticidad y libertad que ofrece este género, único en el periodismo hispanohablante, y que, mediante grandes investigaciones, nos está ofreciendo las mejores piezas periodísticas actuales.

Las nueve piezas del texto muestran la importancia que está adquiriendo el periodismo narrativo en la construcción de un relato global sobre la sociedad actual. Un ejemplo de ello lo obser-

vamos en el capítulo de López Hidalgo, «La inmersión en el periodismo narrativo latinoamericano. De la retórica del distanciamiento a la crónica autobiográfica», que señala la importancia que adquiere la inmersión para el periodismo narrativo. El autor ya había analizado esta cuestión, junto a María Ángeles Fernández Barrero, en *Periodismo de inmersión para desenmascarar la realidad* (2013). Pero en el presente capítulo profundiza en esta cuestión, en relación a las nuevas técnicas de inmersión que están llevando a cabo los

periodistas narrativos latinoamericanos, especialmente en lo referente a la subjetividad manifiesta de estos textos, donde el «yo» del autor es la herramienta que más utilidad ofrece a estos periodistas.

La propia crónica, como género, es también parte activa de la transformación del periodismo narrativo. Patricia Poblete, en «Periodistas/Literatos: autoría, mercado y campo cultural», analiza el actual contexto de la crónica, un género híbrido que vive a caballo entre dos mundos. En su capítulo examina la necesidad de una nueva reinterpretación en torno a la posición que ocupa la crónica para el periodismo y para la literatura.

México es posiblemente uno de los territorios que mejores ejemplos han dado de periodismo narrativo, a través de la pluma de Sergio González Rodríguez, Lydia Cacho y Carlos Velázquez. Estos tres autores son el objetivo de José Eduardo Serrato Córdova en el capítulo «La crónica mexicana en la era de la necropolítica», donde profundiza en las conexiones entre el narcotráfico y el Estado mexicano.

Nos parecen también muy reseñables los capítulos de Steven Bermúdez Antúnez en torno a la argumentación emocional del periodismo narrativo. Es decir, el periodismo narrativo recurre a una apelación emocional constante en su mensaje, lo que se convierte en una parte indisoluble de la crónica y del periodismo narrativo actual. Con otro enfoque, pero igual de interesante, Edvaldo Pereira Lima desarrolla una propuesta denominada «Periodismo Literario Avanzado» para abordar el periodismo narrativo.

Los propios cronistas son una parte esencial en el libro. Dos capítulos se centran en el análisis de los autores desde distintas perspectivas. Podemos encontrar una radiografía sobre estos cronistas en los capítulos de Marcela Aguilar, «Geografías de la crónica latinoamericana», que analizan las características de los artículos de media docena de los principales cronistas latinoamericanos. O el caso de Dolors Palau-Sampio, «Armar y afinar el relato. Diez autores desvelan las claves del proceso de investigación y escritura del periodismo narrativo», que recoge, a través de entrevistas en profundidad, las opiniones de una docena de cronistas sobre la construcción de sus textos, su proceso de trabajo o la misma concepción del periodismo narrativo.

Periodismo narrativo en América Latina se convierte en una referencia obligada para los investigadores o interesados en el ámbito del periodismo narrativo. Es una obra que se aleja de las clásicas cuestiones que han lastrado durante años este fenómeno y se adentra en una nueva etapa que ofrece grandes oportunidades de investigación. En definitiva, el lector encontrará en estas páginas, dejando de lado su aspecto más académico, una muestra de las innovaciones y las posibilidades que ofrece hoy en día el periodismo narrativo, en una región llena de historias que necesitan ser contadas.

Antonio Cuartero
Universidad de Málaga (España)

AUTORES

Aliprandini, Paula Antonella. Facultad de Ciencias Económicas (Universidad Nacional de Misiones). Docente investigadora en el Proyecto 16 E-179 «Transfrontera Sur II. Procesos de metropolización binacional transfronteriza en el Cono Sur. Posadas-Encarnación, 2016-2018», dirigido por la magíster Diana Arellano. Aliprandini es licenciada en Economía.

Almúa, Florencia Itatí. Facultad de Ciencias Económicas (Universidad Nacional de Misiones). Docente investigadora en el Proyecto 16 E-179 «Transfrontera Sur II. Procesos de metropolización binacional transfronteriza en el Cono Sur. Posadas-Encarnación, 2016-2018», dirigido por la magíster Diana Arellano. Almúa es magíster en Gestión Pública.

Blanco Fresnadillo, María Lourdes. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga. Su línea de investigación se centra en el ámbito de la literatura hispanoamericana, particularmente en las relaciones entre arte y literatura. Ha publicado el estudio *La poética de Manuel Mujica Lainez. Fábula e iconografía* (Universidad de Málaga, 2013). Actualmente ejerce la docencia como profesora de Lengua Castellana y Literatura en el IES Ciudad Jardín, de Málaga.

Cuartero, Antonio. Investigador postdoctoral por la Universidad de Málaga. Acreditado como profesor ayudante doctor por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA). Ha disfrutado de una beca de investigación FPU (Formación del Profesorado Universitario) desde 2013 a 2017, que ha ejercido en el Departamento de Periodismo de la Universidad de Málaga. Su investigación está centrada en el periodismo narrativo, la crónica y el reportaje. Recientemente ha desempeñado labores de investigación y docencia con un contrato como doctor a dedicación completa de seis meses de duración dentro de los Contratos Puente 2016 de la Universidad de Málaga. Es premio extraordinario de doctorado 2019 por su tesis doctoral.

Espinoza, Ana Victoria. Nació en Posadas (capital de la provincia de Misiones). Es licenciada en Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, realizadora audiovisual y amante de los viajes. Su inclinación por la fotografía viene desarrollándose desde hace más de ocho años. En su trayectoria, ha expuesto en muestras provinciales y nacionales. Sus obras han sido publicadas en periódicos y revistas.

Fernández Ariza, Guadalupe. Catedrática de Literatura hispanoamericana de la Universidad de Málaga. Sus publicaciones se centran en los siglos XIX y XX.

Frías Reina, José Javier. Tiene catorce años de experiencia en la dirección de centros educativos, los once últimos como director en el CEIP Custodio

Puga, de Torre de Mar. Es miembro del equipo de coordinación pedagógica del programa Vivir y Sentir el Patrimonio –de la Consejería de Educación– y miembro del equipo de coordinación de zona del CEP n.º 5 de Vélez-Málaga.

Jiménez Millán, Antonio. Nació en Granada en 1954. Es catedrático de Literaturas Románicas en la Universidad de Málaga. Ha escrito varios libros de poemas, ensayos y ediciones críticas. Sus principales líneas de investigación se centran en la literatura europea de las vanguardias históricas, en los autores de la Generación del 27 y en la poesía española de posguerra.

Lencina, Tatiana. Es fotógrafa/reportera gráfica y trabaja para medios gráficos, webs, en proyectos personales, mostrando realidades para calmar la sed de arte que hay en su interior. No hay un momento igual a otro y todo es tan subjetivo como sus ojos y percepción, del mismo modo que la mirada del/de la espectador/a. Deja las piezas lo más cercanas al escenario que puede captar, porque es con esa realidad con la que hay que lidiar todo el tiempo. Actualmente forma parte junto a otros colegas del jurado de los Premios Arandú en la Terna Fotografía.

López Soler, Mónica. Licenciada en Historia del Arte (en la Universidad de Granada), especialista en historia de la indumentaria. Lleva cuatro años investigando la figura del artista Frank Rebajes, sobre el que ha publicado numerosos trabajos (coordinadora y articulista del monográfico sobre Frank Rebajes en la revista *El Toro Celeste*, julio de 2017; un artículo en el monográfico de la revista *Litoral* dedicado a Torremolinos, septiembre de 2017; un artículo en la revista *Ateneo del Nuevo Siglo*, especial 50 aniversario, 2016; charla presentación en el Museo Casa Natal Picasso, en Málaga, enero de 2018; y otros tantos.

Machuca Casares, Blanca. Es artista y realiza diseño gráfico y de espacios para exposiciones, teatro, danza y ópera, además de ser profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga. Recibió el premio de escenografía del Festival del Sur en el 2001 y el premio del Centro de Interpretación de la Prehistoria con el estudio Luis Machuca y Asociados en el 2010. Seleccionada en los premios nacionales de grabado en 1997. Es doctora por la Universidad de Málaga con la tesis doctoral «Juego entre arte y teatro. Trasvases entre las técnicas teatrales y artísticas. Los casos de Robert Wilson, Tadeusz Kantor y Dominique Gonzalez-Foerster» (2014), que realizó con el fin de buscar y poner en práctica una metodología personal que gracias a la complicidad del espectador entra en el juego propuesto a través de objetos y la palabra y que puede poner en marcha mecanismos que provocan el deseo a hacer y a pensar.

Macías, Cristóbal. Doctor en Filología Clásica e Hispánica y catedrático de Filología Latina por la Universidad de Málaga. Entre sus líneas de investigación, se encuentran la historia de la astrología grecorromana, el platonismo medio, la tradición clásica y las TIC aplicadas a la didáctica del latín. En el ámbito de la filología hispánica, es autor de un estudio sobre el demostrativo en Miguel Delibes y de varios trabajos sobre aspectos concretos de la obra de Mario Vargas Llosa.

Medeiros da Silva, Edgardo. Profesor ayudante de Inglés en el Instituto Superior de Ciencias Sociales y Políticas de la Universidad de Lisboa (ISCSP) e investigador en el Centro de Estudios Anglófonos de la Universidad de Lisboa (CEAUL). Posee un doctorado en Cultura Norteamericana –titulado *The Political Jeremiad of Henry Adams* (2007)– y ha publicado de manera regular estudios sobre historia política americana, historiografía americana y relaciones diplomáticas lusoamericanas, que constituyen sus principales líneas de investigación.

Meléndez Malavé, Natalia. Es profesora del Departamento de Periodismo de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga. Licenciada en Periodismo (2000) por la UMA, es doctora en Periodismo (2005) por una investigación sobre la comunicación satírica en la prensa, campo en el que es especialista. Sus intereses se centran, además, en el análisis de la comunicación, con atención a la comparativa entre territorios tanto nacionales como internacionales, en diversos soportes (prensa, televisión, redes sociales) tanto desde el punto de vista de las políticas o los públicos como en especial de los contenidos producidos y distribuidos por los medios. Los resultados de estas líneas de investigación están recogidos en publicaciones de las que es coeditora, como *El estatuto del acontecimiento (I)* (Rennes, 2015) y *Medios de comunicación e identidad. Estudio comparativo de dos regiones europeas: Andalucía y Aquitania (1960-2005)* (Sevilla, 2015). Ha publicado, además, una docena de artículos en revistas especializadas y es asimismo autora de una veintena de capítulos en libros colectivos.

Mesa Borrallo, María de las Nieves. Siete años de experiencia en la secretaría del CEIP Custodio Puga, de Torre del Mar. Coordinadora de Plan LyB de 2007 a 2011. Responsable de biblioteca desde el 2011 hasta la actualidad. Diplomada en la especialidad de Lengua Extranjera Francés-Primaria.

Mota Recio, Esteban. Nueve años de experiencia en la jefatura de estudios del CEIP Custodio Puga, de Torre del Mar. Diplomado en la especialidad de Educación Física-Primaria. Responsable de la planificación y organización de actividades relacionadas con hábitos de vida saludable en el centro. Director de la recreación histórica en el centro de *La batalla de Pensacola*.

Palacios Domínguez, Luis. Es gestor cultural de amplia experiencia internacional. Medalla de la Ciudad de Cuzco por sus trabajos de investigación sobre la figura del Inca Garcilaso de la Vega. Comisario de las exposiciones «Crónicas del Inca», conmemorativa del IV centenario de la muerte de Garcilaso, y «Príncipes de las letras», revisión de las relaciones entre el Inca Garcilaso y Luis de Góngora.

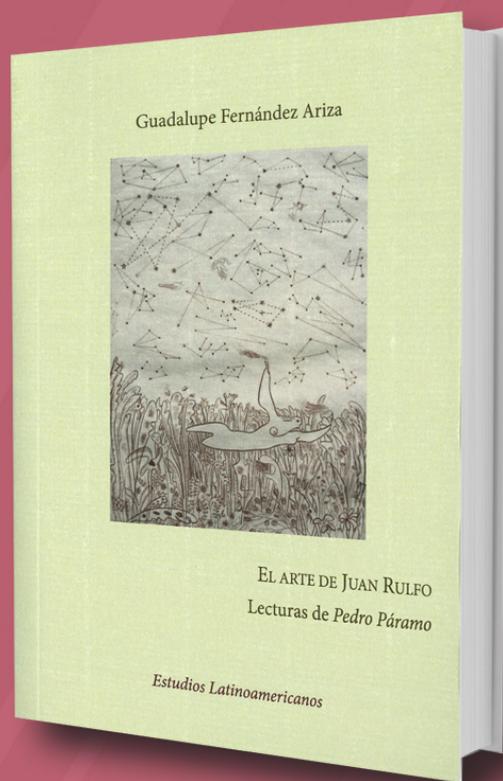
Pérez Frías, Pedro Luis. Doctor en Historia por la Universidad de Málaga, teniente coronel del Cuerpo General de las Armas del Ejército de Tierra (en reserva), diplomado de Estado Mayor, miembro del grupo de investigación Crisol Malaguide, HUM-333 del Plan de Investigación de la Junta de Andalucía. Especializado en historia militar, sus investigaciones se centran en las élites militares españolas, así como en la guarnición de Málaga, sus cuarteles y las relaciones del ayuntamiento de esta ciudad con el ejército. Una segunda línea de investigación es la Guerra de la Independencia en Málaga y Andalucía.

Salafranca Vázquez, Alejandro. Nacido en Málaga, criado en Melilla y formado en México, es antropólogo por la Escuela Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México y candidato a doctor en Historia por la UNED de Madrid. Fue responsable de colecciones en el grupo editorial Algazara-Aljaima (1992-1997). Ha desarrollado una dilatada carrera en el servicio público cultural mexicano, donde destaca su paso por la Dirección de Planeación y por la Coordinación Nacional de Desarrollo Institucional del Instituto Nacional de Antropología e Historia, por la Coordinación de Patrimonio Histórico, Artístico y Cultura de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, y por la Dirección General de Tecnologías de la Información de la Secretaría de Cultura Federal, donde coordinó la Agenda Digital de Cultura. Ha sido comisario de las exposiciones «La Ciudad de México en el arte. Travesía de ocho siglos» y «Miradas a la ciudad. Espacio de reflexión urbana», ambas en el Museo de la Ciudad de México.

Taján, Alfredo. Es poeta, novelista, articulista y ensayista, además de gestor cultural. Ha dirigido el Instituto del Libro y actualmente es el responsable de la Casa Museo Gerald Brenan.

Unamuno Pérez, Ramón de. Aparejador por la Universidad Complutense de Madrid y licenciado en Derecho por la Universidad de Málaga. Trabajó con ambas titulaciones, primero en construcción con empresas privadas extranjeras y después en Inspección de Trabajo de Málaga como subinspector hasta su jubilación en enero de 2009. Es cuñado del artista malagueño Chema Lumbreras, que presenta aquí algunas de sus obras basadas en la vida de su tío abuelo Tomás Meabe. Nieto del escritor Miguel de Unamuno.

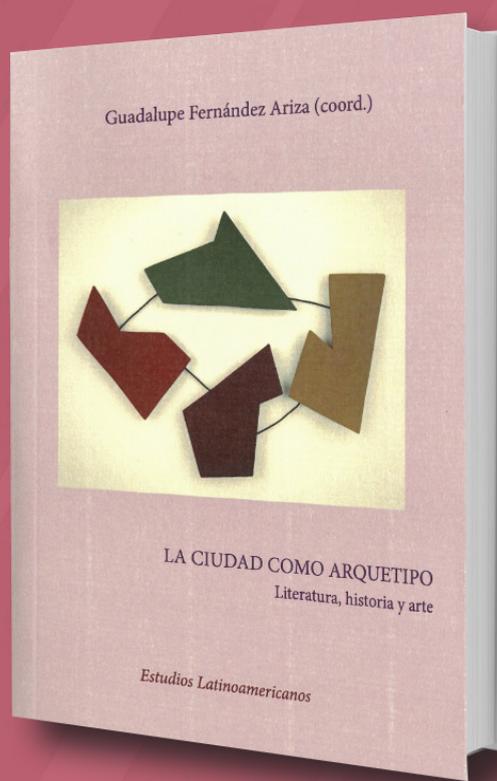
COLECCIÓN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS



EL ARTE DE JUAN RULFO

Lecturas de Pedro Páramo

Guadalupe Fernández Ariza



LA CIUDAD COMO ARQUETIPO

Literatura, historia y arte

Guadalupe Fernández Ariza (coord.)

Ya disponible el segundo volumen de la colección *Estudios Latinoamericanos* en el marco de colaboración del Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos de la Universidad de Málaga y la Cátedra Vargas Llosa



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



ANDALUCÍA TECH
Campus de Excelencia Internacional
Aula María Zambrano
Estudios Transatlánticos

CÁTEDRA
VARGAS
LLOSA
www.catedravargasllosa.com



ENVÍO DE ORIGINALES

1. La revista *TSN (Transatlantic Studies Network)* es una revista de acceso abierto de Estudios Internacionales del Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos y del grupo de investigación E-COM, es una publicación con carácter ensayístico, de divulgación científica y académica, de periodicidad semestral.
2. Los trabajos presentados para ser publicados en TSN deben ser investigaciones originales y no haber sido publicados antes en ninguna otra publicación.
3. TSN acepta textos en español, inglés, portugués y francés.
4. La revista TSN no cobra cuotas por el envío, procesamiento o publicación de sus artículos, textos y colaboraciones.
5. El proceso de evaluación de los textos seguirá un proceso de *peer review* en doble ciego, para mantener el anonimato entre el revisor y el autor o autores del trabajo. TSN encarga la revisión de los artículos recibidos a expertos en el tema. En el caso de que ambos revisores no coincidan en la evaluación se solicitará una tercera revisión que será definitiva.
6. Los revisores expertos en el tema de los artículos recibidos serán revisores externos a la propia revista y a la propia Universidad de Málaga.
7. TSN solo acepta artículos originales e inéditos que aborden cuestiones sobre los Estudios Transatlánticos desde cualquier disciplina.
8. Los originales se enviarán en un documento WORD, con tipo de letra Times New Roman 12 e interlineado 1.0.
9. El texto se enviará al siguiente correo: tsn@uma.es
10. La estructura de cada texto tendrá que tener la siguiente información en este orden:
 - Título (inglés y español).
 - Autor y datos del autor (filiación profesional, datos profesionales y correo electrónico).
 - *Abstract* (inglés y español). (Máximo 200 palabras).
 - Palabras clave (entre 5 y 8 palabras).
 - El tamaño máximo para cada artículo es de 10.000 palabras (sin contar título, resumen, palabras clave o fuentes y bibliografía).
 - En el caso de los textos destinados a nuestra sección «Monográfico» se establece un mínimo de 6.500 palabras por artículo.
 - Las referencias bibliográficas se harán siguiendo el procedimiento APA.
 - Se debe incluir en el envío una fotografía reciente del autor.
11. Si alguno de los textos necesita ir ilustrado con imágenes, estas deben ser enviadas en JPG, con la mayor calidad posible y su correspondiente pie de foto. Todas las imágenes deben contar con los permisos de sus autores para ser publicadas.
12. Recomendamos a los autores consultar nuestro libro de estilo para solventar dudas en la edición y corrección de los textos.
13. Los autores son los únicos responsables del contenido de sus artículos.
14. TSN apoya el acceso libre al conocimiento como base para el enriquecimiento global del conocimiento, por tanto, TSN se adhiere a la iniciativa de Creative Commons de tipo Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada para todos los textos publicados. Esta publicación está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.
15. Las fotografías de nuestros colaboradores tienen todos los derechos reservados a no ser que el autor indique lo contrario.
16. La revista TSN se adhiere a las normas y códigos internacionales de COPE (Committee on Publications Ethics) para preservar la integridad ética y moral de las publicaciones en la ciencia.
17. La revista TSN hará uso del programa UNICHECK, utilizado por la Universidad de Málaga, para luchar contra el plagio de artículos.
18. Todo artículo que no cumpla con las normas aquí descritas será rechazado.



ANDALUCÍA TECH

Campus de Excelencia Internacional

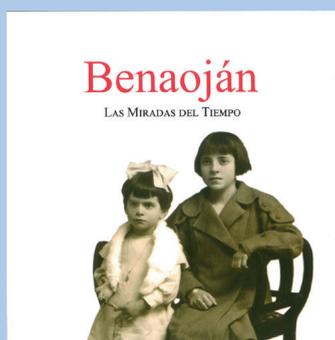
Aula María Zambrano

Estudios Transatlánticos

CENTRO DE EDICIONES · DIPUTACIÓN DE MÁLAGA



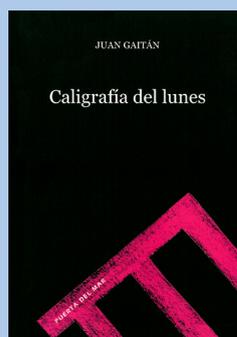
Colección Las Miradas del Tiempo
N.º 16. *Serrato. Remanso de paz*
Antonio Montilla Romero
115 pp., fotos. Precio: 15,00 €



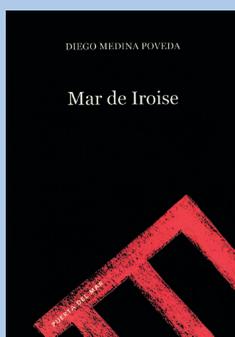
Colección Las Miradas del Tiempo
N.º 17. *Benaoján. Relatos para un instante*
Esperanza Peláez
117 pp., fotos. Precio: 15,00 €



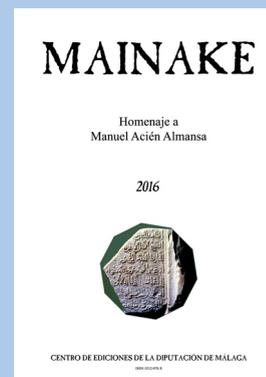
Revista Jábega
N.º 108. Monográfico: *La educación en Málaga*
123 pp., fotos. Precio de un ejemplar: 5,41 €
Suscripción anual (tres números): 14,42 €



Colección Puerta del Mar
N.º 134. *Caligrafía del lunes*
Juan Gaitán
172 pp. Precio: 6,01 €



Colección Puerta del Mar
N.º 135. *Mar de Iroise*
Diego Medina Poveda
95 pp. Precio: 6,01 €



Revista Mainake, n.º 36. Año 2016
Homenaje a Manuel Ación Almansa
496 pp., fotos, dibujos. Precio: 13,22 €



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



ANDALUCÍA TECH
Campus de Excelencia Internacional
Aula María Zambrano
Estudios Transatlánticos

HUM. 654
ECOM
Grupo de estudios sobre
COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN



M
diputación de **málaga**
cultura

L
centro de ediciones
diputación de **málaga**

www.tsn.uma.es