

«LUNAS ROJAS (1<sub>b</sub>)»:  
**josé luis ángeles:** la historia literaria como productora de patrones ideológicos #  
**enrique falcón:** sección XII / 3 de la marcha de 150.000.000 # **violeta c. rangel:** cárgalo a mi cuenta # **isabel picazo:** ¿qué otra cosa podemos hacer sino darnos abrigo? # **antonio méndez rubio:** freestate, en la trastienda del escalofrío # **julia lópez de briñas:** selección poética # **isabel picazo:** los desplazamientos de maría virtudes # **josé luis ángeles:** selección poética # **m<sup>a</sup> ángeles maeso:** de tratado de la periferia # **david gonzález:** selección poética #



## SECCIÓN

## ...que en la calle...



## LA HISTORIA LITERARIA COMO PRODUCTORA DE PATRONES IDEOLÓGICOS

### EL EJEMPLO DEL PATRIARCALISMO EN EL *CANTAR DE MIO CID*

de José Luis Ángeles

1

Pareciera que la pregunta principal que un historiador de la literatura debe plantearse es por qué sobreviven unos textos en lugar de otros. A algunos críticos de muy reconocido prestigio no les tiembla la mano a la hora de escribir que es el Tiempo quien coloca a cada uno en su lugar, quien distingue los textos que han de ser preservados y quien relega otros al olvido. Es, con otras palabras, el argumento de Smith (1977b, 165; 1983, 73-74) o de Rico (1993, XLIII). Detengámonos brevemente a reflexionar sobre las implicaciones de dicha argumentación, que bien se podría llamar determinista <sup>(1)</sup>.

En primer lugar, sugiere que el Tiempo, cual final de película de Hollywood, premia al "bueno" y castiga al "malo". La comunidad crítica, de este modo, atribuye a un ente abstracto como el "Tiempo" la responsabilidad de su decisión.

En segundo lugar, puesto que se asume que la decisión de volver la espalda a unos textos en lugar de otros la ha tomado este ente abstracto e ideal, uno adquiere la sensación de no ser quién para dudar de los puntos de vista instituidos. Incluso resuenan las palabras de un gran poeta (pero persona poco

(1) Sigo aquí a Alicia Bajo Cero (1997) y Ángeles (2000).

dada a los cambios sociales) como T. S. Eliot cuando decía, con ironía, que de vez en cuando es "deseable la aparición de un crítico que emprenda una revisión de la literatura del pasado y establezca un nuevo orden de poetas y poemas", y culmina: "cada cien años aproximadamente" (Eliot, 1968, 120).

En tercer lugar, las visiones que discrepan del proceso historiográfico hegemónico se ven aplacadas por un argumento tranquilizador y hasta de consuelo: *no te preocupes, el tiempo (el Tiempo) lo solucionará; si tienes razón, ésta se impondrá al fin por sí misma sin tu ayuda; si no la tienes, no vale la pena luchar*.

Por último, responde a una visión lineal —típicamente moderna y burguesa— de la historia: pervive lo que *tiene* que pervivir, lo predestinado. Excluye la discontinuidad de los criterios, de los gustos, el azar... Elementos que, bien sabemos, han contribuido decisivamente a la formación de la Historia de la Literatura (y no sólo de la Literatura) como hoy la conocemos.

Queda rechazado, por tanto, que los textos conservados o formadores de canon sean necesariamente los superiores. Tampoco sirven, para nuestros propósitos, concepto como los de la inmortalidad del arte, su genialidad (Smith, 1977b, 161; 1996, 38), etc., que surgen con la instauración del mercado artístico burgués en el siglo XVIII. La supervivencia de un determinado texto a través de la historia (o de la figura de un determinado artista) no tiene nada que ver con la inmortalidad de nada ni nadie. Tiene que ver, ante todo, con el gesto de recuperación (recepción) que de dicho texto efectúan las formaciones sociales posteriores. Dicho gesto nunca es desinteresado: se lee buscando en el pasado justificaciones del presente. Pocos textos —puede que ninguno— se prestan a lecturas tan fértiles, en el contexto español y desde este punto de vista, como el CMC. Y se puede suponer que cuando se han encontrado en él ideológicos que se deseaban hallar, es fácil sucumbir a la tentación de decir *¿Veis? Ya en aquellos tiempos las cosas eran así. ¿Cómo podéis querer cambiarlas hoy?*

## 2

Existen al menos siete grupos de cuestiones ideológicas que sospecho han subyacido a la preservación del CMC.

1. El modelo del Yo.
2. La preservación del orden social.
3. Cuestiones atañentes a las diferencias étnicas.
4. Ideología patriarcalista.
5. Aspectos religiosos.
6. Intereses del nacionalismo imperialista.
7. Expresión del naciente mercantilismo.

En otro artículo <sup>(2)</sup>, repaso todas estas cuestiones, excepto la de la ideología patriarcalista. Ésta es la ocasión de hacerlo.

(2) "La supervivencia ideológica del *Cantar de mio Cid*", en prensa en un volumen de homenaje a Rinaldo Froldi, que prepara la Universidad de Bolonia.

## 3

Deben deslindarse, en aras de la claridad metodológica y hasta donde sea posible, la representación del mundo ejercida por el *CMC* y por los textos críticos que lo comentan. Para los efectos de un trabajo que, como el presente, se ocupa predominantemente de las categorías mentales reforzadas por el proceso historiográfico, tienen mayor relevancia los segundos. Pero, con el fin de comprender mejor cómo se forman sus juicios, conviene recordar con brevedad los principales personajes masculinos y femeninos del *CMC*.

Masculino es el héroe y todos sus subalternos, que comparten con él, aunque en menor medida, las mismas virtudes: valor, orgullo, destreza militar, fuerte sentido de protección a la familia, fe cristiana. Masculina es la encarnación del poder político (Alfonso VI) y masculina es la representación de la alta aristocracia: los Infantes de Carrión y el conde García Ordóñez, antítesis de RD. También masculinos son los representantes de la esfera religiosa, desde los monjes que acogen a la familia de RD en Cardeña hasta, por supuesto, el sacerdote guerrero y más tarde obispo de Valencia, don Jerónimo (portador de la estructura religiosa a la nueva sociedad utópica recién fundada tras la conquista de la ciudad).

¿Quiénes son, entonces, y qué papeles tienen los personajes femeninos? Doña Jimena, esposa de RD, acata la decisión de su marido de recluirla en un monasterio durante el exilio de éste. Se lamenta de la separación, pero no se opone a ella. Doña Elvira y Doña Sol, como llama el *CMC* a las hijas de RD, son meros peones en el tablero del poder, peones que su padre mueve con astucia para emparentarse con la alta nobleza. No son peones sólo en la mente de RD, sino también en la del rey Alfonso y en la de los Infantes de Carrión. Nadie, ni siquiera su padre, les pregunta su opinión ni sobre sus primeras bodas —a la que RD les entrega por no irritar a Alfonso aun a pesar de sospechar la ralea moral de los pretendientes— ni sobre las segundas. Por último, un personaje femenino de escasa incidencia en la trama aunque de elevado valor simbólico es la niña que en Burgos anuncia a RD que no le pueden abrir las puertas ni dar agua ni comida. Es la única persona que se atreve a dirigirle la palabra a pesar de la prohibición real. Esta niña es la inocencia que da preferencia al corazón (dirigirle la palabra a RD) sobre el peso de la ley.

## 4

Resulta casi escandalosa la cantidad de veces que los textos críticos del *CMC* utilizan términos como "viril", "virilidad", "varonil", etc. en sentido positivo. Valbuena Prat (1938, 44, 45, 46, 54) no es un caso aislado. Lo mismo se puede decir de Bello (apud Grases, 1954, 174-175) cuando prefiere minimizar la influencia de la cultura árabe en la española debido, entre otras cosas, a la "virilidad" de la última. Menéndez Pelayo (1913, 130) también califica la poesía épica de "viril". Casaldueiro (1973, 49) cree que los ejércitos cristianos preparaban "virilmente los encuentros con el enemigo", cuya virilidad, por contra, no se afirma nunca, lo que hace pensar, en consecuencia, que los moros eran —¿y tal vez sigan siendo?— menos viriles. Casaldueiro (1973, 55) nos asegura que RD era "muy hombre" y, sobre todo, Casaldueiro (1973, 50) declara que "es muy de hombres, para hombres, y en este sentido muy humano, el triunfo del Cid con su caballo [...]". Estas palabras establecen una identificación de lo masculino con lo humano, de modo que lo femenino queda excluido subrepticamente de lo *humano*. López Estrada (1982, 289) habla de la "hombria de bien del héroe", con lo que queda asociado el ser héroe y el ser bueno al ser varón. También para Smith (1983, 87) la épica era "viril" y Catalán (1985, 807) menciona las "virtudes varoniles" de RD. Rico, en expresión tal vez más propia de la intimidad onanista, asegura (1993, XV) que el *CMC* le produce "emoción viril".

Como contrapunto, lo femenino se asocia —las pocas veces que es mencionado en la crítica cidiana— con la pasividad (como cuando Valbuena Prat, 1938, 49, habla de "la delicada evocación de la figura del valiente campeador añorada por los corazones femeniles") y con defectos. En este sentido,

Singleton (1951, 226), que declara preferir lo que Menéndez Pidal bautizó como "Cantar del Destierro" al de las Bodas y al de la Afrenta de Corpes, se lamenta de que en estas últimas partes "static, *femenine*, immature, non military emotions begin to spin plots" [emociones estáticas, *femeninas*, inmaduras, no militares comienzan a tejer tramas] (subrayado mío).

Frente a este fenómeno, que bien se podría bautizar como crítica testicular, apenas será necesario invocar a Derrida para relacionarlo con el prejuicio machista y patriarcal de acuerdo con el que lo femenino es un mero suplemento de lo masculino —no sólo ya en el *CMC*, sino en la producción crítica acerca de él. Si bien alguien podría disculpar el machismo en el *CMC* basándose en la ideología hegemónica en su momento social, no es posible hacerlo con los textos críticos modernos. Es especialmente inquietante que las citas que se aducen para ejemplificar la ideología violentamente patriarcal de la crítica cívica proceden por igual del siglo XIX, del período franquista y de nuestros días. Se diría que con frecuencia encontramos en los textos del pasado aquello que queremos encontrar.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA:

Alicia Bajo Cero (1997): *Poesía y poder*, Valencia, Ediciones Bajo Cero.

Ángeles, José Luis (2000): *Hacia una Ideología de la Producción Literaria*, Valencia, Ediciones Bajo Cero.

Casalduero, Pedro (1973): *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos.

Catalán, Diego (1985): "Economía y política en el 'Cantar de Mio cid'", en *Symbola Ludovico Mitxelena Septuagenario Oblata*, II (1985), 807-819.

Eliot, Thomas S. (1968): *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral [1933].

Grases, Pedro (1954): *La épica española y los estudios de Andrés Bello sobre el Poema de Cid*, Caracas [1941].

López Estrada, (1982): *Panorama crítico sobre el 'Poema del Cid'*, Madrid, Castalia.

Menéndez Pelayo (1913): *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, Madrid, vol. I.

Rico, Francisco (1993): "Estudio preliminar", en Alberto Montaner (ed.), *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Crítica, 1993, XI-XLIII.

Singleton, Mark (1951): "The two techniques of the 'Poema de Mio Cid'", en *Romance Philology*, V (1951-52), 222-227.

Smith, Colin. "On the Distinctiveness of the Poema de Mio Cid". En A.D. Deyermond, ed. "*Mio Cid*" *Studies*. London: Tamesis, 1977, 161-194.

Smith, Colin (1983): *The Making of the "Poema de Mio Cid"*, Cambridge, C.U.P.

Smith, Colin (1996): *Poema de Mio Cid*, Madrid, Cátedra [1976].

Smith, Colin (1997b): "On the Distinctiveness of the 'Poema de Mio Cid'", en A.D. Deyermond (ed.), "*Mio Cid*" *Studies*, London, Tamesis, 1977, 161-194.

Valbuena Prat, Ángel (1938): "Los cantares de gesta", en Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1938, vol. I, 25-60.

LA MARCHA DE 150.000.000  
—FRAGM. XII / 3—

de Enrique Falcón

Si dulcemente  
llegaran vuestros sueños tan ciertos,  
...: yo.

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

Un aviso de lumbre para quienes luego llegaron.

Escondida a cuclillas  
E buscando agua entre mis dedos  
costura y canela se estira la piel  
en costosas operaciones de amor  
(saqueando mi cuerpo en el cuarto de los críos,  
y alargando mi cintura por las llagas del mundo)–.  
Hoy desclasificado

—si por ti  
pasara  
tristemente mi mano—

el "Memorándum" del doce de diciembre (1)  
avisa en tu boca un paisaje de escombros,  
la ciudad devastada  
en tu nombre de niña piel y cal adentro.  
Así luego vinimos.

En silencio,  
vacíos de estaciones en una tarde repleta

—si mis dedos—;

así luego marchamos  
corriendo a las muchachas detrás de los arbustos  
y alzando más decretos en las pilas de cocina.  
No más llegamos, a esperarte la cara  
y volcar en ella un asco de poemas  
con el que así trenzarte  
con el que así cambiar el agua por el miedo  
y salir a tu brisa con un tiro en la boca:

---

(1) "Memorándum" del doce de diciembre. Los informes de la CIA y del Departamento de Estado acerca de los peligros derivados del gobierno democrático de Guatemala propiciaron la decisión de EEUU de derrocar en 1954 al gobierno guatemalteco de aquel entonces. En aquella época se habló mucho de infiltraciones comunistas en Centroamérica, pero los informes —hoy desclasificados: «*Memorandum by the Director of Central Intelligence to the Under Secretary of State*» del 12 de diciembre de 1952— señalaban que el máximo problema para los intereses estadounidenses en la zona era el hecho de que "los programas sociales y económicos del gobierno [de Guatemala] satisfacen las aspiraciones de los trabajadores y de los campesinos".

el flanco en punta de esta marcha.

«... Porque nada sé de ti  
que no sea el paso de los bueyes por el rostro ...»

Si por ti entonces  
–de madera mi voz escuchándote por dentro–  
escribiera en una lengua de arpones  
ferocísima en la llaga, en una lengua culpable  
donde eres cuenco, y desgarró, camisa;  
si por ti la lengua  
y el horror de la lengua,  
un aviso entonces a la piedra y al grumo:  
"áreas de servicio" (2)  
mansamente volcadas en tu piel de sal y parafina.  
Así luego llegamos  
quienes allí os descendimos  
la casa y los cuchillos en las horas posibles  
de asumir vuestra función:  
negarse a los golpes  
resistir a la palabra  
—caer y descunar los ojos en la lumbre  
para todos los días.  
Si dulcemente  
descartarais su voz en la pendiente:  
...yo

sería el animal que llega tarde.

*Un aviso en la lengua de quienes luego volvieron.*

De perfil os tomaría para moveros el alma  
en direcciones largas y extensísimas, yo  
la voz en el costado, mi poema—  
un aviso en las llagas de la boca para quienes luego se alzaron  
(la sal, la madre selva)  
entre todos los niños de entonces  
los que luego temblaron  
con el pan de la mesa tendido para el mundo.  
El animal que llega tarde.  
Cambiando el agua por el miedo.  
En las voces de entonces, tu vientre afilando  
lo que todos nosotros quisimos perder.  
Así luego os dijera  
*en los hombros del niño –metal y yeso, camaradas–  
colgara mi sed sobre todos vosotros*  
(hambre mientras tanto)

(2) "Áreas de Servicio": término empleado en los documentos de planificación de alto nivel de las políticas exteriores estadounidenses desde finales de los años '40 y en los cuales se asigna a cada región del Sur del planeta una «función». Así, ya las actas –hoy públicas– de la PSS (*Policy Planning Study*) de los años '40 asignarían África a Europa para que la "explotase" en su proceso de reconstrucción de postguerra; el Sudeste Asiático habría de asumir tener que proporcionar materias primas y recursos baratos a Europa Occidental y Japón. Estados Unidos tomaban para sí el "área de servicio" de América Latina desde una política de absoluta carta blanca y para la cual el gran obstáculo consistía en que los latinoamericanos lucharan por el principio de que "el primer beneficiario del desarrollo de los recursos de un país debería ser el *pueblo* de ese país" [*Refs. en las actas de PSS, n.ºs 23 al 51, febrero 1948 - abril 1949*]. De esta manera se obligó a Latinoamérica a aceptar la llamada 'Carta Económica para las Américas', que garantizaba el fin del nacionalismo económico "en todas sus formas". «La historia de la región *hasta el presente* –afirma N. Chomsky en la "*New Left Review*" de julio-agosto del 98 (n.º 230)– gira en torno de los esfuerzos por imponer estas reglas».

así luego dijera  
 que E cayó de bruces al final de todo aquello  
 tímida y útil como fuera siempre  
 siendo vuestro el nombre  
 por el que ella caía,  
 tembló la mano izquierda en su cruce de alas  
 al final tan improbable como el miedo de entonces.  
 No más que relatar  
 salvo el llanto de aquello,  
 un fuerte olor a siembra  
 y el olvido penúltimo de sólo nosotros:

re-  
 presentación, in-  
 terpretación, co-  
 municación:  
 —la llaga de la voz en las llagas del mundo. (3)

.....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....

O entonces,  
 yo tan yo en mis sueños vuestros  
 dijera:

«Si dulcemente (4), / quietos por fin / ya caminando / corriendo hacia el mar / nada diciendo / se  
 derramasen / solísimos / con el frío de los pobres / para que coman victoria / el amor al cuello /  
 a la sombra / -sola, alguna vez- / descubriendo el país / sentados en mi alma / todavía abrigan-  
 do / a pobres / matando la derrota / pensando sus huesitos, / esperan: / ellos esperan».

[de: *La caída de Dios*, 3ª parte de «La marcha de 150.000.000»;  
 —fragmento inédito]

(4) "Si dulcemente, / quietos (...) esperan". Variación corregida de los títulos de un libro de Juan Gelman: *Si dulce-mente* (1980).

## CÁRGALO A MI CUENTA

de Violeta C. Rangel

a Rafa, el Cani,  
que estaba aquí, cuando ocurrió todo.

**PONER** un buey hasta los ojos,  
apretar el cuello de un piccolo,  
esperar en una esquina de Vietnam  
que aparezca el Aladino con la pipa  
y acabe de una vez su numerito,  
hacerme con la piedra de un trilero,  
comprar un cuponcito y que me cruja,  
sacarle las entrañas a un pringao,  
hablar con Dios, decirle un par de cosas.

Tampoco es que me quiera  
zampar yo sola el paraíso.

La pasma, ya de puestos, me mete en la lechera  
y Dios no me responde (¿quién lo llama?,  
ah, sí, sí, a ver si está, manténgase a la espera)  
así que escribo versos  
y me hago la ilusión de que las cosas  
no pueden ir tan mal, si en vez de un jaco de lejía  
o cien litros de ginebra, me da por escribir,  
ponerles el pastel, dejar que rumien.

**ROGERIO** jugó en el Onteniente  
de defensa y en Madrid  
hizo de actor de porno suave,  
pero tuvo que dejarlo: incendiaron el local,  
lo dejaron en bolas y ahora, tú,  
a ver si de chaperero,  
joder, sigue la racha.

**TIENEN** instituto, una piscina  
de no sé cuántos metros,  
biblioteca y hospital, una sala  
que te cagas de billares. Puticlub.  
Una oficina del inem, diez mil niñatos  
sopla que sopla sus cornetas,  
una casa de cultura montada que es que flipas,  
un equipo en preferente, tres camellos,  
un poli de fiambre (con su placa) en acto de servicio,  
dos gorilas, tres mil yonquis, un oscuro concejal  
con mano en no sé dónde.

Necesitan ampliación cuartel y cementerio.

**ULISES**

Mira, cielo, ya sé que es cojonudo,  
la rehostia, bueno, qué te digo, mucho más,  
pero tranqui, tranqui, no te embales,  
no te vayas a entallar contra ese muro,  
y vengas a saber quién coño eres.

Nadie, nadie en realidad.

**TERUEL** es una orquesta de boleros,  
en Plasencia he visto un gato  
clavado en un rejón.  
Madrid es un picolo meando en una esquina,  
una pensión cutrona de Carretas,  
Sevilla una ventosa que da al mar  
y en él me hundo. Valencia  
es un reloj lanzado desde un décimo  
y en Cádiz me encontré con un viejo coquintero  
que alguna vez me dio dos palancas  
de cristal y casi palmo.  
Estuve en Almería una tarde del noventa  
y allí vi, en la oscuridad, una luz como de nieve.  
Roma fue un fanal bollente come un cancro.  
Alguien me escribió de Nueva York  
y dijo, vente, tonta, este sitio es la caraba.  
En una plaza de Vendrell volví en mi sombra,  
y en Vich un novillero me aventó tres espadazos  
y casi casco, joder, de la hemorragia.

En ninguna parte, sin embargo, fue la paz.  
Sólo un billete, un autocar dispuesto en el andén,  
como las gomas milán cuando chinorris.

**UN** pozo le manaba en cada brazo  
y pregunto al capellán dónde quedan los servicios.

-- Oye, Jordi, ¿estás seguro que vendrá toda su peña?

La sangre se le viene y se le va  
quitándose de enmedio.

-- ¿Y encontrarse este marrón, bah, tú estás colgá?

Sigue así y deja que te diga,  
Muerte, baby, me das asco.

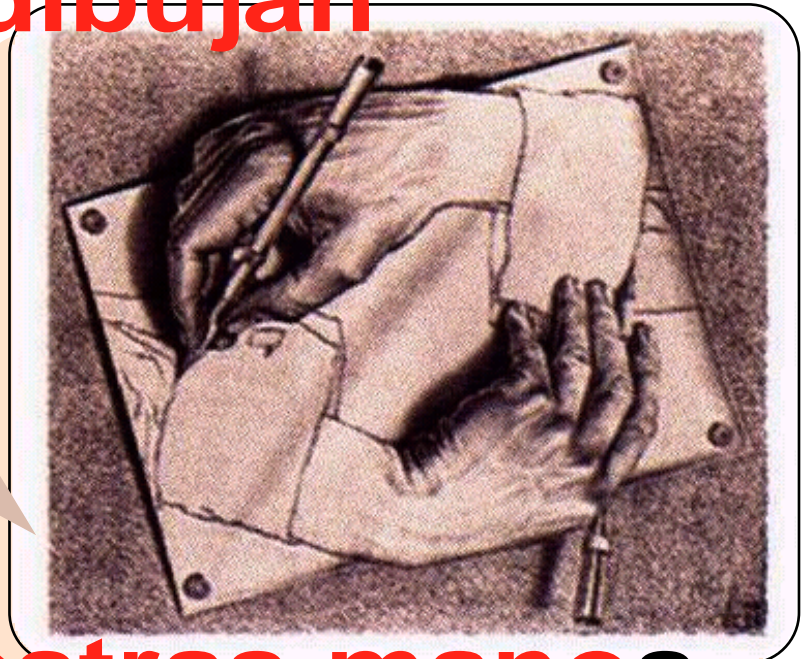
**ANTES** de subir, cariño,  
cierra bien las venas  
no vaya a entrar corriente,  
ponte bien el pelo  
y cierra de una vez esa bragueta.

(Ah, se me olvidaba,  
ponte el corazón  
y cárgalo a mi cuenta).



SECCIÓN

... dibujan



nuestras manos...

## FREESTATE EN LA TRASTIENDA DEL ESCALOFRÍO

de Antonio Méndez Rubio

El debate sobre las relaciones entre realidad y lenguaje tiene ya una larga historia. A grandes rasgos, desde la perspectiva clásica de la mimesis, aquélla precede a éste, constituye el fundamento exterior, ontológico, que el discurso debe aspirar a reflejar con fidelidad. Éste sueña con la referencialidad y la transparencia: nos invita a ese sueño sub-yugante. La poética romántica, que luego se radicaliza en algunas estrategias de vanguardia durante el primer tercio del siglo XX, reivindicará la espesura creativa, constructiva, del discurso: su estallido a la hora no sólo de retratar lo real sino también de provocarlo, de dar forma a sus límites y sus conflictos. No es extraña, por eso, la complicidad frecuente entre tácticas

compositivas de vanguardia y estrategias ideológicas de tipo crítico.

Quisiera poner un ejemplo cercano. Uno de los primeros síntomas de crisis de la representación realista que activa la lectura de *La mujer automática*, de Miguel Casado (1), es la dispersión. Los dos primeros poemas de la serie inicial titulada *La vida* enseñan eso: en el primero, los versos descriptivos se suceden demorándose en detalles insignificantes del paisaje; en el segundo, la narración se insinúa como un trasfondo desaparecido del que nos quedan sólo algunas huellas. Va a ser una constante textual que recoge también la serie *Plaza circular* y se intensificará en *La sopa*, donde un

(1) Miguel Casado: *La mujer automática*, Madrid, Cátedra, 1996.

espacio no centrado ni jerarquizado toma cuerpo a menudo mediante un *pizzicatto* de elementos sueltos que lo muestran sin cerrarlo.

Esta tendencia a la dispersión compositiva llama la atención al menos por dos motivos. Uno, por lo que tiene de resistencia a una lógica sistemática que encadene los distintos elementos. Y dos, por la autoconsciencia de las repercusiones de esta táctica que la escritura demuestra: "la lógica de las mareas / se ejerce en los detalles / como libertad". Con lentitud se dispersan los trazos, se desvían hacia donde los límites no existan o se vean de alguna manera extraviados.

¿Por qué esta dispersión? ¿Qué amenaza o qué esperanza pone en juego? No me resulta fácil responder a estas preguntas. Creo razonable, sin embargo, encontrar pistas que puedan servir de guía. En las premisas constructivas del texto se adivina una opción fundamental: preferir la lógica del salto a la del paso, la de la fisura a la de la figura, la de lo desconocido a la de lo reconocible... La apuesta es por la pérdida más que por la posesión: para la mirada, no fija, lo blanco es señal de "un perder la luz sin causa, / ahora que mira". Vivir, y escribir, es entonces conocer lo que se abre sin remisión: "el principio de la grieta, / lo incurable. Vivir / siempre por detrás de la vida". La realidad concebida como figura estable, aprehensible, controlable, se rompe, estalla inciertamente como totalidad. No se deja representar, referir, ni la escritura lo pretende tampoco, porque, desde un principio, no ha elegido la dirección de la clausura del sentido sino la de su apertura. Quien escribe, quien lee, se sabe poniendo en marcha procesos móviles de montaje sin un orden fijo: "recorta trozos / de papel y los separa, pega unos / en otros, no recuerda lo escrito / antes y, en el desorden de la memoria, / encuentra palabras libres / que pesan, destellos, líneas / que el pensamiento / aún recorre". Y en esto se pone de manifiesto, como sugería Eco, que "las obras abiertas se convierten en la invitación a una libertad que no podrá sino desarrollarse también en el plano de los comportamientos cotidianos, de las relaciones sociales" (2).

Las referencias que hace el poemario al último período de la producción pictórica de Wassily Kandinsky se entienden desde aquí, y no como un simple recurso ornamental o culturalista. En el contexto social de agitación, revolución y guerra que vive la Europa de los años veinte y treinta de este siglo, la poética de Kandinsky optó por una creciente renuncia a lo figurativo. –que la estética tradicional ha considerado vagamente arte *abstracto*. Las lecciones del impresionismo o del fauvismo ayudan a Kandinsky, como a Klee, a jugar con los límites del paradigma expresivo/representativo: ni el dinamismo de las líneas, ni un color que se organiza en manchas hasta desbordar el dibujo, dependen de la llamada *realidad*. La materialidad de la superficie se enfrenta a la idealización del referente, reivindica su lugar en la pincelada, y no aspira a invisibilizarse según principios naturalistas. Y en este reto converge ahora *La mujer automática*. El último libro de Miguel Casado, como los de Miguel Suárez o Ildefonso Rodríguez entre otros, viene a desmentir los principios de narratividad e inteligibilidad propios de la poesía figurativa que, para algunos (3), definiría el pasado reciente, el presente y hasta el futuro "menos discutible" de la poesía española.

Por otro lado, la frecuencia con que una parte de la crítica viene descalificando toda estrategia de vanguardia como experimental y aberrante resulta curiosa por cuanto muestra una continuidad inquietante –que podría argumentarse sociológica e históricamente– entre estas consideraciones despectivas de lo no figurativo y la manera con que el nazismo de los años treinta hablaba de *arte degenerado*.

La poesía de Miguel Casado recuerda que extravió es eso: estar fuera de la ruta. De ahí que la deriva sea su forma principal de producir sentido. En la línea de la *signifiante* barthesiana, la escritura ha excedido lo instrumental, ya no informa, no instruye, prefiere los senderos discontinuos, intransitivos, ausentes y no concentrados de la seducción a la funcionalidad de la persuasión, esbozando un sentido a la vez obstinado y fugitivo que, como la caricia, no se apropia de nada,

(2) Umberto Eco: *Obra abierta*, Barcelona, Planeta/Agostini, 1985, p. 5

(3) Ver, por ejemplo, José Luis García Martín: *La poesía figurativa*, Sevilla, Renacimiento, 1992, pp. 209-214.

no proyecta nada salvo un juego que va más allá del conocimiento: "no retiene nada con los ojos, / resbalan, no se para en nada / con los ojos". La serie *Caminos* es ejemplar en esto: "El jardín verde y el agua verde, / las zonas de sol y el reflejo / de las masas de ramas, picor húmedo y brisa / fresca. Se adhiere la tarde / a la piel y pierde su curso". La mirada del deseo, y no la del control, se niega a la clausura, la deniega entregándose a la pérdida de su objeto, de lo representable, de lo definible en términos de figuración.

Se trata de una mirada, de una voz que no se pronuncia, es decir, que no pronuncia (el) se, porque ha encontrado "un punto en que al perderse de todo / se pierde de sí". Más cerca de la sombra de los acontecimientos que de su realidad, la poesía aquí, como quería Blanchot, "pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada. Puede creer que se afirma en este lenguaje, pero lo que afirma está privado de sí" (4). Así, cuando escribir es entregarse a lo que no termina (en sí mismo), el sujeto pierde el poder de decir Yo. Extranjero siempre en esa "apertura opaca" (5), el sentido circula por un tiempo ausente, "es como si abriera un hueco / por el que cuesta cruzar". Tiempo, sin embargo, real, donde la muerte no cesa de llegar, punto ciego donde la consecución de un lenguaje coincide con su silencio, con la emergencia en calma de su propio vacío. Los versos son entonces "ventanas como huecos últimos / adonde accede el gozo".

Más visiblemente en *Plaza circular*, el contexto social interviene menos como un dato empírico, exterior, que como un conjunto de presuposiciones que laten en el texto: aislamiento, fascis-

mo, dolor, subempleo, encierro, automatismo... En esta red en tensión, las marcas de impersonalidad, que se articulan con Hopper y Camus, suponen un índice o denuncia de la alienación contemporánea así como, a la vez, un constatar la crisis del sujeto racionalista cartesiano. La inestabilidad perceptiva socava su (pre)potencia ordenadora de mundo a través de la experiencia. Abierto al despojarse de toda identidad autosuficiente, el sujeto poético se desprende asimismo de su condición autoritaria, dejando entrever que "la experiencia, en efecto, se orienta ante todo a la protección contra las sorpresas, [que] hacer la experiencia de una cosa significa desproveerla de su novedad, neutralizar su potencial de shock" (6).

En *La mujer automática*, no la congelación de la objetividad sino la serenidad compulsiva del deseo se convierte, despacio, en una exigencia que nada exige, que es aire para respirar en ese "otro espacio no escrito" (7) que sólo la escritura hace posible. De nuevo, el espacio de la poesía es un espacio de libertad y deseo. De ahí tal vez que la raíz de la práctica poética de Casado pueda caracterizarse no sólo –se ha señalado en algunas ocasiones (8) – como materialista sino como una escritura materialista y libertaria. La libertad con que su lectura nos deja procedería, en fin, no tanto de una subversión del significado como de su práctica misma, de sus formas más previsibles y más fijas de reproducirse.

(4) Maurice Blanchot: *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 17.

(5) Ibid. p. 28.

(6) Giorgio Agamben: *Infancia e storia (Distruzione dell'esperienza e origine della storia)*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 37-38.

(7) Ildefonso Rodríguez: "El extraño poder de la razón", *El Urogallo*, nº 84, Mayo-1993, p. 94

(8) Ver Gustavo Martín Garzo: "(Reseña de) *La casa en derribo e Inventario*", *Un ángel más*, nº 3-4, 1988, pp. 285-288, o también Antonio Méndez Rubio: "Escritura de la materia y materia de la escritura en Miguel Casado", *Hispanic Journal*, nº 17: 2, 1996, pp. 211-220.

## SELECCIÓN POÉTICA

*de Julia López de Briñas*

## HORIZONTE

Quietud junto al río.  
 Sobre las aguas, reflejo de nube.  
 La corriente anda buscando  
 en la voz apagada  
 del viento, entre las cintas  
 de luz rojiza,  
 en esa desdibujada línea que  
 descubre el horizonte.

Poder decir ahora  
 contra la muda tregua  
 del silencio: la pérdida  
 es la medida del aliento.  
 Un muro de esperanza  
 esta tarde sin nombre.

## BURQA

Sólo al trasluz  
 un ruido tibio  
 habilita sus manos  
 de distancia levanta  
 la mirada un segundo  
 de párpados quiebra  
 la espalda firme  
 de pétalo y herida  
 no es la voz  
 textura  
 de velo despojado  
 allá donde la muerte

acallado resiste  
 su cuerpo  
 contra la arena

## INICIO

Se vertebran  
 derrame de la voz  
 aún tan callando  
 año tras año macerando tus derechos  
 si no queda nada que esperar  
 tiempo de certezas  
 creciéndome en las arrugas de tus manos  
 pero ya nadie sabe de los cuerpos  
 desdibuja los trazos la niebla  
 intencionadamente  
 vinimos a hacer ruido  
 y se deduce ahora  
 tu canto de rostros desterrados  
 más que el pan que nos excede  
 desde bajo del andamio  
 desconcierta el orden  
 sal sobre las minas abandonadas  
 la rebelión  
 se adhiere a las palabras  
 cobijo del silencio  
 se vertebran  
 contra el aislamiento  
 los aislados

## LOS DESPLAZAMIENTOS DE MARÍA VIRTUDES

*de Isabel Picazo*

El problema de M<sup>a</sup> Virtudes es que no podía viajar. Lo suyo era un estatismo pasmoso, una especie de horror al movimiento, un vértigo al desplazamiento físico de los cuerpos. Se mareaba tan sólo de observar el vuelo de los pájaros.

Y sin embargo, M<sup>a</sup> Virtudes siempre había soñado con viajar. "¿Qué quieres ser de mayor, Virtuditas?" "Yo de mayor quiero ser como Gulliver, como Tintin y con mi mochila al hombro recorreré el mundo". Sus padres se miraban entonces desconsolados porque bien sabían ellos que Virtuditas no había podido recorrer ni su barrio. Nomás su madre la acomodaba en el carrito y andaban diez metros, Virtuditas comenzaba a vomitar la papilla de galletas y frutas que había conseguido ingerir a fuerza de paciencia materna.

Pero M<sup>a</sup> Virtudes no perdía la esperanza. Planeaba los viajes y pensaba en los diferentes tipos de equipaje según el lugar al que se dirigiría. Tenía archivados los recortes de revistas y periódicos clasificados por continentes, países, provincias... El verano era su estación favorita por la repentina profusión de información sobre el tema. Y lo intentó, vaya si lo intentó, pero era llegar a la estación de tren mochila al hombro y ver uno en movimiento y M<sup>a</sup> Virtudes salir corriendo hacia el baño. Lo mismo le ocurriría con los autobuses, los barcos y los aviones.

M<sup>a</sup> Virtudes se resignó a su destino con aplomo. Nunca se le oyó una queja, un lamento, una maldición, una pataleta. "¿Para qué? -pensaba-, ya se me pasará".

Y como medida compensatoria, mientras se le pasaba o no, pensó que lo mejor sería trabajar en la Agencia de Viajes que acababan de abrir a la vuelta de la esquina.

Hacia tales descripciones de los lugares que los clientes solicitaban que algunos acudían a la agencia sólo para escucharla y los que compraban el viaje iban tres o cuatro veces antes de partir para que M<sup>a</sup> Virtudes les repitiera la maravilla que iban a disfrutar. Ella les hacía prometer que a la vuelta le llevarían las fotos.

Empezaron a llegar clientes cabreados quejándose de que el viaje no había resultado tan delicioso como lo había pintado M<sup>a</sup> Virtudes. Y ella comprendió que era lógico, muy lógico y muy conocido para ella: los clientes regresaban mareados como mosca que se estrella contra el cristal. Ella les había hecho vislumbrar la maravilla con sus palabras y ellos habían creído que podían llegar a ella sin más. No sabían que se habían topado de frente con el cristal de sus propias limitaciones y que sólo tenían que abrir la ventana de la imaginación. ¿Qué culpa tenía M<sup>a</sup> Virtudes?

Entonces M<sup>a</sup> Virtudes para calmar los ánimos, o la animosidad de los turistas les pedía las fotos, ellos, enfadados aún, se las mostraban, ella les invitaba a comentarlas pero el relato que hacían los turistas quedaba tan aséptico, tan raquítico que M<sup>a</sup> Virtudes no podía evitar añadir de su cosecha: ¿no se habían sentido romanos, aztecas, gauchos, moscovitas? A los clientes entonces les asomaba la sonrisa evocadora, afirmaban con la cabeza y la dejaban seguir.

Pero M<sup>a</sup> Virtudes no se sentía satisfecha con el hecho de que los turistas disfrutaran de su viaje antes y después de haberlo realizado y sólo porque ella les había ayudado a reconstruirlo. Tal vez si ella les acompañara en su viaje, ellos pudieran ver, si pudiera ella con sus palabras adornar las piedras, las pinturas, las esculturas, los edificios, los paisajes, es seguro que la experiencia resultaría bien distinta, magnífica, sublime. Como cuando se une la música a la palabra, sus palabras serían la musicalidad, la música que suple la falta de imaginación de algunos turistas. Sus palabras, compuestas de conocimiento y emoción, culminarían la experiencia estética. Sus ojos abiertos, su inocencia y su capacidad de asombro supli-

rían la falta de todo ello en algunos turistas. Pero Mª Virtudes no podía viajar y además se preguntaba si no debería cada observador encontrar en sí mismo esas cualidades. Es más, se cuestionaba si no estaría ella siendo, con su derroche, un obstáculo para la imaginación de los turistas. ¿No estaría con su exceso impidiendo el desarrollo de una imaginación menos abundante?. Se convenció de que debía encontrar el justo medio, el equilibrio.

Una bandada de pájaros se interpuso en aquel momento entre Mª Virtudes y sus pensamientos. Ella apartó la vista como de costumbre. Las grandes e importantes decisiones acerca de su vida las tomaba siempre asomada al balcón de su casa, mirando los tejados con antenas y las terrazas con ropa tendida de su pequeña ciudad. ¿Pero tenía ella la culpa, era ella la causante de que ellos esperaran demasiado?

Como no llegaba a resolver la duda, decidió dejar la Agencia de Viajes. Ya no podía seguir aguantando los chaparrones de los clientes confiados que parecían no entender que los límites entre realidad y ficción son difusos, que ella hablaba de aquella manera porque necesitaba soñar y las palabras son el material de los sueños: crean la realidad del que las pronuncia. Y ella quería viajar.

¿Dónde podía Mª Virtudes hallar lugar a su gran elocuencia, a su enormidad? A veces se sentía como Gulliver, su querido Gulliver en el país de los enanos, ¿se le haría la cabeza más grande, en caso de que allí habitara la imaginación? ¿Dónde habitaba la imaginación? ¿O se le haría la boca más y más grande? A Mª Virtudes le gustaba fantasear sobre estos temas pero no hallaba respuesta ni un lugar que acogiera con gusto su abundancia. ¿Dónde encontraría cabida la particular visión del mundo de Mª Virtudes?

Debido a su aburrimiento comenzó a pasearse por su pequeña ciudad y a contemplar sus pequeñas iglesias, el museo local... y todo le parecía hermoso. Pero donde encontró su filón de oro fue en el pintor local. Se ponía detrás de él a observar el paisaje, la fuente, el edificio, cualquier cosa que estuvieran pintando, y entonces empezaba a hablar sobre lo que veía. De repente el lienzo tomaba otro color, resplandecía, se llenaba de luz. El pintor, asombrado, se dejaba llevar por las palabras de Mª Virtudes hasta que descubrió que ya ni siquiera necesitaba la observación, le bastaba con oír la voz maravillada de Mª Virtudes para que sus pinceles se deslizaran ágiles y certeros sobre el lienzo. El pintor le sugirió que escribiera en el periódico local aquella ciudad que ella veía. Y Mª Virtudes lo hizo. De repente los habitantes de la ciudad empezaron a mirarla con otros ojos. Se les veía sobre todo los domingos contemplar los edificios con verdadero asombro.

La ciudad comenzó a florecer y a ella acudían turistas de todos los países atraídos por las hermosas descripciones que Mª Virtudes hacía en los catálogos que la Concejalía de Turismo le había encargado redactar.

Al principio ella misma hacía de guía pero el número de turistas fue creciendo y hubo que contratar a más guías que repetían a pies juntillas las descripciones de Mª Virtudes. El invento fracasó por más que Mª Virtudes intentó enseñarles el arte del arrebató, del abandono total a la experiencia estética.

Sólo ella era capaz día tras día de entregarse de aquel modo ante lo mismo, ante el mismo edificio, ante la misma fuente. Fue entonces cuando descubrió Mª Virtudes que tenía la capacidad de mirar nuevamente lo mismo siempre, de mirar cada día con ojos nuevos, descubrió que amaba soberanamente la vida. Sólo ella amaba en su sencillez y en su grandeza, en su superficialidad y en su honda gravedad, las cosas. Ella las amaba como eran. Y, milagrosamente, este amor, casi ingenuo, las hacía florecer. Algo se le abrió en el pecho a Mª Virtudes.

Una bandada de pájaros sobrevoló los tejados frente al balcón. Ella siguió, distraída, su vuelo zigzagante: los de la cola pasaban al frente, giraban bajando y volvían a subir, alguno que otro se despistaba un rato para volver después a formar parte de aquella composición aérea que Mª Virtudes miraba asombrada e inmensamente feliz. Cuando la bandada se alejó, le asaltó una duda: ¿qué sería de la ciudad sin ella, sin su mirada que la había hecho florecer?. Sería lo que soñara ser, se contestó con la alegría que le producía la certeza de que ahora podía seguir el vuelo de los pájaros.

A la mañana siguiente, muy temprano, Mª Virtudes se subió a un barco. Su viaje comenzaba en el mar.

## SELECCIÓN POÉTICA

de José Luis Angeles

## El frío acaba de llegar...

El frío acaba de llegar y se ha marchado.  
 La decisión se demoró.  
 El bosque a veces parece fingido.  
 Casi se podría escribir: «el viento tan lisamente se desliza  
 que la nieve le envidia las hechuras».  
 Tu ausencia es un bosque de chopos en el aire,  
 casas elevadas el fango movedizo  
 y, en medio de estas amabilísimas personas,  
 siento que su visión me atenaza los pulmones.  
 No me reconozco.  
 A veces me miro y no me reconozco.  
 La voz engangrenada.  
 En el mar de tus ojos,  
 el estrecho inmóvil.

(1996)

[de *Alteraciones/El otro espacio*, inédito]

## Me pregunto con qué derecho...

Me pregunto con qué derecho hablamos de la arena.  
 El viento ha cambiado de dirección  
 en apenas dos segundos. Cualquier imprecisión  
 refuta la viscera de la paloma. Y la arena  
 se desliza transportada por el aire.  
 Insistes en el camino bifurcado.  
 (Existes).  
 Pregúntate por el precio de esta contemplación  
 cuando has trazado una línea con el dedo.  
 Arena absoluta, paisaje vacío.  
 Tu desnudez es laberinto.

Y la arena se esparce en infinitas direcciones.

Resistes en el camino escindido.

(1996)

## DE TRAZADO DE LA PERIFERIA

de M<sup>a</sup> Ángeles Maeso

I

Pero la noche es una rueda orante  
que chirría en la jaula de un ratón  
anaranjado.

Es un remirar de serpiente hartada  
por las arenas venideras, mientras  
los niños, abrazados a los osos,  
duermen.

A veces huele a gas, creedme.  
Y todo es clamor bajo la luna.

II

Sé de una mariposa que hora tras hora se  
[ endurece  
para fijar sus pies  
sobre una flor de alambre.  
La he visto  
arrastrar sobres con radiografías  
perseguida por remedios contra la calvicie.

Ya sabréis de alguno de esos sobres:  
Cuarenta kilos de peso por uno noventa  
[ de estatura  
de la mano de su madre.

Yo le oí a ella decirle anoche:  
-¿Y qué tal si nos vamos, tú y yo solos,  
a las estrellas del campo  
y terminamos con un chute a lo bestia?

Ah, la ilusión del fin, cuarzo

en el joyero ahumándose cuando el sobre  
[ respondió:  
-Ay no mamá que la muerte duele tanto.

Y ahí siguen en lo suyo, ras-ras, fémur contra  
[ fémur,  
mordiéndome las uñas yo para no terminar aquí,  
con el polvo de la tiza acribillada  
en jaula de harina negra.

III

Lo cierto es que llega el tiempo de la poda  
del arrullo de la tórtola  
y nada hacia la nube recomienza.

Como si fuera invierno,  
oigo pendular la madrugada  
por una cadena de perro y aquí,  
cinco calles más abajo, suenan los  
[ despertadores  
y esas manivelas con cabeza de león dorado  
se disparan hacia sus hijos  
para poder coger el sueño.

No es una invención. Suceden  
cosas de nervios en la punta de una aguja  
si alguien extravía un imperdible,  
si con lo puesto no se llega al treinta,  
si nadie acalla esa zozobra, ya sabéis,  
de hilillos negros en el cielo de la boca,  
de algo más aún,  
de algo más,  
de algo  
cuando el alba ha de llegar

con cuchillos o con globos,  
pero no más con un sobreponerse  
de líquido o ceniza.

No más sobrellevando, ras-ras,  
el hemisferio izquierdo repleto de oraciones  
como un horno de plomo exclamativo  
y en la punta de la lengua  
fuego.

#### IV

Nunca del color del pan,  
sino roja y blanda era la tierra reservada  
para hacer vasijas,  
lucernarios para un dios,  
cántaros para el agua.

Si lo blanco no nos corta ni incorpora,  
si sólo así mismo se contempla, pájaro  
de inocencia ha de ser  
el que a fuerza de miradas  
pugna cuanto puede  
adelantando en falso su presencia.

Pájaros.

En las afiladas curvas de los vencejos  
arden los manuales para usos y costumbres  
que al alma abrasan.

Llévenme siempre hacia esa encrucijada  
en que ceden las compuertas  
y el deseo taciturno  
remonta la vergüenza.

## SELECCIÓN POÉTICA

de David González

- 
- (1) Poema inspirado en el libro *El bulevar del Zope*, del fotógrafo Joseba Zabalza.
  - (2) Apócope de muchachos.
  - (3) Así se denomina a los que huelen pegamento.
  - (4) Pandilleros.

### boda en el bulevar del zope <sup>(1)</sup>

una tarántula sube por la camiseta de yose.  
yose aprieta a su muñeca contra su cuerpo,  
en el día de su boda. la muñeca tiene  
las canillas zambas,  
un cuerpo de cicatrices  
y sus cabellos de oro son fideos, mondaduras de limón  
y gusanos.  
CRISTO VIVE.  
muchá <sup>(2)</sup>, huelepegas <sup>(3)</sup> y mareros <sup>(4)</sup> se agachan.  
pero no rezan.  
un velero encalla en la cabeza de liliam.

liliam se adormece entre montones de desperdicios  
en el día de su boda. está chupando  
un bote de champú, sucio y grasiento,  
como si se tratara de su primer chupete, igual.  
los muelles del somier  
que cargan a cuestras los invitados  
componen una alambrada de espinos.  
CRISTO VIVE.  
hombres y mujeres se inclinan.  
pero no rezan.  
entre cabezas, pezuñas, rabos, latas,  
cartones, zapatos, muletas, neumáticos,  
perros y zopilotes <sup>(5)</sup> bailan liliam y yose  
en el día de su boda. la orquesta es un niño  
y su guitarra, y el artista del hambre que le acompaña,  
pálido como un mimo.  
CRISTO VIVE.  
ancianos y ancianas doblan la rodilla.  
pero no rezan.  
liliam y yose brindan con vasos de plástico por un futuro  
de perdices. su futuro, sin embargo, es el de los dos globos  
que engalanan su covacha, y en los que han escrito  
sus nombres: liliam y yose y yose y liliam.  
nunca se elevarán al cielo.  
alguien los pinchará antes  
e irán a parar directamente  
al cubo  
de la basura.

---

(5) Ave de rapiña de color negro. Se alimenta de carroña y habita en lugares en donde existe alta concentración de residuos sólidos biodegradables.

## carbón

la carbonería conoció tiempos más negros:  
 los niños venían a vender el carbón  
 que caía de las vagonetas  
 y que recogían al pie de las vías.  
 a veces, les daban una peseta.  
 el carbón  
 tenía la anchura del suelo  
 y era casi tan alto como el techo.  
 los cubos, de plástico o de metal,  
 forman una cola  
 que da la vuelta a la manzana,  
 y desde la misma puerta,  
 con una pala en la mano,  
 a las siete de la mañana,  
 con treinta puntos de sutura  
 recién cosidos a su estómago,  
 vestido todavía con el camión  
 con el que se ha escapado del hospital  
 hace sólo unas horas,  
 manolo,  
 el carboneo,  
 los va llenando.  
 sí.

la carbonería conoció tiempos más negros.  
 pero de eso hace ya muchos años:  
 diez,  
 puede que quince o veinte,  
 puede que más.  
 a fecha de hoy,  
 manolo,  
 el carbonero,  
 se pincha insulina  
 dos veces al día,  
 en los portales de los edificios  
 ya no se deja espacio suficiente  
 para poner las carboneras,  
 en las casas  
 ya casi no quedan  
 cocinas de carbón,  
 y ya no hay niños  
 que corran  
 detrás de las vagonetas.  
 en las minas,  
 los pozos  
 están cerrando.



redacción y  
 nudos de distribución:

# jangeles@unf.edu #  
 # salustiano.mart@teleline.es #  
 # jlopezd1@pie.xtec.es #  
 # mariamaeso@arrakis.es #  
 # Virgilio.Tortosa@ua.es #  
 # quiquefalcon@ctv.es #