



ARTE Y MEDICINA

LA REVISTA DE ASEMEYA

Nº 16 ● SEPTIEMBRE 2025 ● EDICIÓN ELECTRÓNICA ● www.asemaya.com



ÓRGANO DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA
DE MÉDICOS ESCRITORES Y ARTISTAS
ASEMEYA



ARTE Y MEDICINA

LA REVISTA DE ASEMEYA

Nº 16 • SEPTIEMBRE 2025 • EDICIÓN ELECTRÓNICA • www.asemaya.com

ÍNDICE

1	CARTA DE LA DIRECTORA	5
	Dra. Raquel Almendral Doncel Neuropediatra y escritora	

2	NORMAS PARA LOS AUTORES	6
	● Normas de Redacción	
	● Datos de los Autores	
	● Secciones: ● Comunicaciones ● Poesía ● Poesía e imagen ● Trabajos pictóricos	
	● Envío de Manuscritos	

3	COMUNICACIONES.....	9
	"El jardín como lugar de recreo y meditación" Dr. José Luis Alós Ribera	9
	"La educación sentimental. Palabras carámbano medio siglo después" Dr. Francisco Javier Barbado Hernández	13
	"El sueño de Gustav Klimt y el friso de Beethoven" Dra. Carmen Burgaleta Alonso de Ozalla	25
	"La fábrica de ficciones. Un paseo entre libros y neuronas" Dr. Javier Castejón Oliva	30
	"Unas notas sobre Azorín" Dr. Alfonso Encinas Sotillos	36
	"Los pintores impresionistas en la consulta de Oftalmología. La cirugía de cataratas de Claude Monet" Dra. Carmen Fernández Jacob	45
	"El cine religioso de directores no creyentes" Dr. Javier González de Dios	56
	"Muertes evitables. Atragantamiento" Dr. Iluminado Oliva Oliva	65



ARTE Y MEDICINA

LA REVISTA DE ASEMEYA

Nº 16 ● SEPTIEMBRE 2025 ● EDICIÓN ELECTRÓNICA ● www.asemaya.com

4 POESÍA 69

"Nueve Haikus"

Dr. Iván Iniesta 69

"El Regalo", "Extinción de la palabra", "Desencanto de Ulises"

Dr. José Luis Vaquero 70

5 POESÍA E IMAGEN 73

"Si lo virtual se ha vuelto la esencia"

Dr. Napoleón Candray 73

"Venecia al partir"

Dra. Carmen Fernández Jacob 74

6 TRABAJOS PICTÓRICOS 75

"Fuente en el Retiro"

Dra. Rosa Díaz Díaz 76

"Una mañana de junio en el parque del Retiro"

Dra. Carmen Fernández Jacob 77

"Una mirada al parterre"

Dra. Mercedes Rodríguez 78

"La iglesia de San Manuel y San Benito"

Dr. Miguel Ángel Tardío 79

7 NECROLÓGICA 80

Dr. Claudio Becerro de Bengoa Callau

Asociado de Honor de ASEMEYA

EDITA

Asociación Española de Médicos Escritores y Artistas, "ASEMEYA"

Consejo General de la Organización Médica Colegial (OMC) de España.

Plaza de las Cortes nº 11, 3ª planta. Madrid 28014.

DIRECCIÓN

Raquel ALMENDRAL DONCEL

revista@asemeya.com

COMITÉ EDITORIAL

Raquel ALMENDRAL DONCEL

María del Carmen FERNÁNDEZ JACOB

Julián GARCÍA SÁNCHEZ

Aurora GUERRA TAPIA

Jordi LOSCOS ARENAS

Margarita RODRIGO ANGULO

Jesús Antonio RUEDA CUENCA

Rosa María SOLANAS LAFUENTE

Josefa María VINUESA SILVA

DEPÓSITO LEGAL

Asociación Española de Médicos Escritores y Artistas, "ASEMEYA"

Consejo General de la Organización Médica Colegial (OCM) de España.

Plaza de las Cortes nº 11, 3ª planta. Madrid 28014.

INNSS: 2952-2293

Título clave: Arte y medicina (Madrid)

Síguenos en:



<https://asemeya.com/revista>

1

CARTA DE LA DIRECTORA**Raquel Almendral Doncel**

- *Neuropediatra y escritora.*
- *Directora de la revista ASEMEYA.*

¡Comenzamos el nuevo curso escolar! Ya tenemos preparados los bolígrafos, los colores, las ceras, los lapiceros y la mochila. El cuaderno huele a nuevo. Y es ahí donde aprenderemos, a base de escribir conceptos, ideas y palabras que se convertirán en relatos, la base para poder desarrollar la mayor parte de nuestros talentos. Podremos escribir, por ejemplo, sobre jardines como lugar de recreo y meditación, educación sentimental, fábrica de ficciones, y si nos atrevemos con algo más intenso, contar cómo se puede evitar una muerte por atragantamiento. A lo mejor, conocer la forma de impedirlo nos liberará del estrés que supone esta situación tan desesperante para el que la sufre y para el que la ve.

Con el otoño de fondo, podremos narrar historias sobre Gustav Klimt, Beethoven, Azorín, Claude Monet o dejarnos llevar por el aura mística del cine religioso, que directores no creyentes tuvieron a bien llevar a la gran pantalla. Y escribir poesía. La poesía siempre es bienvenida en el romanticismo que dejan las hojas al caer cuando octubre y noviembre se erigen como protagonistas del calendario.

Con las ceras, el óleo o los lápices de colores podremos pintar una fuente en el Retiro, un parterre o una iglesia. Todo aquello que haga volar nuestra imaginación lo concretaremos en algo tangible, ya sea sobre un papel, un lienzo o detrás de una cámara fotográfica.

Más tarde, cuando terminemos el curso, con la lección aprendida y el cerebro lleno de experiencias vividas y temas aprobados con buena nota, toda la información se quedará anclada en lo más profundo de nuestro ser -eso que llaman hipocampo y áreas similares donde se almacenan los recuerdos y la memoria-. Entonces, volveremos a guardar nuestra mochila, los lápices, las ceras y el cuaderno, que ya no olerá a nuevo sino a felicidad. A la felicidad del sabio que crece aprendiendo.

Compañeros y amigos: bienvenidos al nuevo curso escolar. Disfrutad de esta revista y de sus artículos. Disfrutad de la vida, que como dicen algunos maestros “empieza en septiembre”, pues es aquí cuando iniciamos la apasionante carrera hacia la sabiduría, que es, al fin y al cabo, una de nuestras metas.

¡Feliz inicio de curso!

2

NORMAS PARA LOS AUTORES

*Cualquier asociado de ASEMEYA podrá enviar sus trabajos
ajustándose a las siguientes indicaciones*

NORMAS DE REDACCIÓN

- Los trabajos tendrán una **extensión máxima de 7 páginas** (en formato Word, tamaño DIN A4, fuente Times New Roman, cuerpo 12, interlineado de 1, y con márgenes estándar).
- En esta extensión estarán **incluidas las referencias bibliográficas** (no más de 10), así como **figuras** (gráficos o fotografías) y **tablas**, si las hubiera. Cada fotografía o gráfico o tabla equivaldrá a media página de texto. Podrán incluirse un **máximo de cuatro**.
- Las **tablas y fotografías deben enviarse aparte**, enumerarse en el orden citado en el texto, utilizando numeración romana para tablas y arábica para figuras. El título y número deberá figurar en la parte inferior. Se incluirá en hoja aparte el pie de cada foto o tabla.
- El autor deberá contar con los **consentimientos**, los **permisos** y **cesiones** de todas las figuras que no sean de su propia creación, que incluya en su trabajo.

DATOS DE LOS AUTORES

- **Nombre y dos apellidos** de todos los autores.
- **Filiación laboral y actividad artística** (por ejemplo: Médico de familia y pintor).
- **Fotografía** en primer plano con una calidad de 300 puntos por pulgada.
- **Correo electrónico y teléfono móvil** (no se harán públicos) para la correspondencia relativa a la publicación en la revista.
- El autor que lo desee podrá **incluir sus RRSS**.

SECCIONES

- **EDITORIAL**
Siempre por invitación del Comité editorial.
- **COMUNICACIONES**
(RELATOS BREVES, HISTORIA, ENSAYOS, OPINIÓN, TEATRO, RESEÑAS...).
Tema libre.
- **POESÍA**
Poema o poemas de tema libre. Se aceptarán un máximo de 4 poemas, con un extensión máxima de 15 versos cada una.
- **POESÍA E IMAGEN**
Se podrán enviar trabajos poéticos ilustrados con cuadros e imágenes fotográficas.
- **TRABAJOS PICTÓRICOS**
Se podrán enviar un máximo de cuatro obras.
Las imágenes (fotografías) de dichas obras deberán tener una calidad de 300 puntos por pulgada, e irán acompañadas por un comentario del autor (máximo de 10 líneas).

ENVÍO DE MANUSCRITOS

- Los manuscritos deben remitirse por correo electrónico a la siguiente dirección: **revista@asemeya.com**
- Se comunicará la aceptación una vez **valorados por el Comité editorial**.
- La decisión deberá ser aceptada por el autor **sin alegaciones**.
- El orden de publicación una vez aceptado el trabajo, se registrará **cronológicamente por la fecha de aceptación**.
- No podrá ser publicado más que **un trabajo por autor en cada número**.

3

COMUNICACIONES**José Luís Alós Ribera**

- *Dermatólogo.*
- *Escritor.*

EL JARDÍN COMO LUGAR DE RECREO Y MEDITACIÓN

Desde los albores de la cultura helénica los espacios ajardinados, no han sido únicamente un sitio de recreo y distracción, o un lugar de retiro o de ejercitamiento físico. El término *Garden*, *giardino*, hace referencia a un recinto cercado, esto es, la naturaleza delimitada, adaptada a la necesidad y provecho del ser humano. O, lo que vendría a ser algo semejante: el jardín está condicionado a la labor del hombre, a su relación con la naturaleza, por lo que constituye un área terrenal aislada de la actividad puramente humana. A pesar de reinar tanto bullicio, tanta celeridad y desaprovechamiento del tiempo que se tiene en la vida moderna, todavía queda un rincón en el alma humana para encontrar la paz, ese estado de sosiego tan preciso para descanso del espíritu. Como tal lo podemos descubrir en algunas figuras sobresalientes del pensamiento y del arte, como es el caso de *Marcel Proust* encerrado en su dormitorio mohoso, conviviendo con su enfermedad, para quien los tres brasais que poseía simbolizaban la búsqueda del tiempo perdido. Curiosamente, para *Leonard Woolf*, la contemplación de unos manzanos helados en los días más crudos del invierno, llegaban a sugerirle la ostentosa atrocidad del mundo.

Francis Bacon concluyó que la jardinería es uno de los placeres más genuinamente humanos. Todas y cada una de las satisfacciones físicas y el beneficio psíquico que aporta un jardín, como puede ser la libertad, el grado de serenidad, la templanza, representan unos ingredientes esenciales para una buena vida.

A nadie le puede sorprender el efecto positivo que ejerce la belleza del paisaje sobre la mente. Se sabe que estimula los sentidos, apacigua las ideas desequilibradas, y espolea el ánimo. Por lo mismo, se ha llegado a la conclusión de que el jardín no deja de ser una representación del universo a escala humana, algo así como un cosmos en miniatura, o su proyección simbólica.

Más de una mañana, durante los días tórridos del pasado verano, y aprovechando la primera luz del alba, me dio por deambular por el recinto ajardinado del espléndido caserón en el que pasaba unos días de asueto, al tiempo que me daba la oportunidad de admirar la espectacular salida del sol coronando la cadena de montañas romas que se divisaban por el este. Como ya sucediera en alguna otra ocasión, el paseo por un jardín atiborrado de setos, de vetustos olivos, y diferentes especies florales, no fue en vano, dado que a medida que caminaba no dejaba de reflexionar, de barajar determinadas ideas que no paraban de asaltar mi mente, y concretar proyectos que hasta ese momento no eran más que esbozos poco claros, lo más seguro destinados al olvido.

El hecho, pues, de tomar la costumbre de realizar esa misma andadura día a día, además de poder recrear la vista en el recorrido abanico de colores que brinda la naturaleza, me dio la ocasión de saber apreciar los solares que de ello derivaba.

No cabe duda, de que el jardín (fig.1) - como espacio recreativo y de esparcimiento - ha desempeñado un papel de primera línea en el comportamiento de la conciencia humana. Como es sabido, en la antigua Grecia, filósofos de la talla de Sócrates y Platón enseñaban filosofía a un grupo de discípulos que se reunían en espacios ajardinados, a la intemperie, flanqueados por una hilera de pinos y de robles, y que habían tomado la costumbre de ir caminando en grupo al tiempo que el maestro impartía las lecciones.



Fig. 1- Jardín neoclásico.

Sin embargo, no fue hasta mediado del siglo de las luces, que el jardín se concibió como un espacio natural abierto al paseo, y a su vez, a la posibilidad de poder dar rienda suelta al hecho de pensar, desconectado de los condicionantes arquitectónicos y geométricos operados hasta entonces, y que de ese modo daba ocasión de experimentar por uno mismo toda una suerte de sensaciones e impresiones que hasta el momento no habían tenido razón de ser.

En el acto de razonar, cuerpo y mente promueven una suerte de alianza en la que la meditación que está teniendo lugar por parte del paseante, discurre paralela al deleite de caminar, o como se ha dicho "pensar con los pies". De modo que la frontera entre espacio-jardín y entorno natural que hasta entonces había sido determinante, acabó viniéndose abajo y estableciéndose la naturaleza como jardín en sí misma.

Como se ha señalado, en el correr del siglo ilustrado, la marcha o paseo se consagra definitivamente como actividad cultural, trascendiendo en el curso de las ideas filosóficas de pensadores de élite, los llamados también pensadores errabundos que no dejan de hurgar en su ocupada mente mientras deambulan por el jardín. Es *Nietzsche* uno de los filósofos habituados a la vida errante, a soportar el fantasma de la soledad, y la cohabitación en el entorno natural: en sus últimos días y ya dominado por la enfermedad, declaró: *"No se debe prestar fe a ningún pensamiento que no haya nacido al aire libre"* De un modo semejante, cien años antes el escritor y filósofo ginebrino *J. J. Rousseau*, errabundo y nómada desde sus años juveniles, llevado del afán de herborizar y clasificar las plantas, recorría largos senderos boscosos en los que le asaltaban fecundas ideas que retenía ávidamente en la memoria, llegando a concluir que su cabeza andaba al compás de sus pies.



Fig. 2 - Rousseau recopilando plantas.

Así pues, las andanzas campestres y en el recinto ajardinado, sin tener con quien conversar ni intercambiar ideas, supone un estado de felicidad y de sana armonía interior difícilmente explicables, y de todo ello asimiló *Rousseau* (fig.2) buena experiencia, tal como nos hace ver en más de una página de "Las ensoñaciones del paseante solitario". El ensayista y naturalista estadounidense *H. D. Thoreau* dejó subrayado en su aclamada obra *Walden* - uno de los libros más bellos acerca de la vida solitaria en los bosques- su rechazo a la vida en sociedad, su absoluta condena a una sociedad armada de hipocresía y carente de los más elementales valores morales y culturales, embarcada en un materialismo sin freno, lo que inevitablemente lleva a una degradación del estado de conciencia del individuo, por lo que buscando la plena libertad como meta, se retira al corazón del bosque viviendo por si mismo de lo que le proporciona el medio natural.

El escritor suizo Robert Walser (fig.3), ejemplo de honestidad y sabiduría, y auténtico artífice de la práctica del paseo, quien desde que se recluyó en un sanatorio mental en Suiza, no dejó ni un solo día de salir a pasear por sus alrededores hasta la luctuosa tarde del día de Navidad de 1956, en que fue encontrado su cuerpo sin vida tumbado sobre la nieve.

En la actualidad, llevados por un modo de vida desenfrenada, formando parte integral de la civilización del ruido y las prisas, se hace más necesario replantearse la cultura del paseo, y si ello es en pleno corazón de la naturaleza, podremos afirmar que nuestra capacidad física y mental ha terminado dando sus frutos sin ninguna duda. Como muy atinadamente sentenció *Jacob Buckhardt*: "*Qué mal nos sentimos entre las ruedas de la gran maquinaria del mundo actual, si no damos a nuestra existencia una consagración propia*".



Fig. 3 - Robert Walser paseando por la nieve.

En el *Fedro* de Platón, exclama Sócrates: "*¿No es la frescura de la brisa de lo más agradable y placentero?. Y, qué delicia suprema esta hierba, tan espesa en esta pendiente como para acomodar la cabeza sobre ella*". Aún a sabiendas de que Sócrates no mostraba un interés destacado por el mundo vegetal, y se conformaba deambulando y dialogando por el ágora ateniense, cuenta Platón que Fedro acabó convenciendo a Sócrates para que saliera al campo para platicar con él. Paseando llegaron hasta una arboleda que parecía envuelta en un aura de santidad. Por lo que se sabe, las arboledas se convirtieron en las precursoras de los jardines clásicos.

Al tomar asiento junto a ella, Sócrates sobrecoído por una sensación poco habitual en él, exclamó: "*Qué retiro tan delicioso, con ese plátano tan alto y frondoso, y qué agradable sombra dan las altas ramas de este árbol*". El sobrio filósofo se muestra inspirado y alaba a ese medio rural que a menudo desdeñaba la acariciadora brisa, el coro de cigarras, y la almohadilla de hierba mullida. De manera que para Sócrates, la belleza de la arboleda era la antesala estética para la reflexión filosófica.

Desde la antigüedad una serie de filósofos y escritores han hecho del jardín un colaborador intelectual, un recinto de primera clase a sus aspiraciones artísticas. Todos ellos tenían claro, que su actividad mental estaba comprometida con los paseos por el jardín, y que por lo mismo la mejoraba y enriquecía.

3

COMUNICACIONES



Francisco Javier Barbado Hernández

- Internista.
- Escritor.

LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL: PALABRAS CARÁMBANO MEDIO SIGLO DESPUÉS

Exordio

El vocablo carámbano. Para la RAE un carámbano es un pedazo de hielo más o menos largo y puntiagudo. También se acepta como un pedazo de hielo suelto (*Diccionario escolar etimológico*, Félix Díaz Mateo, 1930).

Carámbano procede del latín <calamulus>, de <calamus>, caña o palito (*Vocabulario latino español*, Julio Hurtado, 1945) y la sinonimia es amplia: chuzo, canelón, candelá, candelizo. En el lenguaje coloquial se usa "estás hecho un carámbano", es decir tienes mucho frío.

¿Palabras carámbano? ¿Se pueden congelar las palabras, las ideas, las frases? El médico polaco Andrzej Szczeklik escribe en cautivador libro *Catarsis*. Sobre el poder curativo de la naturaleza y del arte, 2010: "desde tiempos inmemoriales, el hombre había soñado con congelar los sonidos, las palabras, e incluso la música". Y cuenta una historia universal en la biografía de las personas: Antífanos, el fámulo de Platón, habló de un país donde los inviernos eran tan crudos que las palabras se congelaban en el aire. Cuando se derretían en verano, los lugareños se enteraban de lo que se había dicho durante el invierno. Al igual que solo en el umbral de la vejez, los discípulos de Platón empezaban a comprender el significado de las palabras del maestro que habían escuchado de jóvenes.

Don Miguel de Unamuno también expresó esta idea "los niños lo comprenden todo; más que nosotros. Y no olvidan nada. Y si ahora no lo comprenden lo comprenderán mañana. Cada cosa que ve un niño, es una semilla en su alma que luego echa tallo y da frutos" (*Pensamientos y sentimientos*, 2002).

Un flâneur crónico

En la edad proveecta el paseo crónico da serenidad y quietud a las tribulaciones del pasado. Azorín (*Andando y pensando. Notas de un transeúnte*, 1929) escribe "caminar despacio, lentamente, por la calle; caminar, como un regodeo, después del trabajo... andando y pensando. Pensar siempre, caminar siempre. Hasta el supremo y definitivo eternal descanso".

En mis paseos solitarios prima rumiar el pasado con incesante cruce de ideas, imágenes y remembranzas. Y el rostro de mis enfermos, nombres y apellidos, sueltos, dispersos, mezclados y solapados, los agradecidos y los agresivos. Estas regurgitaciones ¿será una carga tardía que conlleva ser médico? Y de la que no se habla en las memorias de los médicos ni se mencionan en los discursos retóricos.

Es en los paseos de la edad provecta cuando se descongelan las palabras carámbanos acumuladas en la adolescencia y juventud, y entonces se comprende su significado como una ráfaga de luz en una cámara oscura.

El pintor Antonio López ha confesado unas hermosas palabras carámbano: *"Sonia Aedo me dijo algo de muchísimo valor, algo que era verdad pero que solo entendí mucho tiempo después. Me dijo. <Más entero>. Significa mirar más lo general y fijarse menos en lo particular. Nunca ves lo suficientemente entero para distinguir lo esencial de lo superficial"* (Diez horas con Antonio López, 2022).

Jorge Wagensberg en sus memorias describe con lirismo el deshielo de las palabras de la infancia: *"A veces la raíz es la frase de un maestro, y el fruto una manera de proceder décadas después"* (Algunos años después, 2015).

En el crepúsculo de la vida se recuerda con admiración y respeto, escribe el profesor Antonio G. García (*Enseñar farmacología*, 2010), a *"aquellos que nos enseñaron a pensar y ser críticos, a razonar, a crearnos hábitos de estudio para perdurar toda la vida"*.

Las palabras carámbano son ajenas a los consejos canónicos en la educación escolar. Goethe decía a su servidor Eckermann *"si alguien me pide un consejo, le digo que estoy dispuesto a dárselo, pero únicamente con la condición de que me prometa no seguirlo"* (*Conversaciones con Goethe*, 1920).

Colegio El Salvador, Bilbao. Bachillerato Elemental (1956-57) (fig.1)

Azorín

En una clase de literatura, el profesor, serio y circunspecto, nos decía de forma reiterada: *"Azorín está vacío, vacío. Azorín no dice nada"*.

Setenta años después y leída gran parte de su obra, Azorín es, nada menos, que un detector de silencios y aprehensor del tiempo.



Fig. 1 - Plaza Nueva, Bilbao

Nos ha dado una nueva sensibilidad del paisaje y de los pueblos castellanos, de las veredas perdidas, de las cosas pequeñas de la vida cotidiana, los rincones, los cuartos silenciosos (Valbuena Prat, 1969), el aroma de los baúles olvidados, los crujidos de tarimas, las voces evanescentes (Valbuena Prat, 1969; Manuel Vicent, 2025).

Para don José Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*, 1914) Azorín es un sensitivo de la historia. Su arte consiste en revivir esa sensibilidad básica del hombre a través de los tiempos.

El gran tema de Azorín es el tiempo. En estos pueblos españoles son tan profundos el silencio y el reposo que se siente el latir del tiempo (Dolores Franco, *Diccionario de Literatura Española*, 1949).

Para Azorín *"vivir es ver volver. Es ver volver todo en un retorno perdurable, eterno; ver volver todo -angustias, alegrías, esperanzas-, como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables"* (Castilla, 1912).

Azorín limpió la escritura de circunloquios y oraciones derivadas, con frases cortas y puntos seguidos y describió su nuevo estilo: *"El estilo no es nada. El estilo es escribir de tal modo que quien lea piense: esto lo hago yo. Y que, sin embargo, no pueda hacer eso tan sencillo; y que eso que no es nada, sea lo más difícil, lo más trabajoso, lo más complicado"* (Dolores Franco, 1949).

Dos pensamientos críticos. Don Manuel Azaña: *"Azorín ya se amana. Su estilo monótono, sin jugo, sin matices, puede servir para un trabajo corto, un artículo, una impresión; es insoportable en un libro. Explica siempre los mismos recursos; no se renueva. Es muy seco. Todo lo empequeñece, cuando quiere explicar algo. No raciocina, no liga dos ideas"* (*Diarios íntimos y cuadernillos de apuntes*, París, 1912). Curiosamente Azaña casi es precursor de la crítica de mi profesor de literatura.

Anna Caballé en una crítica (*Babelia*, 22-3-2025) de la biografía <Azorín. Clásico y moderno> de Francisco Fuster afirma que *"lo que destaca es el contento de ir viviendo, sin aspavientos y sin mucho que decir, salvo el sedimento espiritual que el tiempo va dejando en las cosas, en las costumbres, en el vivir de pueblos y ciudades"*.

Curiosamente tanto Azaña como Anna Caballé vienen a ratificar las palabras carámbaro de mi profesor colegial de literatura.

Las mujeres de Felipe II

En este mismo curso de cuarto y reválida viví la siguiente escena. Un profesor de historia, pícnico y de baja estatura, apodado “El materia” preparando la reválida me sacó a la tarima y me preguntó: “*Dígame, ¿quién fue la segunda esposa de Felipe II?*” No lo sabía, y me dio un tortazo en la mejilla izquierda. Yo tenía catorce años, no se explicó en clase, ni venía en el libro de historia editado por Edelvives.

Sesenta y cinco años después... en un itinerario didáctico para Amigos del Prado conocí el retrato de esta mujer y se deshizo el carámbano, el misterio del por qué de esta pregunta y por qué la segunda esposa de Felipe II. La profesora de arte del Museo del Prado nos enseñó el hermoso cuadro “*María Tudor, reina de Inglaterra, segunda esposa de Felipe II, 1554*”, del pintor flamenco Antonio Moro.

María Tudor (1516-1558), (fig. 2) hija de Enrique VIII y de Catalina de Aragón fue nombrada reina de Inglaterra en 1553 cuando falleció su hermanastro Eduardo VI sin herederos. En 1554 se casó con el príncipe de Asturias, futuro Felipe II, su sobrino segundo y once años más joven, por razones de Estado. Moro se desplazó a Inglaterra para retratar a María. Tras la coronación volvió el catolicismo y ejerció una dura política contra el protestantismo que le valió el calificativo de *Bloody Mary* (María la sangrienta). Sin embargo, Palacio Atard sostiene que no hubo persecuciones sangrientas no obstante el sobrenombre de sanguinaria con que ha sido motejada (*Historia Universal*, 1982).



Fig. 2 - *María Tudor*, de Antonio Moro. Museo del Prado.

En el retrato de Moro, María Tudor sujeta en su mano, según detalla Eduardo Barba, una rosa de boticario -*Rosa gallica*, var. *officinalis*- símbolo de su linaje nobiliario, los Lancaster. Y aquí tal vez alusiva al amor (Un paseo botánico por el Prado, 2024).

Vuelvo en reiteradas visitas a la sala 56 del Prado para gozar ante esta obra de arte llena de rigor y seriedad. El rostro de María imana la fortaleza de su carácter ante la adversidad y su mirada hierática estremece por su dureza.

Al salir del museo pienso que quizás la pregunta escolar en una época de exaltación del imperio español tenía la intención de destacar que Felipe II fue rey hasta en la pérvida Albión.

Y para apaciguar la curiosidad he aquí las cuatro esposas de Felipe II: María Manuela de Portugal (Coimbra,1527-Valladolid,1545), María Tudor (Greenwich,1516- Londres,1558), Isabel de Valois (Fontainebleau,1546-Aranjuez,1568) , Ana de Austria (Cigales,1549- Badajoz,1580).

El impío don Pío

Una escena remota en el colegio de los hermanos maristas de Bilbao, años cincuenta del siglo pasado. El hermano Fidel grita *¡el impío don Pío, no deben leerle!* Este dardo inoculó mi curiosidad desde la adolescencia por la obra de don Pío Baroja (1872-1956) y me hizo barojiano o barojista.

De forma curiosa y paradójica en el libro de texto escolar Lengua y literatura de la editorial Luis Vives, fundada por los maristas, Baroja es considerado "uno de los novelistas más fecundos y vigorosos de nuestra literatura contemporánea". En este libro se explica muy bien la vida, obra y caracteres de don Pío. Sin embargo, con letra pequeña consta que *"en algunas de sus obras el escritor hace poco honor a su nombre. De su novela Camino de perfección es esta frase <El Sagrado Corazón de Jesús es un símbolo de la brutalidad nacional> "*.

Para el escritor Eduardo Mendoza, que estudió en el manual escolar mencionado el exabrupto de don Pío fue *<una bocanada de aire fresco en aquella atmósfera cerrada de modoso recogimiento e invariable admiración por las venerables figuras de nuestra Historia>* (Baroja & yo. Por qué nos quisimos tanto, 2019). Mientras escribo estas líneas Eduardo Mendoza ha recibido el Premio Princesa de Asturias de las Letras.

La sentencia el impío don Pío ya fue utilizada antes de la guerra civil por el Padre Pablo Ladrón de Guevara que tildó a Baroja de impío, clerófobo y deshonesto (Novelistas buenos y malos, 1933).

Colegio Chamberí, Madrid. Bachillerato Superior y Preuniversitario (1958-1961)

Somos ondas (Fig. 3)

Un compañero, y todavía amigo, de pupitre, Francisco Andeyro, hoy brillante arquitecto y excelente pintor, me decía en las clases aburridas: *"Javier, somos ondas"*. Un día le pregunté *"¿ondas de qué?"* Y me contestó, *"ondas electromagnéticas"*.

Siempre he rumiado esta idea, estas palabras carámbano.

El físico Juan Pérez Mercader hace énfasis en los cuatro componentes fundamentales del Universo: la materia, la radiación, el espacio-tiempo y el vacío (¿Qué sabemos del Universo? De antes del Big Bang al origen de la vida, 2000).

La materia está constituida por los llamados *quarks* y los leptones. En base a los *quarks*, el *quark up* y el *quark down*, se comprende cómo se construyen los protones y los neutrones que constituyen el interior de todos los núcleos atómicos.

El Universo está compuesto por un 5% de materia ordinaria, un 25% por materia oscura fría y un 70 % por energía oscura. Es decir, el 95% del contenido del está formado por entes cuya naturaleza física es desconocida. Es decir *la materia de las estrellas es tan solo residual!* Entender la naturaleza física de la materia oscura y de la energía oscura es el problema más acuciante de la física fundamental actual (Laura Toribio San Cipriano, Ignacio Sevilla y Eusebio Sánchez, Controversias cósmicas, Astronomía, abril 2024).

Nos interesa para nuestra frase carámbano los componentes de la radiación, es decir, las cuatro fuerzas: la fuerza fuerte, la electromagnética, la débil y la gravitatoria. El ámbito de acción de la fuerza fuerte es el núcleo atómico, y actúa a todas las escalas. Es responsable de la luz y e la interacción entre átomos que dan lugar a moléculas, y por ello de la vida. Pérez Mercader se atreve a considerar que es la más humana de las fuerzas pues es realmente la que nos controla. Rújula, un inquietante físico, detalla que nuestra naturaleza surge en el fondo de fuerzas electromagnéticas (Disfruta de tu universo, no tienes otra opción, 2020).

Las cuatro fuerzas, junto con la materia, sobre la que actúan evolucionan en una especie de rueda y que conocemos como espacio-tiempo. El vacío es la nada, y de las fluctuaciones cuánticas en el vacío parece que emerge todo.

Sobrecogen las clarividentes palabras de Omar-Al-Khayyam, poeta, matemático y astrónomo persa entre los siglos XI y XII: < *El vasto mundo: un grano de polvo en el espacio; toda la ciencia de los hombres: palabras: los pueblos y los hombres de los siete climas: sombras. El resultado de la meditación perpetua: nada*> (Frases, selección de Ramos Mejía, 1947).

Mi amigo Paco Andeyro en realidad quería decirme: “*Javier, somos fluctuaciones cuánticas*”.



Fig. 3 - *Tabla Somos ondas*, de Francisco Andeyro, 1961

Universidad Central de Madrid. Facultad de Medicina (1961-1967)

El espíritu universitario

El profesor Antonio Gallego Fernández, catedrático de Fisiología Especial, en la última clase fin del curso académico 1962-1963 se despidió con una admonición: *¡No pierdan ustedes nunca el espíritu universitario!*.

Desde entonces me ha perseguido la idea de ¿qué es el espíritu universitario? Antonio Gallego, exigente, renovador y modernista de la enseñanza de la medicina era un profesor a quien yo admiraba, aunque era detestado por la mayoría de los alumnos. Recién llegado del Instituto Rockefeller, sus clases eran claras y profundas, con participación de los alumnos. Hacía encuestas y de vez en cuando lanzaba al auditorio -cientos de alumnos- cuñas culturales que eran estímulos para inocular curiosidad.

Era un profesor que sabía y enseñaba lo que no viene en los textos, los saberes actuales y problemáticos como decía Laín Entralgo (El problema de la Universidad, 1968). Catedrático es el que enseña lo que no está en los libros (López Ibor, Discurso a los universitarios españoles, 1964).

El universitario debe tener la cultura necesaria para formarse una idea general de la ciencia, la moral y el arte, porque el especialismo produce la miopía espiritual (Pío Baroja, Divagaciones apasionadas, 1924). El talante y talento del pensador intruso merodea las disciplinas del saber (Jorge Wagensber, 2014).

Pío Baroja escribe *"mi primer movimiento en presencia de un dogma, sea religioso, político o moral, es ver la manera de masticarlo y digerirlo. Tengo una dogmatofagia incurable"* (Juventud, egolatría, 1917).

Joan Maragall da un ejemplo de tolerancia y deliberación: *"La grandeza de hoy, la nuestra, no consiste en morir por una idea, sino en vivir por todas"* (La palabra iluminada, 2011).

El espíritu universitario de don Antonio Gallego, ya descongelado, es mantener un pensamiento crítico para saber aprender toda la vida, atreverse a preguntar - preguntar es rebelarse, responder es adaptarse- y sobre todo considerar que la verdad científica es la verdad vigente provisional (Wagensberg, Si la naturaleza era la respuesta, ¿cuál era la pregunta? 2003).

Retrato de la familia Huxley

En una clase sobre la fisiología de la contracción muscular, a propósito del biólogo Julián Huxley, nos conminó a conocer una familia al preguntarnos “¿Ustedes saben quién fue la familia Huxley?” Sin duda, una familia especial que tiene una gran sugestión. Al desbridar los miembros de esta familia me atrajo el penetrante novelista Aldous Huxley (1894-1963) y años después leí novelas deslumbrantes y emancipadoras como *Contrapunto* (1928), *Ciego en gaza* (1936) y la novela anticipadora *Un mundo feliz* (1932).

Veamos el árbol genealógico al que nos invitaba conocer el profesor gallego. El abuelo de Aldous Huxley fue Thomas Henry Huxley (1825-1895). Thoman Henry se casó con Henrietta Hearthom y tuvieron siete hijos: Noel, Jassie, Marian, Leonard, Nettie, Rachel y Henry.

Leonard Huxley tuvo con su primera esposa Julia Arnold cuatro hijos: el prestigioso biólogo Julian Huxley, Trevenen, Margaret y el novelista intelectual Aldous Huxley (fig. 4). En segundas nupcias tuvo dos hijos: David y Andrew Huxley, hermanastro de Aldous Huxley y premio Nobel de Medicina en el año 1963.

Sin duda, esta familia recomendada por don Antonio Gallego es símbolo y síntesis de ciencia, medicina y literatura. Un ejemplo en el páramo de la civilización del espectáculo descrita por Mario Vargas Llosa.

En la feria de libros viejos de la madrileña Cuesta de Moyano encontré un sorprendente opúsculo de Tomás Huxley titulado *Introducción al estudio de la ciencia*, (1906) editado en Buenos Aires por Serafín Ponzinibbio, medio siglo antes de las palabras carámbano del profesor gallego en una clase tumultuosa de Fisiología.

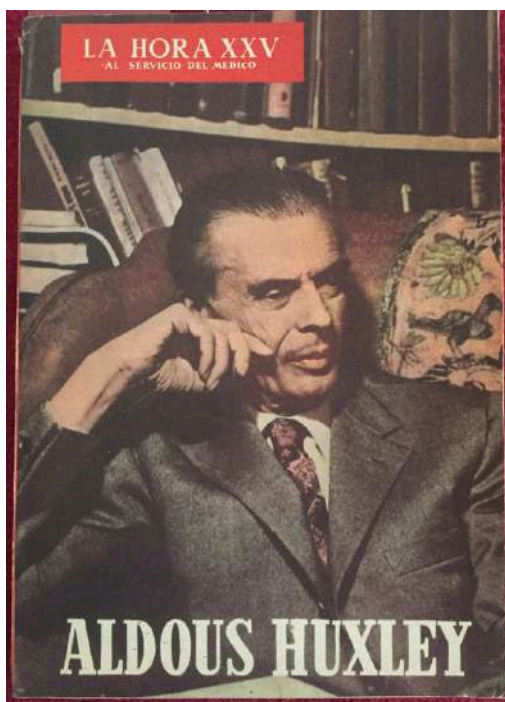


Fig. 4 - Aldous Huxley

Las palabras del médico

El profesor Juan José López Ibor, catedrático de Psiquiatría y Psicología médica, daba las clases con voz fina, casi inaudible, con rigor y exquisita cultura. En una de ellas nos dijo: *"las palabras del médico son oro molido"* y añadía *"teñidas de esperanza"*. Lenguaje que no he olvidado y que pronto comprendí que era el núcleo de la comunicación entre el médico y el enfermo ¡Las palabras del médico como generadoras de la empatía y la confianza!.

Una pregunta inquietante se lee en grandes paneles digitales en el Museo Nacional de Ciencias Naturales ¿Qué nos hace humanos? Esta es la respuesta: el cerebro, la locomoción bípeda, la fabricación de herramientas y el lenguaje.

El origen del lenguaje, las primeras palabras, son un gran reto en la evolución humana (Mercedes Conde, Cuadernos de Atapuerca, 2024) Y el lenguaje es el vehículo maravilloso del pensamiento humano.

El profesor Luis Felipe Pallardo, adorado siempre por los alumnos hablaba, en sus clases de Semiología Clínica, de la trascendencia de las palabras del médico ante *"la esperanzada desorbitación que las gentes se fraguan de nuestra tarea"* (Medicina de Urgencia, 1949).

¡Cuidado! A veces las palabras del médico son como bisturíes. En los años setenta y ochenta del siglo pasado existía alguna renuencia a decir la verdad al enfermo con malignidad o enfermedad degenerativa. Don Gregorio Marañón consentía las mentiras piadosas: *"Debemos declarar heroicamente que el médico no solo puede, sino que, a veces, debe mentir. Y no solo por caridad sino con el más riguroso criterio científico ... en la Medicina no hay plaga más dañina y odiosa que al de estos médicos que dicen a los enfermos, por sistema la verdad"* (La medicina y los médicos, 1962).

Hoy existe un cambio radical y se prodiga el arte de cómo dar malas noticias. Se comunica *"la verdad tolerada"* por el enfermo.

Diógenes Laercio cuenta que al preguntarle a Biante (c. 570 a.e.) qué es dulce para los hombres, contestó :<La esperanza> (Vidas de los filósofos ilustres, 2007) ¡El oro molido de López Ibor debe ir siempre teñido de esperanza!.

El aguijón de la curiosidad

La doctora Jimena Fernández de la Vega (Fig. 5) (Vegadeo, 1895-Santiago de Compostela, 1984) fue pionera de la genética médica en España, una científica olvidada (Tras las huellas de científicas españolas del siglo XX, I. Delgado Echeverría, 2022).

Yo fui alumno interno de doña Jimena en la cátedra de Patología General del profesor Bermejillo, donde era directora del Seminario de Patología Constitucional. Al pasar visita médica conversaba con Antonio Bascones, hoy catedrático de la Universidad Complutense, y conmigo, desde la historia de los romanos hasta su vida profesional con Gustavo Pittaluga o con Gregorio Marañón. Nos decía que *"las manos del médico son inefables"* y aseguraba que era posible distinguir a una persona que es médico por sus manos.

De manera sorprendente en un libro comprado hace poco tiempo, *Las manos y su lenguaje* de la doctora Charlotte Wolff (1950) está escrita esta idea.

Doña Jimena era un aguijón dentro del páramo cultural de la dictadura, inoculaba a sus alumnos curiosidad y transmitía inquietud para aprender, estímulos para rebelarnos con preguntas. ¿Por qué la materia es insondable? Nos hacía discernir entre la medicina objetiva y científica y la medicina retórica de gabinete de José de Letamendi. A veces repetía ¿dónde está la <urdimbre> de Rof Carballo? Descongeladas estas palabras supe que no era un estudio experimental, la urdimbre era una trama teórica del cerebro tan alejada de los estudios neurológicos de Rafael Yuste (El cerebro y el teatro del mundo, 2024).

Nos contaba cómo don Gregorio Marañón le confesaba su arrepentimiento de nos haber estado más tiempo a pie de microscopio.



Fig. 5 - Dra. Jimena Fernández de la Vega

A lo último asombra cómo los influjos de una inteligente maestra pueden prender en la mente juvenil egotista y perdurar con los años.

La aurora boreal

En los cursos de Patología Médica fui alumno interno en la cátedra del profesor Vicente Gilsanz, buena persona y excelente clínico.

Una mañana pasando visita en las salas con el profesor adjunto Juan Manuel Palacios Mateos, de facies redonda y ojos avispados, fumador a pie de cama, ante los análisis de un enfermo me preguntó de repente *¿Sabe usted qué significa la aparición tardía de la eosinofilia?* Le contesté, *"según mis apuntes de Patología General: es la aurora que precede el final de una infección"*. Sonrió y me dijo con sarcasmo: *"Yo la única aurora que conozco es la boreal"*.

Medio siglo después encontré en el Rastro el libro *Lecciones de Patología General y Exploración Clínica* (1957) del profesor Manuel Bermejillo Martínez y que no tuve en los años de la carrera.

Pues bien, en el epígrafe *Leucocitosis patológicas* del capítulo *El sistema leucocitario y sus alteraciones*, página 107, leo: "Los eosinófilos desaparecen de la sangre periférica durante la fase aguda y de intensa lucha de las enfermedades piógenas y supurativas, mientras la leucocitosis global y acentuada y los neutrófilos se movilizan al máximo, reapareciendo en la fase en que el organismo humano comienza a vencer al germen. Por este juego de eosinopenia o aneosinofilia y su aparición después, constituye un buen augurio y algunos han calificado la aparición de los primeros eosinófilos después de una flogosis aguda como aurora de la curación".

Sí, mi respuesta fue correcta para los conocimientos de la época.

Un detalle ¿por qué se producen las auroras atmosféricas? Para el geógrafo Jacob Petrus "se trata de moléculas de oxígeno e hidrógeno que se han tornado fluorescentes después de recibir el impacto de una tormenta solar. Este tipo de tormentas, que proyecta una gran cantidad de radiación electromagnética hacia la Tierra, son desviadas hacia los polos de nuestro planeta gracias a la acción de una capa que nos protege: la magnetosfera". (Aquí la Tierra, 2015).

El mundo es así

Don Pedro Laín Entralgo daba sus clases por las tardes en el Hospital Clínico. ¡Ay! cuánto me arrepiento de mi parca asistencia. En una ocasión nos dijo: *<Sean ustedes agradecidos, pero para que tenga valor el agradecimiento ha de ser público>*.

En el espejo a lo largo del camino de la vida predomina el olvido y la ingratitud. El médico psiquiatra Carlos Castilla del Pino en sus Aflorismos (2012) nos advierte: *"Cuidad la manera de hacer el favor, porque las más de las veces ofende. No debemos esperar la gratitud."*

Don Pío Baroja en El mundo es así (1912) insiste en que todo es crueldad, dureza, egoísmo e ingratitud .

Laín conocía esta ingratitud humana y por eso trataba de corregirlo.

¿Qué es la vida?

Don Severo Ochoa, español premio Nobel de Medicina, aunque en el registro oficial de la Academia Sueca consta como estadounidense, en una conferencia impartida en el Colegio de Médicos de Madrid titulada La emoción del descubrimiento afirmó que la vida es todo física y química e incluía las actividades mentales. Su discípula, Margarita Salas en la Residencia de Estudiantes, meses antes de fallecer en noviembre de 2019, afirmó que la mayor sugestión era "la busca de la molécula del pensamiento".

La actividad cerebral es el santuario de lo mente, pero ¿todo es física y química? La vida está llena de agujeros negros que no sabemos ni entendemos.

¿Será posible que la neurotecnología desarrolle un casco acoplado a un sistema de Inteligencia Artificial generativa y se consiga descifrar el pensamiento o el lenguaje mental?

Sin duda, la vida es más poderosa que la imaginación (Castilla del Pino, Casa del Olivo, 2004) y a lo último, como decía Josep Pla *"la vida se empieza a amar cuando se empieza a perder"*.

3

COMUNICACIONES

**Carmen Burgaleta Alonso de Ozalla**

- Hematóloga.
- Escritora.

EL SUEÑO DE GUSTAV KLIMT Y EL FRISO DE BEETHOVEN

En 1897 cuando Gustav Klimt creó en Viena el grupo “La Secesión” (*Viennese Secession*), con artistas gráficos, pintores, escultores y arquitectos que buscaban la creación de obras, que fuesen manifestación de “un arte total”, que se oponía a los dictámenes de la Academia de Artes de Viena y del resto de instituciones austriacas oficiales, las cuales mantenían en un estilo marcadamente conservador o historicista, debió soñar con realizar una obra que transmitiese un mensaje universal, en la que pudiese incorporar distintos elementos decorativos e influencias artísticas, junto a la obra de otros artistas, en un edificio que simbolizase el espíritu del grupo.

Al este grupo se unieron entre otros, Hermann Bahr, Joseph Hoffman, Koloman Moser, Max Kurzweil, el escultor Arthur Strasser y los arquitectos Otto Wagner y su alumno J. M^a. Olbrich, siendo este último el encargado de dirigir el edificio que sirviese de espacio expositivo para las obras.

En 1898, un año más tarde de constituirse el grupo, se inauguró el Pabellón de exposiciones, con el nombre de “*Secession*”. Olbrich realizó este edificio siguiendo el modernismo de su tutor Otto Wagner, con influencia del “Art Nouveau”, decorando con guirnaldas doradas la fachada, aunque lo más distintivo del edificio fue la incorporación de una cúpula redonda sobre la entrada, formada por hojas de laurel doradas, lo que permitía identificar el edificio y dotarle de un significado singular (fig1). El marco de entrada de la puerta se cubrió con una imponente viga en la que destacaba en letras doradas la inscripción: “*Para cada época, su arte y para el arte su libertad*”, que definía la intención del grupo; debajo destacaba un friso con figuras de vírgenes y guirnaldas florales, con clara referencia al arte clásico, mientras que la galería se terminaba con una cobertura de cristal similar a las incorporadas a los edificios industriales en el siglo XIX, lo que despertaba extrañeza, no exenta de críticas.

**Fig. 1** - Edificio de la Secesión de Viena.

Para la celebración de la primera exposición, ese mismo año, Gustav Klimt realizó el cartel anunciador. El cartel mostraba a Teseo luchando contra el Minotauro y a Palas Atenea, situada a la derecha, con su escudo protector. La diosa Palas Atenea, nacida adulta de la cabeza de Zeus, con casco y escudo, era símbolo de fuerza y de sabiduría y representaba las artes y la guerra. Klimt recurrió a la mitología griega para mostrar que Teseo, bajo la protección de la diosa, venció al Minotauro, simbolizando al nuevo arte de la Secesión, mientras que el Minotauro era el arte antiguo y decadente de la Academia "*Kunstlerhaus*". El cartel fue motivo de escándalo por representar descubiertos los genitales de Teseo, que tuvo que modificarlo; pero con ello Klimt no ocultaba sus intenciones de provocación para dar a conocer su concepto del arte.

Tras la inauguración la Secesión se consolidó con sucesivos actos, la creación de una revista propia y la organización periódica de exposiciones en la que además de artistas austriacos habían participado artistas franceses del impresionismo y el modernismo. Había llegado el momento de hacer una gran exposición dedicada a Luis Van Beethoven; era obvio que, si un artista representaba la libertad y el genio individual en ese momento, era Beethoven. Había dado una nueva expresión a la música, rompiendo con las convenciones y reglas establecidas; hacia casi 70 años de su muerte y su fama y reconocimiento traspasaban los límites de su país natal y era profundamente admirado por Klimt y el resto del grupo de la Secesión. La 14 exposición sería una exposición extraordinaria, dedicada íntegramente a Beethoven. En el Hall de entrada estaría la escultura del maestro, realizada por Max Klinger y la sala estaría rodeada por un gran friso en homenaje a la Novena sinfonía, su obra más revolucionaria y completa y del mismo modo que la música es una experiencia emocional, la pintura debía ser una muestra de arte total.

Tras años de espera y trabajo Klimt podía concentrarse en la ejecución final de un gran friso dedicado a Beethoven, usando como tema el cuarto movimiento de la Novena sinfonía, basado en el poema de Friedrich Schiller sobre la búsqueda de la felicidad del ser humano y su celebración al lograrlo con el "himno a la alegría".

Quiere que su obra esté cargada de dramatismo y expresividad, para lo cual debería recurrir, como en anteriores ocasiones a la mitología griega y hacer una representación provocativa y de fuerte carácter simbólico. El friso sería un gran mural de 32 m de largo por 2 de ancho, distribuido a lo largo de 3 paredes (fig. 2) y exponer, a través de distintas escenas, las dificultades que encontrará el hombre en su camino hasta alcanzar la felicidad. Los escenarios estarían separados por espacios vacíos que contribuirían a marcar la distancia temporal, que habría que analizar e interpretar. El arranque no era fácil, podía empezar con Adán y Eva expulsados del paraíso, pero no le convence y lo que imagina son unas figuras femeninas que se deslizan flotando en la parte superior, que simbolizaran el anhelo de felicidad y a continuación una pareja arrodillada, desnuda y de aspecto demacrado representará el sufrimiento de los hombres pidiendo auxilio. ¿A quién podrían recurrir y cómo representar a esa figura? Tiene una idea que contribuirá a mostrar la dificultad del objetivo; será un guerrero provisto de armadura con una gran espada mirando de lado hacia los enemigos con los que se deberá enfrentar y para

destacar su importancia la armadura estará recubierta de oro y reforzada con clavos y la espada tendrá un tamaño exagerado y la empuñadura se cubrirá de vidrios. (fig,3). El Hombre de la armadura deberá simbolizar la capacidad de la humanidad para luchar por su felicidad.



Fig. 2 - Friso de Beethoven

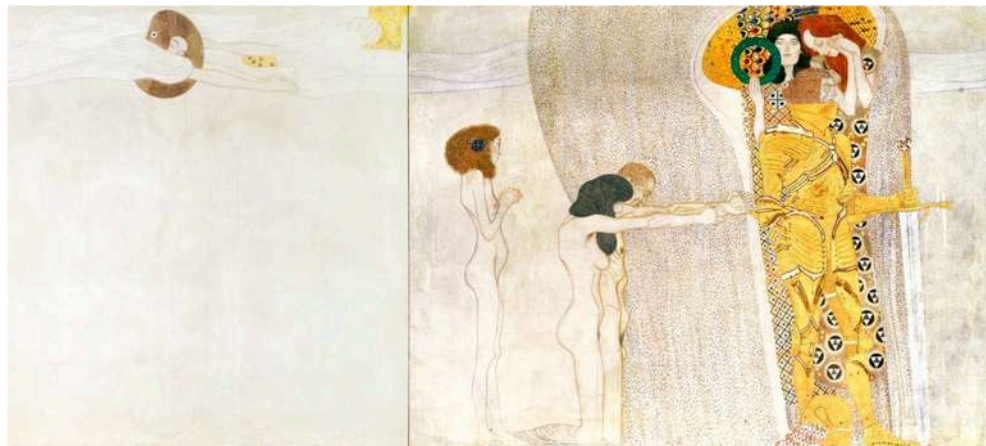


Fig. 3 - La búsqueda de la felicidad de la Humanidad sufriente

Lo siguiente será como representar a los enemigos de la humanidad que deberán aparecer como "las fuerzas hostiles", formando un cuadro unido en otro de los lados del mural (fig 4). Esta escena deberá causar impacto y un doble sentimiento de atracción y repulsión, para ello recurrirá a personajes de la mitología transformados en seres que transmitan terror y rechazo. Un monstruo gigante, con aspecto de enorme gorila representará a Tifon, padre de los monstruos de la tierra e hijo del dios del inframundo, Tártaro y de Gea, la diosa de la tierra. Tifón deberá aparecer como un gorila gigante con ojos de nácar, enormes alas y cola de serpiente, un verdadero demonio, y como enemigos de la felicidad utilizará a sus hijas, las gorgonas con serpientes enroscadas al pelo, que aparecerán desnudas en posturas provocativas y con mirada fija para captar a sus víctimas; ellas simbolizarán la locura, la enfermedad y la muerte y las respaldará una imagen sobrecogedora de la muerte, en torno a la cual mostrará espectros de las víctimas Klimt

deseaba aprovechar la ocasión para provocar con su obra a la sociedad de costumbres victorianas, que representaba la clase dominante en Austria, por lo que añadiría como enemigos u obstáculos a la felicidad, la lujuria, la impudicia y la gula. Estas aparecerían como mujeres voluptuosas en posturas eróticas. La gula sería una enorme figura obesa, sobre la que se aplicarían piedras preciosas. Esta parte de la composición, sería inquietante obligando a pararse para reflexionar sobre los peligros que dificultan alcanzar la felicidad.



Fig. 4 - Representación de las fuerzas hostiles a la felicidad.

Un nuevo mural (Fig.5), debía acompañar a la humanidad en su camino a la felicidad, haciendo patente, que solo el arte en cualquiera de sus formas, liberaría al hombre y contribuiría a que alcanzase la felicidad. que culmina con el amor. La humanidad será de nuevo representada como una procesión de delicadas figuras flotantes, que encuentran la figura de una mujer bellamente ataviada tocando la lira y cubierta de oro. Su actitud se inspirará en las figuras erectas del arte egipcio y simbolizará la poesía y la música y a continuación para mostrar que todas las artes tienen la misma capacidad de producir felicidad representará figuras de mujer, formando una columna, tras la cual la humanidad encuentra el paraíso, o reino ideal, representado por un coro de ángeles que cantan con los ojos cerrados y las manos levantadas el "himno de la alegría" y al fin, envuelta en un aura dorada deberá aparecer una pareja, vista de espalda y fundida en un gran abrazo para simbolizar el culmen de la felicidad. El conjunto no debe escatimar en adornos, combinando las artes plásticas con la pintura, con profusión de aplicaciones de oro, en vestimenta y decorados.

Klimt ha soñado y luchado hasta ver terminado el friso, que será la obra principal de la gran exposición dedicada a su admirado compositor y que deberá mostrar su concepto del arte total a la sociedad. ¿Es posible imaginar la emoción vivida por el artista el 2 de enero de 1902, cuando al fin se presentase su obra "El Friso de Beethoven", al tiempo que Malher dirigía la orquesta que tocaba la novena, finalizando con el Coro cantando el Himno de la Alegría? La exposición fue sin duda impactante, pero no todo fueron alabanzas a la obra de Klimt que resultó para muchos, escandalosa y desagradable.



Fig. 5 - *Salvación y conducción al reino ideal por las artes*

Al terminar la exposición, el friso fue retirado por Carl Reimlinghaus, mecenas del artista y admirador. Posteriormente la obra fue adquirida en 1913 por la familia Lederer, a la que se le incautó el gobierno Nazi. Tras su devolución, fue vendido en 1975, por la familia Lederer a la República de Austria.

Finalmente, en 1984 tras la reconstrucción del edificio de la Secesión el Friso se instaló en el sótano del edificio y hoy sigue admirando al mundo y es una de las obras más visitadas por los cientos de miles de turistas que acuden anualmente a Viena y sus escenas y figuras son reproducidas en todo tipo de objetos. Probablemente la mayoría de los que compran tazas, camisetas, calendarios u otros objetos que reproducen "las fuerzas hostiles" o "el coro de la Alegría" no conocen el verdadero significado de esa obra y lo que llevó a Gustav Klimt a representar esta "alegoría de la búsqueda de la felicidad", con una obra simbolista tremendamente provocadora en la que combina realismo, abstracción, erotismo y poesía, añadiendo pan de oro a la pintura, logrando hacer realidad su sueño, un sueño que contribuiría a hacerle inmortal.

BIBLIOGRAFÍA

Susana Portschi. Klimt: Vida y obra. Ed. Libra 1998. ISBN 9788476307113.

Kallir Weidenger. Gustav Klimt: A la búsqueda del arte total. Ed. Prestel. 2009.

L. de la Plaza Escudero, J.I. Vaquero Ibarra, J. M, Martínez. Guía para identificar los personajes de la mitología clásica. Ciadernos arte Catera. Ed. Anaya 2023. ISBN 9788437335828.

Spa Thari, Elisabeth Tred Esperanza Vivantes. Mitología Griega Paradigmas. EK Dotiki 2014. ISBN 9789609748032.

3

COMUNICACIONES


Javier Castejón Oliva

- *Cirujano pediátrico.*
- *Escritor.*

LA FÁBRICA DE FICCIONES: UN PASEO ENTRE LIBROS Y NEURONAS

Este ensayo pretende explorar, desde una mirada literaria y divulgativa, las intersecciones entre la creatividad narrativa y los hallazgos de la neurociencia cognitiva, en la búsqueda de las redes cerebrales implicadas en la deriva imaginativa y en la selección crítica, el papel de la subjetividad sensorial del cuerpo humano en la construcción de la metáfora, la función del ritmo y del sueño en la construcción del texto y la rentabilidad creativa de las restricciones formales.

De esta forma se pretende que todo el esfuerzo esté orientado a encontrar esa chispa, que algunos llaman "inspiración", que casi siempre suele llegar sin permiso: en la cola del pan, en el pliegue de una conversación, en la esquina de una memoria antigua. Dos palabras que no deberían encontrarse se rozan y, de pronto hay una imagen que pide ser contada. A los que escribimos nos parece familiar ese instinto que permite asociar un acontecimiento con un grupo de palabras.

Pero la pregunta interesante para quienes combinamos la práctica clínica y la escritura es otra: ¿qué ocurre en el cerebro cuando esa chispa se convierte en escena? No se trata de reducir la literatura a sinapsis, sino de trazar un mapa que ayude a entender las condiciones en las que la creatividad nace y se desarrolla. A quienes leemos y escribimos nos resulta familiar ese instante: se siente como una fragua en la niebla, algo que no está del todo hecho y que, sin embargo, reclama forma. Este es un paseo pensado que pretende recorrer las estanterías de la ciencia y las de la ficción en busca de atajos entre creatividad y neurobiología.

Cuando la mente divaga (ese estado a menudo vilipendiado como "pérdida de tiempo"), se pone en marcha la llamada "**red por defecto**", un conjunto de regiones cerebrales que se activan cuando la mente está en reposo y no se centra en una tarea específica. Se trata de un área cortical que relaciona memorias, proyecciones futuras y estados autobiográficos^[1]. Es el taller interior donde se combinan recuerdos, deseos y voces prestadas. Allí se reúnen materiales sueltos: olores, gestos, fragmentos de diálogo, amores adolescentes y ecos de terror infantil. Y es allí, justo en los momentos en que estamos "perdiendo el tiempo", cuando la red por defecto comienza a combinar estos olores, voces y fragmentos de diálogo, con aquellos amores y terrores, ensayando perspectivas como quien prueba trajes prestados.

Pero escribir no es solamente dejarse llevar: también exige la poda y la disciplina. La **"red de control ejecutivo"**, situada en zonas frontoparietales, regula, organiza y decide qué fragmento merece quedar en la página^[ii]. La creatividad literaria eficaz aparece cuando estas corrientes alternan con fluidez: soñar y seleccionar, abrir y cerrar, dejar la deriva y volver con tijeras.

Ambas redes corticales se constituyen así en fábrica de creación literaria. Pero esta exige del uso de herramientas necesarias para la consecución del propósito creador.

Entre tales herramientas destaca por su utilidad y uso generalizado la metáfora, de la que podemos anticipar que es quizá uno de los mecanismos que da más alas al sueño creativo. Si analizamos su nacimiento y uso, podemos comprobar que el escritor se sirve de ella como el constructor de un andamio que le ayude a llegar a los pisos más altos, en este caso de la expresión literaria. Y en este caso, el andamio que pretende acercar al creador a una mejor expresión de su sueño, se apoya en la propia estructura corporal. Los neurocientíficos han puesto el nombre de **"cognición encarnada"** a ese campo que conecta cuerpo y significado, que explica por qué una metáfora sensorial cala con más fuerza que una explicación abstracta: por qué activa circuitos sensoriomotores que prueban la imagen. De hecho, la metáfora ayuda a explicar cómo cuerpo y lenguaje se entrelazan en la experiencia narrativa^[iii].

En la práctica literaria esto se traduce en preferir el objeto concreto a la etiqueta afectiva. Miguel Delibes, por ejemplo, no nombra la pobreza: la hace *"madera astillada, pan duro y polvo en la garganta"*, cuando en el primer capítulo de su novela *"El camino"*, describe las sensaciones físicas del protagonista^[iv].

"Daniel, el Mochuelo, sintió en la boca el sabor de la madera astillada, del pan duro y del polvo. Era como si alguien le hubiese estado golpeando las encías con una cachava de avellano. Se pasó la lengua por los dientes y notó el tacto áspero de la sed. Luego, abrió los ojos."

Las claves de este pasaje hay que buscarlas en la materialización de la pobreza. La madera astillada y el pan duro simbolizan la vida rústica y las carencias materiales del mundo rural de posguerra, mostrando las incomodidades cotidianas de un niño en un ambiente rústico y evocando una imagen vívida de las condiciones humildes en las que transcurre su infancia.

Pero también debe referirse entre las claves del pasaje la sensorialidad áspera, pues el autor usa sabores y texturas (áspero, polvo, sed) para transmitir incomodidad física, vinculándola al despertar forzoso de la infancia, y el contraste con el lenguaje lírico, pues aunque la prosa es sencilla, la imagen es casi táctil (el lector "siente" esa boca seca y áspera). Es así como el escritor se sirve de esas cosas palpables que quedan pegadas en la memoria del lector porque la memoria es también corporal.

Pero también debe referirse entre las claves del pasaje la sensorialidad áspera, pues el autor usa sabores y texturas (áspero, polvo, sed) para transmitir incomodidad física, vinculándola al despertar forzoso de la infancia, y el contraste con el lenguaje lírico, pues aunque la prosa es sencilla, la imagen es casi táctil (el lector "siente" esa boca seca y áspera). Es así como el escritor se sirve de esas cosas palpables que quedan pegadas en la memoria del lector porque la memoria es también corporal.

El tiempo del texto es otra máquina que conecta con la biología. Nuestro sistema nervioso es, en buena medida, un anteojo de predicciones: espera, compara y premia el acierto. Por eso, repeticiones parciales, anáforas o paralelismos funcionan tan bien, creando pequeñas expectativas que el lector reconoce y celebra aunque sea de manera imperceptible. Julio Cortázar lo sabía. En "Rayuela", una sentencia breve puede poner en movimiento una corriente entera^[v]:

"Andábamos sin buscarnos, pero sabiendo que andábamos para encontrarnos"

Esa economía de recursos y esa apertura rítmica obligan a una escucha más fina. Se trata de estrategias para sostener la atención.

La poeta Alejandra Pizarnik, con frases cortas y tensas, transforma la ausencia en textura; la voz poética aprende a golpear y a dejar resonancias táctiles. Su poema "Nadie en el espejo" explora la angustia existencial y la búsqueda de identidad a través de la imagen reflejada. La poeta se enfrenta a la ausencia de sí misma en el espejo, sintiendo la imposibilidad de encontrar una verdad en la imagen proyectada. Sus versos reflejan la sensación de vacío, la soledad y la dificultad de conectar con la propia existencia^[vi].

*Nadie en el espejo.
Nadie en la almohada.
Nadie en las últimas
gotas de sangre.*

*Y en el jardín
nadie en la sombra.
Y en la boca
nadie en la palabra.*

La imagen reflejada (el yo) se desvanece, dejando solo la nada. Es un ejemplo perfecto de cómo la poeta convierte la ausencia en una presencia tangible a través del lenguaje minimalista y la tensión emocional.

A la luz de estos ejemplos, podemos afirmar que el ritmo del texto opera como un andamiaje de atención. Nuestro sistema nervioso es el motor predictivo: generar y confirmar expectativas produce un agrado fino que sostiene la lectura^[vii]. De hecho, las anáforas, las repeticiones parciales y las variaciones métricas son dispositivos eficaces: crean microexpectativas que el lector reconoce y recompensa con atención sostenida. Leer en voz alta, además de ser una técnica de taller, confirma la naturaleza somática del fraseo: el oído revela tropiezos que la vista tolera, la respiración señala dónde el texto necesita espacio.

También existen momentos menos solemnes donde la creatividad prospera: la caminata cotidiana, la ducha, el umbral entre vigilia y sueño. Algunos estudios muestran que el movimiento repetitivo y no exigente facilita asociaciones remotas; y que los estados REM e hipnagógicos relajan ciertos controles frontales, permitiendo re combinaciones inesperadas^[viii].

Proust lo convirtió en emblema con el simple sabor de una magdalena. En su relato, la re combinación inesperada se hace real porque un gusto o un olor es capaz de desatar escenas enteras^[ix].

"...en el mismo instante en que el sorbo mezclado con las migas del pastel tocó mi paladar, me estremecí, atento a algo extraordinario que ocurría en mí. Un placer delicioso me había invadido, aislado, sin noción de su causa. ¿De dónde podía venirme aquella alegría tan fuerte?. Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el del pequeño trozo de magdalena que los domingos por la mañana en Combray mi tía Léonie me ofrecía después de mojarlo en su infusión de té o de tila..."

En este pasaje, el autor apela a la memoria involuntaria, pues la magdalena simboliza cómo los sentidos (el gusto, el olfato) pueden recuperar el pasado de forma más vívida que el intelecto. Además, plantea la recuperación del tiempo perdido a través de experiencias sensoriales y rompe la narrativa lineal, pues un simple detalle cotidiano abre un universo de reflexiones.

En otro sentido, las restricciones formales funcionan como polos de innovación. Georges Perec lo llevó al extremo en *"La Disparition"*, novela de la que voluntariamente excluyó la letra "e"^[x]. Perec era miembro del *"Oulipo - Ouvroir de Littérature Potentielle"*, un grupo de escritores y matemáticos obsesionados con las restricciones creativas. El lipograma, ese texto en el que se omite sistemáticamente una o más letras del alfabeto, era un desafío técnico: escribir una novela de 300 páginas sin usar la "e" (en francés, el 75% de las palabras la contienen). Ello le obligaba por ejemplo a en lugar de escribir "elle" (ella), usar *"une femme"* (una mujer). Es evidente que la privación obliga a buscar recursos narrativos imprevistos.

Pero no hace falta tal radicalidad para comprobar el principio: fijar límites (extensión, voz, número de escenas) permite que la red ejecutiva trabaje con claridad, mientras la red por defecto explora soluciones dentro del marco. La creatividad, vista así, no es ausencia de paredes sino habilidad para bailar con ellas.

Otro aspecto de la cuestión es la escritura de voces, la cual exige algo más que una elección estilística: activa redes asociadas a la teoría de la mente. Dar voz a un personaje implica imaginar lo que ese otro siente, sabe o calla; exige modular la perspectiva cognitiva y emocional^[xi]. Cambiar de máscara narrativa (primera persona íntima, tercera observadora, segunda que interpela...) implica otra postura neuronal. Practicar voces diversas amplía el repertorio cognitivo del escritor, de modo análogo a aprender una lengua extranjera: nuevas rutas, nuevos matices.

Para quienes compaginamos medicina y escritura, el cruce tiene matices ventajosos. La práctica clínica entrena la observación de microgestos, la tolerancia a la incertidumbre y la gestión de la empatía; son competencias transferibles al oficio narrativo: un gesto mínimo en la consulta puede transferirse a la escena decisiva en un cuento. La formación biomédica aporta materiales precisos que, cuando se traducen al lenguaje literario, funcionan como anclas sensoriales poderosas.

Es importante, además, enfatizar lo que la neurociencia no promete. No existe una "área de la genialidad", ni recetas garantizadas para producir obra maestra. La investigación proporciona mapas probabilísticos: condiciones que favorecen la recombinación, explicaciones sobre la distribución funcional entre redes, indicios sobre por qué el sueño o el andar ayudan a generar conexiones remotas. El resto (el tono, la biografía, la audacia,...) sigue siendo imprevisible y valioso precisamente por su indeterminación.

Antes de concluir, conviene traer a la vista ejemplos textuales que ilustren lo dicho. La economía y la deriva afectiva de Cortázar quedan en una sentencia que abre una corriente. La materialidad de Delibes en "El camino" ofrece objetos que fijan escenas; la precisión de Pizarnik convierte la ausencia en textura; y el juego formal de Perec demuestra cómo la limitación puede abrir caminos inéditos. Pero quizá el ejemplo más demostrativo sea el despertar de la memoria involuntaria a partir del sabor de la magdalena en el relato de Proust.

Cognición encarnada, metáforas nacidas de la sensación corporal, ritmos que emergen entre las neuronas y marcan el oleaje de los párrafos... todo ello surgido del acuerdo al que llegaron la red por defecto y la red de control ejecutivo, las regiones corticales últimamente responsables de las letras que quedaron el papel.

La imagen final es simple: el escritor sale a la calle con los bolsillos llenos (una astilla, una palabra, un ruido de plaza...); en la cabeza, redes que sueñan y redes que organizan; en las manos, la tarea de traducir en lenguaje lo que ambas han producido. Cuando coinciden, aparece una voz que no sabías que tenías. Hay quien le llama "inspiración", mientras que otros prefieren el término "creación".

De una u otra forma, para quienes ejercemos la medicina y la literatura, ese instante es una tregua feliz: el saber y la invención comparten la misma mesa, aunque solo por un rato.

Así lo dejó dicho un poeta anónimo:

*"El cerebro, ese poeta oculto, teje versos en silencio:
sus neuronas bailan al ritmo de las metáforas,
y en cada sinapsis, chispa de luz química,
nace un universo de palabras aún no escritas."*

BIBLIOGRAFÍA

- [i] BEATY R E, BENEDEK M, SILVIA P J, SCHACTER D L.: Creative cognition and the default network. Trends in Cognitive Sciences, 20(2), 87-95, 2016.
- [ii] KOUNIOS J, BEEMAN M.: The cognitive neuroscience of insight. Trends in Cognitive Sciences, 18(4), 210-216, 2014.
- [iii] BARSALOU L W.: Grounded cognition. Annual Review of Psychology, 59, 617-645, 2008.
- [iv] DELIBES M.: El camino. Editorial Destino, 1950.
- [v] CORTÁZAR J.: Rayuela. Editorial Sudamericana, 1963
- [vi] PIZARNIK A.: Árbol de Diana (Poema XI). Edición original Sur, 1962.
- [vii] PATEL ANIRUDDH D.: The Neural Basis of Rhythmic Processing in Music and Language. Frontiers in Psychology, vol. 9, p. 1582, 2018.
- [viii] OPPEZZO M, SCHWARTZ D L.: Give your ideas some legs: The positive effect of walking on creative thinking. Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition, 40(4), 1142-1152, 2014.
- [iv] PROUST M.: Du côté de chez Swann [Por el camino de Swann]. Grasset / Gallimard, 1913.
- [x] PEREC G.: La Disparition. Denoël, 1969.
- [xi] MAR R A.: The neural bases of social cognition and story comprehension. Annual Review of Psychology, 62, 103-134, 2011.

3

COMUNICACIONES

**Alfonso Encinas Sotillos**

- Gastroenterólogo.
- Escritor.

UNAS NOTAS SOBRE AZORÍN**Introducción**

Hoy 14 de abril de 2025, día de una desconcertante primavera y en que comienzo la redacción de este artículo, se anunció que ayer 13 de abril murió el último premio Nobel hispano, Mario Vargas Llosa, con 89 años, siendo, al parecer, la causa desencadenante una neumonía que no pudo superar (José Confuso, Director digital de Lecturas, 14 abril 2025).

Esta desgraciada circunstancia es la causa de que las breves notas que tenía pensado escribir modifiquen su lugar en el artículo, pero todo sea en honor de los dos literatos.

El Nobel peruano fue uno de los autores que, en mi opinión, mejor glosó a nuestro protagonista, José Martínez Ruiz (fig. 1). En su discurso de ingreso leído en la Real Academia Española y titulado *Las discretas ficciones de Azorín*. En él comenta que *La ruta de Don Quijote*, libro escrito por el monovero, fue uno de los más hechiceros libros que leyó en su infancia tardía, de forma que:



«aunque hubiera sido el único que escribió, él solo bastaría para hacer de Azorín uno de los más elegantes artesanos de nuestra lengua y el creador de un género en el que se alían la fantasía y la observación, la crónica de viaje y la crítica literaria, el diario íntimo y el reportaje periodístico, para producir, condensada como la luz en una piedra preciosa, una obra de consumada orfebrería artística».

Fig. 1 - Estatua de Azorín sita en la Glorieta de Azorín en el parque de Atenas (Madrid). Foto del autor.

En los umbrales de su adolescencia leyó *Al margen de los clásicos*. Este ensayo le ayudó a superar el temor a adentrarse en *El Quijote* por la oceánica abundancia de palabras y giros desconocidos que en un intento previo “le derrotó” – al decir de Borges– en los primeros capítulos.

Tras este comentario nos subrayaba el premio Nobel que:

«Éste es un aspecto de la obra de Azorín que siempre deberemos agradecer; su labor de escritor-puente entre el público profano y los grandes autores del pasado, ésos que, petrificados en el panteón de la gloria, parecen demasiado remotos y egregios para satisfacer lo que el lector común espera legítimamente de un escritor: que lo divierta y lo maree, que lo excite y lo intrigue, que le haga pasar gato por liebre y, por unas horas, lo arranque de la mediocridad del mundo real y lo traslade a las aceptantes comarcas de la ilusión. Nadie trabajó tanto ni mejor que el maestro Azorín, en sus crónicas cotidianas, para acercar a los clásicos al hombre y la mujer “*del común*” (como los llamaba su admirado Michel de Montaigne), mostrando a éstos la vida bullente de aquellas estatuas, la actualidad de su palabra, la aventura que espera a quien abra sus páginas».

1. Una nota biográfica

Tras esos comentarios de Vargas-Llosa vayamos a ver quién fue *Azorín*, seudónimo bien conocido de José Martínez Ruiz. Este fue uno de los grandes escritores del siglo XX, con amplia difusión en los lectores españoles de aquel entonces. Fue el que denominó a una generación —la del noventa y ocho— y para mí, ante todo, fue una persona que desde muy joven supo lo que quería llegar a ser: un gran escritor. Y para conseguirlo estaba mentalizado para hacer todos los sacrificios que hicieran falta.

Nació a las tres de la madrugada del 8 de junio de 1873 en Monóvar (Alicante). Fue el primero de nueve hijos de don Isidoro Martínez Soriano y doña María Luisa Ruiz Maestre, un matrimonio con una holgada posición económica. Su padre, natural de Yecla, fue abogado y durante un tiempo alcalde de Monóvar, militante del grupo conservador y persona adusta y rancia, con el que muy posiblemente chocó bastante en épocas juveniles y que quizás tuvo parte importante en la actitud reaccionaria teórica-anarquista que tuvo su hijo en esas épocas tempranas de su vida.

En su obra nos menciona la importancia que tiene para la vida de cualquier persona su infancia y su madre. Así, en su libro *Con permiso de los cervantistas* donde nos dice que “*Si queremos conocer, con certidumbre, con exactitud, a un personaje, habremos de ver cómo era su madre*”.

Con la finalidad de dar gusto a su padre y estudiar Derecho viaja a Valencia y posteriormente a Granada y Salamanca, y finalmente a Madrid, en 1896, donde vivió en un piso de la calle Barquillo, aunque no llegó a titularse (jamás tuvo vocación para ello).

En estas fechas Azorín era un joven de neta ideología “izquierdista”, tendente al anarquismo –influido ello quizá, como antes anunciamos, como reacción a su padre–; más adelante dio un giro radical a su posición política, arrepintiéndose de esa etapa inicial, lo cual fue denostado por otros políticos y escritores.

Se casó con doña Julia Guinda Urzangui en 1908 y no tuvo hijos. De 1914 a 1919 fue diputado en varias ocasiones y subsecretario de instrucción pública. En 1924 fue elegido académico de la R.A.E., leyendo su discurso de ingreso *Una hora de España*.

Se exilió en París durante la guerra civil española.

El 2 de marzo de 1967 falleció en Madrid en su casa de la calle Zorrilla, a las nueve menos diez de la mañana. Al decir de Caro Baroja, «murió como de los antiguos númeridos dice Salustio que morían, en gran proporción, «disuelto por la vejez» (*plerosque senectus dissolvit*)». Fue enterrado al día siguiente, en la Sacramental de San Isidro.

Su etapa de escritor la inició en la prensa local y en sus inicios utilizó distintos seudónimos en la firma de sus artículos; el primero, Juan de Lis, y ello iba encaminado a ocultarse de la familia, y muy especialmente de su padre, quien quería que su hijo fuera un eminente abogado. Otros seudónimos usados fueron Fray José; Cándido, con que se bautiza en el panorama literario cuando ve la luz *La crítica literaria en España*, su primer folleto, que fue financiado gracias a la ayuda económica de su madre tras pedírselo este por carta; Ahrimán, Don Abbondio, Weeper, etc.

El seudónimo de Azorín lo tomó de uno de sus personajes noveles, Antonio Azorín, y lo usó desde 1904.

2. Azorín y la Medicina

Como médicos debemos reconocer y valorar en Azorín el que fue uno de los escritores españoles más relacionados e interesados con la Medicina. Y ello por variadas razones. Su padrino, don José Martínez, es médico. Tiene muy presente al médico de la familia, el Dr. Alfonso; otro médico amigo, don José Pérez Bernabéu. Su hermano Ramón, por el que siente admiración, estudia Medicina. De él nos dice:

«[...] Ramón es callado. Ejerce Ramón la profesión de médico en un pueblo, donde se casó y tiene buenas raíces. En Madrid se hubiera colocado pronto entre las eminencias; no sé de alguien que ponga más escrupulosidad en su ciencia que Ramón; examina al enfermo con toda despaciosidad; se informa de todo; pregunta a los propincuos; quiere saber cuáles achaques tiene habitualmente el doliente; palpa y ausculta con minuciosidad y perseverancia. Y todo ello sin pronunciar más que las precisas palabras que atañen al mal. Ha seguido Ramón, en Madrid, varios cursos especiales de algún ramo de la ciencia, y lee las revistas profesionales».

Fue un lector empedernido de literatura médica por la aprehensión de estar gravemente enfermo; fue enfermo hipocondríaco y se interesó, sobre todo, por la neurastenia.

En suma, la obsesión de Martínez Ruiz por la enfermedad y los médicos fue tal que hizo afirmar al Dr. Lain Entralgo: «*Cuando se quiera edificar una doctrina completa acerca del hombre enfermo, no será ocioso recurrir a los primores descriptivos de Azorín*».

Destacó su amistad con el Dr. Marañón, en intimidad casi familiar. Azorín conoció a Cajal, Teófilo Hernando, Jiménez Díaz, Pittaluga, Izquierdo, Vega-Díaz, De la Peña, y tantos otros que le demostraron su amistad y cariño. Muchos aparecen en sus novelas: los médicos que asisten al protagonista en sus varias dolencias son reencarnaciones de ilustres galenos amigos todos de Azorín. Así Gregorio Marañón y Teófilo Hernando se reconocen en los personajes de García de Rodas e Irala, según los críticos.

Reconocía la importancia del saber médico y era muy agradecido con quien le ayudaba, así por ejemplo se infiere de las palabras dedicadas al doctor Hernando en París, cuando asistió cariñosamente a su esposa: «*A casa estuvo Hernando viniendo todas las tardes, puntualmente, durante un mes, para curar a Julia una dolorosísima y peligrosa machacadura de un dedo. No he visto nunca tanta escrupulosidad y solicitud como las que el doctor ponía en estas curas*».

Fue buen conocedor de obras de arte que representan temas médicos —como *La lección de anatomía de Rembrandt*—: «*El cuadro es un gran cuadro, y la ciencia anatómica, madre de la Cirugía, está allí soberbiamente enaltecida*».

También, lector de tratados antiguos de medicina o publicaciones de médicos de su época; y sorprende con escritos sobre distintas medicinas alternativas, caso de la macrobiótica de Hufeland, en su ensayo *Los médicos*.

En consonancia con lo anterior menciona por el protagonista de su novela *El enfermo*: «*Suelo yo hojear los libros antiguos de patología y de terapéutica*».

Su primera novela, titulada, *Diario de un enfermo*, es un escrito de juventud, en la que fue un anarquista teórico de contenido nihilista, y en la que admiró con arrobos a Schopenhauer y Nietzsche. Les muestro a continuación una breve cita de su comienzo:

«*¿Qué es la vida? ¿Qué fin tiene la vida? ¿Qué hacemos aquí abajo? ¿Para qué vivimos? No lo sé; esto es imbécil, abrumadoramente imbécil. Hoy siento más que nunca la eterna y anonadante tristeza de vivir. No tengo plan, no tengo idea, no tengo finalidad ninguna. Mi porvenir se va frustrando lentamente, fríamente, sigilosamente. ¡Ah mis veinte años! ¿Dónde está la ansiada y soñada gloria? Larra se suicidó a los veintisiete años; su gloria estaba hecha...*».

Relacionada con la medicina y siendo como una autobiografía escribió en 1943 *El enfermo que es un alter ego*. Se retrata en su protagonista, llamado Víctor Albert, que reside en Petrel (Alicante); este ha cumplido 70 años y refiere en este relato su temor ante el declive de su salud por la enfermedad.

3. Las enfermedades y muerte de Azorín

Poco se supo en vida de Azorín de sus enfermedades. Es tras su muerte y con las investigaciones de sus biógrafos cuando conocemos más de esos trastornos.

Muy interesante lo expuesto en la última biografía realizada por Francisco Fuster quien basándose en los médicos de Azorín nos refiere que padeció una diabetes que le mantenía exhausto; un infarto de miocardio que le dejó secuelas, que cabe pensar que pudo suceder en 1952 o 1953.

También se refiere que tuvo *«una enfermedad crónica, de tipo intestinal, que le había hecho sufrir lo indecible material y moralmente, consistente en lo que en medicina se conoce como megacolon congénito, con enorme dilatación y curvatura del asa sigmoidea, cuyos síntomas le amordazaron»*.

Aunque así consta en la biografía, por la escasez de medios diagnósticos en aquellas fechas, pudiera ser dudoso ese diagnóstico, y en realidad tener Azorín una enfermedad inflamatoria intestinal (Crohn o colitis ulcerosa) —así se describe en un artículo de El PAÍS—. Sea de ello lo que fuere, el pobre paciente debió sufrir muchísimo en su vida diaria (le obligaba a «tratarse con enemas diarios de hasta dos litros de agua») y ello pudiera justificar algunos aspectos cuestionados por algunos de su vida (cambió interesado de ideología, etc) lo cual se lo mencionó el Dr. Marañón a su cardiólogo (Dr. Vega Díaz): *«Imagínense ustedes lo que sería para Azorín un encarcelamiento...»*.

La dieta también se vería muy influida por su patología intestinal; al parecer en palabras de Fuster «una de sus comidas favoritas, por no decir la preferida, es la alboronía: un plato de origen árabe (aunque muy consumido por parte de los católicos durante la Cuaresma), precursor del pisto manchego, elaborado a partir de verduras como la berenjena, el tomate, el pimiento y la calabaza».

La causa desencadenante de su muerte fue según la firmó su médico, doctor Izquierdo, una miocarditis arterioesclerótica. Hecho acaecido tres meses antes de cumplir los noventa y cuatro años. En la crónica publicada en el ABC al día siguiente de su muerte (3 de marzo de 1967) la enfermera que tuvo a su lado contó que el paciente ante la pregunta si es muy molesto el dolor, le respondió afirmativamente y le dijo estas breves y tristes palabras: *«¡Cuánto tarda la muerte en llegar!»*.

4. Géneros literarios cultivados por Azorín

Con la excepción de la poesía, cultivó todos los géneros literarios. Su inicio como escritor fue la colaboración en la prensa de Alicante en 1891. Posteriormente siguió escribiendo colaboraciones en otros periódicos.

Escribió innumerables novelas y ensayos. Entre estas publicaciones, además de las citadas en la nota referente a la medicina, podemos citar *La voluntad*, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, *Antonio Azorín*, *Una hora de España*, *Doña Inés*, etc. Importante en sus novelas: lo de menos era el argumento novelesco, todas llevan en “su DNA” una introspección del propio Azorín, con un gran componente de Montaigne, filósofo muy admirado por él en la segunda y última etapa de su vida. Tanto es así que el que fue en su vida su mejor amigo, Pío Baroja, comentaba que —referido por su sobrino Caro Baroja— en el caso de *Doña Inés*, veía en la novela mucho primor, pero poca acción. Hay unas páginas de ella en que se repiten expresiones como las de «no sucede nada», «no ha sido nada» y mi tío comentaba: — «Esto es lo que no veo novelesco: que no pase nada».

Escribió también teatro, con obras como *Angelita*, *Lo invisible*, *El clamor*. En ellas destaca su preocupación por el paso del tiempo, la muerte, etc.

Fue emblemática su relación con el periódico ABC. Con el título *La generación de 1898*, el lunes 10 de febrero de 1913 Azorín comenzó a publicar una serie de artículos en las páginas de ese diario con los que acuñó y de pública notoriedad al término generación de 1898. A ella pertenecieron además de nuestro autor, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Unamuno, Ganivet y algún otro. Colaboró no pocas veces en ese periódico, en el que debutó en 1905 con la primera crónica telegráfica del periodismo español (el atentado en París sobre Alfonso XIII), y sus Terceras en él fueron artículos de referencia. De hecho, durante largos años de la postguerra civil en España no fue inusual que estas se divulgaran, mediante cartas, entre las familias. Salió por vez primera a la “tercera” el 23 de junio de 1905 con un artículo titulado *El camino invisible*; terminó su participación en esta sección el 4 de febrero de 1965 con *Condensaciones de tiempo*. Además de escribir en este periódico escribió en otros saliendo de su pluma más de cinco mil columnas periodísticas.

Y retorno a Vargas Llosa quien, en un artículo de homenaje a los 150 años de su nacimiento nos decía: «Porque lo importante son sus crónicas, [...] Las obras a las que dedicó muchas horas han sido vencidas por el tiempo, pero en esas crónicas periodísticas que llenaron las tardes de su vida se mostró como quería. Por eso, y por mil cosas más, hay que leer a Azorín: él nos muestra cómo somos y cómo nos imaginamos. La verdad profunda está en los textos de Azorín. Vale la pena recordarlo ahora que cumple nada menos que 150 años». (En Azorín cumple 150 años. EL PAÍS Domingo 18 de junio de 2023, p15.).

5. Lecciones de Azorín a un lector actual

Sigo aquí los sabios consejos que Andrés Amorós y Caro Baroja nos aportan. A valorar, según el primero, cinco lecciones. La primera, el estilo. En él destacan la precisión en el lenguaje, la claridad y el orden. Frases cortas, con su lógica secuencia (sujeto, verbo y predicado), separadas por puntos. Respecto a la exactitud se identifica con ello a algunos grandes escritores franceses (Stendhal o Maupassant) que perseguían en sus escritos *le mot juste*. Así lo indica nuestro autor en su novela *El escritor* en la que refiere: *"Hay en todo momento -cuando estamos frente a unas cuartillas- una palabra, la palabra precisa, ésa y no otra"*. Traslada aquí la metáfora del pescador que al pescar solo quiere un pez en el anzuelo. Y Caro Baroja le menciona como un «preciosista, escritor que empleaba las palabras como piedras preciosas». En segundo término, el paisaje: nos enseña a valorar bellezas poco llamativas: ante todo, la sobriedad del paisaje castellano. La tercera lección sería contagiarnos su profundo amor a España. En cuarto lugar, dar valor a lo que Ortega denominó que conseguía Azorín: "primores de lo vulgar", es decir deleitarnos con las pequeñas cosas. Esto solo se puede conseguir, nos dice Amorós, si se tiene una aguda sensibilidad combinada con un dominio del lenguaje. Quizá en esa especial sensibilidad pudo influir Goethe quien aconsejaba en Dios, carácter y mundo: "¿En el todo saciar quieres tu anhelo? Pues pon tus miras en lo más pequeño". La última lección, relacionada con el paso del tiempo. Nos decía que *«Vivir es ver volver»*. Como las nubes: siempre iguales, siempre distintas. Yo me permito incluir otra lección más, sería la sexta, relacionada con él y su maestro Montaigne, y esta es la de aplicar el escepticismo humanista del filósofo francés, en el que, además de poner en duda nuestras opiniones es conveniente a estar abiertos a acoger distintos puntos de vista, en lugar de tener convicciones rígidas. Así nos lo hace ver en la siguiente cita: *«Lo desconocido es el misterio de la vida. ¿Lo sabe don Quijote? ¿Lo sabe Tomás Rueda? ¿Lo sabemos nosotros, con toda nuestra ciencia?»* (En *Novelas I*. Biblioteca Castro, 2011. Tomás Rueda, Prólogo, p. 649).

Julio Caro Baroja en un artículo que escribió para la Revista de Occidente -ver bibliografía- nos aportó unos párrafos que transmiten verdaderas lecciones de Azorín:

«Hay grandes autores que nos separan del pasado. Azorín nos une, nos ata a él, sea mediato o inmediato, de una manera que nada tiene que ver con las prácticas tradicionalistas, ni con sermones dominicales, ni colecciones magistrales o con programas pedagógicos».

«Candidez, suprema, candidez, artística, candidez y ganas de buscar en los hombres y en las cosas el lado mejor. He aquí una nota esencial de Azorín cronista público. A veces, sí, hay un punto de ironía de malicia en la pintura que hace del político...».

6. A modo de conclusión: Unas breves palabras de Julián Marías, de Álvaro Cortina y de Fernando A. Navarro sobre Azorín

El gran escritor y filósofo, Julián Marías, allá por 1992 echaba en cara el olvido de Azorín: *«Desde hace algún tiempo, se lee menos a Azorín -algunos procuran, sin que pueda adivinarse por qué, y quizá es mejor no buscar sus motivos, que no se lo lea-. No es fácil decir lo que se pierden, el fabuloso empobrecimiento a que se condenan los que lo desdeñan o lo olvidan (el subrayado es mío).*

Y en 1994, en el mismo periódico, ABC, nos decía:

«Mi relectura de Azorín es casi constante. Vuelvo a sus libros una vez y otra, y siempre me parecen nuevos: descubrí en ellos facetas que había olvidado, visiones sobre las que había resbalado y que deslumbran por su perspicacia y su poder de iluminación. Me asombra la amplitud de sus puntos de vista, el contacto invariable con la realidad, el acierto y riqueza de sus lecturas, la detención morosa, inteligente, complacida en lo que iba viendo. No estoy lejos de pensar que es uno de los escritores de nuestro siglo que más riqueza contienen, y que por eso enriquecen de manera increíble».

En una reciente *Tercera de ABC*, el escritor Álvaro Cortina se atrevió a hacer a nuestro autor una “entreviú” mediante el uso de Chat GPT y nos indica en ella que fue “un gran poeta de lo inerte” y que en su lectura existe *«una belleza mineral, astronomía zante, en sus páginas. Usted habla de un vaso, de un zaguán, de una ancha estancia con reloj cual Galileo de lo cotidiano. Como los inmensos espacios galácticos, iluminados, ordenados y sin vida: así son los poéticos zaguanes azorinianos».*

Y, finalmente, nuestro colega Fernando A. Navarro afirma, en mi opinión con muy buen criterio, que: *«Todo médico, interesado por aprender a escribir correctamente textos científicos obtendrá provecho de la prosa, tersa y preciosista, de Azorín, de trabajada sencillez, presta a detenerse en las descripciones minuciosas, en el detalle de las pequeñas cosas, y al mismo tiempo rica en imágenes y sugerencias, como la buena prosa poética».*

BIBLIOGRAFÍA

- Álvaro Cortina.** «Azorín en ABC, una interviú artificial». ABC 4 julio 2025, p.3.
- Andrés Amorós.** «Lecciones de Azorín». ABC Cultural 1 abril 2017, p.5.
- Azorín.** Memorias inmemoriales. Novelas y Cuentos, Madrid, 1967.
- Fernando A. Navarro.** «El enfermo (1943)». En: Medicina en español (VII). Menoscuarto Ediciones, 2024.
- Francisco Fuster.** «Azorín. Clásico y moderno». Alianza Editorial S. A. Madrid, 2025.
- Goethe.** Obras Completas (*). Dios, carácter y mundo. Aguilar, Madrid 1987, p. 1068-1074.
- José Martínez Ruiz.** «Diario de un enfermo». Cátedra (Letras Hispánicas) 2015.
- José Martínez Ruiz Azorín.** Las Terceras de ABC. Selección y prólogo: Juan Sampelayo. Editorial Prensa Española, Madrid, 1976.
- José Ortega y Gasset.** El Espectador II (1917). Azorín o Primores de lo vulgar. Obras Completas (Tomo II) 1916. Taurus, 2004.
- Julián Marías.** «Azorín, con amor y sin engaño». ABC 2 de marzo de 1992, p.3.
- Julián Marías.** «Azorín como antídoto». ABC 20 octubre 1994. p.3
- Julio Caro Baroja.** Azorín. Revista de Occidente, nº 59, 1968, págs. 138-153.
- Luis S. Granjel.** Retrato de Azorín. Ediciones Guadarrama, 1958.
- Mario Vargas Llosa.** Las discretas ficciones de Azorín. Discurso leído el 15 de enero de 1996, Madrid, Real Academia Española.
- Rafael Narbona.** «Azorín. Clásico y moderno. El pequeño filósofo». El Cultural 14-20 de febrero 2025, p. 20.

3

COMUNICACIONES

**Carmen Fernández Jacob**

- Oftalmóloga.
- Pintora y escritora.

LOS PINTORES IMPRESIONITAS EN LA CONSULTA DE OFTALMOLOGÍA LA CIRUGÍA DE CATATARAS DE CLAUDE MONET

Procedimientos quirúrgicos

Monet padeció de cataratas en ambos ojos, pero durante mucho tiempo fue reacio a operarse y cuando lo hizo fue por la insistencia de su amigo Clemenceau, importante político, que era médico y por lo tanto consciente de los graves problemas visuales del pintor.

A instancias de su amigo, Monet visita al *Dr. Coutela*, joven cirujano ocular de gran prestigio. Cuando explora al pintor escribe en su historia clínica:

«Su visión se encuentra reducida a una décima parte en el ojo izquierdo, y en el ojo derecho a la sola percepción luminosa, siendo buena la proyección en este ojo, por lo tanto, la retina es suficiente; indico la operación».

El oftalmólogo recomienda operar primero el ojo derecho y después del izquierdo.



Fig. 1 - Fotografía del Dr. Coutela en 1934, el cirujano de Claude Monet

Pero dado que las referencias que tenía Monet de algunos amigos pintores que se habían operado con muy bajos resultados visuales, intentó demorar la intervención todo lo posible. Su oftalmólogo le dio un plazo para pensarlo, prescribiéndole un tratamiento con colirios midriáticos (eufatmina , homatropina) dos veces al día para mejorar de manera provisional su visión por el ojo izquierdo que pasó de 1/10 a 3/10 .Esto hizo que el pintor experimentase una notable mejoría en su trabajo , escribiendo así su médico:

«Mi querido doctor: Quiero comunicarle el efecto prodigioso producido por las gotas que usted me prescribió para el ojo izquierdo. Sencillamente maravilloso. Veo como no había visto en mucho tiempo, y ¡como lamento no haberle consultado a usted antes! Me habría permitido pintar cosas aceptables, en lugar de las mamarrachadas que me he empeñado en hacer, no viendo más que niebla. Ahora en mi jardín puedo verlo todo. Disfruto de todos los tonos. Una sola cosa, y es que el ojo derecho está todavía más velado. ¿Puedo continuar con este tratamiento a fin de terminar lo más urgente? Le agradezco su respuesta.»

El Dr. Coutela sabía que esta mejoría era transitoria, además de ser consciente del peligro del desarrollo de un glaucoma facolítico por la instilación de los colirios midriáticos que le había recetado , por lo que finalmente la cirugía se programa para el mes de diciembre de 1922, demorándose hasta el 10 de enero de 1923 por estar Monet aquejado de una gripe.

La cirugía de cataratas se realizó en una clínica Nevilly, en dos fases, en la primera de ellas, se realizó tan solo una iridectomía, tras la cirugía, el doctor Coutela escribió en su hoja quirúrgica:

«En el momento de la iridectomía hubo náuseas e incluso un vómito, incidentes excepcionales e imprevisibles debidos a la emoción, pero por muy molestos y graves que fuesen, todo va a ir mejor».

De estas palabras se desprende la confianza del Dr Coutela en su propia destreza profesional para poder superar las complicaciones de la cirugía.

La segunda parte del procedimiento quirúrgico, es decir la extracción de la catarata, se llevó a cabo el 31 de enero de 1923, escribiendo de nuevo el Dr Coutela en su hoja quirúrgica:

«Después de tomar todas las precauciones, y no sin cierta aprensión, después de la iridectomía y con sólida protección de un largo puente conjuntival (que ahorra la sutura) procedí a extraer la catarata en el ojo derecho (extracción que fue extracapsular) con aspiración de masas tan completa cómo fue posible. Esa misma noche se había vuelto a formar la cámara anterior; esto fue para mí un gran alivio».

A través de las anotaciones de la historia clínica se puede saber la preocupación del Dr. Coutela por el estado del ojo de su paciente después de la intervención quirúrgica y su satisfacción al comprobar la reposición de la cámara anterior después de la cirugía.

El profesor Ignacio Barraquer en un trabajo publicado en 1917 (1) comenta los inconvenientes de la técnica extracapsular para el tratamiento quirúrgico de las cataratas recomendando ya la extracción completa del cristalino, técnica que entonces era muy novedosa.

Según el mismo trabajo podemos hacernos una idea de cómo serían las intervenciones de cataratas de entonces; se utilizaba la eufatmina tópica como midriático y la cocaína en pomada como anestésico tópico. La anestesia retrobulbar se realizaba por parálisis del musculo orbicular con la infiltración de novocaína según la técnica de Van Lint Willard . No se utilizaban suturas, o en ocasiones solo una. Las intervenciones deberían hacerse lo más rápidamente posible evitando en todo momento que el enfermo se moviese. A continuación, se instilaba eserina y se procedía a la colocación de un vendaje compresivo en el ojo que no se levantaba hasta el cuarto día de la intervención. Al paciente se le prescribía reposo absoluto durante diez días con inmovilización total de la cabeza.

En el caso de Monet, se siguieron totalmente estos consejos postquirúrgicos, y la semana siguiente a la cirugía fue terrible para él, su nuera Blanche Hoschedé que le cuidó, lo cuenta así:

«Estaba tan excitado y nervioso, que se movía todo el tiempo, incluso se levantó varias veces y me costó mucho persuadirle de que se quedara acostado, quería quitarse los vendajes, diciendo que prefería quedarse ciego a estar condenado a la inmovilidad. Aunque se quedó más sereno, esta crisis de exasperación retrasó su recuperación y tuvo que quedarse ocho días en la clínica».

Monet en el periodo postoperatorio guardó diez días en reposo absoluto, en decúbito supino sin ninguna almohada y en total oscuridad, con los brazos inmovilizados a lo largo del cuerpo. Para estar seguros de que no se movía se le colocaron sacos de arena a ambos lados de la cabeza, se le alimentaba a base de caldos y té de lima, siempre había una persona a su lado para evitar sus movimientos y conversar con él para que no cayera en el delirio o la psicosis por el aislamiento sensorial.

Esto fue una auténtica tortura para Monet, hasta que finalmente el sábado 17 de febrero es dado de alta quedando en su casa de Giverny bajo el control de médico de cabecera, el Dr. Jean Rebière.

Su cirujano no creyó conveniente graduarle hasta el mes de abril por lo que durante varios meses no podría escribir ni leer la correspondencia teniendo que dictar el correo a su nuera Blanche Hoshéde.

Estos resultados postquirúrgicos desanimaron mucho al pintor, que escribe así a su oftalmólogo el 22 de junio de 1923:

«Todas mis disculpas por no haber acudido a la cita. Estoy completamente Desanimado, de lejos no veo nada. Y desde hace dos días, tengo unos puntos negros que me obsesionan.

Habría podido terminar las Decoraciones que debo entregar en el mes de abril, y ahora estoy seguro de que no voy a poder terminarlas como me hubiese gustado. Esto es lo que más siento, y me hace lamentar esta fatal operación. Perdóneme si le hablo con tanta franqueza, y permítame decirle, que ha sido un crimen ponerme en esta situación. Tristemente suyo.»

Claude Monet.

Estas palabras de Monet traducen sus sentimientos de tristeza al no alcanzar los resultados que el deseaba después de la intervención quirúrgica, sobre todo cuando disponía de un tiempo limitado para poder realizar su trabajo de las Decoraciones de las Ninfas para la inauguración del museo de la Orangerie.

El Dr. Coutela sabía que la falta de visión de Monet se debía a que se había producido la fibrosis de la cápsula posterior del cristalino, y le comunicó que era necesario hacer una pequeña intervención, una capsulotomía quirúrgica, que le realizó el 17 de julio de 1923 en su casa de, Giverny. Debido a su buena evolución Monet pudo salir al jardín al día siguiente, con gran alegría de su nuera Blanche Hoshéde que le cuidaba.

No obstante, el doctor Coutela, tenía sus dudas al respecto, como le expresó secretamente a su colega Clemenceau, en su condición de antiguo compañero.

Pero finalmente estas dudas se disiparon en la visita de control que el Dr Coutela realizó en Giverny, el 20 de julio de 1923, escribiendo en su historia clínica:

«Moral excelente. Por fin he podido ver la membrana (que había desaparecido en la profundidad); está totalmente seccionada. Ahora todo va a ir mejor: la ventana todavía está ocupada por un coágulo, que se va a reabsorber».

Como buen cirujano el Dr. Coutela era consciente de las complicaciones inherentes a toda intervención, y se mostraba siempre optimista y dispuesto a vencerlas.

Posteriormente, en una carta a su colega Clemenceau en agosto de 1923, le escribe sobre la evolución postoperatoria de su paciente:

«Su visión de cerca puede ser considerada como perfecta con corrección. Para la visión de lejos, el resultado es menos extraordinario. El señor Monet tiene 3/10 a 4/10 de visión, lo que no es malo, pero está algo restringida de lejos. No tiene visión doble. La deformación parece mínima, e incluso se reducirá más, si utiliza las gafas para ver de lejos, la apreciación de la distancia no es aún perfecta, ha de tener cuidado con las escaleras, especialmente con las de Giverny, que no están bien iluminadas. El principal problema que plantea el pintor es el de la visión de los colores, lo ve todo bastante más amarillo. Esta alteración de la visión coloreada no es rara en las personas operadas de cataratas, aunque es más frecuente ver en rojo o en azul, la xantopsia es rara. A pesar de todo esto, considero el resultado de la intervención como muy satisfactorio».

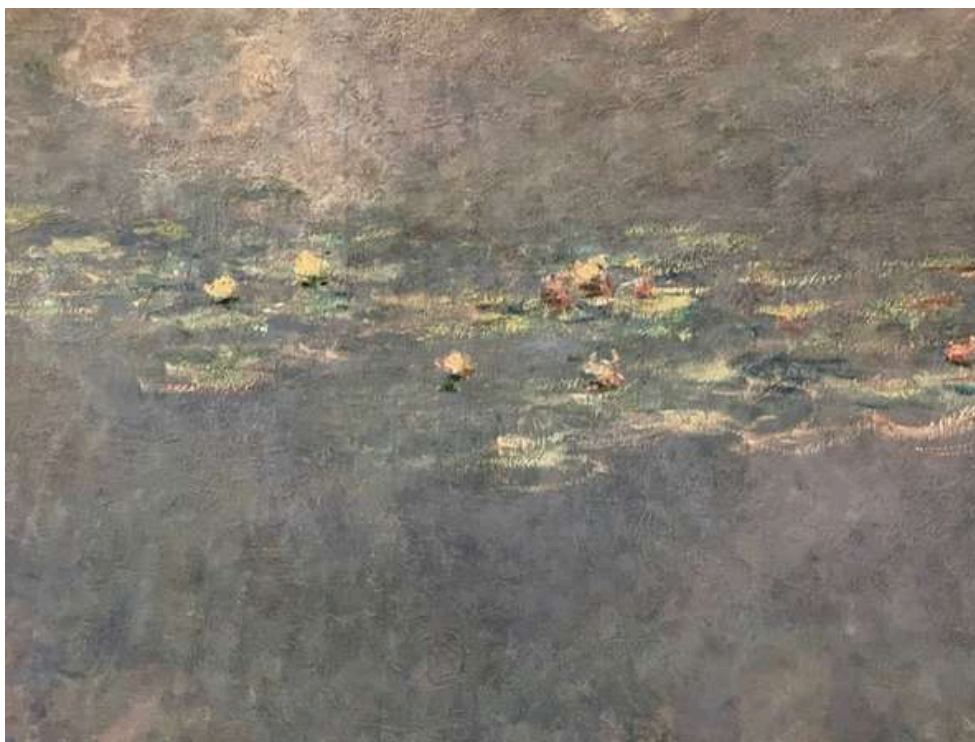


Fig. 2 - Fragmento de las Decoraciones de la Ninfas en el museo de la Orangerie de Paris. Fotografía de la autora.

Otra dificultad añadida para el pintor, que también es analizada por el propio doctor Coutela en su carta, es la diferencia de calidad entre la visión de cerca, que era satisfactoria, y la de lejos, que según él era menos buena; así el pintor podría ver bien la paleta y los toques que aplicara sobre la tela, pero no podría juzgar convenientemente el resultado obtenido, cuando según su costumbre de pintor impresionistas, retrocediera cuatro o cinco metros, para poder ver la obra en su totalidad mientras trabajaba.

Su corrección óptica tras la cirugía. Las gafas de Monet

«Mi querido doctor: Ya puede imaginar la ansiedad con que esperaba las gafas. Acabo de recibirlas hoy, pero estoy completamente deprimido, pues a pesar de toda mi buena voluntad, siento que si doy un paso voy a caerme al suelo. Ya sea con las gafas de cerca o con las de lejos, todo parece deformado, todo se desdobra, y es imposible retenerlo. Insistir más me parece peligroso. ¿Qué hacer? Espero con impaciencia su respuesta. Me siento muy desgraciado. Suyo afectísimo».

Claude Monet.

El pintor también, en esa misma fecha escribe una carta a su amigo *Clemenceau*, que tanto le había animado a operarse diciéndole:

«Mi querido amigo: Después de la visita a Coutela tan esperanzadora, esperaba ansiosamente las famosas gafas nuevas que no han llegado hasta esta misma mañana. Pero ¡que decepción! Después de haber podido leer perfectamente en la consulta de Coutela con unas gafas cualquiera me sentía salvado, pero desgraciadamente, ni de lejos ni de cerca puedo ver con ellas. No veo más que deformaciones de las personas y de las cosas hasta tal punto, que me parece imposible dar dos pasos seguidos sin exponerme a una caída segura. He telegrafiado inmediatamente al susodicho Coutela, pensando que había habido un error, pues no puedo entender cómo pude leer perfectamente en su consulta y no ver nada aquí. Ya puede imaginárselo, es algo descorazonador. Le saluda bastante tristemente, su viejo amigo. Claude Monet».

En estas líneas Monet describe a su amigo los grandes problemas que tenía para adaptarse a las nuevas gafas, sobre todo en cuanto a la percepción espacial y al movimiento, debido al grosor del cristal del ojo afáquico.

Probablemente, cuando el *Dr.Coutela* le probó la corrección en su consulta, lo hizo sin que el pintor se moviera, y por poco tiempo, situación diferente a cuando el artista comenzó a utilizar las gafas de continuo en su casa. Además, Monet escribe estas cartas nada más recibir las gafas, sin esperar ningún periodo previo de adaptación, algo muy importante a la hora de comenzar a utilizar este tipo de corrección óptica.

Un mes más tarde sus condiciones cambian, y el jueves 30 de agosto de 1923, el pintor escribe de nuevo a *Clemenceau*:

«Utilizo las gafas a pequeñas dosis, siguiendo el consejo de Coutela; hago ejercicios y puedo leer normalmente, esto parece seguro y me da confianza, pero la deformación y los colores exagerados que percibo me vuelven completamente loco. En cuanto a lo de salir al exterior con estas gafas, es algo totalmente imposible al menos de momento, y si tuviese que ver la naturaleza como la veo actualmente preferiría estar ciego y conservar el recuerdo de las cosas bellas que he visto siempre, pero seguramente no será así. Lo que más me molesta es tener que usar las gafas a pequeñas dosis, y como Coutela me ha prohibido el uso artificial de gotas en el ojo izquierdo, no puedo tenerme en pie ni ver nada de nada. Acabo de escribirle para que me autorice a ponerme una gota al día por las mañanas en el ojo izquierdo, a fin de poderme dedicar a mi cuidado y a mis asuntos.

PD. Necesito, sobre todo, la autorización de las gotas para el ojo izquierdo, porque tengo algunas telas que retocar y entregar a continuación, cosa que me sería imposible de hacer, dada la extravagancia de mi vista con las nuevas gafas».

En esta carta podemos ya intuir como el pintor estaba adaptándose a sus gafas, siguiendo las indicaciones de su oftalmólogo, de hacerlo de manera progresiva, y así refiere mejoría en la lectura, pero se queja de nuevo de la alteración de su visión en el exterior y la de los colores, que para el ya no era como antes de la operación.

En esta fotografía (fig.3) se muestran las gafas de Claude Monet, son de tonalidad oscura para poder protegerse mejor de la luz solar. El cristal del ojo derecho operado es convexo y fuertemente positivo, y el del ojo izquierdo es un cristal esmerilado, para evitar la estereopsis, que no sería tolerada por el pintor hasta que se operase del ojo izquierdo. Su graduación sería la siguiente:

- OD +14 +7 cilindro a 90°. OI sin corrección y de vidrio opaco.

No obstante, B. Elliot y colaboradores, dan otra corrección para las gafas del pintor, que se podrían corresponder con el segundo par que no fue prescrito por su cirujano, sino por el Dr. Mawas, oftalmólogo al que Monet pidió una segunda opinión, que sería:

- OD + 10 +4 cilindro a 90° OI. Sin corrección y cristal opaco.



Fig. 3 - Las gafas de Claude Monet. Fotografía de la autora de la exposición Monet .Obras maestras del museo Marmottan Monet en Madrid en 2023

La diferencia entre las dos correcciones es bastante grande, podríamos pensar que en el segundo par el astigmatismo postquirúrgico se hubiese reducido, al haber pasado más tiempo desde la intervención, o que el Dr. Mawas prefiriera corregir menos el astigmatismo, para que el pintor estuviese más cómodo, y las tolerase mejor.

La diferencia en el cristal esférico es más difícil de explicar, quizás el edema corneal postquirúrgico en el postoperatorio precoz aumentase en algo su hipermetropía, aunque cuatro dioptrías de diferencia, es desde luego demasiado.

Gafas de este tipo eran comúnmente prescritas en 1920, y creaban, muchos problemas visuales en los pacientes afáquicos.

El campo de visión también se veía gravemente limitado al utilizar estos cristales tan gruesos. Además, las gafas no eran bifocales, lo cual limitaba a Monet la capacidad de enfocar a varias distancias, dificultad ya referida en sus cartas. El pintor tenía diferentes pares de gafas, unas para visión lejana y otras para visión próxima. Pero con ambas,

desde luego, tendría aberraciones cromáticas y esféricas y grandes distorsiones visuales.

El alto astigmatismo postquirúrgico de 7 dioptrías de las primeras gafas, podría además aumentar todos estos problemas, ya que los cristales de Monet no tenían las curvas de corrección que existen en los actuales, esto unido a la potencia tan alta del cristal de catorce dioptrías de hipermetropía, causaría una magnificación extrema de las imágenes percibidas por el ojo derecho.

Por todo esto el artista preferiría utilizar para trabajar en el exterior el resto de visión que aún tenía con su ojo izquierdo sin operar, por ello en su carta demanda al Dr. Coutela la autorización para volver a utilizar las gotas midriáticas que le prescribió en este ojo, antes de la cirugía. Estas gotas no podrían emplearse como tratamiento habitual, porque le producirían un glaucoma facolítico, de ahí la reticencia del Dr. Coutela a prescribírselas, sin embargo el utilizarlas le permitiría tener algo más de visión por su ojo izquierdo, que era el que realmente estaba utilizando para poder pintar.

En cuanto a la utilización que hacía el pintor de las gafas prescritas, tenemos el testimonio de esta fotografía (fig.4), en la que podemos ver a Monet trabajando en las Decoraciones de las Ninfas, en las grandes naves instaladas en su casa de Giverny.



Fig. 4 - Fotografía de Henry Manuel. Claude Monet pintando las Decoraciones de las Ninfas Bridgeman Imágenes. Londres.

El pintor tiene la paleta en la mano y está eligiendo los pinceles, pero está utilizando para trabajar la visión que aún tenía en su ojo izquierdo sin operar, ya que, si nos fijamos, las gafas se encuentran encima de la mesa, y por lo tanto no las estaba usando para trabajar, por lo que su visión del ojo derecho, operado estaba totalmente inutilizada (2).

Y como oftalmóloga y aficionada a pintar puedo entender muy bien que para él fuese mejor poder ver la naturaleza tal como es, con el resto de visión que le quedaba en su ojo izquierdo, que, aunque fuese peor que la del derecho operado, desde luego era mucho más natural, y podría estar favorecida por el uso de colirios midriáticos.

Actualmente las lentes intraoculares, que sustituyen al cristalino en su posición fisiológica dentro del ojo después de una intervención de cataratas, evitan todos estos inconvenientes ópticos postquirúrgicos.

El doctor Coutela era muy consciente de la importancia de las aberraciones esféricas de las gafas que le había prescrito, lógicamente sabía que estas le producirían una deformación en la percepción de las líneas y de las distancias, sin embargo, para el pintor, más importante que esto, era la alteración en la percepción de la gama cromática, que afectaría a su especial forma de trabajar, ya que como el mismo decía:

«Jamás hago dibujos, eso no tiene nada que ver conmigo, solo uso el color», (4) y la percepción del color era para él, desde luego, mucho más importante que la de las formas, porque llegaba a ellas, gracias al uso del color.

El Dr. Coutela, como creo que cualquier oftalmólogo le habría dicho, le aconsejó a Monet la cirugía del ojo izquierdo, para evitar la descompensación que tenía en las percepciones visuales con cada uno de sus ojos, y lograr así el equilibrio en su visión.

La reacción a esta propuesta de una nueva cirugía en el ojo izquierdo, podemos saberla en esta carta del pintor a Clemenceau, quien también le animaba a operarse, escrita el 22 de septiembre de 1923:

«Excelente y querido amigo: Me niego absolutamente (al menos por el momento) a dejarme operar el ojo izquierdo; usted no sabe en qué estado me encuentro en lo que se refiere a mi visión y a la transformación de los colores y no puede aconsejarme nada. Veo, leo, y escribo, y eso es sin duda el único resultado que se puede obtener. De manera que hasta que haya encontrado un pintor cualquiera que se haya operado, y me diga que puede volver a ver todos los colores como antes, solamente entonces, me dejaré hacer. Mañana por la mañana espero a Coutela. Espero que me cambie las gafas, y ya veremos si hay mejoría. Yo he tenido paciencia, haga usted lo mismo».

No obstante, el pintor comienza a acostumbrarse al uso de las gafas y a notar algo de mejoría al usarlas, sobre todo cuando trabajaba en el interior con luz artificial, y así escribe a su oftalmólogo, el 13 de octubre de 1923:

«En fin, me alegra por fin informarle que estoy muy sorprendido por los progresos de mi vista respecto a los colores, no a la luz del día, sino por la tarde con luz artificial. Veo como antes, lo que me hace tener esperanzas en una mejoría de día. Sigo esperando las gafas en cuestión, que quizás cuando lleguen ya no las necesite. Hay algo que me extraña un poco, desde hace varios días tengo por momentos pequeños dolores y punzadas (pasajeras por lo demás) en el ojo operado, como algo que estuviera progresando. Quería que lo supiese. Mis saludos más cordiales».

El Dr. Coutela había encargado la corrección de los cristales de las gafas nuevas a Alemania, a la casa Zeiss, porque consideraba que eran mejor calidad que las que se hacían en París, serían las gafas que Monet estaba esperando, y a las que se refiere en su carta. También podemos ver en la carta anterior, cómo describe a su oftalmólogo las molestias inespecíficas que tenía en el ojo operado, de otro modo poco importantes.

Y de nuevo, en otra carta al doctor Coutela del 21 de octubre, vuelve a escribir:

«Mi querido doctor: Estas son las noticias que puedo darle:

1.º He recibido las gafas de Alemania, y con gran asombro mío los resultados son muy buenos. Vuelvo a ver el verde, el rojo, y por fin el azul atenuado. Lo que sería perfecto, si la montura fuese mejor, pues los dos cristales están muy cerca uno de otro.

2.º He tenido la visita de Tigre (apodo coloquial de Monet a Clemenceau) y le gustaría, y a mí también, tener un encuentro para comer los tres en mi casa».

En este caso, vemos como Monet ha cambiado su actitud hacia las dos personas que eran responsables de su intervención de cataratas, su amigo Clemenceau, y su cirujano el Dr. Coutela, con el que la inicia relación médico paciente se había convertido en amistad y su resentimiento inicial en agradecimiento.

Y a partir de entonces, Monet no se quitaba ya sus gafas, y quizás la prueba más demostrativa de ello, sea el testimonio del poeta Paul Valery, que junto con el pintor Bonnard, visitó al pintor en Giverny, escribiendo en su diario:

«Monet lleva unas gafas gruesas, el ojo izquierdo está totalmente tapado por un cristal negro, el otro es extraordinario, y se ve como agrandado por una lupa»,

Así podemos ver a Claude Monet utilizando sus gafas en la fotografía con el pintor Pierre Bonnard tomada durante el verano en Giverny, antes de su muerte en diciembre de 1926.



Fig. 5 - Claude Monet y Pierre Bonnard en el jardín de Giverny (1925)

BIBLIOGRAFÍA

1. Barraquer I. Extracción ideal de la catarata. Arch. Soc. Oftalmol .Hispano-Americana. Mayo (1917).
2. Fernández Jacob MC. Las cataratas en la obra pictórica de Claude Monet. Arch. Soc .Esp. Oftalmol. 89: 5-7 (2014).
3. Geffroy G. Monet: Sa vie, son oeuvre. Monet a Retrospective. Levin. New York (1985)
4. Hoshédé JP. Claude Monet ce mal connu. Cailler. Genève (1960).
5. Monet Cl. Conversaciones en Giverny. Ed. Confluencias. Madrid (2009).
6. Monet Cl. Mon Histoire Pensieri e testimonianze. Ed. Abscondita. Milano (2009).
7. Monet. Los años de Giverny. Correspondencia. Turner Publicaciones. Madrid (2010).

3

COMUNICACIONES

**Javier González de Dios**

- *Pediatra.*
- *Escritor.*

EL CINE RELIGIOSO DE DIRECTORES NO CREYENTES

Dios, fe y religión en el séptimo arte

Desde sus inicios, el cine ha servido como un poderoso espejo de la sociedad, sus valores, sus conflictos y sus inquietudes más profundas. En este vasto lienzo cinematográfico, la figura de Dios, la complejidad de la fe y la influencia omnipresente de la religión han ocupado un lugar central, evolucionando a la par de las sensibilidades culturales y los avances tecnológicos del medio. Más allá de ser meros elementos narrativos, estos temas han permeado la historia del cine, ofreciendo una ventana única a la exploración de la espiritualidad humana, el propósito de la existencia y la búsqueda de significado.

Desde las epopeyas bíblicas que dominaron las primeras décadas del siglo XX, buscando glorificar relatos sagrados y reafirmar la moralidad, hasta las introspectivas y a menudo desafiantes obras contemporáneas que cuestionan dogmas, exploran crisis de fe o critican el papel institucional de la religión, el cine ha abordado estos temas desde una miríada de perspectivas. Ha servido como plataforma para la catequesis y la evangelización, pero también como espacio para la reflexión filosófica, el drama psicológico y, en ocasiones, la sátira mordaz.

Esta intersección entre la fe y la pantalla grande no solo ha dado lugar a algunas de las películas más icónicas y memorables de la historia, sino que también ha provocado debates, reflexiones y, en no pocas ocasiones, controversias. Al analizar cómo el cine ha representado a Dios, los dilemas de la fe individual y el impacto de la religión en la sociedad, no solo desentrañamos la evolución de un arte, sino que también nos adentramos en la siempre cambiante comprensión de la condición humana y su relación con lo trascendente.

Porque Dios, la fe y la religión han estado presentes en la historia del cine desde sus inicios, como un reflejo de la condición humana. Pero no solo como temática, sino también en la forma de contemplar la realidad humana, sea o no en películas de argumento religioso. El encuentro de la fe en el arte ve un reencuentro especial entre la fe y el séptimo arte. Y en el camino se han marcado obras muy emblemáticas (figura 1), donde el cine bíblico toma mucho cuerpo, y que va desde *La Pasión de Cristo* (*La Passion du Christ*, Albert Krchner, 1897) a *La Pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004), y

en el camino obras como *El rey de Reyes* (*The King of the Kings*, Cecil B. DeMille, 1927), *La túnica sagrada* (*The Robe*, Henry Koster, 1953), *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956), *El gran pescador* (*The Big Fisherman*, Frank Borzage, 1959), *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), *Rey de Reyes* (*King of Kings*, Nicholas Ray, 1961), *La historia más grande jamás contada* (*The Greatest Story Ever Told*, George Stevens, David Lean, Jean Negulesco, 1965), *Jesús de Nazaret* (*Jesus of Nazareth*, Franco Zeffirelli, 1977) o *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, Martin Scorsese, 1988).

Y en el camino, directores con convicción en sus ideas religiosas, como el citado Mel Gibson o el considerado como el directo católico por antonomasia, el gran John Ford, que imprime en todas sus películas esa historia de salvación y redención de su héroe o de la incapacidad de redimirse por sí mismo, como los vemos en *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940), *Fort Apache* (1948), *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952), *Centauros del desierto* (*The Seachers*, 1956) o *El hombre que mató a Liberty Balance* (*The Man Who Shot Liberty Balance*, 1962). Pero hoy nuestra aproximación es al cine religioso desde la visión de directores no creyentes, al menos aquellos que oscilan entre ser ateos o tener más dudas que certezas sobre las religiones oficiales, lo cual no les quita el calificativo de místicos. Directores que, desde su agnosticismo o ateísmo, se han acercado al fenómeno religioso de un modo, en algunos casos, brillante.



Fig. 1 - Películas de temática religiosa icónicas

El cine religioso de nueve directores no creyentes

Una aproximación al cine religioso de directores no creyentes puede estar encabezado por estos nueve nombres clave (figura 2): Dreyer, Buñuel, Rossellini, Bresson, Bergman, Pasolini, Tarkovsky, Allen y Malick. Y otros nombres para no olvidar.

- **Carl Theodor Dreyer** (Copenhague, Dinamarca, 1889 – Frederiksberg, Dinamarca, 1968)

Uno de los grandes referentes del cine europeo, quien fuera un hijo ilegítimo adoptado con infancia infeliz y educación de rigidez luterana, no es de extrañar que encabece esta lista. Porque, además, quizás la cima en la filmografía del danés sean justamente sus tres largometrajes más místicos, aparte de varias películas notables, como *Gertrud* (1964).

La primera de su terna de obras maestras es *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928), rodada al final de la etapa muda con tal dominio de la imagen, asistido por el director de fotografía Rudolph Maté, que fue capaz de captar, mediante un sinfín de primeros planos, la angustia y perseverancia de la joven Juana, interpretada por una maravillosa Maria Falconetti, en lo que probablemente es la mejor versión de su vida (y cabe recordar que, al menos, son 14 las películas que han enaltecido a la Doncella de Orleans). Continúa con *Dies irae* (*Vredens dag*, 1943), ambientada en la Dinamarca del siglo XVII, durante la caza de brujas, aborda temas que se repetirán a lo largo de su trayectoria, radiografiando la naturaleza del amor y del mal. Y luego llegaría lo que algunos han definido como el milagro más bello jamás filmado, la película *Ordet* (*La palabra*) (*Ordet*, 1955), una obra que refleja la espiritualidad como parte intrínseca del ser humano y expone las diferentes actitudes que pueden tomarse ante la fe, un relato basado en una obra teatral del pastor protestante Kaj Munk y que transcurre en ambientes luteranos.



Fig. 2 - El cine religioso de directores no creyentes

- **Luis Buñuel** (Calanda, España, 1900 – Ciudad de México, México, 1983)

La percepción de la religión por parte de Luis Buñuel iba ligada al pecado, al igual que le ocurriría también a Bergman. El catolicismo está presente en la obra de este turolense universal, aunque de una manera claramente contradictoria. Y por ello arremete contra la moral burguesa y todo tipo de rituales religiosos o paganos. Su mejor film sobre temática religiosa es *Nazarín* (1959), cuya trama versa sobre la figura del padre Nazario, bien interpretado por Paco Rabal, un clérigo que encarna fielmente los valores del Evangelio y que se verá obligado a lidiar contra el desprecio y la superstición de las gentes, siendo así esta película entendida como un cuestionamiento de la caridad cristiana. Sobre las creencias de Buñuel es célebre su sarcástica frase: “Soy ateo, gracias a Dios” y en su libro de memorias “Mi último suspiro”, Buñuel titula un capítulo de la misma forma. Al inicio de éste afirma que “el azar es el gran maestro de todas las cosas” y dedicó su película *El fantasma de la libertad* (*Le Fantôme de la liberté*, 1974) al abordaje de este tema. En ésta y otras películas queda claro que, aunque él no es creyente, sí le dejó una honda huella su paso por una escuela jesuita; y así lo vemos en algunos films más aparentemente religiosos como *Viridiana* (1961), que incluso se acerca al sacrilegio, o *Simón en el desierto* (1965), y otros más paganos como *Él* (1953), *El ángel exterminador* (1962), *Bella de día* (*Belle de jour*) (1967) o *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972).

- **Roberto Rossellini** (Roma, Italia, 1906 – Roma, Italia, 1977)

La aproximación al género religioso de Roberto Rossellini, ateo de formación católica, fue muy prolífica, probablemente por haber nacido en un país tan arraigado en la fe como Italia y porque su humanismo, a veces, era indisociable del catolicismo. Su gran admiración por el patrón de su país, san Francisco, dio como resultado *Francisco, juglar de Dios* (*Francesco giullare di Dio*, 1950), una obra neorrealista que brinda el retrato del Pobre de Asís y del espíritu franciscano más puro llevado a cabo por el cine. Años antes, al poco de la liberación italiana de la ocupación nazi, había dirigido *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945), dando inicio al neorrealismo y donde uno de los principales personajes del relato era el padre Pietro, un clérigo sencillo y verdaderamente heroico, que apelaba al perdón hacia los opresores.

Cabe recordar que una de sus películas más extrañas fue *Juana de Arco* (*Giovanna d'Arco al rogo*, 1954), en lo que fue casi una función teatral en vivo, de tintes surrealistas, protagonizada por su entonces esposa Ingrid Bergman, en lo que no ha sido la mejor versión fílmica de la santa francesa. No fue hasta el final de su carrera cuando volvería a la temática cristiana, y lo hizo con la miniserie *Los hechos de los apóstoles* (*Atti degli apostoli*, 1969). Su último film sería *El Mesías* (*Il Messia*, 1975), para el que pidió permiso al Papa por su idea de despojar a Jesús de parte de su divinidad, para buscar su lado más humano, pero su cámara estática y sus planos alejados depararon una acusada sensación de frialdad y no tuvo el éxito ni de público ni crítica esperado para un director de su talla.

- **Robert Bresson** (Bromont-Lamothe, Francia, 1901 – Droue-sur-Drouette, Francia, 1999)

El cine “bressoniano” tiene dos películas que le hacen miembro indispensable en este listado de directores místicos: *Diarios de un cura rural* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951), film inspirado en la novela homónima de Georges Bernanos, y *El proceso de Juana de Arco* (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962), en donde plantea una santa totalmente distinta a la de Dreyer, más humana y menos mística –aquí interpretada por Florence Delay– que conmueve y eleva el espíritu precisamente por lo contrario de aquella. Y también diferente a la de Rossellini.

- **Ingmar Bergman** (Uppsala, Suecia, 1918 – Fårö, Suecia, 2007)

Hijo de un pastor luterano, tuvo una estricta educación, y está claro que un tema clave de su producción es la existencia de Dios. Y en más de una de sus obras se hacen presentes conflictos de orden religioso. En particular en *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957), en la que el cruzado Antonius Block debate sobre la vida, la muerte y Dios, mientras juega al ajedrez con La Muerte, así como en “la trilogía del Silencio de Dios”: *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1961), *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1963) y *El silencio* (*Tystnaden*, 1963). En la primera aborda “la certeza conquistada”; en la segunda, “la certeza desvelada”; en la última, “el silencio de Dios”. Pero también Dios está presente en *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960), que ahonda en el sentimiento de culpa; o en *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957), en este caso, cuando se cruzaban en su camino unos jóvenes con una alegría que él no pudo alcanzar.

- **Pier Paolo Pasolini** (Bologna, Italia, 1922 – Ostia, Italia, 1975)

La aproximación más popular de un realizador ateo al cristianismo ha sido, probablemente, la efectuada por el marxista Pier Paolo Pasolini en *El evangelio según San Mateo* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964), donde adaptó el texto de Mateo al pie de la letra, conformando una obra que dedicaría a su madre –que era católica y representó a la Virgen María–, y a Juan XXIII. Precisamente, la renovación que había impulsado el Papa bueno con el Concilio Vaticano II le hizo reformularse algunas de sus posturas. La cinta seguía las pautas del neorrealismo, y nos presenta un Cristo en el que hizo hincapié en su rechazo al poder y su acercamiento a los pobres, pues coincidían con sus ideas políticas. Lo curioso es que la Santa Sede llegaría a incluir esta película en su lista de los mejores títulos de temática religiosa. Y es que Pasolini llamó la atención en su vida por diversos aspectos y quizás algunas contradicciones, pues a pesar de que siempre le atrajo la figura de Jesús de Nazaret, que trató con respeto, no dejó de ser ateo; y también llama la atención su clara oposición al aborto.

- **Andrei Tarkovsky** (Óblast de Ivánovo, Unión Soviética, 1932 – París, Francia, 1986)

Su breve e inquietante filmografía, considerado por Bergman como “el más grande de todos los cineastas”, tiene como Dreyer un denominador común. Y si en el danés era la

transfiguración, en el ruso es la peregrinación. Y así el espectador recorre con Tarkovsky el camino que conduce a sus protagonistas del infierno al paraíso, o viceversa. Y ello está presente en *La infancia de Iván* (*Ivanovo detstvo*, 1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (*Solyaris*, 1972) y *Sacrificio* (*Offret*, 1986), pero que se hace viva en la que es quizás la mejor y más controvertida de sus obras, *Stalker* (1979), ese mundo apocalíptico en al que dos hombres quieren llegar para que sus deseos sean concedidos.

- **Woody Allen** (Nueva York, USA, 1935 – ...)

Bien sabemos cuáles son las obsesiones del cine de Allen, y la religión es una de ellas. Woody Allen es judío, aunque siempre ha dicho que era ateo, pero lo dice con el disgusto de quien le gustaría creer. Por ello sus películas están repletas de diálogos al respecto y con judíos y católicos enzarzados en conversaciones tan divertidas como en ocasiones trascendentales. Y ya el personaje de *El dormilón* (*Sleper*, 1973) se definía como “soy ateo teológico existencial, creo en una inteligencia del universo con la excepción del algún cantón suizo”, la cruz y el crucifijo aparecen en películas como *Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run*, 1969), *La rosa púrpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) o en *Sombras y niebla* (*Shadows and Fog*, 1991). Y la reflexión sobre las religiones y el sentimiento de culpa es mantenida, como en *Alice* (1979), *Broadway Danny Rose* (1984) o *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and Her Sisters*, 1986).

- **Terrence Malick** (Ottawa, Illinois, Estados Unidos, 1943 – ...)

Es uno de los directores más peculiares, al que puedes llegar a odiar o amar. La clave de su cine es la de poner al espectador frente a las grandes cuestiones que afronta el ser humano: el bien y el mal, el pecado y la redención, el deseo de amar y la incapacidad de dar amor, la belleza y violencia del mundo, la búsqueda de la salvación y la caridad cristiana. Y el ejemplo paradigmático fue esa oda al microcosmos y al macrocosmos, al nacimiento y muerte de un planeta y el hombre, como fue *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, 2011), allí donde el protagonista ha de conciliar la amable fe de la madre con la hostil fuerza del padre. Y es así como a menudo en sus películas se contraponen el creyente y el escéptico, y también lo vimos en ese par de militares en *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, 1998), en la que, desde el registro de la naturaleza, se insinúa la divinidad, y en *Deberás amar* (*To the Wonder*, 2012), donde un sacerdote reclama a Dios su sordera mientras somos testigos de las amarguras del amor sin Él. Pero también se vislumbra la divinidad en *Malas tierras* (*Badlands*, 1973), *Días de cielo* (*Days of Heaven*, 1978), *El nuevo mundo* (*The New World*, 2005) o *Vida oculta* (*A Hidden Life*, 2019), es decir, en toda su corta e intensa filmografía.

Otros directores para no olvidar...

- **Liliana Cavani** (Carpi, Italia, 1933 –...): un caso similar al de Pasolini, aunque considerablemente menos efectivo. La fascinación de esta por san Francisco aportaría a su filmografía un hecho nada corriente como es la existencia de dos largometrajes, sin relación directa entre ellos, dedicados a un mismo personaje. El primero, titulado *Francisco de Asís (Francesco d'Assisi, 1966)*, fue una producción televisiva de la RAI, donde dejó de lado la espiritualidad del Poverello, mostrándolo como un defensor de los derechos sociales, acorde con sus ideales políticos. Con el tiempo, la cineasta se dio cuenta de que había cometido un error al despojar a Francisco de su inherente religiosidad e intentó solventarlo, dos décadas después, con *Francesco (1989)*, pero con su particular visión, con errores histórico y que deparaba un retrato distorsionado del carismático santo.
- **Margarethe Von Trotta** (Berlín, Alemania, 1942 –...): esta directora alemana nos dejó la película *Visión. La historia de Hildegard Von Bingen (Vision - Aus dem Leben der Hildegard von Bingen, 2009)*, alrededor de la vida de esta santa en un congregación durante la Edad Media, pero más motivada por su interés acerca del papel de la mujer a lo largo de la historia, que por las creencias de la mística.
- **Roland Joffé** (Londres, Reino Unido, 1945 – ...): este británico agnóstico y vinculado en el pasado al comunismo, tuvo una inmejorable oportunidad de continuar una carrera comenzada con buen pie en *Los gritos del silencio (The Killing Fields, 1984)*, cuando le ofrecieron dirigir *La misión (The Mission, 1986)*, ya un indiscutible clásico (con su BSO incluida) que fue premiada con la Palma de Oro en Cannes y que nos introduce en el contexto histórico de las reducciones jesuíticas en América. Luego llegaría *La ciudad de la alegría (City of Joy, 1992)*, basado en el *best-seller* homónimo de Dominique Lapierre, sobre las miserables condiciones en que viven los desheredados en la India y que versa sobre un médico que viaja hasta Calcuta, esperando reencontrarse consigo mismo en uno de los sitios más desfavorecidos del planeta. También aceptó llevar a cabo el biopic de Josemaría Escrivá, *Encontrarás dragones (There Be Dragons, 2011)*, ambientado en la Guerra Civil española, y que, pese a superar un reto ciertamente complejo, finalmente la producción fracasó en la taquilla.
- **Jean-Pierre y Luc Dardenne** (Awirs, Bélgica, 1951 y 1954 –...): los hermanos Dardenne son los grandes referentes del cine social belga, y en su obra suelen hacer referencia a Dios y al simbolismo cristiano dentro de la soledad de sus personajes y en obras como *El hijo (Le Fils, 2002)*, *El niño de la bicicleta (Le gamin au vélo, 2011)* y tantas otras.

- **Bruno Dumont** (Bailleul, Francia, 1958 –...): este director francés es una especie de místico ateo que cree que Dios existe... en el cine, y observa al hombre con un paciente ánimo contemplativo. En *La vida de Jesús* (*La vie de Jesus*, 1997) y *La humanidad* (*L'humanité*, 1999), la materialista realidad cobra una gravedad insoportable. Pero algo flota con ligereza, algo que podría acercarse a la espiritualidad y que en *Hadewijch* (2009), que sigue a una joven alienada que ama con fervor a Cristo, adquiere densidad y ambigüedad.
- **Xavier Beauvois** (Auchel, Francia, 1967 –...): este actor, guionista y director francés aparece en este listado gracias a su obra maestra, *De dioses y hombres* (*Des hommes et des dieux* 2010), gran premio del Festival de Cannes y que está basada en un hecho real sobre un monasterio situado en las montañas del Magreb, allí donde ocho monjes cistercienses viven en perfecta armonía con sus hermanos musulmanes, hasta que algo perturba la convivencia. Sorprende que un agnóstico reflejase de una manera tan realista el día a día de una comunidad cisterciense, representando fielmente las tareas de los monjes y deteniéndose de un modo casi reverencial en sus rituales litúrgicos.
- **Jessica Hausner** (Viena, Austria, 1972 –...): esta directora austriaca ha elaborado en *Lourdes* (2009) una audaz reflexión sobre los misterios que rodean al famoso santuario mariano, planteando cuestiones como el dolor o la aparente arbitrariedad de los milagros, desde su agnosticismo. La autora conforma un film algo frío, pero de gran hondura, mediante el que formula numerosas preguntas.

Y con ellas llegó el escándalo

La polémica siempre ha acompañado al cine. Ya sea por la dureza de las imágenes explícitas o por las perversiones de la historia, lo cierto es que con algunas películas llegó el escándalo... Y si versan sobre Dios, la fe o la religión, el escándalo suele estar garantizado. Films incómodos para algunos o muchos espectadores, pero que precisamente por ello o junto a ello, ya forman parte de la historia del cine. Algunos títulos permanecen como icónicos, otros han envejecido peor y otros, quizás, es mejor que nunca se hubieran filmado. He aquí un listado aproximado (por orden del año de estreno, figura 3) y siempre incompleto, donde son todas las que están, pero seguro que no estarán todas las películas que son. Porque la incomodidad de una película y su polémica es variable entre cada espectador.

Algunas de estas películas ya han sido enumeradas como *La edad de oro* (Luis Buñuel, 1930), *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *La última tentación de Cristo* (Martin Scorsese, 1988) o *La pasión de Cristo* (Mel Gibson, 2004). Y otras cabe enumerarlas: *La semilla del diablo* (Roman Polanski, 1968), *Los demonios* (*The Devils*, Ken Russell, 1971), *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), *La vida de Brian* (*Monty Python's Life of Brian*, Terry Jones, 1979), *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980), *Yo te saludo, María* (*Je vous salue, Marie*, Jean-Luc Godard, 1985), etc.



Fig. 3 - Películas polémicas de tema religioso

3

COMUNICACIONES

**Iluminado Oliva Oliva**

- *Cirujano digestivo.*
- *Escritor.*

ATRAGANTAMIENTO: MUERTES EVITABLES

Constantemente ocurren muertes por esta patología, y, con sencillas prevenciones o maniobras para extraer el cuerpo que obstruye la garganta, se pueden casi siempre evitar.

¿Qué es el atragantamiento? Es la sensación de ahogo, debido a algo detenido en la garganta, que si la obstruye totalmente, puede provocar la asfixia en minutos.

¿Por qué se produce? Hay múltiples causas dependiendo de la edad:

- **En los niños**, es más frecuente y puede ocurrir por: ingesta de cuerpos extraños, que, a veces, se los llevan a la boca: canicas, objetos metálicos (monedas), globos deshinchados, preservativos, chicles, botones, bolsas de pañales vacías...; o alimentos sin masticar: granos de cacahuets, palomitas de maíz, uvas, aceitunas, caramelos...
- **En los ancianos**, que habitualmente tienen la musculatura de la garganta más debilitada, suele ocurrir por alimentos mal masticados: trozos de carne, salchichas, trozos de melón, manzanas o zanahorias crudas, huesos...
- **En los adultos**, la causa más frecuente es por comer de prisa sin masticar bien.

En todas las edades hay factores que predisponen como: enfermedades de la garganta, desdentados, borracheras, drogas, ingesta de medicamentos que secan las mucosas como: diuréticos, sedantes, antihistamínicos, analgésicos...

¿Qué síntomas produce?

Llevarse de repente las manos al cuello, cara de pánico, sensación de ahogo brusco, dolor, imposibilidad de respirar y mover el tórax, ausencia de ruido en el pulmón, no poder hablar, llanto entrecortado en los niños, quejido, color azulado de todo el cuerpo a medida que pasan los minutos, inconsciencia, etc.

¿Qué tratamiento tiene?

Cualquier persona, sabiendo, puede realizarlo, y en la mayoría de los casos salvar la vida del afectado: En las personas conscientes y no impedidas:

Indicarles que tosan con todas sus fuerzas.

Si así no sale el cuerpo detenido: colocar al afectado de pie, con la cabeza más baja que el tórax y darle palmadas enérgicas en la espalda, cuatro o cinco (ver dibujo).

Si con esto no se soluciona, realizar la *maniobra de Heimlich*, que consiste en: colocarse el rescatador de pie, detrás de la víctima, abrazándola por la cintura, y con un puño cerrado envuelto en la otra mano, comprimir repentinamente el abdomen con fuerza hacia arriba, debajo de las costillas y del esternón. Realizar cuatro o cinco intentos (ver imagen). Esto se debe alternar con palmadas en la espalda.

Esta maniobra soluciona el problema en la mayoría de los casos, y, sería deseable que la supiera hacer toda la gente.

Siempre conviene llamar a un teléfono de Urgencias Médicas y/o al número 112.

En algunos sitios hay dispositivos desatascadores mecánicos, que, básicamente son como ventosas, que atraen al cuerpo detenido, empleando una especie de mascarilla que cubre la nariz y la boca; al aspirar desde el exterior hace el vacío en la garganta, y puede extraer el obstáculo.

Después de estas maniobras, si no se ha visto salir el tapón de la garganta, conviene pasar el dedo delicadamente por el interior de la boca del afectado, ladeándole la cabeza, para comprobar si está allí y sacarlo, así evitar que retroceda y obstruya otra vez. También se puede intentar extraerlo ayudándose de objetos como: una pequeña espátula, el mango de una cuchara o tenedor, etc.

Si a pesar de todo, el cuerpo detenido en la garganta no sale, se puede recurrir a abrir la tráquea y colocar un tubo en ella, para que entre el aire en el pulmón (traqueostomía). Para esta maniobra se necesita alguien que tenga conocimientos médico-quirúrgicos. Si se realiza, siempre será de camino a un hospital.

A pesar de las medidas anteriormente señaladas, si no se consigue éxito, comenzar la reanimación cardiopulmonar, que lo ideal es que la realicen expertos, pero si no están allí, se puede:

Colocar a la víctima echada boca arriba, sobre una superficie plana, y realizarle compresiones torácicas -masaje cardíaco- alternando con respiración boca a boca, para mantenerlo con vida. El paciente puede llegar a entrar en parada cardíaca y requerir un desfibrilador.

Las medidas de reanimación deben seguir, aunque el objeto que taponaba haya salido, si el paciente no ha recobrado la consciencia.

Hay muchas situaciones especiales:

- **En los menores de un año:** es conveniente que el rescatador, sentado, coja al niño, colocándolo boca abajo, metiéndole su dedo en la boca para que la mantenga abierta y con la otra mano, darle palmadas en la espalda inclinándole hacia adelante. Después, si no ha salido el objeto, colocarle boca arriba, agarrándole con una mano, empujando con los dedos de la otra debajo del esternón, en dirección ascendente, en lugar de comprimir todo el abdomen, para evitar que vomite. Alternar esto con las palmadas en la espalda.

Las demás de medidas son como se describe en el apartado anterior.

- **Si el afectado está solo:**

Toser con la máxima fuerza posible.

Si no ha salido el obstáculo, colocarse con la cabeza baja apoyando el cuerpo en el respaldo de una silla (por ejemplo), y, con el puño de una mano golpearse la espalda. Si tampoco sale así, intentar realizarse la maniobra de Heimlich varias veces.

Si es capaz: avisar al 112, a algún teléfono de Urgencias Sanitarias, o a un vecino.

Hay otras muchas situaciones más complejas, por ejemplo:

- **Los que están en silla de ruedas:**

Si pueden toser, que lo intenten con todas sus fuerzas.

Inclinarse la cabeza y percutirle la espalda.

Si no se consigue: colocarse el rescatador detrás de la silla arrodillado y realizarle desde allí la maniobra de Heimlich, introduciendo los brazos por los laterales del asiento o cualquier otra zona, la que se considere más adecuada en aquel momento, según sea la silla o el estado del afectado.

Las demás de medidas son similares a las descritas al principio.

Hay casos como grandes obesos, embarazadas, u otras patologías abdominales que puede no ser posible, o no recomendable, abrazarles: si pueden toser que lo intenten con todas sus fuerzas, y, percutirle la espalda. La maniobra de Heimlich, como no se puede realizar, hay que recurrir a compresiones toraco-abdominales debajo del esternón en

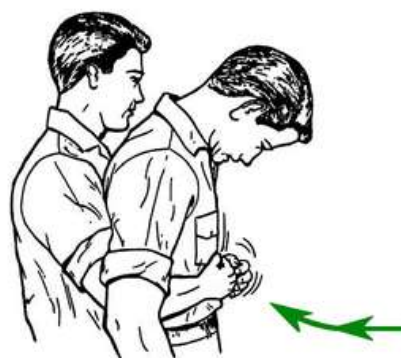
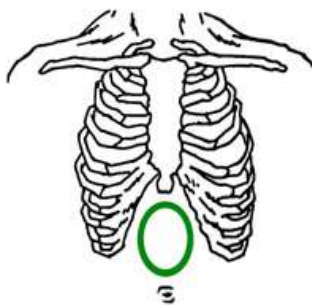
dirección ascendente, u otros trucos similares según el caso, como, moverle la garganta con delicadeza para intentar que se afloje el objeto que obstruye...

En las personas con trastornos mentales, epilépticos, encamados, u otras patologías, que no puedan toser con fuerza: intentar sentarlos y percutirle la espalda, realizarle la maniobra de Heimlich si es posible, u otras compresiones toraco-abdominales, cambiarles de postura, colocarles hacia los lados, etc. Hacer las maniobras descritas anteriormente, empleando recursos como los referidos, u otros que se le ocurran al rescatador en esos casos desesperados.

Siempre, de entrada, se debe llamar a los teléfonos de Urgencias Médicas o al 112.

Las medidas para evitar esta situación son obvias: en los niños, es fundamental vigilarlos cuando juegan con objetos peligrosos, que, a veces, se los llevan a la boca. Hay que partirle las aceitunas, naranjas, manzanas, uvas, plátanos...; no darle comida cuando están jugando o corriendo, etc. En los ancianos, encamados, o enfermos graves, puede ser conveniente, (si es posible) sentarlos o semisentarlos para comer, ocasionalmente triturarle los alimentos, etc.

La masticación es esencial para no sufrir esta patología.



Maniobra de Heimlich

(Con la colaboración del Dr. Luis Miguel Ricón Esteban, otorrinolaringólogo del Hospital Universitario de Salamanca)

4

POESÍA



Iván Iniesta

- ◉ *Neurólogo.*
- ◉ *Escritor.*

“NUEVE HAIKUS”

Primer tropiezo
zancada hacia un futuro
quebrantahuesos.

Detenerse aquí
arranca fantasías
postquirúrgicas.

La vía muerta
herrumbrosa conexión
de grietas griegas.

Fotografía
el mar todos los días
un naufrago a pie.

Horizontes hoy
ozonos de ceniza
parabólicos.

Nueva Criptana
girasoles gigantes
mueven a Elon Musk.

Los murciélagos
antes de que anochezca
revolotean.

Entra otra estación
deshielo a medio hacer:
afloran almas.

La tenue brisa
acaricia al esquimal
tendido inerte.

4 POESÍA



José Luis Vaquero

- *Internista.*
- *Escritor.*

"EL REGALO"

Desnuda ofrezco mi piel
Hambrienta de caricias
Abierta ofrezco mi llaga
Para que como Tomás a Cristo me creas
Del aire perfumado de ambrosías
Del muestrario de luces y colores,
De los anaqueles de mágicos inventos,
Nada que tenga precio tomes.
De golosinas y abalorios
No te apropiés
Para ofrecérmelos en celofán envueltos.
Hazme el presente de tu gracia, tu sonrisa,
Tu consuelo, tu esperanza.
¡Hazte tú presente!.

"EXTINCIÓN DE LA PALABRA"

Yo hablo
no respondes
no me escuchas
me crispas
ya la tenemos armada
mas no nos oyen
en su tumba tumbados

No saludan
no responden al saludo
Algunos sí
de mala gana
Algunos ladran

Caras de perro
Sin ser respuesta
les hay que se te adelantan
y ladran
y cuando callan
angustia o miedo
ulular se oye a lo lejos

No recibes
estás reunido (¿con quién?)
con interés

Vienes tieso
yo me aparto
tú arramplas
Una verdad acosada

No sonríes
o sonríes con las fauces
inmóviles los labios gruesos
tiesos como de silicona rellenos
para pose
Eso sí
todos se retratan

Toses
sin cuidado de tapar la boca
me toses, me ensalivas
tú a quien no tose nadie
según dices

No me miras
prendido a esa pantalla
no me miras a la cara

Por eso a ti
mi médico recurro
y te suplico diez minutos
de tu tiempo asalariado
para la fiebre
del cuerpo
y el frío del alma.

"DESENCANTO DE ULISES"

Pero resultó que, según me contaron,
Ítaca no era más que un islote
pelado, sólo apto para morada
de cabras y otras montaraces,
sin otro acontecimiento faústico
que algunos nubarrones y tormentas
venidos del mar aledaño.

Ni yo, ni probablemente Kavafis,
estuvimos nunca allí,
y el poemario ensoñado
por refinados modernistas
no bebió de otra fuente
que la reposada lectura de las mitologías,
sin mayor épica ni titánico esfuerzo
que el cobijo del cuartito en penumbra
y los ditirambos del propio desasosiego
de las inclinaciones censurables
por la imperante cerril cultura.

No cabe otra aventura que soportar
los procelosos laberintos sin salida
y los tediosos inconvenientes
de la prosaica andadura cotidiana.
Resultó que no hubo opción de autonomía,
que no cabe heroica capacidad
de sortear añagazas de monstruos
ni encantamientos de sirenas,
que sólo hay herrumbrosas cadenas,
lóbregas celdas con régimen
de burocrática disciplina impuesta.

Y que la condición es débil,
la justicia una entelequia,
el miedo mantenido,
y que el cuerpo está cansado.

Y que sólo un dejarse llevar
por carriles ya dispuestos
produce una ilusión de libertad,
sólo un dejarse llevar
como ovejas por el pastor
en el rebaño que el mastín cela.

Sí Ítaca es un peñasco en el medio del mar,
el camino es el destino
que sólo se hace al andar.
Lo dijo Kavafis y yo lo actualizo:
andar que hoy perderse
entre la jungla de asfalto
y los lejanamente comandados
trenes de alta velocidad.

5

POESÍA E IMAGEN



Napoleón Candray

- *Oftalmólogo.*
- *Escritor.*

“SI LO VIRTUAL SE HA VUELTO LA ESENCIA”

Si lo virtual se ha vuelto ya la esencia
La línea y la red son su autopista
Yo no creo que ello así persista
Y que ello anule la presencia

Y es que el contacto y la voz frente al amigo,
Esa tertulia amable y generosa
No cambiará la palabra cariñosa
Y el ambiente lo pone por testigo

En la lentitud de mis manos hay silencio
En la sombra de mis ojos hay ausencia
El hombre nuevo impone su presencia
Que antagoniza lo lento y lo preciso.

Un poema que nace del olvido
Una ausencia que libera pensamiento
Esa angustia que libera sentimiento
Mientras el alma nos dicta lo vivido

Napo 2025



5 POESÍA E IMAGEN



Carmen Fernández Jacob

- *Oftalmóloga.*
- *Escritora y pintora.*

"VENECIA AL PARTIR"

El agua turquesa transparente y clara
se agita encrespada besando la piedra
con olor a algas, y a espuma del mar
Una luz, brillante se muestra a lo lejos
el sol en el cielo, como un disco rojo,
se eleva contento
sobre la laguna, pálida, espejada
todavía próxima, pero ya lejana
Sin querer, me voy
me acunan las ondas, lentas vacilantes
como una crisálida, Venecia se cierra
Me marchó callada
pero en mi silencio, ya regreso a ti

Venecia noviembre 2021



El Zattere de Venecia al amanecer. Óleo sobre lienzo.

6

TRABAJOS PICTÓRICOS

Trabajos pictóricos realizados en la II Sesión de Pintura al aire libre de ASEMEYA

En la sección de trabajos pictóricos de este número se incluyen las obras pintadas en la II Sesión de Pintura al aire libre que organizó ASEMEYA en el parque del Retiro el jueves 26 de junio de 2025 en el que participaron:

Rosa Díaz Díaz con la obra "Fuente en el Retiro" a lápiz pastel.

Carmen Fernández Jacob con la obra "Una mañana de junio en el parque del Retiro". Óleo sobre tabla.

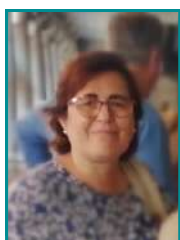
Mercedes Rodríguez con la obra "Una mirada al parterre ". Acrílico sobre lienzo.

Miguel Ángel Tardío con la obra "La iglesia de San Manuel y San Benito" Óleo sobre tabla.

Compartir motivos para pintar es una fuente de inspiración recíproca y desde luego algo muy satisfactorio para cualquier artista plástico.

6

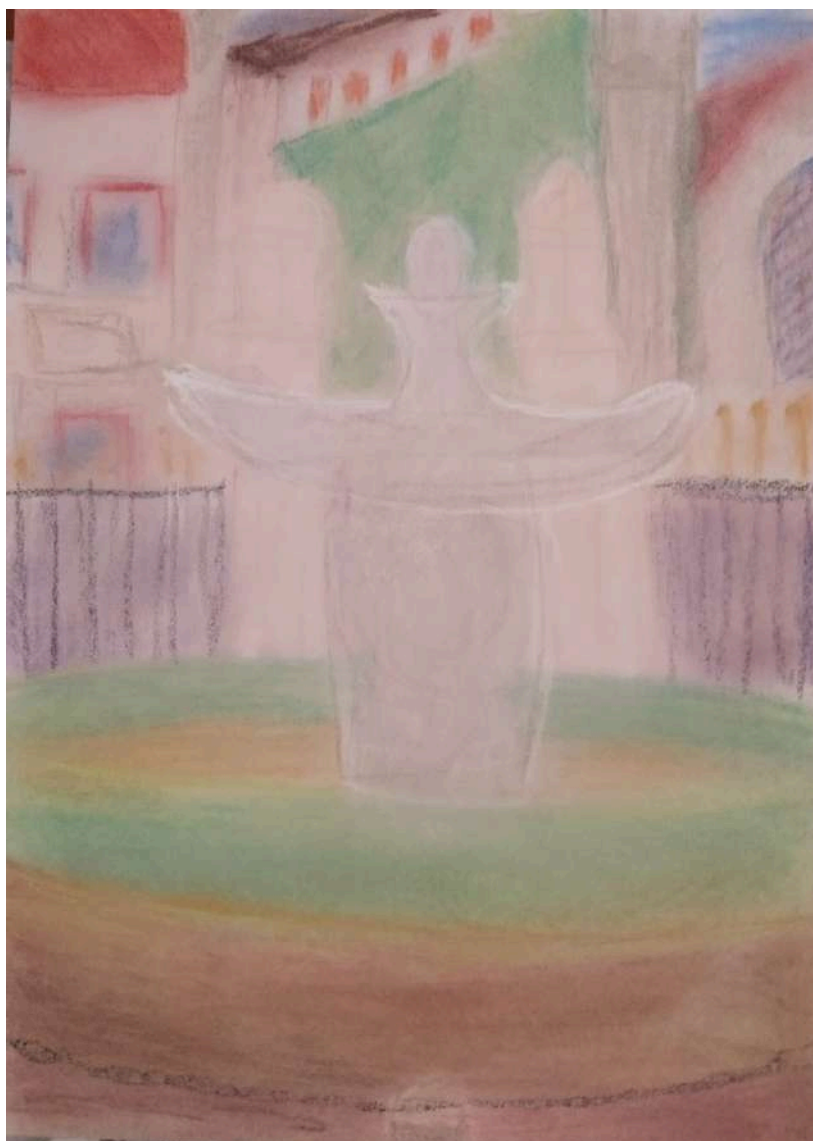
TRABAJOS PICTÓRICOS



Rosa Díaz Díaz

- *Dermatóloga.*
- *Escritora.*

“FUENTE EN EL RETIRO”



Pastel

6

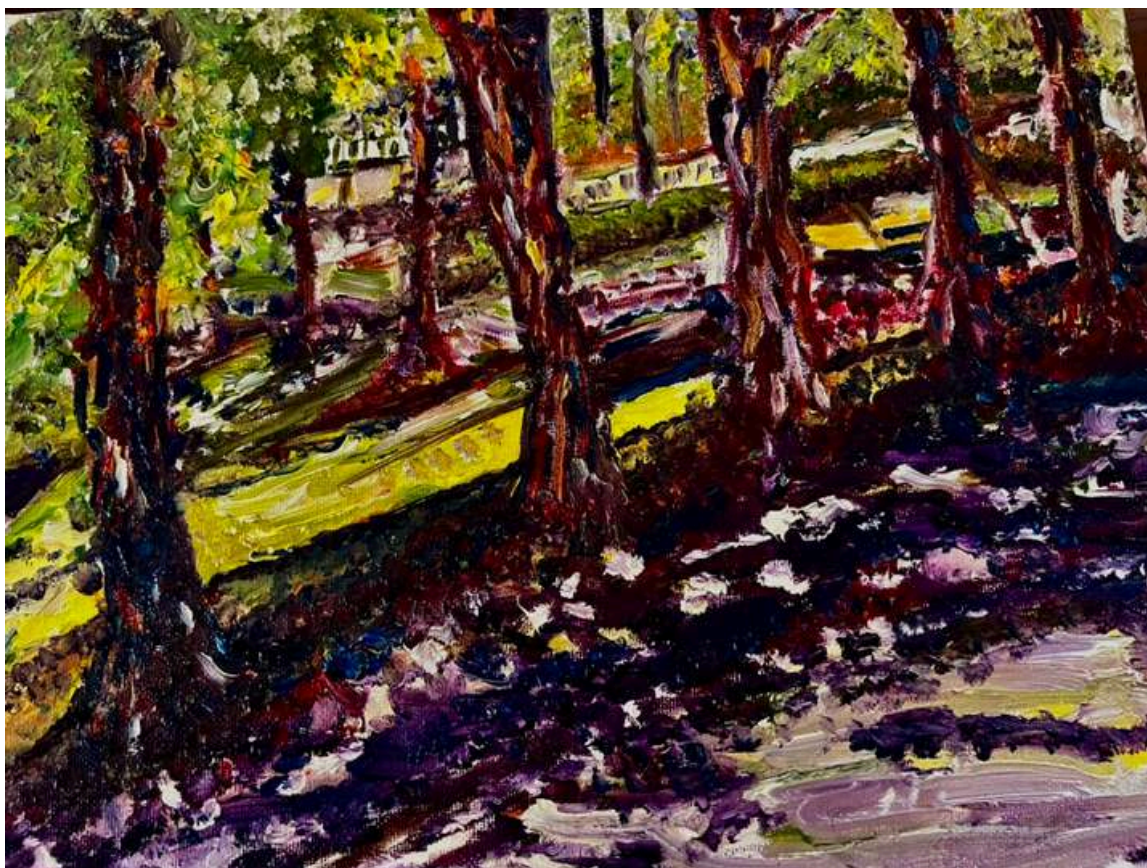
TRABAJOS PICTÓRICOS



Carmen Fernández Jacob

- *Oftalmóloga.*
- *Escritora y pintora.*

“UNA MAÑANA DE JUNIO EN EL PARQUE DEL RETIRO”



Óleo sobre tabla

6

TRABAJOS PICTÓRICOS



Mercedes Rodríguez

- Alergóloga.
- Pintora.

"UNA MIRADA AL PARTERRE"



Acrílico sobre lienzo

6

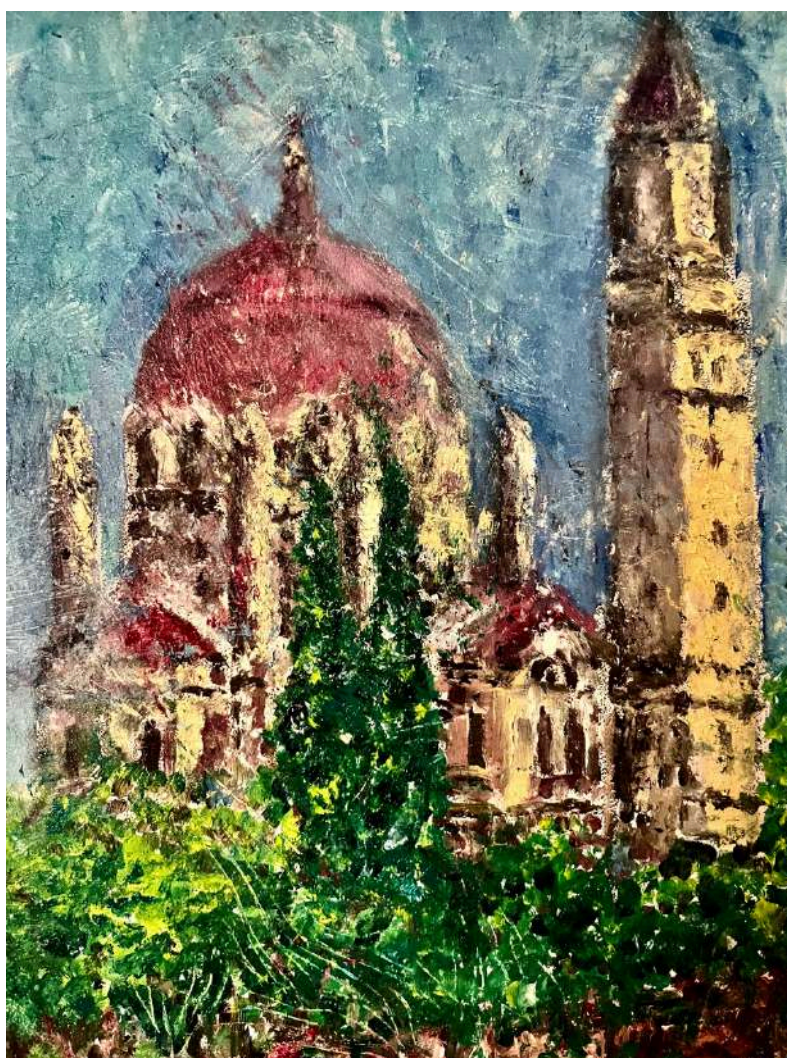
TRABAJOS PICTÓRICOS



Miguel Ángel Tardío

- *Veterinario.*
- *Simpatizante de ASEMEYA.*

“LA IGLESIA DE SAN MANUEL Y SAN BENITO”



Óleo sobre tabla

7

NECROLÓGICA

Dr. CLAUDIO BECERRO DE BENGOA CALLAU

Asociado de Honor de ASEMEYA



El Dr. Claudio Becerro de Bengoa durante su última participación en la XX Reunión de ASEMEYA en el Colegio de Médicos de Alicante.

Cuando un amigo se va

Por José Rodrigo García

El cancionero andaluz guarda una canción, cuya letra junto al sonido triste de una guitarra en su inicio dice “Algo se pierde en el alma cuando amigo se va”.

Así ha sido, hace unos días hemos perdido a un gran amigo, el Profesor Claudio Becerro de Bengoa, que partió discretamente de este mundo desde su querida tierra andaluza y rodeado por su familia a la que estaba unido con todo su corazón.

Este último acto estuvo como todos los suyos, rodeado de tranquilidad sin ruidos ni alborotos pero sumergido en un eterno y dulce sueño.

Conocí a Claudio tras mi jubilación en el año 2005 al asociarme a la Asociación Española de Médicos Escritores y Artistas (ASEMEYA). Pronto ambos formamos parte de la Junta directiva de la Asociación compartiendo responsabilidades en la Tesorería y Secretaría General donde pudimos conocernos e intercambiar abundantes conocimientos y amplias experiencias profesionales al proceder de mundos distintos del área de la medicina, la suya era la ginecología y al mía la investigación neurocientífica.

De mi amigo Claudio me impresionó su sencillez y humildad como lo manifesté públicamente al presentarle como candidato a la merecida insignia de oro del Ilustre Colegio de Médicos de Madrid. Aquellos años de convivencia fueron muy duros por la dedicación y entrega a la labor que teníamos asignada, que no era otra que salvar a la Asociación que se encontraba en peligro de desaparición. El objetivo se logró y hoy como ocurre en las mejores familias, la sombra del olvido pretende ocultar los hechos, pero las marcas de la reparación dan testimonio de lo que pudo haber sido y se evitó.

Claudio, tu paso por esta vida fue plena lección de humanismo, ejemplo de vida como profesional y maestro en la vida familiar y social que me hace estar orgulloso por haberte tenido como amigo y hermano el tiempo que verdaderamente hemos podido gozar de tu ejemplar amistad. Esto es lo que piensa todo aquel que te conoció y en especial aquellos que formamos parte de esa Junta que presidida por el Profesor Alfonso María Ruiz Mateos, la conformaban tus compañeros Manuel Llamas de Iriarte, Emiliano Rodríguez, Jose Luis Palma Gamiz, Jose Rodrigo Garcia, Manuel Sanchez Vera, y Jesús Sevilla Lozano, que son los que hoy te desean tu merecido Descanso en PAZ.

El Dr. Claudio Becerro de Bengoa Callau Mucho más que un médico humanista

Tuve la fortuna de conocer al Dr. Claudio Becerro de Bengoa el día de mi discurso de ingreso en esta asociación, que ahora tengo el honor y el privilegio de presidir, en el año 2011.

Su cercanía, su humildad, su discreción y sus conocimientos humanísticos me deslumbraron desde el principio. Después he sentido siempre su apoyo y su presencia cercana en todos los proyectos que se han emprendido con la actual junta directiva.

La asociación le debe mucho, era una persona cabal y justa a la que nunca le faltaban inquietudes humanísticas entusiasmo para abordar nuevos retos.

Le recuerdo especialmente durante la lectura de su última comunicación en nuestra XX Reunión en el Colegio de Médicos de Alicante, titulada "Amuletos, fórmulas mágicas y exorcismos de la antigua obstetricia" en la que, sus palabras además de mostrar sus grandes conocimientos humanísticos, desprendían su gran vocación como ginecólogo.

Con su marcha nuestra asociación pierde uno de sus pilares fundamentales, que junto con otros miembros de honor lograron que ASEMEYA perdurase en el tiempo.

Todos los miembros de la actual Junta Directiva lamentamos su pérdida y acompañamos a sus familiares y amigos en su dolor.

Su recuerdo y su presencia tan cercana y sabia permanecerá siempre con nosotros.

Descanse en Paz.

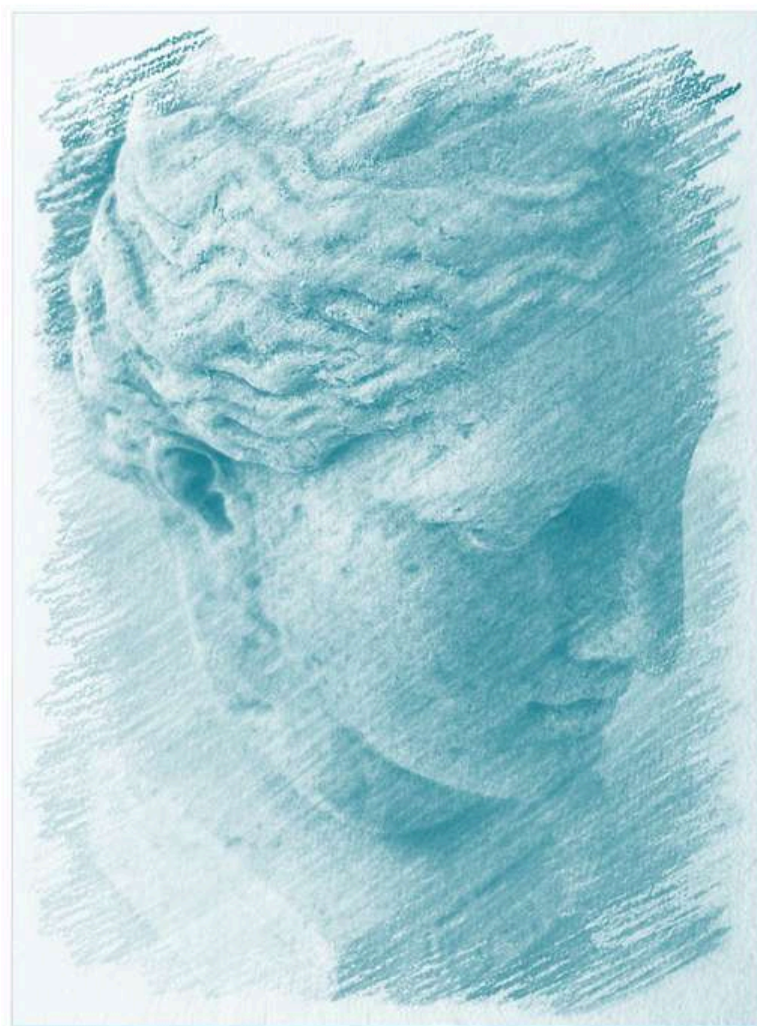
Carmen Fernández Jacob
Presidente de ASEMEYA

El Dr. José Rodrigo García y el Dr. Claudio Becerro de Bengoa miembros de honor de ASEMEYA con la Dra. Carmen Fernández Jacob, actual presidente en una conferencia en el Colegio Oficial de Médicos de Madrid.



ARTE Y MEDICINA

LA REVISTA DE ASEMEYA



ÓRGANO DE LA
ASOCIACIÓN ESPAÑOLA
DE MÉDICOS ESCRITORES
Y ARTISTAS. ASEMEYA