

OLVIDOS DE GRANADA

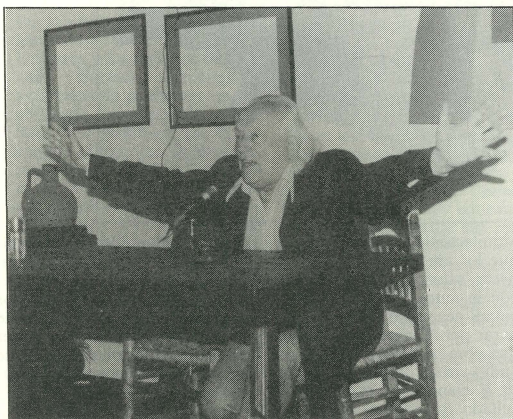
MENSUAL DE LA CULTURA EN GRANADA

AÑO I - N.º 2/3

DICIEMBRE 82 - ENERO 83

75 Ptas.

El poeta que no lograron recuperar



El pasado 16 de diciembre, Rafael Alberti cumplió 80 años. Con tal motivo se han celebrado una serie de actos en su honor, promovidos por los frentes más progresistas de la cultura y con un amplio apoyo popular. En nuestra ciudad, la editorial *Don Quijote* ha publicado *El manifiesto albertista* de los poetas granadinos Javier Egea y Luis García Montero, con un prólogo de Alvaro Salvador y un epílogo de Antonio Sánchez Trigueros.

Los Ochenta años de Alberti, llenos de dignidad literaria y política, son hoy un punto de referencia imprescindible. Cuando está tan de moda (véase el "Premio Miguel de Cervantes" y el reparto de puestos de la Academia) el encumbramiento cortesano de los escritores tibios, la vitalidad de Rafael Alberti —o de Bergamín, por ejemplo— sigue siendo un asunto peligroso para el poder. Que el escalafón oficial no haya podido apoderarse de ellos, es hoy su mejor tarjeta de visita.

Pero aparte de los distintos actos de homenaje, que no hacen sino constatar una realidad evidente, lo más importante ha sido la aparición del último libro de Alberti, *Versos sueltos de cada día* (Seix Barral, Barcelona, 1982). A diferencia de la literatura chocha de las viejas glorias, una vez más demuestra que sigue en la vanguardia de la poesía, en la última frontera de sus posibilidades.

Felicidades también de parte de la redacción de *Olvidos*. Gracias por todo.

El poeta extranjero

Luis García Montero

Hay que volver a alzar la copa, esta vez con Luis García Montero, ganador del Premio Adonais de Poesía de 1982 por su libro *El jardín extranjero*. Hasta el presente, lo que García Montero ha publicado es *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, un libro juvenil en el que había una presión excesivamente literal de la teoría psi-

Viridiana española



Una reciente sentencia del Tribunal Supremo ha venido a reconocer la nacionalidad española de *Viridiana*, el film que Luis Buñuel rodara en España en 1961. Siempre resulta reconfortante que el status jurídico de cualquier cosa se corresponda con el real. Pero es que, aun desdeñado el dato de que ésta sea una de las tres películas rodadas en España por el más genial de todos los sordos que hasta ahora han nacido en Calanda, junto con *Tierra sin pan* (1932) y *Tristana* (1970), resul-

ta absurdo preguntarse si el cortejo de mendigos, harapientos y tullidos de *Viridiana* acaso pudiera ser japonés, o que el D. Lope de *Tristana*, que recientemente pudimos ver por televisión, pudiera estar inspirado en un modelo sueco. Zafiedades similares sólo podían caber en la mente de algún personaje de los años del abuelo y que aún hoy protagonizan la transición. Entratanto, los tambores de Calanda resuenan... en el Centro Beaubourg de París.



coanalítica que llegaba a entorpecer el texto, y *Tristana*, un libro hecho con Alvaro Salvador en el que hay poemas suyos —perfectamente identificables— que caminan en una dirección distinta pero que, por así decir, aún están escritos desde cierta ingenuidad. *El jardín extranjero* es, en este sentido, su primer libro. El poeta tiene ya la fuer-

za necesaria para decir cosas que son, al mismo tiempo, hermosas y terribles y que se pronuncian desde la ternura. Cuesta trabajo desprenderse de la atmósfera de este libro; la poesía restituye aquí una memoria colectiva —"Todo me llega débil como un baile lejano"— que es, en realidad, la que escribe con la mano —izquierda— de Luis.

SUMARIO

1. El poeta que no pudieron recuperar. Viridiana española. Luis García Montero.
2. *La espuma de los días*: Esta élite de aquí. Actividades culturales en la Enseñanza Media: El desierto dentro del páramo.
3. El Manjón: Para Institutos Experimentales basta un ejemplo. Universidad: Prohibido mirar adentro.
- 4-5. Don Gitanó en la Manigua.
- 6-7. Ramón Gaya y Josep Renau: una batalla en torno al cartel.
- 8-9. Granada: el incendio que no cesa.
10. Un proyecto cultural para Andalucía.
- 11-12-13. El curso de los astros.
14. De Granada y sus poetas (II).

El Sumario de este n.º 2 de *OLVIDOS* justifica alguna explicación. En primer lugar, un acontecimiento como el incendio de la Curia el 31 de diciembre de 1982 nos ha obligado a retrasar —aún más— esta segunda salida; en el interior, el lector encontrará las explicaciones pertinentes acerca del interés que, para nosotros, tiene ese suceso, que consideramos sintoma privilegiado de la manera de ser de esta ciudad. De otra parte, y por razones de espacio —pese a haber crecido en dos páginas—, hemos suprimido nuestra *Fábrica de sueños*. Y a su vez, otras dos secciones que pretendemos fijas, aparecen unidas: el texto de Walter Starck que narra una noche en casa de La Bizcocha vale lo mismo para la *Nueva ronda de viajeros por Granada* que para *Mitológicas*. Y continuamos con el tema del cartel, así como con la promesa de la anunciada exposición sobre su historia más reciente en nuestra ciudad.

El lector encontrará, finalmente, textos que aluden a problemas del aparato escolar en sus diferentes niveles; es este un tema que será cada vez más frecuente en *OLVIDOS*, para cumplir así el propósito de una crítica de la política cultural de las instituciones públicas.



Talleres Gráficos de Ediciones Códice, S.A.
Santa Aurora 31-años. Teléfono 258074 Granada

DISEÑO / FOTOCOMPOSICION
OFFSET / TIPOGRAFIA
EDICIONES DE LIBROS

Esta élite de aquí

Hay reproches que no tienen sentido combatir, pero que sí es importante desvelar. OLVIDOS DE GRANADA ha servido para que salga de nuevo a pasear la acusación de elitismo. Por su entidad y sus argumentos, apenas merecería una línea ese reproche, pero constituye una reacción típica que sistemáticamente se repite para justificar descalificaciones, para excluir del debate cultural —y político, claro— a una determinada franja de "intelectuales".

Lo primero que hay que lamentar es el carácter reaccionario de la crítica. Por principio, es reaccionaria la crítica que no aporta elementos de análisis que permitan superar el error en cuestión. Decimos esto en primer lugar porque nos parece obvio que, con el primer número de OLVIDOS en la mano, cabe encontrar justificado un diagnóstico en esa línea: si no con elitismo, es posible que OLVIDOS haya nacido desde una posición que demasiado pronto da por bueno el aislamiento social de sus planteamientos de fondo. Pero nótese lo siguiente: de habérsenos criticado eso, el resultado sería buscar formas de romper el aislamiento para estar más presentes, justamente lo contrario que pretenden los acusadores, que no es otra cosa que situarnos en un desierto elitista al que nadie se acerque para oírnos.

Lo importante, como decimos, es poner de relieve los supuestos en que se basa el reproche. Aislarnos ya uno: ese populismo de nuestros pecados que tan espléndidos resultados da a efectos de enmascarar problemas reales. El que ejerce de anti-elitista lo hace —¡faltaría más!— desde la reivindicación de una cultura auténticamente popular que, bien por sus raíces, bien por sus dedicaciones, haya pertenecido siempre al pueblo y esté, por tanto, en línea con su actual sensibilidad cultural. Como dijera Marx a propósito de cierta secta romántica, el peligro de los que tanto gustan sumergirse en las aguas de la tradición es que suelen acabar navegando hacia las fuentes, es decir, hacia el pasado, para así justificar la miseria de hoy con la miseria de ayer. A partir del mes de marzo aparecerá en la última página un texto que, en sucesivas entregas, irá desmenuzando los tópicos ideológicos fundamentales del populismo. Las razones de peso quedan, pues, para ese momento. Ahora, tan sólo unas puntualizaciones.

Decía Lenin que los socialdemócratas padecen de un congenito horror a la teoría, en la que ven, entre otras cosas, un imponente obstáculo para su tesis de que "el movimiento lo es todo"; en efecto, para quien sostenga esto nada habrá más inoportuno que esa molesta exigencia propia de la teoría supone y que suele traducirse en el ruborizador descubrimiento de que, bajo el rechazo de la teoría, lo que hay es ideología reaccionaria. Pero ocurre que lo esencial de aquel pensamiento socialdemócrata (el economicismo, es decir: la reducción de las aspiraciones políticas globales a lo estrictamente económico, la consideración de cualquier problema excluyendo su naturaleza política, la pérdida del Estado como referente necesario de cualquier práctica, y también de las prácticas culturales) es hoy un código ideológico absolutamente generalizado: lo comparten los partidos históricos de la izquierda —en su práctica, por lo menos— y muchos de los movimientos de pretendido carácter alternativo o marginal. Quizás derive de ahí la impostada actualidad de Ortega, de esa habilidad suya de charlista para diseminar el Estado, esconderlo y escamotearlo entre las formas de vida. Pero eso es lo que hay: el horror a la teoría como pánico al análisis riguroso, como ejercicio de la simplificación de todos los problemas o como marchamo de una manera de ser modernos que apenas consiste en decir que determinados problemas son antiguos para no tener que hablar de ellos.

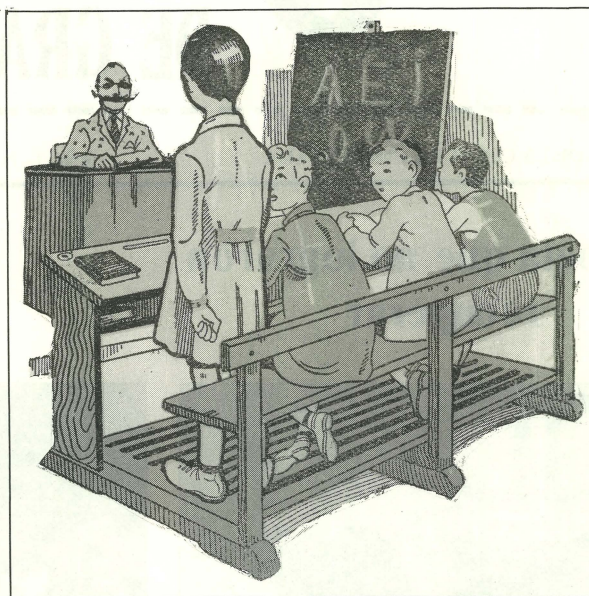
Lo más claro que se puede decir de tal estado de cosas es que así nos va. Como recambio de la teoría y como sucedáneo del análisis, lo que cunde es la apología de la llamada cultura popular y la reivindicación del espontaneismo; y como final, coronando —por detrás— la maravilla antiteórica, la remisión a la práctica pura, bruta y genuina que, sin mediación teórica alguna, genera el instinto de clase. Para iniciados, lo que se lleva es dar rodeo por el diccionario de sinónimos, o sea, decir las mismas naderías pero barroquizándolas.

Es obvio que nada de esto sirve para un programa dinamizador de la realidad, y que el cambio —por muy en abstracto que se ofrezca y que se vote— requiere intervenciones presididas por el rigor del análisis. En el campo de la cultura —que es donde OLVIDOS quiere intervenir— lo anterior se traduce en plantear esas prácticas como una lucha ideológica al servicio de una estrategia bien definida. Eso hay que hacerlo, al margen de que no resulte de buen tono decir que eso es lo que se pretende. ¿Acaso no estamos todos bajo el fuego cruzado de un adoctrinamiento ideológico de carácter abiertamente reaccionario que se sostiene tantos años precisamente porque obedece a propósitos bien medidos y porque se apoya en dispositivos bien montados? Sencillamente, ir de espontáneos es hacer el primo.

Por eso, el populismo que rechaza la teoría y enmascara tal rechazo con la acusación de elitismo, resulta un oportuno aliado en contra del cambio que se propugna. ¿Por qué, pues, asumirlo, darle tribuna y eco? Como siempre, estas cosas son infinitamente más graves cuando ocurren en el seno de lo que, hasta ahora, hemos venido llamando izquierda: ¿qué saldo han recogido los partidos de esa política recaltrante que denuncia a los "picos de oro" y provoca, por la vía del obrerismo y con la coartada de la pureza el aislamiento de los que ellos mismos llaman "intelectuales"? Después de luego, esta élite de aquí va por otros caminos.

Actividades culturales en la Enseñanza Media

El desierto dentro del páramo



Aún a sabiendas de que ciertos términos han cambiado, —ya no trabajamos en Institutos de Enseñanza Media, no, de Bachillerato, por favor—, pero precisamente por eso, porque en buena parte nos cambiaron por arriba las palabras, pero no los centros ni las condiciones en que la enseñanza se ha de abrir camino, se tiene una sensación terrible, siempre desalentadora, al acercarse al desierto dentro del páramo, a las actividades culturales dentro de la enseñanza del Bachillerato.

Ante todo, y desde lejos, se constata un hecho claro, pero misterioso: la separación entre la labor docente y la cultural es tajante. Para muchos, las actividades culturales son *extraescolares*. Se han de realizar fuera del horario lectivo (con lo cual no obligan a nadie) y cuando se realizan, discriminan a muchos; pensemos en Institutos comarcales a donde la mayor parte de los alumnos se desplaza en transporte de líneas regulares, lo que implica de entrada la imposibilidad de su participación, ni siquiera pasiva, como simple receptor-espectador. Pero hay dos aspectos mucho más sangrantes y sorprendentes, que a nadie pueden escapar y que son consecuencia de la separación radical entre lo lectivo y lo cultural. Por un lado, la falta de adecuación de los edificios de los Centros para las actividades culturales, la inexistencia de medios, y por otro, la incompatibilidad total entre el desarrollo de los programas, como clases más o menos magistrales, y las actividades culturales.

Evidentemente, muchos de los edificios no cumplen ni siquiera con las condiciones mínimas que establece la ley, pero esa falta se nota mucho más en las instalaciones deportivas y para cualquier actividad de las que tratamos. En algunos casos, jamás pasó por la mente de los que confeccionaron el proyecto

arquitectónico —o por la de los que los aprobaron—, la idea de hacer salones o aulas donde, con la autonomía y las condiciones necesarias, se pueda preparar por alumnos y profesores una obra de teatro, un montaje audio-visual, un recital siquiera. Y cuando sí existió tal, el resultado son salones decimonónicos pensados para dar cabida a un solemne conferenciante que difícilmente puede desarrollar sus dotes oratorias (porque no se le oye), ante un auditorio abigarrado, más por la falta de espacio que por el número. A ello se le une, posteriormente, el desprecio o la imperiosa necesidad en que se mueven las Juntas Directivas de los Centros, que suelen dudar poco a la hora de echar mano de esos lugares —¡si no sirven para dar clase!— para convertirlos en min-aulas, grandes salones de exámenes o urinarios.

En cuanto a las condiciones mínimas para el desarrollo de la cultura, el panorama aún presenta una cara más grotesca, más polémica en los Centros también.

En nuestro país todavía pervive la idea, la mala idea, de que cultura y altruismo vienen a ser una misma cosa, que para lo que se puede hacer en un Instituto con pocos duros hay de sobra. Y los asombros y las sorpresas y las irritaciones suben al cielo: ¡que cobran los conferenciantes y los grupos musicales y los almacenes de material y hasta los poetas!

Por ello, y siendo coherentes con ese planteamiento, en ningún lado aparecen presupuestos especiales, ni no especiales, para esos actos. Los secretarios piden facturas por cuadruplicado, dudando si ha de aparecer el I.T.E. o no en ellas, porque hay que justificar. Y ahí está el poeta joven, que tampoco llegamos a más, firmando y pensando que a lo mejor hasta lo coge Hacienda por recitar diez poe-

mas sin haber declarado beneficios. Les salva, eso sí, que en los Institutos se administra miseria (de unas 400.000 pts. por trimestre dispone un centro de unos 600 alumnos para hacer frente a un amplio abanico de gastos), y tampoco llega la sangre al río.

A pesar de todo, cuando el viaje lleva al atrevido por este mundo a salvar todos esos obstáculos, todavía queda lo peor. Supongamos que se ha conseguido dinero, que mal que bien encontramos locales adecuados, que los alumnos, llevados de un gran entusiasmo, han trabajado y se han ilusionado, y hay que celebrar el acto, sacar la revista, disfrutar con la música, y entonces... ¿cuándo? ¿Qué hacen alumnos que al menos cuatro de los cinco días lectivos semanales, tiene seis, siete horas diarias de clase sobre clase? La incompatibilidad de las aulas con la cultura es, ya lo decíamos, total. O unas u otras, y sálvese quien pueda.

Pero aquí no se salva nadie, porque ni las lecciones sirven para mucho (ahí está el fracaso escolar generalizado para demostrarlo), ni la cultura tiene una presencia real en la enseñanza, aunque sea a trancas y barrancas. La conclusión se impone por sí sola. Deben cambiar dos cosas: el carácter y el sentido que en el presente se atribuyen a las actividades culturales en el programa formativo de este nivel, y ello dentro de un cambio de más envergadura, el que acabe dotando a los Centros de una infraestructura legal, material y económica que libere a esas actividades del carácter ocasional —casi de recreo— que hoy necesariamente alquieren.

En esta línea, y desde aquí mismo, abordaremos cuestiones de detalle acerca del problema que hoy hemos querido sólo dejar planteado.

El Manjón: Para Institutos Experimentales basta un ejemplo



Durante los dos últimos cursos académicos han venido celebrándose en el Colegio de Doctores y Licenciados de Granada diversas reuniones y asambleas de profesores de Bachillerato con el objeto de analizar la situación en que se encuentra el Instituto de Bachillerato "Padre Manjón" (IBPM) de nuestra ciudad. Estas reuniones no se limitaron al Colegio de Doctores y Licenciados sino que tuvieron bastante eco en cada uno de los centros de Bachillerato de la provincia, en muchos de los cuales se celebraron Claustros extraordinarios con la misma temática.

De todas estas reuniones y asambleas merece destacarse la que se celebró el 16 de marzo de este año en el Instituto "Padre Suarez", convocada por el Colegio de Doctores y Licenciados, Asociación de Catedráticos, Sindicatos de Enseñanza de CCOO y FETE-UGT, y a la que asistió una amplia representación de los Institutos de Granada y provincia; en esta reunión se analizó una vez más la situación del citado Centro experimental y todos los asistentes coincidieron en la necesidad de que el IBPM fuera reconocido legalmente como Instituto ordinario, ya que en la práctica lo es desde su fundación. En este sentido es imprescindible citar la recogida de firmas —impulsada fundamentalmente por CCOO— pidiendo al Rector de la Universidad de Granada y al Delegado Provincial del MEC que el IBPM sea transformado en Centro ordinario por no cumplir la O.M. de 12 de junio de 1976 (BOE, 19 de junio de 1976), ni el Decreto 2343/1975 de 23 de agosto (BOE, 7 de octubre de 1975); esta petición fue firmada por la inmensa mayoría de los profesores de Bachillerato de nuestra provincia.

Paralelamente a estas reuniones y asambleas de profesores, representantes de CCOO y FETE-UGT, así como parlamentarios granadinos, suelen incluir este tema entre los que tratan cuando se entrevistan con las diferentes "autoridades académicas" (Director Provincial del MEC, Rector de la Universidad, Inspector Jefe...). Pero en ninguna de estas entrevistas se ha obtenido el resultado que se esperaba y el IBPM continúa con su peculiar funcionamiento.

Pensemos, en primer lugar, que los requisitos formales exigidos por la normativa legal vigente que organiza el funcionamiento del IBPM no se cumplen: hay más de 40 alumnos por aula, excede de 800 el número total de éstos, los profesores interinos y contratados son nombrados sin intervención del Consejo Rector, las "supuestas" investigaciones educativas no han aprovechado sus resultados en otros centros de la zona, la inscripción de alumnos no ha seguido hasta hace poco las mismas normas que en el resto de los Centros ordinarios, las plazas vacantes no se han cubierto siempre por concurso público, el Consejo Rector (presidido por el Rector de la Universidad de Granada y del que formaría parte: el Director de la Escuela de F. del Profesorado de Grado Medio, representado por el Delegado de la Escuela en la Universidad de Granada —en la actualidad, el Director del ICE de nuestro Distrito Universitario—, el Inspector Jefe de Enseñanza Media del Distrito Universitario de Granada y el Director del IBPM) no ha funcionado en todos los extremos que la legislación vigente le atribuye (orientar y vigilar todas las actividades del Centro, evaluar los resultados, etc.), la Memoria anual recogiendo las experiencias docentes no ha sido realizada en más de una ocasión, etc.

Y ya que hablamos de normativa legal recordemos que el Decreto 2343/1975 de 23 de agosto se desarrollaba parcialmente por medio de una O. Ministerial del 12 de junio de 1976 (BOE del 19 de junio de 1976) que en su párrafo 3, apartado 2, recoge la posibilidad de que los Centros Pilotos se transformen en ordinarios "cuando los resultados obtenidos no justifiquen el carácter de Centro Piloto". Este tipo de expedientes —según el texto legal— puede tramitarlo la Delegación del MEC o, en su caso, el Rectorado. A este respecto es fácil preguntarse por las poderosas razones que han impedido que se inicie un expediente de este tipo en el caso del IBPM. Cuestión aún más paradójica si tenemos presente lo que el propio MEC en su publicación "Las Enseñanzas Medias en España" (Madrid, 1981) se veía obligado a reconocer sobre la experimentación en los Centros

Pilotos: "no llegó a aportar ningún resultado" (página 40).

Pero no se trata sólo de que la legislación vigente no se cumpla, sino de que la experimentación docente diseñada en la normativa legal citada es, a nuestro juicio, inviable y acientífica. Inviabilidad, porque difícilmente puede un Seminario Didáctico desarrollar colectivamente cuatro o cinco proyectos de investigación elaborados individualmente y muchas veces antagónicos. Acientífica, porque sería una experimentación desarrollada en unas condiciones irreales, opuestas al mundo diario en el que se desarrolla la práctica docente.

Sin embargo, y como señalaban los profesores de un Instituto de nuestra provincia, "estamos convencidos de la importancia primordial de la investigación pedagógica, pero no creemos que deba ser privativa de ningún grupo, sino llevarse a cabo en todos y cada uno de los centros de enseñanza, por lo que todos ellos desde luego deberían poseer las dotaciones mínimas necesarias. Si ello no es posible y se piensa que deben existir centros especialmente dotados, opinamos que estos deben estar ubicados en las zonas rurales. Los programas de B.U.P., como todos saben, están unificados a nivel estatal y es evidente la especial dificultad que entraña hacer comprender en qué consiste la revolución industrial o el arte gótico a alumnos que a veces simultanean el uso del bolígrafo con el de la azada y cuyos padres son analphabetos. En ellos hay que volcar los mayores esfuerzos, los mejores medios y el profesorado más selecto".

Tal vez con la nueva situación política por la que atraviesa nuestro país, este escollo de la Enseñanza Media en Granada pueda resolverse de la única manera sensata que se nos ocurre: haciendo que al IBPM se le reconozca legalmente lo que de hecho es, un Instituto como los demás, un Instituto donde la única diferencia reside en una mayor presencia de familiares y amigos de Catedráticos de Universidad, Inspectores de Enseñanza, etc. Tal vez con la nueva situación política otros escollos puedan ser analizados en profundidad: por ejemplo el INBAD.

José Carlos ROSALES

PRINCIPALES DISPOSICIONES OFICIALES QUE AFECTAN EN LA ACTUALIDAD AL FUNCIONAMIENTO DEL INSTITUTO DE BACHILLERATO "PADRE MANJÓN".

—Decreto 2317/1966, de 23 de Agosto, por el que se organiza el Instituto Nacional de Enseñanza Media "Padre Manjón", en Granada, con carácter experimental (BOE, 13-IX-1966).

—Decreto 3498/1970, de 26 de Noviembre, por el que se clasifica como Centro Experimental Piloto el Instituto Nacional de Enseñanza Media mixto "Padre Manjón", de Granada (BOE, 21-XII-1970).

—Decreto 2343/1975, de 23 de Agosto, sobre regulación de centros piloto y de experiencias en centros docentes ordinarios (BOE, 7-X-1975).

—Orden de 18 de Junio de 1976 por la que se desarrolla parcialmente el Decreto 2343/1975, de 23 de Agosto, sobre regulación de Centros Piloto y de experiencias en Centros docentes ordinarios (BOE, 19 de Junio de 1976).

Universidad: Prohibido mirar adentro

Es nuestro propósito ir haciendo un examen del funcionamiento de la Universidad de Granada, no sólo en cuanto instancia —que debiera ser— de dinamización cultural de la ciudad, sino en sí misma. Nos parece, en efecto, que ya es suficiente "actividad cultural" la que cada día se desarrolla en los centros universitarios; el hecho de que esa cotidianeidad de nuestra Universidad parezca sin embargo tan lejana de lo que normalmente se entiende por "vida cultural", es suficientemente expresivo del presente estado de cosas. Al parecer, no se entiende que el prestigio de una Universidad como institución y para la cultura dependa, en primerísimo lugar, de la calidad de la enseñanza y la investigación que se dan en ella. Lo demás, lo que en el caso de Granada queda aludido con sólo nombrar La Madraza, tiene carácter secundario, en el sentido de que una buena oferta de conferencias o recitales nunca podrá hacer pasar por alto las deficiencias que la institución evidencian en el cumplimiento de sus tareas más propias. Es más: parece lógico sospechar que ese interés por ofrecer una fachada tan culta y de tan rancio abolengo obedezca al propósito de desviar la posible mirada a lo sustancial.

Pues ciertamente, si se mira hacia dentro, la Universidad se convierte en algo mucho menos brillante, algo que resulta incluso difícil de tomar en serio. ¿Cómo tomarse en serio, por ejemplo, esa altisonante retórica a que se ha reducido la celebración —nada gratuita, que lo suyo habrá costado— del gratuito 450 aniversario de la fundación de la Universidad? Lo que apetece es no darse por enterado y dejar esos rancios fastos a los que gustan de ellos: pero resulta que eso es lo que hay,

Sobre todo, lo que hay es que no parece que pueda haber otra cosa; o sea, que no se abordan los problemas de fondo, pero tampoco se deja que se aborden. ¿Por qué cuando un miembro del Gobierno andaluz visita Granada e intenta entrevistarse con los que llevan Extensión Universitaria, aparece sólo el Vicerrector titular de ese área, sin que tenga oportunidad de ser oído ni siquiera el Director del Secretariado correspondiente? Ni hacer, ni dejar hacer. De las muchas razones que explican esto, enunciemos hoy tan sólo una. Va para dos años que hubo elecciones en la Universidad; se eligió Rector y, por tanto, equipo de Gobierno; el resultado fue la continuidad y, sobre todo, que la oferta de la auto-denominada "candidatura progresista" quedó sin estrenar: hacer que, por fin, en la Universidad pudiera ensayarse un método de trabajo distinto, basado en la apertura del juego democrático y en la gestión transparente y siempre colegiada de todos los asuntos. Aquella derrota fue compleja: la elaboración de la candidatura, el silencio sobre el equipo de gobierno que, de ganar, habría asumido las distintas responsabilidades, las insultantes normas electorales, el impacto del 23-F, las reservas que el carácter posibilista del programa alternativo

suscitó en sectores más progresistas, el espectacular signo corporativo el voto de los PNNs, etc., etc., son factores que la explican y que, sobre todo, explican muy bien hasta qué punto la Universidad de Granada es aún un importante núcleo de resistencia a todo lo que suponga modernización y progreso, aún fuera de ella.

de gobierno que, de ganar, habría asumido las distintas responsabilidades, las insultantes normas electorales, el impacto del 23-F, las reservas que el carácter posibilista del programa alternativo suscitó en sectores más progresistas, el espectacular signo corporativo el voto de los PNNs, etc., etc., son factores que la explican y que, sobre todo, explican muy bien hasta qué punto la Universidad de Granada es aún un importante núcleo de resistencia a todo lo que suponga modernización y progreso, aún fuera de ella.

Esto es lo fundamental: si ese potencial retardatario es lo que, hoy por hoy, sigue dando el tono a la Universidad de Granada, es porque más allá del actual equipo de gobierno, esa resistencia al cambio encuentra su mejor trinchera en la propia estructura orgánica de la Universidad. Nada ha cambiado desde tiempos inmemoriales; ni uno sólo de los puntos neurálgicos de una organización feudal ha sido tocado; y persiste la misma ideología reaccionaria que sistemáticamente repite que la Universidad debe estar despolitizada. En nuestro país, eso sólo significa hoy una cosa: que la Universidad debe estar al margen de la democracia. Y por ahí resulta que la autonomía, cuando es la autonomía de esa vieja estructura, funciona como garantía del inmovilismo.

Cierto es que al personal empiezo a notarse nervioso. ¿Y si de las Cortes saliera una LAU que alterara esa estructura? Es de temer que de las trincheras del pasado aún vigente surgieran actitudes de bloqueo del cambio, que los valedores de las esencias de la Universidad llamaran a filas a todos los reservistas de la tradición y los privilegios, que ese alumnado que hoy tiene por bandera la plaqueta del *Totus tuus* encontrara por fin la ocasión de la cruzada en que probar su fe. Pero es —notese— una postura a la defensiva, el miedo a que desde fuera algo obligue a cambiar la Universidad. Y quizás sea esa una buena línea para quebrar resistencias: empezar a exigir cuentas de por qué la sociedad tiene que soportar que una institución pueda estar al margen del resto del país.

Hace falta, en primer lugar, que la LAU esté pensada con realismo, y el realismo quiere decir en este caso que no valen tibias reformas cuando a la Universidad hay que darle un tirón de dos siglos para que salga de esa inercia en la que tiene sentido celebrar las excelencias del punto muerto. Y hace falta, sobre todo, que los sectores no solidarios con esta situación recuperen la capacidad de llamar a las cosas por su nombre y, si hace falta, cambiarlas de sitio.

DON GITANO E

Estando en un bar me dijo un individuo al advertir mi aburrimiento que si quería divertirme fuese a donde había vino, mujeres y cantares.

—Vaya a casa de la “Bizcocha” me dijo—. Le gusta mucho la música y le pagará bien.

Sali atravesando un laberinto de calles oscuras y fragantes, rozándome a cada paso con sombríos fantasmagóricos que acechaban desde los portales. A lo lejos sonaban canciones y guitarras. A medida que iba cerrando la noche la ciudad se llenaba de músicos. Pasaban llevando guitarras y bandurrias y por todos lados se oía el rasguear de los instrumentos. Nuevamente podía comprobar que la única posibilidad que tienen estos pobres músicos de sacar para la cama y la comida se halla, en España, en estos siniestros barrios. La tradición hispano-árabe de la música está siempre relacionada con las juergas, el vino, las mujeres y los cantos. Los burdeles tienen algo de pequeñas tabernas en las que una mujer gorda, detrás de un mostrador, sirve el vino, mientras una joven, que constituye la atracción, sirve de camarera. Al fondo de la taberna hay una habitación interior donde se realiza la juerga íntimamente. Paré un momento en uno de aquellos abominables lugares cuya dueña era una mujer llamada Lolona y toqué una selección. La joven—morena y de atezada piel—llamada Encarná, me dijo que se había criado en el barrio de los gitanos. Yo le di unas cuantas lecciones sobre la *lacha* de las gitanas, cosa que la hizo reír con cínicas carcajadas.

—Usted es una vergüenza para su raza—le dije. Pero ella contestó: —Los pobres no pueden elegir.

Había poco de gitano en ella. Tenía un aire fatigado y enfermizo que en nada recordaba su origen, salvo su piel olivácea y sus ojos oscuros. En todas partes se veían grupos de guitarristas esperando, como de costumbre. Busqué la casa de La Bizcocha a través de aquel inextricable laberinto de pasajes angostos y calles, que me daban la impresión de haber vuelto a Tánger o Tetuán. Las casas generalmente estaban cerradas en absoluto, sin la menor luz en las ventanas. De pronto oí un ruido débil a corta distancia. A medida que se acercaba pude observar a un ciego que venía tanteando con su bastón. No era ningún astroso tocao, sino una imponente, aristocrática figura, ataviada con una negra capa que caía de sus hombros a la manera clásica. A la débil luz de la luna semejaba una aparición del siglo XVII; un maduro Don Juan envuelto en su capa con espada y laúd yendo a dar una serenata a doña Inés. Cuando pasó a mi lado le toqué en el hombro y le hablé; le dije que era músico, un extranjero en Granada que buscaba el camino de casa de La Bizcocha.

—¡Hombre! Yo también voy allí—dijo el viejo, quitándose el sombrero y haciéndome una reverencia.

No queriendo yo ser menos cortés me quité la boina inclinándome, aún cuando comprendí que él era ciego como un murciélago.

—Soy un tocao—murmuré—y tengo que ganar una o dos pesetas esta noche. Por eso voy a casa de la “Bizcocha”; dicen que es apasionada de la música y la sabe pagar.

—Ciertamente, señor. Tiene mucha afición y una fina sensibilidad musical. Venga conmigo; yo le presentaré; pero, primero voy a presentarme yo mismo. Me llamo Pepe; Pepe Ruiz para servir a usted. Diciendo estas palabras, el ciego se quitó su grisiento sombrero otra vez, con una gracia ampulosa. Le devolví el saludo hasta que nuestras dos cabezas, inclinándose, tropezaron. Cogi a don Pepe por el brazo y eché a andar, pero él me rechazó diciendo:

—Yo guiaré y le enseñaré el camino.

Seguimos, tanteando él con su bastón y yo a su lado; sin duda pensaba que era también un músico ciego. Después de algunos minutos de marcha paró en una puerta abierta sobre la que se veía una placa con las siguientes palabras: “Casa de Redención de Ciegos”. Pepe me indicó que entrase; yo le seguí a una habitación en la que había colgadas de las paredes muchas guitarras, laúdes y bandurrias. Don Pepe me dijo:

—¿Qué quiere usted? ¿Una guitarra o una bandurria? Descuelgue lo que quiera y vamos a casa de la “Bizcocha”.

Mientras me decía esto un ciego pasó bruscamente, palpó las paredes y descolgó una guitarra que estaba colgada de una clavija.

—Pero, don Pepe, ¿qué voy a hacer yo con una guitarra?

—No quería usted ir a casa de la “Bizcocha”?

—Pero yo no toco la guitarra. Soy violinista y llevo conmigo mi violín guardado en su estuche.

—Vamos, pues, señor violinista—contestó—a divertir a la “Bizcocha” y sus chicas.

Por el camino, don Pepe me fué hablando de la Casa de Redención. Era como la providencia de los *tocaos* de Granada, porque los proveía de instrumentos a cualquier hora del día o de la noche. Muchos de aquellos pobres músicos ambulantes nunca tenían bastante dinero para comprarse una bandurria, ni tampoco una guitarra, pues apenas ganaban con su oficio para comer y vestir. La Casa de Redención los ayudaba y estimulaba a consagrarse al único arte que por tradición les pertenecía desde los tiempos medievales en que los bardos cantaban las hazañas de los dioses y los héroes. Don Pepe me hablaba de los músicos ciegos de Granada. Los dividía en dos clases distintas:

—Primero están—dijo—los que han nacido con una guitarra en la mano.

—Como usted mismo, don Pepe. —Es verdad, amigo. Cuando me muera pueden ponerme la guitarra en el ataúd. Pero la mayoría de los que tocan por esas calles no son verdaderamente músicos sino unos pobres desgraciados. En cuanto a mí, creo sin presunción, que me puedo considerar como un aristócrata de la guitarra.

—Eso es lo que usted es, don Pepe; un aristócrata de la guitarra y eso me parece cuando le veo pasar por las calles como un héroe de la antigua España.

—Aquellos rascacatras miserables—continuó el viejo—no sienten la religión de su instrumento. En vez de tenerlo como un compañero lo hacen su esclavo, un esclavo que sufre y se queja bajo sus malos tratos. Para ellos la guitarra es simplemente el pretexto legal para mendigar *perras gordas*. No alienta en ellos el espíritu de la música.

—Pero, don Pepe—dije—¿cómo hay tantos en Granada que está infestada de ellos? Seguramente que todos no son de aquí.

—Raros serán los que hayan nacido y se hayan criado en Granada. La mayoría son víctimas de la mala suerte. Eran obreros de las minas de Almería que se quedaron ciegos con los gases. Para un ciego no hay más recursos que la música.

Después de recorrer varias calles oscuras entre encrucijadas y recovecos, don Pepe, golpeando con su bastón en el portal de una casa grande que hacía esquina, murmuró:

—Esta es la casa de la “Bizcocha”. Una despacible voz gritó desde dentro:

—¿Quién es?

—Abre en seguida, mujer. No nos tengas al fresco toda la noche.

Una “dueña” pálida y mal encorada, severamente vestida de negro, nos hizo pasar a un patio inundo. Don Pepe dijo a la mujer que fuese por la “Bizcocha” porque él traía un músico que quería tocar para toda la reunión.

—Hay ya muchos músicos—manifestó la antipática dama—cuatro o cinco han estado y se han ido ya. Es sábado y como usted sabe vendrá el Albino.

Don Pepe me condujo a una salita y me dijo que aguardase mientras él iba a hablar con la “Bizcocha”. Al cabo de un rato se presentó la honorable señora. Descorrió las cortinas y de pie en la puerta estuvo mirándome como si estuviese cal-

culando mi peso y midiendo hasta la última fracción. Era una mujer vieja, voluminosa como una montaña y con cierta presteza de dignidad. Me pareció ver en ella dos personalidades contrarias en una sola: por una parte la de una gorda y satisfecha patrona de huéspedes y por otra una celestina siniestra, vil, de carne fofa y ojos cegatos, llenos de astucia.

—Así es que usted es violinista y querrá ganar algo, ¿verdad? —empezó diciendo—. No hay mucho que hacer con la música en estos tiempos y en cuanto a *tocaos* sobran, tan baratos como se quiera. Pero a mí me gusta mucho la música y de la mejor que haya. Por eso dicen en Granada que el que quiera oír conciertos que vaya a casa de la “Bizcocha”; no *flamenco* no crea usted, señor; sino verdadera música clásica. Pago lo mejor, ¿verdad, don Pepe? Desde luego podría mantenerle a usted años enteros a cuenta de su música. Aquí suele venir el Albino, que es el mejor tocao de bandurria de Granada, y que toca música clásica hasta hincharse. Ha tenido usted suerte, señor. Esta noche hay reunión. Precisamente uno de los guías de la Alhambra había ido a buscarle a usted, don Pepe.

—¡Ah! —exclamó este—ya sé quien da el festejo; el “Cubano”, el de Algeciras; ese juerguista que estuvo aquí la semana pasada.

—El mismo—contestó la “Bizcocha”—y, luego en voz baja—esté lleno de *duros*; ya ha pagado el vino para todas las mujeres. Vengan los dos, preparen los violines y a tocar todo lo que se le antoje al “Cubano” y sus amigos, que van a pagar todo el vino de la casa.

Y diciendo esto la gorda nos llevó por un pasillo a una habitación en la que se oían risotadas y cantares. La habitación, bastante grande, estaba decorada en ese abigarrado estilo Imperio que es de *rigueur* en las mancebas españolas. Alrededor de la habitación, junto a las paredes, corría un diván muy bajo; algunos muebles con adornos y candelabros y una estatua dorada de Cupido desnudo, completaban el conjunto.

El humo del tabaco era tan denso que apenas se podía distinguir a la concurrencia. Había seis o siete muchachas y cuatro hombres. Encima de una mesa de mármol se erguían dos botellas rodeadas de vasos. En el centro de la habitación, sentado, se hallaba un hombre grueso, bigotudo, de rostro descolorido. Tenía los brazos cruzados sobre la panza y lanzaba grandes bocanadas de humo sin pronunciar

palabra. En torno suyo bullía la juerga. Sentada sobre las rodillas de uno de los hombres jugueteaba una niña rubia; se entretenía en revolverle su pelo negro, dándole sonoros besos en la cara y tirándole pelizcos. En otro rincón dos mujeres se divertían con una especie de juego de niños, con otros dos tertulianos. Un jorobado chiquitín bailaba un *pas seil* en medio de la estancia; daba vueltas, se ponía sobre la punta de los pies y sonaba sus dedos tratando, en vano, de atraer la atención. Cuando la “Bizcocha” me presentó al hombre gordo, este sin mover un solo músculo rezongó:

—Que saquen dos botellas más y que toquen estos dos.

Don Pepe sin más, se sentó y empezó a rasguear en la guitarra. Luego que acabó me correspondió a mí el turno. Toqué algunas cosas de mi repertorio habitual sin producir mucho efecto hasta que la “Bizcocha” me dijo:

—Ahora toquemos algo español, algo que sea muy movido y alegre.

—Pero señora, creo que lo que usted prefiere es la música clásica.

—Sí, chico, pero eso cuando pase una mala noche, porque me hace dormir. Pero cuando bebo y quiero divertirme dame algo alegre y juguetón y así siempre: Ya tenemos bastante música clásica como el Albino.

Oído esto no aguardé más y me puse a ejecutar los consabidos tangos, fandangos y *bulerías*. Cualquier otra cosa hubiera estado de más entre aquella desenfundada pandilla.

Las mujeres eran irresponsables como criaturas; ninguna locura les parecía bastante grande. No dejaba de ser interesante observar los diferentes tipos. Cada una manifestaba una personalidad distinta. Dos chicas de Sevilla eran, como puede suponerse, las más vivarachas. Una de ellas, Paquita, menuda, delgada con ojos oscuros, me llamó la atención por su locuacidad y temperamento. Auténtica flor de canela de Andalucía, lucía su ingenio y su salero en las burlas de su palabra y en las zalamerías con que adulaba al obeso e infatuado “Cubano” que presidía la francachela. La muchacha le daba con el dedo en la barriga y le tiraba de los bigotes hasta hacerle reír y que pidiese otro *chato* de manzanilla. Contraste de Paquita era Carmela, una Juno morena y estatuaría; o también Luisa, la de Madrid, una chiquilla lánguida que posaba en *femme fatale*; o la flacucha, desmedrada, pequeña Conchita, una perversa rubia que siempre andaba subiéndose las fal-



A. Ravichan Granada

N LA MANIGUA

da formación humanística. De aquellos viajes data su conexión con España y los medios literarios madrileños de la Dictadura y la República. Primer director del Instituto Británico en Madrid, en años tan difíciles para la cultura española como los del franquismo, Starkie logró hacer de dicho Instituto una isla de actividad y sensatez. En 1938 apareció su *Don Gitan*, traducido por Antonio Espina, obra a la que pertenece este relato de una noche en La Manigua, en casa de La Bizcocha.

das provocativamente para enseñarnos esta o aquella parte de su minúscula persona; o Juana, la de más edad, cínica y fatal, con sus trágicas rayas bajo los párpados *coups de pied de l'amour*, como dicen los franceses. Paquita era la que más me atraía porque simbolizaba para mí la contrapartida del Don Juan andaluz: Doña Juana.

Los españoles marcan en su idioma una sutil diferencia entre las dos clases de mujeres: la *hembra* tipo de mujer bajo y sensual, y la *mujer* propiamente dicha que personifica a la madre. La mujer normal andaluza lleva su vida recluida en su *patio*, consagrada a los cuidados del hogar y de los hijos. Al revés de esta, la *hembra* lleva una vida independiente, conscientemente entregada a su instinto de seducción.

Es una rebelde contra la vida del patio y tiene un sentimiento de venganza contra el hombre, como una antigua amazona.

—Tuve un *novio* —me decía Paquita— pero me *dejé deshonrada*, y ahora yo me tomo la revancha. Sí, señor, a mí no se me da un hijo de ningún hombre; ahora puedo reirme y divertirme como una loca y tener un *novio* distinto cada noche.

—Esta es una veleta que tiene una olla de grillos en lugar de sesos —dijo don Pepe entre dos *falsetas*.

—¿Qué hablas tú, viejo? —chirrió Paquita—. Eres de piedra. No tiene más novia que la guitarra. La cuida y acaricia como si estuviesen en la luna de miel.

Sin más palabras la mocita se fue a él y mesándole su cabellera gris le besaba, exclamando:

—Déjame que te quiera, viejo sinvergüenza!

Don Pepe no hacía caso de su bulliciosa agresora; inclinaba la cabeza sobre la guitarra y respondía con un torrente de notas. Ninguna obscenidad, jolgorio, ni broma pesada le turbaban. Permanecía inmóvil como una estatua, envuelto en su capa; su melancólico rostro parecía una careta esculpida en madera y su música ponía una languidez de fondo a los estrépitos de nuestra juerga. Nadie le escuchaba excepto la "Bizcocha" que, sentada en el trono de una butaca, vigilaba a su comunidad de niñas; pero es indudable que si don Pepe hubiera dejado de hacer ruido la jarana hubiese terminado rápidamente. Don Pepe continuó tocando hasta que el Albino llegó con su bandurria. Era este un individuo de edad indefinida, con pelo y cejas como el lino y una expresión de vacuidad en su fisonomía. Tocando sacaba chispas de su instrumento: tan brillante era su técnica. Interpretó selecciones de Schuman, Albéniz, Granados y Fa-

lli, uniéndolos en una especie de rapsodia en la que intercalaba caprichosas variaciones, todo ello aprendido a oído en sus correrías por el mundo. El Albino era el favorito y el protegido de la "Bizcocha". Así, esta, cuando él hubo tocado se volvió al "Cubano" para decirle:

—Ahora que ha escuchado usted a mi músico no podrá usted decir que a la "Bizcocha" no le gusta la música clásica. Aquí podemos ofrecerle a usted de todo: amor, belleza, vino, baile y lo mejor en música. Algunas noches, señor, traigo un cuarteto de guitarras, laúd y bandurria que toca para nosotros.

Había un matiz de inconsciente humorismo en estas palabras de la "Bizcocha" relativas a su conjunto musical. Yo me reía para mis adentros imaginando el efecto que les haría a algunos filarmónicos de Inglaterra, acostumbrados a oír música en las salas de música, alineados en sus asientos y con el más respetuoso silencio, si oyese estos conciertos de burdel. Lo tradicional en España es la "zambra" con su acompañamiento de cante, vino y mujeres. Los puritanos podrían mostrarse severos respecto a las aspiraciones musicales de la "Bizcocha", pero esta buena mujer, consciente de su papel de patrona de los músicos, por nada del mundo prescindiría de don Pepe o del Albino, aunque le diesen una radio de siete lámparas. Con el tiempo los concertistas que no sean grandes artistas, como Segovia, se verán obligados a tocar en las tabernas o en casas como la de la "Bizcocha". De esta manera tendrán que descender desde lo más alto al oficio de *juglar*, como sus antepasados en este inseguro menester. Un bardo tiene que estar siempre dispuesto a tocar a cualquier hora del día o de la noche y ante cualquier clase de público. Y no debe sorprenderse o disgustarse si el ambiente que le rodea es rabelésiano y si el auditorio parece un campamento de desnudistas. Ni tampoco, si procede del norte de Europa, desconcertarse al juzgar la casa de la "Bizcocha". Los habituales de esta pueden hablar sin escrúpulos en esa atmósfera de mujeres, coplas y vino. Ninguna de aquellas *Aspasia*s se sonrojaría ni gritaría "shocking", sabiendo acoger con buen humor rabelésiano las más estúpidas palabras obscenas. Los hombres acuden allí cuando se cansan de la tertulia del café, llena de gravedad masculina, con sus eternas discusiones políticas y sus chismorreos. Embozados en la capa van desde el Café Colón al barrio de la "Bizcocha". En casa de esta pasan una o dos horas bebiendo manzanilla, de charla con las chicas, entre

risas y guitarras, hasta que ya al amanecer regresan dando tumbos, al patio familiar. Luego, el tránsito a un sentimiento de melancolía es característicamente andaluz (el ser vivo que se convierte en ceniza). El espíritu del *nichievo*, como dicen los rusos, y que un poeta español ha descrito de esta manera:

Te conté en un cantar
La rueda de la existencia;
Pecar, hacer penitencia
Y luego, vuelta a empezar.

Tomemos por ejemplo a nuestro "Cubano". Sentado en medio de la habitación fuma imperturbable su cigarro —el rostro moreno, la mirada grave— taciturno como si estuviese velando a un muerto. De vez en cuando las zalamerías de Paquita distienden sus facciones en una sonrisa, pero la mayor parte del tiempo lo pasa altivo como un juez rodeado de chiquillos traviesos. De pronto, removiendo lentamente el cigarro entre sus dedos, le dice a la "Bizcocha":

—Esta es una buena casa, señora; llena de risas y de *chirigotas* y música. Esto me rejuvenece. Un par de chicas bonitas, un par de *cañas* de manzanilla y un par de coplas: no pido más a mi edad. En cuanto a mis amigos son como potros sin rienda y hacen bien en retozar: yo no los envidio.

Esta última observación iba diri-

gida a dos jóvenes de la reunión que se habían retirado con Carmela y Luisa. Después de haberse desahogado con su pequeño discurso, el "Cubano" pidió más vino y la juerga recobró nueva actividad. Las muchachas fijaron ahora su atención sobre el jorobado y empezaron a meterse con él. En los países meridionales un jorobado es siempre motivo de burla. En vez de inspirar compasión, la gente se ríe de él y le hace objeto de toda clase de inectivas. Pero el jorobado puede vengarse algunas veces de sus verdugos. Puede explotar su crédula superstición. Un jorobado puede hacer mal de ojo y volver fea y caduca a la muchacha más hermosa del pueblo. Puede dar la suerte y revelar el número de la lotería que ha de resultar premiado. Y puede hacer la desdicha de aquel que le atormenta demasiado. Tal era el caso de nuestro corcovado. Las muchachas le embromaban, le daban empujones, le revolvían el pelo, le soltaban los tirantes y cuando se le caían los pantalones reían con grandes carcajadas; otras veces se ponían a tratarle mimosamente como a un niño, acariciándole y llamándole sarcásticamente con los nombres más cariñosos, como "hombrecito", "patas cortas" o "enano peludo". El diminuto jiboso llevaba las burlas con el mejor humor, porque sabía que a la hora de pagar recibiría su parte por el jolgorio de la noche y quizás un extraordinario de las chicas que, como eran supersticiosas, no sabían negar su dinero a un sortilejo jorobado.

A todo esto la juerga se iba haciendo frenética: la manzanilla se me subió a la cabeza y empezó a hacer locuras. Paquita me embriagaba más que la manzanilla. Yo prestaba más atención a sus ojos castaños, al óvalo de su cara y a su pelo negro y suave que a mi violín. Dejaba de tocar para oír alguna de sus ingeniosas salidas. El viejo Pepe, inmóvil como la estatua de la Paciencia, me censuraba en voz baja: —*Ya te vas de picos pardos*.

Esta pintoresca expresión es semejante a la francesa *Je prends la clef des champs*, o a la inglesa *Going off the deep end*.

—Hacían bien los moros en cegar a los músicos que llevaban a tocar en los harenes. Usted don Pepe tiene la suerte de no tener vista y puede entregarse a filosofar aristocráticamente sobre las sórdidas miserias de la vida. ¡Ah! ¡Don Pepe, don Pepe! Tal vez usted mismo volvería a quedarse ciego como aquel manco del cuento de hadas que vió a través de una rendija a la princesa desnuda.

Don Pepe no respondió. Sus ojos sin luz giraron un instante y siguió improvisando en la guitarra, enteramente ajeno a cuanto le rodeaba. En este momento oí a una mujer que lloraba.

Paquita, que había estado danzando arriba y abajo por el salón, se paró de pronto y dijo:

—Esta es Soledad.
—¿Quién es Soledad? —le pregunté.
—Es una chica nueva que ha venido de Jaén.

La "Bizcocha" y Paquita salieron de la habitación y trajeron a una muchacha cuyos ojos estaban enrojecidos de llorar.

—No llores ya, querida —dijo la "Bizcocha" dulzonamente, dándole golpecitos en la espalda—. Mira aquí, a este caballero tan fino. Esta es Soledad, señor. Una *nueva* que acaba de llegar de Jaén. Se siente muy sola; cosa muy natural porque es la primera noche que pasa en Granada y es novata en la vida de trato.

Todo esto iba dirigido al "Cubano", que sin decir palabra alargó a la chica un vaso de vino.

Soledad enjugó sus ojos con un pañolito y sorbió el vino. Era una muchacha bonita, de no más de veintidós años, pero tenía tanta tristeza en los ojos que me hizo pensar en alguna trágica Madona. Los ojos eran grises con largas y sedosas pestañas; castaño el cabello y el cutis blanco aunque ligeramente pecoso. La "Bizcocha" después de haberle dedicado algunas toscas palabras de consuelo, continuó, con el tradicional estilo de la alcahuetería:

—¡Ah, sí! La vida es dura. Todas estas chicas cuando vinieron aquí estaban aturdidas y miedosas. La primera noche lloraban y se desesperaban y maldecían la hora en que nacieron. Pero en seguida cambiaron, créame; nosotras les allanamos todos los obstáculos, ¿verdad, Paquita? Me acuerdo de la noche en que esta llegó toda compungida y pobretona. Y ahora, ya lo ven ustedes, tan retozona, y golfeando con todo el mundo.

La vieja alcahueta reía entrecortadamente al decir esto. Luego, con una mirada siniestra siguió hablando a Soledad:

—Sí, mañana, cuando hayas dormido bien, te encontrarás perfectamente; no tendrás miedo ni preocupaciones, porque ya sabes, querida: te he hecho un anticipo; pero te daré algún tiempo para devolvérmelo.

Soledad se irguió y mirando a la vieja altivamente, respondió:

—Puede usted fiarme; yo cumpliré. Perdóne si esta noche estoy aturdida. Deme un poco más de vino, señor.

Cuando hubo bebido unas cuantas cañas de manzanilla se puso históricamente alegre y reía alto, pero a pesar de ello, su cara mostraba una máscara de tristeza.

Al amanecer terminó la jarana. Antes de marcharse el "Cubano" me obsequió con un *duro*. Empeñé el regreso a mi alojamiento dando un rodeo por las calles. Detrás de mí oí de pronto un paso rápido; era el jorobado que se empeñaba en hacerme compañía. En las prisas de las despedidas me había olvidado de darle su propina.

—Usted sabe, señor —murmuraba—. Yo puedo darle la suerte uno de estos días. ¿Quién sabe?

Gallgo Burín empieza la "reforma de Granada" con la demolición de La Manigua. El escenario desapareció, pero la juerga continúa.



EL CARTEL



Ramón Gaya y Josep Renau

Una batalla en torno al cartel

El cartel, que en su concepción moderna, actual, aparece ligado al desarrollo del capitalismo liberal y al aumento progresivo de la producción, es uno de los instrumentos fundamentales de información y persuasión de que dispone la estrategia comercial para incitar al consumo y a la adquisición de un producto.

A lo largo de su historia, el cartel no ha sido, lógicamente, ajeno a la influencia de los sucesivos y diversos movimientos artísticos de cada época; por el contrario, siempre ha sido pensado como un soporte técnico del que se exige, básicamente una "eficacia" cuya concreción reside en la capacidad del cartel para inducir o estimular al consumo.

En muy diversos momentos políticos, la técnica cartelística se ha utilizado también como transmisión de "ideas". En este sentido, la guerra civil española está preñada de experiencias dignas de reflexión. El cartel jugó un decisivo papel durante este periodo como medio de información, de propaganda y de movilización de la conciencia del pueblo español.

Junto a la extensa producción cartelística durante la guerra civil -se calculan cerca de 1.500 los modelos diferentes de carteles editados-, junto a la extensa nómina de cartelistas que colaboraron con su arte en la lucha contra el fascismo, la repercusión del fenómeno "cartel" durante la guerra civil se debe en gran medida a que el cartel sirvió de detonante para algunas reflexiones polémicas en torno a la función social del arte y del artista.

A este respecto, conviene recordar la polémica sostenida entre el pintor Ramón Gaya y Josep Renau -a la sazón Director General de Bellas Artes- en las páginas de la revista "Hora de España". Así, en el número 1 de la citada revista (enero de 1937), en su sección "Notas", aparece una "Carta de un pintor a un cartelista" firmada por Gaya y dirigida a J. Renau, cuya producción básica en el campo artístico se había centrado en el fotomontaje y en el cartel. A la referida Carta da réplica Renau en el número 2 de Hora de España (febrero de 1937) con una "Contestación a Ramón Gaya".

buenas excepciones, en España no se había hecho peor calidad de carteles; seguramente hechos hoy por el apremio y la urgencia".

Santiago Ontañón -aún con las innegables exageraciones referentes al arte religioso- denuncia ya al final de la guerra civil la escasa calidad artística de los carteles utilizados durante este periodo en la zona republicana. Y hago referencia a esta afirmación crítica de S. Ontañón porque parecidas afirmaciones fueron el arranque de la polémica aludida entre R. Gaya y J. Renau.

La argumentación de Gaya aventura que la mala calidad de los carteles de guerra se debe a la utilización de la técnica del cartel como medio de propaganda, así como a la falta de acierto artístico de los cartelistas debido, según él, a que "sólo" se les pidió "... eficacia, cálculo, inteligencia, hasta el punto de dejar que olvidasen aquello que, en cambio, tanto se pide al pintor, al músico, al poeta total. es decir, el alma, el sentir". Y, por lo tanto, afirma Gaya

"Nuestra guerra civil tuvo y tiene a prueba todavía, no solamente al cartelista, sino al propio cartel. Y por eso, por no consistir ya tan sólo la cuestión en la calidad artística del cartel, sino por ser el cartel mismo quien se ha vuelto cuestión, es por lo que nos preocupa el problema tanto".

Consecuentemente, R. Gaya reivindica otro medio propagandístico, otro soporte técnico: "... por eso yo me atrevería a defender -y hasta aconsejar- un cartel que, necesitando aquí definirlo de algún modo para poder nombrarlo, tendré que decir cartel-pintura"; y más adelante:

"... un cartel en donde lo emocional pueda tener todo su temblor. Y ese temblor ya usted mismo sabe que no habita en la tinta plana, ni en el odioso sombreado mecánico, ni en ninguno de los hábiles trucos de cartel, sino en la mano, en la mano desnuda, en el brazo verdadero. Nunca puede satisfacer el demasiado artificio..."

En definitiva, un "cartel fuerte", con "Los fusilamientos" de Gaya como modelo. Y, naturalmente, este objetivo

"... sólo lo puede conseguir -o intentar- el arte libre, auténtico y espontáneo, sin trabas ni exigencias, sin preocupación de resultar práctico y eficaz..."

Pero, ¿todo se reduce al problema de la "libertad" del artista? ¿es, simplemente, la necesidad de saberse libre el artista el problema de fondo? ¿es una cuestión de sensibilidad? ¿es el cartelista, pues, un artista? Afirma Renau

"Por eso, en el artista que hace carteles, la simple cuestión del desahogo de la propia sensibilidad y emoción, no es lícita ni prácticamente realizable si no es a través de esa servidumbre objetiva, de ese movimiento continuamente renovado de la ósmosis emocional entre el individuo creador y las masas, motivo de su relación inmediata."

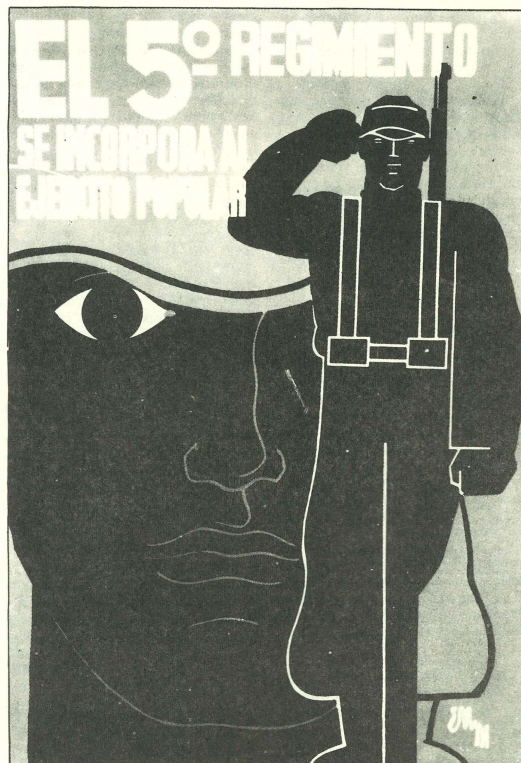
Por eso el cartelista necesita de un concepto objetivo sobre las cosas, calcular profundamente sobre la eficacia de sus procedimientos objetivos y de una continua comprobación de su capacidad psicotécnica con relación a la naturaleza de las reacciones de la masa ante su arte.

A este respecto, el temblor de esa "mano desnuda" o de

En el último número de "El Mono Azul" (nº 47, febrero de 1939), se publica íntegramente una conferencia pronunciada por Santiago Ontañón en la sede de la Asociación de Intelectuales Antifascistas con motivo de la exposición del pintor Francisco Mateos. Entre las afirmaciones contenidas en la citada conferencia, las referidas al cartel y su utilización durante la guerra civil en el campo republicano merecen la pena destacarse. Tras señalar S. Ontañón la "eficacia" de la propaganda religiosa a lo largo de los tiempos, compara la calidad y perfección de esta propaganda con la de los carteles editados entre 1936-1939:

"... porque imaginamos por unos momentos qué sería del mundo si todas las obras del arte religioso fuesen de la calidad de los carteles que cubren Madrid en casi toda su totalidad."

Hemos pasado y aún seguimos pasando por una verdadera catarata de esperpentos pegados a las paredes. (Hagamos la salvedad de decir que la utilidad fue inigualable). Salvo contadas y muy



ese "brazo verdadero", cuya plena justificación y condición es el libre albedrío, mal podrían cumplir con la necesidad de servidumbre objetiva que se exige al cartelista".

Consecuentemente, J. Renau propone otros modelos:

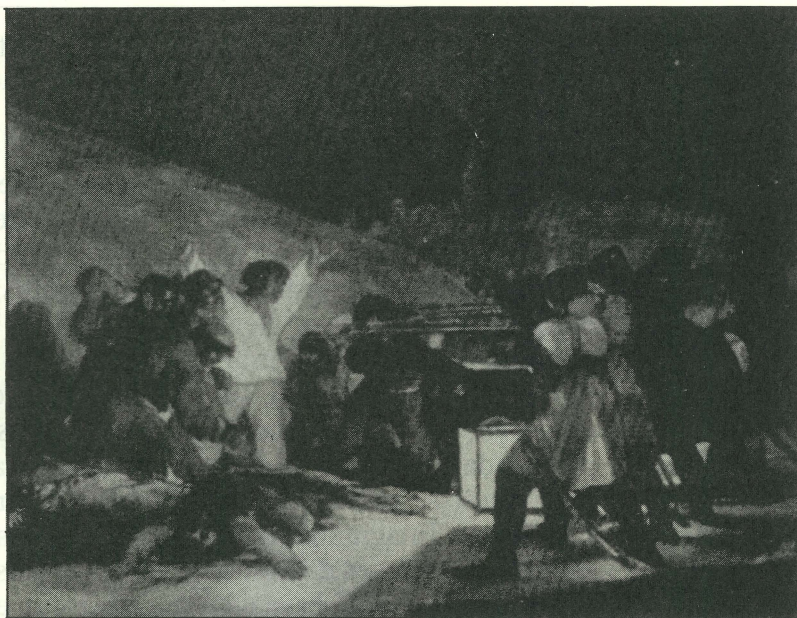
"Ayer Goya, hoy John Heartfield. Aquel con su mano desnuda y este con el pleno dominio de la complicada técnica del fotomontaje y hasta del 'odioso' sombreado mecánico".

Y concluye:

"Decir que el pueblo y la guerra merecen otra manera, intentando, además, definirla, me parece excesivo. Quizás más justo fuese decir: otro cartel. Y para conseguirlo que en el ánimo de todos es necesario, sólo a través de la depuración o purificación, y yo diría que hasta del perfeccionamiento de los medios técnicos más modernos, puede conseguirse".

Gaya cuestionaba el cartel como medio de propaganda; Renau se pronuncia inequívocamente en defensa de los valores técnicos del cartel y reivindica paralelamente el uso y perfeccionamiento de los medios artísticos de vanguardia. El cartelista también es un artista.

En la "Contestación a Ramón Gaya", Renau establece la delimitación conceptual del cartel con respecto a otras prácticas artísticas y precisa la naturaleza misma del cartel considerándole como práctica independiente de la actividad pictórica. Fija indudablemente la frontera entre dos distintas concepciones artísticas y técnicas. No olvidemos que el debate se establece entre un "pintor" y un "cartelista", hecho al que no es ajeno en absoluto la concepción tradicionalmente jerárquica de las artes.



Es decir, Gaya achaca la escasa calidad de los carteles a la exigencia de "eficacia" (objetivos, máximo, por otra parte, del cartel publicitario), al "cálculo" con que estaban diseñados, a la "inteligencia", es decir la frialdad, en su concepción, al "artificio" en definitiva. Y ello frente al trabajo del "artista-pintor" cuya paleta está recorrida por el hálito de la "autenticidad", de la emoción, de la espontaneidad, por la calidez de la inspiración; es decir, la verdadera "creación". Se reivindica, pues, la libertad del artista, el arte auténtico, que no debe tener trabas ni exigencias, ni mucho menos aspirar a ser práctico y eficaz. Y todo ello -no lo olvidemos- en el meollo del dramático conflicto del pueblo español en lucha contra el fascismo.

Esta nueva situación mejoraría la calidad de los carteles -opina Gaya- pues sin la presión de la "eficacia" que se exigía a los cartelistas -exigencia incuestionable, como ya hemos dicho, del cartel comercial- se

dispararía la creatividad de los artistas, ya que los cartelistas, hasta ese momento, no han hecho sino anuncios.

"Pero, ¿qué es lo que se anunciaba? ¿Un batallón? Un batallón no es un específico ni un licor. Un batallón no puede anunciarse, la guerra no es una marca de automóvil. La misión del cartel dentro de la guerra no es anunciar, sino decir, decir cosas, cosas emocionadas, emocionadas más que emocionantes".

Renau en su "Contestación a Ramón Gaya" admite que, en efecto, no se trata de anunciar un específico ni un licor; ni, ciertamente, la guerra es una marca de automóvil, y coincide con Gaya en la "superficialidad y bajo nivel de eficacia emotiva en nuestros carteles de guerra. No responden estos, ni mucho menos, a la intensidad del momento que vivimos", afirma Renau. Y ello, entre otras causas, porque como afirmará el mismo Renau en otro lugar "... el 18 de Julio de 1936 sorprendió a la mayoría de los artistas, como vulgarmente suele decirse, en camiseta".

En su réplica Renau, al mismo tiempo que reivindica los valores técnicos del cartel, quiere fijar la función social del artista y marcar las diferencias de trabajo entre el cartelista y el artista "libre".

"El cartelista tiene impuesta en su función social una finalidad distinta a la puramente emocional del artista libre. El cartelista es el artista de la libertad disciplinada, de la libertad condicionada a exigencias objetivas, es decir, exteriores a su voluntad individual. Tiene la misión específica -frecuentemente fuera de su voluntad electiva- de plantear o resolver en el ánimo de las masas problemas de lógica concreta".

Libertad del artista, sí, pero condicionada a las exigencias sociales, objetivas, independientes a su voluntad. Exigencias que en aquel momento histórico se materializaban en, por ejemplo: necesidad de reclutamiento para el frente, salvación de las obras de arte, intensificación de la producción agrícola, necesidad del ahorro, defensa de la pequeña propiedad campesina, etc. En momentos de crisis social, de "urgencia política", el artista, el cartelista, debe someter su creatividad individual -viene a decir Renau- a las necesidades colectivas.

Pero en el fondo de esa polémica subyace, en definitiva, el enfrentamiento entre dos conceptos distintos del arte, entre dos visiones diferentes del papel social del artista. La discusión sobre el cartel no es sino la discusión de la relación del arte con la sociedad y de la función del artista en la colectividad. La práctica del cartelismo en un momento de intenso conflicto social sólo hizo aflorar una cuestión eternamente latente en la conciencia del artista.

Cuando Renau se plantea la defensa del cartel como instrumento artístico apto para la transformación y el cambio social, está reivindicando el derecho del cartel a una existencia independiente y propia, y está señalando al mismo tiempo la necesidad de un arte público y de masas, popular, redefiniendo el uso del objeto artístico y su relación con el público, con la colectividad.

Meses más tarde, Renau explicitará aún más sus opiniones en un artículo titulado "Función social del cartel publicitario" publicado en las páginas de la revista "Nueva Cultural" en sus números 2 (Abril de 1937) y 3 (Mayo de 1937) de su tercera época, que supuso una importante aportación en el yermo campo teórico español sobre el cartel.

J. MATA

Cartel de V. Ballester Mateo para CNT/ATT, Valencia.

Fotomontaje de John Heartfield.



Las llamas que se alzaron el último día de 1982 en el corazón de Granada han hecho algo más que sinietrar dos edificios singulares. A su conjuro, como si el fuego aún conservara toda su virtualidad mítico-religiosa, ha aparecido una campaña de expresa explotación política del incendio en contra del Ayuntamiento de la ciudad y con las miras claramente puestas en las próximas elecciones municipales. De otra parte, la ocasión ha servido para que el ciudadano de a pie se haga preguntas más que sensatas sobre el supuesto

carácter público de los bienes que constituyen el Patrimonio Histórico y Artístico de la ciudad y, consecuentemente, sobre quién debe correr con los gastos que la conservación y, en casos como este, restauración de esos bienes, lleva consigo. Ninguna de estas dos cuestiones han sido, sin embargo, expresamente planteadas, y eso es lo que, por nuestra parte, queremos hacer. Imaginamos que no tardarán en ser de dominio público todos los detalles relativos al siniestro, que de seguro dejarán las cosas en su sitio. Pero

mientras tanto, parece necesario que en alguna parte aparezca escrito lo que, pese a la confusión interesadamente promovida, resulta evidente a la mayoría de los ciudadanos. Para que esa confusión fuera completa, hemos tenido hasta fantasma, la sombra de esa mujer incendiaria que, durante unos días, recorrió las calles de la imaginación colectiva con su efecto de temor, presagiando lo que, sin duda, será una campaña electoral envuelta en ardores menos fortuitos que los de aquella tómbola aquel amanecer.

GRANADA EL INCENDIO QUE NO CESA

Queremos apuntar en otra dirección. Se está acusando al Ayuntamiento de incendiario; se llega a decir que el Defensor del Pueblo debe intervenir para proteger a la ciudad de los atropellos que cada día cometen esos vesánicos irresponsables que rigen la Corporación -a los que no van por el Ayuntamiento, naturalmente, no se les puede acusar de nada-. Quienes dicen esto hablan, como es lógico, en nombre de Granada y su belleza, son los guardianes del misterio de su alma encantada y rumorosa. Al oírlos, cualquiera pensaría que esta es una ciudad afortunada: cuánta gente de orden y de bien llora y sufre -y hasta se pone un casco de bombero- cuando sus más preciadas piedras echan a arder.

Pero resulta en verdad inexplicable que, siendo así, habiendo en todos tan desinteresado celo, tengamos hoy la ciudad que tenemos, ese amasijo de chapuzas, estropicios e injusticias que desde hace tanto tiempo viene incendiando Granada, entregándola al fuego de los intereses de una oligarquía que siempre fue la más inculta de España. Porque la Curia empezó a arder a las siete de la mañana, pero ese otro incendio del oro empezó hace muchos años. Ahora, el fuego partió de un accidente desgraciado y lamentable, pero el otro siniestro, el que verdaderamente ha destruido Granada, tiene orígenes menos fortuitos, obedece sola y exclusivamente a la necesidad de aquella oligarquía de acumular su beneficio de destrucción. El suceso del último día del año ha encogido el corazón de todos los próceres, pero jamás se les ocurrió alzar la voz -y mucho menos acusar a alguien- cuando se arrasaba la vega, cuando se desterraba a las clases populares a barrios contruidos sin el menor escrúpulo, cuando el Ayuntamiento era la oficina

pública de los intereses particulares de la minoría especuladora. Por eso, cuando la derecha pura y dura solidaria de esa minoría se alza sobre estas ruinas de ahora para predicar su sermón de cuaresma, lo mejor es que los demás recordemos algo de la historia de esta ciudad.

Durante las últimas décadas, Granada, como la inmensa mayoría de ciudades españolas, ha crecido a impulsos de una feroz fiebre especuladora que ha destruido porciones importantes de la Vega, sin que, por otra parte, la vieja urbe, sus monumentos, sus plazas y sus barrios históricos, se hayan visto libres de esa misma destrucción especulativa.

La histórica y antigua ciudad, declarada en 1929 conjunto histórico-artístico, ha sido, pues, campo abonado y fértil para la especulación más arbitraria e irracional, y ha sufrido a lo largo de los años una cadena de atentados urbanísticos de consecuencias irreparables.

Con posterioridad a la apertura de la Gran Vía, el siguiente paso fue la construcción del Camino de Ronda, concebido con el fin de desviar la circulación que atravesaba la ciudad. Así, lo que en un principio se pensó como un límite a la expansión de la ciudad, se convirtió en realidad en un nuevo y especulador eje de desarrollo urbano que empezó a devorar toda una serie de ricas y fértiles huertas de la Vega granadina. Sin lugar a dudas, el Camino de Ronda es hoy una de las más monstruosas e irracionales muestras de una actuación sin control e impulsada exclusivamente por el afán de lucro.

A partir de la década de los años cincuenta se acentuó más aún esta tendencia expansionista alocada y se inicia la época de los grandes negocios urbanísticos:

-Derribo y ensanche de la ca-

lle Recogidas, concebida como tercer eje de desarrollo urbano.

-Inicio de la construcción de los barrios Zaidín y Chana en espacios de claro dominio de la Vega. Así, el Zaidín, pensado para paliar el grave déficit de viviendas que arrastraba la ciudad desde la guerra civil, surge y se desarrolla de forma espontánea, sin ningún tipo de planificación y carente de la más mínima infraestructura necesaria para una vida ciudadana, sin los mínimos servicios complementarios y equipamientos sociales. Coetáneamente, y también sobre la Vega granadina, se inicia la edificación de lo que posteriormente será el barrio de la Chana. Al carecer igualmente de un planeamiento general, este barrio arrastra también una carencia de infraestructura y un importante déficit de equipamientos sociales.

-Destrucción y reforma del paseo de Calvo Sotelo. El hermoso bulevar de frondoso arbolado y amplios arceas peatonales fue aniquilado impunemente, convirtiéndolo en una vía destinada al tráfico, robando así a la ciudad un espacio tradicional de encuentro y comunicación.

-Construcción del Polígono de Cartuja. Pensado para hacer frente a la urgente demanda de viviendas, el aspecto técnico del planeamiento inicial era perfecto y adecuado. Sin embargo, en la práctica el Polígono es hoy una barrera de hormigón y acero de bloques y más bloques que han roto la fisonomía y las previsiones iniciales. La dotación de servicios comunitarios fue muy por detrás de su planeamiento.

Este caótico y desordenado desarrollo, con su inevitable secuela de graves déficits de equipamientos y servicios, era en 1979 la más pesada herencia que recibía el nuevo Ayuntamiento democrático. Y esa he-

rencia tiene nombres y apellidos, que no son sólo los de los profesionales de la especulación, sino también los de cuantos sirvieron esos intereses desde los puestos que ocuparon en los diversos aparatos del Estado fascista.

Granada sabe ya muy bien lo que puede esperar de ofertas políticas que apenas se molestan en ocultar su afición por ese pasado autoritario que tan hermosamente la elogiaba en los discursos y tan aplicadamente la expoliaba en los despachos.

En este caso, es probable que una estricta y minuciosa aplicación la ley hasta en su letra más chica permitiera depurar responsabilidades municipales; en el sentido de no haber cubierto con suficiente celo -el celo suficiente, no se olvide, para prevenir hasta el azar más imprevisible- todas las insuficiencias de las instalaciones de casetas y tómbolas en Bib-Rambla. Pero cebarse en eso es juego sucio. La mejor arma en estos casos es la verdad. Que el Ayuntamiento haga públicos los datos que nos consta que tiene. Que el Alcalde explique paso por paso todas las gestiones que el Ayuntamiento ha hecho desde el primer momento y la respuesta que ha encontrado en otras instituciones. Así podremos comparar.

Lo demás son trucos muy vistos ya. Resulta grotesco que mientras en el bodrio de la Virgen de las Lágrimas se pedía tiempo y prudencia para hacerse una opinión sobre aquel fraude notorio, no hace falta estar en Granada para formarse un criterio sobre el siniestro y decidir por teléfono a la prensa que el Ayuntamiento es responsable del incendio. También entonces era época electoral.

Que callen, pues, los que por tradición y convicción han sido y son solidarios del incendio que no cesa, la verdadera destrucción de la ciudad.



UNO

El incendio de la Curia ha sido -y seguirá siendo- manipulado. Las lágrimas que se derraman ante las piedras ennegrecidas por el humo son, en muchos casos, lágrimas de cocodrilo, que incluso encubren una secreta satisfacción ante ese azar que ha puesto en manos de los profetas del desastre un argumento a esgrimir convenientemente manipulado: contra la barbarie municipal. Es este, sin duda, el aspecto más irritante de la cuestión. No hay que indicarle al lector en qué periódico encontrará los textos que van en esa línea. Pero como la solidez de los argumentos que con tal propósito se esgrimen tampoco merece mayor comentario, dejaremos la polémica al margen; sería entrar en su juego.



Al publicar esta fotografía de José Garrido, OLVIDOS quiere hacer expreso su reconocimiento de la inusual calidad del trabajo de este profesional de la imagen.

DOS

Es grave el daño que ha sufrido con este incendio el Patrimonio Histórico y Artístico de la Ciudad. Pero ocurre que en el tema de la conservación y defensa de ese Patrimonio estamos siempre bordeando el ridículo, si es que no hacemos directamente el tonto. Ese Patrimonio se convenga y restaura con dinero público. Pero ¿cómo puede sentir el ciudadano como algo propio -y encontrar por tanto justificado que su dinero se gaste en conservarlo- un Patrimonio que de hecho no es suyo porque su uso es privado, particular? ¿Y tiene el ciudadano garantías de que ese Patrimonio está en manos responsables? Sabemos que en los dos edificios ahora siniestrados *sólo había un extintor*; y todo el mundo sabe que otros edificios de carácter histórico están en condiciones de seguridad igualmente precarias. Ocurre, además, que bienes de ese Patrimonio igualmente importantes sólo pueden calificarse hoy como "desaparecidos"; al igual que en Argentina, es inútil -pero hay que hacerlo- preguntar por el paradero de muchas cosas que han podido "perderse" porque los responsables de su custodia ha incumplido esa obligación fundamental. Hace pocos días, un diario local hablaba del caso de la Abadía del Sacromonte, pero ¿con cuántas bibliotecas y archivos no ha ocurrido lo mismo?

La sospecha de que estamos haciendo el tonto es, desde luego, inevitable. Por eso, y para empezar, consideramos imprescindible que se discuta pública y detalladamente, céntimo a céntimo, de dónde va a salir el dinero que se gaste en la restauración del Palacio Arzobispal y de la Curia. En segundo lugar, debe procederse a un chequeo de los bienes que constituyen el Patrimonio Histórico Artístico de la ciudad e informar a los ciudadanos de su estado actual y de las responsabilidades que atañen a cada cual en materia de seguridad de dichos bienes; si ese chequeo está hecho, debe hacerse público. En tercer lugar, la política urbanística -y más cuando se está en plena revisión del Plan General-, así como la relativa a todos los bienes culturales, debe contemplar la conservación y, en su caso, restauración, del citado Patrimonio como una *devolución del mismo a la ciudad*, es decir, a todos los ciudadanos, de lo que se dice que es un bien público. Esto se traduce en que operaciones como la emprendida en el Albaycín se orienten de manera decidida en favor de los intereses de la mayoría y a costa de los intereses especuladores. Y se traduce también en que haya una campaña de información exhaustiva que, además de servir para hacernos una idea exacta sobre de quién hay que defender la ciudad, permita que empecemos a sentir como patrimonio de todos lo que el sentido común nos dice que hasta ahora fue sólo de unos pocos. *

Todos los fuegos, el fuego

Uno de los inaprensibles seres que forman, según Jaime Gil de Biedma, la oscura mucedumbre de los enemigos, fue visto en la madrugada del cinco de Enero huyendo del incendio fantasmal que silenciosamente consumía, en la niebla helada donde termina la noche, la tómbola de la definitiva mala suerte. Se vio una sombra que corría y sobre ella empiezan a agregarse testimonios que van configurando el retrato robot de un enemigo preciso, que a estas horas, me dicen, ha cambiado de sexo y se ha vuelto enemiga, empezando así a cumplir el destino común de todos los seres inaprensibles, el círculo de la persecución, la asignación de una culpa y una fotografía. No importa si ese alguien que fue visto corriendo a la luz de la gran hoguera amarilla era o no el portador del fuego: importa, y tal vez corrió porque lo sabía, que haya alguien a quien asignar la culpa, porque así el miedo a una vasta conjuración de incendiarios invisibles se conjura en uno solo, y desde ese instante el perseguido se vuelve perseguido.

Hay una antigua tradición en la materia. Existe, incluso, una tipología del incendiario que viene de los tiempos en que Nerón culpó del incendio de Roma a los miembros de una conocida secta religiosa. Pero quienes alcanzaron la más depurada maestría en la invención del enemigo fueron los nazis alemanes que en 1933 detuvieron, en la noche en que ardió el Reichstag, a un holandés que se llamaba Van del Lube y tuvo la mala suerte de ser comunista y andar en las inmediaciones del incendio cuando los filántropos de la camisa parda trajinaban todavía con las antorchas y las latas de gasolina. Era tan evidente su inocencia que su conversión súbita en enemigo público y la ceremonia de su ejecución cobraron la claridad de un aforismo matemático. Las jóvenes atenienses que eran arrojadas a la voracidad del Minotauro debían ser no sólo inflexiblemente hermosas, sino también vírgenes. Una sola mancha en su blancura podía impedir que un toro fuese degollado en los sacrificios antiguos. De igual modo, el enemigo per-

fecto debe ser tan inocente que la culpa se ciña a él como el sambenito y la saya infame al condenado de la Inquisición.

El hecho de que se haya vuelto enemiga da un aire nuevo a la usura de los perseguidores. Lector precoz de aquellos folletines infinitos entre cuyas páginas, que olían delicadamente a papel antiguo, aparecían de vez en cuando ilustraciones lúgubres, tengo una imagen muy precisa de la enemiga, que tal vez sea útil para la investigación. Es una mujer madura y enlutada, de perfil aguileño y moño tenso, que trama contra la cándida heroína perfidias incasantes y atraviesa la mirada como un animal a punto de embestir. Camina sola, con los brazos cruzados bajo la toquilla negra, y si uno se cruza con ella por la noche debe santiguarse y hacer como que no oye el ruido de los fósforos en la caja que lleva en un bolsillo del mandil.

Antonio MUÑOZ MOLINA

Un proyecto cultural para Andalucía

Decía Eugenio D'Ors que "la gloria estaba esperando al escritor que supiera hablar de Andalucía". Quizá convendría volver la oración en pasiva, quizás en estos momentos definitivos por los que atravesamos, convendría afirmar que es *Andalucía la que está esperando ese feliz momento en el que sobre ella recaiga la gloria de tantos escritores y artistas universalmente consagrados*.

Pero, ¿qué es? ¿qué puede ser una "cultura andaluza"? Habría que preguntarse en primer lugar *¿qué es una cultura?* y, por supuesto, no este el momento ni el lugar de tan interesante y laboriosa especulación. Pero de cualquier manera, si podríamos aventurar una tesis de la cultura, de la "kultur", como un enorme y poderoso aparato de reproducción ideológica. Como una madre, en fin. ¿De qué padre? He ahí la cuestión: el falocrático "sistema" de poder que fecunda sin cesar a esa madre nuestra, para que cualquier necesidad perentoria de ese otro lado de la vida, de esa otra cara de la "razón tecnificada", esté resuelta. Es decir la cultura española es el sistema de reproducción de los valores intereses, normas, reglas del juego (cotidiano o excéntrico), etc., del Estado Español y de las capas y grupos sociales que ayudan a conformar ese Estado. Siguiendo el esquema lógico "una cultura andaluza sería la madre reproductora de los mismos intereses, esquemas, normas y etc., de un posible o futuro Estado Andalúz. Hasta ahora no ha habido Estado, nacionalidad o región autónoma andaluza, luego esa posible cultura andaluza es una entelequia, algo inexistente, o a lo sumo, vagamente ilusorio. Son los espejismos, los errores, casi siempre y desgraciadamente, históricos.

ERRORES

Porque tan error es afirmar la existencia de un corpus cultural andalúz, organizado y delimitado, como pretender llenar de sentido este vacío a base de la reproducción, más o menos exacta, de los esquemas centralistas, siempre napoleónicos aunque se les intente calzar turbante. Es decir, no existe una cultura andaluza sistematizada y diferenciada, hoy por hoy, de la española en general, aunque si unos rasgos culturales lo bastante singulares y específicos para, una vez desbrozados de mixtificaciones y supercherías, constituir la base sólida de un futuro horizonte cultural andalúz. Porque está bien claro que muchos de estos rasgos específicamente andaluces han sido manipulados y utilizados desde el centralismo racionalista para constituir la base de lo "español", así entre comillas. Y aquí está el reto, precisamente en recoger esos rasgos, esos signos, esas materialidades geográficas, vitales, históricas, etc., y transformarlas en una cultura diferenciada. Esto es obvio que puede realizarse a partir de un proceso autonómico, es decir a partir del reconocimiento (y autoconsideración) de Andalucía como algo en sí mismo. Y, como es lógico, en absoluto podrá reproducirse Andalucía como algo "en sí mismo" si esa sistematización y definición y

En el mes de junio de 1982, "Diario de Granada" publicó el artículo de Alvaro Salvador que ahora reproducimos sin un solo añadido. Eso indica

definición cultural se realiza partiendo de unos esquemas reproductores fecundados por el sistema y por el poder, que sería siempre, aunque "trino", uno y el mismo. Es decir, que si dejamos de lado la lucha de clases, de ese mismo lado nos sorprenderá el final, y de esto sabían mucho los árabes. Porque la burguesía, como se está demostrando en estas elecciones al Parlamento Andalúz, aunque se disfraza de trina y aún de decimotercera, es siempre una. Está claro pues de dónde no podría surgir una cultura andaluza, máxime la fama de inculta bien ganada, que tiene la burguesía andaluza. Inculta de "su" cultura, no nos engañemos.

Por lo tanto, sólo a partir de una concepción "nacional popular" de ese conjunto de rasgos que conforman la realidad de nuestra vida cotidiana, y que vienen atravesados por la lucha de clases que preside esa misma vida cotidiana, es como podrá irse levantando un corpus cultural andalúz, a salvo de prolongaciones centralistas. Y lo que es casi tan importante: a salvo de servilismos populistas y pequeño-burgueses. Tentación a la que, naturalmente, Andalucía es muy proclive. Está claro que una profunda investigación y búsqueda de las señas de identidad de nuestro pueblo, así como de su "memoria histórica", es una tarea prioritaria. Pero no la única, puesto que las fuertes y aceleradas demandas sociales no permitirían ningún periodo de reflexión, por corto que éste fuese. Y además en buena lógica histórica ese periodo de refle-

ción y estudio debió de ser el precedente, el que ahora mismo enterramos, el de transición. Desafortunadamente no ha sido así.

HASTA AHORA, POCO

Lo cierto es que, otra vez desafortunadamente, para una opción de izquierdas el asunto no está tan claro. O al menos parece no estarlo. Y si hacemos esta afirmación es porque las directrices trazadas por los organismos pre-autonómicos hasta este momento han sido muy torpes, y sus realizaciones muy escasas. En una palabra: la Junta de Andalucía ha permanecido, durante estos años, muy lejos de la inquietud y de las realizaciones culturales del Gobierno Andalúz, porque acabaría siendo el hueco de su tumba.

Hay que olvidar, de una vez por todas, la reproducción de los esquemas centralistas y actuar con imaginación, con la misma imaginación que los artistas andaluces actúan. Imaginación que, por supuesto, no descarta los modelos, pero modelos que puedan adecuarse a nuestra realidad. Y en este sentido la primera tarea prioritaria a abordar con imaginación es el futuro ministerio, o conserjería, de cultura. Un organismo que deberá estar sustentado en pri-

mer lugar por la información exhaustiva de todas las empresas culturales actualmente en marcha en Andalucía. Información que deberá obtenerse a través de estas mismas empresas culturales por medio de reuniones periódicas, pero muy frecuentes al menos en un primer momento. Puede parecer obvio el que se hable de información como condición "sine qua non" pero lo cierto es que la conserjería de la Junta ha "repetido" en muchas ocasiones, por desconocimiento, actividades ya en marcha.

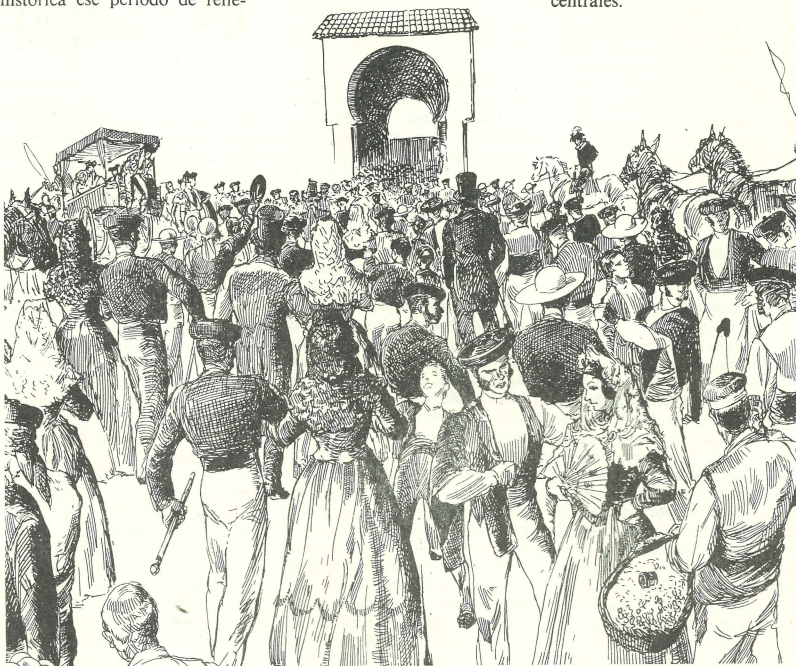
En segundo lugar la tarea a abordar por este organismo debe ser la coordinación. Coordinación en tres sentidos: en primer lugar coordinación de todas las empresas culturales existentes en Andalucía, procurando cubrir los desequilibrios. Es decir, "usando" la capacidad cultural de unas provincias para dinamizar y generar cultura en las más desatendidas, aportando, incluso, canales económicos. Es decir, de poco va a servir que Granada sea una de las ciudades que, hoy por hoy, tienen más vida cultural del Estado Español, si esa vida cultural, tal y como ocurre hoy mismo, no repercute en las provincias limítrofes: Almería, Jaén, etc. En segundo lugar coordinación con el resto de las Instituciones (Ayuntamientos, Diputaciones, Cajas de Ahorros), etc., utilizando la conserjería como puente o correa de transmisión. Y en tercer lugar coordinación con la vida cultural del resto de las nacionalidades y regiones, y, por supuesto, con los organismos estatales centrales.

Por supuesto, es también tarea prioritaria la creación de una serie de organismos básicos que la realidad cultural andaluza está demandando ya. Una *Distribuidora Nacional* que acoya y difunda todas las publicaciones que se realizan en Andalucía (tanto privadas como oficiales) dentro y fuera de nuestros límites geográficos. Un *Teatro Estable Andalúz* con un Centro de Producción de Espectáculos en Sevilla y un Instituto de Investigaciones Teatrales en otra de las provincias restantes. Un *Centro de Estudios* para la recuperación y difusión de tradiciones populares, artesanales, folklóricas, artísticas, literarias, etc., con su correspondiente boletín o revista periódica. Y en fin, una *coordinadora de Artes Plásticas*, una *coordinadora musical*, el impulso y apoyo necesario para que surja una *Cooperativa cinematográfica* que pueda ser el germen de una futura industria en nuestra región.

Son algunas de las realizaciones urgentes y prioritarias que hay que abordar porque su existencia está reclamada desde las condiciones culturales de la realidad andaluza. Sin miedo y sin excusas. Económicamente no es problema de dinero, sino más bien de distribución y administración de recursos. Todos sabemos el derroche de muchas diputaciones y ayuntamientos andaluces, el derroche inútil y desproporcionado. Y además hay que convencer a la poca burguesía liberal y culta de nuestro país, de que la inversión cultural puede ser rentable. Porque es cierto que la reconversión de algunas ciudades monumentales en culturales, tal y como está ocurriendo en Italia y Francia, crea un nuevo y mucho más intenso interés turístico en estos casos urbanos. En este sentido ciudades como Granada, Córdoba, Cádiz e incluso Sevilla podían revitalizarse extraordinariamente en el aspecto económico, paralelamente al desarrollo cultural.

En fin, son una serie de consideraciones, éstas que expongo, generales y sugeridoras. Quizás ociosas para muchos por evidentes, pero lo cierto es que las voces de los hombres que en Andalucía nos dejamos la piel a tiras por la cultura, han sido en la mayoría de las ocasiones voces que clamaban en el desierto. Y por esto es que insistimos en que cualquier planificación cultural que no se base en primer lugar en la puesta en marcha de una sólida infraestructura, basada en la realidad cultural actual; en segundo lugar en la profundización de la investigación y el estudio de nuestras señas de identidad y de nuestra memoria histórica; en tercer lugar en la intensificación de la animación y dinamización culturales y finalmente en un intenso intercambio con el resto de las nacionalidades y regiones, estará abocada al más estrepitoso fracaso.

Muy conscientes somos de que la tarea fundamentalmente prioritaria es la educación, y de que cualquier proyecto cultural, a la larga, tendrá que basarse en la infraestructura educacional que, hoy por hoy, es muy deficiente. Pero esto es harina de otro costal, es decir, trabajo de otros departamentos.



Las Vegas de Julio Juste

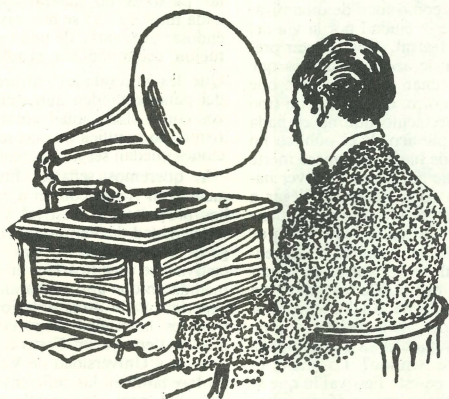


Ya se ha dicho que lo fundamental de la muestra que J.J. nos presentó en la "Galería Palace" no es sólo la calidad que ofrece, el resultado plástico que propone, sino sobre todo el contraste que provoca la realidad de un logro más allá de los límites provincianos con la trayectoria de profesionalidad y de compromiso, con la práctica artística que el artista aporta. Porque J.J. es mucho más que una pintura simplemente "a la página".

Desde estas páginas convendría resaltar, hoy que el triunfo y el reconocimiento son indiscutibles, las líneas maestras de esa trayectoria profesional que han desembocado en lo que hoy J.J. puede aportarnos. Son muchos años ya de trabajo sor-do y de compromiso firme con una idea motriz: la recuperación e incorporación de una práctica artística basada fundamentalmente en el conocimien-

to profundo de la realidad que nos ha tocado vivir. Desde esa perspectiva J.J. no ha rechazado, en ningún momento, las aportaciones teóricas que pudieran venirle de cualesquiera fuesen los lugares a los que se acercó. Y así, tanto los estudios universitarios que habrían de desembocar en una provechosa práctica teórica centrada en el urbanismo, o la práctica profesional del diseño, e incluso la participación en proyectos más amplios relacionados con el ámbito artístico, han ido desarrollando una sabiduría y una experiencia, esto es un conocimiento profundo de las relaciones en las que el arte se desenvuelve, puestas finalmente al servicio del objetivo primigenio, la pintura. No sin algunas gotas, ácidas y dulces, de esa vida, a veces dura, de quienes prefieren la coherencia a los fáciles cantos de sirena.

Una luz en el microsurco



Hacia tiempo que el ambiente rockero que nos ensordece se veía necesitado de una luz femenina marchosa, dura y con dolor a ginebra. Y ahí, en ese hueco que no habían logrado llenar las importaciones ríoplantes, estallaron, al final de verano, la voz y el morbo de Luz Casal. Se llenaron, pues, todos los cuarenta principales de la F. M. con el grito cascado de una moza que no necesitaba sustancias para soñar, que le bastaba con la imaginación, y que, sobre todo, sobre todo, no aguantaba más porque necesitaba aire para respirar. Gritos y mensaje muy actuales. ¿Quién que es no es rebelde en el fondo de su corazón? Confieso que durante el verano y comienzos de Otoño esta can-

ción me hizo mucha compañía, quizá interesadamente dadas mis necesidades de esos meses, y que me enamoré poco a poco de esa voz. Más tarde, en televisión tuve la oportunidad de conocer el rostro y el cuerpo de la propietaria, y finalmente una entrevista radiofónica me confirmó en mis afectividades con esa tendencia machista que tenemos los hombres a juzgar el trabajo de las mujeres a través del prisma del deseo. Es inevitable, qué le vamos a hacer. No sé si mis confesiones íntimas van a desvirtuar esta nota, pero, a pesar de todo, insisto en que esta chica canta como un tren y que su futuro en la discografía española está llena de admiradores de la buena música pop-rockera.

Por razones de espacio, La Fábrica de Sueños no funciona en este número de OLVIDOS. Pero la del n.º 1, que destiló el crimen en el que Sullivan mata a Vian, ha suscitado en un lector la hipótesis contraria: Vian mata a Sullivan.

Vian mata a Sullivan

Vernon Sullivan nació un día de principios de agosto de 1946 en Capbreton, fruto de un diálogo entre el novelista Boris Vian y el editor Jean d'Halluin, a la sazón hermano de Georges d'Halluin, alias Zozo, bajo del grupo musical con el que por entonces hacía jazz Vian. El director de Editions du Scorpion buscaba ansiosamente una novela con garra suficiente como para convertirse pronto en un



éxito de ventas que saneara las familiares cuentas editoriales. Las publicaciones de d'Halluin comprendían, entre otras, las traducciones de lo mejor de la Novela Negra norteamericana. Y como uno más se incluye a Boris Vian, supuesto traductor del escritor negro Vernon Sullivan, quien en el plazo de quince días redacta *J'irai cracher sur vos tombes*, que será publicado a principios de noviembre.

Pero, ¿cuál es la actitud de Boris Vian para la creación de ese heterónimo tan discoló? No hay que olvidar que 1946 es un año importante en la producción de Vian. En enero acaba una de sus mejores novelas, *L'Ecume des jours*, y escribe la pieza dramática *L'equarrissage pour tous*. En junio confirma la asiduidad en sus colaboraciones en ciertas revistas como "Jazz Hot". Y concibe la idea, que se verá realizada en setiembre, de la novela *L'Automne à Pékin*. Vemos, pues, que hay una clara conciencia de práctica literaria hacia una tendencia estilística muy concreta. Vian ya posee un lenguaje propio que, personalizando distintivamente su obra, afirma una respuesta ética y estética particulares. Por lo tanto, cabe plantearse, ¿qué necesidad tiene de convertirse en Vernon Sullivan? Todo parece coincidir, en principio, en que Sullivan nace de un "épater le bourgeois" que se sustenta, desde su misma marginalidad, en una actitud mágica basada en un vitalismo lúdico del que hizo Vian siempre alarde a lo largo de su vida. Recuérdese que en sus comienzos literarios llegó a firmar algunos escritos con los nombres de Baron Visi o Vison Ravi. Como cuando

explicaba el motivo de escribir su segunda novela, *Vercoquin et le plancton*, acaso Vernon Sullivan surgiese "pour amuser une bande de copains". Pero, aparte del juego que pueda existir en Boris Vian a la hora de crear este sorprendente escritor, no deben desdenarse los caracteres que aparecen en las cuatro novelas —*J'irai cracher sur vos tombes*, *Les morts ont tous la même peau*, *Et on tuera tous les affreux* y *Elles se rendent pas compte*— y varios relatos negros con una coherencia verdaderamente estimable: ambientación social, retrato de personajes, situaciones y lenguaje.

El éxito escandaloso de la primera novela de Vernon Sullivan fue el fruto del resto de una producción literaria cuya aventura concluiría en 1950 y que se halla relacionada por entero con las ediciones Scorpion. Sullivan fue un fiel servidor de una necesidad editorial y de una línea de escape en la escritura. Porque todas sus novelas y relatos están perfectamente contruidos y responden a una voluntad de estilo literario que venía marcado por las pautas de la Novela Negra norteamericana.

Cabe preguntarse entonces ¿qué hay de Boris Vian en Vernon Sullivan? La respuesta sin duda es compleja. Resulta triste que el lanzamiento literario de Vian viniera de la mano de Vernon Sullivan y que, a partir de éste, comenzase a publicar su verdadera obra, escrita con anterioridad. No puede hablarse de un *alter ego* o de un mero heterónimo, entendido como la literatura contemporánea nos

acostumbra. Realmente Sullivan nace de un reto con igual dosis de snobismo y homenaje al mundo americano admirado por el jazzman Vian. Y tras el éxito surge la obligada continuidad de una propuesta editorial perfectamente mantenida y explotada por d'Halluin.

A pesar de todo, siempre hay un Sullivan que es Vian: el del lenguaje, a pesar del endurecimiento léxico de las Novelas Negras y que Sullivan maneja con encomiable acierto. Y va más allá de los clásicos —Himes, Cain, McDonald, Chandler, etc.— aportando su personal visión —¡ahí está Boris Vian!— que, sobre todo, se transparente en la absurda ironía que subyace del paródico tratamiento de los temas policíacos.

Pero Sullivan no podía durar mucho tiempo. Y tal vez desapareció por la necesidad de Vian de ser más auténtico consigo mismo y con su literatura, ajeno ya a los espejismos norteamericanos específicamente coyunturales.

Fidel VILLAR RIBOT

Rafael de León

Quizás la mejor manera de rendir homenaje a Rafael de León fuera hacer la relación de todas las personas a las que les gustaría escribir algo en homenaje a Rafael de León. Eso es llamativo: que una franja de la subcultura haya encontrado siempre, en sectores muy determinados de la sociedad, el eco propio de las noches más frías y la segunda lectura que ha ido dando a aquellas música una supervivencia distinta, extrapolada fuera de sus orígenes y sus intenciones expresas. Es llamativo, en verdad, que *Tatuaje* pueda ser tenido —con toda justicia— por una variante absolutamente legítima del mito del viajero enigmático, detentador de una sabiduría tan fundamental como inabisa. Gramsci sabía mucho de todo esto, de la cuestión del melodrama y de las culturas populares, de esa venturosa contradicción que permite leer, en textos escritos con la mano derecha, lo que la izquierda pretendiera decir sin que la otra se entere. Pero la otra, la derecha, es implacable: aquí, inventaron *Cantares*, aquel castigo que TVE infringía sin desmayo y con el propósito de imponer una forma de consumo de esa cultura que cerrara el paso a toda posible recuperación malintencionada, o sea, correcta. Queda un consuelo: la esperanza de que la memoria colectiva arrumbe a los impostores y, más allá incluso del propio Rafael de León, aquella mitología alimente, como una braza utópica, la urgencia de no sentir la nostalgia nunca más.



Tres libros



SILENO

Paseo con el
amor y la muerte

A los efectos que interesan al lector, este es, sobre todo, un libro de poesía para los que no leen poesía. Tal es el gran hallazgo de Javier Egea: ha logrado transferir al poema los datos elementales de esta existencia cotidiana que convierte el paso por la vida en un paseo de los tristes, con el amor y la muerte.

Ocurre, además, que el libro no es dogmático: no intenta el apasionado autor implantarnos —como un miembro— una moral. Lo que propone es un análisis, la utilización brillante de la poesía como instrumento de conocimiento, como acto de investigación sobre la realidad. Por lo que se refiere a los que

son poetas y/o entienden de poesía, la trascendencia de este libro es obvia: se trata de un magnífico ejemplo de cómo hay que tratar a los clásicos, cómo hay que trabajar mucho para poder hacer versos que parezcan frases y cómo, en fin, la poesía sólo se justifica cuando es decididamente parcial.

El mundo según Irving

Pocos libros hoy en día tienen la virtud de fascinarnos. Mucho menos si se trata de una novela. Sin embargo cuando abordamos la lectura de *El mundo según Garp* (Ed. Argos-Vergara, colec. Alternativa, Barcelona, 1979) gracias a la recomendación del desde entonces amigo nuestro José Luis Jover, nos sentimos sumergidos en un mundo que sólo suelen traer de la mano los escritores geniales. *El mundo según Garp* no es otra cosa que el intento

de reproducir la paranoica, desquiciada, sorprendente, acelerada, tierna, peligrosa e inevitable vida que nos rodea. Por eso, ese mundo alucinante que Irving nos plantea desde la original inseminación artificial de la madre del protagonista hasta el terrible y grotesco castigo que la vida inflige a la esposa adúltera y a su joven amante universitario nunca llega a aburrirnos aunque tenemos la certeza de que es nuestro propio mundo,

en el que quizás nos aguarde una muerte tan absurda como la del propio Garp. Es lo que los críticos —si esta fuese una novela hispanoamericana— llamarían realismo mágico. No hay tal, no sólo porque la vida que se relata sea la vida de los USA, sino porque como ha dicho el propio G.G. Márquez “no hay realismo mágico”, sólo la vida que nos rodea y los escritores geniales. El resto es literatura.

La Conjura
“como debe ser”

Para saber donde estamos es imprescindible la lectura de este libro: sin duda el más extraño de cuantos se han escrito nunca. Frustrado por no poder publicarlo, su autor escogió el camino del suicidio en 1969. Solamente un defecto: la precipitación. Era posible quedarse en espera del triunfo. Diez años más tarde *La conjura de los ne-*

cios (Barcelona, Anagrama, 1982) se convertía en una de las novelas más leídas de la historia literaria norteamericana, y un año después recibía el cálido reconocimiento del Premio Pulitzer.

Kennedy Toole nos recuerda que el capitalismo es irracional, que las rejas de los manicomios, a pesar del siglo XVIII, no ofrecen seguridad ninguna.

Y para ello nada mejor que utilizar la figura de su protagonista, un joven de caprichos feudales, esperpéntico, pero que puede ver desde fuera el esperpento de la normalidad burguesa. Uno a uno quedan satirizados los mitos de la sociedad correcta, fuerte, “como debe ser”. Será conveniente que tomemos nota: aunque sólo sea para saber donde estamos.

Jaque a la
dama y
mate al
dragón

Volvió el Planeta de nuevo con el escándalo de no haber promovido ningún escándalo. Todo discurrió por los cauces que impone la más estricta normalidad. Incluso la novela premiada cumplió con el código: pudo permanecer en un segundo plano a causa de su evidente mediocridad. Un nuevo autor, Fernández Santos, para la cuadra de Lara, que ha seguido la gloriosa tradición de premiar malas novelas de grandes autores (de Sender a Marsé). Sólo un dato a resaltar. Sánchez Dragó, en su programa semanal de televisión dedicado a la crítica de libros, organizó una mesa en torno a la novela compuesta por los siguientes señores: J. Manuel Lara (Presidente de Planeta), A. Prieto (Asesor de Planeta), A. Grosso (Finalista premio Planeta) y Fz. Santos (Premio Planeta 1982).

¿Adivinan si la novela aprobó ante tan riguroso y “mágico” jurado?

Ocurre que al Premio Ciudad de Granada instituido por el Excmo. Ayuntamiento le han salido “bases” nuevas. Y ocurre que no estamos completamente de acuerdo con esas bases. Sobre todo en lo referente a Literatura. Creemos tener los suficientes elementos de juicio como para opinar que la reducción a narrativa del apartado literatura es un error. Por varias razones, en primer lugar porque el cultivo de la narrativa no ha sido sobresaliente en nuestra ciudad durante las últimas décadas. Podría argüirse que un premio de este tipo fomentará ese cultivo, pero muchos nos tememos que los narradores no surjan al calor de los premios, sino más bien al de otras condiciones más infraestructurales. Podría afirmarse que el premio

no está dirigido solamente a nuestra provincia, sino más allá de las fronteras; pero entonces la dotación es corta. Medio quilo no es suficiente para impulsar el cruce de fronteras, cuando premios semejantes andan ya por los dos. En segundo lugar, pensamos que debían haberse mantenido los premios para poesía y teatro, aunque sólo rotaran estos últimos dejando fija la narrativa (cuestión de ampliar presupuestos), porque la poesía evitaría que la modalidad literatura pudiese quedar desierta (peligro mortal para la vida de los certámenes) y el teatro podría aglutinar la fuerte inquietud escénica que nuestra ciudad, en vísperas de un acontecimiento internacional, respira.

Proyectos
municipales

El Ayuntamiento de la Ciudad tiene ahora entre manos dos proyectos de carácter cultural, ambos de notable envergadura. Uno de ellos es el Festival Internacional de Teatro; el otro, la recientemente anunciada Universidad de Verano Federico García Lorca. El Festival es para este año —para dentro de unos cuatro meses— y poco se sabe de él. No lo decimos porque tengamos una especial curiosidad morbosa al respecto, sino porque el más elemental sentido común indica que un acontecimiento que tiene las pretensiones de las que a nivel privado se habla, si se quiere que tenga una verdadera repercusión como foco de dinamización de la ciudad por la vía del hecho teatral, debería estar precedido de acontecimientos que ya se echan en falta. Más que ningún otro, el teatro es un tipo de espectáculo que no es nada sin el público. Y el público no es, desde luego, una masa inerte a la que da satisfacción ver haciendo cola; tiene que llegar a ser algo más; sobre todo, tiene que ser un colectivo social que tenga la oportunidad de enfrentarse al hecho teatral en condiciones distintas a las que hasta ahora son habituales —y no por culpa del público. ¿Por qué no está en marcha ya una campaña en este sentido? Lo malo es que, si en este Festival lo que se va a repetir es una oferta cultural calcaada sobre el *modus operandi* de los Festivales de Música y Danza, nos parece absolutamente rechazable que el Ayuntamiento asuma ese proyecto y gaste en él veinte millones de pesetas. Mejor veríamos que ese mismo dinero —o más, si hiciera falta— se invirtiera en un tipo de Festival que asumiera el riesgo de buscar nuevos modos de entender el teatro por parte de los ciudadanos; de existir esa voluntad experimentadora, las pérdidas económicas siempre tendrían una justificación. Esperemos, no obstante, a que las sorpresas se anuncien, se dé a conocer el programa del Festival y podamos examinar las cosas de cer-

ca. De cualquier manera, está claro que, como decíamos, hay cosas que se tendrían que estar haciendo ya.

De la Universidad de Verano es pronto para hablar. Pero el Alcalde ha apuntado, en declaraciones a la prensa, que le gustaría que esa Universidad estuviera en la línea de lo que fue la Extensión Universitaria ideada por los hombres de la Institución Libre de Enseñanza. Desde luego, dada la penuria de la historia cultural de España, es lógico que, al mirar atrás en busca de un precedente, la mirada se pare en aquella experiencia. Esperamos, sin embargo, que las palabras no quieran decir nada más, que no se nos vaya a endosar el *remake* de una institución decimonónica obsoleta.

Que las necesidades culturales del país demanden aún esfuerzos como el de aquel voluntarismo, no significa que las soluciones puedan ser las mismas.

Y queremos señalar, finalmente, un riesgo común a ambos proyectos, el Festival y la Universidad de Verano: el riesgo de la repetición. Ambas iniciativas se justificarían en la medida en que aprovecharan la experiencia de otras anteriores (rara es la ciudad importante que no tiene ya un Festival de Teatro, y Universidad de Verano hay también las suficientes), no sólo para no repetir sus errores o insuficiencias, sino sobre todo para superarlas, para que la especificidad que nuestro Festival y nuestra Universidad tengan resida, no tanto en la aldeana atención a lo local, como en intentar añadir algo nuevo a lo ya conocido. Nos consta que hay personas en el Ayuntamiento capaces de ver más allá de la coyuntura inmediata, por áspere y obsesante que ésta sea, y por eso nos permitimos esperar que no se incurra en los peligros señalados. Otra cosa es que hayan dado ya pasos irremediables. Por lo pronto, lo primero sería informar. Estamos dispuestos a colaborar, y no sólo con la crítica, pero también con la crítica.

Al fin, buen teatro

Lo primero a destacar de la actuación de Teatro de la Ribera es la solidez del texto; cuántos grupos independientes tiran por la borda un esfuerzo siempre encomiable, precisamente por ponerlo al servicio de libretos que, en el mejor de los casos, una buena dramaturgia sólo conseguiría medio apañar. *El entrenamiento del campeón antes de la carrera*, de Michel Deutsch, desde luego, una obra espléndida; a veces, parece un Chabrol pasado al teatro, y siempre recuerda a lo mejor, a un Brecht asumido como posición básica desde la que abordar el hecho teatral, entendido como acto de lucha ideológica.

En segundo lugar, Teatro de la Ribera sirve ese texto con buen rigor, primando la aceleración del ritmo y dando así sentido y profundidad a la ruptura de la forma "lógica" de las secuencias. Sobre todo, es eficaz el duro contraste en las



voces, que en el final adquiere caracteres de hallazgo.

Por último, la oportunidad de este montaje parece incuestionable: una pieza absolutamente didáctica sobre el fascismo en la que, tomando como célula dramática un acontecimiento del ámbito de lo privado —el hogar—, se profundiza en el análisis hasta hacer aparecer con perfecta nitidez la significación política directa de los fantasmas cotidianos, particulares, del código fascista. Llama la atención el acierto con que el Campeón va reduciendo a enunciados cada vez más escuetos su discurso; ese "No es tan fácil engañarme" resulta verdaderamente emblemático.

Lo que es una lastima es que tan poca gente haya visto esto, cuando merecía realmente la pena. Algo falla en la manera de programar teatro que mantienen ahora el Ayuntamiento y el Gabinete de Teatro de la Universidad, y probablemente sean deficiencias a solucionar más a largo plazo. Quizás el teatro se esté ofreciendo como antes, cuando tenía un público que ahora —en todos los sentidos— anda disperso. De ser así, habría que plantear la oferta teatral sobre otras bases, en busca de otro público y con otros objetivos. La obra de Michel Deutsch se prestaba a ello, desde luego: ni uno sólo de los elementos vanguardistas que aporta entorpece su asimilación inmediata por un público mayoritario.



EN LA ESCENA

¿Quién es el público y dónde se encuentra?



Dice Nietzsche que "el gusano, al ser pisado, se enrosca. Medida inteligente; de esta manera disminuye la probabilidad de ser pisado de nuevo. En el lenguaje de la moral: humildad". Con este aforismo queda retratada, disecada, con el culo al aire, toda moral. En *El precio*, Arthur Miller hace lo mismo con los sentimientos, concebidos como humanos, eternos, pero que son los más típicos y caros de la que todavía hoy sigue siendo sociedad pequeño-

burguesa por más que post-industrial. El texto muestra implacablemente la naturaleza sociocultural (Montagu, histórico-ideológica-falsa conciencia (Marx), etc. de esos sentimientos mediante los que se conforta el pequeño-burgués (amor filial, conyugal, fraternal...). Queda plenamente claro que por debajo de ellos late la presencia del más descarnado egoísmo, cuasi biológico, adoptando, eso sí, con la propia conciencia del sujeto, las más amables formas,

incluso disfrazadas con las galas hermosas del sacrificio altruista. Tal es la carpintería sobre la que se asienta el texto de Miller representado durante seis días en nuestra ciudad por la compañía *Teatro de los Buenos Aires*. El público, que suele llenar el recinto donde se representó la obra durante las fiestas del Corpus para ver la última función de Gala o de Jaime Salón, brilló esta vez por su ausencia. ¿Y van cuántas?

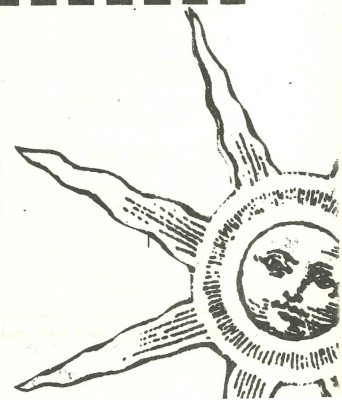
Juan CRUZ

La mueca que no cesa

La trayectoria del *Grupo Tábano*, desgraciadamente, en los últimos años se ha ido quedando anquilosada en los afeites de una fórmula coyuntural y antigua. La liquidación de los recursos del "agi-pro" provocó en su momento la reestructuración del trabajo, e incluso la desaparición física, de muchos de los integrantes del llamado Teatro Independiente. *Tábano*, siempre en esa frontera ambigua entre la profesionalización y el amateurismo, aderezada en los primeros años con un ideologismo político radical, descubrió muy pronto que su posible pervivencia pasaba por los esquemas del "populismo", cuanto más barato y grandilocuente mucho mejor. Fermín Cabal fue la deserción que apuntaba claramente hacia las fórmulas nostálgicas del sainete ("Tú estás loco Briones") barnizado de izquierdismo descafeinado y, lo que es más, de madrileñismo barato. Mejor Arniches que la nada.



El resto del colectivo *Tábano*, intentando salvaguardar su pureza por medio de la elección de grandes: Brecht, Shakespeare, Fo, etc., ha ido incidiendo más y más en el grotesco, en su sentido más peyorativo. Con la obra de Dario Fo se culmina un proceso en el que cualquier intento materialista de construcción escénica se ve pasado por las armas del populismo más trasnochado y mistificador. Así no debe de extrañarnos mucho que el personaje principal de "La Mueca del miedo" esté tratado por Angel de Andrés (junior) en la misma clave que el conocido y denostado cómico Eloy Arenas construye sus bufonadas. Algo de Dario Fo queda en 'pie (porque no en vano son maestros los maestros) pero es una pena, una pena cada día más indignante.



De Granada y sus poetas II

a Enrique Vázquez



Pero la gente volvió a preguntarse entonces: ¿qué es la poesía? La guerra (sus consecuencias) parecía haber solucionado definitivamente el molesto interrogante abierto por las vanguardias en los primeros años del siglo. Sartre, algo platónico a la hora de exiliar a los poetas de la república social del compromiso, tenía ya escrita la leyenda de los tiempos modernos: "El escritor tiene una situación en su época; cada palabra suya repercute". Se trataba de reservarle a los artistas un lugar de privilegio en la angustia colectiva. ¿Originalidad? Sólo la necesaria para seguir manteniendo la ideología poética, porque la entidad del género —en cuanto expresión de un desasosiego general— estaba ya dada de antemano. Gajes del difícil oficio de vivir, existencialismo mezclado con los subterráneos de la religión y, en España, con el enfrentamiento a la dictadura. La poesía quiso ser el diario íntimo de este enfrentamiento, pero los fascistas también supieron ponerse sentimentales, aunque sólo fuera con las canciones de Doña Concha.

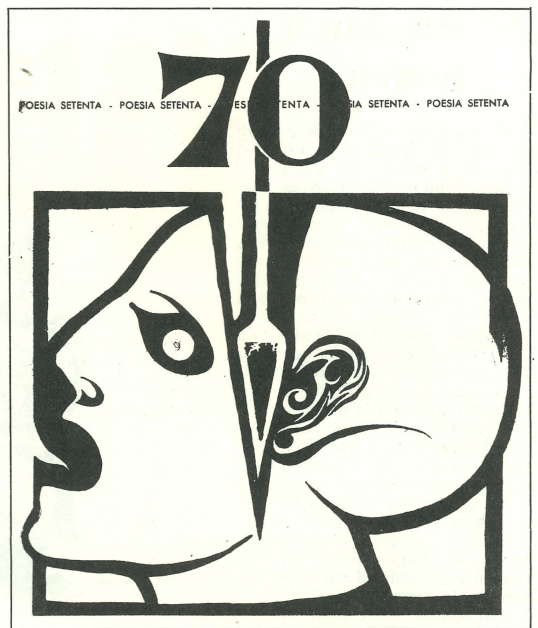
Quizás por esto los poetas volvieron a preguntarse, en la década de los sesenta, por el carácter esencial de la poesía. Y con ellos vino la guerra, la vanguardia de nuevo, porque muchas cosas estaban haciéndose evidentes gracias al desarrollo

económico. Los escritores tomaron conciencia de no vivir en un simple paréntesis político, a la espera de recobrar la libertad abstracta de la República, y se supieron enfrentados a un enemigo mucho más amplio: el mundo utilitario de la burguesía. El Mayo de 1968, con su estrategia de la transformación moral, estaba cada vez más cerca; la cultura no tenía más remedio que huir de los estrictos cauces de las instituciones tradicionales, y los poetas volvieron a hacerse abanderados de su propia marginalidad. Así, la renovación de la poesía granadina, y de la española en general, se produjo en la medida en que los poetas consideraron otra vez su obra como la expresión de un ideal de vida distinto, puro, acaso más libre. Y de nuevo tuvo el amor sus símbolos, como el mar su mecánica. "Hay quienes llegan al escepticismo vital —escribía Antonio Carvajal en la contraportada de su segundo libro— por vía del desengaño literario; yo

he llegado al escepticismo literario por medio del desengaño vital. Se vive en un ambiente general dominado por la prostitución moral más repugnante. No creo absolutamente en nada, salvo en la amistad..."

El poeta reclama un mundo propio, un mundo donde el verso adquiere valor en sí mismo, autonomía para la transcendencia; lo que de hecho no impide (porque no se trata de una torre de marfil, sino de una respuesta profesional al sistema) que se produzca la militancia política en el terreno empírico de la realidad o que se intente embellecerla: "Verde le dejo junto al mar tranquilo; joven le dejo junto al mar callado". Volver (aunque hubo una parte de la poesía andaluza que nunca dejó de hacerlo) a poetizar la realidad: ahí radica la importancia de *Tigres en el Jardín* y su necesidad de recuperar el paisaje como lugar estético, necesidad que se extiende a los libros posteriores de Antonio Carvajal. Una lógica literaria muy parecida podrá encontrarse más tarde en los poetas que a partir de 1975 ponen en marcha la editorial *Silene* (José Lupiáñez y José Ortega), en Enrique Noguera o en José Gutiérrez, cuya trayectoria merece una atención especial, por la evolución sufrida desde los primeros libros (*Ofrenda en la memoria*, *Armadura de sal*) hasta los últimos poemas: *El don de la derrota*.

Pero curiosamente la renovación de la poesía granadina se obra desde dos de los aparatos que habían sido más íntimos para los españoles de posguerra, fundamentalmente en la planificación ideológica del franquismo: la radio y la universidad. La nueva ética literaria, la voluntad de vivir como poetas, común a todos los escritores del momento por las causas que anteriormente vimos, no se resuelve aquí en un único intento de perfección técnica, sino en la aparición de una verdadera "bohemia vanguardista" y en una fuerte capacidad organizativa (forzada también por el



compromiso público que exigía la política de aquellos años). En 1965 inicia su original andadura radiofónica el programa "Poesía 70", que a partir de diciembre de 1968 pasará a convertirse en una de las revistas más importantes en la historia reciente de la poesía andaluza. Bajo su director, Juan de Loxa (poeta inagotable en la animación cultural de la ciudad) se irá aglutinando una serie de nombres hoy ya suficientemente conocidos: Fanny Rubio, Carmelo Sánchez Muros, Juan J. León, José Heredia Maya, Justo Navarro, José Carlos Rosales y Pablo del Aguila, poeta del que se publicará postumamente su libro *Desde estas altas rocas inmemorables pudiera verse el mar*.

Al mismo tiempo, un grupo de jóvenes universitarios (de la universidad de 1968) da origen a la revista *Tragaluz*. El primer número se publicó precisamente bajo el aire enrojecido de mayo, de la mano de Alvaro Salvador (otro nombre clave en la agitación cultural granadina), Antonio García Rodríguez, Domingo Failde y Manuel Alvar Ezquerro. Entre otros, allí publicaron sus primeros poemas José Heredia Maya y Javier Egea (Francisco Javier Egea por aquellos entonces).

A pesar de la polémica, a pesar de las diferencias, con más o menos calidad literaria, todos estaban haciendo lo mismo: devolverle a la ciudad su confortable tradición de escándalo, utilizar la poesía como una navaja con la que herir el estancamiento, la mala crianza sufrida por una generación que, sin embargo, se decidía por fin a partir el siglo en dos mitades. Y era urgente hacerse prestidigitador, sentir asco mundo y asco lirondo, herir la serena luz del viento o saberse concebido por obra de una lata de carne. De nuevo el escándalo... Aunque muy pronto la censura, los problemas burocráticos y la falta de infraestructura económica impidieron el mantenimiento de ambas revistas, el panorama de la poesía granadina se había renovado por completo al principio de los años setenta, como quedó de-

mostrado en la nómina inicial de los premios "García Lorca" de la Universidad (concedidos a Carmelo Sánchez Muros y Alvaro Salvador), o con la publicación de los primeros libros de Enrique Morón, Juan de Loxa, Rafael Rodríguez, José Heredia, y posteriormente de Vicente Sabido, Javier Egea, Antonio Enrique (iniciando la colección *Zumaya*) y Antonio Jiménez Millán.

Se trata de una lista infinita de nombres, que demuestra mejor que nada la importancia real de la poesía en la vida pública (política) de la ciudad, durante las últimas décadas. Los poetas, activistas de esa libertad que se sentía ya al alcance de la mano, jugaron un papel central en los agitados años de la transición: lo que explica la extraordinaria participación ciudadana conseguida en el Homenaje a García Lorca de 1976. Era la consecuencia lógica de un espacio cultural progresista, mantenido a lo largo de mucho tiempo, y en el que habían coincidido con los poetas jóvenes alguno de los nombres más significativos de la generación anterior (José G. Ladrón de Guevara, por ejemplo). Fruto de esta coincidencia surgieron varias propuestas interesantes, entre las que cabe destacar el libro colectivo *Jondos 6*.

En otro sentido, buscando la formación de un frente cultural amplio con el que poder incidir en el cambio político, aparece el "Colectivo 77". Su primer libro, *La poesía más transparente*, reúne a seis poetas: Alvaro Salvador, Antonio García Rodríguez, Joaquín Lobato, José Carlos Gallegos, (procedentes del antiguo grupo *Tragaluz*), Manuel Salinas y Antonio Jiménez Millán; a los que se unió posteriormente el poeta Rafael Juárez. De su seno surgirá la revista *Letras del Sur*, revista que debería reaparecer en la actualidad, porque supuso uno de los intentos más serios para mantener la lucha progresista en el terreno de la cultura, sin caer en la trampa peligrosa del falso populismo.

Luis GARCÍA MONTERO



Granada
Marzo 1969

TRAGALUZ

REVISTA DE POESÍA

OLVIDOS
DE GRANADA

Redacción:

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

Diseño:
Juan Vida

Correspondencia:
OLVIDOS DE GRANADA
Pintor López Mezquita, 3
Granada

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