

OLVIDOS DE GRANADA

MENSUAL DE LA CULTURA EN GRANADA

AÑO I N° 1

NOVIEMBRE DE 1982

75 Ptas.



SALUD, GABRIEL

Que los designios de la Academia sueca son como los del extinto presidente Mao en política exterior, esto es, inescrutables, constituye algo tan sabido que no merece la pena ni mentarse. Y no se trata, no, como se ha dicho, de que los jurados se equivoquen; pues cabría preguntarse quién está en posesión de la verdad literaria, en qué almacén alquilan ese magnífico contador Geiger cuya aguja temblaría sobresaltada al acercarla al poema que nos acaba de enseñar nuestro vecino, mientras marcaba el esplendor de la mejor greguería de Ramón o el más pulcro de los alejandrinos contenidos en *Britannicus*.

No, nada más lejos de nuestra intención que ponderar los méritos de los académicos suecos premiando a García Márquez, ni mucho menos la de cantar las bondades y excelencias de una obra lo suficientemente conocida como para haber llegado a ocupar los anaqueles de los cuartos de estar, encima del aparato de televisión, junto a la botella de cristal troquelado y la enciclopedia de la fauna, como un icono más de los escasos que configuran la *pax* pequeño burguesa. Argüir lo primero sería de soberbios, y sobre no gustarnos trasgredir las prescripciones bíblicas, resulta evidente que, por lo menos al común de los mortales, los suecos no suelen pedirnos opinión. Hacer lo propio con lo segundo sería de necios, pues de ellos es caer en la ocurrencia, y ya se sabe que la glosa, si no es ocurrente, resulta aburrida; además, de tedio y *traits d'esprit* hemos llevado ya bastante ración días pasados a propósito del Nobel.

Por eso, se trata simplemente de saludar al eximio escritor y al ciudadano que ha hecho de su compromiso en defensa de los derechos humanos y de la abolición de la explotación del hombre por el hombre, algo inherente a su tarea literaria.

Salud, Gabriel.

LA ESPUMA DE LOS DÍAS

La voluntad, como la huida, tiene sus límites. Por eso resulta tantas veces superfluo hacer declaraciones programáticas, y por eso, en este instante, diremos tan sólo lo que nuestra voluntad se propone ahora: algo tan fácil como apuntar con el dedo, cosa que, como todo el mundo sabe, es de mala educación.

Apuntamos a la ciudad como objeto histórico, sede de experiencias —prácticas ideológicas— que se explican mejor si se mira al plano, si se hacen bajar del cielo de los conceptos soñados y se resitúan en localizaciones institucionales, espacios definidos por una economía de posibilidades que les viene impuesta por su misma condición histórica.

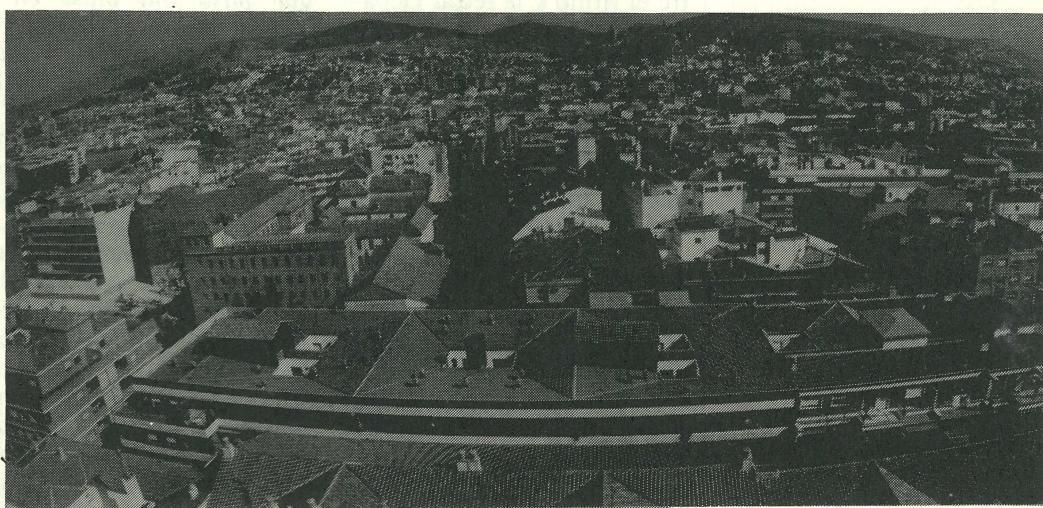
Apuntamos a lo que llaman cultura, al conjunto de desconocimientos y olvidos que nos hacen parecer cernos a la ciudad en que vivimos —cuando ninguna ciudad merece

LA MANO SOBRE LA CIUDAD

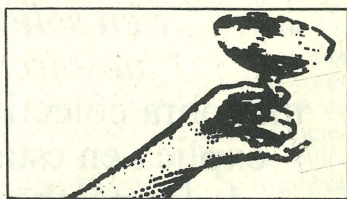
que los hombres se le parezcan— y que nos convierten en agentes de una historia limitada —cuando la historia, por definición, no admite más límites que esa *línea de sombra* que hay que cruzar una y otra vez para dejar atrás el pasado.

Poner la mano sobre la ciudad es un gesto que no tiene por qué ser ni localista ni provinciano. Todas las ciudades se parecen y todas, según Martín Romaña, se vuelven tristes en llegando uno a ellas. Hay que olvidarlas, olvidarse de su insinuada identidad, de su persistencia en la condición de misterios hueros, y recordar, ejercer la accesión de la memoria para no olvidar —ni perdonar— la ciudad que se nos debe, la cultura que hay que tragar.

Si el olvido es la primera necesidad del recuerdo, el exilio, porque ansía el regreso, es la única salvación contra la huida.



Dos premios



JAVIER EGEA, JUAN DE LOXA

Javier Egea ha obtenido en los últimos meses dos premios de poesía, el "Juan Ramón Jiménez" y el "González de Lama". Y al programa radiofónico "Poesía 70", de Juan de Loxa, le ha sido concedido el Premio Ondas. Sin duda, son las dos noticias más importantes de este principio de curso de la vida cultural de la ciudad. Y las dos, además, son importantes por razones muy parecidas.

Javier Egea y Juan de Loxa son dos poetas que tuvieron una presencia constante, y muy positiva, en la agitación ideológica en contra de la dictadura. Las dificultades que los dos han conocido son más densas que las mismísimas condiciones objetivas: que les hagan el vacío y ellos se obstinen en llenarlo de firmeza, que los inviten a despreciar la gloria y ellos la conviertan en olimpo de un pueblo en pie. En ambos casos se unen cosas que no es común ver juntas: la extraordinaria calidad del trabajo y la completa ausencia de autocomplacencia, estancamiento y conformismo, la condición de gente acosada y la dignidad de la respuesta, que tantos —los necios— confunden con el orgullo.

No confirman los premios estas cosas, ni se han hecho para eso. Pero sí sirven para algo importante: para que se sepa que es posible llevar la contraria a esa presunta maldición que, en esta ciudad, parece condenar a la rendición y el autoexterminio al que intenta levantarse sobre la miseria impuesta. Así, Javier Egea y Juan de Loxa son testigos impagables contra el miedo y la inercia, y agentes de un presente que, puesto que es posible, constituye la única salida. Por eso, más que la enhorabuena, hay que darles las gracias.

SUMARIO

1. *La espuma de los días: La mano sobre la ciudad* Salud, Gabriel. Javier Egea, Juan de Loxa.
2. *Granada tiene un tango* M. Maresca: Sobre "Granada Tango". H. Rébora: Con el Cuarteto Cedrón.
2. *Mitológicas: Angel Gani-vet* J.M. Azpitarte: Un cónsul abroncado. P. Salmerón: La ciudad sumergida

4. *La fábrica de sueños* J. Navarro: Sullivan mata a Vian.
5. *El cartel* El sentido de una recuperación.

6. J. Calatrava: Apuntes históricos sobre el cartel.
7. *Nueva ronda de viajeros por Granada* V. Hugues: El fraude de los viajes organizados.
- 8-9. *El curso de los astros* Agenda y crónica por J.M. Azpitarte, J. Gutiérrez, M. Maresca, A. Muñoz y J.A. Polo.
10. *Cuestiones tácticas* L. García Montero: De Granada y sus poetas (I).

GRANADA TIENE UN TANGO

Las 3^{as} JORNADAS
DEL TANGO EN GRANADA,
organizadas por "LA TERTULIA"
contaron este año con la
actuación de Graciela y el Cuarteto
Cedron.

Además, se presentó
*Granada Tango. Libro para bailar
con las ciudades
y en solidaridad con
nosotros mismos*,
una obra colectiva cuyo sentido se
explica en esta página a través
de las palabras que sirvieron
para presentarla.



SOBRE «GRANADA TANGO»

En el Ayuntamiento de Granada, el 21 de octubre se presentó Granada Tango. El texto que sigue recoge parte de la intervención de Mariano Maresca en aquel acto, en el que también hablaron Horacio Rébora y Juan Carlos Rodríguez, además de la Concejal de Cultura, M^a Dolores Beatriz García Cotarelo. En **Granada Tango** se recogen los poemas granadinos surgidos de un concurso de letras para tango, un ensayo de Juan Carlos Rodríguez ("Del primer al último tango") y una selección de los "tangos imprescindibles". El libro ha sido editado por "La Tertulia".

Puede que este libro sea un ataúd. Quizás el troquel de la cubierta no simule una ventana, sino esas mirillas que tienen los ataúdes y que permiten ver el rostro, maquillado por última vez, de lo que está a punto de ser enterrado. No diré que la pareja que se entierra aquí sea la pareja como categoría, aunque la subcultura del tango haya demostrado tantas veces que el amor, cuando se encierra en el estrecho mundo de sólo dos personas, acaba mal, si es que acaso empieza.

Pero es verdad que en este libro yace, muerta pero con la sonrisa del que aún se aferra al privilegio de la vida, una cierta pareja: la que así, tan bien peinada, bailó el tango de moda. Yace aquí el tango apropiado por burgueses con pretensiones aristocráticas y proclives a la heterodoxia sexual dentro del matrimonio. Sin embargo, y junto al cadáver, componiendo un velatorio pánico, están los cuerpos derrotados

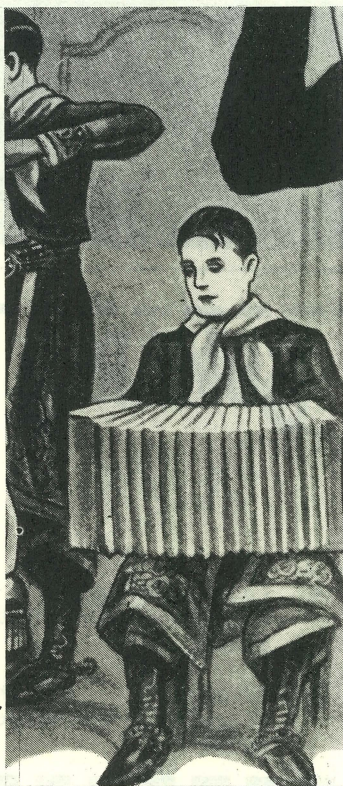
y aún firmes de las criaturas que encuentran en el tango, entendido de otra manera, una señal de identidad.

Este libro surgió de una manera que sólo los idealistas podrían llamar casual. Surgió porque se le puso nombre a algo tan real como lo siguiente: si aquí hay gente que vive y no es feliz, si aquí hay noches en las que sólo la cómplice amistad de los genios de taberna logra aplazar la rendición, si aquí se repite cada día el esfuerzo de levantar la cabeza por muy bajo que esté el techo, si aquí, cuando sentimos nostalgia, el pasado que evocamos sólo es soportable porque ya está lejos, si todo eso es cierto, o sea, si Granada es una ciudad y esto es el siglo veinte, Granada tiene un tango.

Hemos hecho este libro porque nos gusta el tango, pero sobre todo porque preferiríamos que no nos gustara. Deberá llegar un tiempo diferente, sin razones para el llanto y la queja. Pero eso está lejos. Hoy, en el presente impuesto, sólo es legítima la pasión por la verdad. Y ese es el lugar del tango. Leed los textos que han escrito los locos poetas de aquí; leed los textos de la selección de tangos imprescindibles que cierra el libro. Ninguno miente. Ninguno fomenta la ilusa euforia de creernos ya en el umbral de un tiempo nuevo; todos, por el contrario, tienen el dedo en el gatillo de la memoria, todos insisten en la dura verdad de que aún vivimos la prehistoria del sueño libre. Eso no nos gusta, y por eso nos gusta el tango, porque no lo oculta, y por eso nos gustaría que no nos gustara.

CON EL CUARTETO CEDRON

El Cuarteto Cedron estuvo con nosotros. Le dimos nuestro afecto y recibimos de ellos mucho más. Después de su actuación en el Manuel de Falla, verificamos algo: son buena gente, y no le hacen ninguna concesión a la facilidad mediocre. Sus tangos se convierten enseguida en algo personal, inconfundible, sin dejar de ser tangos. Sólo trabajan sobre poemas que aman; quizás por eso la música que componen se apropia del texto y la voz, casi un quinto instrumento, diluye los límites entre el ritmo y la letra. Debajo de la manga guardan un secreto único: no ser uno más tres, ni un cantante y tres músicos que se complementan como suma de partes, sino constituir una unidad integradora: UN CUARTETO.



Creen en lo que hacen y no pecan de ingenuos. Han musicado a Jorge Luis Borges, a Raul González Tuñón y a Juan Gelman, tres grandes de la poesía argentina, que escribieron su obra desde ideologías diferentes. Sus temas siempre se refieren a "la vida", sus canciones, por tanto, son una protesta contra todos los tiranos, empedernidos amantes de la muerte. En una pequeña autobiografía nos dice González Tuñón: "A fuerza de sufrir por esos caminos me hice optimista. Esa mujer que pasa, mi plato en el «Puchero misterioso» y ese vendedor de globos y aquel vaso de vino me reconcilian a cada rato con la vida...".

Cuando cogieron las maletas del exilio en 1975, con rumbo a París, gobernaba Isabel Perón, una época de amenazas y muertes paraestatales. Luego vino el golpe de estado y la muerte llegó de noche, sin amenazas. Pero conservan fresca su pasión por volver, con más nostalgia que esperanza; "volver con la frente marchita", como dice el tango, pero nunca más chica. Así terminó una lúcida conferencia en Gotemburgo otro excelente escritor, al que ellos también musicaron: Alberto Szpunberg

"Demasiado dolor para hablar sueltamente del futuro, cuando el húmedo brillo de la corteza huele a un bosque crecido de golpe en el corazón del invierno, esta tarde, esos muertos".

En Granada estuvieron una semana, prefirieron la casa de nuevos amigos a la comodidad frívola del hotel,

conversaron con mucha gente, sobre todo con escritores, como es lógico en nuestra ciudad.

En una oportunidad nos apeteció comer "algo argentino", terminando en una pizzería, como es lógico también. Se generó allí un típico, viejo e interminable debate: que si Perón y Evita, Isabel jamás, que si la revolución cubana tiene comillas, que si la burguesía nacional puede enfrentarse al imperialismo. Iban surgiendo viejos argumentos llenos de polvo, sacados de una trastienda que se usa poco en el exilio... "El argentino —dice Borges— para quien la amistad es una pasión y la policía una mafia". Eso si que no estaba nunca en discusión.

Antes de finalizar su estancia hubo un prometedor encuentro: conocieron a Joaquín Sabina. Quizás esa charla será el origen de un gran festival de música urbana o de un disco colectivo que descarte la fácil alternativa del oportunismo.

Horacio REBORA

Discografía

1. De Argentina.
2. Del Gallo cantor.
3. Poemas de amor de Occitania y otros casos.
4. Suertes.
5. Tuñón-Neruda.
6. Canciones tradicionales de Argentina.
7. El Caballo, de la calesita.
8. Canciones de algún país.
9. Arrabal salvaje.

MITOLOGICAS

UN CONSUL ABRONCADO

Si algún rasgo distintivo puede escarbarse dentro del conjunto de los textos de Ganivet es el de su *contradictoriedad*, el de no dejarse reducir fácilmente al cliché de manual o de antología escolar. Ciertamente es que con algunos temas recurrentes en su obra, como el de su aversión al progreso técnico; con ciertas manías que componen un talante atrabiliario y conservador puede establecerse un amplio catálogo de arcaísmos; pero a *rebours* y de la misma forma, puede fabricarse sin demasiada dificultad la imagen del Ganivet visionario, el que vaticina el "desastre" del 98 y sus ulteriores consecuencias.

Y no se trata de un reproche. Por el contrario, resulta interesante resaltar que Ganivet siempre trata de resolver tales contradicciones de una manera estrictamente radical. En Unamuno, por ejemplo, se resuelven en la producción continua de textos que configuran lo más granado del criticismo del 98; en Costa, ese mismo diagnóstico de los males de la patria, va parejo siempre con un febril deseo de intervención práctica; la nómina, en este sentido, sería amplísima: desde Azaña hasta hoy, pasando por el retórico "Amo a España porque no me gusta".

En el caso del granadino, este intento de resolver la contradicción por la vía radical le hace desembocar en una dimensión utópica, en algo que anda bien lejos de constituir un programa de práctica e inmediata aplicación. "La verdadera civilización —se lee en *La conquista del reino de Maya*— exige imperiosamente, ya que no sea posible extinguir los odios entre los hombres, ir agrandando cada vez más las filas de combate, hasta llegar a destruir todos los odios parciales y a congregarse a todos los hombres de dos grandes masas enemigas, que, o bien se destruyan recíproca y definitivamente, o bien se decidan a vivir en paz a causa del miedo mutuo y permanente".

Pero ocurre que ya no hay lugar para la utopía o que, en cualquier caso, para un radical como Ganivet, semejante utopía agota pronto su mensaje. Cuando Ganivet se zambulle por segunda vez en el Dvina, es un escritor que, tras una intensa actividad (no olvidemos que toda su obra fue escrita en tres años), poco tiene que decir desde la perspectiva en que se encuentra anclado. Reparemos en que el autor de textos que se suponen capitales, como es el caso del *Idearium español*, cuando, como decía, decide acabar con su vida, proyecta escribir un *Libro de Granada* para uso escolar en el que, además, figuraría solamente como colaborador entre otros cofrades del Avellano. Y no es que semejante empresa careciera de interés, pero no creo demasiado osado interpretarla como un síntoma de escasez, de carencia.

Pero de nuevo, semejante carencia, al igual que ocurría con las contradicciones, es vivida de forma radical. Si éstas dieron lugar a la utopía (en varias manifestaciones: de *Granada la*

bella a sus particularísimas novelas), su ausencia da lugar al acto histérico y narcisista por excelencia: el suicidio.

Mucho se ha especulado sobre este acto suicida y de muy diversas maneras: desde la tradicional (y hoy muy contestada) hipótesis de la parálisis cerebral progresiva de etiología sifilítica hasta los intentos de establecer una patografía del autor, proyecto por demás que bien merecería la pena proseguir. Pero por encima de tales especulaciones y sin que ello suponga menoscabo de las mismas, me atrevo a afirmar que el suicidio era algo perfectamente inscrito en la ideología de nuestro consúl, por encima, digo, y además de su concepción de la muerte, deudora de su admiración por Séneca. Su horizonte ideológico estaba clausurado, agotados los escasos pertrechos que éste le había suministrado y que habían dado origen a un conjunto de textos que se encuentran entre los más singulares de nuestra historia literaria. Este es el sentido de su salto mortal. "Siempre se nos aparece —dice Azaña— como abrumado por los problemas mismos, y escapándose de ellos mediante una pirueta". Y meses antes de su muerte, Ganivet escribe a uno de sus íntimos: "¿Sabes tú si los creyentes no están nunca abroncados? Porque entonces yo creería en algo aunque me costase trabajo, pues en verdad te digo que con este escepticismo, nada, que no puede uno estar tranquilo. Gracias que provisionalmente cuento con el estoicismo que me hace terminar riendo la carta que comencé llorando".

Ganivet, pues, dentro de la corriente regeneracionista, significa un punto de no retorno, la clausura de unos presupuestos que el criticismo posterior habrá necesariamente de reelaborar, cuando se vea sacudido por la guerra europea, por una guerra de estricto contenido revolucionario, por la irrupción, en fin, de unas masas que se hacen dueñas de su propia historia. Sólo entonces, semejante corriente podrá resurgir y vertebrarse con una mínima coherencia para desembocar en el "compromiso", en el populismo estricto de un Azaña o un Machado o el más cosmopolita y abstracto del Valle que se cartea con Lunatcharsky. Si nada hay ya que conservar, mal puede reivindicarse el "atraso" de una nación desde unos presupuestos nostálgicos.

Si todo lo real es contradictorio, ¿por qué no había de serlo la obra de Ganivet? Profundizar en esa contradicción, tratar de entender los términos en que se plantea sin sublimarla, puede ser un punto de partida correcto a la hora de una justa valoración crítica de los textos del granadino. Estos, en cualquier caso, jamás admiten una lectura literal, que trae consigo la inmediata propina de un cachete moralizante, como hace Unamuno.

Se debate y se estudia en estos días la erección de un nuevo santuario ganivetiano en nuestra ciudad. ¿Por qué no acometer con ese dinero una edición crítica de sus obras o, al menos, de su dispersa, valiosa y en gran parte inédita correspondencia?

Juan M. AZPITARTE

El objeto histórico que es más urgente analizar es siempre el propio ombligo. El ombligo de las ciudades, a su vez, consiste en un olimpo de discutible credibilidad y probable condición rúcana. Que desfilen, pues, los dioses: que el triste mortal alcance urgárlas las entrañas. Y que los dioses se apiaden de ellos mismos.

ANGEL GANIVET



LA CIUDAD SUMERGIDA

Granada la bella de Angel Ganivet, es sobre todo la ciudad detenida, recordada desde Helsingfors en un duro invierno de 1896. Hay, pues, dos claves fundamentales para releer el libro de Ganivet: la nostalgia de lo que ha quedado muy lejos, de aquello que sólo es recuperable a través de interminables y penosos viajes en ferrocarril, y el bagaje ideológico del propio Ganivet, para quien el progreso adquiere una dimensión trágica. Así, Granada aparece ante sus ojos con una doble dimensión: la de un paraíso perdido y esa premonición de un holocausto que, nos hará volver sobre este libro a otras generaciones para venerar —no sin cierto sonrojo por los términos que emplea el autor— su profecía sobre la ciudad.

Resulta evidente que la nostalgia es compañera de ese viaje: la segunda casa de Ganivet en Helsingfors le hace cambiar por la Alhambra el bosque nevado frente a su balcón, y el mar al fondo por La Vega. Esto explica que una parte de su discurso sea como "la vuelta al hogar" del exiliado, donde los objetos deben permanecer en el mismo sitio, más aún si se tiene la certeza de que está sucediendo algo que puede aniquilar el último recuerdo.

En *Granada la bella* hay dos tránsitos que son fundamentales para releer la obra con un nuevo propósito. En el primero de ellos, se hace una apología del pueblo llano que se alzó con las manos vacías frente a la invasión napoleónica. El mal contenido desprecio hacia los afrancesados nos hace preguntarnos si en aquella ocasión, como en otras, no estuvo nuestra torpeza precisamente en ese cierre por los Pirineos. Si nuestra posguerra más reciente hubiese estado más unida al proyecto europeo, probablemente habría hoy en España otras Venecias, pues ¿no es cierto que hay una distancia entre muchas ciudades monumentales tomadas de la mano tras la derrota del nazismo y estas otras ciudades nuestras, unidas durante tan largo tiempo al nacional-sindicalismo?

Otro recorrido de Ganivet, esta vez por los ferrocarriles, le hace lamentar que tomemos de prestado lo que se fabrica en otros sitios, y ataca las estaciones de tren en serie instaladas por la geografía española, comparándolas con los ejemplos más elaborados de Francia y Alemania. Ganivet no reconoce que la universalidad del medio, el mayor invento del capitalismo, exigía una repetición del aparato formal, hasta el punto de que hoy resulta legítimo preguntarse si realmente hay que derribar esos pequeños edificios de serie. Y es cierto: realmente, no importa que la estación de ferrocarril de Granada diste mucho de un edificio morisco; lo que debemos lamentar, por el contrario, es que no existan en el país más ejemplos de la arquitectura o ingeniería del siglo XIX, como la Estación de Atocha o el Palacio de Cristal del Retiro.

Sin embargo, no se trata tanto de destinar *Granada la bella* al baúl de los recuerdos, como de entenderlo. Comprendemos que ante el sentimiento de impotencia por un progreso mal acompasado al ritmo de los tiempos e incomprendido por su tremenda ambigüedad, él pida que nada se toque, que el agua se transporte en burros en vez de por cañerías, que la luz sea de aceite en vez de a gas o electricidad, que las mujeres abandonen su trabajo al casarse y discutan al céntimo por un palmo de tela; la ciudad debe ser un interior donde guardar tesoros, para que no podamos decir de ella como de París: "Esos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son pasos, techados de vidrio y enlosados de mármol, a través de bloques de casas cuyos propietarios se han unido para semejantes especulaciones. A ambos lados de esos pasos, que reciben su luz de arriba, discurren las tiendas más elegantes, de tal modo que un pasaje es una ciudad, incluso un mundo en pequeño". Si se le hubiese hecho caso a Ganivet, la *ciudad detenida* podría haber echado a andar cuando corriesen otros vientos, cuando hubiese ideas para hacer compatible lo nuevo y lo viejo; pero ese interior parado en el tiempo es su trágica utopía.

Nuestro pecado como ciudad —como país— ha sido ir a contraremolque, hacerlo todo tan mezquino que para "disfrutar" de un ensanche debemos irnos a la Barcelona de Cerdá. Ciertamente que el progreso es brutal en muchas ocasiones, nos golpea y no precisamente con su ambigüedad. El París burgués (mejor, el París Imperial), el del boulevard des Champs Elysées, el del Bois de Boulogne, el de la Place de l'Etoile, el que desplazó a las clases modestas creando el cinturón rojo del que con tanta finura nos previene Ganivet, representa esa brutalidad ante cuya coherencia vamos ahora en peregrinación a descubrirnos, a tomar café en las terrazas, dispuestos a preservarlo de todo mal para que ninguna explosión controlada vuelva a derribar les Halles de Baltard y no nos duela su recuerdo desde la butaca de un cine mientras pasan la imágenes de *Touchez pas la femme blanche*.

Mal podemos disfrutar aquí de esas contradicciones si no hemos sabido escoger entre las caras del progreso abierto tras la Revolución Industrial. Por eso, Granada no se parece al París abierto en canal, y sin embargo tiene la Gran Vía; por eso Granada no tiene un centro tan cuidado como Florencia, y tiene un cinturón con El Zaidín, La Chana y el Camino de Ronda; no está "detenida" al modo de Venecia, pero tampoco nos deja el recuerdo de morir dignamente como Dick Bogarde, sino de lamentarnos con Ganivet, que quizás por eso prefirió el Dvina...

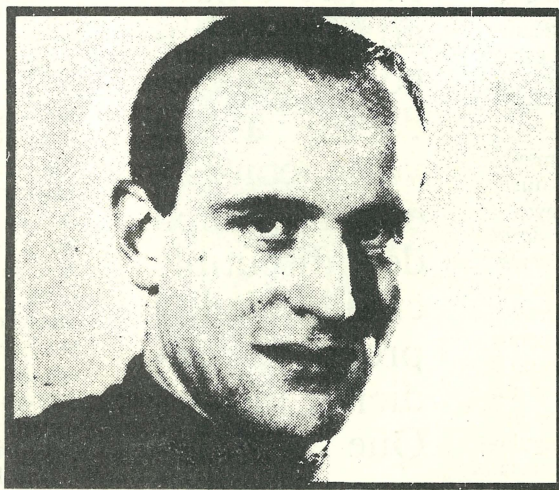
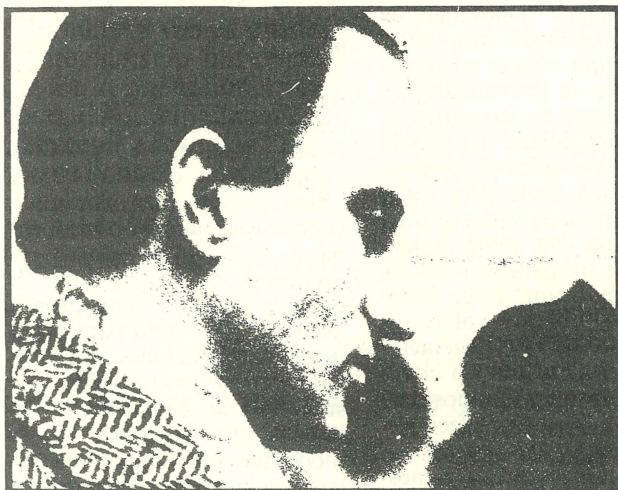
Pero no: es posible una esperanza porque los ríos de Granada llevan poca agua y uno de ellos va cubierto. Y esta feliz circunstancia nos da tiempo para profundizar en un debate que acepte precisamente nuestra realidad, antes de que llegue una riada.

Pedro SALMERON

LA FABRICA DE SUEÑOS

Todo es un sueño. Nada adquiere el denso espesor de la historia si no lo incorporamos a nuestro repertorio de útiles para la vida. Y disponemos de toda la historia: podemos elegir y armar el catálogo de lo

que, por razones bien diversas en cada caso, consideramos digno de rescate. Desde la más remota actualidad, aparecen aquí los testigos que el olvido estratégico invita a recuperar.



SULLIVAN MATA A VIAN

Cuando en 1974 entra en vigor en Francia el Plan Monnet de Modernización y Equipamiento económico, cuajaba en este país la "etapa americana", si se puede emplear una expresión así, del continente europeo; las distintas versiones nacionales del Plan Marshall aseguraban el papel preponderante de los EEUU en el mundo que salía de la Segunda Guerra. Esta potencia se va a convertir en un espejo y, aún más, en un mando a distancia para los países del Oeste de Europa.

Empezaba a funcionar el plan Monnet cuando Vernon Sullivan vendía satisfactoriamente su *J'irai cracher sur votre tombes*. En el verano del 46, el editor Jean d'Halluin encargó a Boris Vian (1920-59) una novela negra a la americana; Vian "tradujo", por decirlo así, la que luego sería, quizás, su obra más famosa. No le fue difícil terminarla en unas semanas: con la experiencia que da la traducción real de obras de Cain, Chandler o Cheyney, y con la soltura que se conquista tocando la trompeta —aunque sea en la orquesta de Claude Abadie— Boris Vian reunió en unos cien folios escasos las aventuras de un negro de cabellos rubios y rostro blanco como la pantalla de un cine, que termina devorado por los perros de sus deseos: "Los perros del deseo traen la muerte", diríamos jugando con un título del propio Sullivan.

No hay trampa sin cartón, sin tinglado por medio: los frutos de la empresa Vian & Sullivan llevan todos marca de origen; no pueden ocultar unas señas de identidad

francesa, sembradas, a pesar suyo, por un escritor enfebrecido por la pasión por las mujeres y el brillo de la música de Nueva Orleans. Boris Vian, asiduo de St. Germain des Près, declara indirectamente esas debilidades en uno de sus relatos *serios*; en cierto modo, no comprendió jamás cómo sus compañeros de barrio, Jean Sol Partre y la Condesa de Bovouard entre los más notables, vivía mirando la tierra a través de los ojos de los Husserl & Heidegger —mojados— en Marx: miles de millas más allá se encontraba el "país de la cucaña", América, de donde se importaban los mejores *jazzmen*, las mejores novelas negras, las mejores películas, incluyendo en el paquete al drogado de Charlie Parker. (Curiosamente, un Parker —que no le tocaba nada al "Pájaro"—, Daniel Parker, denunciaría la inmoralidad imaginaria de *Escupiré sobre vuestra tumba*, obligando la justicia a autor y editor a pagar una suave sanción económica).

En el ambiente desilusionado de la Francia de la Liberación (dos años después de la entrada aliada en París), del repliegue de la izquierda, de sus profundas desuniones, Vian contemplaba como mucho más lógica la aventura de Lee Anderson, el protagonista de *Escupiré...*, que las discusiones de Merleau-Ponty y Sartre en torno a una frase del *¿Qué es la literatura?*: de una u otra forma, la novela negra (aunque tenga el cabello rubio y la piel blanca) arrastra el vitalismo hasta sus últimos extremos, allí donde el afán por vivir cuesta la vida. Con todo, es sor-

prendente que, en su época, *Escupiré...* reclamara sobre el tapete verde (de juego: deja sin duda beneficios) a Miller y a Faulkner, porque, debajo de esa historia en la que un joven negro-blanco, para vengar a su hermano, va convirtiendo a sus parejas (jóvenes adineradas de la raza que exterminó a su pariente) en víctimas, alcanzando las más altas cotas del placer cada vez que se carga (en todos sus sentidos) a una, hasta acabar devorado ridículamente por su propia empresa, víctima de sí mismo, masoquista a fuerza de ser lo contrario; porque debajo de esa historia, digo, lo que reluce son las tímidas "surprise-parties" de la Francia de posguerra, y las pistas de los orígenes resaltan hasta en los gustos y costumbres de los protagonistas de la novela: el rasgueo perezoso de una guitarra en la sobremesa o en las excursiones, la atracción por las librerías, los folletos pornográficos marginales, etc. Por eso, al final estalla todo, como si Sullivan-Vian quisiera quemar sus escenarios provincianos, si bien mostrándonos previamente, en las últimas imágenes del verdugo-víctima, que el deterioro es un proceso y que en el principio está ya el fin, o como se ha dicho, que hay escenarios en los que el crimen, la degradación sexual y social, sobre todo el asesinato, son las mejores ocasiones de gloria. Aquí también triunfa la lógica, en el deseo de ocultar el truco: la estampa final del ahorcado, mejor, del "bulto irrisorio" de la entrepierna del ahorcado, se funde con un fotograma de la Francia del Plan Monnet,

despegando hacia las alturas de los "milagros económicos".

Por el mismo juego de contradicciones que desencadena, Boris Vian es una marca que vende bien, y que mañana se venderá mejor, cuando emprendemos el "revival" de una época problemática que se alarga desde el 45 a los primeros 60, y en la que Vian aparece sin las contaminaciones moralizadoras de Sartre & Cia. En *Escupiré sobre vuestra tumba*, Tom, hermano mayor de Lee Anderson, es maestro de escuela, lleva la Biblia en el bolsillo y la palabra de Dios en la boca (¿será Tom el propio J.P. Sartre, betuneado?); Lee llena su bolsillo con una pistola y en la boca porta una dentadura dispuesta a clavarse, mordiendo, en el coño de Lou Asquith, la hija menor de un hombre blanco, rico e influyente; por otra parte, Lee Anderson toca en sus ratos libres en una orquesta de jazz, como si siguiera los pasos de su primo lejano, Boris Vian. Que, desde luego, no escribió *Escupiré...*; esta novela pertenece a Vernon Sullivan, un negro, un castigado: el auténtico Vian escribió relatos mucho más "poéticos", donde el deslumbramiento ante la realidad americana se formaliza más sutilmente, en esos gloriosos e inimaginables artefactos hogareños que inventa el ingeniero Boris Vian.

Así, Vian, entre reseña y reseña de jazz para el *Combat* (donde precisamente publicó su carta abierta "Soy un obeso sexual", respondiendo a Daniel Parker, su acusador) y el *Jazz Hot*, antes de pisar la vía de los es-

cenarios como cantante (lanzó una de las canciones más populares de la década de los 50: *Le Deserteur*), apostó también a la carta del autor objeto de tesis y tesis, que fabrica libros que alcanzan el honor de las bibliotecas, más allá de quemarse en su sola lectura; para *Escupiré sobre vuestra tumba*, recurrió al negro (negro: el que produce libros que firman otros) Vernon Sullivan: cuando la industria del libro rescató todo lo que Vian —y en los últimos años hay que destacar el papel que jugó en la faena el editor Christian Bourgois— no se olvidó de recuperar los relatos de Sullivan, que, de este modo, conquistó una precaria supervivencia.

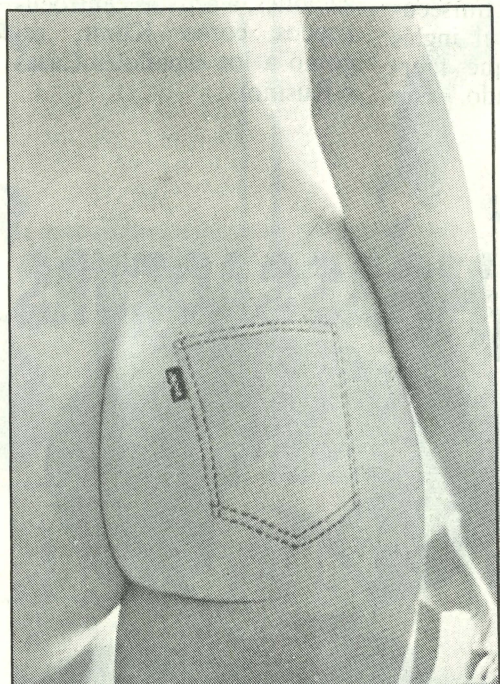
Las facetas encontradas de Vian (la *vitalidad* que "ya escupe sobre nuestras tumbas, ya sobre una trompeta", frente a la *enfermedad* que lo salva de ser soldado en la segunda Guerra Mundial) originan una chispa final sorprendente: cuando se filmó la versión cinematográfica de *J'irai cracher sur vos tombes*, el novelista no quiso supervisarla; después de ver el 23 de Junio del 59 la primera proyección privada, se murió, literalmente, de un ataque al corazón, como advirtiéndole que hay huellas imborrables que, en última instancia, identifican al más pintado, y que, según él mismo decía, "vivimos una vida en la que hay que inventar otras vidas, y donde unas vidas te cuestan las otras".

Justo NAVARRO

EL CARTEL

Hay una peculiar relación entre los espacios políticos que, en cada momento, son practicables, accesibles a cualquier tipo de intervención, y el tipo de intervenciones que, en cada momento, se dan en una formación social determinada. La historia de las prácticas artísticas es ininteligible si no se examina esa relación que casi siempre fue, además, la que suscitó innovaciones técnicas y temáticas: una definición de espacios políticos implica por sí misma un programa estético, de la misma forma que, a su vez, las prácticas artísticas no siempre son las previstas, las compatibles con la economía de espacios dominante en cada época. Es, dicho brevemente, una relación dialéctica.

Los espacios políticos, incluso cuando se corresponden con espacios físicos, son, en primer lugar, espacios ideológicos. La plaza pública o las gradas del altar tienen su primera identidad en su carácter de sedes de determinadas prácticas y no de otras. En el caso de las prácticas artísticas, la cuestión resulta más que obvia: desde la fachada al museo, pasando por las paredes del *living-room*, una fortísima presión de los distintos discursos ha ido elaborando cada uno de esos espacios físicos hasta producir una verdadera transustanciación de los mismos, que quedan así vinculados a los respectivos códigos ideológicos. En

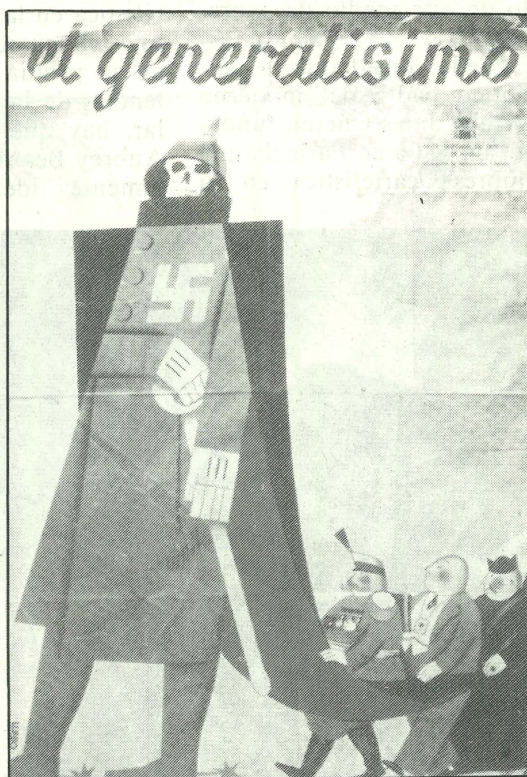


el caso de las intervenciones que se proponen objetivos más genéricos de lucha ideológica, tener en cuenta esa economía de los espacios políticos resulta prioritario. Y puede que sea el momento de relanzar un debate que, siendo viejo como la misma ideología burguesa, sin embargo tiene aquí y ahora una actualidad distinta y es, por tanto, susceptible de un tratamiento distinto: el debate sobre el espacio (físico, político e ideológico) público.

Piénsese en el caso de la transición política española, y en un minúsculo dato de esta ciudad: los usos de la plaza Bib-Rambla. Podrían señalarse dos hitos: el mitin

EL SENTIDO DE UNA RECUPERACION

comunista sobre el que pasó rasante aquella avioneta —un momento en que el adversario, con su agresiva interpe-lación, aceleró la identificación de los asistentes— y el mitin socialista de la última campaña electoral —cuando allí se representó el aleja-

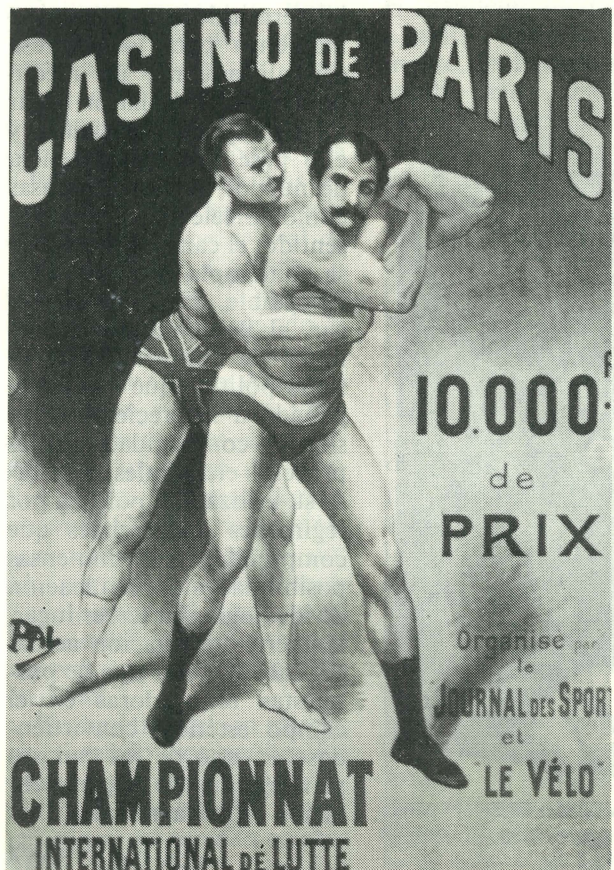


miento del líder camino del poder. Entre medias, una historia menuda: el Ayuntamiento, presionado por los comercios de la zona, prohíbe que en aquella plaza sigan instalándose los puestos de venta de artesanía, que en adelante vagarán por otros puntos de la ciudad. En la prensa, a su vez, y en una serie dedicada a las plazas, Bib-Rambla aparece, sobre todo, bajo el prisma populista de lugar de las flores. Y simultáneamente, se "recupera" un espacio, el Salón, en términos que quizás evidencian una idea de Granada más cercana a la indolencia provinciana del XIX que al industrialismo de ese mismo siglo que, otra

vez, pasaba de largo por aquí.

Así, una serie de intervenciones de todo orden van induciendo un uso de los espacios que funciona como pedagogía política: mediante ese uso, algo aprendemos sobre los ámbitos del dominio y los límites de nuestras posibles intervenciones, sobre los comportamientos que se esperan de nosotros y los que no serán bien recibidos. Es más que lógico, por tanto, que examinemos esa *letra pequeña* que hay escrita en la ciudad, antes de preguntarnos qué hacer.

Pues bien, desde el marco de referencia de estos problemas, quisiéramos situar en esta ciudad una iniciativa determinada: la reutilización del cartel. Hemos hecho un diminuto ensayo con ese "Salud" dirigido a García Márquez, y la pequeña escala del invento no ha impedido que aparezcan los problemas que esa iniciativa tiene. Aún así, la cuestión es prioritaria para OLVIDOS DE GRANADA. En este número y el siguiente, aportaremos materiales sobre el cartel, instrumentos que ayuden a que su reutilización esté considerablemente fundamentada. Y desde ahora mismo adquirimos el compromiso de apoyar y promover, en la medida de nuestras posibilidades, propuestas en esa línea. De la misma forma, solicitamos a quien tenga algo que decir al respecto, se dirija a estas páginas.



APUNTES HISTORICOS SOBRE EL CARTEL

La urgente tarea de recuperar espacios y acciones en cultura que, en su momento, significaron un evidente proceso de ruptura con realidades anteriores, debe ir obviamente acompañada por un riguroso análisis histórico de las condiciones que hicieron tales novedades. En este sentido, hablar de las inmensas posibilidades de utilización del cartel para prácticas político-culturales alternativas implica, en primer lugar, una correcta comprensión de la propia historia de ese medio expresivo. En estas líneas trataré de esbozar algunas de las líneas generales de tal historia.

En principio, hay que situar el nacimiento del cartel como medio expresivo masivo en un contexto muy determinado: el de la fase de consolidación de lo que púdicamente se ha llamado la revolución industrial, término que esconde, entre otras muchas realidades menos púdicas, el proceso de apropiación capitalista de la ciudad y la institucionalización de nuevos medios capaces de difundir ideología a las nuevas masas urbanas. El cartel se constituye, ya desde la segunda mitad del siglo XIX, en el medio de masas perfectamente capaz de integrar exigencias económicas, ideológicas, urbanísticas e incluso estéticas, en el marco de una aparente "democratización de la imagen" que no es sino difusión masiva de la ideología a través de medios nuevos.

En este sentido, el cartel está concebido como eficaz auxiliar a la necesidad capitalista de crear una sociedad de consumo de masas; pero el cartel no sólo venderá un producto, sino también toda una ideología del consumo y de la utopía burguesa. Al mismo tiempo, sus características técnicas permiten la aplicación de la "estética" al mundo de la producción industrial, lográndose aparentemente una feliz conciliación entre lo bello y la máquina, conciliación ilusoria como se encargará de demostrar el gran estallido vanguardista. Por último, el cartel implica la perfecta comprensión de la nueva realidad urbana, donde la calle se convierte en teatro continuo para la mirada de ese nuevo habitante urbano solo y alienado que tan perspicazmente supo describir G. Simmel.

Pero no hay que olvidar, por otro lado, que el cartel es igualmente posible gracias a las condiciones de teóricas libertades públicas creadas por las burguesías liberales de la primera mitad del siglo. Así, hay que recor-

dar que hasta 1845 estuvo vigente en Francia la prohibición de fijar cualquier tipo de impreso en las calles, y sólo a partir de esa fecha comienza el auténtico desarrollo de este medio de expresión.

Puede considerarse el auténtico padre del moderno cartel a Jules Cheret, fundador en 1866 en París de una empresa cartelística en la

de enorme popularidad desde 1897 sobre todo gracias a sus creaciones para Sara Bernardt. En la línea de Mucha, y como un claro ejemplo de la inserción de la cartelística en las vicisitudes de una vanguardia que sufrió en su propia carne las violencias de la crisis finisecular, hay que citar al inglés Aubrey Beardsley que, fuertemente identificado con

Oscar Wilde, compartió con éste los rigores de la represión moralizante. En esta misma línea modernista, hay que señalar al norteamericano Bradley, a la asociación Begarstaff Brothers, compuesta por W. Nicholson y J. Pryde, o, con matizaciones, a artistas centroeuropeos como Klimt, así como a los españoles Casas o Rusiñol.



que comienza a aplicar la cromolitografía. Cheret, sobre todo, es un pionero en la captación de formas de sensibilidad popular y su integración en la nueva estética de masas. Cheret creará asimismo todo un lenguaje del nuevo medio, caracterizado ante todo por un enorme dinamismo compositivo, un brillante colorido y una habilidad para sugerir la dimensión perspectiva, todo ello en aras del mayor impacto publicitario.

Por esta senda siguen los franceses Forain, Ibels y Willette, y, a partir de 1893, el gran Toulouse Lautrec, quien realiza la aportación definitiva de integrar en el cartel las características de los grabados japoneses de los siglos XVIII y XIX. Pero precisamente con Toulouse Lautrec, quien a menudo obvia en el cartel el mensaje publicitario y deja traslucir en él su propia crisis individual como intelectual finisecular, se abre el camino para la reutilización de mano de la vanguardia.

Así, en los carteles de P. Bonnard (*France Champagne, La Revue Blanche*) aparece el triunfo del lenguaje modernista y art nouveau, cuyo máximo representante cartelístico será el checo afincado en París A. Mucha,

OLVIDOS DE GRANADA prepara una exposición de carteles hechos en Granada en los últimos doce o quince años. Rogamos a quien pueda aportar materiales para esa exposición, se ponga en contacto con OLVIDOS.



A partir de ese momento, se acentuará la divergencia entre el auténtico cartel publicitario, que producirá artistas del diseño como el italiano Cappiello, y el cartel que sirve de apoyo a manifestaciones estéticas que se autoconsideran extrañas al mundo de la producción: este último es el caso del cartel expresionista de K. Koschka, o de los carteles franceses anunciadores de exposiciones de Dufy, Braque, Picasso, Matisse, etc. En ambos casos, es de señalar el perfeccionamiento de la técnica, que se traduce en un fuerte aumento de la eficacia cromática y del dinamismo compositivo.

Al mismo tiempo, las vicisitudes políticas de la Europa de entreguerras producirán el nacimiento de un cartel propagandístico político, cuyo lenguaje expresivo tenderá poco a poco a identificarse con la ideología concreta que trata de vender, como se verá en los innumerables carteles de la guerra de España.

El desarrollo de la cartelística después de la segunda guerra mundial es imposible de resumir en estas pocas líneas, y sólo querría destacar algunos hechos básicos. En primer lugar, el impresionante avance técnico, que ha permitido que el cartel se mantenga para la empresa capitalista como un medio fundamental de hacer llegar a las masas sus productos, y ello pese a la competencia de nuevos medios de masas como la televisión. En este sentido, el cartel publicitario se contempla hoy como insustituible. En segundo lugar, el florecimiento sin límites de la cartelística de signo político que ha acompañado a la creciente difusión y complejidad de los procesos electorales, o incluso su utilización política por regímenes dictatoriales que comprenden sus inmensas posibilidades de inculcación de ideología. En tercer lugar, la fuerte vinculación actual del cartel a todo tipo de propuestas renovadoras en el campo estético, convirtiéndose en uno de los campos privilegiados de experimentación artística actuales.

NUEVA RONDA DE VIAJEROS POR GRANADA

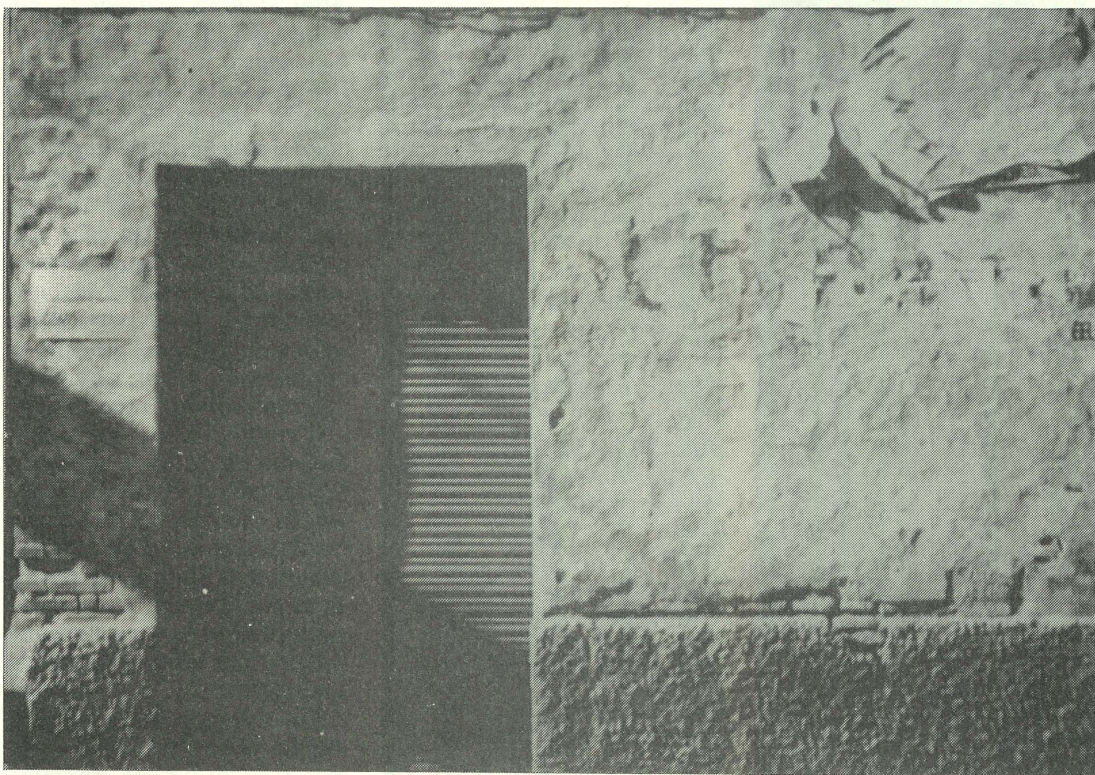
Hay tradiciones de uso múltiple, cuya recuperación no implica necesariamente incurrir en la arqueología. Cabe, por ejemplo, continuarlas y renovarlas, manipularlas. Proponemos continuar el viaje por Granada, retomar la peripecia y reexaminarla.

EL FRAUDE DE LOS VIAJES ORGANIZADOS

Dicen que todo niño soñó alguna vez que era raptado. Por eso, la cueva del Hombre Malo o el carromato de la caravana zíngara quedan en la memoria utópica como decorado de todas las carencias, referente imaginario de una *pulsión de huida* que el curso de los días se encarga de sublimar. Y por eso, según parece, todos somos románticos.

Pero ya se sabe cómo nombra la ideología las cosas: las alude para eludirlas, como ocurre en el caso dicho. Es verdad que la *pulsión de huida* está inscrita, como gesto obligadamente presente, en el lado oscuro de cuanto pensamos o acertamos a hacer. Pero no está sola: comparte su secreta estancia con todo el sabor amargo que la digestión de la larga vigilia de la vida va dejando en cada cual, ese repertorio de derrotas y revanchas pendientes que, a veces, se yergue, toma cuerpo y se hace llamar, por ejemplo, Mr. Hyde. Por tanto, ni la carencia es el Pecado Original que nos constituye en seres infelices, ni estamos obligados, por coherencia con aquella genética soñada, a ser románticos. A estas alturas de la historia, el romanticismo no es mucho más que cierta forma, estrictamente privada, de hacer solemnemente una falsa explicación de desgarros fundamentales que, aun siendo de naturaleza y origen bien distintos a los que se les atribuyen, por afectarnos a todos se cobran el beneficio de aparecer como universales y naturales.

Se comprende así la paradoja que corroe toda la mitología del viaje, por cuanto éste ni empieza ni acaba en lugares que realmente afecten a lo que, por asfixiante o anodino, se intenta dejar atrás. Quien haya sido militante de la Diferencia y ahora pueda ser sincero, lo reconocerá: viajar es imposible, ningún camino lleva fuera de la ciudad, nadie cruza la frontera que delimita el territorio de la historia, y ello porque todos los senderos de lo imaginario llevan a la misma parte, a los confines, conocidos hasta el aburrimiento, de la propia e



inconsciente representación del mundo.

Habrà que pensar, por tanto, que viajar, o vivir deseando el viaje, es una más de las labores propias de nuestra condición de animales ideológicos, siempre acuciados a repetir los ritos que sacralizan la miseria. Y de los dos efectos fundamentales de todo engaño, el desconocimiento y el reconocimiento, el segundo es aquí el que más cuenta. Pues viajar, o vivir deseando el viaje, sobre todo sirve para reconocerse en/con una segunda identidad, en/con la figurada imagen del genio en tránsito, de la pureza capaz de desprenderse por esa vía de las cadenas cotidianas, del que por estar habitado del deseo del viaje es ya, y para siempre, diferente.

Así es, pues, como el viaje, presunta decisión solemne y, como tal, tomada en la estricta soledad del que, coronado de héroe, se siente llamado a la Diferencia, resulta ser una cosa normal, organizada y, además, puro fraude, como todo lo que monta esta Empresa. El fraude está, desde luego, en el precio: pues fraudulento ha de ser en verdad un placer que, predicándose como el mayor y el absoluto, no se prohíbe a nadie, como si el viaje de la historia lo hiciéramos todos en tren de clase única.

Y fraude, claro está, en el recorrido: la Empresa promete paraísos de verdad, y no simulaciones conscientes que tienen en su propia artificialidad confesa la única legitimidad plausible de cualquier engaño. Lo que suele ocurrirle al viajero es que, primero, le venden los ojos y lo hagan girar sobre sí mismo, sin salir del escaso fragmento de universo en que vive confinado; luego, cuando se quite la venda, el muro seguirá ahí delante.

El guía no; habrá desaparecido. Y en los libros que edita la Empresa, el viajero defraudado podrá aprender que así es la vida, que conformarse es actitud incluso de rango ético. Entonces, se hará relativista o escéptico, que es la forma postmoderna —o sea, para épocas de crisis— de ser positivistas. Y en instantes lluviosos y ajenos de su existencia, cuando el sueño del rapto se repita, acariciará la carencia que todos los días se acuesta a su lado y a la misma hora que él, la que de su mano cada día recorre el mismo camino, que siempre termina frente al muro.

Victor HUGUES

CUATRO LIBROS



Julio VERNE
Los Naufragos del Jonathan
Editorial Bruguera.

Siempre se sintió "el más desconocido de los hombres" pero tal vez nunca pudo adivinar a qué grado llegaría su desconocimiento, que en el fondo le complacía, pues lo hermanaba con los grandes nombres misteriosos de su literatura: el capitán Nemo, capitán Nadie, elige, para salvarse de las vastas tiranías, las profundidades del mar y el gabinete hermético del Nautilus: también él fue el más desconocido de los hombres. Sólo al filo de la muerte el capitán Nemo revela su secreto. Del mismo modo, en sus últimos días, Julio Verne concibe y cuenta su más hermosa historia, revelando así las veladas utopías que estaban contenidas en todas sus novelas. Sólo después de su muerte sería publicada, para deleite de sus fieles y desconcierto de quienes lo tenían condenado a un decrepito jardín de infancia. Como en "Veinte mil leguas de viaje submarino", Verne forja en los naufragos del Jonathan una máscara a la medida de su voluntad de mantenerse en la sombra: Un hombre del que nada se sabe y a quien los indios de la Tierra de Fuego llaman "Kaw-Djer". Un hombre que ha huido de su nombre y de su país para entregarse a la arrebatada libertad de la anarquía. Hay islas y naufragios, hay la derrota final y la huida más al sur, en un islote desierto y en el faro del fin del mundo. Pero el misterio, por fortuna, sigue siendo indescifrable.

Carlos BARRAL
Años de Penitencia y Los años sin excusa
Alianza Editorial.

Anda la república de las letras estos días de enhorabuena por la reedición —con sustanciosos añadidos respecto de las anteriores— de los dos volúmenes de memorias de Carlos Barral (*Años de penitencia* y *Los años sin excusa*), escritor, como se sabe, recientemente perdido para el mar y ganado para padre de la patria.

La voluntad de Barral de no olvidar nada y de contarlos, bien escritas y convenientemente aderezadas, las historias de este viejo país ineficiente, es una manía especialmente digna de gratitud. El narrador es fiel a las lealtades que impone la honestidad civil de quien no ha tenido que aprender en los libros las obligaciones de la libertad. Desde esa conciencia mínima, pero imprescindible, su oficio de recordar tiene todo el sentido y la buena condición de no perdonar a quien no lo merece y salvar los escasos instantes —fugaces, incluso poéticos— que uno acaba amando como lo mejor de la propia vida.

Rafael SANCHEZ "EL PIPO"
Así fue...
Edición del autor.

Es un libro altamente singular. Pipo no pagó esta vez a Tico Medina para que le enmendara la sintaxis y le aseara la ortografía; ni siquiera confió en una editorial; tampoco lo reparte una

distribuidora de alcance. Se trata, lisa y llanamente, del relato de cómo un hombre montó durante la guerra el imperio del marisco, acarreo por la vida —entre coca y fino— una charpa de amigos que luego, sin excepción, lo traicionaron, que sostuvo a Manolete y se inventó El Cordobés, que a la vejez matiza de involuntario existencialismo la soledad y la decadencia, y que, en suma, miente, olvida, engaña, llora, ataca, ríe... Y cuenta cosas: la crónica —también involuntaria, y por eso nada pedante— de algo más que la corrupción de los años del abuelo, la verdadera historia de una realidad que, aun antes del esperpento, es borde y cutre. España, en fin.

Juan MARSE
Un día volveré
Plaza y Janés

Es la novela que había que escribir. Marsé mete mano en el cofre de los tópicos en boga: el antihéroe, la posguerra, la resignación, la canibalización de mitos de la subcultura, el deseo de aventura, el pasado como turbia corriente en la que nadie intenta ver el fondo y comprender. Pero en vez de dejar que los tópicos actúen como edulcorantes de la realidad, Marsé los revienta desde dentro y, por la vía de un realismo en el que la ternura funciona como último recurso, alcanza un resultado envidiable: una novela en que se cuenta una historia, y una historia que constituye la única explicación plausible de lo que los modernos llaman desencanto: hay un rosal en el barrio y, enterrada junto a él, la pistola que la incredulidad colectiva ha entregado a la ruina del tiempo.

HIEROFANIA
IMPOSIBLE

El premio "Federico García Lorca" en su convocatoria de 1979 para un libro de poemas, recayó en la obra *Hierofanía* del poeta granadino Narzeo Antino. El premio conlleva la edición por parte de la Universidad de la obra ganadora. Pues bien, a estas alturas, con un pie en 1983, *Hierofanía* aún no está en las librerías. Sabemos que el libro, tras no pocas dificultades, fue impreso y encuadrado, y posteriormente retirado a no se sabe qué lugar, por "órdenes superiores". Según manifestó el jurado que concedió el premio, se trata de una obra de gran calidad. ¿Podremos leerla algún día? Esperamos una explicación por parte de la Universidad.

Y TRES MAS

Son tres libros de poesía, que aparecen simultáneamente en el mes de octubre y que, sin lugar a dudas, constituyen una excepcional circunstancia: *Paseo de los tristes* de Javier Egea, *Diez Nocturnos* y *un Estudio* de Javier Moreno y *Tristia* de Alvaro Montero (nombre bajo el que se unen dos poetas granadinos). En sucesivos números de *Olvidos* se dará cumplida cuenta de cada uno de ellos, empezando por el de Javier Moreno. José Gutiérrez lo presentará en un texto del que ahora destacamos lo siguiente: "Un paisaje en ruinas para una conciencia lúcida y desdichada en quien *el oficio de escribir* no es otro que *el oficio de vivir*. Una existencia en la que se entrecruzan belleza y dolor, júbilo y tristeza, amor y discordia, nostalgia y deseo... caras opuestas de una misma y única aventura vital".

En la presentación editorial de *Diez Nocturnos*... realizada el 11 de noviembre en el Palacio de la Madraza, Ignacio Llamas volvió a proponernos la aventura fechada del dadaísmo, para darle vida a esta ciudad. Como no bastan sólo las buenas intenciones, el asunto es cuando menos discutible: reclamar la vida utilizando una vía hace tiempo enterrada.

UN LIBRO AYUDA A TRIUNFAR



Los ayuntamientos democráticos y laicos, cultivan un exquisito primor en sus relaciones con el clero, no sea que se los confunda con aquellos liberalotes de *La Regenta* que se reunían ominosamente para comer carne en días de cuaresma. El Ayuntamiento de Granada, a instancias de un concejal, ha resuelto amenizar su errabunda política de publicaciones invirtiendo quinientas mil pesetas (quinientos talegos al cambio vigente) en la edición de un libro que tiene el bucólico encan-

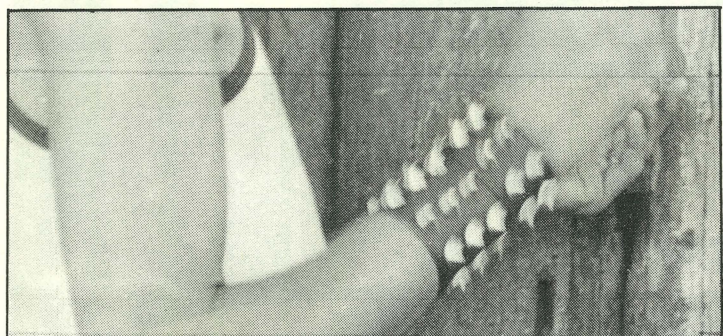
TAL COMO
ERAMOS

El curso empezó "con un poema". Dos días después del asalto fascista a la Facultad de Letras, hubo allí una lectura poética "Por la paz, contra el golpismo y en solidaridad con el pueblo palestino" de la que interesa destacar algo. Al margen de que la ocasión sirviera para mostrar una vez más la sólida coherencia de la poesía que ahora se hace en Granada, lo cierto es que como acto cultural de expresa intención política, el recital resultó insuficiente. No es que los poemas fueran inadecuados o la respuesta tibia. Simplemente, ocurre que el acto fue una repetición exacta de los que en otro tiempo fueron habituales y, además, razonablemente eficaces como palancas de agitación ideológica. Y parece lógico dudar de que sea eso lo que ahora corresponde hacer. No son los mismos los espacios y las condiciones políticas; ni siquiera es válida la misma denuncia del fascismo. La cuestión, como se ve, es compleja. Quede lo dicho como compromiso de un tratamiento más detenido.

de aquellos "cuadros de honor" que en los colegios religiosos subían a un modesto Olimpo a los alumnos que habían alcanzado máxima puntuación no sólo en los saberes del siglo (limitados, según se sabe) sino también en la práctica de la piedad y en el buen comportamiento. Quinientas mil pesetas, pues, para editar un libro que recoja las hojas de calificaciones de los mejores alumnos que honraron las aulas del Instituto Padre Suárez desde su fundación hasta nuestros días.

LOS ASTROS

ROCK: EL MUSICO EN SU CUEVA



Cuántas veces más deberán pedir perdón los músicos granadinos por ser parte de esta ciudad, una figura externa de su cultura y, por tanto, un elemento más de libertad. Dicen que una ciudad no es si no se expresa, pero es Granada quien deja que el rock, una de sus manifestaciones más vivas, se agote en el olvido de un arrabal cultural impuesto por la raíz profunda de una fría indiferencia. Es ella la que dicta un mundo de sombras y silenciosa existencia y condena a una vida "latente" el trabajo de esa música en Granada. Sin embargo, y por incomprensible que pueda resultar, fuentes de reconocido prestigio afirman que el rock granadino no es un espejismo cultural. Al parecer, tiene dimensiones reales y forma concreta. Está demostrado, por ejemplo, que vive en él gente de ideal romántico que se bate a diario con un pasado con el que no está de acuerdo, que entiende que flota sobre un presente inestable, y a la que no le gustaría seguir improvisando, por más tiempo, su futuro. Son parte de una identidad social que les

acepta sin prejuicios ni condiciones. Y ellos, en su defensa, manifiestan ideas probablemente válidas que, hasta ahora, terminan abortadas por soluciones de urgencia. Su intención es intervenir en contra de un mundo que el hombre ha perdido la facultad de controlar, pero su trabajo se estrella ante ese hecho insuperable que supone su condición de música fantasma. El rock se ve así reducido a ser expuesto ocasionalmente o para quedar ante el resto del país como ciudad progre que tiene incluso rockeros. En estas circunstancias, y en un alarde de provocadora vanidad, se les apoya en público, pero la insultante realidad es que, más tarde, serán devueltos a sus cuevas (situadas al principio de la carretera de Murcia; allí, en condiciones demasiado precarias, ensayan muchos músicos de esta ciudad) para ser ignorados por completo hasta nuevas ocasiones. Mientras tanto, ellos mitigan su fracaso con el engaño del tiempo, esperando días mejores, días de apoyo y explotación.

José. A. POLO

JAZZ EN FAMILIA



De nuevo acude el jazz a nuestra ciudad, a una cita que parece haberse instituido como anual, de la mano de la Delegación Municipal de Cultura. Y lo hace con un programa que dista mucho de alcanzar la calidad del de ediciones anteriores (recuérdese el magno recital de Gillespie el pasado año). Resulta loable, empero, esta continuidad en tratar de acercar a Granada un tipo de música americana y extravagante que conocimos tarde y conocemos mal, interpretada preferentemente

por negros que sudan y se esfuerzan. Pero en punto a semejante ignorancia y tal vez a causa de la misma, cabe resaltar que el asistir a estos conciertos es algo que va incardinándose en las maneras y rituales de un amplio estrato del progresismo hispano y convirtiéndose en ese "lugar de encuentro" en el que coinciden gustos musicales de padre e hijo, donde ambos pueden pasarse el peta de *hasch* y hablar de algo que están haciendo mañana: sentirse postmodernos.

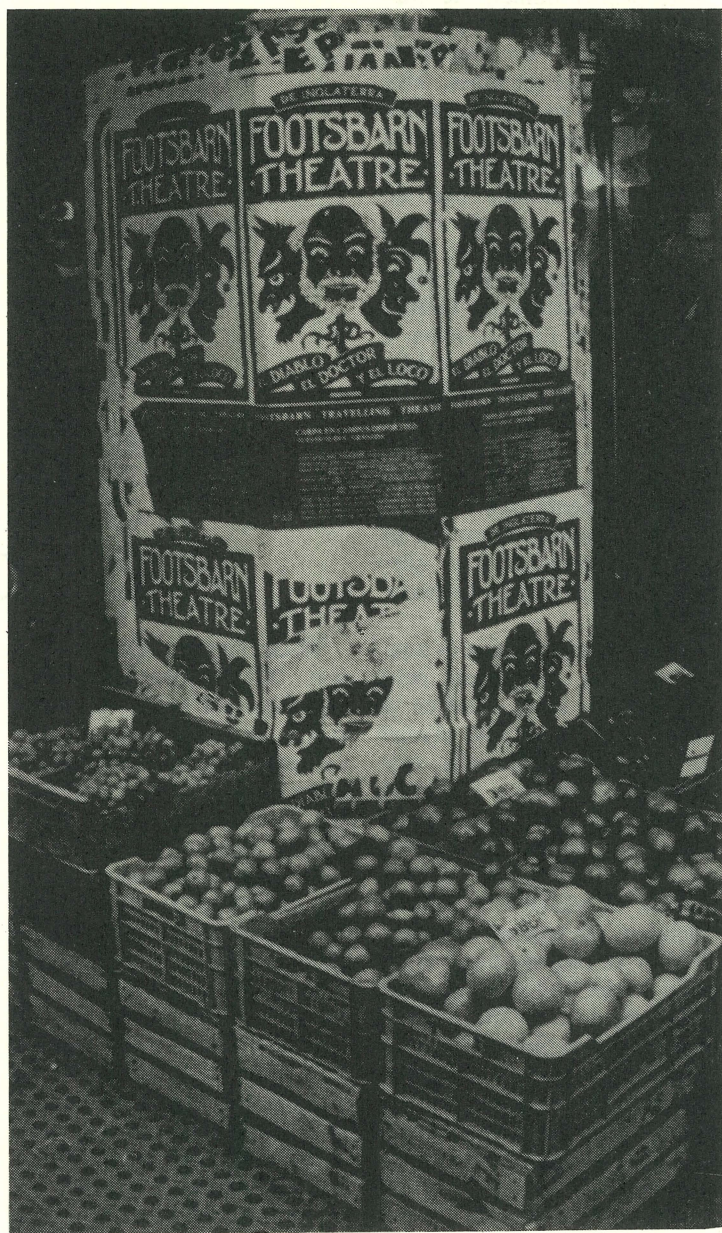
LOS MUERTOS QUE VOS MATAIS

Sigue muriendo gente del cine; al microsuro le quedan doce años; la última novela de Juan Goytisolo no es tal, sino una cosa que puede incluso ser leída a lo moro,



es decir, empezando por el final. . . Lo malo no es eso, sino la lectura de los hechos que se induce. Hoy se vende como signo de los tiempos el agotamiento, la experiencia de un final de la cultura conocida que llega de la mano de la biología, el progreso tecnológico o, simplemente, por hastío de conocer ya tantas cosas. Pero la sospecha es inevitable, porque uno no se cansa de leer *La educación sentimental* o *El árbol de la ciencia*, de ver *Octubre* o *El Reina de Africa*, de oír a Vivaldi o a Branssens. ¿Qué es, por tanto, lo que ocurre? Que ahora la cultura (o para ser más preciso: la Cultura) se vende envuelta en sudario y adopta como estrategia de supervivencia una presunta autonegación que la haría inocua o inocente. Se abandona la apología directa de los otros valores positivos de la modernidad (¡qué menos!), pero sin embargo no se renuncia a hacer su apología indirecta teorizando los márgenes o moviendo a la piedad por lo que (según dicen) se acaba. Extraño, pues, ese final que se anuncia a sí mismo; extraño el olvido del presente y la alternativa del apocalipsis. No sería la primera vez que los manteles del banquete fúnebre sirven para el nupcial. ¿En qué dirán ahora que consiste ser "moderno"?

FOOTSBARN: NO PARAR NO PARAR



Ha vuelto el Footsbarn Travelling Theater, "un pueblo sobre ruedas". Y son los mismos. Siguen utilizando el mismo tipo de recursos (pobres, o mejor: antilujosos) con la misma pericia y exactitud. Su trabajo teatral se adivina complejo: hay una considerable elaboración del espectáculo como propuesta ideológica, y una minuciosa explotación de los efectos peculiares del grupo (concepción no tradicional del espacio de la escena y del público, "banda sonora" que combina sofisticación y efectismo, aproximación constante de lo sordido y macabro a lo festivo y tierno, etc). Siguen produciendo esa última sensación de que optan por las formas deterioradas. Los útiles que manejan en escena, los trajes, hasta los instrumentos musicales, parecen viejos por el uso —y puede que sea cierto— o porque han sido incorporados ya en ese estado de degradación física que, se quiera o no, comunica algo: la continuidad entre lo que hacen en la pista y su vida cotidiana. En efecto, ocurre como si la "ilusión escénica" no pretendiera, en este caso, representar otra cosa distinta de lo que es la vida de "un pueblo sobre ruedas", es decir, una muy determinada forma de estar en el mundo en los años finales del siglo XX. El pro-

grama de mano describe la "comunidad" que ellos forman; en las gradas se sientan los niños que van naciendo (apátridas y artistas) conforme la caravana se mueve. El espectáculo de esta ocasión, *El diablo, el doctor y el loco*, resulta por eso más coherente: representan una alegoría de La Vida que tiene como eje el ciclo de la vida y la muerte, las estaciones de la Naturaleza. Se aproximan así a las formas ideológicas neo-rurales que propugnan la huida heterotópica: moverse sin parar, estar en un sitio que sea real (¡qué remedio!) pero que no sea ninguna parte, que no sea, sobre todo, una ciudad discontinua con la Naturaleza. En el montaje, recogen ritos, ritmos, gestos y danzas tribales; el fuego y el agua son las herramientas de La Vida. El primitivismo se asume, pues, con pleno rigor. Y así, son más serios que el año pasado: proponen su concepción del mundo como lección moral, y sólo en segundo lugar buscan el entretenimiento. No excitan la aventura, sino que la remiten (y la reducen) a la Naturaleza y sus ciclos. Ellos se limitan a obedecerla: no temen al azar, sino a la historia. El riesgo es evidente: que el rodeo neo-rural por la antropología nos acabe devolviendo a la cultura de la berza.

CUESTIONES TACTICAS

Este primer número de **OLVIDOS DE GRANADA** ha salido a la calle sin esperar a mayores confabulaciones. Hemos preferido comprometernos con nosotros mismos por la vía de los hechos consumados, y comprometer también, pero de otra forma, a los demás. Creemos, en primer término, que hay un lugar para este "Mensual de la Cultura en Granada", como sin duda lo había y lo hay para los desaparecidos "Cuadernos del Mediodía" (el suplemento cultural del *Diario de Granada* dirigido por F. López Barrios), que aún son una cuenta pendiente con esta ciudad. Y también creemos que es posible y necesario sacar adelante empresas de esta naturaleza.

Lo que nos proponemos aquí es, sin duda, ambicioso, pero dejémoslo en esto: situar en el debate cultural de esta ciudad un punto de referencia que combata la parálisis y que, al mismo tiempo, sea capaz de generar una dinámica de enriquecimiento a través de las propuestas, el debate e incluso la polémica. El campo de intervención se reduce, pues, a un sector social limitado, pero es el propósito de la intervención lo que más nos importa: una reflexión crítica sobre la cultura que, lejos de marginar sus implicaciones sociales y políticas, las asuma con la necesaria consecuencia.

Estamos convencidos de que iniciativas como esta pueden ser secundadas y apoyadas desde muy diversas perspectivas. Por eso, esperamos la respuesta, el apoyo y la crítica. En este primer número, por ejemplo, no se cubre la información sobre las actividades culturales que van a tener lugar en Granada en el próximo mes; es una de las cuestiones que requieren tiempo e infraestructura, imposibles a su vez sin un respaldo mínimo. De la misma forma, iniciativas como la recuperación del cartel no pueden hacerse a modo de sondeo, sino con una perspectiva de funcionamiento más a medio plazo.

Quiere ello decir, en fin, que todo depende de todos, es decir, de nosotros mismos.

OLVIDOS DE GRANADA

Redacción:

Juan Manuel Azpitarte
Luis García Montero
Mariano Maresca
Antonio Muñoz Molina
Horacio Rébora

Fotografía:

José Garrido Jr.

Diseño:

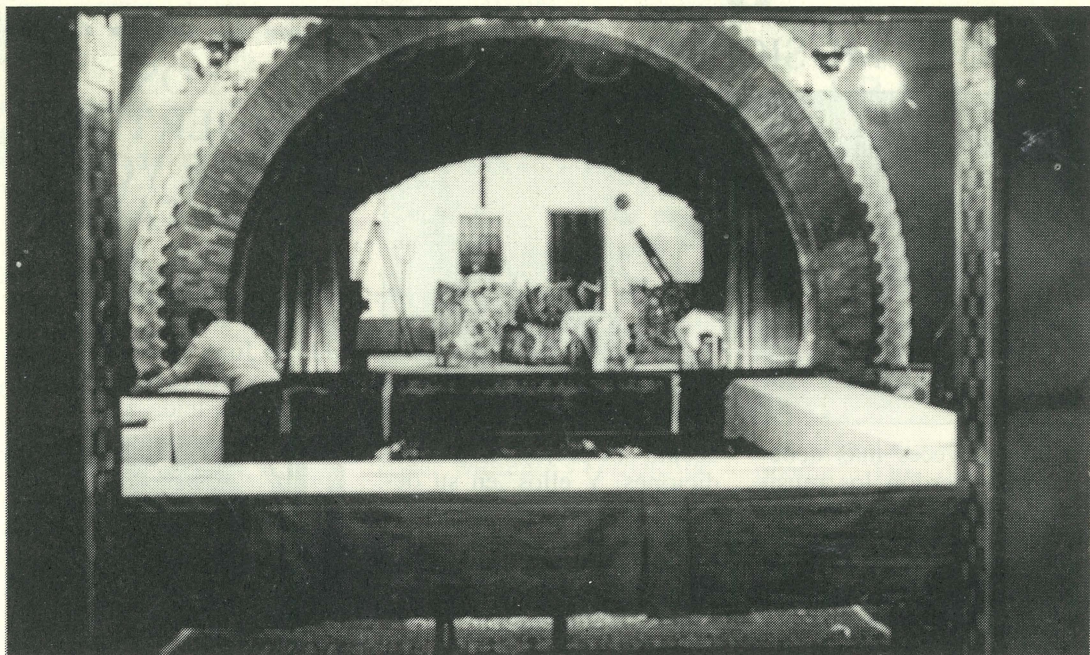
Juan Vida

Correspondencia:

OLVIDOS DE GRANADA
Pintor López Mezquita, 3
Granada

Impreso en T.G. de Ediciones Códice S.A.

En este salón del
Hotel Alhambra Palace,
hizo García Lorca
su primera
lectura poética



DE GRANADA Y SUS POETAS (I)

Hace tiempo que murieron las mejores ciudades, aquellas que solían vanagloriarse de los poetas. Luego, cuando quedó fechada la obra de todos sus malditos, las guías turísticas cambiaron de horizonte. Pero existen casos, raros casos, donde los intereses se confunden. Sin una ideología sólidamente *burguesa*, que pueda llenar el espacio abierto por la vida urbana, es posible que alguna ciudad vuelva los ojos al corazón de su poesía. En el caso de Granada: careciendo de las altas chimeneas de la industria, los vientos de la historia no le han traído el humo. Con el dinero oxidado de los antiguos terratenientes venidos a la capital, con la vida ordenada por pequeños y puntuales comerciantes, con el *marco incomparable* de las luces familiares y las mesas de camilla donde se sigue hablando del deber, en Granada todo era obligadamente posible. Era posible saltarse el tiempo y reunir la historia en una sola mano para forjar con los poetas la fundación mítica de su espíritu.

Enumeramos los hitos brevemente: una conversación antológica en los jardines de la Alhambra, que *supuso* la entrada del Renacimiento en la literatura española; la perfecta intimidad de un paraíso cerrado para muchos, en el que siguió ardiendo la llama verbal del gongorismo; la misteriosa religiosidad de algunas academias, que sirvieron de refugio para la última aristocracia barroca del siglo XVIII; como final, la presencia gigante de Lorca, de su proyecto poético, sobre el que volveremos enseguida. Y todo esto reconstituido a través de la lente mitificadora que nos dejó el romanticismo y sus viajeros. También, claro está, un telón de fondo imprescindible: la Universidad. Una ciudad que vive de ella debe mostrar cierta simpatía por la cultura.

No hay, pues, en Granada una esencia poética subterránea más allá de su propia historia, es decir, de sus propias carencias. Sólo existe un lazo inquebrantable entre ella y la poesía, el que surge de comprenderla como el lugar donde la ideología se hace paisaje, la misma ideología que los poetas soportan y reproducen.

En la inmediata posguerra, Granada tuvo que sonreírle al más fiero de los vencedores. Para no apartarnos mucho de la tradición, podemos definirla en aquella época con un endecasílabo de Garcilaso: *el triste reino de la oscura gente*. Por lo que se refiere a la poesía, la ejecución de García Lorca supuso un trauma, un retroceso importante, pero no un vacío, como se nos ha querido explicar. No hubo vacío porque los vencedores se encargaron de llenarlo con su propia ideología cultural; y empezaron por el punto clave, por el propio Lorca. Primero, se silenció la importancia de las obras que no podían ser disfrazadas; luego, se facilitó la falsa lectura de sus textos más populares, convirtiendo el populismo progresista y liberal de Lorca en mero folklore andalucista, y haciéndolo partícipe de una alegría falsa, desdibujada, llena de atractivo turístico. La ciudad asistía boquiabierta a una inmensa farsa de alcance nacional. Algunos de sus poetas se precipitaron para rellenar los tablados y los azulejos de fajalauza con un gitanismo hiriente.

Fue así como la esencia poética de Granada, su espíritu mítico (el "agua oculta que llora" de M. Machado, los "olvidos" de Juan Ramón Jiménez) vino a convertirse en una ridícula bisutería populista. Eran tiempos triunfales; la (j)Aula de Cultura del Movimiento, en sus recorridos por la Alpujarrá, potenciaba el salero provinciano y oficial de estas tierras. Todavía en 1970, con motivo de la original proclamación de la prima-

vera, la *Obra* cultural de la Caja de Ahorros (se trató, por lo visto de hacer una *obra* de caridad), edita un pliego, en el que podía leerse lo siguiente: "Como ya es tradición, Granada proclama la Primavera de España. Desde lo alto de las cuevas del Sacromonte, sobre la cuenca del Darro. Desde los cármenes del Albaicín, de cara a los torreones de la Alhambra. Por los Jardines del Generalife. Desde las cumbres de Sierra Nevada, hasta la Costa del Sol. Por la Vega y la Alcaicería. . . (. . .) Granada, desde sus colinas y su vega proclama así, de Norte a Sur, de Este a Oeste, a lo ancho, a lo largo y a lo hondo de España, el comienzo de la estación de los poetas". Versos para los cuatros puntos cardinales de un amanecer que nos seguía manteniendo a oscuras.

La ordenación del país, basada en Madrid Capital (centro de todas las esperanzas cortesanas y sublimación cateta del provincianismo), convirtió a nuestros poetas, más que nunca, en escritores periféricos. "Pretendemos -se dice en un manifiesto de la época- más plasticidad que Dostoyewsky, más visión y talento que Sthendal, más agilidad y gracia que Larra, más rapidez para entrar en la acción que Chejov". El sistema político impuso como único horizonte el provincianismo, que se convierte en una verdadera categoría ideológica, mezclada aquí, la mayoría de las veces, con el alboroto populista.

Es un horizonte, por supuesto, que se impone totalmente, incluso a los intelectuales y a los artistas sospechosos para el Régimen. Se produce así la significativa revalorización de la coplilla popular, vulgarizada, cercana a los tablados y diferente del estilo poético en metro corto utilizado por los poetas andaluces de la Generación del 27. Es curioso; de la misma manera que la perfecta construcción de un so-

neto, dentro de la ideología académica y de su fascinación por la técnica, se considera indispensable para que un poeta sea aceptado como tal, aquí se produce la situación inversa. Era obligatorio demostrar que se sabía hacer coplas: unos, porque jamás pudieron hacer algo distinto; otros, porque lo creían necesario para expresar su enraizamiento popular y testificador de alguna manera del compromiso político con la tierra. Debido a sus propias características y a la existencia real de populismo, las coplas se convirtieron así en un vehículo idóneo de protesta política, como puede comprobarse, por ejemplo, en el recientemente publicado *Cancionero / Sur* de José G. Ladrón de Guevara:

*Tres colores proclaman
la primavera.
Tres colores que alumbran
una bandera.
Rojo sangre. Amarillo
de sol ardiendo.
Y el morado de un golpe
siempre doliendo.*

¿Y por la cara "seria" de la poesía en aquel tiempo? Sólo una alternativa entonces posible, la misma que estaba sustentando en toda España las primeras fisuras con las propuestas literarias oficiales: el existencialismo en su lado más hermoso, la convivencia diaria con unos interrogantes sin respuesta. Así, más o menos relacionados con la colección *Veleta al Sur*, se irían consolidando (o terminando de madurar) los autores granadinos de posguerra: la bella soledad nostálgica de Elena Martín Vivaldi, la religiosidad herida de Gutierrez Padial, el humanismo de José Carlos Gallardo, la ironía de José G. Ladrón de Guevara y el refugio lingüístico de Rafael Guillén.

Eran tiempos difíciles. Volver con dignidad a la poesía pareciera sin duda una aventura.

Luis GARCIA MONTERO