

PIERRE BOULEZ (1925-2016). PENSAR LA MÚSICA

Javier Boned Purkiss

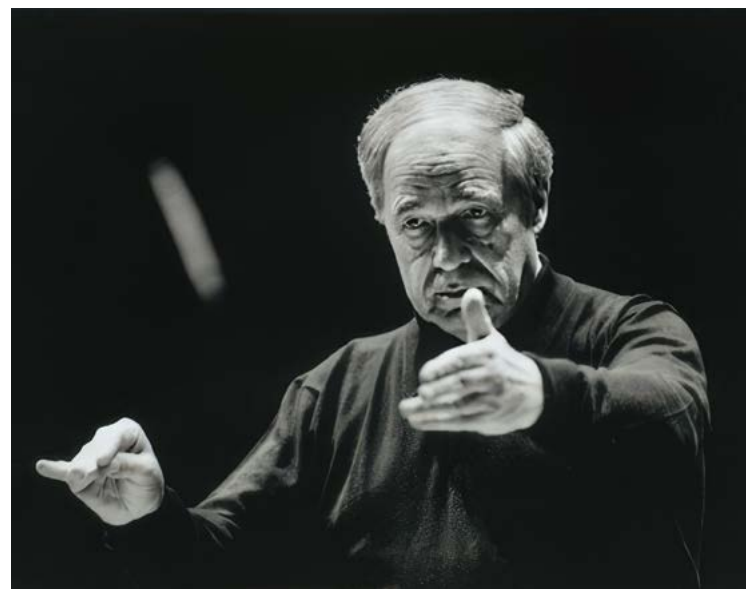
TRAYECTORIA

Se conmemoran cien años del nacimiento del compositor, director y pensador francés Pierre Boulez (Montbrison, 1925, Baden-Baden, 2016), uno de los grandes artistas de su siglo, y cuya influencia marcó de forma profunda la evolución de la música. Poseedor de una mente verdaderamente universal, más propia del Renacimiento que de la hiper-especialización de nuestros días, fue un talento asombrosamente diverso. Sin sus composiciones, grabaciones, escritos teóricos y talento administrativo, —tuvo un impacto significativo en el desarrollo de las instituciones musicales francesas— la escena musical actual sería muy distinta.

A los 15 años, se trasladó a Saint-Étienne para concluir su bachillerato en matemáticas, una decisión que complacía a su padre y alimentaba el genuino interés que siempre tuvo por los números. En 1941, se mudó a Lyon para cursar Matemáticas Avanzadas, y a finales de 1943, partió a París para ingresar en el Conservatorio, a la vez que escribía sus primeras composiciones sobre poemas de Baudelaire y Rilke, demostrando su exquisito gusto por la poesía. En enero de 1944 fue admitido en las clases preparatorias del Conservatorio y asistió a clases privadas con Messiaen. Aunque no logró ingresar a la clase de piano, se volcó en el estudio de armonía, contrapunto y análisis con René Leibowitz, quien lo introdujo en la técnica dodecafónica. Unas semanas antes de la Liberación de París, ganó el *Primer Premio de Armonía*.

A partir de 1945, surgieron sus primeras obras importantes: *12 Notations*, las *Dos sonatas para piano* y la *Sonatina para flauta y piano*. A finales de los años cuarenta comenzó a establecer nexos con la cultura musical alemana, en los *Festivales de Donaueschingen* y los *Cursos de verano de Darmstadt*, estos últimos considerados «templo» de la vanguardia musical. Su activa presencia en Darmstadt, junto a Stockhausen, Berio, Ligeti y Nono, lo consolidó como una de las personalidades más destacadas de su generación. Publica sus primeros artículos: *La consagración de la primavera: Stravinski permanece*, y *Schönberg ha muerto*. Compose *Le marteau sans maître* (1953) y experimenta

EL COMPOSITOR, DIRECTOR Y PENSADOR PIERRE BOULEZ (MONTBRISON, 1925, BADEN-BADEN, 2016) FOTO: PHILIPPE GONTIER.





EDIFICIO DEL IRCAM, DISEÑADO POR RENZO PIANO, EN LA PLAZA STRAVINSKY, JUNTO AL CENTRO GEORGES POMPIDOU (PARÍS).

en los estudios de música concreta de Pierre Schaeffer, dando lugar a sus *Estudios I y II*.

Según Diana Arismendi, «...Boulez se rebeló ante la realidad de una Francia de posguerra con poco espacio para la producción contemporánea. Su objetivo era pensar la música de su tiempo, construir las bases de una nueva estética y propiciar un espacio para la experimentación.»¹

Con esta idea, en 1954, fundó los *Conciertos del Petit Marigny*, que se convertirían en los emblemáticos encuentros de *Domaine musical*. Esta sociedad de conciertos se dedicó a promover en Francia a compositores de la *Segunda Escuela de Viena*, a figuras como Bartók, Varèse, y a compositores de su propia generación.

En junio de 1956, Boulez dirigió una orquesta sinfónica por primera vez en su vida, en

un programa con obras de Debussy, Prokofiev y Stravinsky, al frente de la Orquesta Sinfónica Venezuela, en el Teatro Municipal de Caracas. Para Boulez, esos fueron años de grandes descubrimientos en la música (John Cage, Mauricio Kagel), la poesía (Artaud, Mallarmé) y la plástica (Klee, Kandinsky, Mondrian). En Estados Unidos conoce a Varèse, Stravinsky, Calder, Pollock, de Kooning, y descubre la poesía de E. Cummings, que influiría en toda una generación de compositores. En París, se relacionó con artistas plásticos venezolanos del grupo *Los Disidentes*: Alejandro Otero, Mateo Manaure, Airmée Battistini, Pascual Navarro, Luis Guevara Moreno, Jesús Soto, y con el compositor Antonio Estévez. Soto y Boulez mostraron mucha cercanía en los años cincuenta y parte de los sesenta. Soto estaba interesado en el serialismo musical,



EDIFICIO DEL IRCAM; SALA EXPERIMENTAL. FOTO: DENANCÉ, MICHEL. FONDAZIONE RENZO PIANO. IRCAM. INSTITUT DE RECHERCHE ET COORDINATION ACOUSTIQUE/MUSIQUE.

donde encontraría ideas para codificar elementos plásticos; Boulez a su vez en las posibilidades constructivas de la plástica, de donde derivarían nuevas técnicas de escritura musical. Ambos reflexionaron sobre la relación entre la música y la pintura buscando innovar en sus estructuras.

En los años sesenta, sus apariciones como director de orquesta se multiplicaron en escenarios de Europa y Estados Unidos, con un repertorio basado en Schönberg, Berg, Stravinsky, Stockhausen, Messiaen, en sus propias obras, y también en Beethoven. El ritmo frenético de su vida de director no le impidió continuar produciendo obras de gran envergadura. En 1966, dirige *Parsifal* por primera vez en Bayreuth, a donde no regresaría hasta el 2005. En 1969 es nombrado director de la Orquesta Sinfónica de la BBC, en 1971 asumiría la dirección de la

Filarmónica de Nueva York, a la salida de Leonard Bernstein. A lo largo de estos años (71-77), buscaría atraer a un público conservador a los espacios de la nueva música, algo que las orquestas siguen buscando en la actualidad. Sus mejores obras de este periodo fueron *Éclat-Multiples* y la emblemática *Cummings ist der Dichter*.

En 1970, el presidente Georges Pompidou le encargó la elaboración de un proyecto para un instituto de investigación musical en colaboración con el futuro Centro Georges Pompidou. Así nació el futuro IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*). Fue el comienzo de la era de Boulez como constructor de instituciones. En 1976 asumió oficialmente la dirección del IRCAM y fundó el *Ensemble Intercontemporain*. En 1977, a su salida de la Filarmónica de Nueva York, se inauguraron las instalaciones

Tabla XVI-A												
Orden N.º	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Nota	E ^b	D	A	A ^b	G	F [#]	E	C [#]	C	B ^b	F	B
Duración												
Ataque												
Dinámica	pppp	ppp	pp	p	quasi p	mp	mf	quasi f	f	ff	fff	ffff

Tabla XVI-B												
Orden N.º	7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9
Nota	E	E ^b	B ^b	A	A ^b	G	F	D	C [#]	B	F [#]	C
Duración												
Ataque												
Dinámica	mf	pppp	ff	pp	p	quasi p	fff	ppp	quasi f	ffff	mp	f

PIERRE BOULEZ. *STRUCTURES PARA DOS PIANOS* (1951-52).

del IRCAM diseñadas por Renzo Piano, junto al Centro Georges Pompidou. Imparte su conferencia inaugural en el *Collège de France*, donde fue nombrado profesor de la cátedra de 'Invencción, técnica y lenguaje en la música'. En los años 83, 84 y 85 Boulez abordaba temas como el oficio del compositor, el lenguaje musical en su relación con la invención, la intuición y la toma de decisiones en el acto creativo, el trabajo organizativo y los retos temáticos, ideas que exponía apoyadas en sus fantásticas grabaciones de las obras que analizaba exhaustivamente.

Mientras tanto su catálogo no paraba de crecer, experimentando con la música electrónica en obras de gran envergadura: *In memoriam Stravinsky* y *Répons*, para orquesta y electrónica en vivo; *Dialogue de l'ombre double*; la monumental *Rituel in memoriam Maderna*, para orquesta de ocho grupos; *...Explosante-fixe...*, *Dérive*, (1984) para seis instrumentos; *Notations I-IV*, (1984) para gran orquesta; *Memoriale (...Explosante-fixe... Originel)*, para flauta y ocho instrumentos e *Initiale*, (1987) fanfarria para septeto de metales.

Desde su regreso a París a finales de los años ochenta, Boulez hizo campaña para la construcción de un centro de música que

combinara un conservatorio, salas de conciertos, museo y biblioteca; sería la génesis de la *Maison de la musique* y la *Philharmonie de Paris*. En 1989 firmó un contrato exclusivo con *Deutsche Grammophon* y continuó grabando su impresionante discografía.

Su última gira fue en 2011 al frente de los músicos de la Academia de Lucerna y el *Ensemble Intercontemporain* para interpretar *Pli selon pli*. A partir de entonces, canceló la mayoría de sus conciertos y permaneció en Baden-Baden.

Para Diana Arismendi, de nuevo, «...Boulez, como director, buscaba la máxima fidelidad a la partitura, empeñado en transmitir al público la intención del compositor. Su técnica de batuta le confería una precisión y exactitud únicas, sin grandes gestos en el pódium, que daba como resultado interpretaciones sumamente analíticas y originales. Su oído extraordinario le permitía detectar el menor fallo de afinación y le otorgaba una especie de sexto sentido para iluminar estructura, frases, planos sonoros. Su discografía es indispensable para apreciar la música del siglo XX. Con respecto a su obra como compositor, aún es pronto para determinar cuáles se consolidarán en el repertorio, pero algunas, magníficas e incandescentes, son candidatas a clásicos.»²

LA COMPOSICIÓN SERIAL

En el contexto de su búsqueda de mayor sentido de unidad y de inevitabilidad en la música, su idea de elaboración en crecimiento permanente y de autodesarrollo va mucho más allá de la técnica y se presenta como una decisión estética o, incluso, como una postura filosófica.

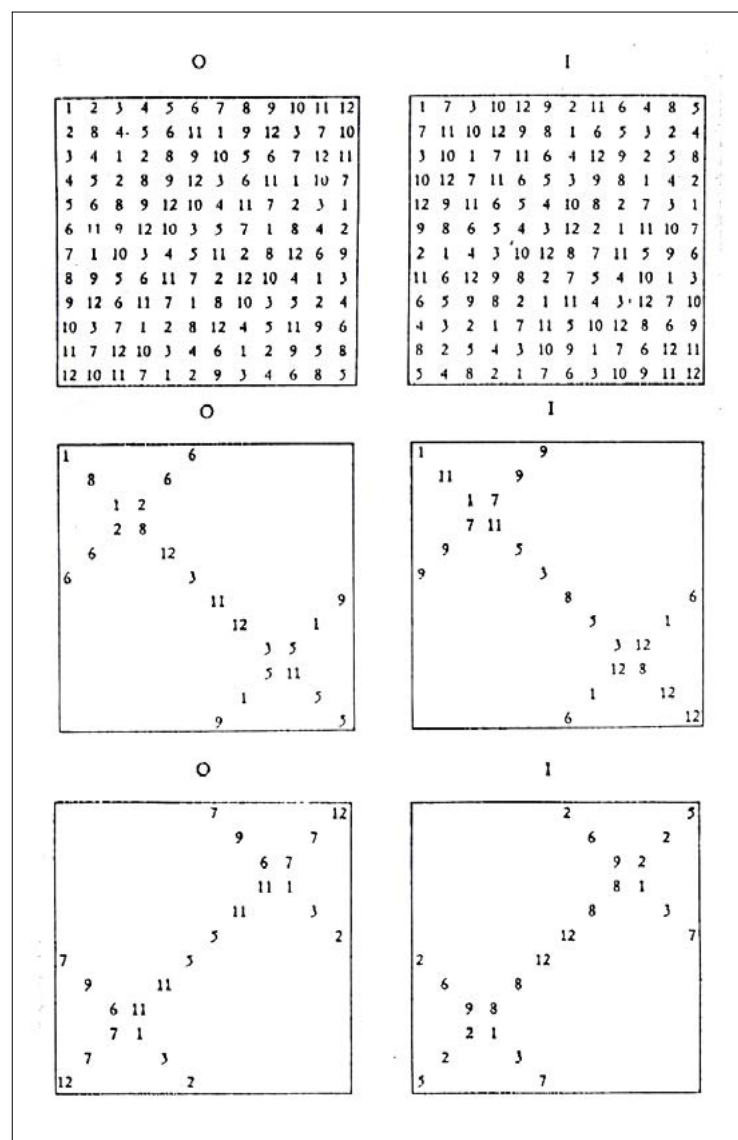
Como director, en Pierre Boulez destacaba su enfoque analítico y su control absoluto de la orquesta, que marcaron una nueva manera de interpretar la música sinfónica. Su precisión extrema permitía revelar capas de la partitura que, en manos de otros directores, podían quedar ocultas en la espesura sonora. Su batuta evitaba el sentimentalismo excesivo, favoreciendo la

claridad arquitectónica y la transparencia instrumental. Pero fue en la composición donde realizó grandes innovaciones.

En la música de Boulez, la oposición entre tiempo continuo (subdivisiones irregulares del pulso) y tiempo discontinuo (rápidas y regulares estructuras rítmicas aditivas de valor métrico indivisible) dieron origen, en su último período creativo, a una tercera posibilidad: una métrica regular pero flexible con zonas en las que el ritmo es suspendido por medio de una amplia utilización de la ornamentación. Los trabajos escritos después de *Répons* (1981) comparten como característica común el logro de una gran fluidez y libertad rítmica a través de una muy compleja organización de texturas, pero de gestos instrumentales individuales más simples.

Boulez descubrió en Webern el umbral hacia un sistema serial generalizado de la música, del que su obra *Structures* para dos pianos constituye una de las primeras y más notables ilustraciones. Apoyándose en su rigor inflexible, en su total ruptura con el pasado, en la organización serial del ritmo, del timbre, y la unión de la escritura vertical con la horizontal. En Boulez van a confluir la poesía del instante y el sentido de la continuidad, de la prolongación, de la construcción que debe durar y servir. La unidad de la música se consigue a través de tempestades ajustadas y precisas, mediante la alianza y conciliación de contrarios, haciendo brotar cargas de tiempo puro. Según Martine Cadieu: «...en Boulez el pensamiento musical tiende en la dirección de una sola secuencia rítmica. Entonces un objeto prolifera, impulsa sus ramajes, sus texturas, unificando y a la vez cerrando el pensamiento.»³

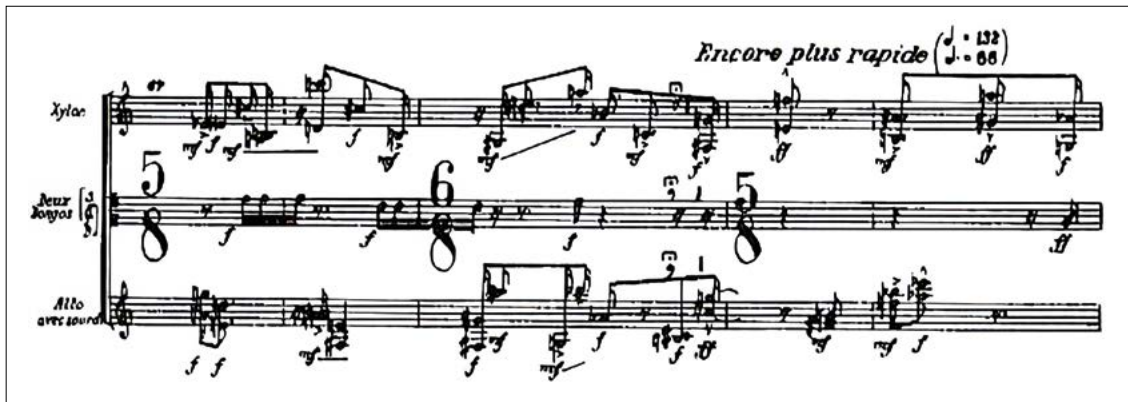
Boulez va a contar siempre con dos referencias anteriores en la música, Debussy y Webern. El primero supondría la forma en completa continuidad, la renovación del tiempo musical sin esperar retorno. El segundo le proporcionará el rigor en la elaboración de los temas y las alturas, la conciencia de nueva dimensión sonora,



STRUCTURES PARA DOS PIANOS (1951-52). RELACIONES NUMÉRICAS.

de abolición de lo horizontal como opuesto a lo vertical, de la serie como única manera de ser, de dar una estructura al espacio sonoro. Para Boulez la creación es idéntica a lo imprevisible convertido en necesidad.

En su *Segunda Sonata para Piano* (1948), las células sonoras, bastante breves, sirven de soporte a las sonoridades, temas rítmicos, trabajados y desarrollados. Se rompe con el dodecafonismo clásico y se pasa al mundo serial integrado, cuando las estructuras de timbres y de intensidades vengán a unirse con las sonoras y rítmicas. Todo se utiliza serialmente. «...Schoenberg sólo se interesaba por la altura, Webern por la duración y el timbre, Boulez incluye



PIERRE BOULEZ. *LE MARTEAU SANS MAÎTRE*, (1952-54), SEGUNDO MOVIMIENTO, COMPASES 67-69.

la intensidad, aplicando a todos los conceptos el principio serial de organización.»⁴

En las citadas *Structures para dos pianos* (1951-52), asistimos a una representación de *grado cero* barthesiano en su línea de investigación, en una especie de absurdo, de caos y engranaje mecánicos que tiende prácticamente hacia el azar: «...Se trata de eliminar del vocabulario toda huella de herencia, ya sean figuras, fases, desarrollos, formas, hacer síntesis nuevas sin reminiscencias estilísticas. Hay una búsqueda de equilibrio entre la invención y el rigor.»⁵

En esta obra la música puede escribirse automáticamente y comienza a ser el resultado de una lectura mecánica de las tablas numéricas que asignaban consecuentemente todos los valores musicales. Una serie de mayor orden determina la secuencia que se sigue para leer las series numéricas. Algunos aspectos de la pieza se dejan en manos de la elección compositiva del autor, como el tiempo y el número de exposiciones que deben utilizarse en cada momento, así como el registro.

La impresión de casualidad es justamente producida por exceso de estructuración previa, y de su mezcla con los aspectos arbitrarios. Un efecto de estatismo global. Se abre el camino hacia una música en la que los detalles individuales son insignificantes en comparación con el efecto global de la obra. El ritmo es muy

aditivo y la dimensión temporal nace de un cúmulo de unidades individuales.

Boulez va buscando diferentes desarrollos modificables, metamorfosis, y distribuye los ciclos de tal forma que puedan ser interpenetrados (la última pieza es una homotecia, un microcosmos de la pieza entera). El espacio se vuelve multidimensional, se rompe totalmente la continuidad musical. En cuanto a la velocidad, las acciones son tan complicadas y unidas que anulan toda referencia a una pulsación. Su utilización, alrededor de los *tempi* generales, engendra una extraña fluidez. Es a la vez límpido y misterioso. Según Henri Pousseur, «...Para Boulez, esta obra representaba una especie de “cero absoluto” de su investigación, una prueba de fuego o de hielo a la que estaba decidido a someter su imaginación y su oficio para comprobar qué elementos resistirían».⁶

En esta composición, toda inferencia del sujeto en las decisiones compositivas será eliminada con el recurso de la fría objetividad del dato estadístico que la preside, deducida en su totalidad mediante una serie compleja de relaciones numéricas, de una única forma original. Andrea Lanza nos explica lo exhaustivo del método: «...De una serie primera se deduce una matriz numérica que comprende la serie original y once transposiciones que comienzan por turno desde cada una de las

notas. Lo mismo sucede a partir de la inversión de la serie original, hasta formar una segunda matriz de doce series (matriz inversa). Ambas matrices se utilizan para determinar todas las duraciones, las dinámicas y los modos de ataque, así como el orden en que se introducen las cuarenta y ocho series de notas y las cuarenta y ocho series de duraciones en toda la composición. En lo que respecta a las duraciones, se establece una serie de doce valores logrados multiplicando la fusa por cada número de la serie, y su orden está determinado por las diagonales de la matriz original para el piano primero, y por los de la matriz inversa para el piano segundo. Lo mismo se hace con la serie de los diez modos de ataque y su orden lo determinan las diagonales opuestas a las anteriores.»⁷

¿Hacia dónde conduce esta sofisticada metafísica numérica? ¿Qué subyace detrás de este despliegue experimental? Aquí comienzan a tener especial sentido las poéticas de la *Obra Abierta* estudiadas por Umberto Eco, cuando se nos asegura que una obra es estéticamente válida en la medida que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias, sin dejar ella de ser una misma. La poética de la *Obra Abierta* tiende a promover en el intérprete actos de libertad consciente, colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables, entre las que él mismo instaura su propia forma sin estar determinado por una necesidad dirigida por la organización de la obra disfrutada.

Se tiene así un espectro de resultados de disfrute rígidamente prefijados y condicionados, de modo que la reacción interpretativa del lector no escape nunca al control del autor. Como en la poesía de Mallarmé, cuando él mismo asegura que es preciso evitar que un significado único se imponga de golpe; como en el *Ulises* de Joyce, que se expande en toda dimensión, incluida el tiempo, en torno a un sólo punto. El espectador estará obligado a

escoger sus grados de acercamiento, sus puntos de contacto, su escala de referencias, teniendo él mismo que tender a utilizar de forma contemporánea la mayor cantidad de gradaciones y dimensiones posibles, haciendo dinámico, multiplicando, extendiendo al máximo sus instrumentos de asimilación.

LE MARTEAU SANS MAÎTRE

En *Le Marteau sans Maître* (1957) Boulez entra en su madurez. Camina en el sentido de la abstracción, a la orilla de un cierto hermetismo. La evidencia poética es muy clara, pero no una transparencia demasiado delgada que permita captar la obra en el primer contacto. Se hace patente una obsesión: ¿cómo salir del carácter unidimensional de la música? ¿Tiene la obra un principio, un final, un desarrollo único? Boulez busca diferentes desarrollos modificables, metamorfosis. La obra consta de tres ciclos fundados en tres poemas. Los tres poemas dan lugar a diferentes piezas. Un ciclo comprende tres, otro dos, el último cuatro. Los ciclos han sido compuestos separadamente, pero Boulez los ha distribuido como una interpenetración. La última pieza es un microcosmos de la pieza entera.

Con *Le marteau sans maître*, Boulez entra por primera vez en ese espacio multidimensional que le atrae tanto y rompe la continuidad musical. Son también muy importantes las estructuraciones del *tempo* (la notación tradicional está sobrecargada de indicaciones de velocidad). La velocidad modifica los valores introduciendo los obstáculos materiales en la escritura. Esta utilización de fluctuaciones alrededor de los *tempi principales* engendra una extraña fluidez.

La música se plantea como un flujo lineal de carácter melódico, aunque la forma se convierta en obsesión. Se trabajará con células expansivas y transformativas que acaban por sustituir ideológicamente a los temas, pero con funcionamiento similar. La intención es crear



PIERRE BOULEZ. PUBLICACIONES.

un contexto de dinámicas variables y de modos de ataque generalizados que pulverice la percepción de la continuidad, que acaba asegurada por otra parte con la riqueza del tratamiento tímbrico. Se trata de un delirio organizado, multidireccional, que da un especial acento polifónico, aunque sigue siendo fundamental la melodía de timbres.

Se trata de un serialismo matizado por una escritura ciertamente melódica, aunque sea de un nuevo melodismo, y una consideración del timbre muy francesa y que entronca cercanamente con la de Messiaen y más lejanamente con la de Debussy.

PLI SELON PLI

Este doble parentesco se acentuará más en el monumental retrato de Mallarmé desarrollado con el título *Pli selon Pli* (*Plieue a plieue*), entre 1957 y 1962. En esta obra, un Mallarmé simbolista y un lejano recuerdo de Debussy le van a servir para una rigurosa estructuración del timbre en una polifonía rica y variada. Se trata de una de las más hermosas obras de Boulez y, sin traicionar los principios del serialismo integral, una composición de una factura fundamental-

mente francesa contradiciendo la idea de que la técnica implica una estética uniforme.

No hay duda de que la mayor parte de la obra del Pierre Boulez «serialista integral», el de la primera época, se basa en un flujo lineal de carácter melódico, aunque la forma se convierta para él en una obsesión. Ello le permite crear células expansivas y transformativas que acaban por sustituir ideológicamente a los temas, pero con un funcionamiento similar.

Quizás la inserción de todo ello en un contexto de variables dinámicas y de modos de ataque generalizados pulverice la percepción de continuidad, que acaba asegurada con la riqueza del tratamiento tímbrico. El resultado es de una poética especial que tal vez justifica la autodefinición de Boulez da de su música como un «delirio organizado». La multidireccionalidad de su serialismo integral, para el compositor español contemporáneo Tomás Marco, «... da a su sonoridad un especial acento polifónico pese a lo cual sigo sosteniendo que sus mejores logros son de un melodismo de nuevo cuño, melodismo que, por supuesto, incluye una realización novedosa y sofisticada de la melodía de timbres, de tan añejo abolengo en la vanguardia del siglo XX.»⁸

EL PENSAMIENTO SERIAL

Los descubrimientos posteriores a la Escuela de Viena trataron de generalizar este principio por todas las características del fenómeno sonido, o sea, unificar y universalizar el principio teórico de la serie. Las características del sonido incluyen la altura, la intensidad, la duración y el timbre. Es a estos cuatro componentes que se ha extendió la acción de la serie, aplicándoles relaciones cifradas que caracterizaban tanto el intervalo de frecuencia como el intervalo de duración, el de dinámica como el de timbre, así como a sus relaciones posibles entrecruzadas, originando fenómenos anexos por las reacciones que ejercían unas sobre otras.

Así, después de haber generalizado el principio de la serie, se estuvo obligado a darle, para cada uno de los componentes sonoros, una forma específica, donde el número doce ya no cumpliría más su función preponderante. La serie se convirtió de este modo en un modo de pensamiento polivalente, y no sólo en una técnica de vocabulario.

El pensamiento serial engendrado por los músicos post-webernianos tendió a señalar que la serie debía no solamente engendrar el propio vocabulario, sino extenderse a la estructura de la obra. Para Pierre Boulez, «... es por lo tanto una reacción completa contra el pensamiento clásico que pretende que la forma sea algo preexistente, como la morfología general. No hay escalas preconcebidas, ni estructuras generales en las cuales se inserte una idea particular; por el contrario, la idea del compositor, utilizando una metodología determinada, crea los objetos necesarios y la forma también necesaria cada vez que desea expresarse. El pensamiento tonal clásico estaba basado en un universo definido por la gravitación y la atracción; el pensamiento serial, por un universo en permanente expansión.»⁹

COROLARIO

Como puede verse, Boulez profundizó en su afán de lograr que un nuevo oyente, crítico y sensible, rescatase para sí y para su tiempo la herencia de

la música contemporánea que él mismo impulsó y ayudó a trascender. Él mismo, de algún modo, convertido en crítico, escritor y pensador, ejemplificó cómo se podía condicionar al oyente en términos de recepción y percepción, en sus reflexiones críticas acerca de la obra de Webern, Stravinsky, Schönberg e incluso Berg.

Su densa conciencia de la estructura formal y la organización del sonido basada en la exploración de nuevos materiales sonoros, nos han dejado ver en el Boulez compositor su afán por controlar el proceso de la creación musical, evitando la improvisación sin desdén de la sensibilidad y la imaginación. Análogamente, su pensamiento musical, esa búsqueda esencial que transversaliza todos sus escritos, lo confrontó de principio a fin con su ser creador y crítico, en el más amplio sentido de la palabra, propiciando una imagen que se nos antoja perenne: estar en presencia de una reflexión creadora y de un creador reflexivo. ●

BIBLIOGRAFÍA

- 1 ARISMENDI, D. *Pierre Boulez: inmenso legado*. Papel Literario, 2 de noviembre de 2025, pág.1.
- 2 ARISMENDI, D. *Ibidem*, pág.2.
- 3 CADIEU, M. *Boulez*. Espasa Calpe, Madrid, 1977, pág.20.
- 4 CADIEU, M. *Ibidem*, pág.38.
- 5 CADIEU, M. *Ibidem*, pág.41.
- 6 POUSSEUR, H., *Música, semántica, sociedad*, Ed. Alianza Música, Madrid, 1984, pág. 74.
- 7 LANZA, A. *Historia de la Música del siglo XX (3ª parte)*, Edic. Turner, Madrid, 1978, págs. 103-105.
- 8 MARCO, T. *Pensamiento musical y siglo XX*, Fundación Autor, Madrid, 2002, pág. 329.
- 9 BOULEZ, P. *Hacia una estética musical*, Monte Avila Editores, Caracas, 1990, pág. 287.

SOBRE LA POESÍA DE JOSÉ BAENA REIGAL

Francisco Ruiz Noguera

MÁLAGA, 14 DE DICIEMBRE DE 2025
DÍA DE SAN JUAN DE LA CRUZ
ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE VICENTE ALEIXANDRE

El pasado 8 de septiembre moría José Baena Reigal (Málaga, 1946-Torremolinos, 2025) a los 79 años edad, en el Hospital Marítimo de Torremolinos. Durante los últimos meses de su vida, cercado ya por la enfermedad y consciente de un final cercano, decidió preparar la reunión de su poesía, de cuya edición se habría de encargar su amiga Victoria Rosado; ambos sugirieron la posibilidad de que (un honor para mí) esa edición fuese acompañada de un prólogo de mi autoría.

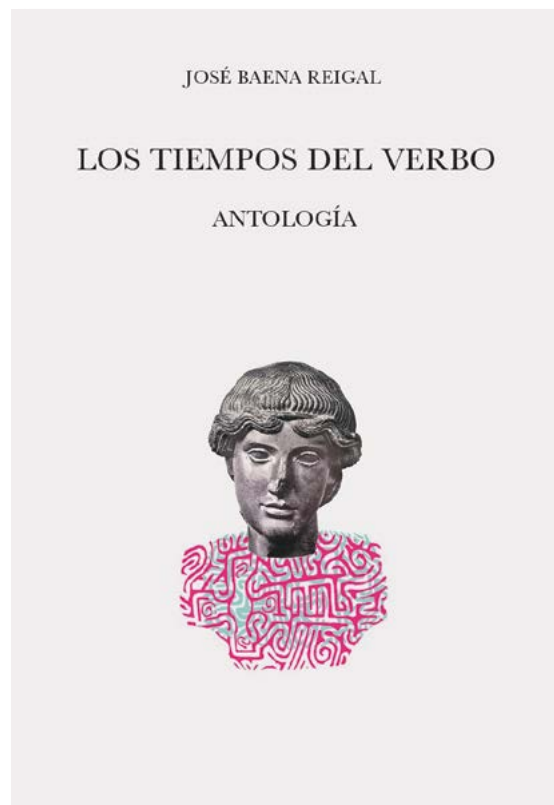
En otoño, Victoria, también amiga mía desde hace años, me hizo llegar el original, y un día señalado de diciembre (aniversarios de San Juan de la Cruz y de Vicente Aleixandre, e especial significación para el poeta) quedaba cerrado el texto introductorio que a continuación sigue, que es el que figura en la edición próxima a aparecer en la malagueña editorial Jákara de Francisco Olalla.

Recoge en este volumen José Baena una extensa antología de su obra poética escrita a lo largo de más de cincuenta años, y escoje como título del volumen uno que tiene que ver con la temporalidad, tema nuclear de la poesía de siempre y de cualquier lugar o lengua: *Los tiempos del verbo*. ¿Hay guiño, en esta elección, al título que —con cambio en los «accidentes» de esa misma categoría gramatical— escogió hace años Jaime Gil de Biedma para su poesía completa, *Las personas del verbo* (1975 y 1982)?

Desde luego, en ambos títulos está implícita la acción (el concepto: el componente

verbal) junto a otros elementos (algunos de los «accidentes» de la gramática tradicional) que acompañan esa acción: personas y tiempos. Para José Baena, hombre de sólida formación literaria y gran cultura, no creo aventurado pensar que no se trate de mera coincidencia, sino de intencional guiño de intertextualidad... ¿y homenaje?

CUBIERTA DE PILAR GARCÍA MILLÁN PARA LA
PORTADA DE LA ANTOLOGÍA DE JOSÉ BAENA.



En lo que sí hay afinidades es en la presencia de Aleixandre en partes digamos que relevantes de ambas recopilaciones: a Vicente Aleixandre dedica Jaime Gil de Biedma el poema *Arte poética*, de uno de sus primeros libros *Compañeros de viaje*; y, por su parte, José Baena recurre en dos ocasiones a citas liminares de Aleixandre en poemas del libro final aquí incluido, *Sombra de Babel* (en la segunda ocasión, en el último de los poemas del libro, lugar, sin duda, especialmente significativo).

Pero es que, además, en el caso del autor de *Los tiempos del verbo*, esa presencia aleixandrina está ya desde el principio.

En la presentación a la quinta publicación poética de José Baena, *A imitación de Propertio* (1991), leemos estas palabras de Pere Gimferrer: «...En aquellos días de 1969 —en el verano mallorquín, conscriptos en la luz de olivos y algarrobos—, José Baena, como yo mismo, se reconocía en los versos refulgentes y diamantinos de Vicente Aleixandre. Entre hebillas y correaes, purificando la embocadura negra de los fusiles de asalto, andariegos en la llanura que golpeaba el escudo solar, José Baena y yo evocábamos los resplandores de la Ciudad del Paraíso. Ya por entonces escribía versos José Baena; tengo de ellos un recuerdo impreciso de imágenes en cascada, de reverberaciones aleixandrinas, en el yunque del mediodía, calcinado y magnífico».

Referencias varias (directas o indirectas) a la tierra de José Baena, Málaga, en estas palabras del entonces joven poeta catalán, que ya había publicado, unos años antes, en una de las colecciones más destacadas de entonces (El Bardo), su libro *Arde el mar* (1966) que obtuvo el Premio Nacional de Poesía; precisamente, formó parte de aquel jurado otro poeta de la Ciudad del Paraíso, Alfonso Canales (como ganador del mismo premio el año anterior por su obra *Aminadab*, 1965); y lo fue de forma muy activa, según llegó a comentarme Canales, que, desde entonces tuvo una muy buena amistad con Gimferrer.



JOSÉ BAENA REIGAL; C. 1990, C. 2005; C. 2020.

El caso es que no es de extrañar —por afinidades varias— que, en aquellos días de la mili en Mallorca, los dos jóvenes evocaran —además de «los versos refulgentes y diamantinos de Vicente Aleixandre», «los resplandores de la Ciudad del Paraíso»—.

Hace solo unos días encontré, casualmente, la razón de aquellas complicidades: a propósito de un comentario de Irene Vallejo en su muro de Facebook, el 12 de septiembre de 2024, en el que hablaba de su visita a la casa de Robert Graves, en la sierra de Tramontana en Deià. En un post que subió José Baena Reigal leemos: «...Durante la primera parte de mi servicio militar en Mallorca tuve como compañero al gran poeta Pere Gimferrer, al que conocía por la célebre Antología de Batlló. A finales de 1969 fue invitado a almorzar por Robert Graves en su casa de Deià y yo tuve la fortuna de acompañarle. Nunca olvidaré la afectuosa cercanía de Graves en aquel encuentro tan plenamente vivido».¹

Estamos hablando, pues, de dos jóvenes poetas de la que después sería llamada *generación del 70*, cuando, desde diversos lugares de España, algunos jóvenes poetas lanzaban propuestas renovadoras tanto en lo temático como en lo formal.

Pere Gimferrer había nacido en 1945 (Barcelona); José Baena Reigal, en Málaga en 1946, ciudad que también destacó entonces por sus muy prestigiosas publicaciones que, siguiendo una cuidadosísima tradición

impresora que entronca con la revista *Litoral* de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, y que a partir de 1960 reforzó *Ángel Caffarena* (sobrino de Prados), con la fundación de las «Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce», que, muy especialmente en sus colecciones de breves Cuadernos (de María Cristina, de María José y de María Isabel), iniciadas en los años sesenta, fueron lugar de publicación de algunos los primeros títulos de poetas de esta nueva generación española (posteriores serían los de Almoraduj y los del Sur, Nuevos Cuadernos de María Cristina, los de David, los de María Eugenia, o los de Raquel). Se trataba de breves cuadernos —en principio, adelantos de obras que luego tuvieron mayor extensión— de novísimos poetas que, entonces desconocidos, fueron, más adelante, nombres imprescindibles en la lírica española. Como se advierte en un breve catálogo del, por entonces, recién fundado Centro Cultural Generación del 27: «...Gracias a Caffarena, que contó con el apoyo y asesoramiento de Vicente Aleixandre, publicaron en Málaga su primera obra muchos poetas españoles que luego han alcanzado la primera magnitud».²

Entre aquellos poetas veinteañeros estuvieron, por ejemplo, Gimferrer que, en 1966 publicó, en los Cuadernos de María José, 3 *Poemas*, cuando su autor —según aclara en breve nota Alfonso Canales— acababa de recibir, el Premio Nacional por *Arde el mar*. En aquellos mismos cuadernos malagueños, aparecieron títulos como los de Guillermo Carnero (*Dibujo de la muerte*, y *Libro de horas*, ambos de 1967), Leopoldo María Panero (*Por el camino de Swan*, 1968), Jaime Siles (*Génesis de la luz*, 1969), Jénaro Talens (*Una perenne autora*, 1969), Marcos Ricardo Barnatán (*Muerte serena*, 1970) o José Infante (*Imágenes sucesivas*, con nota de Jorge Guillén, 1970).

Este es el contexto literario y editorial en el que empieza a editarse la obra de Baena Reigal, cuya primera publicación es *Ya sé que da lo mismo*.³

YA SÉ QUE DA LO MISMO

Dos poetas malagueños nacidos el mismo año (1946), compañeros, además, durante la primera parte del bachillerato, en mismo Colegio del Sagrado Corazón (después lo serían en el recién inaugurado Instituto de Nuestras Señora de la Victoria, Martiricos). En aquella breve nota, advertía Infante que «en Baena hay desde el principio esas tres o cuatro características que han hecho al andaluz universal (¿o universales a los andaluces?), desdén, austeridad (que no es lo contrario de barroquismo), sabiduría y escepticismo (más que fatalismo)...».

El cuaderno incluye un solo poema, dividido en varias partes, con inicio en un marco natural, de lo que podríamos denominar una poética de lo diurno, del éxtasis y la carnalidad (con aquellas imágenes que más adelante recordaría Gimferrer: «en cascada, de reverberaciones aleixandrinas»:

«...Ya sé que da lo mismo / el murmullo
de los álamos recomiendo al río, /
manso espejo de precoces batracios, / o
de los pescadores de salmodia bronca, /
clamante brío que de las gargantas brota
/ como un himno estival. / Reluciente.
Gota a gota vertido / por torsos de
junco o de romero, / quema el sudor las
ondas, / abrazadas por redes en éxtasis
carnal».

De aquel antiguo cuaderno, solo se seleccionan aquí algunos fragmentos:

I («Ya sé que da lo mismo»)

III («Apenas te vi detenida»)

IV («¿Acaso yo soy tú?»),

V («La soledad es un canto de pájaro»)

Se insiste en la contraposición del concepto de plenitud frente al de pérdida, desamor, soledad:

I «Cerrada sobre sí, visiblemente plena / como un círculo de brisa elástico y danzante / se completa la tarde / [...] / Trémulo aspiro el canto entre barcas varado / y emergido del mar, / mientras siento la vida convertida en misterio / o hecha don preciosísimo / abierto en ademán total / como mis brazos».

III «Hasta que no te fuiste / no vi mi plenitud / pero era tarde ya. / Era ese no ser sin ti».

V «La soledad es tu boca / faltándole su voz. / O, tal vez sea la propia voz desnuda, / de tus labios, sin tu aliento. / La soledad es ausencia / o la huella de un cuerpo / que se queda sin sombra... / La soledad soy yo / cuando ya no me siento».

Muy común en la época era, por parte de los jóvenes poetas (y más si eran malagueños), enviar sus primeras publicaciones a Velintonia, n.º 3. *El autor de "Ciudad del Paraíso"*, solía contestar amable; así, en este caso:

«Miraflores de la Sierra, agosto 72:

Querido Pepe Baena: Aquí en el campo me acompañan nuevamente sus versos, gracias por el regalo de estos poemas, pocos, pero hincadores, pero alumbradores, que ayudan y esclarecen sobre un hombre y sobre el hombre. Me alegra que a la sombra y a la luz de Málaga surjan y nos latan, nos hagan presencia y nos sean verdad. Me acuerdo de ustedes todos, de vosotros todos, y a ti gracias y un abrazo».

VICENTE ALEIXANDRE

Miraflores de la Sierra, agosto 72

VICENTE ALEIXANDRE
VELINTONIA. 3
PARQUE METROPOLITANO
MADRID-3

Querido Pepe Baena: Aquí en el campo me acompañan nuevamente sus versos, gracias por el regalo de estos poemas, pocos, pero hincadores, pero alumbradores, que ayudan y esclarecen sobre un hombre y sobre el hombre. Me alegra que a la sombra y a la luz de Málaga surjan y nos latan, nos hagan presencia y nos sean verdad. Me acuerdo de ustedes todos, de vosotros todos, y a ti gracias y un abrazo

Vicente Aleixandre

CARTA DE ALEIXANDRE.

TIEMPO DE PAUSA

Dos años más tarde, publica su segunda obra, *Tiempo de pausa*, por la que recibió el Premio de Poesía Garcilaso de la Vega, convocado por la Universidad de Málaga.⁴

Este breve segundo libro tiene un carácter unitario. Dividida en una serie de fragmentos, esta segunda entrega sigue, en parte, las dos líneas ya presentes en los poemas iniciales de *Ta sé que da lo mismo*: por una parte, el vitalismo, la carnalidad (no es de extrañar, en este orden de similitudes, que, en ambos libros, se incluya sendas citas de uno de los grandes poetas amorosos del 27: Pedro Salinas). Por otra, junto al vitalismo, cierto sentido de apartamiento, de soledad,

de inseguridades: «Mis preguntas las clavo al borde / de la tierra, al filo / de la angustia».

«No sé si alguna vez tú me has buscado,
/ esperando mi voz como la tuya espero /
cuando mis preguntas se hunden en la nada
/ y tus respuestas se quedan en silencios / y
tú tan lejos».

Pero, por encima, prima el amor casi como
sacra celebración y entrega:

«Como un rito te ofrezco / todo lo que de
mí queda, / mis farsas, mis preguntas, / mi
verdad».

«Hasta alcanzar tu cuerpo / ansioso de de-
seos / que siempre han comenzado / donde
termina el mundo, / donde acaba la vida /
[...] / donde nacen mis miedos».

«Más allá del milagro desnudo / de tu cuer-
po, que me arde en las manos».

Una importante novedad, ahora, es la pre-
sencia, desde el principio, de elementos cultura-
listas explícitos, rasgo generacional muy común
en los poetas de esta *generación novísima* o *del se-
tenta*. En este caso, la referencia inicial a las me-
dievales *danzas de la muerte*: «Ande la rueda, siga
la loca danza / aunque las manecillas del reló /
giren inexorables hacia la consumación».

Y, junto a ellas, de inmediato, dos men-
ciones a poetas de referencia en la generación
beat (Allen Ginsberg) o en la poesía popular
que aunó el folk, country, etc. (Bob Dylan). O,
en poema muy cercano, la referencia, en parte
mística («mientras tiembla la tierra en Parusía
de sombras»), o la clasicista al escultor griego
Onatas de Egina (con cuya gloria «duradera» se
ironiza):

«Ciertamente no me importa gran cosa
/ que de Onatas de Egina / solo queden
mármoles dispersos».

CELEBRACIÓN DE CÉSAR

A finales de la década de los ochenta, aparece su
tercer libro, *Celebración del César*, nuevamente en
las ediciones de Ángel Caffarena, y nuevamen-
te acompañado de una nota preliminar de José
Infante.⁵

El volumen es algo más extenso que las
dos publicaciones anteriores. De hecho, las tres
partes en que la obra se divide («Tan solo una
tenaza», «Signos si palabras» y «Celebración de
César») alcanzan, en total, los veinticuatro poe-
mas (la extensión convencional de un libro). Se
abre con una cita de José Infante («Nunca la no-
che puede pasar si miedo»), perteneciente a la
segunda parte de *Elegía y no* («Junio»).

La dicción de estos poemas se aleja del
sentido de poética de lo diurno de los prece-
dentes: imágenes potentes de cierta oscuridad
conceptual que trazan una especie de mapa
interior (con tintes tomados del vanguardis-
mo), a veces opresivo (el mordisco en el costa-
do, el abandono; la nada; «desnudeces inútiles
de imágenes yacentes / sobre la noche»), en
contraste, a veces, con citas (elementos pa-
ratextuales y culturalistas: Emilio Prados y
la ternura, Lorca y el deseo, las ausentes cíta-
ras de Katmandú, la mención —entre litera-
tura y cine— «al Jardín de los Finzi Contini /
mientras siento en tus manos / la feroz resis-
tencia del tiempo en las muñecas»); el vérti-
go y lo inexpresable en la escritura rupturista
de Rimbaud; la amorosa referencia griega: «el
texto que se dice / hablará por sí mismo y rom-
perá la noche / aferrada al irreal ensueño des-
pertando al instante / la fragancia del alba y se
alzará su clara voz / por fin desnuda ya sobre el
mar de Mitilene».

Es en la tercera y última parte («*Celebra-
ción de César*») donde se concentra —con cier-
to hermetismo en el lenguaje— la tensión de
la historia amorosa que, en el fondo, late en
este libro, aunque (salvo en el caso de la cita
de *Julio César* de Shakespeare: «[...] Jamás be-
beré bastante por el afecto de Bruto») no hay

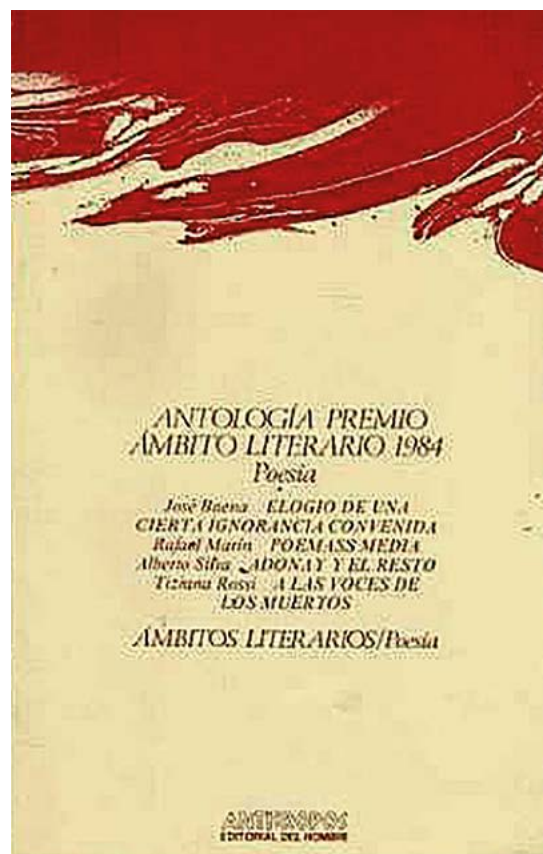
mención textual alguna, puede que no deje de estar presente el guiño a la novela *Los idus de marzo* de Thornton Wilder, y las misivas que, en la isla de Capri, César dirige a su amigo Lucio Mamilio Turrino sobre asuntos personales varios en las vísperas del histórico suceso del asesinato: «...pues morirás seguro en la fecha prevista / sin haberos besado (ayer los mensajeros / trajeron de Egipto importantes noticias) / corazón como piedra apoyada en las sombras / hasta perder el aliento / la voz / y las palabras».

ELOGIO DE UNA CIERTA IGNORANCIA CONVENIDA

Al principio de la década de los ochenta, la colección Ámbitos Literarios, que dirigió Luis Alberto de Cuenca, en la barcelonesa editorial Anthropos, convocó unos premios de poesía cuyos libros galardonados fueron publicados en un volumen conjunto. Ese fue el caso de aquella edición del 84: *Antología Premio Ámbito Literario, 1984 / Poesía*, que contó con la edición de cuatro libros: el del malagueño José Baena (*Elogio de una cierta ignorancia convenida*)⁶, el poeta visual madrileño Rafael Marín (*Poemass media*); el argentino Alberto Silva (*Adonay y el resto*), y la italiana Tiziana Rossi (*A las voces de los muertos*).

En el caso del libro de Baena Reigal, llevó un prólogo de Rafael Pérez Estrada (otro de los poetas malagueños —igualmente amigo suyo— que, aunque perteneciente a una generación anterior, empezó a publicar en torno a los setenta también en las ediciones de Ángel Caffarena: *Valle de los Galanes*, 1968).

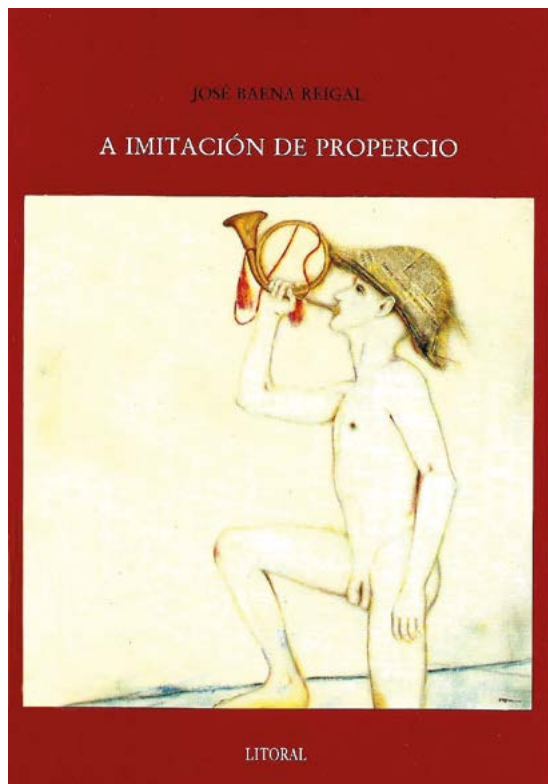
Este *Elogio de una cierta ignorancia...* está en la estela (muy «generación del setenta») de ensamblar textualmente referencias culturalistas con otras de orden metaliterario (sobre todo de la cultura griega, bien de lo cotidiano o de lo mitológico: «Mientras atardece en un café de Tesaloniki», «Paso de la Termópilas»: «...son trescientos cipreses plantados uno a uno / exageradas cifras de muertos en batallas /



PREMIO ÁMBITO LITERARIO ANTHROPOS.

mármol reciente consagra estas agrestes tierras / como atrio legítimo del templo que le ofrecen / los griegos a la valiente Esparta / y vuela en mi memoria el alto en el camino / los guerreros yacentes y un espléndido bronce / desnudo de Leónidas / que mis ojos retienen junto a un nombre: / Termópilas»

Y siempre con un fondo en que conviven el erotismo, más o menos explícito, y la abierta apuesta por la corporeidad: «Zeus y Ganimedes», «Nave de Corinto», «Del Banquete»: «...Recalca su afición a los cuerpos / y bebe entre hombres de otras copas / bajo el soplo del viento / ha venido invitado para gozar la noche / sin esperar que la luz mañanera nos acueste / haciendo que perdure la ofrenda / de muchachos»



A IMITACIÓN DE PROPERCIO.

«reclamando corporeidad a las formas puras / sintiéndome extranjero pues así sigue siendo cada cuerpo / que amamos».

Por aquellos años, publicó Pérez Estrada un breve cuaderno, con tres poemas largos, que contrastaban, por el hermetismo, por la dicción tendente a la abstracción (incluso por la modestia y sencillez de la edición) con otras obras anteriores y posteriores del propio Rafael (3 *propuestas Asilogísmicas*, Málaga, imprenta La Española, 1979), pues bien, en la parte final de su libro, incluye Baena, a manera de diálogo y homenaje, «Variaciones sobre las propuestas asilogísmicas de mi amigo Rafael», textos que participan de las características que, en el prólogo, había atribuido Rafael a los poemas «herméticos y abstractos» de Baena: «...la totalidad

de los poemas que componen este libro parece resumir un sentimiento ético en el que el arte se proclama el gran transgresor del orden establecido.»

«Este libro es, a mi parecer, un alegato contra cualquier forma de aburguesamiento [...]»

A IMITACIÓN DE PROPERCIO

Nuevamente, textos de amigos poetas (Pere Gimferrer y José Infante) acompañan la quinta publicación de Baena Reigal, *A imitación de Propertio*.⁷

En una nota previa aclara el autor algunas de las razones por las que toma como punto de referencia a Propertio, poeta amoroso cuyas elegías a Cintia propiciaron la protección de Mecenas, junto a un selecto grupo del que formaban parte Horacio o Virgilio. Una de las características de la poesía de Propertio es el de lo que —con una terminología bastante posterior— podríamos llamar su «visión romántica del amor» (no ajena a un enfoque fatalista y trágico, relacionado con el sentido de lo transitorio y efímero de la vida).

Baena valora en Propertio que «...sus preocupaciones encuentren siempre la materialidad del cuerpo para que sean tangibles. Es su pasión física por Cintia lo que le contagia el fuego de la vida, la fugacidad de su posesión y sus resentimientos. Vive intensamente y por eso siente. De ahí el vitalismo de sus ideas».

Por eso, según él, la obra de Propertio ha mantenido, a lo largo del tiempo, una especie de «...corriente subterránea contraria a las modas y que pasa por los goliardos, la mejor poesía española del Siglo de Oro —Quevedo a veces—, la poesía anónima de algunos ilustrados, los poetas malditos y los escritores marginados».

Afirma en su prólogo Gimferrer que «...no hay que creer a ciegas en el título de esta entrega y pensar que solo a Propertio y a los latinos

recuerda, no; muchos son, antiguos y modernos —desde Lewis Carroll hasta los no citados por su nombre, mas sí por sus imágenes, quienes fugazmente, sin duda en tributo de amistad, me cuento (“Si perdiéramos de pronto los recuerdos, qué inocencia”)— los que comparecen en sus versos, [...] En esta ardua indagación de hoy, teórica y pragmática a un tiempo, se reconoce, no menos que en los versos luminosos de aquellos días castrenses en Mallorca, la esencial vocación poética de José Baena, caballero andante de los silogismos embrujados».

Por su parte, en su epílogo, José Infante, se detiene en la presencia y sentido de lo utópico que impregna estos poemas. Llega a recordar, incluso, que «No en vano, la primera vez que leí el libro llevaba por título *Al otro lado de la Utopía*». Baena, afirma Infante, «...busca la utopía, pero sabe que solo se puede estar ya al otro lado de ella. [...] Ha adoptado, para expresarnos su perplejidad ante la imposibilidad de la Utopía, ante la inutilidad del amor y ante los fantasmas de la memoria, que siempre nos traicionan, el pudor de la elegía, la ironía como metáfora y la parábola de lo inexorable. No es la Utopía otra cosa que la imposibilidad de la realización del deseo».

SOMBRA DE BABEL

*Sombra de Babel*⁸ es el último libro (inédito) de José Baena.

El poema «Liturgia caníbal», que cierra el libro anterior, de *A imitación de Propertio*, termina con estos versos:

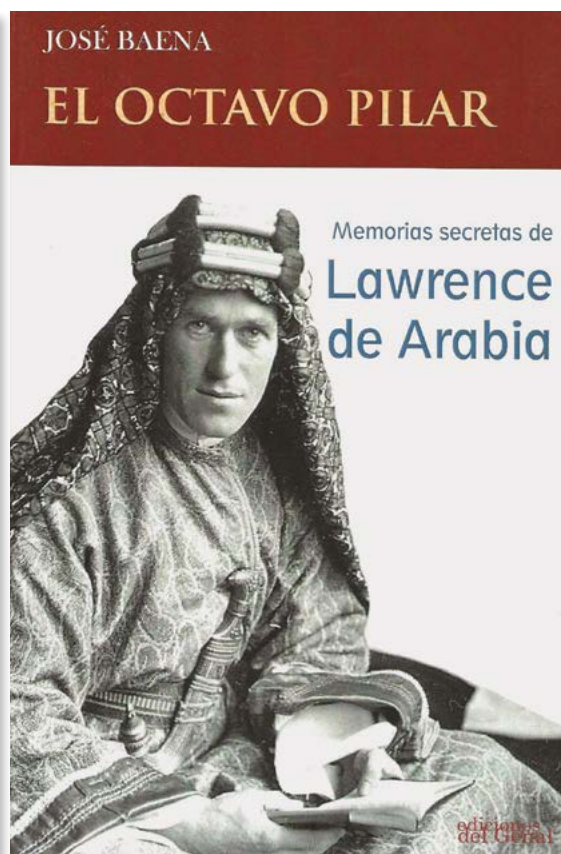
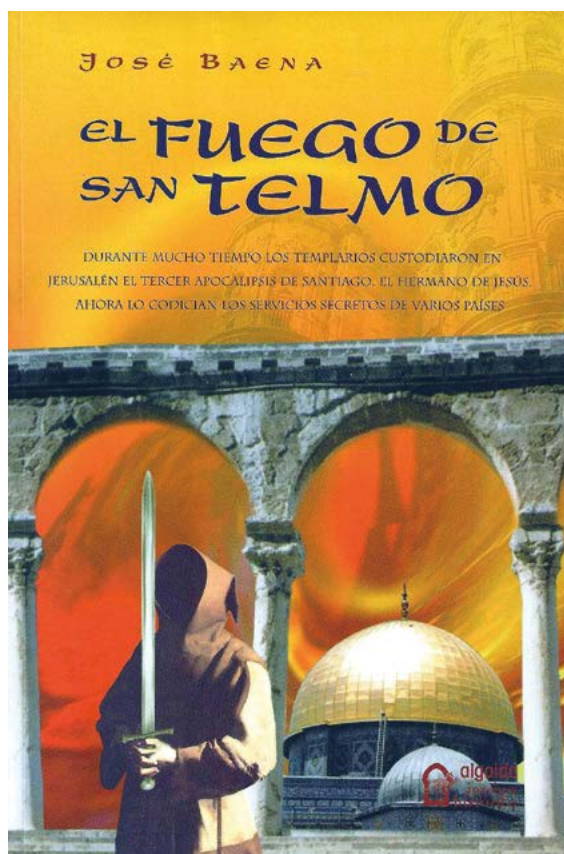
«El ritual carece de convicción para que no
evitemos discursos alternativos [...] porque cada uno con sus propias armas
[encontrará
el santo y seña del propio laberinto.
[O su Gran Sombra».

Ese laberinto interior (que ha perdido los modelos —sustantiva cita de Robert Calaso: «Vivimos en un almacén de copias que han



DIBUJO DE DÍAZDEL A LA MANERA DE PROPERCIO.

perdido / sus moldes. En un principio era el molde»—), que «arrastra» cada uno, esa «Gran Sombra» es la que se expande por los poemas de esta última parte, en la que, siguiendo la pauta de los libros anteriores (al menos desde el tercero, *Celebración de Cesar*) está especialmente presente el mundo clásico con citas nucleares (*Primor in orbe deus fecit timor*, «El primer dios del mundo creó el miedo» Petronio; «Lo semejante conoce a lo semejante»



IZQUIERDA: *EL FUEGO DE SAN TELMO*. PREMIO CIUDAD DE SALAMANCA. DERECHA: *LAWRENCE DE ARABIA*. PREMIO IV CENTENARIO EL QUIJOTE.

Empédocles de Agrigento; «Estas cosas no ocurrieron jamás, pero son siempre» Salustio...), o este breve apunte de un filoclásico como Hölderlin «Anochecer en la Acrópolis» («Soñar con los dioses es toda nuestra vida»: «el paraíso de la niñez no existe, pero su sombra estorba»).

Como recuerda Pere Gimferrer, a José Baena, aún en sus libros finales, le sigue acorriando aquella primera «sombra tutelar de Vicente Aleixandre, que a tantos nos enseñó a acuñar el lenguaje». No deja de ser significativo que, en este libro final, haya dos poemas que llevan cita (relacionadas con la luz) del autor de «Ciudad de Paraíso: «Entonces fuiste tú» («Y al apuntar el alba se quebró la cárcel /

en dos, y tú emergiste...), y el poema que cierra el libro, «Si donde vi la luz sigue la luz» («Nadie sabe dónde está nadie para decidir / sobre la verdad de su luz»).

FINAL

Hasta aquí, la trayectoria, como poeta, de José Baena Reigal, pero creo que este recorrido por su escritura quedaría incompleto si no hiciéramos, al menos, una breve mención informativa a su prosa, que no es asunto menor. Baena fue historiador, y, durante breve tiempo, ejerció como profesor de Historia económica en la Facultad de Ciencias Económicas y de Historia del pensamiento económico e

Historia de las ideas políticas en la Facultad de Filosofía y Letras.

Muy interesado por los estudios sobre Málaga, en la década de los ochenta llevó a cabo algunas investigaciones de carácter académico sobre *Los sucesos revolucionarios de 1968 en Málaga* (publicadas en la revista *Jábega*, nº 41-44, 1983), así como un ensayo *En torno al urbanismo malagueño en el siglo XIX* (*Jábega*, nº 36, 1981).

En cierto modo, en relación con su interés por la ciudad y su historia, está la que fue la elaboración de su primera novela.

En 2001, en los cuadernos del Aula de Letras 2000-2001, Cien Años de Letras Españolas, de la Universidad de Málaga / Vicerrectorado de Cultura, 2001 se publica *Una llamada inesperada*, con introducción de José Luis González Vera que recoge el primer capítulo de la, entonces, aún inédita novela *El fuego de San Telmo*, que acababa de conseguir, un año antes, en el año 2000, el V Premio de Novela Ciudad de Salamanca.

En la introducción al mencionado cuaderno, González Vera afirma que «*El fuego de San Telmo* tiene como una de sus características elevar a Málaga a la categoría de espacio mítico donde todo es posible, al igual que en Venecia, Roma, Estambul o Nueva York. [...] La acción arranca con el descubrimiento en junio de 1995 de los restos del escultor Pedro de Mena, en la Iglesia del Santo Cristo de la Salud. [...] En las mismas excavaciones aparece una caja de plomo que contiene un soneto que indica la existencia en Málaga del Tercer Apocalipsis de Santiago, libro apócrifo para la Iglesia Católica que fue custodiado en Tierra Santa por los templarios. A raíz de ese hecho, se desarrolla un relato complejo, de misterio, intriga y relaciones de diversas instituciones internacionales: novela extensa (Sevilla, Algaída, 2001, unas 600 páginas), que tuvo una muy buena acogida crítica, y una segunda edición en 2005.

En 2006, también en el ámbito de la novela histórica, publica su segunda obra, que mereció

el Premio Extraordinario de Novela IV Centenario del Quijote-Diputación de Ciudad Real, *El octavo pilar. Memorias secretas de Lawrence de Arabia*, (Madrid, Espasa, 2006), que tuvo también una segunda edición revisada en Málaga, Ediciones del Genal, 2023. •

BIBLIOGRAFÍA

- 1 <https://www.facebook.com/irenevallejomoreu/posts/la-casa-de-robert-graves-en-la-sierra-de-la-tramontana-con-el-mar-de-ulises-a-lo/918807733402918/>
- 2 Cfr. Alfonso Canales, Francisco Ruiz Noguera, Antonio M. Garrido Moraga y María Victoria Pareja (eds.): *La renovación impresora y editorial en Málaga (1927-1987). Catálogo de Publicaciones*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1987, pág. 8.
- 3 *Ya sé que da lo mismo*, Málaga, El Guadalhorce, Cuadernos de María Isabel, 1972, con nota a la edición de José Infante.
- 4 *Tiempo de pausa*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Málaga, 1974, Premio Garcilaso de la Vega.
- 5 *Celebración de César*, El Guadalhorce, 1979, prólogo José Infante, dibujo José Díaz Pardo.
- 6 *Elogio de una cierta ignorancia convenida*, en *Antología Premio Ámbito Literario*, 1984, Barcelona, Anthropos, Ámbitos Literarios / Poesía 1985, prólogo de Rafael Pérez Estrada.
- 7 *A imitación de Propercio*, Revista *Litoral*, *Litoral*: Poesía, 1991, prólogo de Pere Gimferrer, epílogo de José Infante, ilustraciones en cubierta e interior de DíazDel.
- 8 *Sombra de Babel* (inédito).