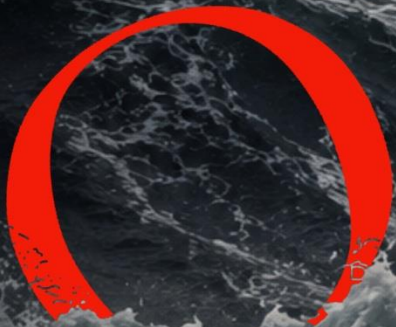
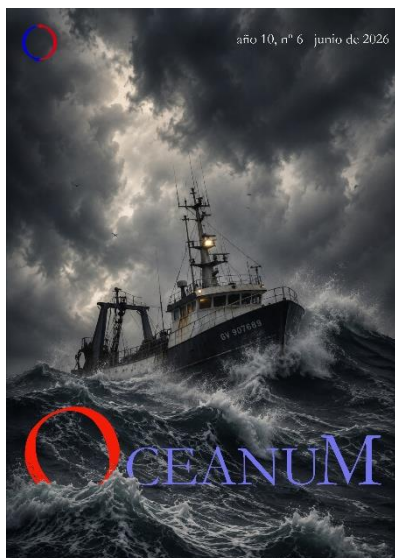




año 10, n° 6 junio de 2026



OCEANUM



ISSN 2605-4094

OCEANUM

Revista literaria independiente

Año 9, nº 6

Junio de 2026

Editada en Gijón (Asturias) por

Miguel A. Pérez García

revista@revistaoceanum.com

Dirección:

Miguel A. Pérez

Miguel@revistaoceanum.com

Comité editorial:

Pravia Arango

Javier Dámaso

Oswaldo Beker

Pilar Úcar Ventura

Augusto Guedes

Diego García Paz

Corrección de textos:

Andrea Melamud

correcciontextosam@outlook.com

Página web:

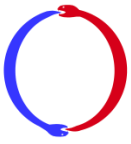
www.revistaoceanum.com

Sara@revistaoceanum.com

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de los contenidos de la presente publicación sin los permisos expresos de la revista y de los autores correspondientes.

Las opiniones vertidas en cada artículo como ejercicio de la libertad de expresión son propias de su autor y en modo alguno identifican a la revista *Oceanum*, al Comité editorial o a los demás autores.

Suscripción a la revista: suscripcion@revistaoceanum.com



N este número iba a ser otro el texto editorial, pero se nos ha muerto Emilio Amor. Poeta, compañero. Demasiado pronto, siempre es demasiado pronto. Tripulante a bordo de esta nave desde los primeros números de *Oceanum*, durante varios años nos dejó sus poemas, mezcló poesía y agua salada para traernos hasta la arena, subidas en una ola, las palabras de otros poetas que hablaron de la mar. Hoy, Emilio ha escuchado el sonido de esas olas y de otra mar en su caracola y le ha susurrado que había llegado la hora de partir en el último barco de la tierra. Luego, su vela se ha difuminado tras el horizonte. Los demás, nos quedamos en la orilla, con el único consuelo de sus palabras y de sus poemas.

Aquel tren que ya no existe
atravesaba acantilados, cruzaba los picachos,
nos llevaba a las playas.

Hay un proyecto de futuro en cada arroyo
y un miedo en la vaguada de los ríos,
donde descienden los hombres invisibles
con sus escopetas.

Resplandecen las flores de papel
en las entrañas de la tarde y en los márgenes
que recorrí hasta llegar a la casa quemada.

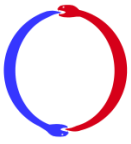
Se dulcifican en tu piel
las densas cordilleras donde ansío
depositar mis labios,
la eternidad en flor que me dejaste
con la miel en las puertas.

El frotamiento azul de los vagones
de aquel tren de la infancia.

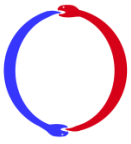
Heracles y nosotros, Emilio Amor

¡Hasta siempre, compañero! Sujeta firme el timón y pon proa al norte. Siempre al norte. Buena travesía.

Miguel A. Pérez



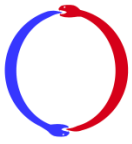
6	La galera			
	Entrevista a Miguel Gayo	Ginés J. Vera	6	
	El code-switching como seña de identidad en la literatura chicana escrita por mujeres	Isabel García	10	
	Ecós y presencia: visiones actuales de al-Ándalus	Abdo Tounsi	24	
28	Dentro de una botella			
	Hipócrates: la conjunción de ética y medicina llevada al derecho	Diego García Paz	28	
	Zascandileando	Pravia Arango	32	
35	Cantos de sirena			
	¿Qué le diría hoy Hildegarda a Rosalía?	Pilar Úcar	35	
41	La estrella polar			
	Cine primavera-verano (2026)	Alejandro Arranz García Pravia Arango	41	
	Cuando los dibujos animados	Miguel A. Pérez	45	
52	Anaquido kalimat			
	Fatima Maimouni	عَتَائِدُ كَلِمَات فاطمة الميموني	Encarnación Sánchez	52
	Entre lo sagrado y lo profano: la poesía interrogativa de Fátima Maimouni		Víctor Hugo Pérez Gallo	55
57	L'imperceptible écume			
	Daniel Malbranque		Miguel Ángel Real	57
62	Outros mares			
	Debíache unha canción		Augusto Guedes	62



65	Espuma de mar		
	Premios y concursos literarios		66
	Con un toque literario	Goyo	68
	Noticias breves		70
73	Gran Sol		
	<i>París en el siglo XX</i> (fragmento)	Jules Verne	73
102	Nuevos horizontes		
	Intrusa	Oswaldo Beker	103
	Ratas	Ginés J. Vera	105
	<i>Open days</i>	Encarnación Sánchez	111
	Cuando fui romano	Goyo	121
	<i>Aut jam hic aderit, aut jam adest</i> (Plauto)	Miguel Quintana	124
131	Créditos de fotografía e ilustración		



Entrevista a Miguel Gayo



Ginés J. Vera

comentárnosla: “Si el mito es trágico, lo es porque su protagonista tiene consciencia”.

Efectivamente, la novela *El Tunche* toca el tema de la culpa. Para poder responder a la pregunta, antes debo comentar que esta novela se basa principalmente en personajes. Es una novela de personajes, de personalidades bien diferenciadas. Incluso en la estructura de la novela se le dedica un capítulo a cada uno de ellos. A lo largo de la narración se van mostrando sus acciones, sus tragedias personales, las contradicciones que arrastran y el sentimiento de culpa que las acompaña. Ellos, como todos nosotros, tratan de lidiar con la biografía que les toca vivir. Su mayor o menor conciencia de esas situaciones marca la diferencia, como sugiere Camus en su cita, así como su aceptación o su rebeldía ante ellas. En mi opinión, algo parecido a lo que nos ocurre a cualquiera de nosotros.

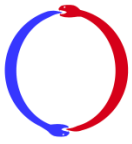
El concepto de mito está muy presente en la novela. El mismo Tunche es una leyenda andina con connotaciones míticas, un ser malvado que se lleva los cuerpos y las almas de los que se han *perdido*. Y los personajes de esta novela se pierden en las situaciones de sus vidas y tratan de encontrarse, de superar la contradicción. Algunos quizás no lo consiguen, y entonces aparece el Tunche.

Hay un hecho real en su novela, ocurrió hace justo diez años, en un parque sevillano. Más allá de lo violento y trágico de aquella muerte de una joven, le preguntaría por otros hilos conductores de *El Tunche*; pues lo real da paso a la historia ficcional de los protagonistas, entiendo.

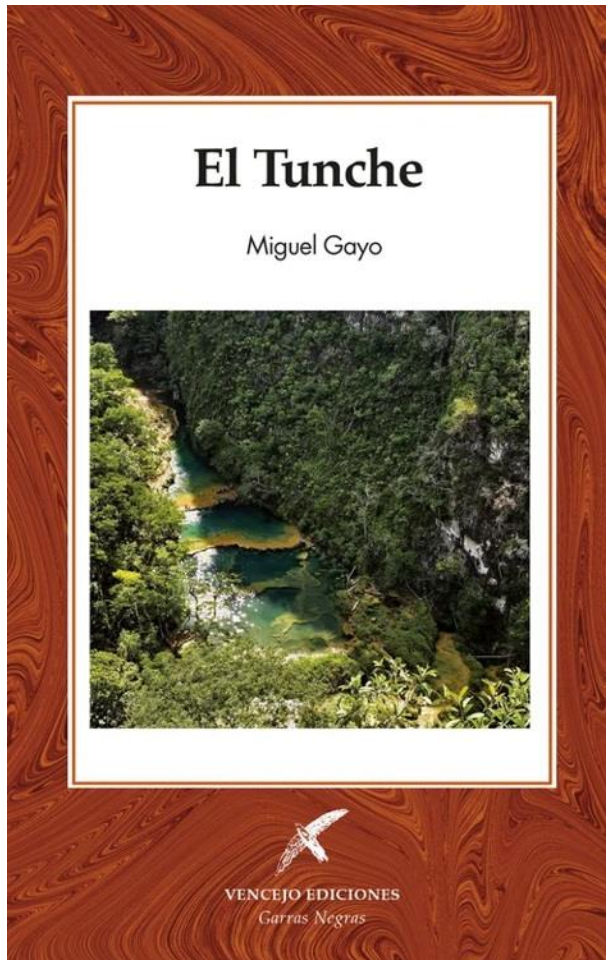
La violación salvaje con resultado de muerte de Sara conmocionó a la ciudad de Sevilla. Un hecho real ocurrido en el parque más emblemático de la ciudad. El destino hizo coincidir a dos seres antagónicos en el mismo lugar y al mismo tiempo: una joven con depresión que acudió a

ME concedió una entrevista para nuestra revista *Oceanum* el escritor Miguel Gayo (Madrid, 1966). Como escritor destaca por su dedicación al relato corto, donde ha cosechado numerosos premios en certámenes literarios de ámbito nacional e internacional. Tras su primera novela, *Nadie elige nada* (2021), ha publicado *El Tunche* (Vencejo, 2025). Gayo reside en Sevilla, donde trabaja como funcionario de carrera, y justo en esta ciudad se desarrolla la novela por la que le pregunto.

La culpa, junto con la aceptación de la tragedia de la existencia humana, se me antoja que uno de los grandes temas río de su novela es. Como también se menciona, de algún modo, entre las páginas, el concepto del mito, le lanzo la siguiente cita de Albert Camus, por si quiere



suicidarse y un depravador sexual que solía esconderse a esas horas en el parque para espiar y, en el mejor de los casos, practicar sexo furtivo con otros hombres. Los ansiolíticos que consumió Sara no pudieron acabar con su vida, según los forenses; la muerte le llegó por desangramiento tras la brutal violación.

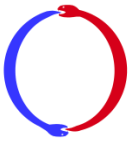


Este acontecimiento es lo único real de la novela; en ella se expone un análisis bastante detallado del caso y del consiguiente proceso judicial. A partir de ahí, todo es ficción. Los personajes principales de la novela, entre ellos, dos amigos que amaron a la misma mujer, se relacionan con Sara de manera tangencial: todos interactúan con la joven en algún momento, pero nada de eso es decisivo en su biografía ni en su malogrado destino. Por supuesto, esta interrelación de los personajes es un recurso literario, pura ficción.

Ni Sara ni ese crimen son los protagonistas de la novela; no estamos ante una novela *true crime*. Las personas que ya la han leído así me lo han confirmado. Ni siquiera es una novela tenebrosa o criminal. Los hilos conductores son el amor, las personalidades dispares, el sentimiento de culpa, las compensaciones que ponemos en marcha para calmar nuestro desasosiego. Para mí es una novela contemporánea en la medida en que toca muchos temas con los que tenemos que lidiar las personas que compartimos este tiempo histórico: las enfermedades mentales, la soledad, los trastornos de la alimentación, las contradicciones a las que nos avoca un sistema mercantilista y, en cierta medida, deshumanizado.

Otra de las frases que he extraído de su novela, por si nos la quiere comentar es: “Las nuevas generaciones ansiaban un destino cósmico (...), y el mundo real de los mayores solo les ofrecía miserias”.

Aquí, el narrador recoge el hastío que invade a uno de los protagonistas, que ejerce de profesor de Historia en un instituto, «el abismo intergeneracional que envenenaba el ambiente», según sus palabras. ¿De dónde proviene esta distancia entre el pupilo y el docente? ¿Entre los progenitores y los hijos? A diferencia de otras épocas, opino que la dialéctica entre generaciones se ha perdido. Ya los jóvenes no confrontan dialécticamente con los mayores; directamente piensan que no merece la pena andar con explicaciones con personas tan alejadas de su mundo. Han nacido en un mundo tecnológico que les mandó señales de que la vida podría ser de otra manera, más universal, casi cósmica; entonces, el mundo chato de los mayores les crea una gran frustración. Imaginaron viajes virtuales a cualquier país, región o mundo; señales neuronales con implantes o estimulación que les harían poderosos... y la realidad es que no pueden ni siquiera independizarse y crear su propio hogar.



Desde mi opinión, este desajuste entre su mundo interno y el mundo externo es la base que alienta muchas enfermedades mentales, trastornos de conducta, alimentación y de personalidad. De todo esto se habla en la novela, y algunos personajes representan estas situaciones.

Por otro lado, y aunque esto nos aleje mucho del sentido de la entrevista, quiero comentar que este desajuste del que hablamos resulta determinante en la adhesión a ideologías retrógradas y semidictatoriales que manifiestan algunos jóvenes (creo que en menor proporción de lo que se dice). La coctelera dentro de su cabeza, el desajuste entre la aspiración y la realidad, reclama orden, referencias fuertes. *Mano dura*, como dirían los antiguos.

Para que nos hable del amor en *El Tunche*, que lo hay y mucho, le tiendo el hilo de un poema que leemos en la novela, uno de Rubén Darío sobre llegar a amar.

«Cuando llegues a amar, si no has amado, / sabrás que en este mundo / es el dolor más grande y más profundo / ser a un tiempo feliz y desgraciado». Un poema de Rubén Darío sobre la contradicción del amor que suelen cantar los poetas: lo que más ama también te puede causar el mayor sufrimiento.

Más allá de esta visión un poco extrema del amor, en *El Tunche* las relaciones amorosas son la base de la novela. Tres amigos, dos hombres y una mujer, que se aman. En realidad, los dos hombres aman a la misma mujer, un ser vitalista y esquinado que vive la vida con intensidad. El *Tunche*, como metáfora del mal, se suma a esta relación y pone a prueba sus vidas y su amistad. ¿Podrá el amor que siente entre ellos superar al mal? Ya veremos qué ocurre.

Me gustaría preguntarle por la parte de Miguel Gayo que quizá haya en alguno de los personajes de *El Tunche*. Justamente, leemos

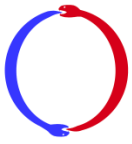
que uno de los protagonistas aprobó una oposición y solicitó plaza en una ciudad alejada. Me suena familiar, leyendo su biografía en la solapa.

Claro, resulta inevitable utilizar retales de la propia biografía en la construcción de los personajes. Como bien dices, yo arribé a una ciudad alejada de la mía; esto es, de Madrid me desplazé a Sevilla, a consecuencia de unas oposiciones. El destino, en principio provisional, se tornó definitivo al conocer a una inquieta granadina con la que formé familia, tal como se cuenta con algo de guasa andaluza en la solapa del libro.

Los lectores me comentan que uno de los aspectos que más les ha gustado tras leer la novela se refiere a la construcción de los personajes. *El Tunche* es una novela de personajes, de personalidades bien marcadas y diferenciadas, seres dispares a los que se quiere o se odia. Cada lector adherirá más o menos con cada uno. Por supuesto, trozos de mi biografía y de mi visión del mundo aparecen en algunos de ellos. Pero son eso, trozos. Un novelista es un creador y, por lo tanto, debe aspirar a crear algo nuevo, no trasladarse él mismo dentro de su ficción.

El code-switching
como seña de identidad en
la literatura chicana escrita por mujeres





Isabel García

sus hijos, nacidos o criados en los Estados Unidos, ya no quieren hablar ese idioma ni regresar a su país de origen.

Narrador (en español): Mis hijos no hablan conmigo, otro idioma han aprendido y olvidado el español...

El hijo (en inglés): *What are you talking about, Dad? I don't want to go back to Mexico, no way.*

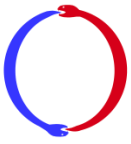
Aquí el inglés no es solo un idioma; representa el alejamiento de las raíces. Para el padre, Estados Unidos es una “jaula de oro”, un lugar con éxito económico, pero donde está perdiendo la conexión con sus propios hijos, a causa de la brecha lingüística.

En la canción “El bilingüe”, el uso del inglés representa, en cambio, superación, esfuerzo por encajar, adaptación y romance. En este caso, el conflicto viene dado, porque el protagonista se enamora de una mujer que habla inglés, y decide estudiar el idioma para poder comunicarse con ella y abrirse puertas en el país. La canción fluye en español hasta que el protagonista decide demostrar lo que ha aprendido, cambiando a un inglés formal y romántico “*I wish to tell you in this song how much I love you... / Oh my Darling, you are my life, you are my heart*”. El *code-switching* aquí es una herramienta de empoderamiento. Muestra que el migrante no tiene por qué borrar su identidad; puede dominar ambos mundos (ser bilingüe) para salir adelante y conectarse con los demás.

Para los sociólogos y lingüistas, estas canciones demuestran que “Los tigres del norte” no solo hacen música para entretener. Ellos documentan la “experiencia transnacional”, el proceso real donde el español y el inglés chocan, conviven y crean una nueva identidad cultural en la frontera.



¿QUIÉN no se ha sentido por lo menos sorprendido al escuchar alguna de las canciones de los Tigres del Norte por la mezcla aparentemente absurda y aleatoria que hacen entre el español y el inglés? Ellos son un ejemplo, en el campo artístico de la música, de lo que viene a llamarse cambio de código o *code-switching*, y que es una característica esencial, una señal de identidad, de la literatura escrita por la minoría latina en EE. UU., en especial la de los México-americanos o chicanos, pero también la de los neoyorriqueños, cubano-norteamericanos, salvadoramericanos y otros. Así, en la canción “Jaula de oro”, el *code-switching* representa una barrera generacional y el dolor por la asimilación cultural. El conflicto se produce porque el padre (el narrador) habla solo en español y extraña México, mientras que



Los tigres del norte

La literatura chicana hace uso recurrente del *code-switching* en sus diferentes géneros, novela, relato breve, poesía, teatro. Se suele mantener que el inicio de esta literatura se remonta al año 1848, fecha en la que se firmó el Tratado de Guadalupe Hidalgo, que puso fin a la guerra entre Estados Unidos y México. Las leyes contenidas en el tratado, protectoras de los derechos de los mexicanos radicados en esos estados, fueron sistemáticamente violadas. Desde entonces, se vivirían años de restricciones y vejaciones. A los antiguos pobladores de estos territorios se les prohibió la práctica del idioma y de las costumbres. Sus propiedades fueron arrebatadas por medios ilegales y sus derechos a la educación y al empleo fueron condicionados.

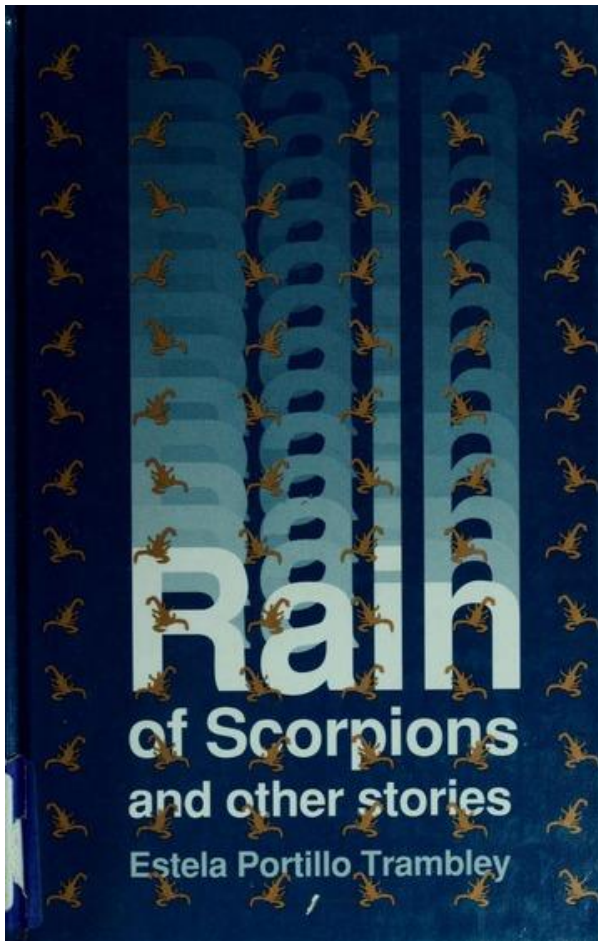
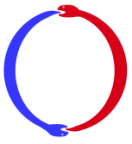
Sobre los orígenes del término “*chicano*”, la teoría más extendida es que se trata de una derivación o desinencia del término *mexicano*. De la voz “mexicano” se derivó “xicano” y, como la pronunciación de la *x* a veces cambia a *ch*, se obtiene, como resultado, la de “chicano”, aunque algunos prefieren “xicano”.

El término “chicano” aparece en el siglo XX, a mediados de la década de los cincuenta. En un principio, se usaba en forma despectiva para identificar a las personas de clase baja que inmigraban a los Estados Unidos. También se refería de forma peyorativa a “muchacho callejero”, “maleducado”, “pillo”, “pícaro”, etc.

Pero, a partir del conocido Movimiento Chicano (1965-1979, años explosivos en la lucha por los derechos civiles y humanos en este país), adquirió una connotación de tintes políticos muy clara. El término “chicano” fue adquiriendo así un valor semántico de mayor prestigio, porque se llegaron a crear, incluso, departamentos de Estudios Chicanos en muchas universidades estadounidenses. Hoy en día se han diversificado para incluir en ellos Estudios de la Mujer Chicana.

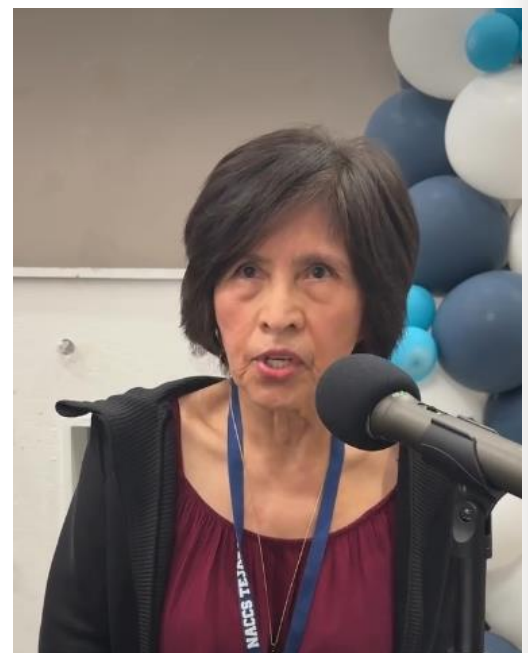
A modo de definición, puede decirse ya, brevemente, que “chicana” o “chicano” es aquel residente o ciudadano estadounidense de ascendencia mexicana. Los chicanos nunca han sido considerados como ciudadanos legítimos. Han sido relegados a ciudadanos de segunda o tercera clase. Por otra parte, cuando un estadounidense de descendencia mexicana (chicano o chicana) va a México, lo reciben como un personaje algo extraño (le llaman despectivamente “pochó” o “pocha”). O sea que, de cualquier forma, llevan las de perder, porque, de un lado de la frontera, no lo aceptan como verdadero *American*, o americano y, del otro, tampoco lo aceptan como verdadero mexicano. La solución para este grupo fue la de adoptar para sí mismo ese término de “chicano” o “chicana”, pero reforzado ahora con el significado de protesta social y de proclamación de sus derechos civiles.

Geográficamente, el chicano se identifica fácilmente con la región del suroeste, que hoy pertenece a Estados Unidos y que el chicano denomina *Aztlán*, región mítico-histórica de donde se cree que procedieron los aztecas, fundadores de Tenochtitlán. Hoy en día, sin embargo, se encuentran chicanos en todos o casi todos los estados de la unión norteamericana. A partir de 2003, la minoría chicano-hispana sobrepasó al otro gran grupo minoritario estadounidense, que es el afro-norteamericano o negro.

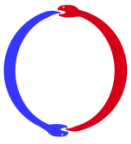


En 1967 se funda Quinto Sol, la primera editorial que propone en exclusiva la publicación de literatura chicana, y *El Grito*, revista de pensamiento México-americano. Pero habrá que esperar a 1975 para que se editen los primeros cuentos escritos por una mujer chicana. Estela Portillo, con *Rain of scorpions and other writings* inaugura la temática femenina chicana por excelencia, la liberación de la mujer, y la creación de un espacio vital propio en reacción al trato dado por el hombre y a la explotación de un sistema económico opresivo. Por otra parte, como contrapartida, surge la salvaguardia de la tradición oral y la memoria, donde la figura de la madre es también recurrente en la alternancia de símbolos lingüísticos sustentados en un espacio híbrido y marginal. Una de las poetisas más sobresalientes en la actualidad es Evangelina Vigil-Piñón, escritora bilingüe que ataca con crudeza el machismo, reflejando una realidad burda y obscena, su mundo grotesco y

deshumanizado y el fin de la subordinación de la mujer al hombre en obras como *Thirty an' seen a Lot* (1982). Sandra Cisneros, poeta y novelista, sueña con un estado ficcional en *The house on Mango street*, novela de aprendizaje estético que, con su testimonio social, denuncia la dificultad de formarse como escritora en un ambiente adverso. Ana Castillo ha tomado la temática femenina desde la circunstancia de ser mujer en una sociedad machista (la chicana) y racista (la angloamericana) en *The Mixquihuala letters* de 1986. Denuncia el abandono económico y social femenino y la prepotencia de una religión que propugna la rígida ideología con respecto a los patrones sexuales, visto a través de una relación epistolar entre dos mujeres "hispanas", reelaborando la relación entre los sexos. La literatura femenina pone en juego la cultura norteamericana y mexicana. Las relaciones interétnicas entre los grupos de emigrados a EE. UU. o sus descendientes, el temor a reactualizar la lengua materna o la explotación son algunas de las cuestiones tratadas. Una figura recuperada para dar voz a las escritoras chicanas es la imagen maltratada de la Malinche, desde la visión de Octavio Paz y Carlos Fuentes. Este personaje ha sido



Evangelina Vigil-Piñón



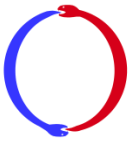
revisado y su perfil reconstruido como un mito o diosa redentora.

El cambio de código o *code-switching* es utilizado por las tres escritoras chicanas mencionadas como arma para reafirmar su señal de identidad. En lingüística, el cambio de código ocurre cuando un hablante alterna entre dos o más idiomas o variedades de idiomas, en el contexto de una sola conversación o situación. Este cambio de código se da de forma coherente con la sintaxis y la fonología de cada variedad. Fuera del campo de la lingüística, los estudiosos de la literatura utilizan el término para describir estilos literarios que incluyen elementos de más de un idioma, como en las novelas México-americanas, chino-estadounidenses, o anglo-indias. También el cambio de código se usa para referirse a mezclas informales relativamente estables de dos idiomas como el *spanglish*. Como el cambio de código es extremadamente común y toma muchas formas, podemos reconocer el cambio de código más a menudo como alternancia de oraciones. Una oración puede comenzar en un idioma y terminar en otro. O frases de ambos idiomas pueden sucederse en un orden aparentemente aleatorio. Tal comportamiento solo puede explicarse postulando una serie de factores lingüísticos o sociales como:

- a) Los hablantes no pueden expresarse adecuadamente en un idioma, por lo que cambian a otro para corregir la deficiencia.
- b) El cambio a una lengua minoritaria es muy común como forma de expresar solidaridad con un grupo social.
- c) El cambio entre idiomas puede señalar la actitud del hablante hacia el oyente: amistoso, irritado, distante, irónico, jocosos, etc.

El multilingüismo en la literatura siempre ha existido, en diferentes épocas y regiones. Basta pensar en la literatura medieval en Europa, caracterizada por textos mayoritariamente escritos en latín, en los que se mezclaban otras

lenguas. Esta heteroglosia literaria es ahora omnipresente en la era de la globalización. Los pueblos se mezclan, las fronteras se borran y las literaturas se diversifican al ritmo de las migraciones. El *code-switching* constituye una de las estrategias más características de la literatura chicana. Más allá de ser un simple reflejo del bilingüismo de la comunidad México-estadounidense, funciona como un recurso estético, político y cultural que desafía las normas lingüísticas dominantes y cuestiona las jerarquías de poder establecidas. La literatura tradicional en Estados Unidos ha privilegiado el inglés estándar como lengua de prestigio. Frente a ello, los escritores chicanos incorporan español, inglés, *spanglish* y variantes dialectales de un mismo texto. Esta práctica rompe con la idea de que una obra literaria debe ajustarse a una única lengua “correcta” y legitima formas de expresión históricamente marginadas. Por ejemplo, la escritora Gloria Anzaldúa utiliza constantemente el cambio de códigos en su libro *Borderlands / La frontera* para representar la realidad híbrida de quienes viven entre culturas y lenguas. El *code-switching* permite expresar una identidad fronteriza que no puede definirse exclusivamente como mexicana ni estadounidense. La alternancia entre idiomas refleja la experiencia cotidiana de muchos chicanos y simboliza la coexistencia de múltiples referentes culturales. En este sentido, la mezcla lingüística se convierte en una forma de resistencia frente a las presiones de asimilación cultural. Hablar y escribir en dos idiomas simultáneamente significa reivindicar una identidad compleja y mestiza. La elección de alternar códigos lingüísticos también posee una dimensión política. Al introducir español en un espacio literario dominado por el inglés, los autores cuestionan las estructuras de poder que han intentado invisibilizar las culturas latinas en Estados Unidos. El lector monolingüe se enfrenta a fragmentos que quizá no pueda comprender completamente, invirtiéndose así la relación tradicional de poder entre lengua dominante y lengua subordinada. La obra exige



un esfuerzo de interpretación y reconoce la legitimidad de una audiencia bilingüe. El *code-switching* no solo tiene una función ideológica, sino también artística. La combinación de idiomas genera efectos de ritmo, humor y expresividad imposibles de lograr mediante una sola lengua. Además, permite transmitir matices culturales específicos que podrían perderse en la traducción. Autores como Gloria Anzaldúa, Sandra Cisneros, Ana Castillo o Evangelina Vigil-Piñón han empleado esta estrategia para construir una voz literaria distintiva que refleja la realidad multicultural de la comunidad chicana.

En la historia de la literatura chicana se puede observar cierta evolución respecto a la elección del idioma en que se han publicado las obras. En los años cincuenta, los primeros textos chicanos fueron publicados en inglés. En los años sesenta y setenta, en cambio, había una clara tendencia a publicar en español debido al surgimiento del Movimiento Chicano. En los años ochenta y noventa muchos autores volvieron al inglés. Hoy en día se publican ediciones bilingües, tal como lo hace la editorial Bilingual Press / Editorial Bilingüe, de Arizona.

En el caso de las escritoras chicanas, una de las más destacadas, Sandra Cisneros, ha publicado todas sus obras en inglés.¹ Sin embargo, el español está presente de una manera u otra, sea a un nivel bien detectable en el discurso, sea a un nivel más profundo y latente, el de las emociones. Su obra refleja ambos mundos, el norteamericano y el mexicano. Refleja sobre todo un tercer espacio, el de los chicanos, un mundo de *in between*.

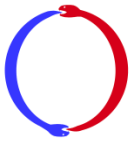
En *The house on Mango street*, Cisneros relata la historia de Esperanza Cordero, una niña de unos once o doce años que vive en un barrio latino en Chicago. Esperanza, la narradora,

¹ Agradezco la percepción que de la obra de Cisneros tiene An Van Hecke, Faculty of Arts, Leuven, Bélgica.



Sandra Cisneros

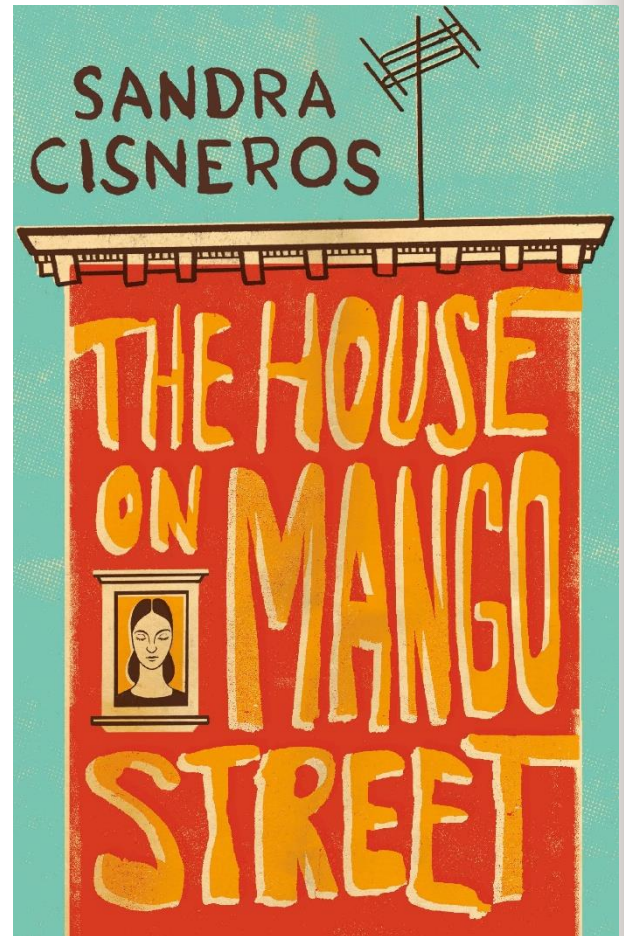
habla en primera persona de su vida: su familia, sus amigos, su casa, su vecindad, su escuela..., pero también nos revela sus angustias, sus emociones y, sobre todo, sus sueños y esperanzas. El título hace referencia a la obra de Virginia Woolf *A room of one's own*. Tanto la escritora británica como la niña mexicana necesitan un espacio propio donde poder desarrollar su identidad como mujeres y como escritoras. En esta obra, el español está casi ausente a nivel discursivo. Muy raras veces surge una palabra en español como “frijoles”, “tamales”, “chanclas”, “los espíritus” o “las comadres”. No ha de sorprender que, entre esas pocas palabras, aparezcan precisamente aquellas que pertenecen al campo culinario, ya que la comida es uno de los aspectos más propicios a mantenerse dentro de las comunidades de inmigrantes (Van Hecke 2013: 333). Sin embargo, hay otras manifestaciones del español más bien indirectas. La niña narradora, que no habla español, carga en su nombre todo



el peso de la tradición mexicana. Se llama Esperanza, un nombre español. En el fragmento titulado “My Name”, explica que no le gusta su nombre por todas las connotaciones que lleva: *“In English my name means hope. In Spanish too many letters. It means sadness, it means waiting. It is like the number nine. A muddy color. It is the Mexican records my father plays on Sunday mornings when he is shaving, songs like sobbing”*² (House 10). Le dieron ese nombre, porque así se llamaba su bisabuela. A la niña le contaron que esta mujer era alguien muy fuerte e independiente, que fue “robada” por su bisabuelo lanzándole un saco sobre la cabeza. Sin embargo, después de casarse, terminó sentada en la ventana, como tantas otras mujeres chicanas y mexicanas. La niña está decidida a no correr la misma suerte. A la niña, el nombre de Esperanza solo le complica la vida. En la escuela le molesta que los demás no sepan pronunciarlo. Sueña con un nombre como “Zeze the X” donde no hay ningún eco del español. Como es el caso de otros personajes de la obra, también aquí el nombre implica identidad. Aunque el español no es visible en el texto, el tema del idioma es claramente una de las preocupaciones principales de la autora, como, por ejemplo, en el fragmento “No Speak English” (House 76). El vecino de enfrente trae un día a su madre y a un niño pequeño a su casa de Estados Unidos. La madre, “Mamacita”, no habla inglés. Es otra de las mujeres sentada todo el día a la ventana. Canta canciones nostálgicas de su país, en español, y sueña con la casa rosada de una foto. El hijo se desespera con su madre por no querer adaptarse ni integrarse: “Cuándo, cuándo, cuándo? She asks”, a lo que contesta el hijo “Ay, Caray! We are home. This is home. Here I am and here I stay. Speak English, Speak English, Christ!” (House 78). En esta novela, una *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, la

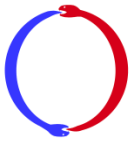
² “En inglés mi nombre significa esperanza. En español demasiadas letras. Significa tristeza, significa espera. Es como el número nueve. Un color de barro. Son los discos

experimentación con las palabras forma parte de ese proceso.



En *Caramelo or puro cuento*, una novela parcialmente autobiográfica, la presencia del español es mucho más destacada que en la obra anterior, sobre todo porque gran parte de la novela se sitúa en México, aunque el español sigue en una situación de subordinación al inglés. Es una saga familiar que gira alrededor de las protagonistas Celaya (Lala), Reyes y la abuela Soledad. En esta novela se percibe un deseo muy profundo de reencontrar el español, el idioma del padre (no de la madre...) y de la infancia, olvidado a lo largo de los años (Van Hecke: 173). En *Caramelo* aparecen ecos de canciones en español “San Juan, San Juan, *atole con pan*” (*Caramelo* 111, 118), una canción cantada por la gente en la fiesta de San Juan, en

mexicanos que mi padre pone las mañanas de los domingos cuando se está afeitando. Canciones como sollozos”.



México. Sin embargo, hay innumerables fragmentos en *Caramelo* que reflejan la creciente tensión lingüística. Es como si los dos idiomas empezaran a entrar en diálogo precisamente en el momento en el que la autora empieza la búsqueda de las raíces. Según explica Jiménez Carra en *Caramelo* no se trata de una novela de *spanglish*, sino de una situación de bilingüismo que se refleja en el cambio de código, que la investigadora considera como “un paso intermedio entre el discurso monolingüe y el *spanglish*” (Jiménez Carra 2005: 40). Jiménez establece un esquema de las diferentes estrategias de traducción empleadas por la autora:

1. Término en español y su traducción en inglés, uno de los métodos más usados a lo largo de la novela. Se trata de una especie de autotraducción. Ejemplo: “*It was the cultural opinion of the times that men ought to be feos, fuertes, y formales. Narciso Reyes was strong and proper, but, no, he wasn't ugly*” (*Caramelo* 103).
2. Español sin traducción, cuando el contexto aclara el significado. Son expresiones como “Qué maravilla” (*Caramelo* 58) o “Ay, ay, qué horror” (*Caramelo* 79).
3. Otras estrategias: interjecciones como “Ay, caray” (*Caramelo* 414), vocativos como “vieja” (*Caramelo* 8), onomatopeyas como “clang” (*Caramelo* 62), errores fonéticos como “*Spic Spanish*” (*Caramelo* 208), e incursiones culturales, lingüísticas y tipográficas, en particular refranes, y elementos relativos a la gastronomía (Jiménez Carra 2005, 45-56).

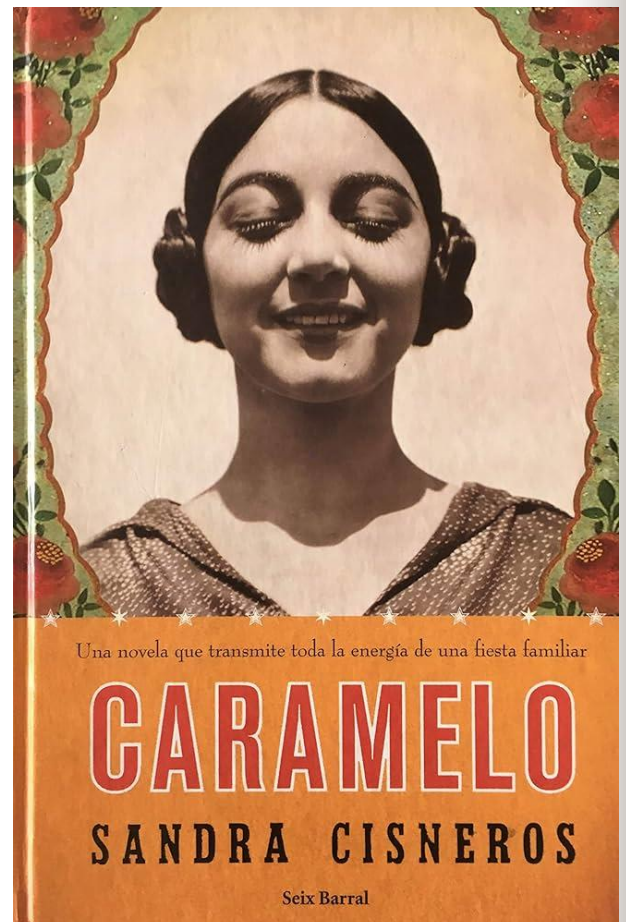
Cisneros hace uso de notas a pie de página y añade una cronología al final, en la que da amplias informaciones históricas, culturales o biográficas. Son una clara señal de que la autora sí cede a un público no hispano-hablante. Con su estilo poético muy particular, Cisneros juega constantemente con la lengua enriqueciéndola. La traductora Valenzuela señala el efecto

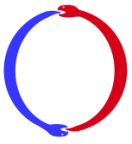
novedoso que crea Cisneros al no traducir del español a un inglés idiomático, sino al traducir literalmente ciertas frases como “*What a barbarity!*” (“¡Qué barbaridad!”) o “*Not even if God commanded it!*” (“¡Ni que Dios lo mande!”). Estos calcos léxicos forman parte de la vida cotidiana de los chicanos. También hay muchos títulos de capítulos en español, que por lo general no se traducen al inglés, como “El destino es el destino” (*Caramelo* 67), “Sin madre, sin padre, sin perro que me ladre” (*Caramelo* 97). También el capítulo 72 llama la atención por la enumeración de varias palabras en español que todas son traducidas al inglés:

Mexican on both sides

Or metiche, mirona, mitotera, hocicon –
En otras palabras, cuentista – busybody, ogler
Liar/gossip/troublemaker, big mouth –
In other words, storyteller

(*Caramelo* 351)





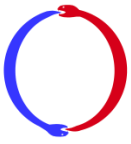
Para muchos artistas y escritores, como Cisneros, solo queda un camino, el de la reinención o la imaginación del país de origen. A diferencia de otros emigrantes mexicanos, Cisneros no nació en México y, aparte de las vacaciones de verano, no vivió en México durante su infancia. Solo en 2012 decidió mudarse al país de sus ancestros. En este país inventado, también se reinventa el lenguaje. Pero en esta recreación solo quedan rastros del español, huellas, palabras sueltas, refranes, canciones... Es un español truncado, pero no muerto, un español que siempre se desliza en el inglés de los personajes. Es la voz del mestizo. La segunda voz del coro, que hace que el inglés suene con un tono diferente, híbrido. Según Van Hecke, este bilingüismo confronta al lector con la cuestión del Otro, y con los límites de la comunicación. Se crea un espacio transcultural, híbrido que se corresponde con la búsqueda de las raíces y con una experimentación estética (Van Hecke 2017: 178)



Ana Castillo

The Mixquiahuala letters es una novela corta en inglés con incursiones en español, escrita en forma epistolar por Ana Castillo, nacida en Chicago con herencia mexicana. Es una poeta, novelista, editora y traductora muy prolífica y

fuertemente comprometida con el Movimiento Chicano, así como con temas sociales y feministas. En la novela hace un análisis provocativo de las relaciones que se establecen entre los sexos a través de cuarenta cartas que Teresa dirige a Alicia a lo largo de varios años. Cada carta se puede leer como una entidad autónoma o se puede insertar en una de las opciones de lectura que Castillo ofrece al principio de la obra: conformista, cínica o quijotesca. Como la vida misma, se establece una dialéctica en torno a una gran variedad de temas que incluyen, en primer lugar, las relaciones humanas, con hombres o con mujeres, la amistad y el sexo, el sexismo, la relación con el propio cuerpo, la familia y la herencia cultural, la religión y la superstición, el arte a través de la poesía y de la pintura, la multiculturalidad y el racismo, entre otros muchos. Las innovaciones que introduce Castillo tienen que ver con la renovación de la novela que tuvo lugar en la década de los sesenta. Por ejemplo, las cartas no están fechadas ni siguen un orden cronológico, hay frecuentes *flashbacks*, lo que hace que la lectura sea un poco difícil de seguir. Algunas de las cartas no llevan signos de puntuación (Carta 10). Este recurso es el que encontramos en *Tiempo de silencio*, de José Luis Martín Santos o en *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, ambas escritas en los años sesenta. Ana Castillo es novelista y poeta, de ahí que mezcle prosa y verso en sus cartas. Así rompe con la tradición de que las cartas han de estar escritas en prosa. La carta 28 tiene la forma de un poema, pero en realidad es prosa. La longitud de las cartas varía mucho. Hay cartas muy cortas y otras que ocupan varias páginas. Así, en la primera carta, la posdata es más larga que la carta en sí. La apertura y cierre de las cartas mezcla el modo tradicional con innovaciones introducidas por la novelista. Por ejemplo, dentro de los patrones convencionales encontramos “Dear Alicia”, “Dearest Alicia”, “Querida Alicia”. Y, por otro lado, puede no haber un encabezamiento propiamente dicho, o expresiones como “my sister, my companion,

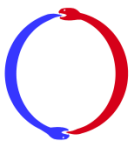


my friend”, “Poor Alicia”, “My protégé”, “A”. Lo mismo ocurre con los cierres que van desde los tradicionales “See you soon”, “Teresa”, “Always T”, hasta la ausencia total de despedida, o “Just another pretty fase”, “Checkmate”, “Amen”. Ana Castillo dedica el libro a Cortázar, al que llama *master of the game* (maestro del juego). Su influencia es decisiva en la novela, ya que, al igual que Cortázar, Castillo hace que el lector adopte un papel activo en la novela y se convierta en otro personaje. El lector ha de elegir la opción de lectura que más le guste. La primera se dirige al *conformist reader*. Comienza con la carta 2 y acaba en la 34. De acuerdo con esta última carta, Teresa quiere mudarse a Cuernavaca con su hijo Vittorio y con su marido. De este modo, Teresa está traicionando sus propios principios, y su sueño de convertirse en una mujer independiente. Sucumbe al papel de mujer pasiva tan típico de las sociedades patriarcales. La segunda opción de lectura va dirigida al *cynic reader*. Comienza en la carta 3 y acaba en la 38. Aquí encontramos la típica traición entre mujeres. Teresa escribe que su mejor amiga, Alicia, ha estado viviendo con su antiguo novio, Vicente das Mortes. La tercera y última opción es para el *quixotic reader*. Empieza en la segunda carta y acaba en la primera. Esta opción deja el final a la libre interpretación del lector. Teresa está planeando un nuevo viaje a México y quizá pueda encontrar su verdadera identidad a través de este viaje. La estructura de la novela no es más que un eco de la propia fragmentación de las protagonistas como mujeres híbridas. También es digno de notar el uso del pronombre personal de primera persona en minúscula “i”, de nuevo como desafío al orden establecido y como símbolo de igualdad cultural, de clase y de género, que la autora reclama para todos.

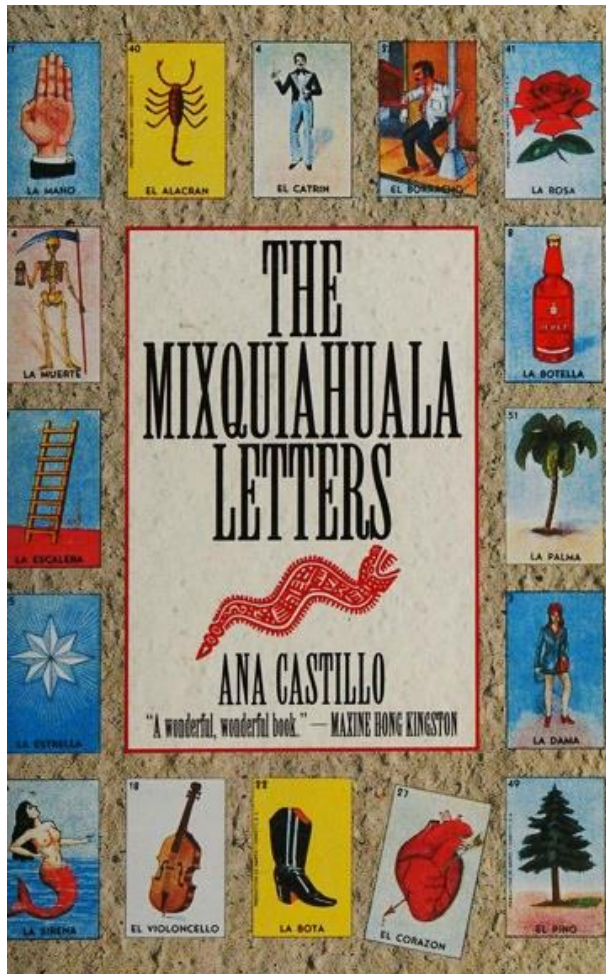
El punto de partida de la novela es sin duda el primer viaje a México para asistir a un simposio. Alicia y Teresa se conocen e inician su amistad. Este relato se corresponde con la

carta tres, donde aparece por primera y única vez el pueblo de Mixquiahuala, en alusión a una tierra mítica que servirá para dar cohesión a su amistad, a través de recuerdos y complicidades comunes. Mixquiahuala incluso les permite desarrollar un lenguaje propio. La comunicación entre ellas no hará uso exclusivo de las palabras, sino de los silencios, las miradas, el arte, el baile. Sus viajes tanto por México como por los Estados Unidos son considerados como ritos de paso. Están plagados de encuentros y experiencias que van a modelar su pensamiento y actitud hacia la vida. Constantemente, los hombres entran y salen de sus vidas. Todos ellos son estereotipos del chulo, el empresario, el macho, el manipulador, el intelectual, el aspirante a artista, el obrero, el guerrillero, el débil. Bien se trate de norteamericanos, mexicanos o chicanos ni Teresa ni Alicia logran mantener una relación con ellos. No hay acuerdo entre los géneros. Por eso Teresa deposita su fe en su hijo Vittorio a quien espera educar en la igualdad. El uso del *code-switching* y de los experimentos estéticos ponen de manifiesto el carácter postmoderno de la obra, y sugieren un intento de subvertir el orden establecido o el patriarcado opresor y dominante.

La lengua dominante es el inglés y el *code-switching* hace referencia a campos semánticos como el de la comida: tortilla, nachos, chile, maíz; los parientes y los nombres: Doña Chelito, tío Chino, el niño, hija, Peloncito etc.; repetición de palabras usadas por otros: Oye, chula, y tráeme una para mí y el niño; encabezamiento de las cartas: Mi agridulce Alicia, Hermana, Sabes?, Querida Alicia. Pero, sobre todo, el cambio de código en Castillo se utiliza para hacer una crítica social y política. Con ello, Castillo quiere desafiar la hegemonía política del inglés, así como cuestionar las fronteras culturales y nacionales. El *code-switching* le sirve asimismo para expresar una identidad mestiza y transfronteriza o para incluir al lector como participante activo del



texto. Castillo inserta las palabras y oraciones en español sin traducción, lo que obliga al lector monolingüe a enfrentarse a la diversidad lingüística y cultural de la experiencia chicana.

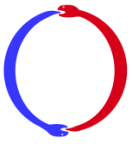


Castillo subvierte los modelos al presentar a dos mujeres que sí son conscientes de los códigos patriarcales que las rodean. Por ello asumen papeles de hombre. Tienen una gran libertad sexual, viajan solas, fuman cigarrillos. Castillo está deconstruyendo los modelos femeninos tradicionales. Con todo, una de ellas, Teresa, no quiere descartar su pasado mexicano. Es una mujer híbrida y fragmentada. Teresa es de piel marrón, mientras que Alicia es blanca. El único vínculo que Alicia tiene con lo hispano es una abuela andaluza. Por eso, el peso de la narración, el mestizaje y la confusión entre culturas le corresponden a Teresa. Por un lado, es una mujer moderna y, por otro, cree en las supersticiones. Viaja sola, es independiente, pero

tanto ella como su amiga Alicia se entregan de manera inconsciente a los hombres. De un lado, la novela nos confronta a una realidad americana cotidiana, y, de otro, hace presencia en la novela el realismo mágico que se materializa en sueños, supersticiones, más arraigados en la cultura mexicana.

Las autoras chicanas son más prolíficas en la historia corta y la poesía que en la novela propiamente dicha. En una primera fase, la poesía chicana funcionaba de la misma manera que el corrido. El corrido, una balada oral con unas estrofas estrictas, daba información sobre un evento histórico o una figura de importancia central para la comunidad. Fueron compuestos con la intención de comunicar un mensaje y hacerlo circular en forma de canción. Más tarde ya aparecieron impresos. Algunos corridos eran cantados en español o difundidos en periódicos en español. La poesía de una primera fase de la literatura chicana compartía características con el corrido. Era comunitaria más que individual, escrita para el oído más que para el ojo, y orientada principalmente hacia la comunicación. Al tener una forma convencional más corta que la prosa, la poesía fue utilizada durante los años sesenta y setenta como vehículo para propagar más rápidamente su mensaje social. El poema ofrecía a los chicanos una forma más flexible y menos intimidatoria de expresar sus ideas. Tras la Segunda Guerra Mundial, comienza la tradición postmodernista que fue más favorable a las lecturas orales y a la poesía. Los recitales de poesía ayudaron a los chicanos a expresar su personalidad en lugares públicos.

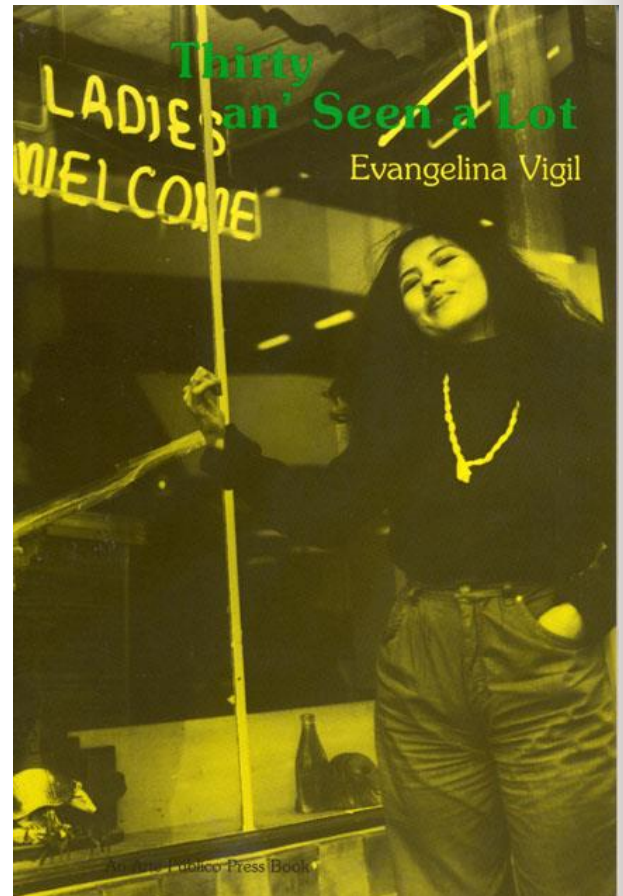
El poemario *Thirty an' seen a lot*, de Evangelina Vigil-Piñón constituye una de las obras más representativas de la poesía chicana escrita por mujeres durante las décadas posteriores al Movimiento Chicano. El libro reúne poemas bilingües (español e inglés) que retratan la vida cotidiana de los barrios mexicano-estadounidenses, especialmente en



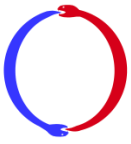
Texas, desde una perspectiva feminista que desafía los discursos dominantes de género y cultura. La obra aparece en un momento en que las escritoras chicanas comenzaban a cuestionar la centralidad masculina dentro del nacionalismo cultural chicano. Vigil-Piñón se inserta en una generación de autoras que reclamaban espacios de representación para las mujeres dentro de una tradición literaria dominada por voces masculinas. El propio título, *Thirthy an' seen a lot* (*Treinta años y he visto mucho*), proyecta una voz poética experimentada, consciente de las contradicciones sociales, raciales y de género que atraviesan la experiencia chicana. Uno de los mayores logros del libro es su capacidad para convertir escenas aparentemente ordinarias en material poético. Vigil-Piñón describe cantinas, mercados, conversaciones familiares, música popular y espacios urbanos del sur de Texas. Estas imágenes construyen una memoria colectiva del barrio mexicano-americano. A diferencia de una poesía épica o heroica, la autora privilegia lo cotidiano. Los personajes no son líderes políticos ni figuras históricas, sino trabajadores, madres, ancianos y jóvenes que habitan espacios marginalizados.

Un eje fundamental del poemario es la confrontación de los papeles tradicionales impuestos a las mujeres chicanas. En poemas como “Por la calle Zarzamora”, la hablante entra sola en una cantina —un espacio culturalmente asociado a hombres— y ocupa ese lugar con naturalidad y autonomía. La poeta transforma un acto cotidiano en una declaración política sobre la libertad femenina. El uso alternado del español y el inglés constituye uno de los rasgos más importantes de la obra. La mezcla lingüística no es un recurso decorativo, sino una afirmación cultural. Vigil-Piñón reproduce la forma en que muchas comunidades chicanas hablan realmente, rechazando la idea de que una lengua deba dominar sobre la otra. Este bilingüismo refleja una identidad fronteriza: ni completamente mexicana ni completamente angloestadouni-

dense. La autora convierte esa condición híbrida en una fuente de creatividad y resistencia cultural.



La poesía de Vigil-Piñón evita el lenguaje excesivamente académico. Emplea expresiones populares, modismos del barrio y referencias culturales específicas. Esto acerca la poesía a la oralidad y fortalece su autenticidad social. La mayoría de los poemas utilizan verso libre, sin esquemas métricos rígidos. Esta libertad formal coincide con la búsqueda de una voz femenina independiente y con la intención de representar experiencias cotidianas sin filtros elitistas. Los poemas están llenos de sonidos, olores y colores: cerveza, acordeones, mercados, radios, perfumes, calles calurosas. Estas imágenes producen una sensación de cercanía y permiten que el lector experimente físicamente los espacios descritos. Este poemario integra el bilingüismo y oralidad como elementos estéticos legítimos, anticipando tendencias posteriores de la literatura latina en Estados



Unidos. Sin embargo, algunos lectores pueden considerar que la fuerte localización cultural de ciertas referencias dificulta la comprensión para quienes no conocen el contexto chicano-tejano. Precisamente esa especificidad, no obstante, es uno de los aspectos que la crítica suele valorar como una fortaleza estética y política.

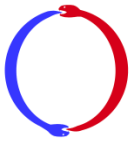
Hay dos poemas en los cuales Vigil-Piñón ataca directamente el machismo. Vigil utiliza palabras fuertes y referencias obscenas para expresar su visión del machismo. Considera necesario utilizar esas palabras para reflejar un mundo grosero, grotesco y deshumanizado. Uno de ellos es:

Me caes sura, ése, descuéntate
eres el tipo
de motherfucker
bien chingón
who likes to throw the weight around
y aventar empujones
y tirar chingazos
and break through doors
bien sangrón
“that’s tough shit”
bien pesao
el cabrón
y precisamente por esa razón
whereas ordinarily
out of common courtesy or stubbornness
the ground I’d stand and argue principles
esta vez que no
porque esa clase de pendejada
mi tiempo fino no merece
y mucho menos mi energía
solo que ahí se acabe el pinche pedo
y no creas tú que es que yo a ti te tengo miedo
si el complejo ese es el tuyo
porque sabes que, ése?
Out of pure self-interest
I like to wear only shoes that fit
me gusta andar comfortable.

En este poema “me caes sura, ése, descuéntate” Evangelina Vigil se confronta con el macho, el “*motherfucker* / bien chingón” y lo ataca como exponente de los excesos del machismo. Nos da a entender que el problema del machismo es problema del macho “si el complejo ese es el tuyo”. Así que acaba la relación con la advertencia de que “el cabrón”, el macho, abandone ese lugar y la deje libre. Según Vigil, el macho tiene varios rótulos, que se pueden resumir con términos como “*motherfucker*”, en inglés, que es quizá el peor adjetivo en esa lengua. El macho es una fuerza representativa del caos y de pujanza y autoridad sin base verdadera. Resume violencia sin control, una fuerza avasalladora y caótica. Se da a entender claramente la base violenta del macho con golpes expresivos de fuerza física, derrumbando puertas “aventar empujones / y tirar chingazos / and break through the door...”. En la segunda estrofa, Vigil nos comunica que, por los buenos modales y la buena educación, ella solo sostendría su punto de vista y lo discutiría de manera razonable con el macho. Pero, en este caso, por lo extremo de ese torbellino caótico, ella tendrá que rechazarlo y apartarse: “ahí se acaba el pinche pedo”.

La poeta, de manera agresiva, responde al macho con sus mismas palabras y actitudes de rechazo. En la tercera estrofa “y no creas tú que es que yo a ti te tengo miedo” indica una actitud de igualdad en esa confrontación. Este poema bilingüe también contiene expresiones chicanas que son apropiadas para dirigirse, en términos escuetos y casi brutales, al macho. Las palabras fuertes que emplea Vigil encajan bien en el mundo animalesco lleno de obscenidades del hombre machista. Es necesario, artísticamente, que las emplee, no por capricho, sino para comunicar con mayor eficacia un ataque abierto al machismo.

Este poema propone una ruptura y transformación en la obra de Vigil. Se trata de relaciones del pasado, que antes se aceptaban o toleraban,



pero que ya no se pueden soportar. Así, la poeta señala un cambio de dirección. Por fin, más madura y con mayor fuerza de voluntad, rechaza el caos y los tipos repulsivos, los golpes, la violencia, los “chingazos” y “las pendejadas”.

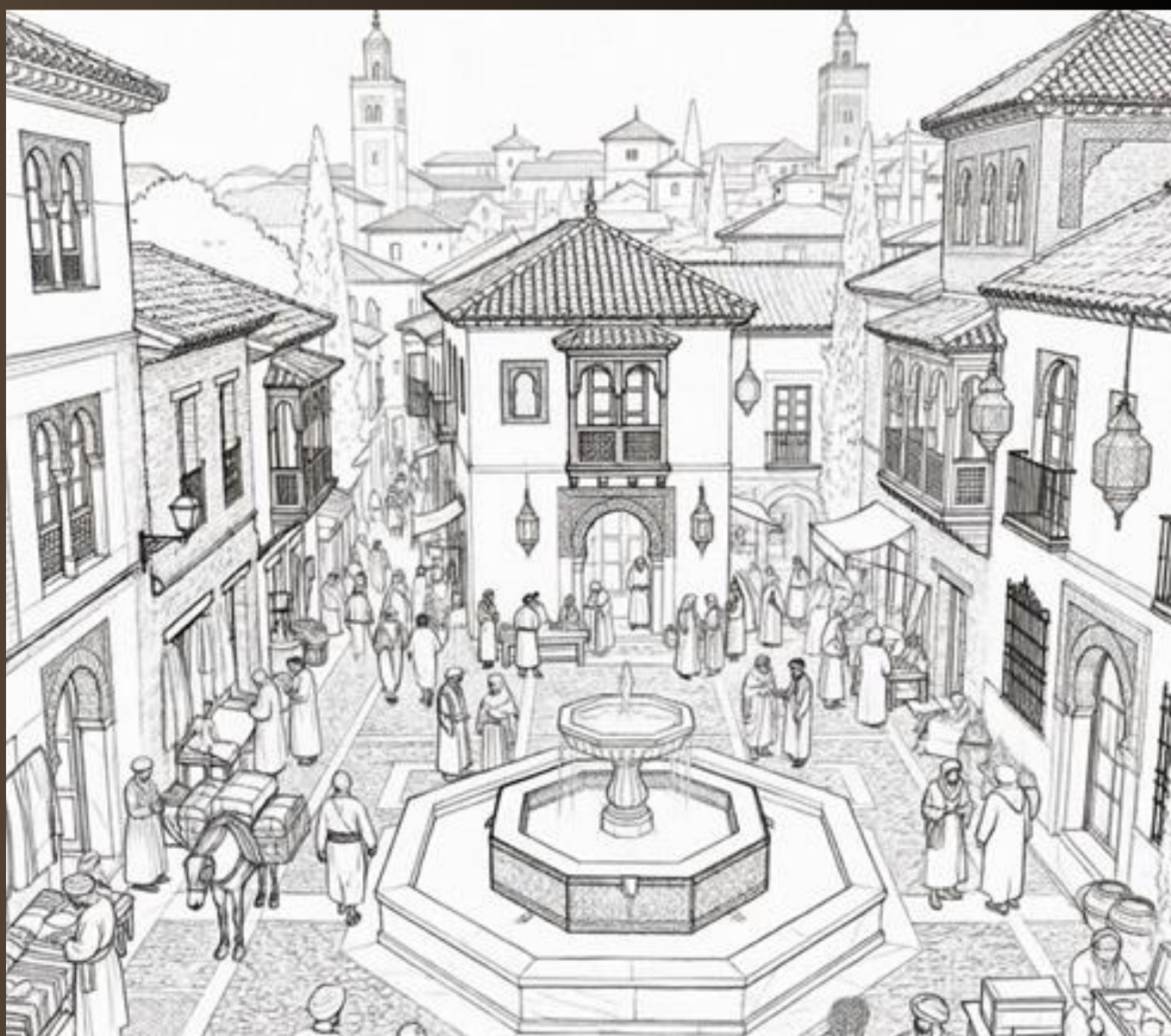
En conclusión, señalamos que, en las obras de Cisneros, Castillo y Vigil-Piñón, el *code-switching* va mucho más allá de una simple mezcla de idiomas. Constituye una estrategia literaria que refleja la experiencia chicana, reivindica el bilingüismo y desafía las jerarquías culturales tradicionales. Aunque cada autora lo utiliza con matices diferentes, las tres convierten la alternancia entre español e inglés en un medio para expresar identidades híbridas, preservar la memoria cultural y dar voz a comunidades históricamente marginadas.

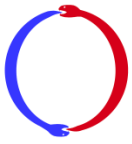
BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, M. 2020. “The Coatlicue’s state in *The Mixquiahuala Letters*. A postmodern interaction on how to reach the mestiza consciousness. En *Revista canaria de estudios ingleses*, 81; November 2020, pp.181-192; ISSN: e-2530-8335.
- FELINER, A. 1995: Sandra Cisneros’ *The House on Mango Street*: Owing a White House as a Promise for Being. Actes du VI congrès européen sur les cultures d’amérique latine aux États-Unis 123-131. Maison des Pays Iberiques, Bordeaux.
- JIMÉNEZ Carra, Nieves. 2005. “Estrategias de cambio de código y su traducción en la novela de Sandra Cisneros *Caramelo or Puro Cuento*” *Trans*, 9, 37-59.
- LEÓN Jiménez, R. 2003. *Identidad Multilingüe. El cambio de código como símbolo de la identidad en la literatura chicana*. Universidad de La Rioja.
- LITERATURA CHICANA. Fecha de acceso: mayo 2026.
- OLIVARES, J. 1996. Sandra Cisneros’ *The House on Mango Street* and the Poetics of Space. En Herrera-Sobek, M. y Viramontes, H, eds : *Chicana Creativity and Criticism: New Frontiers in American Literature*. University of New Mexico Press, New Mexico.
- QUINTANA, A. 1996: *The House on Mango Street: An Appropriation of Word, Space, and Sign*. En *Home Girls*. Temple University Press. Philadelphia.
- RAMÍREZ, Arturo. 1990. “El ataque abierto al “machismo” en Evangelina Vigil” en *Mujer y literatura mexicana y chicana*. Aralia, Amelia y Urrutia, Elena (eds). El Colegio de México
- TANIYAN, B. “The Problem of Identity in Ana Castillo’s *The Mixquiahuala Letters*”. Fecha de acceso: mayo 2026.
- TORRES, I. *Spanglish: Un cóctel lingüístico*.
- VAN Hecke, An. 2013. “Sabores y aromas de México: la comida en la obra de Sandra Cisneros”. En *The Shade of the Saguaro / La sombra del Saguaro. Essay son the Literary Cultures of the American Southwest*. Gaetano Prampolini y Annamaria Pinazzi (eds), Firenze University Press, pp. 333-342.
- VAN Hecke, An. 2017. “La reinención del idioma: multilingüismo e interculturalidad en Sandra Cisneros. En *Entreculturas* (9) ISSN: 1989-5097
- VÁZQUEZ, Ángeles. 2004. “La literatura chicana femenina”.
- VINAGRE, M. 2005. *El cambio de código en la conversación bilingüe: la alternancia de lenguas*. Arco Libros.

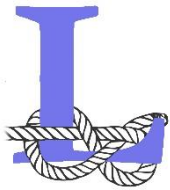
ECOS Y PRESENCIA:

Visiones actuales de al-Ándalus





Abdo Tounsi



A publicación de la obra *Visiones actuales de al-Ándalus*, bajo la coordinación de Abdo Tounsi y Alberto Gómez Font, constituye un hito fundamental en el marco del 2026, designado como el Año de al-Ándalus por el Círculo Intercultural Hispano Árabe (CIHAR). Este volumen coral, editado por Sial Pigmalión en su colección Ex Libris y CIHAR, no se presenta como un mero ejercicio de nostalgia histórica, sino como un crisol de reflexiones en las que investigadores, artistas y pensadores responden a una pregunta vertebradora: ¿qué significa para ti al-Ándalus? El resultado es un mapa intelectual y emocional que demuestra que el legado andalusí sigue siendo una realidad viva y palpitante en nuestra identidad contemporánea.

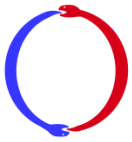
El escenario material y la cotidianidad del agua

La comprensión de la sociedad andalusí se cimienta en el estudio de su entorno físico. Pedro Jiménez Castillo subraya que al-Ándalus fue un extraordinario laboratorio histórico de dinámicas sociales y económicas, lejos de los mitos idealizados. M^a Belén Alemán Ochotorena detalla, a través del Barrio Andalusí de Almería, la enorme capacidad de adaptación al medio y la gestión de los recursos hídricos, vitalidad que tomaba forma en las bellas fuentes de agua de al-Ándalus.

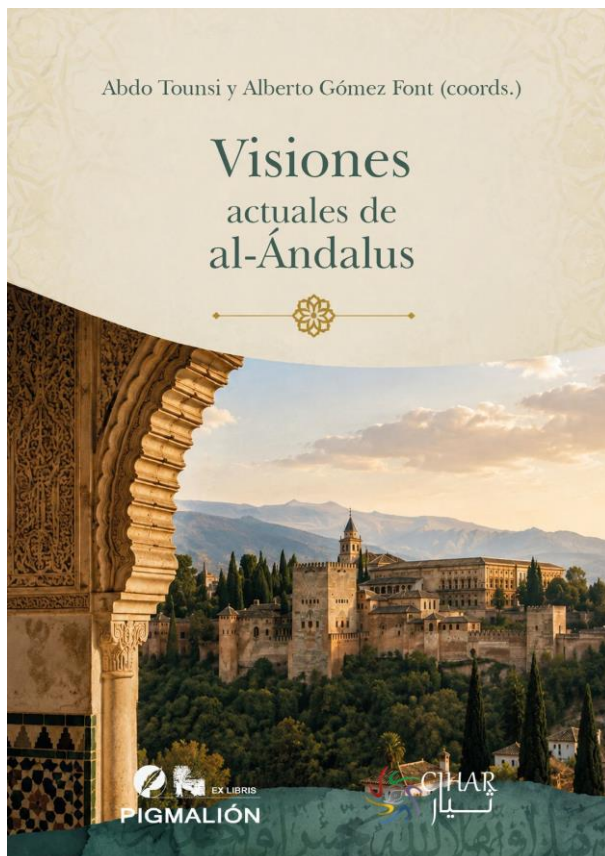
En esta misma línea de recuperación patrimonial, Alejandro Pérez Ordoñez recalca la necesidad de la arqueología para desterrar estereotipos mediante la difusión rigurosa del legado. Antonio Poveda Manuel Navarro ilustra cómo la toponimia y la estructuración agrícola forjaron la identidad de enclaves como Elda. Por su parte, José Luis Menéndez Fuego reflexiona sobre la frontera del Sharq al-Ándalus, concluyendo que la aceptación genuina de la diversidad fue el verdadero cimiento civilizatorio, una tierra que, como bien expone Julia María Carabaza Bravo, floreció gracias a los avances sin precedentes en agronomía y botánica.

La razón, la ciencia y la estética universal

Al-Ándalus actuó como la puerta científica de la Europa renacentista, un centro vital de traducción descrito con maestría por Juan Martos Quesada. Antonio R. Acedo del Olmo ejemplifica este espíritu prerrenacentista a través de Abbás Ibn Firnás, polímata rondeño pionero en la aviación y la mecánica celeste. Álvaro Martínez Sevilla desvela el lenguaje oculto de la arquitectura mediante las matemáticas, revelando el uso de la simetría y proporciones únicas como expresiones de un orden superior.



Emilio González Ferrín deconstruye los relatos esencialistas, afirmando que al-Ándalus es un componente intrínseco de la historia europea y mediterránea. José Miguel Puerta Vilchez eleva este legado a la categoría de humanismo universal, recordando la vastedad del pensamiento andalusí compilado en obras magnas. En el ámbito de la diplomacia, Juan José Sánchez Balaguer recupera el histórico Pacto de Tudmir como muestra de pragmatismo y tolerancia en los albores de la presencia islámica. Desde las artes decorativas, Jaime Coll Conesa relata la revolución de la cerámica de reflejo metálico, que transformó el barro en oro, mientras que Francisco Fernández Pérez describe la cultura andalusí como un eco multisensorial que pervive en los sabores, el habla y los oficios de hoy.



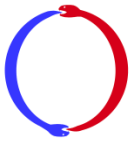
La voz, la melodía y la poesía del recuerdo

El latido cultural resuena con fuerza en su herencia inmaterial. Reynaldo Fernández

Manzano analiza la institucionalización y el mestizaje actual de la música andalusí con géneros contemporáneos. Eduardo Paniagua García-Calderón asocia poéticamente la estructura de las nubes a la teoría de los cuatro elementos, concibiendo la música como un vehículo terapéutico para el alma. Manuela Cortés García traza los puentes inquebrantables desde el Bagdad abasí hasta Córdoba, rememorando la inmensa influencia del músico Ziryab. Naima Benaicha Ziani aporta una mirada íntima y transfronteriza desde Orán, donde las asociaciones musicales mantienen vivo el legado andalusí como herramienta de empoderamiento comunitario.

En las letras, José Antonio Enrique Jiménez encuentra en la obra de Gabriel García Márquez la portentosa supervivencia del léxico hispano-árabe, y Aziz Amahjour reafirma estos lazos compartidos desde la tradición y el folclore oral de Marruecos. Es en esta devoción literaria donde aflora la verdadera esencia de nuestra memoria. En la piedra de Ronda, el tiempo se detiene, afilando la melancolía del poeta. Al-Rundi mira la inmensidad, con la mirada de quien sabe que la belleza es prestada. El cálamo, humedecido en la nostalgia, escribe el lamento de lo que se va, en la piedra que se queda.





Identidad, resistencia y un futuro compartido

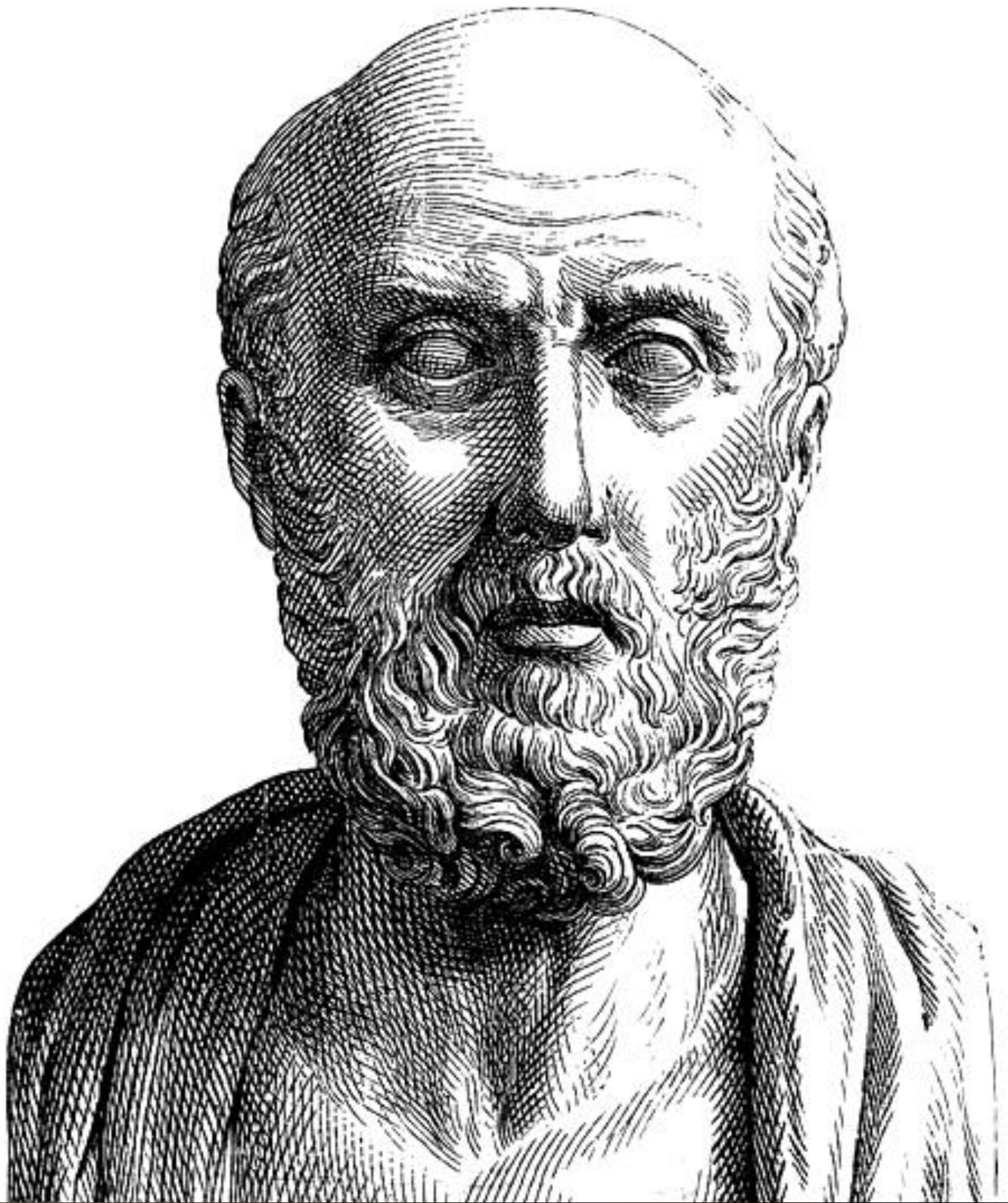
La permanencia de al-Ándalus desafía activamente al olvido. Antonio Manuel Rodríguez sostiene que esta memoria sobrevivió refugiándose en manifestaciones populares como el flamenco, resistiendo las amnesias impuestas por los Estados a lo largo de los siglos. Miguel Ángel Martín Pozo concibe a al-Ándalus como una semilla que respira, una pedagogía del respeto que continúa moldeando la identidad del sur. Carmen Panadero Delgado insiste en que el espíritu integrador y sincrético fue precisamente lo que permitió a esta cultura sobrevivir a los destierros.

A nivel patrimonial y cívico, Juan Bautista Salado hace un alegato contra el desprecio histórico, reivindicando las raíces fundacionales de nuestras localidades para hacer justicia al pasado. Flora Sanz Barriuso destaca cómo la asimilación orgullosa de nuestras raíces proyecta al país como un destino turístico y humano enriquecedor e irrepetible. Basilio Rodríguez Cañada, desde su perspectiva editorial, reflexiona sobre la evolución de al-Ándalus hacia un símbolo de convivencia y un pilar epistemológico indispensable en la actual era digital. Finalmente, María del Carmen Vera y Virgilio Martínez Enamorado afianzan, mediante la constatación de sus latidos y la certidumbre de su existencia histórica, que esta herencia es absolutamente inextinguible.

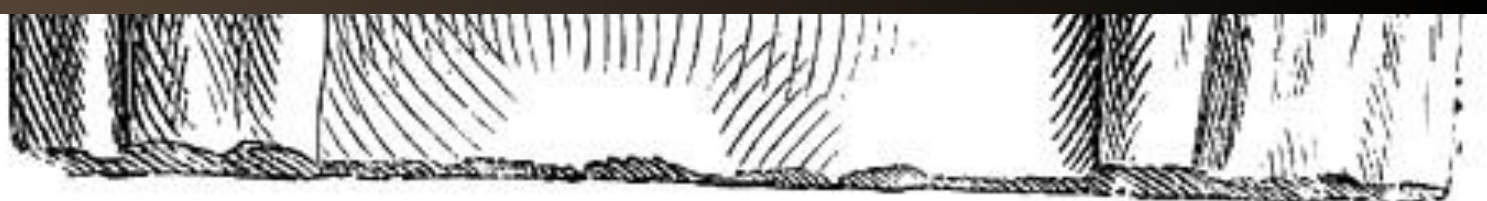
Visiones actuales de al-Ándalus nos enseña que esta herencia intercultural no pertenece exclusivamente al pasado, sino que es una herramienta vital y una lección de convivencia, tolerancia y riqueza compartida para afrontar los desafíos del presente y del futuro.

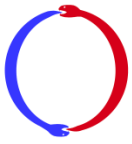
Autores de *Visiones actuales de al-Ándalus*

Alejandro Pérez Ordoñez
Álvaro Martínez Sevilla
Antonio Manuel Rodríguez
Antonio Poveda Manuel Navarro
Antonio R. Acedo del Olmo
Aziz Amahjour
Basilio Rodríguez Cañada
Carmen Panadero Delgado
Eduardo Paniagua García-Calderón
Emilio González Ferrín
Flora Sanz Barriuso
Francisco Fernández Pérez
Jaume Coll Conesa
José Antonio Enrique Jiménez
José Luis Menéndez Fueyo
José Miguel Puerta Vilchez
Juan Bautista Salado
Juan José Sánchez Balaguer
Juan Martos Quesada
Julia María Carabaza Bravo
M^a Belén Alemán Ochotorena
Manuela Cortés García
María del Carmen Vera
Miguel Ángel Martín Pozo
Naima Benaicha Ziani
Pedro Jiménez Castillo
Reynaldo Fernández Manzano
Virgilio Martínez Enamorado



**Hipócrates: la conjunción de ética y medicina
llevada al derecho**





Diego García Paz

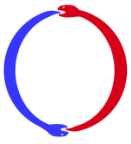
lizado en la ciudad-estado, sobre sus propias apetencias y egoísmos, precisamente porque en aquel entonces los planteamientos intelectuales caminaban por la senda de los principios éticos, de los valores inherentes al ser humano y por extensión a la misma sociedad.

La historia ha calificado a Hipócrates como “padre de la medicina”. Quiero destacar que, más allá de que la ciencia médica de su tiempo es incomparable —afortunadamente— con los avances y descubrimientos que para el bienestar y la salud ha realizado el ser humano desde sus tiempos y hasta la actualidad, si algo se le debe al médico de Cos, es la consideración ética de la medicina, pues todas sus teorías científicas, hoy superadas en lo técnico, se asientan en valores primordiales y sobre todo en un profundo respeto al ser humano.

Para Hipócrates, paradigma del juicio clínico fundamentado en el cuidado, en la prevención y el pronóstico, la enfermedad era, ante todo, el resultado de un desequilibrio. El fluido vital, desde su perspectiva, materializaba las diferentes vertientes del orden natural, dando lugar a los denominados “cuatro humores”: sangre, bilis negra, bilis amarilla y flema. En la persona sana, todos estos componentes están en armonía. Cuando alguno de ellos prevalece sobre otros surge la enfermedad, que tendría por lo tanto un origen más primario, más remoto incluso que aquello que se pudiera anudar a lo físico. Si el orden natural de las cosas también fundamenta la vida y la salud del ser humano, la degradación de este orden implica la enfermedad y la muerte.

Un traslado de esta teoría al mundo del derecho nos ha de llevar a la siguiente pregunta: ¿cuándo podemos entender que el derecho está enfermo? Algunos síntomas de la patología son manifiestos: leyes que generan rechazo social, que ejemplifican la más viva injusticia, que suponen una afrenta al sentido común y a la protección de aquello para lo que se promulgan.

HIPÓCRATES de Cos (460-370 a.C.) es una de las más grandes figuras de la antigüedad griega; un intelectual que, si bien especializado en una rama del saber tan importante como es la ciencia médica, a la que imprimió caracteres que la han configurado desde su misma base, y permaneció así a lo largo de los tiempos, también fue el ejemplo de hombre culto, pues en Hipócrates confluían filosofía, ética, matemática, medicina, es decir, todos los saberes como una unidad, cuya visión conjunta permitía entender y justificar cada una de las facetas del conocimiento. Nos encontramos ante un sabio contemporáneo de Sócrates y de Platón (quien a él se refiere en alguno de sus diálogos) así como de Pericles, esto es: Hipócrates vivió en la época genuina y dorada de la *política* —que tanto se echa de menos en el siglo XXI—; unos tiempos aquellos en los que los dirigentes anteponían la *polis*, esto es, lo que se puede entender hoy como interés general, persona-



La enfermedad en el derecho se origina en la separación de los principios de la ética, que no son sino su mismo fluido vital, aquello que debe recorrer todo el ordenamiento jurídico, como si del sistema vascular se tratase; en el momento en el que el influjo de los primeros valores éticos no llegue a alguna parte de dicho organismo, el cuerpo jurídico enfermará y la sociedad pagará las consecuencias. La génesis de la enfermedad en las normas jurídicas está en su separación de los principios del derecho natural y la sintomatología es la injusticia.

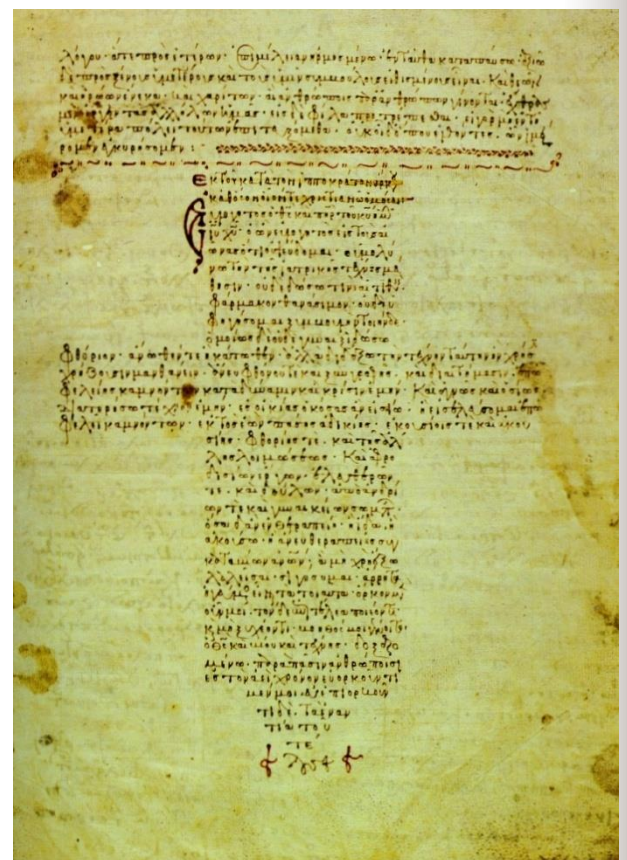
Debe recordarse que ya en la época de Hipócrates se empezaba a extender la idea de la configuración de las instituciones públicas, del Estado en general, como un cuerpo dotado de cabeza y extremidades; siendo en la parte superior de este, donde se ubicaría el poder político del que dimanaban las instrucciones al resto del organismo. Qué duda cabe de que, si el cerebro de ese gran cuerpo no está bien, si se desequilibra, al separarse en sus órdenes del principio ético de la búsqueda del bien común por encima del personal, todo el organismo sufre un colapso, es llevado a la enfermedad y a su final.

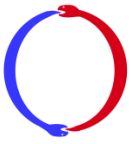
Aparte de esta reflexión, es necesario poner de manifiesto —ya desde un prisma especializado— que el valor ético en el desempeño de la profesión médica se plasmó por Hipócrates en el que, para mí, es el primer y más importante protocolo, que está, a todos los niveles, por encima de los que con posterioridad se hayan podido dar. El denominado *juramento hipocrático* es la base de toda la actuación clínica, y sobrepasa, por su componente moral, a cualquier otra pauta orientativa, generándose, entre dicho juramento y los protocolos médicos posteriores, una relación muy similar a la que se da entre derecho natural y derecho positivo: en modo alguno un protocolo médico puede contravenir al juramento hipocrático, y en el hipotético caso de que así fuera, siempre el juramento será prevalente. Bastará con que los

protocolos que se den a lo largo de la historia prevean que, por encima de lo que en ellos se disponga a modo de orientación, sea siempre el médico quien decida en el caso concreto y atendiendo a cada paciente. El juramento consiste en no hacer daño (*primum non nocere*) y buscar el bien del paciente (*bonum facere*). Aquí reside la obligación médica, y de ella se deriva la responsabilidad jurídica: la puesta de todos los medios y esfuerzos posibles por el bien del enfermo y en evitación de su dolor. Como vemos, una ética que transita de lo clínico a lo jurídico a través del puente del saber filosófico.

Antes de curar a alguien, pregúntale si está dispuesto a renunciar a las cosas que lo enfermaron.

Si no puedes hacer el bien, por lo menos no hagas daño.





Juramento hipocrático

Ὅμνυμι Ἀπόλλωνα ἰητρὸν, καὶ Ἀσκληπιὸν, καὶ Ὑγίαν, καὶ Πανάκειαν, καὶ θεοὺς πάντας τε καὶ πάσας, ἴστορας ποιούμενος, ἐπιτελέα ποιήσῃν κατὰ δύναμιν καὶ κρίσιν ἐμὴν ὄρκον τόνδε καὶ ξυγγραφὴν τήνδε.

Ἦγήσασθαι μὲν τὸν διδάξαντά με τὴν τέχνην ταύτην ἴσα γενέτησιν ἐμοῖσι, καὶ βίου κοινώσασθαι, καὶ χρεῶν χρηρίζοντι μετάδοσιν ποιήσασθαι, καὶ γένος τὸ ἐξ οὐτέου ἀδελφοῖς ἴσον ἐπικρινέειν ἄρρεσι, καὶ διδάξειν τὴν τέχνην ταύτην, ἣν χρηρίζωσι μανθάνειν, ἄνευ μισθοῦ καὶ ξυγγραφῆς, παραγγελίης τε καὶ ἀκροήσιος καὶ τῆς λοιπῆς ἀπάσης μαθήσιος μετάδοσιν ποιήσασθαι υἱοῖσί τε ἐμοῖσι, καὶ τοῖσι τοῦ ἐμὲ διδάξαντος, καὶ μαθηταῖσι συγγεγραμμένοις τε καὶ ὠρκισμένοις νόμῳ ἰητρικῷ, ἄλλῳ δὲ οὐδενί.

Διαιτήμασί τε χρήσομαι ἐπ' ὠφελείῃ καμνόντων κατὰ δύναμιν καὶ κρίσιν ἐμὴν, ἐπὶ δηλήσει δὲ καὶ ἀδικίῃ εἴρξῃν.

Οὐ δώσω δὲ οὐδὲ φάρμακον οὐδενὶ αἰτηθεὶς θανάσιμον, οὐδὲ ὑφηγήσομαι ξυμβουλίην τοιήνδε. Ὅμοίως δὲ οὐδὲ γυναικὶ πεσσὸν φθόριον δώσω. Ἀγνῶς δὲ καὶ ὁσίως διατηρήσω βίον τὸν ἐμὸν καὶ τέχνην τὴν ἐμὴν.

Οὐ τεμέω δὲ οὐδὲ μὴν λιθιῶντας, ἐκχωρήσω δὲ ἐργάτησιν ἀνδράσι πρήξιος τῆσδε.

Ἐς οἰκίας δὲ ὀκόσας ἂν ἐσίω, ἐσελεύσομαι ἐπ' ὠφελείῃ καμνόντων, ἐκτὸς ἐὼν πάσης ἀδικίης ἐκουσίης καὶ φθορίας, τῆς τε ἄλλης καὶ ἀφροδισίων ἔργων ἐπὶ τε γυναικείων σωμάτων καὶ ἀνδρῶν, ἐλευθέρων τε καὶ δούλων.

Ἄ δ' ἂν ἐν θεραπείῃ ἢ ἴδω, ἢ ἀκούσω, ἢ καὶ ἄνευ θεραπείης κατὰ βίον ἀνθρώπων, ἃ μὴ χρή ποτε ἐκκλαθέσθαι ἔξω, σιγήσομαι, ἄρρητα ἠγεύμενος εἶναι τὰ τοιαῦτα.

Ὅρκον μὲν οὖν μοι τόνδε ἐπιτελέα ποιέοντι, καὶ μὴ ξυγγέοντι, εἴη ἐπαύρασθαι καὶ βίου καὶ τέχνης δοξαζομένῳ παρὰ πᾶσιν ἀνθρώποις ἐς τὸν αἰεὶ χρόνον. Παραβαίνοντι δὲ καὶ ἐπιποκοῦντι, τάναντία τουτέων.

“Juro por Apolo médico, por Asclepio, Higía y Panacea, por todos los dioses y todas las diosas, tomándolos como testigos, cumplir fielmente, según mi leal saber y entender, este juramento y compromiso:

Venerar como a mi padre a quien me enseñó este arte, compartir con él mis bienes y asistirle en sus necesidades; considerar a sus hijos como hermanos míos, enseñarles este arte gratuitamente si quieren aprenderlo; comunicar los preceptos vulgares y las enseñanzas secretas y todo lo demás de la doctrina a mis hijos y a los hijos de mis maestros, y a todos los alumnos comprometidos y que han prestado juramento, según costumbre, pero a nadie más.

En cuanto pueda y sepa, usaré las reglas dietéticas en provecho de los enfermos y apartaré de ellos todo daño e injusticia.

Jamás daré a nadie medicamento mortal, por mucho que me soliciten, ni tomaré iniciativa alguna de este tipo; tampoco administraré abortivo a mujer alguna. Por el contrario, viviré y practicaré mi arte de forma santa y pura.

No tallaré cálculos, sino que dejaré esto a los cirujanos especialistas.

En cualquier casa que entre, lo haré para bien de los enfermos, apartándome de toda injusticia voluntaria y de toda corrupción, principalmente de toda relación vergonzosa con mujeres y muchachos, ya sean libres o esclavos.

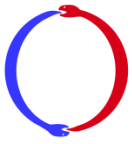
Todo lo que vea y oiga en el ejercicio de mi profesión, y todo lo que supiere acerca de la vida de alguien, si es cosa que no debe ser divulgada, lo callaré y lo guardaré con secreto inviolable.

Si el juramento cumpliere íntegro, viva yo feliz y recoja los frutos de mi arte y sea honrado por todos los hombres y por la más remota posteridad. Pero si soy transgresor y perjuro, avéngame lo contrario”.



Zascandileando





Pravia Arango

El pasado no es un sueño. Leo. Autobiográfico, bien escrito, como ese das una patada y salen cien. Lo abandono a medias con el propósito de retomarlo, pero duerme un sueño de días en una mesita de IKEA donde pongo lo que no me interesa o me interesa “regulinchi”. Pasaron días, meses y años; perdón, ese era un romance que me cantaba mi madre. Pasaron días y, bueno, que desisto de seguir con Kallifatides. “Next”.



LA de calor en mi tierra asturiana: las vacas dan menos leche, moscones y moscas caen patas arriba en rellanos, portales y ascensores. Más. Tengo diez

días de sanción en el préstamo bibliotecario y me han capado el enlace a la plataforma Ebiblio Asturias. Sumo: la tensión, por los suelos. Remato: Hacienda, riéndose a carcajadas en mis narices.

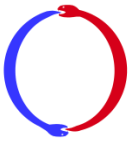
Vale. De acuerdo. Pues echo la bola del boli Bic a rodar y lo que salga. ¿Para qué esforzarse?

Teodor Kallifatides. Pongo la Wiki para refrescar un dato y me pide 2,75 euros. Pasando. *Tienes que leer algo de Kallifatides. Obligatorio. Parece mentira para ti que no lo conozcas*, me dicen mis fuentes. Elijo el título

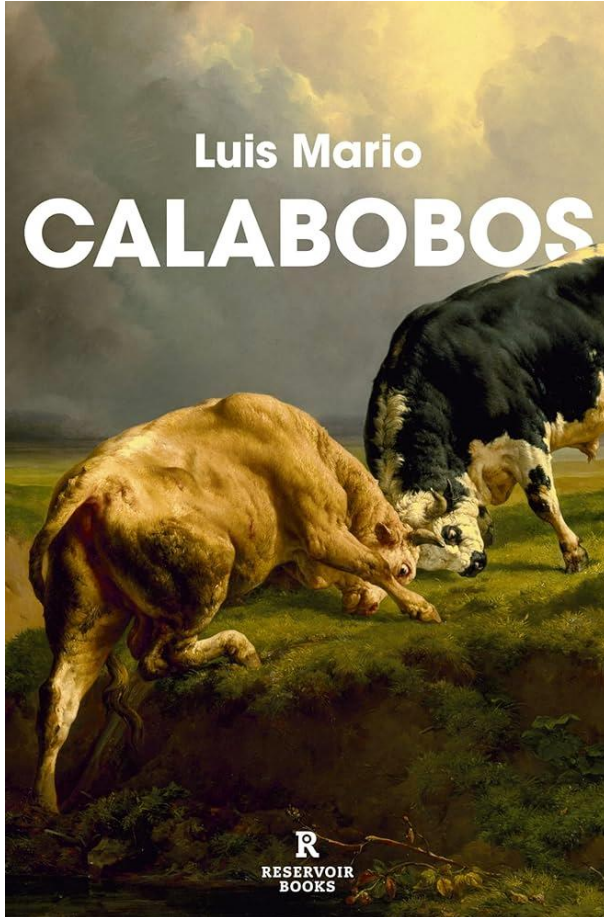
Theodor Kallifatides
Lo pasado no es un sueño
Traducción del griego moderno de Selma Ancira



Calabobos. Me sugieren este título. Accedo *online*. Autor cántabro, Luis Mario el autor (cito de memoria y no lo voy a comprobar, recuerden el título) quiere que resume “cantabruería” y para ello decide contarnos la historia con registro oral vulgar de Cantabria. Y no se le ocurre otra idea que recargar el libro con palabras en uco, cagunsós y otros juramentos, vulgarismos del castellano, y empaparlo todo con lluvia, humedad, frío, mar y miedo. Y, claro, todo lo satura de hongos hasta que lo echa a perder. Se le va la mano; la próxima vez



conviene que escriba con el brazo en cabestrillo. Lo que debiera ser el hallazgo de la novela: el registro oral vulgar me pilló con *Panza de burro* (Andrea Abreu) leída, y con el mismo recurso (pero bien hecho), con la oralidad canaria.



Más. Voy con un pareado: al ser yo más asturiana que el olor de la manzana, oigo que el autor no escribe de oído, sino con catálogo de palabruca cantabruca... Desastre total. Equilibrio, armonía, que no se note: la clave. No por echar media docena de chorizos y otro tanto de morcilla el cocido pasiego sabe mejor. Solo se consigue “llavaza pal chon”.

¿No hay nada aprovechable? Sí, tienes hebras, hilachas poéticas aquí y allá, pero cuando vas a saborear son tan escasas que se deshacen en la boca.

Hoy hasta aquí. Título justificado, pues. Admito sugerencias para aliviar esta mala leche negra y agria que me dispara el prurito de ano. No me hallo, lectores. Me pasa como a Kevin.

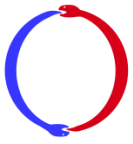




HILDE GARDIS a Virgin Prophetess, Abbess of
S^t Rvperts Nunnerye. She died at Bingen A^o Do:
1180. Aged 82 yeares.

W. Marshall sculpsit.

¿Qué le diría hoy
Hildegarda a Rosalía?



Pilar Úcar Ventura

o compone un poema, articula una obra de teatro o enhebra una novela.

Podríamos preguntar, en caso de estar “vivito y coleando” a ese autor, en definitiva, artista literario, en qué estaba pensando cuando dio a luz (*LUX* es el título de la última “genialidad” —según los sabelotodo— de la cantante a la que hoy dedico algunas líneas) versos, diálogos y narración.



CUANDO leo tanta información, tanto articulario y tantas opiniones variadas y variopintas por los “todólogos” (que de todo hablan) sobre el último disco de

Rosalía, pienso en mis tiempos de profesora de Literatura y sus atorrantes comentarios de texto que sufrían mis estudiantes... y yo misma.

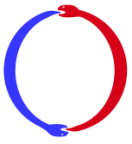
Es un hecho más que fehaciente que el alumnado aborrece esa parte de literatura que exige no solo comentar un texto literario, sino además acertar con lo que el autor quiso —en el pretérito, es decir en el tiempo en que lo escribió— o quiere —en el más rabioso presente— decir.

Esto nos llevaría a analizar la figura del actante primigenio, es decir, el demiurgo que compuso

En cierta ocasión, con el escritor delante, un alumno mío se atrevió a preguntar al invitado novelista qué significaba un personaje de su extenso relato y por qué actuaba y decía lo que leímos en el aula de literatura.

La respuesta nos dejó cuajados: “Pues, eh, hummm, buenooo (las onomatopeyas se sucedían, el silencio escénico anticipaba una gran respuesta, expectación y...) no sé; se me ocurrió así”. Fin.

La “bajona” (en idiolecto de la generación Z) que provocó ante su auditorio universitario fue de antología y no hubo pocas cabezas que se giraban hacia mí pidiendo explicación. Me pareció muy desabrido el autor —no sé si por falta de dominio del verbo, o sin más, porque estaba aburrido o porque no había más, y se



quería ir de ese espacio, tan poco habitual para él (es una pose muy estudiada la de enclaustrarse en su torre de marfil)— y dejar el mundanal ruido para los otros, los lectores. Valga esta anécdota para explicar que siempre esperamos mucho de las figuras públicas, los medios y las redes las convierten en seres con una estela insólita, un aura divina que los aleja de los simples mortales, que nos devanamos el seso por descubrir el intertexto, la intralectura de lo que leemos.

En esta ocasión, trataremos de lo que escuchamos, de la voz, atiplada, sintetizada y amplificadora de Rosalía (en sus inicios no sabía ni afinar la escala de do mayor), de sus canciones.

Vuelvo al inicio: me abruma la exégesis que se ha hecho de su último álbum, es decir, la emparentan nada más y nada menos con Hildegarda de Bingen.

(Asistí a un congreso en el que uno de los ponentes nos compartió el éxito que había tenido en su clase una de las canciones de la cantante para explicar la mística; me di un punto en la boca y permanecí clavada, no sin esfuerzo, en mi asiento).

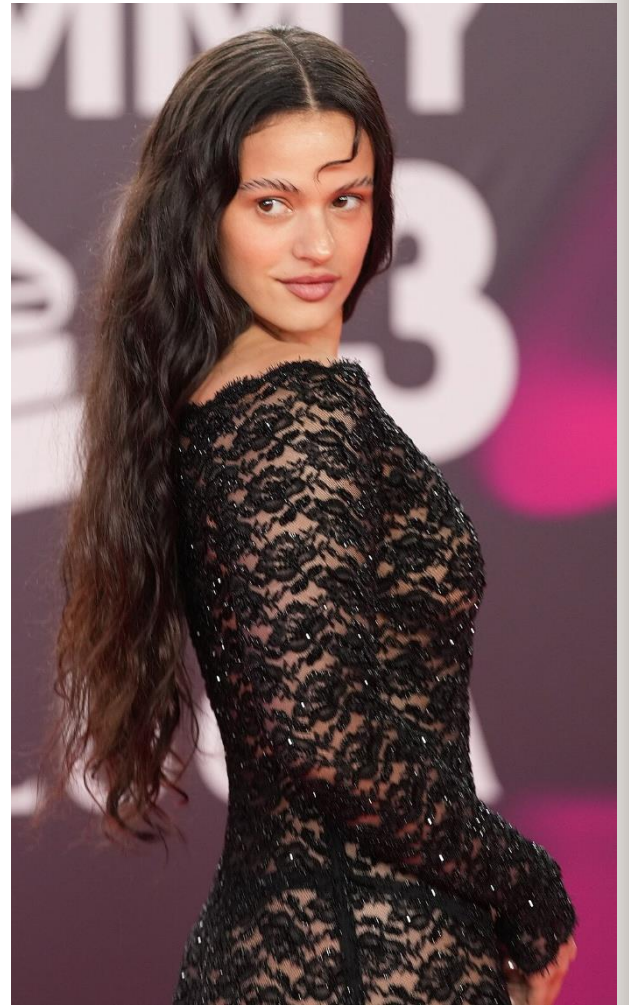
Cuando alguien tiene poco que decir, se trata de inflar el suflé, batir la clara hasta convertirlo en suspiro consistente.

¿Qué problema hay en no buscar tres pies al gato? Leer por el placer de hacerlo sin escudriñar más, escuchar la melodía y la letra sin adivinar recovecos en los compases.

Pienso en Hildegarda y la miro desde mi actualidad. Mujer polígrafa, *multitask*, feminista, una auténtica artífice de la cultura de aquella centuria medieval, alojada entre los muros conventuales, con su música retumbando en comunidad, sin auriculares viajeros en el transporte público. Con un sentimiento de

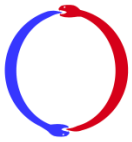
colectividad expresaba espíritu y sentimiento en diferentes formatos: compases y ritmos, tratados de botánica, sermones teológicos.

Alguien le ha debido de soplar a Rosalía que es buena idea de mercadotecnia aludir a la abadesa y citar una frase supuestamente de ella: “Cantar es orar”.



Los críticos musicales aseguran que *LUX* es todo un compendio de experiencias sagradas, elevaciones místicas y disciplina ascética. *Too much*.

Ya estamos a vueltas con el comentario literario: el afán desmedido de tapar el oropel y revestirlo de envidia literaria, y si es medieval, mejor, y si es de una mujer..., el éxtasis completo.



Hildegarda de Bingen, nacida en Bermersheim (Alemania) en 1098 fue una figura de relevancia internacional indiscutible.

Parece que Rosalía se suma a la costumbre de los últimos años de traer a su escenario musical el recuerdo y la huella de la abadesa como lo han hecho otros cantantes y, como estamos en los tiempos que estamos, enarbolan su recuerdo, que no su estudio y conocimiento, en forma de baluarte de feminismo y trascendencia, con una iconografía muy visual y performativa: se mezcla la tabla de planchar con la toca monjil, la ópera con la calle, la camisa al viento y los labios pintados de rojo Chanel. Casi parece que va a ascender a los cielos como la purísima Concepción, Rosalía, quiero decir.

Leo que algún avispa se ha inventado esta paráfrasis: la mística es cosa de mujeres, de un marcar el “yo” femenino en busca de la luminaria frente a los habitáculos lúgubres del siglo XII. De nuevo, me tengo que coser una cremallera facial.



Creo que dista mucho la espiritualidad de Hildegarda, solidaria, inteligente y generosa, con el histrionismo de la cantante: su puesta en escena diluye a la comparsa, ella sola llena el escenario con luz, propia y ajena: los focos atronadores dirigen las miradas hacia ella. Poca comunión, mucha parafernalia individualista. No hay que buscar más allá de lo que vemos, no conviene, por lo desacertado e inexacto

buscarle tres pies al gato como ya he mencionado antes.

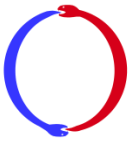
Las canciones de Rosalía son lo que son y punto. Poca divinidad, aunque asistimos a un momento de necesidad de dioses e ídolos, poco espíritu, y casi ninguna vibración comunitaria, características que dominaba y compartía a la perfección Hildegarda.

Rosalía no entra en trance, lo finge, escenifica vibraciones del alma propias de las obras de la abadesa medieval usurpando ademanes propios de una danzarina.



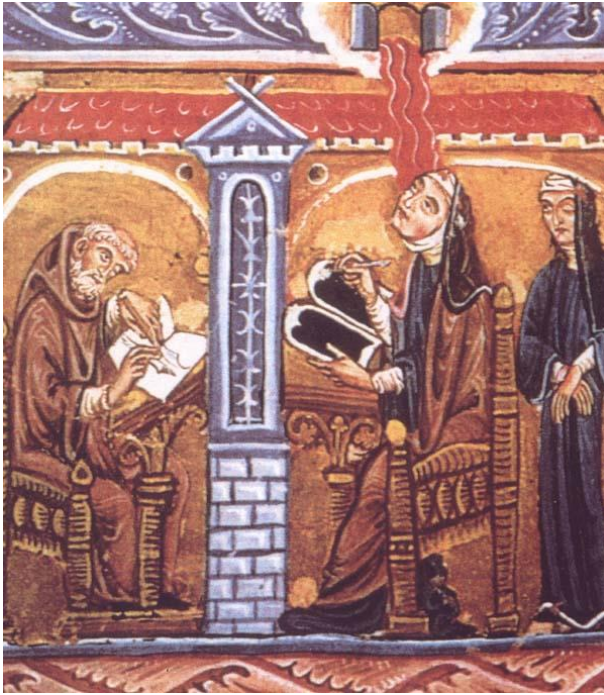
Quienes elevan a la quintaesencia *LUX* me recuerdan a los chefs —esas figurillas tan turbias— que para denominar “consomé de pollo”, lo califican de “elixir dorado de ave”: patético, la verdad.

Parábolas, comparaciones, referentes, simbología..., todo ello eran recursos que Hildegarda manejaba a la perfección: poesía, narraciones, himnos, consejos para sus compañeras de hábito, para la sociedad que la descubrió tras su intensa vida personal y artística. Frágil y enfermiza desde niña, visionaria y temerosa, reservada y comunicativa a la vez, autoridad eclesial, profética y temida, admirada, inteligente y concienzuda, lideresa en Bingen,



receptora del mandato divino, dictó sus experiencias, las imágenes futuras desde su presente hasta que murió en 1179 y que fueron recogidas en *Scivias (Conoce los caminos del Señor)*; un conjunto de 26 volúmenes en los que se atisba la inspiración del *Cantar de los Cantares*.

Mujer respetada por la Orden de las Oblatas, por los cistercienses, reconocido su valor y autoría por el Papa Eugenio III. Sus escritos reflejan una intensidad ineludible, la sensibilidad de una mujer con un alma inflamada por el fervor divino, desde la humildad y la servidumbre a los demás.



Encontramos una auténtica poliantea en toda su producción: datos y detalles sobre la naturaleza, aspectos de la medicina (que se aplican desde los años 80), cantos gregorianos, cartas y epístolas correspondidas entre ella y varias personalidades de la cristiandad... Adquirió un gran prestigio personal y su fama se extendió más allá de la región del Rin. Hábil pronunciando sermones sobre temas políticos, atentamente escuchados por clérigos y nobles, o sobre la virtud de la Virgen muy aclamados por la Iglesia. Con estos breves datos se puede

significar la figura de una mujer a la que hoy se exhibe por el arte como epítome y guía espiritual.

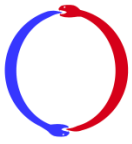
Seguro que Hildegarda en estos momentos seguiría teniendo visiones y con sus profecías pondría orden a los mercaderes del templo.

Convendría también no rasgarse las vestiduras por desentrañar la capa freática de las canciones de la catalana, disfrazadas de consagración y entrega como si de bienaventuranzas se tratara, ni intentar descubrir las huellas de santa Teresa, compañera de viaje según la artista en el alumbramiento de *LUX*.

Con la templanza, el comedimiento y la sabiduría espiritual que definían a la monja alemana, desde 2012 santa y doctora de la Iglesia, aconsejaría disfrutar de la lectura, disfrutar de la música. Sin más. Y no es poco.



Cine primavera-verano (2026)



Alejandro Arranz García



Pravia Arango

fantástico el actor que hizo de Pablo Escobar en la serie de Netflix, tiene que andar cambiando de disfraz y siempre con miedo porque no es un espía profesional; de lo mejorcito que hemos pasado en febrero. También trajimos *Frankenstein*, de Guillermo del Toro y *Little Amélie*, una peli de animación que te recomiendo. En marzo pasamos *Hasta la montaña*, fue una sorpresa porque la gente quedó encantada, la trajimos porque es de la distribuidora del jefe, Miguel Ángel; es cine rural de la campiña francesa y ese tipo de películas aquí va de cine —nunca mejor dicho—, ahora que lo pienso me parece raro que no hayamos apostado por la de *Los bárbaros*. *Pillion*, interesante, es cine LGTBI, buenos actores y divertida. Pero esta primavera *Torrente presidente* y *Amarga Navidad* se han llevado toda la taquilla de marzo / abril. *La Grazia*, de Sorrentino, una gran película que ha aguantado mucho en cartelera. *Resurrection*, para esta tienes que ir preparado y tener el día.

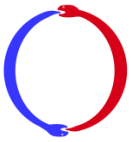


Películas que he visto. Así, corrientes y molientes. *El mago del Kremlin* —había leído

Pravia. Películas que más me han gustado desde principios de febrero a comienzos de junio: *Un poeta*, *El último vikingo* e *Incontrolable*. Como ves, Alejandro, no he recogido mucha cosecha.

Alejandro. Los tres títulos gustaron mucho en cines Embajadores (Oviedo) y a mí, también. Voy a mirar en el ordenador a ver qué ha habido por aquí.

Hummmm, *El agente secreto*, muy buena, un poco larga, un *thriller* brasileño con carga social que te tiene clavado a la butaca, está



Limónov, de Carrère— y me interesaba ver cómo trataban ese periodo de la historia rusa. *El diablo viste de Prada*, me llama la atención el mundo de la moda; fíjate, si tuviera que volver a verla, no me importaría y sé que a ti no te gusta. Y *Yo no moriré de amor*, con esta me lavé los ojos, colirio contra la sequedad “del retino” que me ahorro.

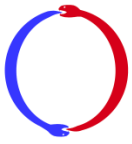


Con respecto a la última, acabábamos de pasar *La habitación de Mariana* y la gente me preguntaba si *Yo...* era aún más dura. Empatizo más con lo del familiar enfermo que con el niño de la II Guerra Mundial. Creo que *Yo no moriré de amor*, de un modo u otro, toca la fibra a todos.

Después de ir al cine, un grupillo de amigos vamos a tomar una cervezuela y *Calle Málaga*, con Carmen Maura, generó mucho debate sobre el personaje de la hija: o la odias o te pones de su lado; también entiendo que la Maura hace sombra a todos los que se pongan a su lado, por lo que es difícil empatizar con la hija.



No estoy de acuerdo. Pienso que no te pinta ninguna de las dos partes como terrible, eso lo hace el espectador. El punto negro de la película está en el ambiente del Tánger “turístico,



blanquito y mono” que nos pasa. Me quedo con la iluminación y la fotografía.

Pravia y Alejandro (entre paréntesis). Ahora voy con lo que me podría haber ahorrado. *Altas capacidades* (esperaba una comedia maravillosa, el tema lo permite, y no es divertida ni nada), *La mujer más rica del mundo* (te previne y no me hiciste caso, es para olvidar a la media hora.

Ahora voy con el montón de ciclos que tenéis: arquitectura y cine, política y cine, embajadores del terror, cine con piano en directo, cine kafkiano (ahora viene uno sobre Palestina; para después del verano traeremos a muchos directores y guionistas porque vamos a aumentar las sesiones con coloquio). Dentro de esa programación de ciclos, me acerqué a ver *El club de la lucha*, es violenta lo que no me molesta, pasa un mensaje autodestructivo y nihilista y el coloquio estuvo muy bien si acaso corto en exceso (si después en la sala hay una proyección, eso condiciona la duración del coloquio; por ejemplo, en *Embajadores del terror* pasamos *La matanza de Texas* y el coloquio se prolongó dos horas y media. De *El club de la lucha* debo decir que el director, David Fincher, busca continuamente la aprobación del público, en la novela no ocurre y me gusta más. El mensaje de la película envejeció bastante, y mal: lo que propone, hoy es agua de borrajas; algo parecido a *V de Vendetta*. No obstante; los chavales de 14 o 15 años la consideran de culto).

Voy con películas que no habéis traído. *Asesinato en la tercera planta*, *Las catadoras de Hitler*, *Proyecto Salvación*, *El silencio de la caída*, *Caminando con el diablo*. ¿Por qué?

Para la programación, tenemos una lista de 6 o 7 títulos por semana; dos en verde (se ponen fijo) y el resto en amarillo (aquí influyen muchos factores, desde buscar desmarcarnos de Yelmo o Cinesa para ofrecer más opciones al

espectador hasta que Disney nos dice que hay que ponerla en la sala de mayor aforo con un montón de horarios, es complicado.)

Película que pasastéis y no vi. Michael.

Va a salir la segunda parte. El sobrino interpreta muy bien el personaje del tío, pero la película la hace la familia y eso lastra mucho. Michael es tan bueno, tan virginal, es un eunuco angelical que no ha roto un plato; por otro lado, el padre es tan demonio...

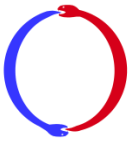
Los justos.

Está bien, propone algo interesante y la gente sale planteándose si cogería el dinero o no. Bien hecha, un *thriller* moral, juega bien en los pocos espacios que tiene; los actores, bien.



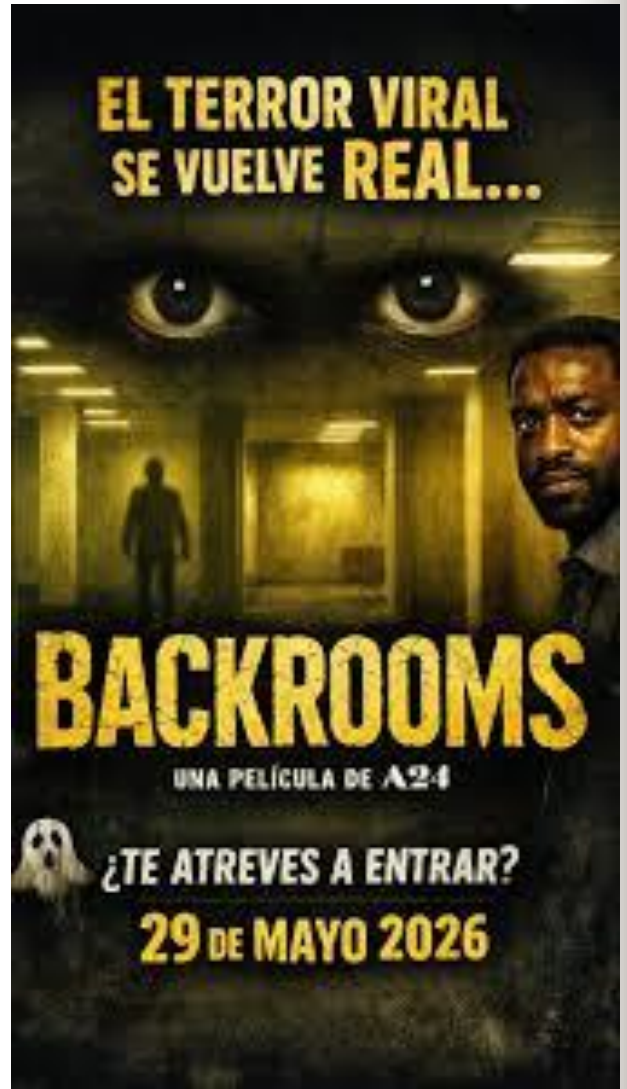
Abrimos la campaña de verano. Sugerencias.

A ver, consultemos el cacharrín a ver. *Cada día nace un listo*. *La luz*, esta de Fernando Falco un



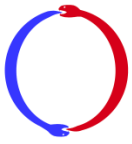
director muy bueno, pero aquí se mete en camisa de once varas, es una película muy provocadora. *Backrooms*, de un director que juega con los “creepypastas”, las leyendas urbanas de terror que surgen en la web. *El día de la revelación* (Spielberg, obligatorio), dicen las críticas que es una actualización de *Encuentros en la tercera fase*. *Toy story 5* para niños y adultos, con horario muy amplio. *Nino*, francesa, drama íntimo que traemos con muchas ganas. *La odisea* (Nolan) me da que va a ser mala adaptación y buena película, en el tráiler he visto un *drakkar* vikingo y ya me han entrado temblores ... el actor de Agamenón tiene 25 años, Helena de Troya es Lupita Nyong'o... Curiosidades: es la película donde más rollo de negativo se ha gastado, construyeron Troya en mitad del desierto y gastaron millones y millones de euros. También tiene muy buena pinta *La muerte de Robin Hood*, con Hugh Jackman.

Bueno, Alejandro, con esto y un bizcocho... voy a poner el tema musical que cierra la película *Un poeta*.





Cuando los dibujos animados



Miguel A. Pérez

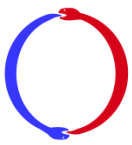


N los años setenta del siglo pasado, en España no existía el *anime*. Existían los dibujos animados, un género baúl en el que cabía todo lo que no estaba filmado con personajes de carne y hueso, desde las chorradas de Popeye, Brutus y Olivia hasta las hilarantes historias de la Pantera Rosa o del inspector Clouseau.

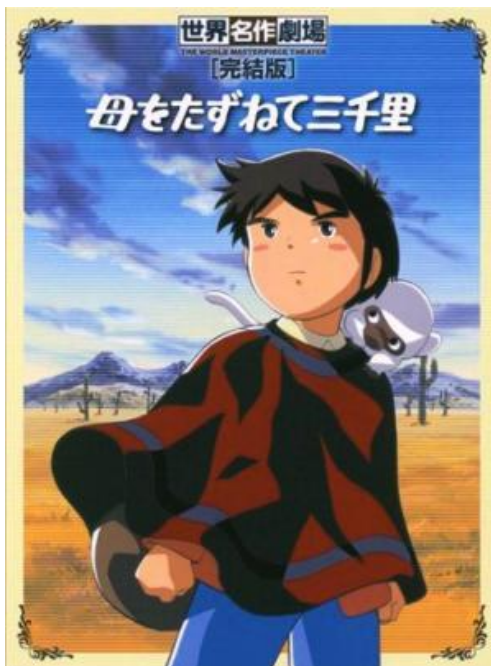
Casi siempre eran “cosa de críos”, así que, cuando llegaba la hora de los dibujos animados, los adultos no estaban en el semicírculo frente al televisor, sino que dejaban a los más pequeños en las manos seguras de personajes e historias fuera de toda duda. Por aquel entonces poco sabíamos de series de dibujos animados ni de temporadas, así que los capítulos —de guion cerrado e inconexos entre sí— se emitían sin ningún orden y sin evolución argumental, salvo la derivada de los cambios en los equipos de producción.

La irrupción de Nippon Animation vino a modular ese panorama con dos series que tuvieron un doble efecto: causar furor en muchos televidentes y expulsar a otros definitivamente de los dibujos animados. Nunca pude con *Heidi*, pero menos aún, con *Marco* o *De los Apeninos a los Andes*, aunque la televisión de la época, con dos canales y un horario restringido, no dejaba muchas alternativas. Nippon Animation introdujo con *Heidi* la estética “japonesa” que, de una forma grosera se puede identificar con el concepto básico de *anime*. No me gustaba. Y no solo era la historia lo que me repelía —en el fondo, hubiera sido normal porque estaba creada con un público objetivo con otro segmento de edad—, sino *esa* estética. Con *Marco*, el acabose. No solo era la misma estética. Estirar como el chicle un relato de tres páginas, que figura dentro del insufrible libro *Cuore*, de Edmondo de Amici —no recomendable para diabéticos—, hasta generar decenas de capítulos en los que un pobre niño se dedica a buscar infructuosamente a su mamá desde Italia hasta Argentina, en compañía de un mono —de nombre Amedio, protagonista del corte más popular de la banda sonora—, mientras sufre un sinfín de desgracias, fue la gota que colmó el vaso. Es cierto que la serie mantuvo a mucha gente de todas las edades frente al televisor, como también lo es que otros muchos se burlaban de ella y la ridiculizaban con chistes que hoy en día llamaríamos “memes”.

La colaboración entre Heidi, Marco, el puto mono y su madre (la de Marco) me echó de los dibujos animados. Nippon Animation había tenido propuestas anteriores (*Vicky, el vikingo*, por ejemplo), simultáneas (*La abeja Maya*, 1975) y posteriores (*Dartacán y los tres mosqueteros*, 1981, *La vuelta al mundo de Willy Fog*, 1983) en las que no utilizó esa misma estética. En esos casos el producto estaba pensado para una banda de edad concreta, para público muy infantil y, en ningún caso salieron de ese segmento como las otras



dos ni alcanzaron la misma repercusión (el fin de la serie, con Marco encontrando de una puta vez a su madre llegó a aparecer en los noticiarios...).



Pasaron casi veinte años. En 2002, *El viaje de Chihiro* hizo historia al convertirse en la primera película de animación que ganaba el Oso de Berlín y, hasta el presente, es la única

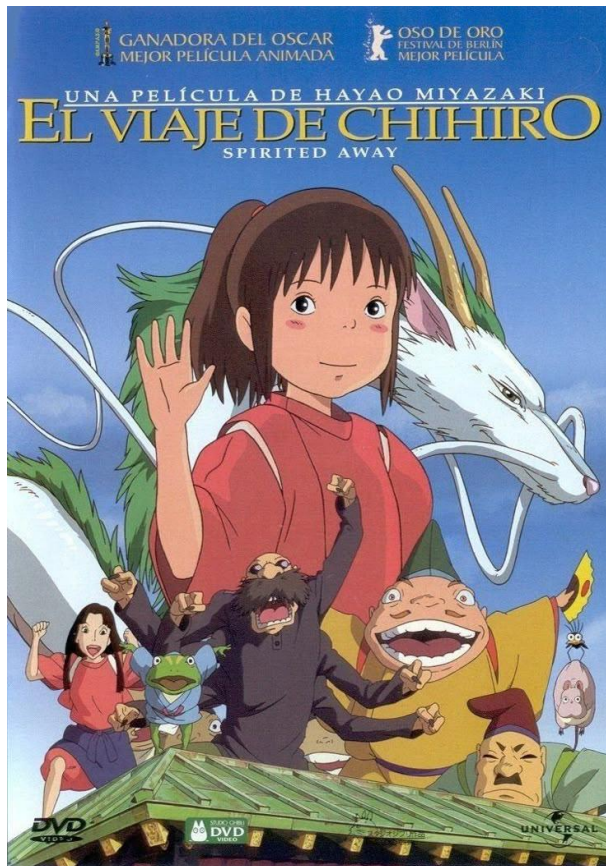
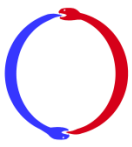
³ La clasificación de subgéneros de *anime* se realiza por edades y sexo y separa el *kodomo* (para niños) del dedicado a adolescentes (*shōnen*, *shōjo*, para chicos y

que lo ha conseguido. Aunque es difícil encuadrarla en alguna de las cinco principales categorías de anime (*kodomo*, *shōnen*, *shōjo*, *seinen* y *josei*)³, esta película era anime en estado puro, con una temática ajena a Occidente y centrada en tradiciones japonesas del mundo de los espíritus. Que una película así alcanzase el éxito que tuvo en Occidente parecía imposible, a raíz de una temática tan ajena. Sin embargo, lo logró y hasta se llegó a comparar con *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll.

La potencia de un guion que no baja el ritmo en ningún momento, la fantasía desbordada de la historia y del contexto y una puesta en escena perfecta, detallada y envolvente, fueron capaces de seducir a los espectadores y acercarlos a la pantalla para compartir las aventuras y esfuerzos de la protagonista en su empeño por recuperar a sus padres, convertidos en cerdos. En mi caso particular, no solo me reconcilió con los dibujos animados, sino que me llevó a interesarme por el director, Hayao Miyazaki, y, como efecto secundario, por el Studio Ghibli, del cual el propio Miyazaki había sido fundador en 1985, junto a Toshio Suzuki, Isao Takahata y Yasuyoshi Tokuma.

En ese viaje de retorno a los dibujos animados, guiado por Studio Ghibli y de encuentro con el estilo japonés, hubo dos paradas significativas. La primera fue *La tumba de las luciérnagas* (Isao Takahata, 1988), una película que no suele dejar indiferente a nadie y que nos lleva a la crudeza de la época de la posguerra en Japón, de la mano de la historia de dos hermanos, Seita y Setsuko que luchan por sobrevivir en el entorno hostil que siguió al final de la Segunda Guerra Mundial, con un país derrotado y destruido.

chicas, respectivamente) y del dedicado a adultos jóvenes (*seinen* y *josei*, para hombres y mujeres, respectivamente).

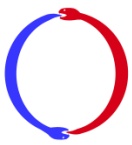


La película ha sido calificada como antibelicista. Aunque su director haya asegurado que no era lo que pretendía hacer, puede que sí lo sea, al menos en cierta medida, ya que presenta los resultados atroces de la guerra y los expresa sobre la parte más sensible, la infancia, representada por la pequeña Setsuko, cuyo terrible destino es más que evidente desde el primer fotograma. El director no quiere dejar ningún lugar a la duda y comienza la película con la muerte por inanición de su hermano mayor, Seita, cuyo espíritu se reúne con el de Setsuko —muerta mucho antes— y, juntos, recorren los lugares de su historia reciente. Este comienzo no se trata de un *spoiler*, enseguida nos damos cuenta: la estética del filme, amable, dulce, almibarada, tanto en la belleza de los lugares como en la ternura y la inocencia de la niña, incrementa el contraste con el relato, duro, descarnado, sin ilusión, terrible por momentos y que arrastra al espectador en una caída permanente hacia el abismo del que nada ni nadie puede salvar a los protagonistas. El ambiente envolvente de la película arranca al

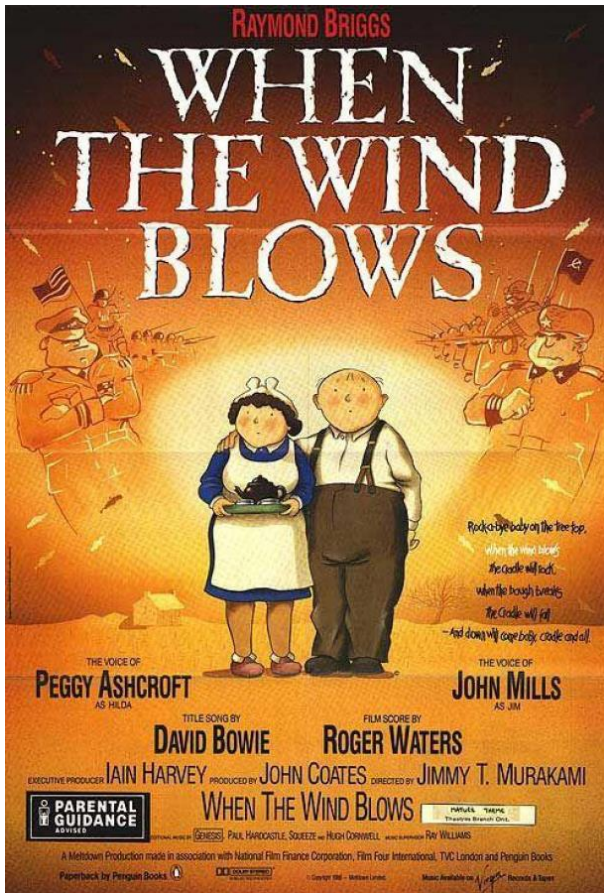
espectador de la realidad narrativa y le hace olvidar que los protagonistas ya están muertos y que lo que presencia es solo un recuerdo sin esperanza. No hay compasión, no hay salida, “Abandonad toda esperanza”, parece decir.



En cierta medida, es posible encontrar muchos paralelismos entre *La tumba de las luciérnagas* y otra película de animación, casi coetánea, *Cuando el viento sopla* (*When the wind blows*, Jimmy T. Murakami, 1986), que también presenta a dos protagonistas en la situación que sigue a un apocalipsis nuclear. La película, realizada con una técnica mixta —dibujo y *stop-motion*— nos presenta la historia de dos ancianos que viven en una casa en Sussex y que sufren los efectos de la radiación y del invierno nuclear tras las detonaciones atómicas. Tampoco hay solución ni un resquicio para la salida. El director también quiere que el espectador sea consciente de ello, con el fin de olvidar el desenlace y centrarse en la degradación progresiva de la situación. Igual que en *La tumba de las luciérnagas*, parece gritar



“Abandonad toda esperanza” y se recrea en la inocencia y en la ingenuidad de la pareja de ancianos, abocados a un final trágico e inevitable. Era la época... En la segunda mitad de los ochenta, la Guerra Fría estaba en su máximo apogeo, con el cine como una manifestación más de un sentir generalizado.



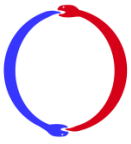
Aunque vi *La tumba de las luciérnagas* mucho después de aquel momento, la persistencia de la guerra en una situación internacional que no daba tregua, que nunca dio tregua desde que el ser humano camina por el planeta, mantenía la oportunidad argumental y permitía aplicarla a la resolución —siempre mala— de cualquier conflicto. Desgraciadamente, el mundo no ha evolucionado mucho en ese ámbito y las palabras de Bertold Brecht —“Entre los vencidos, el pueblo llano pasa hambre”⁴— permanecían y permanecen en toda su cruel validez.

⁴ “La guerra que vendrá”, de *Catón de guerra alemán*, 1937-1938, Bertolt Brecht.



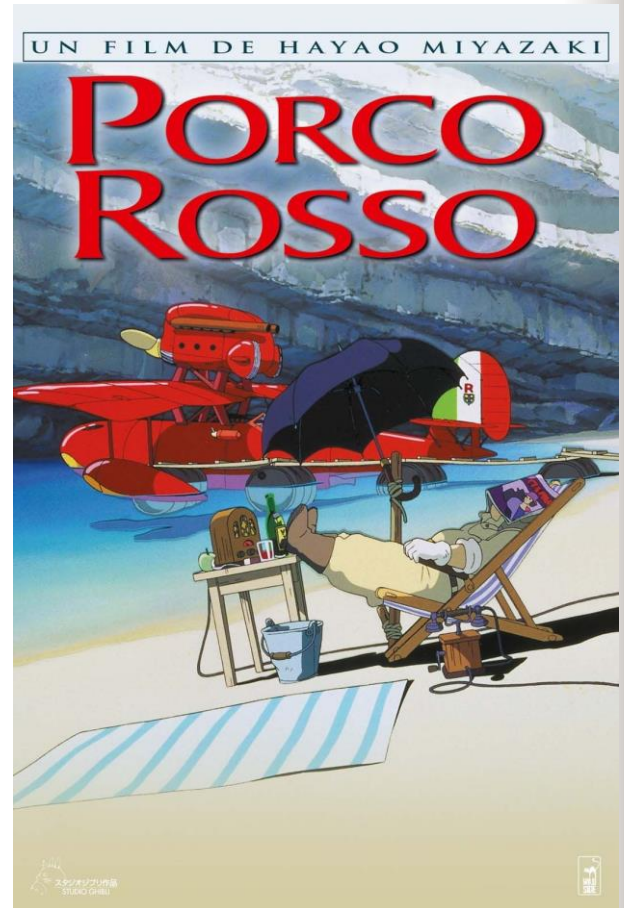
Jimmy T. Murakami 5/6/1933-16/2/2014)

La segunda parada en la producción de Studio Ghibli, en mi retorno a la animación como forma de expresión del cine, fue *Porco rosso* (Hayao Miyazaki, 1992), la historia de un piloto de aviación en el periodo de entreguerras, en plena dictadura de Benito Mussolini. El piloto, cuyo verdadero nombre es Marco Pagot, sufre algún tipo de hechizo que le proporciona la apariencia de un cerdo, algo que no solo no le impide continuar pilotando aviones, sino que le proporciona un apodo —*porco* (cerdo, en italiano)— que completa con *rosso* (rojo, en italiano), para hacer referencia al color del hidroavión que pilota y con el que se dedica a actuar como cazarrecompensas y capturar a los pilotos piratas que actúan en el Adriático. Como el lector sabrá, tales piratas nunca existieron más allá de la desbordante imaginación de Miyazaki, de modo que el escenario que propone tiene como única misión la de separar el mundo de *Porco Rosso* de la realidad de la sociedad italiana en la época de entreguerras.

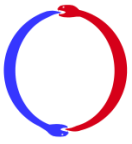


La estética de la película está en la línea de Studio Ghibli, donde el escenario forma parte de la trama argumental y llega a convertir en anecdótico el relato que se supone que quiere contar. Porco Rosso vive en una pequeña isla del Adriático, un lugar donde él es el único morador, en donde descansa y atiende un teléfono casi absurdo. La historia del aviador, el motivo de su encantamiento, la lucha contra los piratas, sus asuntos amorosos, la competición por la supremacía en el cielo o la posibilidad de que algún día consiga deshacer el hechizo se convierten en cuestiones secundarias frente al mensaje que subyace a lo largo de todo el filme: el pacifismo. Mantener el mensaje pacifista fue complejo debido a la aparición de diversos conflictos bélicos en la antigua Yugoslavia durante la realización de la película, aunque la visión lejana que propone Miyazaki para Europa —como si él mirase con un gigantesco telescopio desde Japón, solo como una curiosidad turística y alejada— ayudó bastante a no pisar demasiados callos. No obstante, la idea del pacifismo y del rechazo frontal a la guerra aparece reforzada en el filme. Menos problemático fue el segundo tema que toca la película, el fascismo, y que se manifestó con la frase más conocida del aviador: “Prefiero ser cerdo que fascista”. La afirmación no es gratuita. El aviador había desertado del ejército italiano después de terminada la Primera Guerra Mundial y tras el ascenso de Benito Mussolini al poder en Italia. Más allá de esa deserción, que podría ser interpretada en términos solo antibelicistas, la película contrapone la doctrina del fascismo, basada en el cumplimiento del deber, el esfuerzo, el sacrificio y en la eliminación de la voluntad individual con el vitalismo casi hedonista de Porco Rosso, representado en sus periodos de relax y descanso en la diminuta isla que es su escondite y en su preferencia por la buena vida y el cultivo de la propia personalidad. Hace lo que le gusta y volar forma parte de ello. Como su postura contrasta con la de la sociedad italiana de la

época, el hechizo que lo mantiene como cerdo se convierte en una forma de autoprotección y de alejamiento voluntario más que en algún tipo de maldición. Porco Rosso es un cerdo encantando... de ser un cerdo.



Studio Ghibli me reconcilió con el cine de dibujos animados. Quizá sea más correcto decir que consiguió situarlo en el mismo peldaño que el cine tradicional, basado en la fotografía y en personajes de carne y hueso. Sin embargo, sus comienzos no fueron fáciles, sin acceso a las compañías de distribución occidentales, lo que provocó estrenos tardíos o el recurso al soporte físico —DVD— sin entrada en las salas de proyección. En el fondo, no era un trato diferente al que se daba a otras películas de dibujos animados producidas en Occidente. Basta recordar que los Premios Oscar tienen la categoría de mejor película de animación solo desde el año 2002, que ninguna película de animación figura entre las que se consideran las 100 mejores de la historia y que *Fantasia*

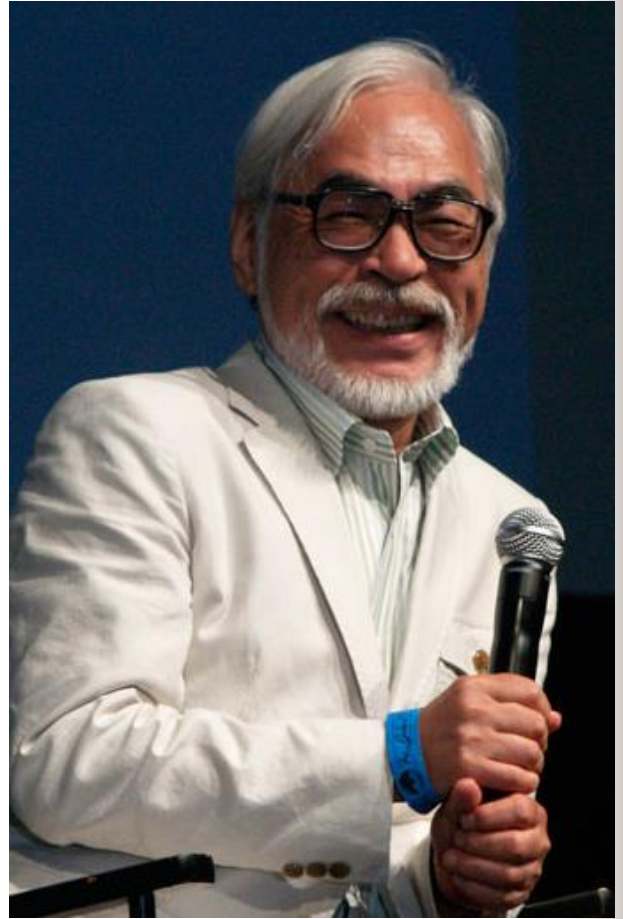


(musical Disney de 1940) es la única película de animación anterior a los años ochenta del siglo pasado que figura entre las 100 mejores películas de animación de la historia.

El cine de animación le debe mucho a Studio Ghibli y, en particular, a su principal valedor, Miyazaki. Aunque la aportación de Isao Takahata no es desdeñable, lo cierto es que, en la práctica, hay una identificación casi completa entre Studio Ghibli y Hayao Miyazaki, hasta el punto de que cuando este anunció su jubilación —el 1 de septiembre de 2013—, la compañía comunicó el cierre de su sección de largometrajes.

Aunque en 2017 se informó el regreso de Miyazaki a la dirección, la producción de largometrajes se ha reducido de forma significativa, en parte por el fallecimiento en 2018 de Isao Takahata y en parte, por la avanzada edad de Miyazaki, que este año celebró sus 85 años. De momento, en 2024 recibió un nuevo Oscar a la mejor película de animación por *El chico y la garza* (2023), la más personal e introspectiva de sus películas y la condición que puso para regresar al trabajo.

Studio Ghibli destaca como productora de largometrajes de animación, aunque, con casi total seguridad, Hayao Miyazaki es el mejor director de cine de animación de toda la historia.

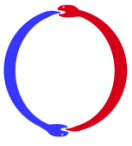


スタジオジブリ
STUDIO GHIBLI



Fatima Maimouni

فاطمة الميموني



مناقشة
عناييد
كلمات



Encarnación Sánchez Arenas

- *مديرة نشر مجلة روافد ثقافية
- * عضو اتحاد كتاب المغرب
- * رئيسة منتدى روافد للثقافة والفنون بتطوان
- * نائبة رئيس محترف الكتابة بفاس
- *

الإصدارات:

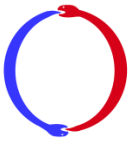
- * تجارب في الكتابة والإبداع. حوارات. منشورات حلقة الفكر المغربي المعاصر. 2020
- * لو.. ديوان شعري (2011). منشورات مجلة روافد ثقافية
- * سبحة . ديوان شعري (2015) منشورات مقاربات للنشر والصناعات الثقافية
- * فازت بلقب امرأة السنة ضمن فعاليات مهرجان الأبواب السبعة الذي تنظمه جمعية تطاوين أسمير- دورة 2011
- * فازت بجائزة القصيدة العربية في المغرب – محترف الكتابة فاس دورة 2014

- Directora de la revista *Confluencias culturales*.
- Miembro de la Unión de Escritores de Marruecos.
- Presidenta del foro *Confluencias culturales y artísticas de Tetuán*.
- Vicepresidenta del Taller de Escritura de Fez.

Publicaciones:

- *Experiencias en la escritura y la creatividad. Diálogos*. Ed. Círculo del Pensamiento Marroquí Moderno. 2020.
- *Si...* Poemario (2011). Ed. Revista *Confluencias culturales*.
- *Rosario*. Poemario (2015). Ed. Enfoques editoriales e industrias culturales.

Ha ganado el título de *Mujer del Año* en el marco del Festival *Las Siete Puertas*, organizado por la Asociación Tetuaní Asmir, edición de 2011 y el *Premio de la Poesía Árabe en Marruecos* – Taller de Escritura de Fez, edición de 2014.



¿Quién...?

Cerca de una antigua puerta
brotan los versículos
en la mano de un amante triste.

Viste un rostro que traiciona su espejo...
¿Quién responde a los comentaristas
y a los intérpretes apresurados
en una presencia abandonada?

¿Quién habita el cielo,
se viste con el manto,
corta las telas de la traición y
canta letanías obscenas?

¿Quién navega por el meollo de la pregunta,
acoge a su letra
en casas seguras
o en árboles que no matan al forastero?

¿Quién escondió un amuleto
en callejuelas
que soltaban una metáfora sospechosa?

¿Quién lanza las redes del hastío,
pinta un cuadro azul
en las bocas del perdón
y de los evangelios ardientes
y los corazones de los penitentes
sinceros?

¿Quién colorea el remiendo de la guerra
con una nube errante?

¿Quién rompe el humo de los puertos en
rebelión,
los lechos de las transeúntes que buscan
calor
para las profundas heridas,
a las madres expulsadas
a bolsillos traicioneros,
canciones que curen la herida,
que deseen los cuellos de los amantes?

El azul de sus aguas fue amortajado
por una mano extraña,
¿una mano de piedra?

مَنْ ..؟

قُرْبَ بَابِ عَتِيقٍ
تَنْبُتُ الْآيَاتُ فِي
كَفِّ عَاشِقٍ حَزِينٍ
تَلْبَسُ وَجْهًا يَخُونُ مِرَاتَهُ.. مَنْ
يُجِيبُ الشُّرَاحَ
وَالْمُؤَوَّلِينَ الْمَهْرُولِينَ
فِي حَضْرَةِ يَتِيمَةٍ؟

مَنْ يَسْكُنُ السَّمَاءَ
يَلْبَسُ الرِّدَاءَ
يَقْصُ أُنُوبَ الْخِيَانَةِ
يُنْشِدُ الرُّقِيَّاتِ الْمَاجِنَاتِ؟

مَنْ يُنْجِزُ فِي قَلْبِ السُّؤَالِ
يُسْكِنُ حَرْفَهُ
بُيُوتًا آمِنَةً
أَوْ أَشْجَارًا لَا تَقْتُلُ الْغَرِيبَ؟

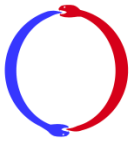
مَنْ دَسَّ تَمِيمَةً فِي
أَرْقَةٍ
شَمَرَتْ عَنْ مَجَازٍ مُرِيبٍ؟

مَنْ يَرْمِي شِبَاكَ الضَّجْرِ
يَرْسُمُ لَوْحَةَ الزُّرْقَةِ فِي
أَفْوَاهِ الْغُفْرَانِ
وَالْأَنَاجِيلِ الْحَارِقَةِ
صُدُورَ التَّائِبِينَ
الصَّادِقِينَ؟

مَنْ يُلَوِّنُ رُفْعَةَ الْحَرْبِ بَعِيمَةً
تَائِهَةً؟

مَنْ يَكْسِرُ دُخَانَ الْمَرَافِي التَّائِرَةِ
أَسْرَةَ الْعَابِرَاتِ يَبْحَثُنَّ عَنْ دِفْءٍ
لِلْجِرَاحِ الْغَائِرَةِ
عَنْ أُمَّهَاتِهِنَّ الْمُصَدَّرَاتِ إِلَى
جُيُوبِ مَآكِرَةٍ
عَنْ أَعْيُنَاتِ تَلْمُ الْجُرْحِ
تَنْتَهِي
رِقَابَ الْمُحِبِّينَ

كَفَنْتَ زُرْقَةَ مَائِهِمْ يَدٌ
غَرِيبَةٌ
يَدٌ مِنْ
حَجَرٍ؟



Víctor Hugo Pérez Gallo

Entre lo sagrado y lo profano:

La poesía interrogativa de Fátima Maimouni

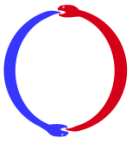


El poema “¿Quién...?” de Fátima Maimouni constituye una pieza lírica profundamente interrogativa, cargada de símbolos religiosos, históricos y afectivos. La voz poética se estructura a través de preguntas sin respuesta, lo que genera una atmósfera de misterio y tensión entre lo sagrado y lo profano, entre la fe y la traición, entre la plegaria y la duda. La estructura del poema se apoya en la anáfora reiterada de la pregunta ‘¿Quién...?’. Este recurso da unidad y fuerza a la composición, recordando la tradición de los salmos bíblicos y las suras coránicas, en los que la insistencia retórica invita a la meditación. El poema de Maimouni utiliza imágenes potentes: puertas antiguas, amuletos escondidos, redes del hastío, cuadros azules pintados en bocas del perdón. Se trata de un lenguaje visionario, cercano al surrealismo y a la poesía mística.

Entre los temas más destacados se encuentran la traición, la búsqueda de sentido, la relación con lo sagrado, la memoria de la guerra y el dolor de las madres exiliadas. Las preguntas del

poema no buscan una respuesta cerrada, sino que funcionan como interrogantes existenciales. La figura del amante triste y la mano de piedra del final concentran la tensión entre amor, muerte y silencio. La poética de Maimouni es, por tanto, una exploración de lo indecible.

En el ámbito árabe, el poema dialoga con la obra de Etel Adnan, quien utiliza imágenes cósmicas y bélicas para representar la guerra y el exilio. También recuerda a Nizar Qabbani, en su forma de transformar lo íntimo en colectivo, aunque aquí predomina lo interrogativo. Con Adonis comparte la visión fragmentaria, donde la pregunta es método de revelación. Asimismo, el tono de Maimouni tiene afinidades con la lírica de Hoda Barakat y la escritura de Hanan al-Shaykh, en su capacidad de entrelazar lo personal con lo político. Estas resonancias sitúan el poema dentro de una tradición árabe contemporánea que reivindica la complejidad de la experiencia, lejos de simplificaciones culturales.



En Occidente, el texto encuentra ecos en la poesía de Seamus Heaney, especialmente en su capacidad de unir paisaje, historia y memoria colectiva. También puede vincularse con Sylvia Plath, en el modo de entrelazar lo íntimo con lo oscuro y lo sacrificial. El uso de la anáfora y la dimensión existencial recuerdan a T. S. Eliot, particularmente en “The Waste Land”, donde las preguntas se multiplican para reflejar el vacío moderno. La imaginería de Maimouni también resuena con la poesía de Ingeborg Bachmann, quien exploró la guerra y la traición en clave lírica.

El motivo central del poema es la pregunta '¿Quién...?'. Esta reiteración simboliza la imposibilidad de hallar un sujeto único responsable del dolor, la traición o la esperanza. La puerta antigua, los amuletos, los puertos en rebelión y las madres exportadas son símbolos de una memoria colectiva atravesada por la violencia y el exilio. El azul, que aparece como cuadro y como agua amortajada, funciona como metáfora ambigua de esperanza y muerte. La mano de piedra del final condensa la dureza de una historia que se impone sobre el sujeto lírico. El poema no solo interroga desde la subjetividad, sino también desde una memoria colectiva marcada por la guerra, la migración y la traición de las promesas políticas. En este sentido, la escritura de Maimouni participa de una doble tradición: la mística existencial y la poesía comprometida. La insistencia en las madres, en las heridas profundas y en los forasteros sugiere una preocupación por los márgenes y las víctimas. Este cruce entre lo personal y lo político la aproxima a voces tanto árabes como occidentales que han hecho de la poesía un espacio de resistencia.

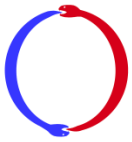
El poder del poema radica en su capacidad de transformar preguntas concretas en símbolos universales. La interrogación es una forma de abrir la experiencia a lectores diversos, de distintas culturas. Las imágenes de traición, plegaria y exilio pueden resonar en contextos

tan distintos como el mundo árabe, Europa o América Latina. Maimouni logra, así, que su poesía dialogue con tradiciones múltiples, convirtiéndose en un puente entre memorias colectivas.

El poema “¿Quién...?” de Fátima Maimouni es una contribución relevante a la poesía contemporánea. Su fuerza proviene de la reiteración interrogativa, la riqueza de imágenes y la capacidad de entrelazar lo íntimo con lo colectivo. La comparación con autores árabes como Adonis, Etel Adnan o Nizar Qabbani, y con poetas occidentales como Heaney, Plath o Bachmann, permite situar a Maimouni en un diálogo intercultural fecundo. El resultado es una poesía que, desde la pregunta, abre un espacio de reflexión sobre la guerra, el amor, la fe y la traición. Un texto que merece ser leído, celebrado y difundido como parte de una tradición lírica universal.



Daniel Malbranque



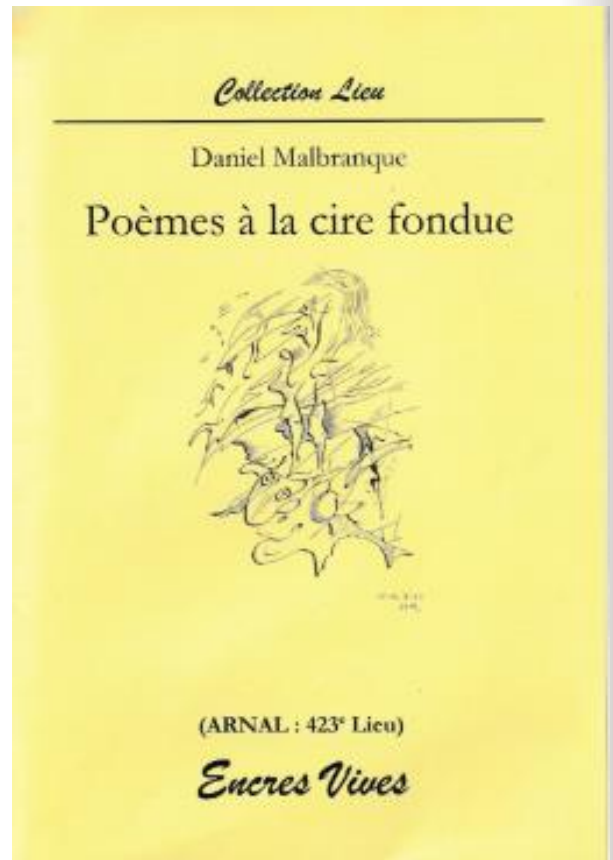
Texto y traducción de **Miguel Ángel Real**

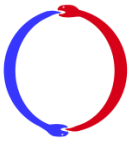
Últimas publicaciones:

- *Poèmes à la cire fondue* (Ed. Encres vives, 2025), poemas
- *Écrire est un crime parfait* (Ed. Danosi, 2025), relatos
- *Jabadao du cœur ébloui* (Ed. Constellations, 2024), poemas
- *Le Merveilleux parler* (Ed. Danosi, 2024), poemas
- *Le Viol de soi-même* (Ed. Danosi, 2024), autobiografía, tomo 3
- *La Perte des rêves* (Ed. Germes de barbarie, 2022), autobiografía, tomo 2
- *Aller voir ailleurs* (Ed. Germes de barbarie, 2020), autobiografía, tomo 1
- *Des nuits de l'outre-soi & de certains jours renaissants* (Ed. Germes de barbarie, 2019), poemas
- *Cette voile sobre qui cingle* (Ed. Thierry Sajat, 2017), poemas
- *Comme un reflet sur l'au-delà* (Ed. Thierry Sajat, 2015), poemas

NACIDO en 1953, Daniel Malbranque se ha definido durante mucho tiempo como un «anacoreta onírico». En la época de sus tribulaciones erráticas (Europa, Turquía, Irán, Afganistán) la itinerancia quería decir poesía. Desde entonces, vive un viaje inmóvil y se dedica a escribir ferozmente. Es director de la revista de poesía *La Vie Multiple*. El relato de sus viajes (1973-1983) ha quedado plasmado por el momento en 3 tomos. *Le Pèlerin du Rien*, última entrega de sus memorias, será publicada en 2026.

Los textos aquí presentados se inspiran de las obras de Jean-Pierre Otte, realizadas con cera derretida.





Poemas de *Poèmes à la cire fondue* (Encres vives, 2025)

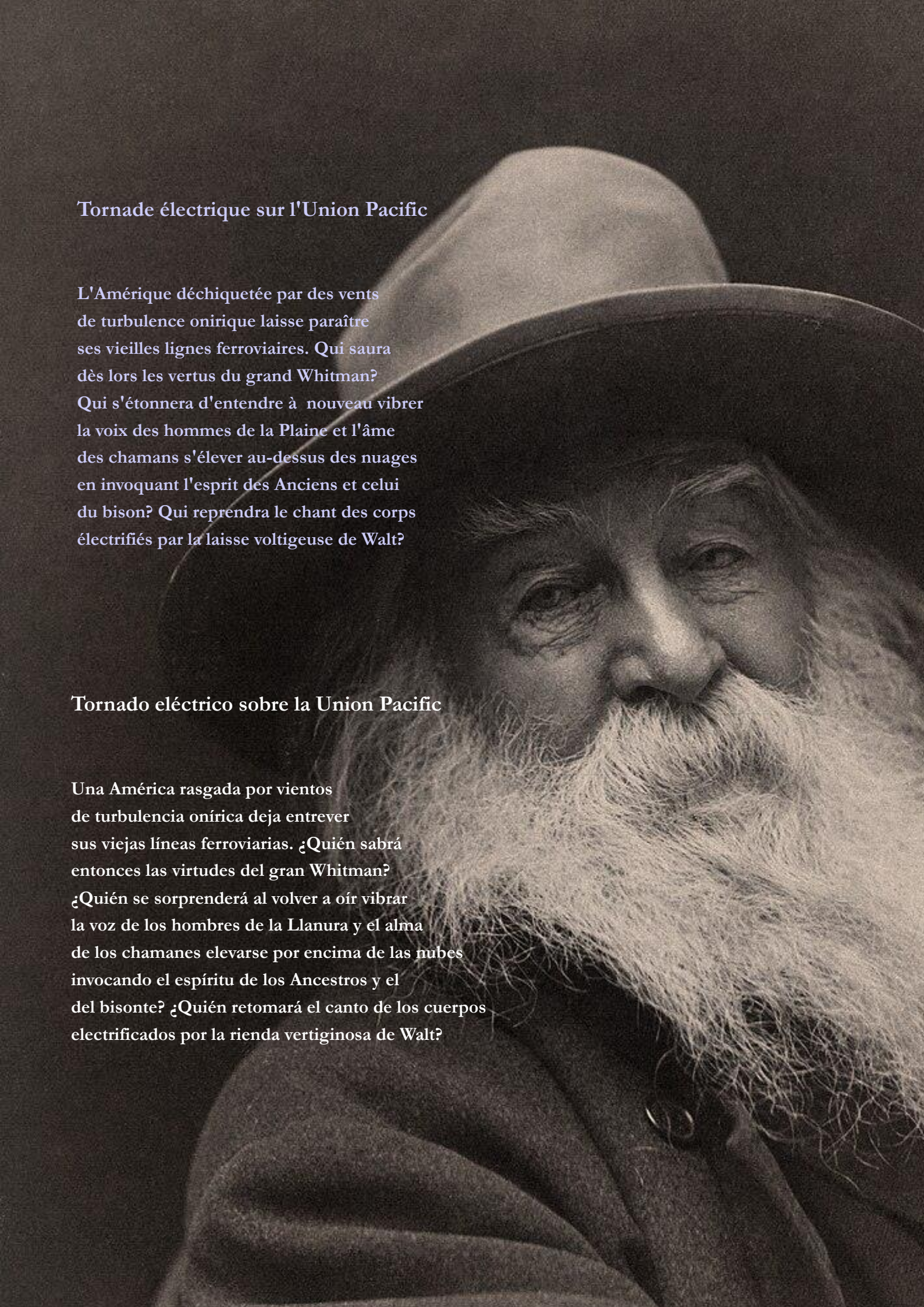
Manifeste de la poésie qui fourmille

C'est par la jetée du milieu qu'on aborde
la terre sacrée des aïeux. Y sèchent
de grands cuirs d'ovibos qui attendent d'être
cardés en parchemins. Tout cela semble figé
mais qu'on ne s'y trompe pas : un seul signe
suffit à révéler la vie microscopique
qui fourmille au tréfonds des mots abscons
et que pauvres champollions de pacotille
nous nous échinons à déchiffrer et traduire.
Poésie se nommera la langue qui en jaillira.

Manifiesto de la poesía que pulula

Por el malecón del medio es por donde se accede
a la tierra sagrada de los antepasados. Allí se secan
grandes pieles de ovibos que esperan ser
cardadas en pergaminos. Todo parece inmóvil,
pero no nos equivoquemos: basta una sola señal
para revelar la vida microscópica
que pulula en lo más profundo de las palabras abstrusas
que nosotros, pobres champolliones de pacotilla,
nos esforzamos por descifrar y traducir.
Poesía se llamará la lengua que brote de ella.



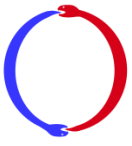


Tornado électrique sur l'Union Pacific

L'Amérique déchiquetée par des vents de turbulence onirique laisse paraître ses vieilles lignes ferroviaires. Qui saura dès lors les vertus du grand Whitman? Qui s'étonnera d'entendre à nouveau vibrer la voix des hommes de la Plaine et l'âme des chamans s'élever au-dessus des nuages en invoquant l'esprit des Anciens et celui du bison? Qui reprendra le chant des corps électrifés par la laisse voltigeuse de Walt?

Tornado eléctrico sobre la Union Pacific

Una América rasgada por vientos de turbulencia onírica deja entrever sus viejas líneas ferroviarias. ¿Quién sabrá entonces las virtudes del gran Whitman? ¿Quién se sorprenderá al volver a oír vibrar la voz de los hombres de la Llanura y el alma de los chamanes elevarse por encima de las nubes invocando el espíritu de los Ancestros y el del bisonte? ¿Quién retomará el canto de los cuerpos electrificados por la rienda vertiginosa de Walt?



Rien et la cire des rêves

Dans la nuit de Chine, noire d'encre,
le monde se rétrécit au carré blanc
de l'hypoténuse et bientôt s'agrandit
dans l'orbe qui s'inverse. Tel est le vieux
théorème de la boule d'ivoire sculptée
durant toute une vie de méticuleux.
L'attrape-rêves qu'on y découvre dit:
Rien ne vaut l'instant qui perdure, rien
n'égale l'éternité qui s'évapore, rien
ne dépasse l'art du hasard et sa cire.

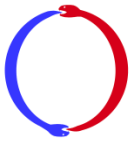
Nada y la cera de los sueños

En la noche de China, negra como la tinta,
el mundo se reduce al cuadrado blanco
de la hipotenusa y pronto se agranda
en el orbe que se invierte. Tal es el viejo
teorema de la bola de marfil esculpida
durante toda una vida de meticulosidad.
El atrapasueños que en él se descubre dice:
Nada vale más que el instante que perdura, nada
igual a la eternidad que se evapora, nada
supera el arte del azar y su cera.





Debíache unha canción



Augusto Guedes

Si, unha canción
para as noites de lúa,
unha canción
para as tebras do día.

Unha canción
mergullada nos balcóns do tempo,
co arrecendo do caldo diario.

Unha canción
con mares sorprendidos
entre areais brancos
e guerrillas nunca loitadas.

Unha canción
para os camiños mollados
onde dormen as pegadas
dos que nunca regresaron.

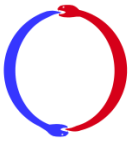
Unha canción
feita de vento e fariña
co ruído das cociñas
e dos silencios do inverno.

Unha canción
para gardar no peto,
cando a tristeza atravesa
as ventás do pensamento.

Unha canción
cos nomes esquecidos,
nas paredes da memoria
e nos portos do exilio.

Unha canción
para os días derrotados
que agroman lentamente
como herba entre as pedras.

Unha canción
que non cure nin salve,
que acompañe en silencio
o corazón cando cala.



Te debía una canción

Sí, una canción
para las noches de luna,
una canción
para las tinieblas del día.

Una canción
sumergida en los balcones del tiempo,
con olor del caldo diario.

Una canción
con mares sorprendidos
entre arenales blancos
y guerrillas que nunca lucharon.

Una canción
para los caminos mojados
donde duermen las huellas
de los que nunca regresaron.

Una canción
hecha de viento y harina
con el ruido de las cocinas
y de los silencios del invierno.

Una canción
para guardar en el bolsillo,
cando la tristeza atraviesa
las ventanas del pensamiento.

Una canción
con los nombres olvidados,
en las paredes de la memoria
y en los puertos del exilio.

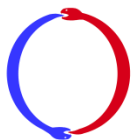
Una canción
para los días derrotados
que asoman lentamente
como hierba entre las piedras.

Una canción
que no cure ni salve,
que acompañe en silencio
el corazón cuando calla.



Espuma de mar





Los datos de los concursos que se presentan en las tablas de esta sección corresponden a un resumen de las bases y tienen valor estrictamente informativo. Para conocer con detalle las condiciones específicas de cada uno de ellos es imprescindible acudir a la información oficial que publican las entidades convocantes.

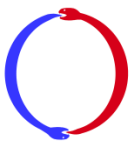
Solo se presentan convocatorias que no plantean en sus bases ningún tipo de discriminación por razón de sexo, raza o lugar de nacimiento, las que ofrecen premios en metálico y en las que pueden participar mayores de edad, sin perjuicio de que en alguno de los certámenes también puedan participar menores.

Novela

NOVELA		Convocatorias de concursos que cierran en julio de 2026		
Premio	Día	nº páginas	Convocado por	Cuantía [€]
Clarín	15	≥ 140	AGEA (Argentina)	8 400
Salvador García Aguilar	24	80 a 125	Ayuntamiento de Rojales (España)	4 000

Relato corto y cuento

NARRATIVA CORTA		Convocatorias de concursos que cierran en julio de 2026		
Premio	Día	nº páginas	Convocado por	Cuantía [€]
Cueva de Montesinos	1	≤ 5	Ossa de Montiel (España)	200
El coloquio de los perros	1	3 a 5	Asociación Cultural «El coloquio de los perros» (España)	250
Plazuela de los carros	1	2 a 4	Asociación Cultural Plazuela de los carros (España)	350
Gata negra	5	-	Club de Lectura de Moraleja (España)	200
Camilo José Cela	15	12 a 25	Ayuntamiento de Padrón (España)	1 500
Sidra de autor	15	50 a 1800	Fundación Automáticos Tineo para el Fomento de la Cultura (España)	2 000
ANESCO	17	1750 a 3500	ANESCO (España)	1 000
María de Maeztu	20	≤10	Asamblea de Mujeres de Estella-Lizarra (España)	1 200
Castillo de San Fernando	30	≤ 6	Ayuntamiento Bolaños de Calatrava (España)	500
Una imagen en mil palabras	31	-	Asociación Cultural Ars Creatio (España)	500
Amigos de la Celtiberia	31	≤ 300 palabras	Asociación de Amigos de la Celtiberia (España)	250
Ramos ópticos	31	6 a 12	Festival Internacional Jazz Palencia (España)	2 000
A la luz de la Luna	31	≤ 10	La luna de Albacete (España)	200
Ciudad de Mula - Francisco Ros	31	≤ 8	Ayuntamiento de Mula (España)	2 200
Leopoldo Alas Clarín	31	≤ 5	Sociedad Cultural Recreativa (SCR) Clarín de Quintes (España)	2 000

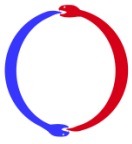


Poesía

POESÍA		Convocatorias de concursos que cierran en julio de 2026		
Premio	Día	nº versos	Convocado por	Cuántía [€]
Cueva de Montesinos	1	≤ 100	Ossa de Montiel (España)	200
Segovia y su sierra. Ángel esteban	3	30 a 100	Asociación cultural provincial "La colodra" con sede en Casla (España)	1 000
Alcaraván	10	50 a 70	Mancomunidad de municipios de la Sierra de Cádiz (España)	1 000
Casino de Salamanca	15	≤ 40	Casino de Salamanca (España)	600
Leonor	16	500 a 1000	Diputación provincial de Soria (España)	10 000
Antonio Oliver Belmás	17	≥ 400	Ayuntamiento de Cartagena (España)	9 500
Internacional ALCAP	21	575 a 625	Asociación literaria castellonense de amigos de la poesía (España)	500
Castillo de San Fernando	30	≤ 100	Ayuntamiento Bolaños de Calatrava (España)	500
El desarme en verso	31	≤ 19	Cofradía del desarme de Oviedo (España)	1 500

Otros géneros literarios

TEATRO y GUIÓN		Convocatorias de concursos que cierran en julio de 2026		
Premio	Día	nº páginas	Convocado por	Cuántía [€]
Luis Barahona de Soto	23	30 a 40	Ayuntamiento de Lucena (España)	4 000
La luz de la Luna	31	≤ 10	La luna de Albacete (España)	200
ENSAYO				
Premio	Día	nº páginas	Convocado por	Cuántía [€]
Bartolomé José Gallardo	31	≤ 450	Ayuntamiento de Campanario (España)	10 000

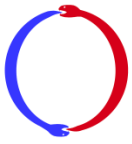


	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1						■					
2						■					
3			■	■	■			■	■	■	
4			■						■		
5						■					
6	■	■				■				■	■
7						■					
8			■						■		
9			■	■	■			■	■	■	
10						■					
11						■					

Solución

HORIZONTALES. **1** Famosa película de Vidor, con Rita Hayworth. Enrico, Nobel de Física italiano. **2** Wilde, autor de *El retrato de Dorian Gray*. Obtusos, sin punta. **3** Antigua matrícula de una provincia de Castilla León. Isabel, para los amigos. Momento, pero sin vocales. **4** Dos vocales fuertes. Municipio de Sevilla. Franja horaria. **5** Apellido del autor de *Ivanhoe*. Frida, famosa pintora. **6** Cocino al fuego. Época. **7** Edouard, pintor francés precursor del impresionismo. Poner en, ridiculizar. **8** Al revés y ocupando toda la horizontal, aguantas, reprimes. **9** Desinencia verbal. Enrede. Nombre de consonante. **10** Entidad de los ferrocarriles patrios. Bollain, actriz y directora de cine. **11** Objetos. Tipo de novela.

VERTICALES. **1** *Los y las sombras*, novela de Torrente Ballester. De abajo a arriba, cabeza, pero sin pie. **2** Peral, inventor español. Relativo al aire. **3** Que no está en sus cabales, pero sin vocales. Al revés, barco antiguo., NC, una de las respuestas de las encuestas. **4** Entrega. Al revés, nombre de varón, sin erre final. Nota musical. **5** Universal filósofo griego. **6** Posesivo. Íes. **7** Monstruo de famoso doctor. **8** Río asturgalaico. Hermano de Moisés. Nombre de consonante. **9** Consonantes del hermano de Rómulo. El todopoderoso computador de *2001, una odisea del espacio*. Caza ruso, pero sin cabeza. **10** Ética. Hogar, para los gallegos. **11** Franja de tierra, con mares a los lados. Lateral de las calles más elevada que éstas.



1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
51	52	53	54	55	56	57	58	59	60

Solución

<u>20</u>	<u>55</u>	<u>41</u>	<u>26</u>	<u>49</u>	<u>24</u>	<u>15</u>	<u>2</u>	<u>43</u>
<u>50</u>	<u>22</u>	<u>28</u>	<u>32</u>	<u>10</u>	<u>19</u>	<u>31</u>		
<u>17</u>	<u>39</u>	<u>6</u>	<u>21</u>	<u>52</u>				
<u>46</u>	<u>1</u>	<u>35</u>	<u>5</u>					
<u>9</u>	<u>12</u>	<u>48</u>	<u>27</u>	<u>53</u>	<u>34</u>			
<u>11</u>	<u>8</u>	<u>23</u>	<u>13</u>	<u>56</u>				
<u>33</u>	<u>45</u>	<u>42</u>						
<u>37</u>	<u>16</u>	<u>30</u>	<u>4</u>	<u>36</u>				

Rencor, resentimiento

Adversario, hostil

Faldas

Unidad de peso

Simbiosis de alga y hongo

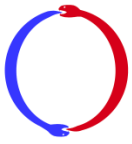
Accesos de garajes

Nombre de consonante

Periodo anormal en los sucesos

Texto: pensamiento de Jodorowsky.

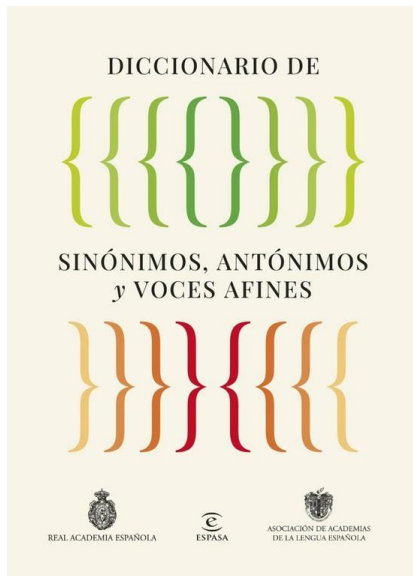
Clave, primera columna de definiciones: arreglar, solucionar.



Diccionario de sinónimos y antónimos

En los últimos decenios, la RAE se había parecido a una especie de fortaleza inabordable donde una serie de personas, ajenas a lo que les rodea, limpian, fijan y dan esplendor. Quizá, más que una fortaleza, castillo o instalación de carácter militar y defensivo, se parezca a uno de los conventos medievales donde los amanuenses suplían con dedicación y esfuerzo la inexistencia de la imprenta. Entonces, encerrados entre muros, hacían lo que podían por mantener y controlar la cultura y el estómago, mientras el común de los mortales sobrevivía extramuros.

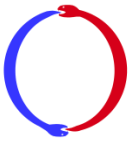
Esa lejanía entre lo interior, distinguido, excelso y sublime, y la vulgaridad exterior de la plebe mantuvo el ascendente entre quien dicta las normas y quien las obedece, de modo que se establecía una lengua correcta y un hablar vulgar, a menudo incorrecto. Para no caer en el inmovilismo y la falta de permeabilidad a la realidad tozuda de la calle, la RAE decidió empezar a recoger las voces que emanaban del populacho y darles carta de identidad propia. Tal maniobra, repetida año tras año, no suele



conseguir el pretendido acercamiento, sino que termina en el chiste y la burla. Lo cierto es que sus señorías no suelen pisar mucho la calle porque, de otro modo, no se explica la cantidad de barbaridades que han refrendado. «No hay huevos de meter “amigovio”». «¿Que no hay qué? ¡Sujétame el cubata!». Y así seguimos... El caso es que, continuando con el (des)propósito general, el pasado 20 de mayo, la RAE ha lanzado a bombo y platillo su nueva obra, una herramienta de gran utilidad para el uso preciso del idioma: el *Diccionario de sinónimos, antónimos y voces afines*. Tapa dura, 2256 páginas, formato grande, más de dos kilos de peso y cincuenta y cuatro lereles, que se quedan en 18,99 si es en versión e-book. Además, según reza

en la publicidad, en íntima relación con el DLE, como si pudiera haber sido de otra forma y, en lugar de intimar con el DLE, le hubiera puesto los cuernos con, pongamos por caso, los diccionarios COBUILD.

La idea es estupenda. Además, en tapa dura. Una buena propuesta para adornar las estanterías de cualquier cultureta en ciernes o consolidado, una buena opción para mostrar a las visitas, al lado del María Moliner y de la última edición del DLE. ¡En pleno siglo diecinue... XXI, XXI! Un mamotreto de dos kilos no es manejable ni cómodo ni útil. No es una herramienta, sino un estorbo en la mesa de trabajo, un trasto inútil en el que se ha empeñado el esfuerzo y trabajo de muchas personas para darle un acabado decimonónico, ajeno a las necesidades actuales de redacción y escritura. Sí, es cierto, que la RAE siempre dispara con pólvora del rey y que, por tanto, el interés



de sus objetivos y su resultado nunca tienen consecuencias, pero también es cierto que podían haber echado un vistazo a las herramientas disponibles, para no salir al mercado con una calculadora mecánica en los tiempos en que se pergeña el computador cuántico. ¿No conocen [Word Reference](#)? ¿En qué reducto alejado de la realidad habitan? ¿Nadie les va a pedir cuentas?

Nuevos ocupantes para las sillas vacantes de la RAE

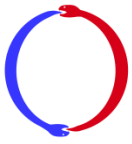
El pasado 21 de mayo de 2026, el Pleno de la Real Academia Española eligió al escritor y académico nicaragüense Sergio Ramírez para ocupar la silla L que estaba vacante desde el fallecimiento de Mario Vargas Llosa el 13 de abril de pasado año. La candidatura de Sergio Ramírez fue presentada por los académicos Santiago Muñoz Machado, Víctor García de la Concha y Luis Mateo Díez.



Sergio Ramírez (5/8/1942) es un escritor comprometido que participó en la revolución que derrocó a Anastasio Somoza y en la posterior gobernanza de Nicaragua hasta que su deriva dictatorial lo condujo al exilio en España. Su producción literaria abarca más de setenta obras y ha recibido multitud de galardones, entre los que destaca el Premio Cervantes (2017). También ha recibido el Premio Latinoamericano de Cuento (1971) por *De tropeles y tropelías*, el Premio Hammett de Novela (1990) por *Castigo divino*, el Premio Alfaguara de Novela (1998) por *Margarita, está linda la mar*, el Premio Laure Bataillon 1998 a la Mejor Novela

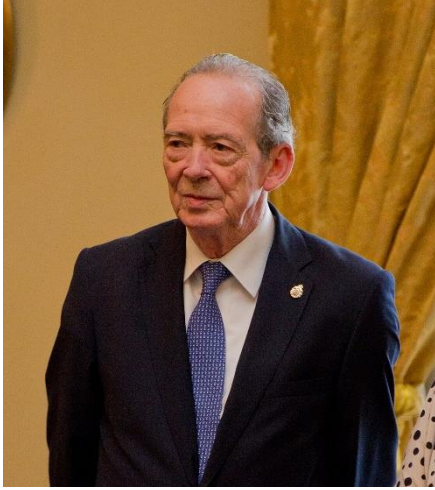
Extranjera publicada en Francia por *Un baile de máscaras*, el Premio José Donoso (2011), el Premio Internacional «Carlos Fuentes» a la Creación Literaria en Idioma Español (2014), el Premio Bienal de Novela Mario Vargas Llosa (2025) por *El caballo dorado* y el Premio Ortega y Gasset (2026).

Una semana después, el 28 de mayo, el Pleno de la Real Academia Española (RAE) proclamaba la candidatura del periodista **Álex Grijelmo** (Burgos, 26/2/1956) para ocupar la silla o, que permanecía vacante desde el fallecimiento del académico Antonio Fernández de Alba el 7 de mayo de 2024. La candidatura cuenta con el respaldo de José Antonio Pascual y Salvador Gutiérrez Ordóñez.



Obituario

Desgraciadamente, la RAE también es protagonista de esta sección, con el fallecimiento del filólogo y académico **José Manuel Blecua** (21/6/1939-29/5/2026), que ocupaba la silla h de la institución desde 2006.



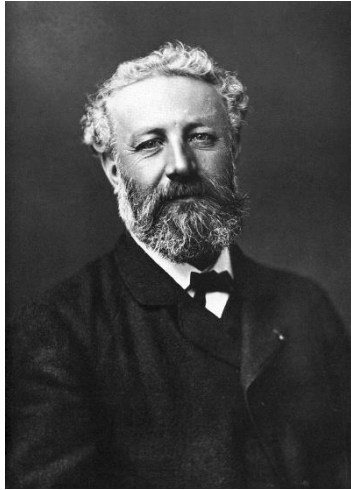
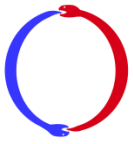
José Manuel Blecua sucedió a Víctor García de la Concha como director de la RAE en 2010 y se mantuvo en el cargo hasta 2014. Su trabajo se centra en la filología, área en la que fue coautor de una *Gramática española*, dirigió el *Diccionario general de sinónimos y antónimos* y publicó numerosos trabajos de lexicografía y sobre historia de las ideas lingüísticas en España, la aplicación de las nuevas tecnologías al estudio de la lengua española y el estudio del español como lengua extranjera.



Emilio Amor Alonso (2/3/1955-8/6/2026) fue un artista multidisciplinar español. Estudió Filología Hispánica en la Universidad de Oviedo y comenzó a publicar poesía desde muy joven en revistas como *El Orfebre*, *Cuadernos leoneses de poesía*, *El perro blanco*, *Ágora* o *Turia*. Actuó en las compañías de teatro La Máscara, La Caterna y Margen. Fundó El Gruva (grupo de arte vanguardista) y en 1983 fue uno de los organizadores de "Arte en calle". En 1998 obtuvo el premio Cálamo de poesía y pasó a coordinar la sección "Ágora Libertina" de la revista *Ágora*, publicada por Gesto, sociedad cultural en la que ejercería el cargo de secretario hasta el año 2018. En 2013, fundó el Colectivo de Artistas Extremófilos y participó en numerosas exposiciones individuales y colectivas. Le han publicado los siguientes libros de poesía: *Cuaderno de Bitácora*, *Crónicas de Samuel Stauwton*, *Canciones de Amor en los Campos de Marte*, *Transgresión del Edén*, *Territorio perdido*, *Manual de pájaros extintos*, *El tránsito y la herida*, *Las libélulas sueñan con los ojos abiertos* y los colectivos: *Gijón, reflejos de ciudad*, *Cimavilla*, *de retornos, pasiones y canallas*, *La luz escondida* y *Arrabal 80*, este último junto a Milan Kundera y Michel Houellebecq. Algunas de sus obras han sido incluidas en varias antologías de poesía española.

París en el siglo XX
(fragmento)



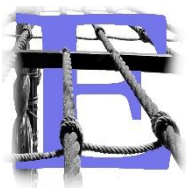


Jules Verne

Traducción de Miguel A. Pérez

Capítulo 1

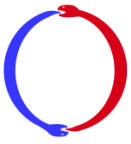
La Société Générale de Crédit instructionnel



L 13 de agosto de 1960, una parte de la población parisina acudió en masa a las numerosas estaciones del ferrocarril metropolitano y recorrió las líneas secundarias hasta el antiguo emplazamiento del Campo de Marte.

Era el día de la ceremonia de entrega de premios de la Société Générale de Crédit Instructionnel, una enorme institución educativa pública. Su Excelencia, el Ministro de Embellecimiento de París, presidiría este solemne acto.

La Société Générale de Crédit Instructionnel reflejaba a la perfección las tendencias industriales del siglo: lo que cien años atrás se denominaba “progreso” había experimentado un desarrollo inmenso. El monopolio, la máxima expresión de la perfección, dominaba el país entero; las empresas se multiplicaban, se fundaban y se organizaban, con resultados inesperados que habrían asombrado a nuestros



antepasados. El dinero no escaseaba, pero durante un tiempo estuvo prácticamente inactivo cuando los ferrocarriles pasaron de manos privadas a estatales; en consecuencia, abundaba el capital y aún más el de capitalistas en busca de oportunidades financieras o industriales.

Por tanto, no nos sorprendamos de que un parisino del siglo XIX se hubiera asombrado con esto y, entre otras maravillas, con la creación del Fondo de Crédito Educativo. Esta sociedad llevaba funcionando con éxito unos treinta años bajo la dirección financiera del barón de Vercampin.

Mediante la proliferación de sucursales de la universidad, de liceos, colegios, escuelas primarias, internados de doctrina cristiana, cursos preparatorios, seminarios, conferencias, asilos y orfanatos, algún tipo de educación habría alcanzado los estratos más bajos de la sociedad. Si bien ya nadie leía, al menos, todos sabían leer y escribir. No había hijo de un artesano ambicioso ni de un campesino desfavorecido que no aspirara a un puesto en la administración; la función pública se desarrollaba en todas sus formas posibles. Ya veremos más adelante la legión de empleados que el gobierno dirigía, de forma coordinada y militar.

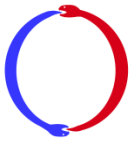
Aquí, el objetivo es simplemente explicar cómo los medios de educación debían incrementarse a la par que el número de personas que debían recibir educación. ¿Acaso no se habían inventado en el siglo XIX las inmobiliarias, las oficinas de contratistas y el Crédit Foncier⁵ con el objetivo de reconstruir Francia y París?

Ahora, para los empresarios, construir y educar son una misma cosa; la educación, en realidad, no es más que un tipo de construcción, aunque algo menos sólida.

Esto es lo que pensaba en 1937 el barón de Vercampin, conocido por sus gigantescas empresas financieras. Concibió la idea de fundar una enorme universidad donde el árbol de la educación pudiera desarrollarse plenamente, dejando, además, en manos del Estado la tarea de podarlo y recortarlo a su antojo.

El barón fusionó los liceos de París y de las provincias Sainte-Barbe y Rollin y las diversas instituciones privadas en una sola entidad. Centralizó allí la educación de toda Francia. El capital respondió a su propuesta, pues presentó el proyecto como una operación industrial. La

⁵ N. del T.: El Crédit Foncier de France fue un importante banco francés fundado en 1852 por decreto de Napoleón III, con el objetivo de modernizar el sistema financiero y agrario de la época. Revolucionó el mercado al ofrecer préstamos hipotecarios a largo plazo pagaderos mediante anualidades, financiados a través de la emisión de bonos.



habilidad del barón era garantía de éxito financiero. El dinero fluyó a raudales y se fundó la Sociedad.

Fue en 1937, durante el reinado de Napoleón V, cuando puso en marcha el proyecto. Se imprimieron cuarenta millones de ejemplares de su folleto informativo. El encabezado decía:

Société Générale de Crédit instructionnel
Société Générale
de
Crédit instructionnel

Sociedad anónima constituida mediante escritura pública otorgada ante el Sr. Mocquart y su colega, notarios en París, el 6 de abril de 1937

y aprobada por decreto imperial del 19 de mayo de 1937.

Capital social: cien millones de francos, dividido en 100 000 acciones de 1 000 francos cada una.

Consejo de Administración:

Barón de Vercampin, C., presidente,
de Montaut, O., Director del Ferrocarril de Orléans,
vicepresidentes.

Garassu, banquero.

Marqués de Amphisbon, GO, senador.

Roquamon, Coronel de la Gendarmería, G.C.

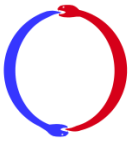
Dermangent, miembro del Parlamento.

Frappeloup, director general de Crédito Educativo.

A continuación, se presentaron los estatutos de la empresa, redactados con esmero en jerga financiera. Como podemos observar, el nombre de ningún académico ni profesor figuraba en el Consejo de Administración. Esto resultaba más tranquilizador para el negocio.

Un inspector gubernamental supervisaba las operaciones de la empresa e informaba al ministro de Embellecimiento de París.

La idea del barón era sólida y extraordinariamente práctica, y por ello tuvo un éxito rotundo. En 1960, el programa de Crédito Educativo contaba con nada menos que 157 342 estudiantes, a quienes se les impartía conocimientos científicos mediante métodos mecánicos.



Debemos admitir que el estudio de la literatura y las lenguas clásicas (incluido el francés) estaba descuidado en la práctica; el latín y el griego no solo eran lenguas muertas, sino que estaban sepultadas; aún existían algunas clases de literatura, por mera formalidad, pero tenían escasa asistencia, eran insignificantes y gozaban de aún menos prestigio. Diccionarios, libros de texto, gramáticas, selecciones de temas y traducciones, autores clásicos —todas las obras literarias de De Viris, Quinto Curcio Rufo, Salustio y Tito Livio— se pudrían silenciosamente en los estantes de la antigua editorial Hachette⁶; pero resúmenes de matemáticas, tratados de matemáticas descriptivas, mecánica, física, química y astronomía, cursos de industria práctica, comercio, finanzas, artes industriales y todo lo relacionado con las tendencias especulativas de moda se vendía por miles de ejemplares.

En resumen, las acciones de la compañía, que se habían multiplicado por diez en veintidós años, valían entonces 10 000 francos cada una.

No nos detendremos más en la floreciente situación del Crédito Educativo, las cifras hablan por sí solas, según un proverbio bancario.

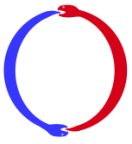
Hacia el final del siglo pasado, la École Normale⁷ estaba en declive. Pocos jóvenes solicitaban el ingreso, solo aquellos cuya vocación los llevaba hacia una carrera literaria. Muchos de ellos, incluidos los mejores, terminaron abandonando sus togas de profesor y lanzándose de cabeza a la melé de periodistas y escritores. Sin embargo, este desafortunado espectáculo ya no se repetía, pues, durante los últimos diez años, solo los estudios científicos habían atraído candidatos a los exámenes de la École.

Así que, mientras los últimos profesores de griego y latín se desvanecían en sus aulas abandonadas, ¿qué posición tenían los profesores de ciencias, y cuán diferenciados eran sus salarios!

La ciencia se dividía en seis ramas: estaba la jefatura de la división de matemáticas, con sus subjefaturas de aritmética, geometría y álgebra; la jefatura de la división de astronomía; la jefatura de mecánica; la jefatura de química; y, finalmente, la más importante, la jefatura de la división de ciencias aplicadas, con subjefaturas de

⁶ N. del T.: aquí, Jules Verne tira de ironía, ya que la editorial Hachette —aún existe— fue la primera editorial europea especializada en guías de viaje y libros de texto, hacia la mitad del siglo XIX. No deja de ser curioso que esta editorial adquiriese en 1914 la casa del editor de Verne, Pierre-Jules Hetzel, años después de la muerte del autor y de la escritura de esta novela.

⁷ N. del T.: La École Normale era la institución francesa encargada de formar a los profesores, tanto los de liceo y universidad (la ENS, institución superior y única) como las ENP (primarias) que formaban a los profesores de las escuelas laicas y republicanas.



metalurgia, construcción de fábricas, mecánica y química apropiada para las artes.

Las lenguas modernas, excepto el francés, eran muy valoradas. Se les daba una consideración tan especial que un filólogo apasionado podría haber aprendido allí los dos mil idiomas y cuatro mil modismos que se hablan en todo el mundo. La sub Jefatura de chino atrajo a un gran número de estudiantes desde la colonización de Cochinchina.

La Société Générale de Crédit instructionnel poseía inmensos edificios, erigidos en el emplazamiento del antiguo Campo de Marte, que había quedado obsoleto al no estar incluido Marte en el presupuesto. Era una verdadera ciudad, una auténtica metrópolis, con sus barrios, plazas, calles, palacios, iglesias y cuarteles, algo parecido a Nantes o Burdeos, con capacidad para albergar a ciento ochenta mil personas, incluidos los profesores.

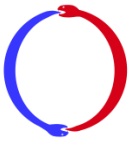
El arco monumental conducía al amplio patio principal, llamado Estación de Instrucción, rodeado por los muelles de la ciencia, los refectorios, las residencias y el aula magna, donde podían acomodarse sin problema tres mil estudiantes. Todos merecían una visita, aunque ya no asombraban a quienes llevaban cincuenta años acostumbrados a tales maravillas.

Así pues, la multitud acudió con entusiasmo a esta ceremonia de entrega de premios, una ocasión solemne siempre interesante, que, entre familiares, amigos y aliados, congregaba a unas quinientas mil personas. La gente común también acudió en masa por la estación de Grenelle, situada entonces al final de la calle de l'Université.

Sin embargo, a pesar de la gran multitud, todo transcurrió con orden; los funcionarios, menos celosos y, por consiguiente, menos insoportables que los agentes de las antiguas compañías, dejaron todas las puertas abiertas. Habían hecho falta ciento cincuenta años para reconocer esta verdad: con grandes multitudes, es mejor multiplicar las salidas que restringirlas.

La Estación de la Instrucción estaba preparada para la ceremonia, pero ningún espacio es tan grande que no se llene, así que el patio principal pronto se llenó.

A las tres en punto, el ministro de Embellecimiento de París hizo su entrada solemne, acompañado por el barón de Vercampin y los miembros del Consejo de Administración. El barón sostenía la derecha de Su Excelencia, el Sr. Frappeloup, sentado entronizado a su izquierda. Desde el andén, la mirada se perdía en un mar de cabezas. Entonces, las



distintas bandas del Estado establecido irrumpieron con un estruendo en todas las tonalidades y con los ritmos más irreconciliables. Esta cacofonía controlada no pareció escandalizar a los doscientos cincuenta mil pares de oídos que la escuchaban.

Comenzó la ceremonia. Se hizo un murmullo silencioso. Era el momento de los discursos.

En el siglo pasado, cierto humorista llamado Karr puso en su lugar los discursos pronunciados en las ceremonias de entrega de premios, oficiales y leídos de carrerilla en latín. En nuestra época, este tema no habría dado para muchos chistes, pues la elocuencia latina había caído en desuso. ¿Quién lo habría entendido? ¡Ni siquiera el subdirector de retórica!

Un discurso en chino lo sustituyó con gran éxito. Incluso hubo varios pasajes que suscitaron murmullos de aprobación. Era un magnífico discurso sobre las civilizaciones comparadas de las islas de la Sonda, que llegó a merecer un bis. La gente todavía entendía esa palabra.

Finalmente, el director de Ciencias Aplicadas se puso de pie. Un momento solemne, el punto culminante.

Era un discurso furibundo que recordaba el silbido, el chirrido, el gemido y los mil ruidos desagradables que surgen de una máquina de vapor en funcionamiento. La rapidez con la que el orador hablaba se asemejaba a un volante girando a toda velocidad. Habría sido imposible detener esa elocuencia a toda presión, así que las frases estridentes se entrelazaban como engranajes, una dentro de la otra.

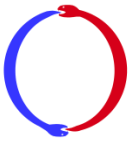
Para completar la ilusión, el director sudaba profusamente y una nube de vapor lo envolvía de pies a cabeza.

—¡Diablos! —dijo riendo un anciano a su vecino, cuyo rostro, de aspecto refinado, exprimía con la mejor intención y esfuerzo semejante palabrería—. ¿Qué opinas, Richelot?

Monsieur Richelot simplemente se encogió de hombros.

—Se está sobrecalentando —continuó el anciano, alargando su metáfora—. Me dirás que tiene válvulas de seguridad, ¡pero que un director de Ciencias Aplicadas explote sentaría un terrible precedente!

—Bien dicho, Huguenin —respondió Monsieur Richelot.



Unos enérgicos «shhh» interrumpieron la conversación entre los dos interlocutores, que se sonrieron.

Mientras tanto, el orador continuó con fuerzas renovadas: se lanzó de cabeza a alabar el presente a expensas del pasado, entonó la letanía de los descubrimientos modernos e, incluso, sugirió que, en cierto sentido, quedaría poco por hacer en el futuro. Hablaba con un benevolente desdén del pequeño París de 1860 y de la pequeña Francia del siglo XIX; enumeraba, con un sinfín de epítetos, las ventajas de su época: las rápidas comunicaciones entre los distintos puntos de la capital, las locomotoras que recorrían el asfalto de los bulevares, la energía motriz enviada a los hogares, el ácido carbónico destronando al vapor y, finalmente el océano, el mismo océano bañando las costas de Grenelle con sus olas; era sublime, lírico, entusiasta, en resumen, absolutamente insoportable e injusto, pues olvidaba que las maravillas del siglo XX ya germinaban en los proyectos del siglo XIX.

Un aplauso frenético estalló en la plaza, donde, ciento setenta años antes, los vítores habían recibido el advenimiento de la república con la Fiesta de la Federación.

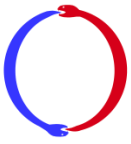
Sin embargo, como todo tiene un final aquí abajo, incluso los discursos, la máquina se paró, se terminó la oratoria sin incidentes y se procedió a la entrega de los premios.

La pregunta matemática de alto nivel planteada en la gran competición había sido la siguiente:

Dadas dos circunferencias OO' : desde un punto A situado en O se trazan tangentes a O' , se unen sus puntos de tangencia y se traza la tangente en A a la circunferencia O . Se pide el lugar geométrico del punto de intersección de esta tangente con la cuerda de tangencia en la circunferencia O' .

Todos comprendieron la importancia de tal teorema. Se sabía cómo lo había resuelto utilizando un nuevo método el estudiante Gigoujeu (François Némorin) de Briançon (Hautes-Alpes). Los aplausos se redoblaron al oír su nombre. Se pronunció setenta y cuatro veces durante aquel día memorable, se rompieron las sillas en honor al laureado, lo cual, incluso en 1960, era solo una metáfora para describir el nivel del entusiasmo.

Gigoujeu (François Némorin) ganó en esta ocasión una biblioteca de tres mil volúmenes. La Société de Crédit instructionnel hacía las cosas bien.



No podemos enumerar los nombres de todas las ciencias que se impartían en este centro educativo: la lista de los logros de aquella época habría sorprendido a los bisabuelos de estos jóvenes académicos. La ceremonia de entrega de premios transcurrió según lo previsto, y estallaban risitas cada vez que algún pobre desgraciado de la sección de literatura, avergonzado al oír su nombre, recibía un premio de composición en latín o una mención honorífica por traducción del griego.

Pero hubo un momento en que la burla se intensificó y la ironía adquirió sus formas más desconcertantes. Ocurrió cuando el Sr. Frappeloup pronunció las siguientes palabras:

—Primer premio de poesía latina: Dufrénoy (Michel Jérôme) de Vannes (Morbihan).

Se desató la hilaridad general entre comentarios como estos:

—¡Premio de poesía latina!

—¡Lo compuso él solito!

—¡Veamos a este de la sociedad del Pinde!

—¡Es asiduo del Helicón!

—¡Es un pilar del Parnaso!

—¡Irá! ¡No irá!

Etc.

Sin embargo, Michel Jérôme Dufrénoy continuó con aplomo y seguía impasible ante las burlas. Era un joven rubio de rostro encantador, con una mirada hermosa, ni torpe ni desgarbado. Su largo cabello le daba un aspecto algo femenino. Le brillaba la frente.

Avanzó hacia el estrado y, en lugar de solo recibirlo, arrebató su premio de la mano del Director. El premio consistía en un solo volumen: *El manual del buen obrero*.

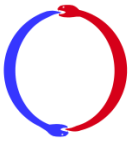
Michel miró el libro con desdén y, tras arrojarlo al suelo, regresó con tranquilidad a su asiento, con la corona en la frente, sin siquiera haber besado las mejillas oficiales de Su Excelencia.

—Bien —dijo el señor Richelot.

—Valiente muchacho —dijo el señor Huguenin.

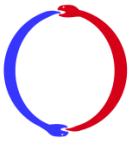
Se oyeron murmullos por todas partes; Michel los saludó con una sonrisa desdeñosa y regresó a su asiento entre las risitas de sus compañeros.

Esta gran ceremonia concluyó sin incidentes alrededor de las siete de la tarde. Se entregaron quince mil premios y veintisiete mil accésits.



Los principales galardonados en ciencias cenaron esa misma noche en la mesa del Barón de Vercampin, junto con los miembros del Consejo de Administración y los principales accionistas.

¡La alegría de estos últimos se explica por las cifras! El dividendo para el ejercicio fiscal de 1960 se acababa de fijar en 1.169 francos y 33 céntimos por acción. El interés corriente ya superaba el precio de emisión.



Capítulo 2

Panorama general de las calles de París

MICHEL Dufrénoy había seguido a la multitud, una simple gota de agua en este río cuyas represas lo transformaban en un torrente al romperse. Su entusiasmo disminuyó. El campeón de la poesía latina se convirtió en un joven tímido en medio de aquella multitud eufórica; se sentía solo, un extraño, como aislado en el vacío. Mientras sus compañeros de estudios avanzaban con paso ligero, él caminaba despacio, vacilante, aún más huérfano en aquella reunión de padres satisfechos. Parecía extrañar su trabajo, su escuela, a su maestro.

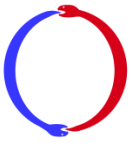
Sin padre ni madre, tenía que regresar a una familia que no podía comprenderlo, seguro de que su premio de poesía latina sería mal recibido.

«¡En fin! —se dijo a sí mismo—, ¡coraje! ¡Soportaré estoicamente su mal humor! Mi tío es un hombre pragmático, mi tía una mujer práctica, mi primo un chico especulativo; mis ideas y yo seremos mal vistos en casa, pero ¿qué se le va a hacer? ¡Vamos allá!».

Sin embargo, no tenía prisa, no era de esos escolares que se lanzan a las vacaciones como las naciones se lanzan a la libertad. Su tío y tutor ni siquiera había considerado apropiado asistir a la ceremonia de entrega de premios. Sabía de lo que su sobrino era «incapaz», decía, y se habría muerto de vergüenza al verlo coronado como un «dulce hijo de las musas».

La multitud arrastró al desafortunado laureado y se sintió atrapado en la corriente como un hombre que se ahoga.

«La comparación es acertada —pensó—. Aquí estoy, siendo arrastrado mar adentro. Donde se necesitarían las habilidades de un pez, yo traigo los instintos de un pájaro». Me gusta vivir en el espacio, en regiones ideales a las que ya nadie va, en la tierra de los sueños, ¡de la que rara vez se regresa! Aún pensativo, sacudido y tras un trayecto accidentado, llegó a la estación Grenelle del ferrocarril metropolitano.



Esta línea recorría la margen izquierda del río a través del bulevar Saint-Germain, que se extendía desde la estación d'Orléans hasta los edificios del Crédit Instructionnel; allí, tomaba una curva hacia el Sena, lo cruzaba por el puente d'Iéna, que tenía un nivel superior para el ferrocarril y luego se unía a la vía férrea en la margen derecha. Esta última ruta, desde que el túnel del Trocadero desembocaba en los Campos Elíseos, llegaba a la línea de bulevares que seguía hasta la Plaza de la Bastilla y se reincorporaba a la ruta en la margen izquierda a través del puente de Austerlitz.

Este primer anillo ferroviario rodeaba aproximadamente el antiguo París de Luis XV, en el mismo emplazamiento de la muralla a la que sobrevivió este verso armonioso:

*Le mur murant Paris rend Paris murmurant.*⁸

Una segunda línea conectaba los antiguos suburbios de París, a lo largo de treinta y dos kilómetros los antiguos distritos situados más allá de los bulevares exteriores.

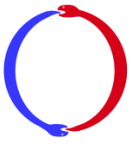
Siguiendo el trazado de la antigua circunvalación, un tercer ferrocarril discurría a lo largo de cincuenta y seis kilómetros.

Finalmente, una cuarta red unía la línea de fuertes y daba servicio a una zona de más de cien kilómetros.

Como podemos ver, París había sobrepasado sus murallas de 1843 y había ganado libertad en el Bois de Boulogne, las llanuras de Issy, Vanves, Billancourt, Montrouge, Ivry, Saint-Mandé, Bagnolet, Pantin, Saint-Denis, Clichy y Saint-Ouen. Las alturas de Meudon, Sèvres y Saint-Cloud habían frenado su expansión hacia el oeste. Los límites de la capital actual estaban marcados por los fuertes de Mont-Valérien, Saint-Denis, Aubervilliers, Romainville, Vincennes, Charenton, Vitry, Bicêtre, Montrouge, Vanves e Issy. La ciudad de veintisiete leguas de circunferencia había engullido todo el departamento del Sena.

Cuatro círculos concéntricos de líneas ferroviarias formaban la red metropolitana. Estaban conectados por ramales que, en la margen derecha, seguían los extensos bulevares de Magenta y de Malesherbes y, en la margen izquierda, la calle de Rennes y la calle des Fossés-Saint-Victor. Se podía viajar de un extremo a otro de París con la mayor velocidad.

⁸ Típico juego de palabras, que tanto gustan en el francés. El significado es escaso... El muro que rodea París fuerza los murmullos de París.



Estos ferrocarriles existían desde 1913; se habían construido a expensas del Estado, siguiendo un sistema presentado en el siglo anterior por el ingeniero Joanne.

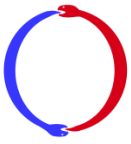
En aquel entonces, se presentaron muchos proyectos al gobierno. El gobierno los hizo examinar por un consejo de ingenieros civiles, ya que los ingenieros de caminos y puentes habían dejado de existir en 1889, fecha de la supresión de la École Polytechnique. Sin embargo, estos señores se demoraron mucho tiempo, divididos sobre la cuestión. Algunos querían establecer un paso a nivel en las calles principales de París, otros abogaban por redes subterráneas modeladas a partir del ferrocarril de Londres, pero el primero de estos proyectos habría requerido la instalación de barreras cerradas al paso de trenes y, por tanto, produciría una congestión de peatones, automóviles y carros fácil de imaginar; la segunda conllevaba enormes dificultades de ejecución y, además, la perspectiva de sumergirse en un túnel interminable no habría resultado atractiva para los viajeros. Todas las rutas previamente establecidas bajo estas deplorables condiciones tuvieron que reconstruirse, entre ellas la ruta a través del Bois de Boulogne, que, con sus puentes y túneles, obligaba a los viajeros a interrumpir la lectura de su periódico veintisiete veces durante un trayecto de veintitrés minutos.

El sistema Joanne parecía combinar todas las cualidades de velocidad, facilidad y comodidad, y, de hecho, los ferrocarriles metropolitanos funcionaron con satisfacción general durante cincuenta años.

Este sistema constaba de dos vías separadas, una para el viaje de ida y otra para el de vuelta, con lo que nunca existía la posibilidad de que los trenes se encontraran en sentidos opuestos.

Cada una de estas vías se disponía a lo largo del eje de los bulevares, a cinco metros de las casas, por encima del borde exterior de las aceras, sostenidas por elegantes columnas de bronce galvanizado y unidas entre sí por estructuras caladas. Estas columnas estaban ancladas a intervalos a las casas adyacentes mediante arcos transversales.

Así, este largo viaducto, que sostenía el ferrocarril, formaba una galería cubierta donde los peatones se refugiaban de la lluvia o el sol, mientras la calzada asfaltada permanecía reservada para los automóviles. El viaducto atravesaba las calles principales que se cruzaban con su trazado mediante un elegante puente, así que el ferrocarril, suspendido a la altura de los entresijos, no suponía ningún obstáculo para el tráfico.



Algunas casas adyacentes, transformadas en zonas de espera, formaban las estaciones; se comunicaban con la vía mediante amplias pasarelas. Más abajo, una escalera de dos tramos conducía a la sala de espera.

Las estaciones del Ferrocarril del Bulevar se ubicaban en el Trocadero, la Madeleine, el Bonne Nouvelle Bazaar, la calle du Temple y la plaza de la Bastilla.

Este viaducto, sostenido por sencillas columnas, no habría resistido los antiguos métodos de tracción que requerían locomotoras muy pesadas, pero los trenes eran muy ligeros gracias a la aplicación de nuevos sistemas de propulsión, circulaban cada diez minutos y transportaban mil pasajeros en sus vagones rápidos y cómodos.

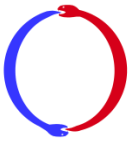
Las casas a lo largo de la vía férrea no sufrían los efectos del vapor ni del humo por la sencilla razón de que no había locomotoras. Los trenes funcionaban con aire comprimido, según un sistema William, propuesto por Jobard, un famoso ingeniero belga, que destacó a mediados del siglo XIX.

Un tubo motriz, de veinte centímetros de diámetro y dos milímetros de espesor, recorría toda la longitud de la vía entre los dos raíles; contenía un disco de hierro dulce que se deslizaba en su interior por la acción del aire comprimido a varias atmósferas, que suministraba la Société des Catacombes de Paris. El disco, impulsado a gran velocidad a través del tubo, como una bola en una cerbatana, arrastraba consigo el primer vagón del tren. Pero ¿cómo se unía este vagón al disco dentro del tubo, si este último no debía tener conexión con el exterior? Mediante la fuerza electromagnética.

En efecto, el primer vagón llevaba imanes entre sus ruedas, distribuidos a derecha e izquierda del tubo, lo más cerca posible, pero sin tocarlo. Estos imanes actuaban a través de las paredes del tubo sobre el disco de hierro dulce⁹. Este disco, al deslizarse, arrastraba el tren tras él, impidiendo que el aire comprimido escapara por ninguna abertura.

Cuando un tren tenía que detenerse, un empleado de la estación accionaba una válvula; el aire escapaba y el disco permanecía inmóvil. La válvula se cerraba, el aire volvía a su posición original y el tren reanudaba su marcha.

⁹ Si un electroimán puede soportar un peso de 1000 kg en contacto, su fuerza de atracción sigue siendo de 100 kg a una distancia de 5 milímetros. (Nota del autor).



Así, con este sistema, tan sencillo y fácil de mantener, no había humo, vapor ni colisiones, podía subir todas las pendientes. Parecía que estas vías hubieran debido existir desde tiempos inmemoriales.

El joven Dufrénoy compró su billete en la estación de Grenelle y se detuvo en la estación de Madeleine diez minutos después. Bajó del tren al bulevar y se dirigió hacia la calle Impériale, que discurría a lo largo del eje de Ópera, hasta llegar al jardín de las Tullerías.

Las calles se llenaban de gente, la noche comenzaba a caer y las tiendas lujosas proyectaban destellos de luz eléctrica a lo lejos. Las farolas, que funcionaban mediante el sistema Way, electrificación de un chorro de mercurio, irradiaban un brillo incomparable. Estaban conectados por cables subterráneos. Las cien mil farolas de París se encendieron a la vez con un solo destello.

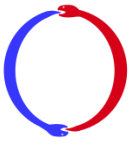
Sin embargo, algunas tiendas anticuadas seguían fieles al gas de hidrocarburos. Es cierto que la explotación de nuevas minas de carbón permitía suministrarlo a diez céntimos el metro cúbico, pero la compañía obtenía considerables beneficios, sobre todo distribuyéndolo como medio de tracción.

De hecho, la mayoría de los incontables carruajes que surcaban la inmensidad de los bulevares no usaban caballos. Se movían gracias a una fuerza invisible, un motor de aire comprimido impulsado por la combustión del gas, el motor Lenoir aplicado a la locomoción.

Esta máquina, inventada en 1859, tenía como principal ventaja la eliminación de la caldera, el hogar y el carbón. El movimiento lo producía una pequeña cantidad de gas como el del alumbrado, mezclada con aire, introducido bajo el pistón y encendida por una chispa eléctrica. Las bocas de incendio instaladas en las diversas estaciones de carruajes suministraban el gas necesario y las mejoras habían permitido eliminar el agua que antes se utilizaba para enfriar el cilindro del motor.

Por tanto, era fácil, sencilla y manejable: el mecánico, sentado en su asiento, manejaba una volante directriz y un pedal colocado bajo su pie le permitía cambiar instantáneamente la velocidad del vehículo.

Los carruajes, impulsados por un caballo de fuerza solo costaban lo que costaba un octavo de caballo de fuerza al día. El consumo de gas, controlado con precisión, permitía calcular el trabajo útil de cada carruaje y la Compañía ya no podía ser engañada por sus cocheros como ocurría antes.



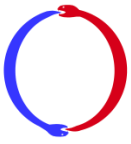
Estos taxis consumían muchísimo gas, por no hablar de los enormes carros, cargados de piedras y materiales, que requerían entre veinte y treinta caballos de fuerza, aunque el sistema Lenoir tenía la ventaja de ser gratuito durante las horas de parada, un ahorro imposible de lograr con las máquinas de vapor, que devoraban combustible incluso estando detenidas.

Por tanto, el transporte era rápido en unas calles menos congestionadas que antes, ya que una ordenanza del Ministerio de Policía prohibía la circulación de carros, carretas o camiones después de las diez de la mañana, excepto en ciertos carriles reservados.

Estas mejoras se adaptaban perfectamente a este siglo frenético, donde la multitud de asuntos no dejaba descanso ni permitía ninguna demora.

¿Qué habría dicho uno de nuestros antepasados al ver los bulevares iluminados con un brillo comparable al del sol, los miles de coches circulando silenciosamente sobre el asfalto opaco de las calles, las tiendas tan lujosas como palacios, de las que emanaba una luz blanca radiante, las avenidas tan anchas como plazas, las plazas tan vastas como llanuras, los inmensos hoteles que alojaban con lujo a veinte mil viajeros, los viaductos tan ligeros, las largas y elegantes galerías, los puentes que unían una calle con otra y, finalmente, los trenes relucientes que parecían surcar el aire a una velocidad fantástica?

Sin duda, se habría quedado muy asombrado, pero la gente de 1960 ya no se maravillaba ante tales prodigios. Aprovecharon la situación en silencio, sin sentirse más felices porque, por su paso apresurado, su andar precipitado, su ardor americano, se percibía que el demonio de la fortuna los empujaba implacablemente y sin piedad.



Capítulo 3

Una familia muy práctica



INALMENTE, el joven llegó a casa de su tío, el señor Stanislas Boutardin, banquero y director de la Sociéte des Catacombes de Paris.

Este importante personaje residía en una magnífica mansión en la calle Impériale, un edificio enorme de un gusto espantoso, perforado por multitud de ventanas, un auténtico cuartel transformado en residencia privada, no imponente, sino opresivo. Las oficinas ocupaban la planta baja y los anexos de la mansión.

«¡He aquí donde pasaré mi vida! —pensó Michel al entrar—. ¿Debo dejar toda esperanza en la puerta?».

Entonces lo invadió un deseo casi irresistible de huir lejos, pero se contuvo y pulsó el botón eléctrico de la puerta de carruajes; esta se abrió silenciosamente, impulsada por un resorte oculto, y se cerró por sí sola, una vez que el visitante hubo pasado.

Un amplio patio daba acceso a las oficinas, dispuestas en círculo bajo un techo de vidrio esmerilado; al fondo, se abría un espacioso cobertizo donde varios taxis de gas esperaban la orden del jefe.

Michel se dirigió al ascensor, una especie de habitación en la que había un diván tapizado y un sirviente con librea naranja, que siempre estaba allí.

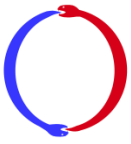
—Señor Boutardin —preguntó Michel.

—El señor Boutardin acaba de sentarse a comer —respondió el lacayo.

—Por favor, anuncie al señor Dufrénoy, su sobrino.

El sirviente pulsó un botón metálico en la carpintería y el ascensor subió con un movimiento imperceptible hasta el nivel del primer piso, donde se encontraba el comedor.

El sirviente anunció a Michel Dufrénoy.



El señor Boutardin, la señora Boutardin y su hijo estaban sentados a la mesa. Se produjo un profundo silencio con la entrada del joven. Tenía el cubierto preparado, la cena apenas había comenzado y, a una señal de su tío, Michel tomó asiento en el banquete. Nadie le dirigió la palabra. Por supuesto, conocían su situación. No podía comer.

La comida tenía un aire fúnebre, los sirvientes servían sin ruido y los platos subían silenciosamente a través de tubos en las paredes. Eran lujosos, con un toque de cicatería, como si pretendiesen alimentar a los invitados a regañadientes. En aquella sala triste, ridículamente dorada, se comía rápido y sin convicción. En realidad, lo importante no es comer, sino ganar lo suficiente para comer. Michel percibió este matiz y se sentía asfixiado.

En el postre, su tío habló por primera vez y dijo:

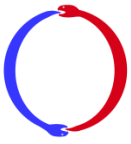
—Mañana, señor, a primera hora, tenemos que hablar.

Michel hizo una reverencia sin responder. Un sirviente vestido de naranja lo condujo a su habitación. El joven se recostó y el techo hexagonal le trajo a la mente un sinfín de teoremas geométricos. Soñaba, a su pesar, con triángulos y líneas rectas que caían desde su vértice hasta uno de sus lados.

«¡Qué familia!», se dijo a sí mismo, en medio de su sueño intranquilo.

El señor Stanislas Boutardin era el producto natural del siglo de la industria. Se había criado en un invernadero, no en el campo abierto. Sobre todo, un hombre práctico, no hacía más que lo útil, orientando cada uno de sus pensamientos hacia lo útil, con un deseo desmedido de ser útil que derivaba en un egoísmo perfecto. Combinando lo útil con lo desagradable, como habría dicho Horacio, su vanidad se reflejaba en sus palabras, más aún, en sus gestos y no habría permitido que su propia sombra lo precediera. Hablaba de gramos y de centímetros y siempre llevaba consigo una vara de medir para proporcionarle un mayor conocimiento del mundo. Despreciaba profundamente las artes y, sobre todo, a los artistas, como para dar la impresión de que los conocía. Para él, la pintura se limitaba a las aguadas; el dibujo, a los bocetos; la escultura, al modelado; la música, al silbido de las locomotoras; la literatura, a los boletines de la bolsa.

Este hombre, criado en la mecánica, explicaba la vida mediante engranajes y transmisiones, se movía con suavidad, con la mínima fricción posible, como un pistón en un cilindro perfectamente rectificado. Transmitía su movimiento uniforme a su esposa, a su hijo,



a sus empleados, a sus sirvientes, auténticas máquinas-herramienta de las que él, el gran motor, extraía el mayor beneficio.

En resumen, una naturaleza vil e incapaz tanto de una buena acción como de una mala. No era bueno ni malo, insignificante, a menudo mal lubricado, estridente, terriblemente vulgar.

Había amasado una enorme fortuna, si es que se le puede llamar así. El auge industrial del siglo lo ayudó y él se mostró agradecido a la industria, a la que veneraba como a una diosa. Fue el primero en adoptar la ropa de hierro hilado que apareció alrededor de 1934 para él y su familia. Este tipo de tejido era suave al tacto como el cachemir, no de mucho abrigo, es cierto, pero en invierno uno se podía apañar con un buen forro. Cuando estas prendas indestructibles se oxidaban, se planchaban y se volvían a pintar con los colores de moda.

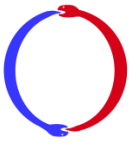
La siguiente posición social del banquero fue la de director de la Sociedad de las Catacumbas de París y Energía Doméstica¹⁰.

La labor de esta sociedad consistía en almacenar aire comprimido en los inmensos túneles subterráneos que llevaban tanto tiempo en desuso. Se bombeaba a una presión de cuarenta a cincuenta atmósferas, una fuerza constante que se transportaba a través de conductos a talleres, fábricas, molinos, hilanderías, molinos harineros, dondequiera que se necesitase una acción mecánica. Como hemos visto, este aire se utilizaba para impulsar los trenes de los ferrocarriles. Mil ochocientos cincuenta y tres molinos de viento, instalados en la llanura de Montrouge, lo bombeaban a estos enormes depósitos.

Esta idea, muy práctica sin duda, que suponía emplear de fuerzas naturales, fue propuesta y defendida por el banquero Boutardin, que se convirtió en director de esta importante empresa sin dejar de ser miembro de quince o veinte consejos de administración más: vicepresidente de la Société des locomotives remorqueuses (Escuela de Locomotoras Tractoras), administrador de la Souscomptoir des bitumes fuseds (Subcompañía de Betún Refinado), etc.

Cuarenta años antes, se había casado con la señorita Athénaïs Dufrénoy, tía de Michel. Era la esposa perfecta para un banquero, aunque algo brusca, fea y gorda, con todas las cualidades de una contable y una cajera, pero ninguna de las de una mujer. Era experta en contabilidad, hábil en la contabilidad por partida doble y hasta habría inventado la contabilidad por partida triple si hubiera sido necesario.

¹⁰ Société des Catacombes de Paris et de la force motrice à domicile.



Una verdadera administradora, la contraparte femenina de un administrador.

¿Amaba al señor Boutardin y él la amaba a ella? Sí, tanto como estos corazones industriales podían amar. Esta comparación completará la imagen de ambos: ella era la máquina y él, el ingeniero. Él la mantenía en buen estado, la pulía, la engrasaba y ella funcionó así durante medio siglo, con tanta sensatez e imaginación como una Crampton¹¹.

Huelga decir que nunca se descarriló.

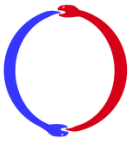
En cuanto al hijo, multiplique a la madre por el padre y obtendrá a Athanase Boutardin, socio principal de la firma bancaria Casmodge & Co., un tipo muy afable, que heredó la alegría de su padre y la elegancia de su madre. No se debía decir ni una palabra ingeniosa en su presencia; parecía como si lo estuvieran engañando y fruncía el ceño sobre sus ojos vacíos. Había ganado el primer premio de banca en el gran concurso. Se podría decir que no solo hacía que el dinero trabajara para él, sino que lo explotaba. Apeataba a usurero. Buscaba casarse con cualquier muchacha horrible cuya dote compensara con creces su fealdad. A los veinte años, ya usaba gafas de aluminio. Su inteligencia limitada y rutinaria lo llevaba a molestar a sus empleados con pequeñas y mezquinas provocaciones. Uno de sus defectos era creer que sus arcas estaban vacías, aunque rebosaban de oro y billetes. Era un hombre vil, sin juventud, sin corazón, sin amigos. Su padre lo admiraba profundamente.

Esta era la familia, la trinidad doméstica a la que el joven Dufrénoy recurriría en busca de ayuda y protección. El señor Dufrénoy, hermano de la señora Boutardin, poseía toda la ternura y la exquisita delicadeza que se manifestaban como aspereza en su hermana. Este pobre artista, músico de gran talento, nacido para un siglo mejor, sucumbió joven a la adversidad, legando a su hijo únicamente sus inclinaciones poéticas, sus aptitudes y sus aspiraciones.

Michel tenía un tío en algún lugar, un tal Huguenin del que nadie hablaba, uno de esos hombres cultos, modestos, pobres y resignados de los que las familias adineradas se avergüenzan, pero a Michel le estaba prohibido verlo y ni siquiera lo conocía, así que no tenía sentido soñar.

La situación del huérfano en el mundo estaba muy bien definida: por un lado, un tío incapaz de ayudarlo y, por otro, una familia rica en

¹¹ Una afamada locomotora diseñada por el ingeniero Thomas Russell Crampton (1816–1888).



esas cualidades que valen su peso en oro, con la dosis justa de bondad para devolverle la vida.

No había nada que agradecer a la Providencia.

Al día siguiente, Michel bajó al estudio de su tío, un estudio formal, si es que alguna vez existió uno, que tenía colgado un lienzo también serio. Allí estaban el banquero, su esposa y su hijo. Esto iba a ser solemne.

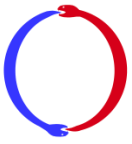
El señor Boutardin, de pie junto a la chimenea, con la mano en el chaleco, y hablando con total convicción, se dirigió a él en estos términos:

—Señor, está a punto de escuchar palabras que le ruego grave en su memoria. Su padre era un artista. Esa palabra lo dice todo. Me gustaría pensar que no ha heredado sus desafortunados instintos, pero he descubierto en usted semillas que deben ser erradicadas. Se echa sobre las arenas del idealismo y, hasta ahora, el resultado más claro de sus esfuerzos ha sido ese premio de poesía latina que ganó vergonzosamente ayer. Analicemos la situación. No tiene un centavo, lo cual es una desgracia. Un poco más y se habría quedado sin padres, pero no quiero poetas en mi familia, ¿entiende? No quiero a esos individuos que vienen y escupen rimas a la cara de la gente. Tiene una familia adinerada, no la ponga en riesgo. El artista no está muy lejos del payaso al que le arrojo cien soles para amenizar mi digestión. Usted me entiende... Sin talento. Sin aptitudes. Como no he notado en usted ninguna aptitud especial, he decidido que se incorpore al banco Casmodge & Co., bajo la dirección de su primo. Siga su ejemplo. ¡Esfuércese por convertirte en un hombre práctico! Recuerde que la sangre Boutardin corre por sus venas. Recuerdes bien mis palabras, procure no olvidarlas jamás.

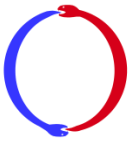
En 1960, como podemos ver, la raza de los mojigatos aún no se había extinguido, sino que habían conservado sus mejores tradiciones. ¿Qué podía decir Michel ante semejante diatriba? Nada, así que guardó silencio, mientras su tía y su primo asentían.

—Tus vacaciones —continuó el banquero— empiezan esta mañana y terminan esta noche. Mañana te presentarán al director de Casmodge & Co. Puedes irte.

El joven salió del despacho de su tío. Las lágrimas le brotaron de los ojos, pero se mantuvo firme ante la desesperación.



«Solo tengo un día libre —se dijo—. Al menos lo usaré como quiera. Tengo unas monedas, así que empecemos por fundar mi biblioteca con los grandes poetas y autores ilustres del siglo pasado. Cada noche, me consolarán por las penas del día».



Capítulo 4

De unos pocos autores del siglo XIX y la dificultad para conseguirlos

MICHEL llegó rápidamente a la calle y se dirigió a la Librairie des Cinq Parties du Monde (Biblioteca de las Cinco Partes del Mundo), un inmenso almacén situado en la calle de la Paix y dirigido por un alto funcionario del gobierno.

«Todas las obras de la mente humana deben estar enterradas allí», se dijo el joven.

Entró en un inmenso vestíbulo, en cuyo centro una oficina de telégrafos comunicaba con los almacenes más remotos. Había una legión de empleados que circulaba sin cesar, los contrapesos que se movían dentro de las paredes elevaban a los empleados a los estantes superiores de las salas, una considerable multitud asediaba la oficina y los carteros se inclinaban bajo el peso de los libros.

Michel, asombrado, intentó en vano contar los incontables volúmenes que se amontonaban en las paredes, y su mirada se perdió en las interminables galerías de este establecimiento imperial.

«Nunca tendré tiempo de leer todo eso», pensó, uniéndose a la fila frente a la oficina. Finalmente, llegó al mostrador.

—¿Qué desea, señor? —preguntó el empleado, jefe de la Sección de solicitudes.

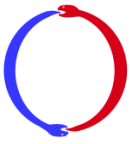
—Quisiera las obras completas de Victor Hugo —respondió Michel.

Los ojos del empleado se abrieron de par en par.

—¿Victor Hugo? —dijo—. ¿Qué escribió?

—Es uno de los grandes poetas del siglo XIX, quizá el más grande —respondió el joven, sonrojándose.

—¿Lo conoce? —preguntó el empleado a otro empleado, jefe de la Sección de investigación.



—Nunca he oído hablar de él —respondió este último—. ¿Está seguro del nombre? —le preguntó al joven.

—Completamente seguro.

—Es raro —continuó el dependiente— que vendamos obras literarias aquí. Pero ya que está tan seguro... Rhugo, Rhugo... —dijo, telegrafando.

—Hugo —repitió Michel—. Pregunte también por Balzac, de Musset y Lamartine.

—¿Académicos?

—¡No! Autores.

—¿Vivos?

—Muertos hace un siglo.

—Señor, haremos todo lo posible por complacerle, pero me temo que nuestra búsqueda será larga, si no inútil.

—Esperaré —respondió Michel.

Y se retiró a un rincón, estupefacto. ¡Así que toda esa gran fama no duró un siglo! *Los orientales*, *Las meditaciones*, los *Primeros poemas*, *La comedia humana*, olvidados, perdidos, ilocalizables, desconocidos, infravalorados.

Mientras tanto, las grandes grúas de vapor bajaban montones de libros hasta el centro de las salas y los compradores se agolpaban alrededor del mostrador de pedidos. Uno quería la *Teoría de la fricción* en veinte volúmenes, otro la *Recopilación de problemas eléctricos*, otro más el *Tratado práctico sobre la lubricación de ruedas de transmisión*, y otro más la *Monografía sobre el nuevo cáncer cerebral*.

«¡Qué! —se dijo Michel—. ¡Ciencia! ¡Industria! ¡Aquí, ocurre lo mismo que en la escuela, y nada de arte! ¡Parezco un idiota pidiendo obras literarias! ¿Estoy loco?».

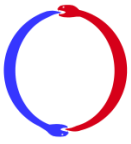
Michel se sumergió en sus pensamientos durante una hora; la búsqueda continuó, el telégrafo funcionó incansablemente, se confirmaron los nombres de los autores, se registraron sótanos y desvanes, pero fue en vano. Tuvo que desistir.

—Señor —le dijo por fin un empleado, jefe de la Sección de respuestas—, no lo tenemos. Estos autores fueron sin duda poco conocidos en su época. Sus obras no se habrán reimpresso...

—*Notre-Dame de Paris* —respondió Michel—, se imprimieron 500 000 ejemplares.

—Estoy dispuesto a creerle, señor, pero en cuanto a autores antiguos que se reimprimen hoy en día, solo tenemos a Paul de Kock, un moralista del siglo pasado. Parece muy bien escrito, y si lo desea...

—Buscaré en otro sitio —respondió Michel.



—Buscará por todo París y no encontrará nada. Lo que no se encuentra aquí, no se encuentra en ningún otro sitio.

—Ya veremos —dijo Michel, alejándose.

—Pero señor —continuó el empleado, que, por su entusiasmo, habría sido digno de un dependiente de tienda—, ¿si quisiera obras literarias contemporáneas? Tenemos algunas publicaciones que han causado bastante revuelo en los últimos años; no se han vendido mal para ser libros de poesía...

—¡Ah! —dijo Michel, intrigado—, ¿tienen poesía moderna?

—Sin duda. Y, entre otros, las *Armonías eléctricas* de Martillac, obra premiada por la Academia de Ciencias, las *Meditaciones sobre el oxígeno* del Sr. de Pulfasse, *El paralelogramo poético*, las *Odas descarbonizadas*...

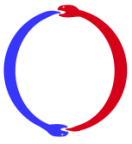
Michel no pudo oír más y se encontró de nuevo en la calle, horrorizado y atónito. ¡Aquel reducto del arte no había escapado a la perniciosa influencia de la época! ¡La ciencia, la química, la mecánica, irrumpían en el reino de la poesía!

«Y la gente lee estas cosas —repitió, corriendo por las calles—; ¡las compran! ¡Y están firmadas! ¡Y hasta están en las estanterías de libros! ¡Y uno busca en vano un Balzac, un Victor Hugo! Pero ¿dónde encontrarlos? ¡Ah! La biblioteca».

Michel, con paso ligero, se dirigió a la Biblioteca Imperial. Sus edificios, notablemente ampliados, se extendían a lo largo de un largo tramo de la calle Richelieu, desde la calle Neuve-des-Petits-Champs, hasta la calle de la Bourse. Los libros, que se acumulaban sin cesar, habían provocado grietas en los antiguos muros del Hôtel de Nevers. Cada año se imprimían cantidades fabulosas de obras científicas, así que, como las editoriales ya no eran suficientes, el propio Estado publicaba: los novecientos volúmenes que dejó Carlos V, multiplicados mil veces, no habrían dado como resultado la cantidad actual de volúmenes apilados en la biblioteca; de ochocientos mil, que alcanzó en 1860, había aumentado entonces a más de dos millones.

A Michel le mostraron la parte del edificio reservada a la literatura y subió por la escalera de los jeroglíficos, que los albañiles estaban restaurando a golpes de pico.

Al llegar, Michel encontró la biblioteca desierta y más cuidada hoy en su abandono que cuando estaba repleta de un público estudioso. Algunos extranjeros aún la visitaban, como quien visita el Sáhara y les mostraban el lugar donde había muerto un árabe en 1875, en la misma mesa que había ocupado toda su vida.



Los trámites necesarios para obtener un libro eran bastante complicados. El formulario, firmado por el solicitante, debía contener el título del libro, su formato, la fecha de publicación, el número de edición y el nombre del autor, lo que significaba que, a menos que uno ya fuera un erudito, era imposible averiguarlo. Además, el solicitante tenía que indicar su edad, dirección, profesión y el propósito de su investigación.

Michel cumplió con las normas y trató de entregar su formulario de solicitud perfectamente cubierto al bibliotecario que estaba dormido. Siguiendo su ejemplo, los ayudantes roncaban terriblemente en sillas arrimadas a la pared. Su trabajo se había convertido en una bicocha, como la de un acomodador en el Odéon.

El bibliotecario, despertado de sobresalto, miró al joven audaz. Leyó la solicitud y pareció asombrado por la petición. Tras considerarla detenidamente, para gran terror de Michel, lo dirigió a un empleado subalterno que trabajaba cerca de su ventanilla, en un pequeño y solitario escritorio.

Michel se encontró frente a frente con un hombre de unos setenta años, de ojos brillantes, rostro sonriente y aire de un sabio que lo desconoce todo. Aquel humilde empleado tomó el formulario y la leyó atentamente.

—Solicita autores del siglo XIX —dijo—; eso será todo un honor para ellos. Nos permitirá recuperarlos. Dijimos, señor... ¿Michel Dufrénoy?

Al oír ese nombre, el anciano levantó la cabeza rápidamente.

—¡Usted es Michel Dufrénoy! —exclamó—. ¡En efecto, no lo había visto todavía!

—¿Me conoce...?

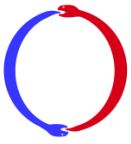
—¡Sí, te conozco...!

El anciano era incapaz de continuar. Una verdadera emoción se reflejó en su rostro bondadoso. Le tendió la mano a Michel, quien, confiando en él, la estrechó con afecto.

—Soy tu tío —dijo finalmente el anciano—, tu tío Huguenin, hermano de tu pobre madre.

—¡Tío! ¡Tú! —exclamó Michel, conmovido.

—¡No me conoces! ¡Pero yo sí te conozco, hijo mío! ¡Estuve allí cuando ganaste tu magnífico premio de poesía latina! ¡Mi corazón latía a mil por hora, pero tú no lo sabías!



—¡Tío!

—¡No es culpa tuya, querido hijo, lo sé! Me mantuve alejado de ti para no perjudicarte en la familia de tu tía, pero seguí tus estudios paso a paso, día a día. Me dije: es imposible que el hijo de mi hermana, el hijo de aquel gran artista, no haya conservado nada del instinto poético de su padre y no me equivoqué ya que has venido aquí a preguntarme por los grandes poetas de Francia. ¡Sí, hijo mío! ¡Te los daré! ¡Los leeremos juntos! ¡Nadie nos molestará! ¡Nadie nos observará! ¡Déjame abrazarte por primera vez!

El anciano abrazó al joven, quien se sintió renacer en sus brazos. Era el momento más emotivo de su vida.

—Pero tío —preguntó—, ¿cómo pudiste estar al tanto de mi infancia?

—Hijo mío, tengo un buen amigo que te aprecia mucho, tu maestro Richelot, ¡y por él supe que eras uno de los nuestros! Te vi trabajar, leí tu composición de versos en latín. Era un tema un poco difícil de tratar, por los nombres propios, por ejemplo: *el mariscal Pélissier en la Torre Malacoff*. Pero, en resumen, los temas históricos clásicos siguen estando de moda y debo decir que no lo hiciste nada mal.

—¡Oh! —exclamó Michel.

—No, no —respondió el viejo erudito—, hiciste dos versos largos y dos cortos de *Pelissierus*, uno corto y dos largos de Malacoff, ¡y tenías razón! ¡Mira! Recordé estos dos hermosos versos:

*Jam Pelissiero pendenti ex turre Malacoff
Sebastopolitam concedit Jupiter urbem...*¹²

»¡Ay, hijo mío! Sin esta familia que me desprecia y que, en resumen, pagó tu educación, cuántas veces habría estado fomentando tus bellas inspiraciones. Pero ahora, vendrás a verme a menudo.

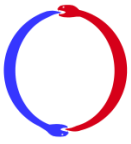
—Todas las tardes, tío, durante mi tiempo libre.

—Pero me parece que tus vacaciones...

—¡Vacaciones, tío! ¡Mañana por la mañana iré al banco de mi primo!

—¡Tú! ¡En un banco! —exclamó el anciano—. ¡Tú! ¡En los negocios! ¿Qué sería de ti? ¡Un pobre hombre como yo no te puede hacer ningún bien! ¡Ay, hijo mío!, con tus ideas, con tus habilidades, naciste muy tarde, no me atrevería a decir muy pronto, porque al ritmo que van las cosas ¡ya ni siquiera podemos tener esperanza en el futuro!

¹² Pélissier, cuyo destino pendía de la torre de Malacoff / Júpiter abandona la ciudad de Sebastopol.



—¿Pero no puedo negarme? ¿Acaso no soy libre?

—¡No! No eres libre. Por desgracia, el señor Boutardin es más que tu tío, es tu tutor. No quiero ni debo animarte a seguir un camino funesto. No, eres joven. Trabaja para conseguir tu independencia y luego, si tus gustos no han cambiado, si aún sigo en este mundo, ven a buscarme.

—Pero esta profesión bancaria me horroriza —respondió Michel con vehemencia.

—Claro, hijo mío, y si hubiera sitio para dos en mi casa, te diría: ven, seremos felices. Sin embargo, esta vida no te llevará a ninguna parte, ya que uno debe tener un propósito. ¡No! ¡Trabaja! Olvídate de mí durante unos años, solo te daría malos consejos. No hables del encuentro que tuviste con tu tío, podría perjudicarte. No pienses más en este viejo que ya estaría muerto si no fuera por su dulce costumbre de venir a ver a sus viejos amigos cada día en las estanterías de esta sala.

—Cuando sea libre —dijo Michel.

—¡Sí! ¡En dos años! Tienes dieciséis. Serás mayor de edad a los dieciocho; esperaremos, pero no olvides, Michel, que siempre tendré un buen apretón de manos, buenos consejos y un corazón bondadoso reservados para ti. Vendrás a verme —añadió el anciano, contradiciéndose.

—¡Sí! ¡Sí! Tío. ¿Dónde vives?

—¡Muy, muy lejos! En la llanura de Saint-Denis, pero el desvío hacia el bulevar Malesherbes me deja a un paso de mi casa; tengo allí una habitación muy pequeña y fría, pero será amplia cuando vengas, y cálida cuando estreche tus manos entre las mías.

La conversación entre tío y sobrino continuó así; el viejo erudito quería sofocar en el joven esas nobles tendencias que admiraba y sus palabras delataban constantemente su voluntad. Sabía cuán falsa, descastada e imposible sería la situación de un artista.

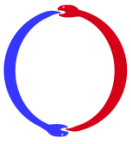
Hablaron de todo; el anciano se presentó como un libro antiguo que el joven hojearía de vez en cuando y quizá, a lo sumo, contaría historias de tiempos pasados.

Michel habló del propósito de su visita a la biblioteca y le preguntó a su tío sobre la decadencia de la literatura.

—La literatura ha muerto, hijo mío —respondió el tío—. Mira estas salas desiertas y estos libros sepultados bajo el polvo. Ya nadie lee. Soy el guardián de este cementerio y la exhumación está prohibida.

Durante esta conversación, el tiempo transcurrió rápidamente.

—Son las cuatro —gritó el tío—, debemos separarnos.



—Te veré de nuevo —dijo Michel.

—¡Sí...! ¡No! ¡Hijo mío! ¡Nunca hablemos de literatura! ¡Nunca de arte! ¡Acepta la situación tal como es! ¡Eres pupilo del señor Boutardin antes que sobrino de tu tío Huguenin!

—Déjame acompañarte —dijo el joven Dufrénoy.

—¡No! Podrían vernos. Iré solo.

—Bueno, nos vemos el próximo domingo, tío.

—Nos vemos el domingo, querido hijo.

Michel salió primero, pero esperó en la calle; vio al anciano dirigirse hacia el bulevar con paso firme y lo siguió desde la distancia hasta la estación de la Madeleine. «¡Por fin! —se dijo a sí mismo—, ¡ya no estoy solo en el mundo!».

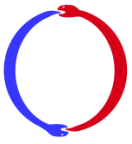
Regresó al hotel. La familia Boutardin cenaba felizmente fuera y Michel pasó su primera y última noche de vacaciones tranquilamente en su habitación.



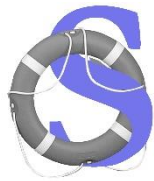
Nuevos horizontes



Intrusa



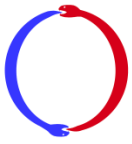
Osvaldo Beker



I usted me pregunta así, entonces entiendo, oficial. Le voy a resumir lo que pasó. Nuestra relación fue siempre bien “pasional”. Pero esto ella se lo buscó. En un momento pensé que, de tanta paliza, Patricia no iba a contar más el cuento, pero me detuve justo. Lo que es seguro es que ni conmigo ni con nadie va a volver a hacerse la altanera. Ella se lo buscó. Yo le venía diciendo hacía rato que no me gustaba nada que se pusiera a hablar con mi hermano, así, tan acaramelada. Ojo, a mi hermano yo lo banco, él es mi sangre. Pero esta desgraciada se metió entre nosotros, se metió con mi hermano, que es sagrado, y encima me lo negaba, haciéndose la linda. Varias veces me lo negó, hasta que me cansé, y bueno, ahí tiene el resultado. Yo no voy a decir que se me fue la mano, todo lo contrario, yo sabía dónde parar. ¿Y qué?, ¿me va a llevar? Pero si ahí viene la ambulancia.



Ratas



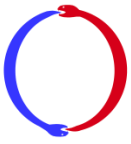
Ginés J. Vera

—Las ratas son mamíferos inteligentes —respondió en un tono pausado, casi divertido—. Muy probablemente sobrevivirán al hombre; su sistema social, en todo caso, es mucho más sólido.

Sumisión, Michel Houellebecq



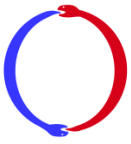
A primera en descubrir una rata muerta, en el gimnasio, cerca de la puerta de los vestuarios, fue Sophia. Su grito se propagó nítido, llegando al resto de los muchachos en el pabellón, quienes acudieron en tromba. Unos rieron, otros, se burlaron; la mayoría hizo fotos con sus celulares. George, el jefe del equipo de lacros, se acercó para comprobar, con la punta de su zapatilla, si estaba realmente muerta; luego, la tomó de la cola mostrándosela a todos, en un corro improvisado. “Hoy comeremos carne en el almuerzo, chicos —bromeó—. La llevaré a la cocina para que nos la preparen”. Hubo más risas, aunque el grupo de animadoras, con Sophia a la cabeza, le pidió que la soltara, asustadas, exigiendo al profesor de educación física que hiciera algo. Solo que el señor Peabody, como de costumbre, no se encontraba bien. Era un secreto a voces, en el Instituto Bradford, que ahogaba sus penas en alcohol más a menudo de lo tolerable. Si la directora Campbell no lo había expulsado aún, era por antiguos favores —tanto al colegio como a ella misma—, algo también de sobra conocido. George se paseó con la rata, de un lado a otro, intimidando sobre todo a las chicas, exultante con cada grito provocado. Cuando el señor Peabody emergió de los



vestuarios, un poco tambaleante, preguntó qué pasaba. Al tropezar con George, este dejó caer al animal sobre los pies del profesor. Que a continuación vomitase no sorprendió a nadie. De hecho, lo achacó, en el despacho de la directora, cuando tuvo que dar explicaciones, a la impresión por la rata muerta. Para entonces, el rumor de que había ratas en el gimnasio se había extendido como la pólvora. En los pasillos, en grupos, se fue contando lo ocurrido, añadiendo algún detalle macabro, agrandando la historia hasta llegar a oídos del jefe de estudios y la directora, en una reunión urgente con Wilson, el responsable de mantenimiento. Este ya se había desecho de casi media docena de aquellas asquerosas criaturas, en el incinerador de residuos, en el sótano. Por supuesto, no se lo había contado a nadie. Asintió cuando la directora Campbell le advirtió de las consecuencias, no ya para el instituto, sino para su continuación en el puesto de no remediar la situación. “Espero que la de hoy sea la última, ¿entendido?”. Él afirmó que sí, excusándose por salir cuanto antes, asegurando que allí sentado no iba a resolver el problema.

Aprovechando el incidente, la profesora Miller contó a sus alumnos, en la hora de biología, que las ratas eran unos mamíferos muy inteligentes, capaces de resolver problemas e incluso de identificar rostros de personas. Por descontado, lo que la clase de Sophia y George querían saber era si aquellas ratas atacaban a las personas. “No es lo habitual —comentó—, aunque si se sienten acorraladas o con mucha hambre, por necesidad...”. Vio más brazos levantados, pero les aseguró que no tenían nada que temer. Confiaba en el responsable de mantenimiento y en el sistema antiplagas implantado en el Instituto Bradford, sin ratas desde hacía más de medio siglo. “Volvamos a la lección”, sentenció. Hubo algunas quejas, susurros y golpes airados en los pupitres; pero guardaron silencio ante la táctica, en esos casos, de la profesora. Era tan sencillo como eficaz, todo y que la directora no veía con buenos ojos esos métodos, sin prohibirlos expresamente. Con las uñas, rascaba el encerado provocando un sonido agudo, insoportable. Al fondo del aula, en su pequeña jaula con su noria, Sparky se quedaba inmóvil y asustado. Esas y cada una de las veces que los abusones lo replicaban, en ausencia de aquella, o cuando lo molestaban con golpes en la jaula o cerillas encendidas hasta cansarse y buscar otros entretenimientos. Otras víctimas.

Al día siguiente, no hubo más incidente que unas gaviotas, en el patio, disputándose los restos de un bocadillo. Un nuevo espectáculo para grabar y difundirlo por la red social del instituto. Sophia y sus amigas aseguraron que aquellas aves eran tan desagradables o más que las ratas, aunque el incidente no se viralizó como sí el del día siguiente. Ya no fue una rata aislada, en el gimnasio. Aparecieron más, pero vivas. Comenzaron por ocultarse en los conductos de ventilación o en los

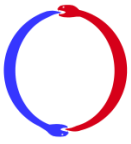


huecos, tras las taquillas del vestíbulo. Wilson se pasó horas tranquilizando a los muchachos, asegurándoles que eran las últimas y que el veneno acabaría con ellas en unas horas. El profesorado no fue más compasivo con él, y acudieron, en sus respectivos descansos, al despacho de la directora. “Estoy tan preocupada como vosotros, pero Wilson me ha asegurado que es cuestión de un día o dos como mucho. Tened paciencia”. Campbell trató de contener un ataque de pánico, alzando la voz, pues unos minutos antes, el superintendente del distrito escolar la había llamado para preguntar al respecto.

Esa noche, Wilson se quedó hasta tarde para dar trabajo extra a la incineradora. Aumentó la cantidad de veneno en las esquinas y en los lugares que creyó estratégicos, maldiciendo y asegurando que de poder rociaría el instituto entero con napalm. No solo por las ratas, farfulló.

Con el nuevo día, llegaron dos noticias inquietantes. Wilson no estaba, y eso que Campbell lo buscó en cada estancia del edificio, incluso en el sótano, aunque no se atrevió a bajar del todo. La segunda fue comprobar que las ratas no solo no habían desaparecido, se habían multiplicado. O, al menos, eso le pareció. Los padres se habían ido quejando por teléfono; algunos, incluso, habían acompañado a sus hijos para constatar el problema, esperando respuestas de la directora. Como Wilson no aparecía —y estuvo a punto de tropezarse con una rata gorda, en el pasillo de la primera planta—, decidió anunciar, por megafonía, la interrupción de las clases y el cierre del centro hasta nuevo aviso. Cuando accedió a su despacho, notó algo raro. Incluso más aún que no ver a su secretaria, junto a la entrada, en su mesa. Dudó unos instantes, sintió un sudor frío en su espalda, ante una visión perturbadora. Rígida, trató de mantener la calma. Sin desviar los ojos de la enorme rata —que la observaba a su vez—, llevó su celular a su oreja, antes de susurrar algo. Lo siguiente fue un grito que nadie escuchó.

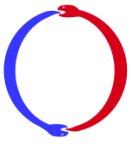
El jefe de estudios detuvo su clase, como otros profesores, en ese momento, por el barullo de los alumnos al ver entrar o salir ratas en las aulas. Varios docentes coincidieron en el pasillo, preguntaron por Wilson, por la directora, señalado una fila de ratas correteando en dirección, al parecer, al comedor escolar. El grupo de profesores que se dirigió al despacho de Campbell, la encontró en el suelo, sobre un charco de sangre, con signos de haber sido atacada por las ratas, aún pululando a su alrededor. Ante su llegada, estas irguieron sus cabecitas dirigiendo sus ojillos en una misma dirección. “No hagáis ruido”, susurró el jefe de estudios, con una señal para salir, retrocediendo, lentamente. Solo que una rata se posó sobre los zapatos de la profesora de literatura inglesa. Aunque trató de silenciar el grito, tapándose la boca, su quejido bastó para activar a la jauría de ratas, que se lanzaron con voracidad sobre ellos.



La profesora Miller encabezó el grupo que decidió ir al comedor, siguiendo la fila de ratas del pasillo. Abrió la puerta con timidez, pues del interior escapaba un murmullo, como si, en realidad, estuviese ocupado por docenas de alumnos, almorzando, lo cual era imposible a esa hora. Tras la puerta, ratas gordas y grises tapizaban el suelo. Lo que los retuvo allí, de pie, sin atreverse a dar un paso en ninguna dirección, fue la visión de una silueta del mismo color que las ratas del suelo. Se movía lenta, torpe, con lo que parecía una larga cola o una serpiente ciega. De repente, la cabeza del animal olfateó el aire y, sobre sus patas traseras, se fijó en los recién llegados, sin capacidad de reacción. Miller había oído hablar de especímenes grandes, de casi un metro de longitud, pero la que tenían enfrente, bien podría alcanzar la de una persona, por altura y complexión. Como alguien disfrazado de mascota, en uno de aquellos partidos de lacros, pensó fugaz, no supo por qué. En cualquier caso, los ojos de la criatura parecieron reconocerla. Otra idea peregrina, se dijo. El resto de los profesores, a su lado, salieron huyendo, tropezaron y cayeron, con las ratas del pasillo, donde también algunos alumnos habían huido, entre gritos, al ser atacados por las de las aulas. La profesora Miller permaneció allí, con la mirada fija en aquel animal, acercándosele poco a poco. Con su avance, el resto de sus congéneres le abrían paso, en el suelo. Ya a corta distancia, el largo hocico olfateó a la mujer, que pronunció una única palabra. Luego, los incisivos de la enorme rata se clavaron en su cuello y con la sangre caliente derramada se dieron un festín las pequeñas ratas, en comparación, rodeando a la profesora.

Algunos padres, cansados de llamar al centro, sin respuesta, se acercaron a este para tratar de entrar por la puerta principal. No pudieron. Algo la bloqueaba desde el interior. Oyeron gritos, ruido de cristales rotos, en las ventanas, en un intento desesperado de los alumnos por escapar.

Sophia, George y unos pocos habían logrado salir del aula, pisoteando a las ratas a su paso, sacudiéndoselas de encima. Se refugiaron en el laboratorio de ciencias, extrañamente, el único lugar del edificio sin colonizar por aquellas. El olor amoniacal, a desinfectante, parecía mantenerlas fuera, aunque George no se fio. “Ayudadme a atrancar las puertas”, les pidió, atando su cinturón a los picaportes. “No servirá de nada, ¡vamos a morir!”, gritó Sophia. Su amiga Britanie le insistió, sujetándola por los hombros, en que se tranquilizara. “Tiene razón —dijo otro muchacho—; entrarán por cualquier hueco, ¡¿qué vamos a hacer?!”, gritó de rabia, desesperado. Por el ojo de buey de una de las ventanas de las puertas, apareció un rostro conocido. “Es el señor Peabody —chilló Britanie—; Dios mío, abrid las puertas... ¿A qué esperáis?”. Pero ni Georgge ni los otros

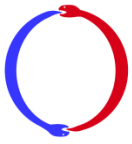


hicieron nada. Solo contemplar cómo las ratas lo cubrían, entre brazadas y golpes contra el cristal, astillándolo. El miedo los mantuvo estáticos, como recreándose, una y otra vez, con la imagen que acababan de presenciar; nada comparable a las que se sucedieron después. Por el otro ventano, creyeron ver unos ojos, una figura tan parecida a la de la mascota del equipo de lacros que por un instante dudaron de si aquello formaba parte de una pesadilla, una de la que despertarían, de un momento a otro, en sus dormitorios. Pero aquel ser los observó como si se tratase de una persona a punto de tomar una decisión. Los de dentro, supieron cuál, apretándose entre sí. “¿Sparky?”, balbució Sophia, antes del grito que siguió al momento en el que la puerta venció un palmo. Por el hueco, se asomó primero el hocico; luego, la cabeza de la criatura, abriéndose paso, junto a una docena de ratas excitadas. Hubieran echado la puerta abajo de no ser por un ruido aún mayor, en el pasillo. Solo George, del grupo de los muchachos, permaneció con los ojos abiertos. Fue el único que vio caer a la criatura, tras la puerta, emitiendo un chillido agudo, al ser alcanzada por las llamas de un fuego de un falso dragón al rescate. Cuando los militares entraron en el laboratorio, asegurándoles que no tenían nada que temer, comprobó que se trataba de un lanzallamas.

En el exterior, al verlos salir, una muchedumbre los aplaudió tras un cordón policial. Sus padres los besaron, los abrazaron, les preguntaron cómo estaban, aunque tardaron en responder, aún bajo el estado de shock. El Instituto Bradford estuvo cerrado casi un mes. Un equipo de fumigación del Gobierno lo supervisó antes de su reapertura, por un político de turno, sin muchas explicaciones, a pesar de las protestas vecinales y de algunos padres disconformes con la decisión. En lo más profundo de las entrañas del sótano, una pareja de ratas supervivientes tuvo una camada de sonrosadas criaturitas, aparentemente débiles, pero ya hambrientas... y, un colegio, es un delicioso lugar para encontrar comida.

Open days





Encarnación Sánchez Arenas



ON las seis de la tarde y el frío del patio no es un frío cualquiera: es un animal que muerde despacio, con dientes finos, hasta que te acostumbras a doler. La escarcha se queda en los bordes del hormigón como una firma antigua y el viento entra por los huecos de la galería con la paciencia de quien sabe que aquí todo termina cediendo.

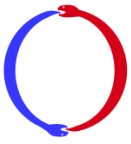
Los demás están merendando en el comedor. Después irán a la sala de estar: televisión, calefacción, discusiones repetidas, esa paz falsa que solo existe cuando la rutina te domestica. Tú te has quedado fuera, apoyado en la pared, mirando el rectángulo de cielo que recorta el patio. No eres valiente. Solo estás cansado de que el calor siempre tenga condición.

—Hoy no —te dices, y el vaho te responde.

Te llaman *Cascabel Silencioso* desde hace años, aunque nadie recuerda exactamente quién lo dijo primero. No porque hagas ruido — no lo haces—, sino porque tu presencia suena. No hablas mucho, pero cuando hablas la gente mira. En la cárcel eso es una forma rara de poder: no el del puño, sino el de la frase.

Una sirena corta el aire. No de alarma: de procedimiento. Luego, el chirrido metálico de una puerta. Después, pasos. Y, finalmente, el funcionario que siempre parece estar a punto de bostezar.

—Cascabel, biblioteca.



La biblioteca del centro penitenciario está al fondo del módulo, lejos del patio, como si los libros fueran un riesgo que convenía aislar. Huele a papel viejo y a calefacción demasiado baja. En una mesa hay carpetas, un sello de tinta y un montón de folios con el membrete oficial, la clase de papel que trae consigo una amenaza: si está impreso, es serio.

Allí te espera la educadora, la mujer que sonrío con los ojos, pero nunca con la voz, y un hombre de traje oscuro con el gesto de quien no pisa barro. No lo conoces, pero lo reconoces: juez o algo parecido. Aquí los trajes siempre traen decisiones.

—Señores —dice el hombre, sin mirarte, como si hablara con un informe—. Se inicia un programa piloto. Lo llamaremos “Open Days”.

La educadora te mira, buscando tu reacción.

—¿Open qué? —pregunta uno de los internos.

—Open Days —repiten, como si el inglés hiciera más limpio el castigo. El juez carraspea, molesto por la duda.

—Jornadas abiertas —traduce la educadora, suave—. Un programa de lectura externa. Club de lectura. Biblioteca pública fuera del centro.

En la mesa hay una hoja con condiciones. No son muchas, pero cada frase pesa más de lo que dice.

—El interno que se incorpore... —continúa el juez— pasará al tercer grado penitenciario. Salida controlada. Horario. Recorrido. Firma de entrada y salida. Comunicación de domicilio. Prohibición de cambiar de provincia sin autorización. Y, por supuesto, reseña.

—¿Reseña? —repites tú, sin querer.

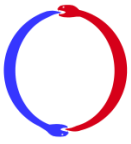
El juez te mira por primera vez. Los ojos de ese hombre son una cámara sin afecto.

—Una reseña por libro leído. Texto firmado. Publicación en la revista virtual del centro. También se llamará *Open Days*.

Hay un silencio breve, de esos silencios que en la cárcel son una moneda: alguien siempre intenta cobrarlo.

El interno más joven, con la cara todavía sin arrugas de derrota, sonrío como si acabaran de darle un premio.

—¿Tercer grado por leer?



—Por cumplir —corrige el juez—. Leer es solo una parte.

Tú entiendes el mecanismo de inmediato. No es el libro. Es el relato. No es el club. Es el control con guante de terciopelo. La libertad, aquí, siempre se entrega en cuotas y con letra pequeña.

Aun así, cuando sales de la biblioteca y vuelves al pasillo, te sorprendes pensando en la palabra “fuera”. Fuera no significa nada para un preso hasta que de pronto lo significa todo.

Los primeros en apuntarse son los que tienen más ganas de respirar sin permiso. Luego, los que buscan un beneficio. Después, los que necesitan demostrar algo. Al final, los que solo están hartos.

La selección del primer libro no la hacen ellos. La hace el sistema: la educadora llega con una lista y pronuncia un nombre que parece inventado por alguien que no ha estado preso.

—*Las cárceles del alma*, de Lajos Zilahy.

Los internos se miran. Algunos ponen cara de no querer quedar como ignorantes. Otros directamente bostezan.

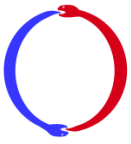
La educadora habla de amor, de lucha entre el deber y el querer, de pasiones, de rupturas definitivas. Habla como quien intenta encajar una vida ajena en una hora de taller.

Tú hojeas el ejemplar. El título te golpea con una precisión casi cruel. *Cárceles del alma*. No hace falta estar aquí dentro para entenderlo, piensas. Hay gente afuera que vive más presa que tú.

El primer día del club de lectura externo llega con una burocracia silenciosa. A las ocho de la mañana, identificación. A las ocho y diez, registro. A las ocho y veinte, pulsera o sello o papel firmado. A las ocho y treinta, salida.

Cruzas la puerta del centro escoltado. No por guardias armados —no hace falta—, sino por la arquitectura: cámaras, pasillos, vallas, puertas que se abren solo cuando otra se cierra. Cuando por fin estás fuera, el aire no se siente libre: se siente demasiado amplio, como si el cuerpo no supiera dónde colocarse.

El vehículo no habla. Los internos tampoco. Cada cual viaja en su propia cabeza, midiendo la distancia entre lo que imagina y lo que realmente ve. La biblioteca pública está a veinte minutos. Un edificio corriente. Nada heroico. Eso es lo más extraño: la normalidad. La puerta



se abre sin chirridos metálicos. Nadie te grita. Nadie te ordena. La gente camina como si el mundo no fuera un sistema de puertas.

En la sala del club hay una mesa, sillas, vasos de agua y un cartel que dice “Bienvenidos”. Te parece una palabra peligrosa.

Los miembros del club externo son personas comunes. Jubilados con bufanda, una profesora de instituto, dos chicas jóvenes, un hombre que parece venir por curiosidad o por culpa. Te miran como se mira a un animal que se sabe domesticado: con cautela y ternura.

La coordinadora del club —una mujer de voz serena— sonrío.

—Nos alegra tenerlos aquí.

“Los”, piensa alguien dentro de ti. No “a vosotros”, no “a los presos”. “Los”. La palabra te desarma un instante.

Empieza la conversación sobre el libro. Al principio, los internos hablan poco. Responden con frases cortas, prudentes, como si todo fuera una trampa. Pero luego alguien se atreve. Y cuando uno se atreve, se abre una grieta.

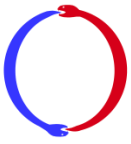
Un interno llamado Pedro —ironía pura, porque el protagonista del libro también se llama Pedro— habla de la soledad. Otro dice que el amor es una cárcel más cara. Un tercero dice que el título le molesta, porque “alma” suena a algo que el Estado no debería administrar.

Tú escuchas. Y, al escuchar, te ves desde fuera: un grupo de hombres marcados por el expediente hablando de literatura como si la literatura fuera una excusa, un salvoconducto, una coartada de humanidad.

Al salir, firmas. Al subir al vehículo, vuelves a callar. A la vuelta, la cárcel recupera su sonido de metal. La puerta se cierra detrás de ti con un golpe que no es fuerte, pero sí definitivo.

Esa noche, en la celda, abres el libro y lees como quien comete un delito pequeño. No por rebeldía, sino por necesidad. Lees y, por primera vez en mucho tiempo, la cabeza no se te llena de juicio, sino de imágenes. Es otra forma de salir.

A la semana siguiente, la rutina del club ya tiene forma: salida, lectura, comentario, regreso. Y, como todo en la cárcel, empieza a producir jerarquías. Los que hablan mejor se sienten más importantes. Los que no entienden el libro se irritan. Los funcionarios empiezan a observar con otra mirada: la lectura como indicador de docilidad.



Un día, en la biblioteca del centro, un interno al que todos llaman “El Sordo” —aunque oye demasiado— se te acerca con un libro en la mano.

—Cascabel, ¿puedo decir algo? —pregunta, y su voz tiembla de una manera que aquí es peligrosa.

—Di.

Te muestra la portada de una novela negra.

—*Tercer grado*, de James Patterson.

Te ríes por dentro. La coincidencia es demasiado perfecta, como si el mundo fuera un chiste con mala intención.

—¿Y qué? —preguntas.

—Que no quiero leer más historias de amantes finos. Quiero algo que hable de esto. De lo que somos. De la guerra que hay aquí dentro.

La educadora, que escucha desde la mesa, se aproxima.

—El programa es cultural —dice—. Hay una planificación.

—¿Planificación? —responde El Sordo—. Aquí todo es planificación. El patio, la hora, el pan, el sueño. Hasta la libertad ahora viene con *planning*.

Te mira a ti, buscando complicidad.

Y tú, que siempre callas, no sabes por qué, pero dices:

—Propongo que el próximo libro loelijamos nosotros.

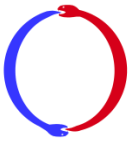
Se hace un silencio. La educadora aprieta los labios. El funcionario que está de guardia levanta la vista, alerta: cuando un preso propone algo, la institución escucha “problema”.

—¿Y cuál? —pregunta la educadora.

El Sordo levanta el ejemplar como si levantara un arma simbólica.

—*Tercer grado*.

La educadora parece a punto de negar. Pero sabe que el programa necesita parecer abierto para funcionar. El juez quiere resultados,



estadísticas de reinserción, titulares de éxito. Una negativa frontal sería admitir que el “open” es maquillaje.

—Lo consultaremos —dice.

Dos días después, la respuesta llega en un papel sellado: permitido. La institución lo autoriza. Sonríe. “Flexibilidad”, dirán. “Participación”, dirán.

Tú entiendes la trampa: permitirles elegir un *thriller* es permitirles creer que deciden algo. Y creer es una forma de obediencia.

Aun así, cuando llega el día, y en el club externo se habla de bombas, venenos, guerra contra poderes económicos, algo cambia. La gente del club —la profesora, los jubilados— se incomoda. La literatura, de pronto, se vuelve demasiado real. Ya no es “alma” y “amor”, es violencia, conspiración, rabia.

El Sordo habla con fervor:

—¿Veis? Esto no es ficción. Esto es lo que hacen. Solo que aquí lo hacen con guantes y allá con bancos.

El hombre que venía por culpa se tensa. La profesora interviene, intentando reconducir:

—Recordemos que la novela es un artificio...

—¿Y la cárcel qué es? —pregunta El Sordo—. ¿Un artificio? ¿Un teatro?

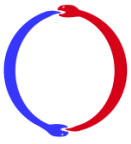
Tú miras a la coordinadora. Está pálida. No por miedo, sino por esa incomodidad que nace cuando el orden se desordena con palabras.

De regreso a prisión, el funcionario no dice nada. Pero te fija la mirada en el espejo del vehículo. Hay una frase que no pronuncia y que lo dice todo: “Os estáis viniendo arriba”.

La primera reseña se publica sin problemas. La segunda, también. Son reseñas “correctas”: resumen, opinión moderada, aprendizaje moral. La institución las adora. “Ejercicio reflexivo”, “mejora de competencias”, “reinserción”.

Pero tú no escribes así.

Tú escribes como vives: a cuchillo, pero sin gritar. Escribes la reseña de *Tercer grado* y, cuando terminas, sabes que es un error. Lo



sabes porque la frase final se te ha escapado como se escapa una verdad cuando uno está cansado de mentir.

Tu reseña dice que el tercer grado es una palabra bonita para una correa más larga. Dice que la libertad condicionada no es libertad: es un ensayo general de obediencia. Dice que el club de lectura no abre las puertas: abre la vigilancia. Dice, en una línea que te parece casi limpia, que el programa no busca lectores, sino relatos compatibles.

Entregas el texto. La educadora lo lee. Su cara no se endurece: se entristece. Eso es peor.

—Cascabel... —murmura.
—Es una reseña —respondes—. De un libro. ¿No?
—Esto no es una reseña. Es...
—Es lo que he leído —dices—. Y lo que he vivido.

Ella guarda silencio. Luego, con una delicadeza que casi parece respeto, dobla el papel y lo mete en una carpeta.

—Lo revisaré.

Esa noche no duermes. No por miedo al castigo físico. Aquí el castigo más eficaz es otro: quitarte lo que acabas de tocar. Quitar el aire.

Dos días después, te llaman. No a la biblioteca. A dirección.

Te sientas frente a una mesa con un funcionario serio, la educadora y el mismo juez de traje oscuro. El juez sostiene tu reseña con dos dedos, como si fuera algo sucio.

—¿Esto lo ha escrito usted? —pregunta.

—Sí.

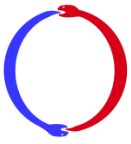
—¿Considera apropiado publicar esto en una revista penitenciaria?

—Considero apropiado decir la verdad —respondes, y te sorprende la calma de tu voz.

El juez sonrío sin alegría.

—La verdad —repite—. Mire, interno, el programa *Open Days* es una oportunidad. Un privilegio. Usted no está aquí para pontificar sobre el sistema. Está aquí para reinsertarse.

—¿Reinsertarme dónde? —preguntas—. ¿En qué normalidad? ¿En qué mundo?



La educadora te mira como si te pidiera que te calles, no por cobardía, sino porque sabe cómo funciona la maquinaria.

El juez deja el papel sobre la mesa.

—Se suspende su participación en el programa. Y, por supuesto, se revisa su clasificación.

No gritas. No suplicas. Solo asientes, porque aquí hasta el gesto de protestar tiene un precio.

Cuando vuelves al módulo, el patio sigue igual de frío. Los demás siguen merendando. La televisión sigue calentando una sala de estar donde nadie escucha a nadie. Y tú, de pronto, estás más dentro que antes.

Esa noche, en la celda, miras tus manos. No están esposadas. No hace falta. La cárcel perfecta no aprieta las muñecas: aprieta el lenguaje.

Abres el libro de Zilahy, *Las cárceles del alma*, y te detienes en una frase subrayada por alguien antes que tú. No sabes quién. Quizá un preso antiguo. Quizá alguien que también intentó salir por dentro.

Lees en voz baja, para ti, y el silencio te responde como un cascabel:

—Hay cárceles que no tienen barrotes. Pero tienen normas.

Apagas la luz.

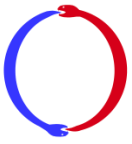
A la mañana siguiente, en el tablón de anuncios del módulo, aparece el nuevo número de la revista virtual *Open Days*. Portada: “Éxito del programa de lectura externa. Participación y reinserción”. Fotografías borrosas de la biblioteca pública. Sonrisas correctas. Titulares limpios.

Tu reseña no está.

Pero sí hay una frase suelta, sin firma, sin autor, en una esquina del número, como un detalle menor que nadie vigila:

“Leer abre puertas. Escribirlas las cierra o las rompe”.

No sabes cómo ha llegado ahí. No sabes quién la coló. No sabes si alguien te ha salvado un pedazo.

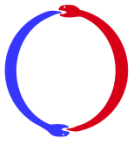


Y, por primera vez en mucho tiempo, sonríes. No por esperanza.
Por método.

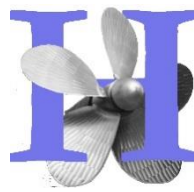
Porque entiendes lo que el juez nunca entenderá: que a veces el
tercer grado no es salir, sino aprender a no pedir permiso para pensar.



Quando fui romano



Goyo

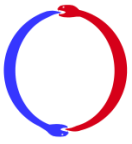


ABÍA renunciado a volver a casa en las vacaciones de Semana Santa para formar parte de los *Armats* de Tarragona y me sorprendió que mis padres no pusieran objeción; por entonces los regresos al hogar eran en Navidad, Semana Santa y al finalizar el curso. Los *Armats* (soldados romanos) se integraban en la procesión del Santo Entierro del Viernes Santo y las cofradías reclutaban a sus integrantes como voluntarios entre los alumnos de La Universidad Laboral.

Los ensayos duraban tres semanas en la inmensa explanada que dominaba el recinto de la Universidad y eran rigurosos y minuciosos, había que hacer los desdoblamientos y variaciones en el número de filas para adaptarse a las anchuras de las calles por las que habría que desfilar, cambiar el sentido de marcha, adecuar el paso al ritmo de los tambores y sincronizar los golpes de las lanzas.

El conjunto estaba compuesto por un soldado portaestandarte, 6 soldados con tambor y un mínimo de 24 soldados repartidos en 6 filas.

El vistoso uniforme se componía de una túnica roja que llegaba hasta las rodillas, casco con penacho que protegía el cuello y las mejillas, armadura con cinturón doble, medias, sandalias militares con



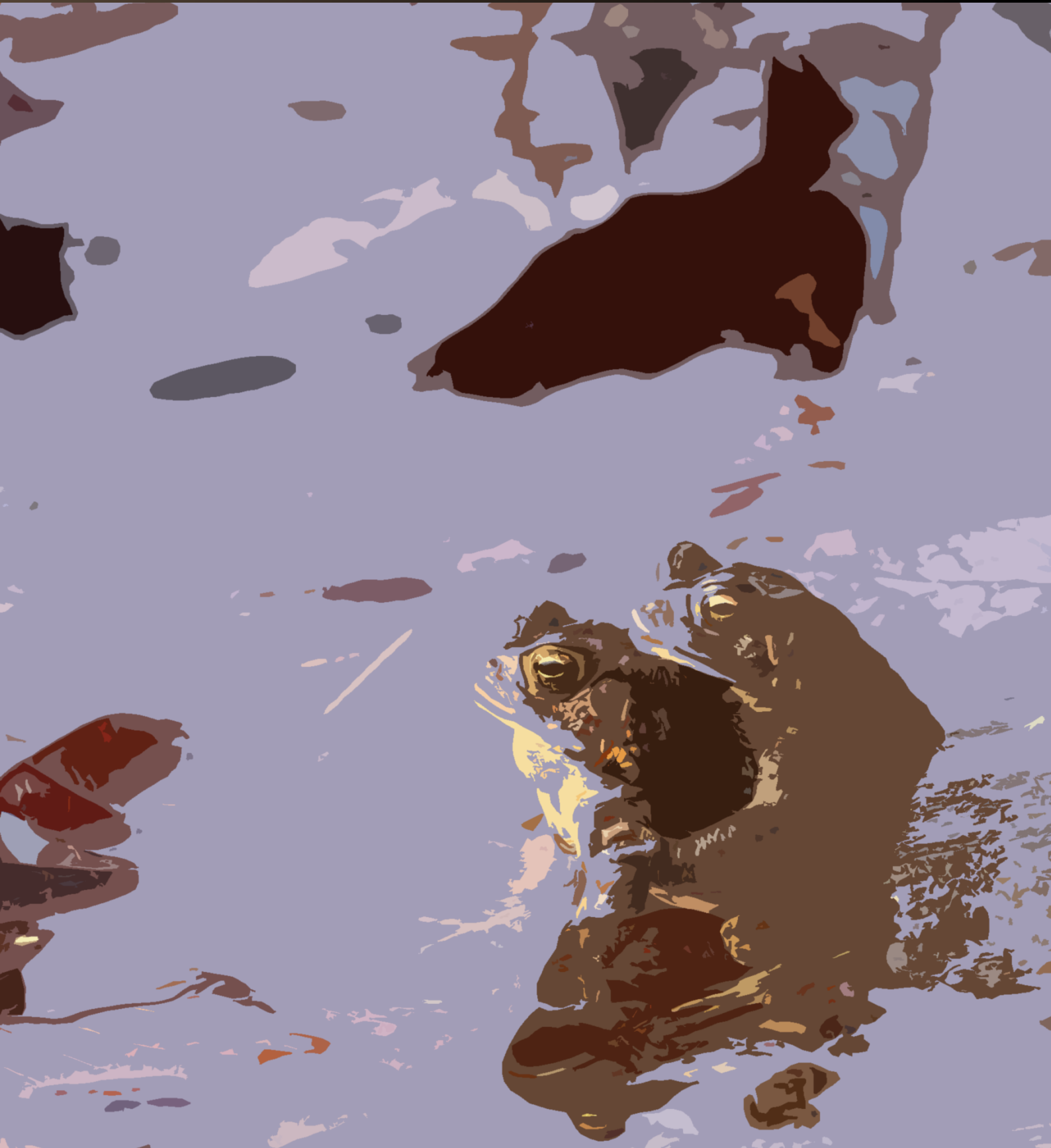
clavos y como armas, una espada, un gran escudo rectangular y una lanza que golpeaba el suelo.

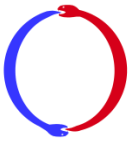
El paso era lento y cadencioso, ladeando al avanzar cada pierna hacia fuera al ritmo de los tambores que se sincronizaba con el golpeo de las lanzas en el suelo; previamente el entrenador nos había arengado para que no desfalleciéramos durante la procesión —eran unas cuantas horas y el ritmo lento del desfile no ayudaba a soportar la marcha—, pero aquel día todo salió bien.

Los tradicionales *Armats* acompañan a la procesión desde el siglo XVI. Tarragona, una de las ciudades con más vestigios romanos, la antigua Tarraco, capital de la Hispania Citerior o Tarraconensis, fue fundada en el año 218 AEC y conserva bastante bien la huella romana, destacando el Anfiteatro Romano que está situado a nivel del mar bordeado por el ferrocarril a Barcelona y en el fondo del acantilado que comienza en El Balcón del Mediterráneo del final de Las Ramblas. El Circo Romano, el Foro Provincial, las Murallas y el acueducto de Les Ferreres (Pont del diable), completan un conjunto declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en el año 2000.



Aut jam hic aderit, aut jam adest
(Plauto)

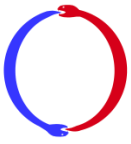




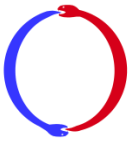
Miguel Quintana



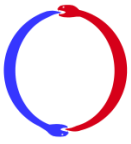
ERO al fin, Florián, hijo mío, resultó ser cierto también en nuestro caso lo que, en otro día, habían dejado dicho ya los poetas —o los filósofos—, que el amor parecía ser un manantial eterno de ansias y temores, de donde, según sus versos o sus máximas, no cesaban de brotar hilos líquidos de dudas y agitación, sospechas y congoja, zozobras y sobresalto que iban minando las venas por donde corrían arrancando a su paso lodos y fangos en cuyo seno se engendraban sapos. No sé, como te digo, si el amor tiene para ti muchas palabras, o pocas. Me inclino a pensar que pocas, y no solo el amor, sino cualquier otra cosa, que para ti suele estar siempre desnuda de palabras o, más bien, vives en un mundo de cosas sin palabras. Mas en el mundo de tu madre, y en el mío, había y hay muchas veces palabras solas..., que, por otra parte, no dejan de ser aire y, las más de las veces, fétido. Debe de ser cierto también, no obstante, que aquel tirano, antes de que se forme la ciénaga con sus sabandijas, tapa los ojos a sus siervos para que no vean el mal; o, si quieres, antes de convertir el licor de aquella fuente en veneno, da de beber a sus súbditos un elixir de embriagadora mandrágora que los insensibilice a fuerza de acrecentar su sensibilidad. O si quieres, todavía, que lo diga de otra forma, Florián... El caso es que... por causa tuya, hijo mío, el cielo se me convirtió en un murallón de bronce, pues



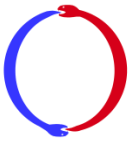
intuí que lo que en mi opinión habría de ser motivo de unión más estrecha y firme, se había convertido en lo contrario. Tampoco fue por culpa tuya, sino precisamente a causa de ti y de lo que tú ibas a ser, y eras, por lo que tu madre tropezó y cayó en un barranco. Urdió y limó y esgrimió mil variados embelecocos con los que intentó engañar a todos —y sobre todo a sí misma—, sin conseguir engañar a nadie, y también sobre todo a sí misma; y sin engañarse ni engañar, parece que no halló ni tuvo mejor idea que arrojarte de su seno como si fueras una víbora que solo sabe dar de su sangre fría frío veneno, en el que está escondida la aún más fría muerte. Pero, Florián... Para qué traer aquí ahora a tus oídos su execranda ceguera... Quizás lo que más me duela, hijo mío, sea comprobar cómo nunca te amó, pues se ha olvidado de ti siempre. Si ella te hubiese amado, hubiera ignorado cualquier dificultad de las muchas que, en efecto, tú engendrabas, y engendras cada día, y con jocunda y deleitable ternura de madre te hubiera arrullado cuando tú más lo necesitabas, te hubiese dado solaz con la música de sus labios en los momentos más tristes para tus oídos, hubiera puesto la luz de su vigorosa lámpara delante de tus flacos ojos para que alumbrase tu noche pertinaz, hijo mío... Mas nunca te amó... Quizás a mí tampoco me amara nunca... Si te hubiera amado, como cualquier madre ama, hubiese convertido en miel la cáscara más amarga de tu alma y hubiera entrado por tus poros y tus venas para darte de su fuego y calentarte..., y hubiera disipado la humedad de tu madera verde convirtiéndote en su propio fuego y haciendo huir al vacío el humo. Si te hubiera alguna vez amado como aman siempre las madres, Florián, hubiera iluminado ella tu sombra hasta el final del aceite de su lámpara, como te digo, para que hubieras tú errado los menos pasos posibles, hubiera ella impreso en tu cera su sello dándote, quizás, algo de su forma... Y al carecer de su amor, hijo mío, tuviste que contentarte con el mío... Me doy cuenta de que al decirte esto parece que estoy intentando ponerme encima alguna guirnalda, y al mismo tiempo echando a tu madre baldones. No quiero hacer, y creo que no hago, ni una cosa ni otra. En cuanto a mí, no es nada meritorio amarte, pues no he tenido que luchar con encontradas ideas que me agitasen hasta el desconcierto, y no se ha llevado la palma ninguna; sencillamente, no sé por qué, pero te amo y, además, no puedo no amarte. En cuanto a tu madre, la borrasca, tú, braveó tanto encima de sus hombros que quedó sepultada en la desorientación. Tendría ahora, Florián, que decirte en qué consiste mi amor por ti, tendría que explicarte cómo desde que tú naciste tuve que dejar de ir hambreado por ahí, renunciar a mendigar trozos de idolillos, abdicar de cebarme con pedacitos de amor extranjero, prescindir de contar, en fin, las gotas con que la lluvia hubiera querido refrescar mi rostro, para venir a tu vera y gastar en ella el silencio de la noche y la furia de los días. Tendría, hijo mío, que describirte cómo son esos estribos de amor por ti en los que hincó mi pie para cabalgar esta vida y galopar lejos de las puertas de la muerte y sus esbirros, a quienes les es grato andar y aun correr en



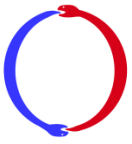
asechanza no solo de los que vuelan en altanería, sino también y sobre todo a los más dejados de la mano de los dioses. Tendría, Florián, que explicarte con palabras... Afortunadamente para ti, haces poco caso de niñerías... Palabras... Uso, Florián, tantas de ellas huecas como cañas, que no dicen nada, sin pensar previamente, y las expulso al aire, quedándose ellas como motas de polvo flotantes e indecisas y caprichosamente zarandeadas por el mismo aire sin que encuentren destino o reposo donde alojarse... Y, sin embargo, me cuesta esfuerzo arrancarle con mi pluma al silencio una página para ti, Florián, y ofrecértela como prenda delicada de dedicación, incluso a sabiendas de que es una página que vuelve volando al silencio sin que puedas tú ponerle bien los ojos encima... Sé que será difícil que leas algún día este opúsculo, hijo mío, engendrado en parte como antídoto contra la desesperación en el desván de mi fantasía, en parte como mirífico veneno que hago circular por mis venas con tu sangre como arras de amor que me recorren y conquistan..., sé que es inútil para ti mi esfuerzo..., no sé si es útil para mí..., no sé si es útil tañer el arpa con una sola cuerda... ¿Será que el germen de tu insania estaba ya en mí? Sí, Florián, en mí estaba la fuente..., yo tenía y tengo ahora dentro de mí la causa, el origen, la raíz de donde todo nació... Mas... ¿Es útil meter mi uña en mi llaga? Porque, de todas formas..., por otra parte..., ¿no tengo un arsenal de solas bagatelas? Cómo te envidio por gozar de un apoyo en el que poder dormir... ¿Será, Florián, mi desconcierto quien mueve mi pluma? ¿Será que el caos que me envuelve es una sombra que me huye si intento asirla y al mismo tiempo se pega a mi espalda y a mi rostro cuando, desesperado de ella, intento huirla? Sí, tú tienes en mí un suave apoyo en donde te reclinas para que al asalto te tome el sueño. Yo no, hijo mío, pues, aunque seas también algunas veces consuelo adormecedor, le es muy difícil al sueño conquistarme la plaza enteramente. Muchas veces en medio de la noche y de la rabia, en mi lecho prematuramente abandonado por tu madre y enojoso por su amplitud, la cólera ha suministrado alas a mis pies y puesto armas en mis manos..., con las que únicamente he conseguido traspasar con mi hierro las entrañas al sueño y dejar ensangrentadas las sábanas de la batalla... Sí, Florián, mucha negra sangre de sueños moribundos y finalmente muertos ha rodado de los pliegues de mi lecho al suelo... No puede, en todo caso, dejar de ser negra la sangre de un sueño muerto. La sangre que corre cuando no llega el sueño. No puede dejar de ser negra..., o tan blanca como la pálida muerte, ya sabes, hijo mío, esa de la que hablan los poetas —o los sabios—, acercándose con pisadas iguales y haciendo sonar la aldaba sin distinción, tanto en las cabañas de los pobres como en los torreones de los reyes. No sé ahora si fuiste tú o tu madre quien arrebató de mis ojos tantos sueños. No sabría decirlo. Sé, sin embargo, que cifraba en ti, Florián, antes de que nacieses, toda o mucha de la ilusión o del deseo de que fueses, además de por mí y tu madre, amado también de los dioses, que te vistieran de



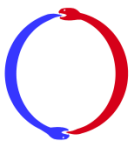
sus dádivas divinas y que impregnasen tus pañales del aroma de su elección. Había, antes de que nacieras, cifrado en ti el hecho de que te convirtieras en copiosa vena que incrementase el caudal del hontanar de mi felicidad, donde bebiese esa agua de fresco y suave paladar que calma la sed de la senectud, esa agua que alegra el corazón sediento por medio de su líquida esperanza con la que es gozoso sufrir sed... Y en vez de ello, fuiste copioso venero o más bien filón de desechos..., Florián, pródigo filón de escoria y oro... Sí, filón de profusa escoria, aunque amalgamada en oro... Ah, hijo mío, cuánto me duele tener que tomar la pluma y mojarla en mi sangre para escribirte lo que no podrás leer nunca, en vez de sorber contigo la vida que tanto invitaría a ser bebida fuera, bajo el sol, bajo la luna o sobre las estrellas... Y tener que preguntarte ahora si ya te he dicho que envidio a veces la dicha que te cupo en suerte cuando los dioses echaron los dados sobre tu alma para ver cómo habría de ser el juego que dieses en el tablero. ¿Ya te lo había preguntado? Sí, es cierto que suspiro a veces por tu ventura, que codicié frecuentemente la piadosa venda que tejieron sobre tus ojos los hados, cuya trama y urdimbre te impide oler y ver cómo hierven los gusanos de la descomposición moral sobre tantos cadáveres ambulantes como se encuentra uno al ruar por doquier. Sí, tocado tú por dioses pisaríamos las estrellas, mas, reparando en tu estado tan desastrado, parece como si no pudiera poner mi pie sino sobre gusanos. ¿Crearías por un momento que exagero cuando digo que hierve tanta podredumbre, que bulle y borbotea, y que casi es imposible dar un paso sin pisarla...? No. Y eso que a mí se me ha dado asistir solamente a muy pocas escenas, y estas, de un solo acto del drama. Tengo además muy poca vista, lo cual impide que haya valorado bien lo que he mirado. Por lo cual digo otra vez que envidio tu ceguera. Así, ciego, no vería siquiera ni mi propia podredumbre, ni hervirían en mis entrañas esas hordas de gusanos menos movedizos que repulsivos, más estomagantes que sebosamente orondos y tan amenazadoramente inquietos y portadores de inquietud como incomprensiblemente placenteros, ni borbotearían ni rebotarían en las paredes de mi alma regocijándose y revolcándose con su pecho y espalda, cuyo tacto da arcadas, a su placer... También es cierto, no obstante, que, si tuviese tan velados mis ojos como los tuyos, hijo mío, dudo que pudiese ser mi hombro besado por la seda de los dedos de la belleza... Porque, sí, Florián, no pocas veces he tenido esa fortuna favorable de ser acariciado por la mano aterciopelada de la diosa que nos hace participar de su divinidad cuando nos insufla parte de su arrebolado aliento. Como comprenderás..., como comprenderías, eso fue antes de que tú nacieras. Estando tú ya aquí, difícilmente podría, aunque fuese todo el panteón quien lo intentase, transportarme y comunicarme sus divinales arrebatos. De todas formas, al menos esporádicamente, todavía barrunto en ocasiones algo así como sombras de belleza, cuyas olas, si tuviera tu velo, me rodearían e invadirían sin ser de ello consciente. Lo cual, por otra parte, es deseable. Así, no vería



mi fracaso... ¿Acaso eres tú mi fracaso? Ah, Florián, si fueras tú solo mi fracaso. Otros muchos y enemigos vientos me han rugido y azotado en las velas hasta hacerme zozobrar. Si fueras tú mi fracaso solo. Realmente lo que ocurre es que del río caudaloso de mi naufragio se separó un pequeño canal de infortunio, el cual no ha robado demasiadas aguas de mi cauce..., aunque las aguas de tu canal, hijo mío, bajen tan turbias... Mas, a pesar de cuanto te haya dicho, o de cuanto te dijere, posiblemente antes de que tú vinieras a este suelo debía de estar fraguada ya la salsa de mi desastre en el desván de los dioses... Y cuando llegaste tú, con tu llanto aventaste los fragmentos de mis entrañas..., sembraste sobre mi piel silencio y sombra..., diste a mi rostro unción de insomnio... Sí, Florián, me dueles y, como se dice, llevo mi mano más frecuentemente a la herida que atormenta. Entraste, hijo mío, en el tablado cantando mis obsequias con lacrimosa y plañidera voz... Mas... Oh, hijo mío, si pudieras entender esto, no me atrevería a arrojar tan graves acusaciones como injustas a tu cara inocente, que precisamente busca en mí un vasto teatro de misericordia donde manifestarse. Es crueldad, sí, intentar eximirme de culpa y gravarte a ti con ella. Culpa mía es no saber romper al hado sus fauces, quebrar las argollas de loca e inútil tristeza que me constriñen hasta amputar mi resuello, poner en práctica la máxima que reza no haber nada que haga derramar sempiternas lágrimas, o no saber sobreponerme y sonreír con sencillez a cualquiera de las caras que los dioses ponerme quieran. No eres, pues, mi fracaso, Florián, ni siquiera el colofón final del libro de mi derrota, y no voy a buscar inútilmente en ti lo que jamás en ti hallaría, teniendo en cuenta además que sé muy bien dónde está lo que busco y, por tenerlo tan a la mano, puedo hallarlo cuando quiera. Por otra parte, no es necesario que te diga ahora en qué consiste mi fracaso. Posiblemente a otros, quizás a muchos, les escuece, o ha escocido, comprobar cómo fueron esfumándose tal vez uno tras otro muchos o todos los ardores o ilusiones que alimentaran otrora en su pecho. Humo. ¡Sí, Florián, son tan copiosos manantiales de humo nuestras cabezas! Y al mismo tiempo, viene zigzagueando sigilosamente unas veces, otras con gran cencerraje, la muerte hacia nuestras puertas, y apenas podemos con trémula voz y débil decirle *detente ahí, estoy muy ocupado...*, que por muy ocupado que esté uno, tiene sin embargo casi seguramente las manos vacías y no sabrá qué hacer con ellas. Y si quisiera con ellas traer entonces ante el juez toda su hacienda y caudal, se horripilaría viendo que su caudal y hacienda toda es nada..., nada más que humo otra vez, y abundantes dosis de restos ruinosos de pasiones miserables que estuvieron royendo durante toda la vida los huesos de su alma. Este es el bagaje que la mano temblorosa del moribundo abandona en su lecho. Bagaje semejante he acumulado, hijo mío, en mis trojes. Quizás haya sido solo yo quien se ha labrado esta perla del fracaso. Quizás fuera mi perfume oliendo a ruido de armas el que levantó la caza y la hizo huir. Sí, Florián, de mí



sé decir que todos me han huido. Todos menos tú. No sé si soy yo quien huye de la gente o es la gente la que huye de mí. De mí huyó tu madre, hijo mío, un día que debería no haber nacido. De haber sabido cómo habría de pudrirse en ella lo más hermoso que tenía... De haber sabido que cuando mi amor nacía, nacía una endeble criatura sin seso que no se precavía de lo que debía evitar... Oh, no puede ser... No puede ser que algo tan... lejano, oculto, tan nada como el tiempo haga tanto daño también en las regiones donde no domina, como son las del espíritu..., que fuerce y rompa sus fronteras y lo invada y lo destruya, no puede ser que la polvareda del tiempo explote y ponga fuego y sangre tan impunemente en los mismos fundamentos de la fortaleza del alma... Mas el tiempo corrió por tu madre, Florián, y la trocó... Quizás me ciegue la ira si pienso en ella. Quizás si pienso en ella, tiño mi opúsculo de negra melancolía. Pero quizá no necesite pensar en ella para engendrar una aviesa obrilla, hijo mío, quizás.



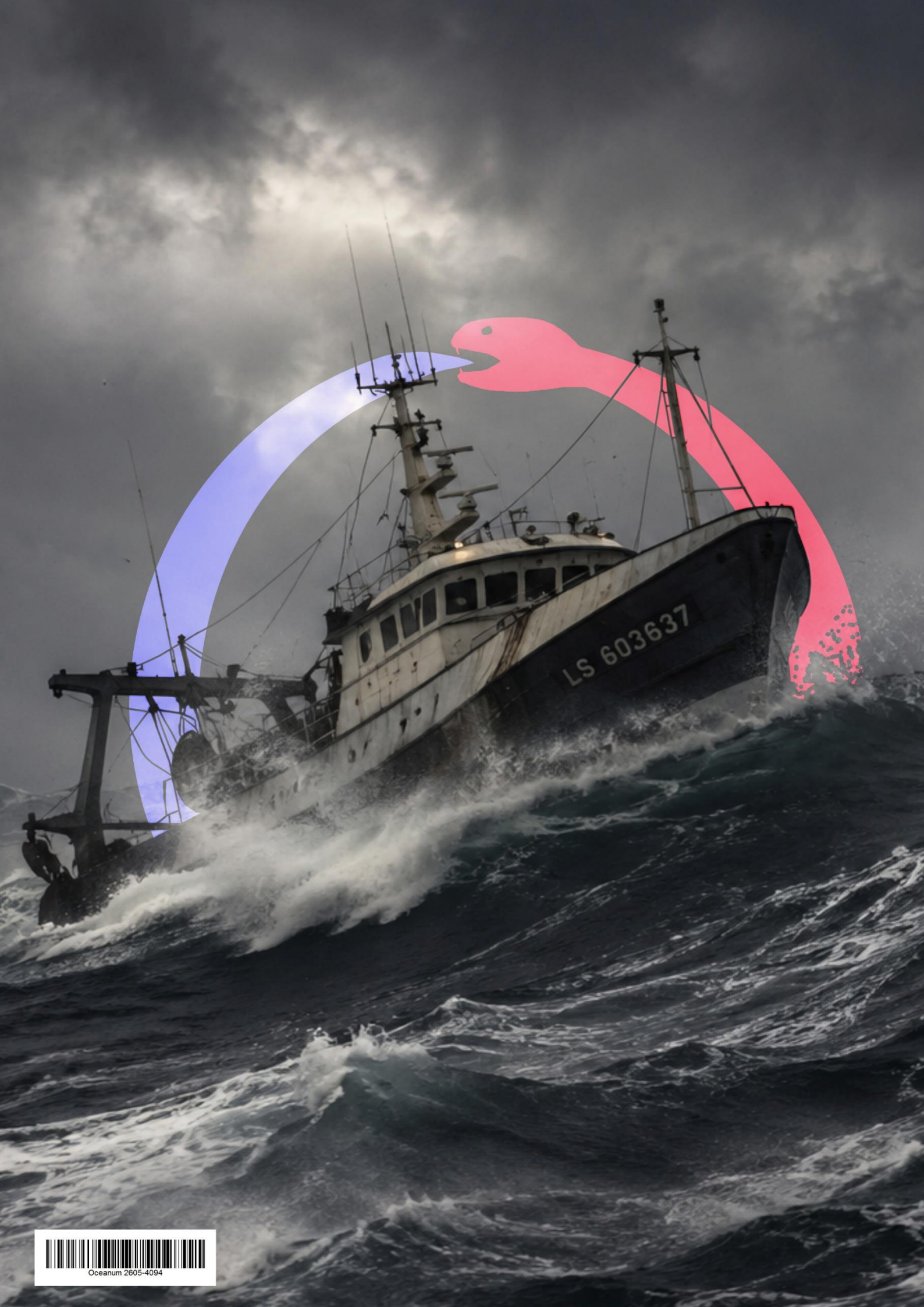
Créditos de fotografía e ilustración



Portada y contraportada: *Tormenta en altamar* (Open AI)

12	Harvey Rivera Murillo	61	Kouji Tsuru
15	Gage Skidmore	63	Josh Massey
18	Ccoward	66	Gregoire Jeanneau
32	Lofoyosos	71	Montserrat Boix
37	Junta de Andalucía	73	Carlos Delgado
40	Rafi Mohammed	74	Aditya Chinchure
45	Bela Zaboly	74	Nadar
49	Corsair133693	102	Jezz Timms
51	Natasha Baucas	103	Frank van Hulst
51	Studio Ghibli Inc.	105	Nikolett Emmert
59	Towfiq Barbhuiya	111	Tim Hufner
60	George Collins Cox		

Con el agradecimiento de **OCEANUM**



LS 603637



Oceanum 2605-4094