



OLVIDOS DE GRANADA

Mensual de la cultura en Granada

EDITADO POR LA DIPUTACION PROVINCIAL

¿TODAVIA
UNA MORAL?

PROUST INEDITO
CINE: LOS TIEMPOS
ESTAN CAMBIANDO
POESIA Y NOVELA DE
LOS 50

OLVIDOS DE GRANADA

Mensual de la cultura en Granada

EDITADO POR LA DIPUTACION PROVINCIAL

Edita:

Área de Cultura de la
Excma. Diputación Provincial
de Granada

Director:

Mariano Maresca

Consejo editor:

Juan Manuel Azpitarte, Juan Calatrava,
Luis García Montero, Rafael Juárez, Ignacio Mendiguchía,
Juan Carlos Rodríguez, José Carlos Rosales, Álvaro Salvador,
José Luis Serrano y Andrés Soria Olmedo.

Redacción:

Rafael Goicoechea, Rosario Alonso, Marta Falces,
Manuel Rodríguez, Antonio Cazorla y Paloma Ruiz Burgos.

Diseño:

OLVIDOS DE GRANADA

Maquetación:

Rafael Gómez
Luis Jarillo

Correspondencia:

OLVIDOS DE GRANADA,
Área de Cultura de la Diputación Provincial
Palacio de los Condes de Gabia,
Plaza de los Girones
Granada

*OLVIDOS DE GRANADA no se identifica necesariamente
con los artículos firmados que publica.*

Depósito Legal GR 573/1984

Ediciones ANEL, S.A. Granada.



N.º 10 Sumario

OCTUBRE, 1985
150 ptas.

La espuma de los días	3	<i>Al volver y empezar</i>
Mitológicas	4	Antonio Muñoz Molina: <i>Walter Starkie, en las ciudades de los ojos</i>
Poesía y novela de la generación de los 50	7	Juan Carlos Rodríguez: <i>El descubrimiento de la realidad. Notas sobre la novela española a partir de 1939.</i> José Luis García Martín: <i>La generación del mediosiglo.</i>
	12	<i>Un inédito de Marcel Proust / 1</i>
Entrevista	14	Rafael Goicoechea: <i>Román Gubern. Cine: Los tiempos están cambiando.</i>
¿TODAVÍA UNA MORAL?	16	Artículos de Fernando Savater, Manuel Escamilla, Damián Salcedo, Antonio Jiménez Millán y José Carlos Gallegos. Julio Juste: <i>La moral de la pintura frente a la pintura moral.</i>
EL CURSO DE LOS ASTROS	30	Secciones: El cuarteto de Alejandría, Allanamiento de mirada, Sobre la mesa, Fuegos de artificio y comentarios de actualidad.

Foto de
portada

Javier Algarra



Vivimos felizmente unos años de tumulto cultural.

Nadie debe asustarse, nadie debe sentirse molesto porque buena parte de la población haya comprendido que la mediocridad es sólo una hipótesis incompleta sobre la vida y necesite a cada momento tirar la casa por la ventana, cambiar los armarios, perder el miedo a las vueltas de campana. Sin duda, es una exigencia que respeta muy poco la pacífica tranquilidad de las ideas fijas o el lado más oscuro de los orgullos estancados. Además, parece que estamos llegando al límite del movimiento imaginado; ningún programador de modas hubiera sido capaz de pedirle a la vieja Europa, recién acabada la primera guerra, que una vez asimilado el trepidante ritmo del Charleston volviera a levantarse para olvidarlo inmediatamente en otros brazos. Ahora, las frases se quedan rancias antes de salir de los labios, todo sucede a todo, las cosas estallan, ven, vencen y desaparecen como fantasmas, vienen y van sin detenerse apenas para recoger su propia cosecha. La copa se ha llenado de burbujas; pues bien, levátemos la copa y brindemos por ello.

Pero tampoco conviene sorprenderse mucho. En realidad, sólo los que leyeron a medias y con desprecio los estudios de Benjamin sobre la cultura de la Metrópoli, pueden ahora sentirse sorprendidos ante es-

ca y libre en favor de la cultura pública». Nos interesa, por supuesto, opinar, privilegio o compromiso que no suele ser muy común en la España de hoy; pero nos parece incluso más importante atraer la atención hacia algunos temas sobre los que se debe opinar, temas que necesitan un debate público para aclarar de qué botella salen las burbujas y en qué copa deben beberse.

De ahí que OLVIDOS DE GRANADA reestructure sus páginas y ofrezca en ellas determinados bloques monográficos destinados a estos temas. Quizás la cuestión esté en revisar todo lo que se da por supuesto cuando se hacen ciertos análisis llenos de apresuramiento y de sinformación. Empezar con el sempiterno mundo de la moral, es algo más que una obligación de personas morales, de obsesión propia, aunque los números anteriores de la revista anunciaban ya nuestra posición. Si, como parece verse más claro cada día, los problemas políticos e ideológicos de nuestra sociedad, quieren reducirse, por obra y gracia de las *personas responsables*, a un debate ético, a un estilo de vida, bueno será reconsiderar las diferentes alternativas que se han venido dando tradicionalmente desde el horizonte de la moral. ¿Se puede reducir el mundo a una tensión ciudadana entre honrados y sinvergüenzas? Bueno será saberlo, porque los fallos insidiosos,

te tumulto. Una vez funcionalizados, convertidos en signo y moneda, los síntomas culturales se suceden como los significantes de un lenguaje, apoyados los unos en los otros, buscando sentido en su fugaz encadenamiento, haciendo de la destrucción propia una parte esencial de su programa. Algo así como las vanguardias históricas, pero perfeccionadas en un mundo donde la capacidad técnica o comunicativa es mucho mayor y donde la velocidad cumple con otro estatuto. Por eso algunos críticos pueden devolvernos otra vez a las viejas palabras de Ortega: «no se sabe muy bien lo que pasa hoy. Eso es lo que pasa». El lenguaje como estructura del abrazo social, ya lo hemos dicho, es un invento anterior a la postmodernidad y hecho a la medida de los buenos ciudadanos. Nadie le pide que perdure, debe limitarse a ofrecer el espectáculo de su funcionamiento.

En vez del miedo, la negación o el espejismo mítico, la tarea es otra para los que no tenemos conciencia de saltimbanquis ni reducimos a un nivel superficial las ideas de progreso. Todo lenguaje, toda ordenación se basa en una sintaxis. ¿Cuáles son sus reglas, qué retórica ideológica otorga el número en la lista de los fenómenos actuales? En este sentido, nosotros queremos ser jueces y parte, llevando hasta el último extremo estas preguntas, para cobrar conciencia clara de los términos reales en que suelen plantearse todas las disputas, todas las ceremonias contemporáneas de recuperación o negación.

Jueces y parte. Es decir, al volver y empezar este nuevo curso, seguimos manteniendo en nuestra mancha la vocación de ser «una plataforma útil para la intervención crí-

muy abundantes en todo tipo de epigonismo, no surgen simplemente de la mala aplicación de unos principios, sino que suelen estar ya acomodados en los planteamientos originales. Para ser patriarcas de la moral, es conveniente conocer nuestra historia de personas morales. Sólo se opina en serio cuando el vitalismo deja las argumentaciones de la superficie; sólo se apuesta apasionadamente, cuando están claras las reglas del juego. En fin, se trata de vivir en la hora de ahora, como decían los clásicos, sin dejarse arrastrar por los pescadores que merodean en todos los ríos revueltos.

Y este año bajará sin duda entre aguas revueltas. Por un lado, se acercan ciertas conmemoraciones de tipo histórico; por otro, el calendario electoral va a convertirse en el protagonista de las polémicas ideológicas. En ambos sentidos es necesaria la claridad. Ni el estallido de la Guerra Civil, ni el fusilamiento de Federico García Lorca, —valgan estos dos ejemplos— se caracterizan por ser temas de segunda fila. Si normalmente los aniversarios culturales sirven para sacar del olvido y darle alguna actualidad a determinados sucesos, en estos casos mencionados debiera procurarse exactamente lo contrario: el análisis serio del abundantísimo y confuso material ya existente. Por su parte, los procesos electorales que se anuncian (o se desmienten), basados más que nunca en planteamientos de vocación histórica y lazos seculares, deben obligarnos también a un minuto de silencio, para reflexionar sobre lo que queda flotando detrás de cada palabra brillante o responsable. ¿De qué pertenencia cultural se nos está hablando? Seguramente a OLVIDOS DE GRANADA no se le olvidará opinar sobre estos casos.

WALTER STARKIE EN LAS CIUDADES DE LOS OJOS

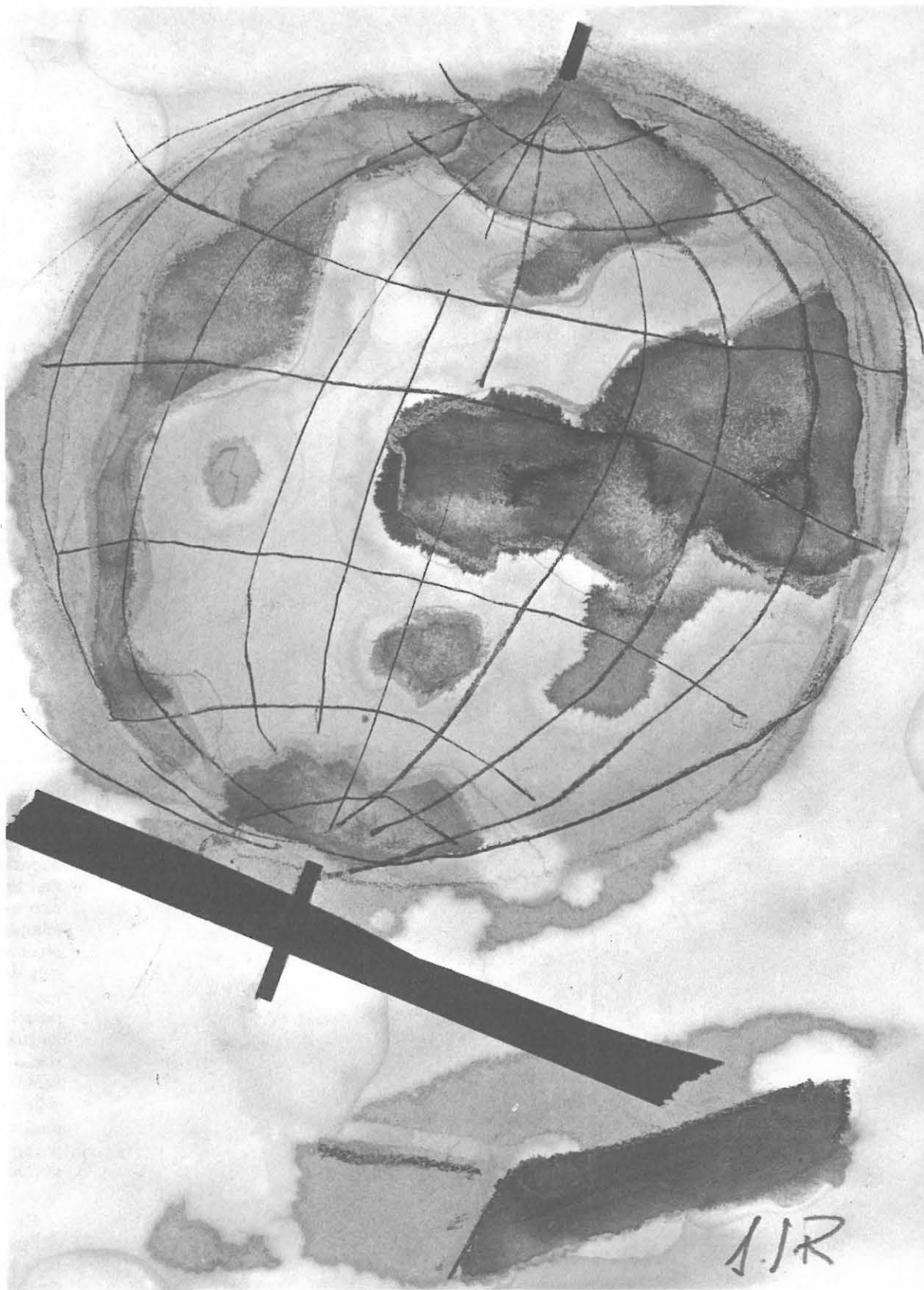
Sobre un viaje
que empieza en la realidad
y acaba en las tinieblas

MITOLOGICAS

La Diputación Provincial de Granada presenta en estas fechas la reedición de *Don Gitano*, de Walter Starkie, un libro dotado de suficiente singularidad en la literatura de viajes y que, en esta ocasión, aparece con el prólogo de Antonio Muñoz Molina que aquí reproducimos íntegro.

Antonio
Muñoz Molina

Es en el siglo XVIII cuando el relato de viajes adquiere en Europa el estatuto de una disciplina moral, del mismo modo que el viaje en sí se constituye en privilegiada norma pedagógica. Pero mucho antes, tal vez desde que Marco Polo, al contar o inventar el suyo, abriera fertilísimos continentes para la imaginación que permanecieron más bien vírgenes para la geografía, la aventura públicamente relatada tenía una oscura dimensión alucinatoria cuyo lugar exacto no era la mirada impasible del viajero y a la vez testigo que observa las cosas lejanas y desconocidas para contarlas al regreso, sino su conciencia, casi nunca explícita, de estar cumpliendo una transfiguración moral que roza el vértigo de lo prohibido, pues quien la sufre, quien percibe la apetencia no sólo de lugares nuevos sino de una identidad extraña que brota en él a medida que los descubre, puede quedar atrapado por la lejanía, sedentario extranjero entre los bárbaros y extranjero también, si regresa, entre los suyos. Como en la no-



Alfonso Sánchez Rubio

vela de Conrad, hay cierta clase de viajeros que avanzan siempre hacia el corazón de las tinieblas, y algunos de ellos, igual que se inmunizan preventivamente contra la malaria antes de embarcarse, deben tomar esas lecciones de abismo a que sometió el profesor Otto Lindembrock a su sobrino Axel cuando estaban a punto de iniciar un viaje en el que era preciso que supieran resistir la aciaga tentación de los más oscuros precipicios. Hablo aún, por supuesto, de una novela, pero la mayoría de los relatos púdicamente lo son, y de cualquier modo esa novela, *Viaje al Centro de la*

Tierra, es también un riguroso tratado moral de iniciación en lo desconocido y temible, en los métodos para asomarse al abismo y regresar ileso de su maleficio y su fascinación.

Pero sería inexacto suponer que tales apetencias y tan abisales descensos constituyen la norma en los relatos de viajes, entre otras cosas porque la mayoría de los viajeros ni desean ni alcanzan lo definitivamente extraño, e incluso cuando lo rondan o pisan su límite suele ocurrir que no advierten hasta dónde han llegado, y vuelven inmunes a la maravilla o al ho-

rror, y escriben un libro tan fortalecido de lugares comunes y bibliografía como exento de cualquier trato con la realidad. Cualquiera que esté un poco familiarizado con la literatura de viajes sabe que, muy en contra de su reciente prestigio, es un género casi siempre previsible y casi siempre banal, adicto sobre todas las cosas al tedio de lo exótico y a la costumbre del desprecio, porque la mirada del viajero, desde hace dos siglos, es una mirada abiertamente colonial, y ese místico y casi sagrado Viaje al Sur que tanto se lleva este siglo en la literatura no es tanto una alegoría de la voluntad de recobrar el paraíso como una rutinaria excursión por las posesiones de Ultramar, destinada no al descubrimiento sino a la comprobación de lo ya aprendido, generalmente en una guía turística, en un libro de viajes. Por eso no es nada paradójico que tal estirpe de viajeros deplora sobre todo la novedad: a Gautier le molestaba que los españoles no vistieran unánimemente de chaquetilla corta y faja al cinto, el barón Charles de Davilliers esperó en vano que asaltara su coche una cuadrilla de bandoleros cuando viajaba a Granada, y consignó sin el menor rubor su desengaño, del mismo modo que a Gerald Brenan, en 1919, le sorprendió descubrir que pasear por Granada no era exactamente igual que presenciar una representación de *Carmen*.

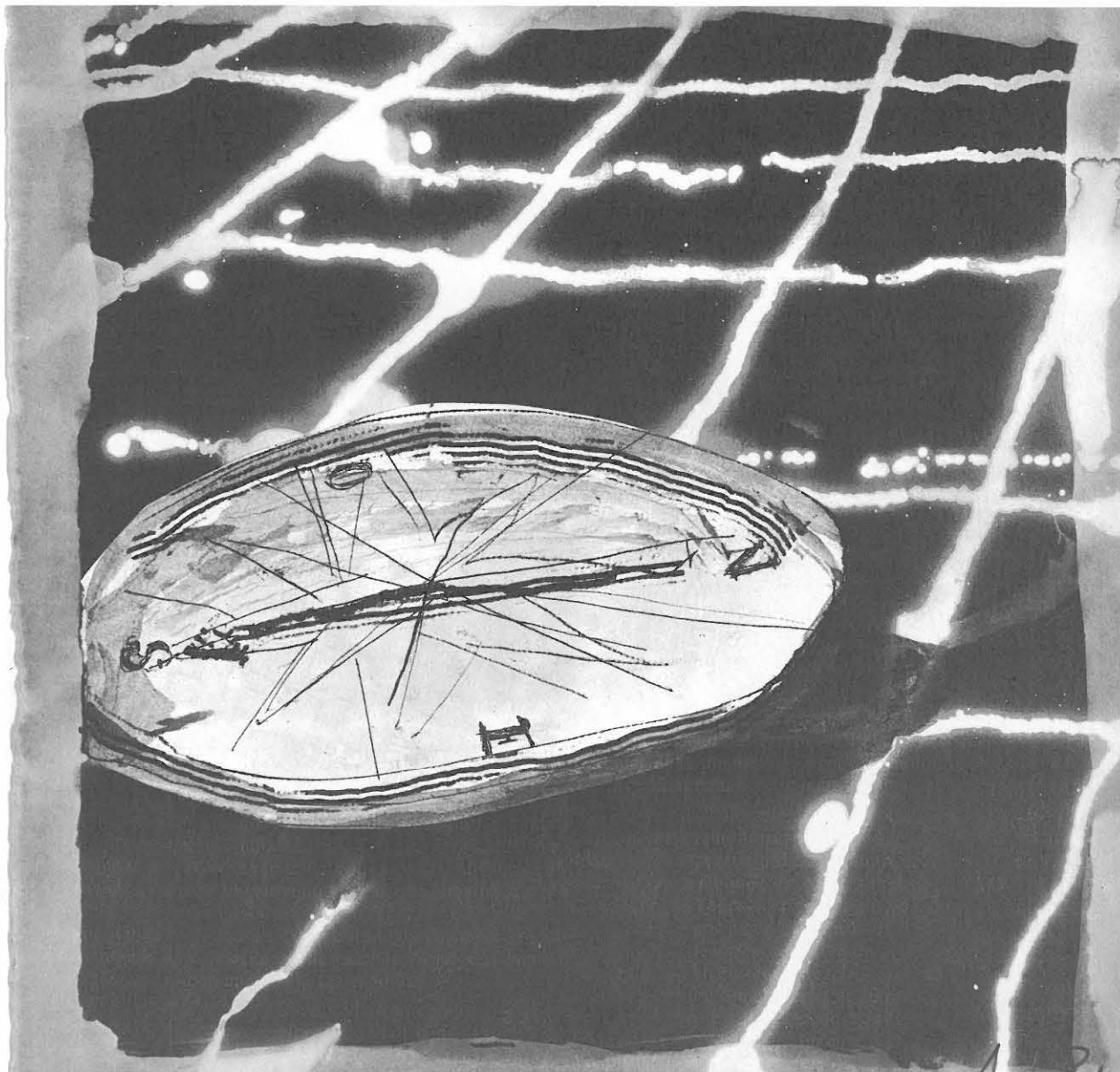
Son muy pocos los viajeros que ven, y menos aún los que se atreven a abandonar su alta condición de testigos para enredarse en la vida de la ciudad extranjera a donde los llevó su viaje, para emboscarse, aunque sea transitoriamente, en una identidad de impostores, del mismo modo que Foucauld se disfrazó de árabe para acceder así a la ciudad prohibida de Timbuctú y ver lo que no debían presenciar sus ojos. Sólo entonces, cuando se intenta ser otro y se mira lo que no debe ser mirado, empieza el verdadero viaje, y son muy pocos hombres los que lo han emprendido: Marco Polo, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Ali Bey, Foucauld, Lord Burton, Gauguin, Stevenson, tal vez Robert Graves en Mallorca, tal vez, también, en alguna de sus borracheras en la Manigua o en las broncas cuevas del Sacromonte, Walter Starkie, o su personaje, Don Gitano, también llamado Antonio Ojo de Cabra, Juan el Piojoso, Rosi el Descosido, Eustaquio, don Gualterio: los mismos nombres que le asignan las gentes de mala vida cuyo trato frecuente son prueba de su transfiguración y la señal del éxito de su impostura. Los mendigos, los gitanos, los músicos ciegos, los cantaores sumidos en una borrachera tan perpetua y sagrada como la de Paul Verlaine lo admiten como uno de los suyos. Sólo nosotros, pues leemos su libro, lo sabemos un impostor y probablemente un fugitivo de otra o de otras vidas, pero ignoramos quién hay verdaderamente tras la máscara y cuál es el motivo de ese viaje que lo lleva a los más temibles arrabales de las ciudades y de su propia conciencia. Esa es otra de las singularidades del viajero, o más bien del personaje del libro. En *Al Sur de Granada*, en *Memoria personal*, Brenan explica

con lucidez y pasión porqué huyó de Inglaterra en 1919 y eligió vivir como un docto naufrago rodeado de dos mil volúmenes en esa aldea de la Alpujarra que a sus amigos ingleses debió antojárseles tan remota como una isla en el Pacífico. Desde que Baudelaire estableció el derecho a la huida y el derecho al desorden, hay una larga literatura de fugitivos imaginarios o reales en la que se incluyen esos libros de Brenan y la impetuosa autobiografía de Robert Graves cuyo solo título ya es una radical declaración de principios: *Adiós a todo eso*. El libro de Graves termina casi en la víspera del viaje. El de Walter Starkie, *Don Gitano*, arranca justamente entonces: «A la mañana siguiente del día de San Patricio de 1935 subí a bordo de un vaporcito que, lentamente, se dirigía a Tanger». Esas palabras en tono menor, esa tranquila enunciación que tan oblicuamente invita a entrar de una manera a la vez inadvertida y brusca en el relato, pertenecen indudablemente a las sabidurías más eficaces de la novela. En ellas debe buscar el lector algunos de los placeres más intensos de *Don Gitano*, de ese irlandés aventurero y no siempre transparente y jovial, Starkie.

Como en las novelas modernas, gobernadas por la elipsis, en *Don Gitano* hay una información que se oculta al lector y es previa o paralela al relato evidente, señalando apenas su forma, como la del cuerpo oculto tras una cortina, sin mostrar el rostro que quisiéramos conocer y que la trama nos prohíbe. Starkie, o acaso el narrador de la historia, el malaventurado peregrino que vive de su violín como los músicos callejeros de las ciudades marroquíes y del Sur de España —secuencia continua del viaje a un Oriente menor no interrumpido por el estrecho de Gibraltar— aparece de pronto, armado de todos sus atributos como personaje, unos pasos más acá del verdadero comienzo de su historia, en la cubierta de ese vapor que navega hacia Tánger, libre del pasado y de las explicaciones sobre el origen de su aparición, de su atavío y de su oficio, como si justo entonces naciera, igual que Leopold Bloom en su cocina de la calle Eccless o que el agrimensor K. en la aldea del castillo. Al lector de Kafka, y al de las novelas modernas, no debe interesarle indagar hacia atrás, y las normas del relato se lo prohíben severamente, de tal modo que, disciplinados por el género, ya no nos preguntamos por qué K. marchó a esa aldea ni dónde había vivido antes, y hasta es posible que rechazáramos como espúrea cualquier información sobre su vida anterior al inicio material del relato: el espacio vacío de lo no sabido ni dicho impone a la historia explícita una tensión secreta que la vivifica sin lastrarla, igual que el aire entra en nosotros y nos permite respirar y vivir sin que sintamos su peso inmenso sobre el mundo. *Don Gitano* no es, o no lo parece, una novela, pero su autor, el personaje que actúa y cuenta, nos exige aceptar reglas de juego semejantes.

Me apresuro a afirmar que si se trata de una cuestión de forma, es decir, de sentido. Al contrario que en las novelas,

cuya materia narrativa está siempre circundada por el vacío, como el mundo por el mar en ciertas cosmogonías antiguas, en *Don Gitano* nos es lícito mirar la nota de solapa o consultar un diccionario de literatura inglesa para satisfacer nuestra curiosidad aunque sea con materiales secundarios: el personaje tendrá entonces una vida anterior a condición de que incurramos en la peligrosa



Alfonso Sánchez Rubio

creencia de que ese músico vagabundo y cultísimo cuya voz nos guía en el libro es una transposición indudable y exacta de Walter Starkie: irlandés, compatriota de esos dos grandes solitarios errantes que fueron John Melmoth, *the wanderer*, Leopold Bloom, decano del *Trinity College*, fundador con Yeats del *Irish National Theatre*, combatiente en Italia durante la I Guerra Mundial, viajero culto por España, donde conoció a las mejores inteligencias de nuestra vanguardia, director desde 1940, en los años más sórdidos de la tiranía, del Instituto Británico en Madrid, profesor luego de literatura española en la Universidad de Los Angeles, regresado a España en los últimos años de su vejez, muerto en Madrid, en 1970, desconocido y muerto para casi todos nosotros, porque este libro, *Don Gitano*, no se reeditaba en España desde 1946. Un *scholar*, pues, tan respetable y sabio como Graves, como la muchedumbre de hispanistas fascinados o hirsutos que escriben tesis doctorales sobre el último de nuestros poetas inéditos o sobre la más breve peripecia de nuestra Guerra Civil. Un viajero exhaustivo como Ri-

Como en las novelas modernas, gobernadas por la elipsis, en *Don Gitano* hay una información que se oculta al lector y es previa o paralela al relato evidente, señalando apenas su forma, como la del cuerpo oculto tras una cortina, sin mostrar el rostro que quisiéramos conocer y que la trama nos prohíbe.

chard Ford, novelero como Washington Irving, fascinado por los gitanos y dotado del don de las lenguas —incluido el romani— como George Borrow, tardío, casi anacrónico, como Gerald Brenan y tan atrapado como él, por su otra vida española, que eligió también morir entre nosotros para consumir así un viaje que al renunciar al regreso sólo termina con el final de la vida: pero tampo-



Alfonso Sánchez Rubio

El autor, pues, está respetablemente dotado de una biografía. Falta saber por qué carece de ella su personaje, casi tan radicalmente como de medios de fortuna. Todavía a bordo del vapor, hace recuento de sus bienes: "Tengo salud, cabeza clara, piernas fuertes y unas pocas libras en mi bolsa para lo que pueda suceder... ¿No llevo además la compañía de mi violín, mi fiel caballo ideal y un sólido bastón?"

co Gauguin ni Stevenson volvieron.

El autor, pues, está respetablemente dotado de una biografía. Falta saber por qué carece de ella su personaje, casi tan radicalmente como de medios de fortuna. Todavía a bordo del vapor, hace recuento de sus bienes: «Tengo salud, cabeza clara, piernas fuertes y unas pocas libras en mi bolsa para lo que pueda suceder... ¿No llevo además la compañía de mi violín, mi fiel caballo ideal y un sólido bastón?» También llevaba en la mochila, lo sabremos después, una baraja de tarot a la que pide noticia de su inmediate porvenir tan concienzudamente como los viajeros de otra estirpe consultan las guías de ferrocarriles, eligiendo así el misterioso azar igual que los otros eligen un hotel adecuado, un catálogo invariable de monumentos o postales. Y los naipes le prometen locura y expiación, mujeres como reinas de pelo negro con las que tal vez podrá casarse, la rueda de la Fortuna en la que está Paged, *el tauraturgo o mago ante su velador, dados y cubilete. Su varita mágica podría enloquecerme por completo. Es en los*

naipes, en la disciplina del azar, donde este viajero aprende sus lecciones de abismo, y así, tan despojado de futuro como de pasado, da limpiamente los primeros pasos de su aventura: en primera persona y sin fortuna ni linaje, como los pícaros españoles a quienes imaginariamente escucha conversar en el Zoco Chico de Tánger, pues nada más pisar tierra e internarse en los callejones y en el laberinto de olores y rostros de la ciudad musulmana ha cancelado no sólo su identidad anterior y el espacio usual de su vida, sino también las normas y la sucesión del tiempo, de tal modo que ahora podrá ver el mundo tal como era en Europa hace cinco siglos y escuchar en la hipnosis de la soledad voces venidas de la literatura o de la muerte. Al explicar y razonar su huida, Brenan y Graves convertían el viaje en una consecuencia de la vida anterior, y el acto de la negación era el nudo que ataba muy firmemente las dos partes de una biografía única. Pero ese hombre que se hace llamar Don Gitano, ese que en Granada recibía unas monedas de cobre cuando tocaba como los músicos ciegos en un escalón del Zacatín y deambulaba de noche por los peores prostibulos de la Manigua, no precisa explicar ni negar, porque toda explicación trastornaría su inocencia y la verosimilitud de su impostura, porque ha nacido en la primera página del libro al mismo tiempo que su libertad, con un nombre nuevo, igual que Don Quijote, igual que Rincón y Cortado cuando resolvieron buscar fortuna en los caminos y llamarse Rinconete y Cortadillo.

No es decorativa esta doble referencia a Cervantes. Desde la primera página, desde esa indirecta alusión a Rocinante —*mi fiel caballo ideal*— hasta ese capítulo final que transcurre en la Mancha, donde el viajero, como si culminara su iniciación, da forma material a sus lecciones de abismo descendiendo a la mismísima cueva de Montesinos, la aventura de don Quijote se constituye en ejemplo moral de la peregrinación de don Gitano y también en modelo literario de su relato, que repite el ritmo itinerante y azaroso elegido por el caballero de la Triste Figura; parece como si al abandonar Andalucía cruzando Sierra Morena el viajero no entrara en la Mancha, sino en el espacio imaginario del Quijote, de tal modo que el viaje, que comenzó en la realidad, terminase al otro lado del espejo y del papel de los libros, en la literatura, o en una tierra rasa de molinos con aspas como brazos y de ventas de arrieros y zafias maritornes que parecen haber sobrevivido intactas durante tres siglos porque la palabra de Cervantes, al transmutarlas en materia de un libro, las excluyó del tiempo, ofreciéndole así al viajero el fruto benévolo de esa locura, espejo de la de Don Quijote, que le habían anunciado en las primeras páginas los naipes del tarot.

Pero hay otra locura más sombría en este viaje, otro abismo habitado de luces nocturnas como ojos y de mujeres de cabellera negra que sonríen con los labios pintados desde lo más hondo de los prostibulos a donde acude de noche el músico peregrino, que toca el violín

para ellas y se emborracha de aguardiente y alguna vez desea ser ciego como sus hermanos de oficio para no ver esos cuerpos que no podrá tocar y cuya fiebre lo volvería loco si se enredara a ellos. En cada ciudad que visita, el viajero aguarda la noche para atreverse a un paseo por el *wild side*, por los callejones canallas donde tiene siempre la sensación de que lo miran ojos innumerables, donde camina, dice «como Teseo en su laberinto pero sin el hilo de Ariadna», descubriendo puertas cerradas y pasadizos sin salida, oliendo a alcohol y a orina y vómito de borrachos, escuchando músicas que lo llaman tan oscuramente como las luces amarillas y rojas de los portales tapados con una cortina sucia tras la que aguardan mujeres tan pintadas y letales como figuras del tarot. En Tetuán, *la ciudad de los ojos*, en el lupanar de la Rubia, conoce a Fátima, la de Melilla, *alta, estática y esbelta como una joven pantera*, impasible a su música y a su deseo. En Granada, durante el día visita la Alhambra y la catedral e incluso acude devotamente al carmen de don Manuel de Falla, pero de noche, cuando se encienden como pupilas las luces de La Manigua, se pierde en ella, guiando a un ciego, como don Latino de Hispalis, y bebe y toca el violín en casa de la Bizcocha, donde no falta el indiano opulento y orlado de muchachas desnudas que convida a manzanilla a la concurrencia ni el bufón jorobado que baila bulerías. En Málaga pasea al atardecer por la respetable calle Larios, pero enseguida, al doblar una esquina, encuentra la antigua llamada de la oscuridad, *una angosta callejuela que conduce a una oscura y maloliente barriada*, e ingresa de nuevo en ese territorio que ha buscado por todas las ciudades de su viaje, como si se tratara siempre de la misma peregrinación y de la misma noche y de la misma ciudad: la calle de las Siete Revueltas, la región de los prostibulos más temibles, que permanece en sombras cuando ya se han encendido las luces de las otras calles, que tiene forma de laberinto, *a manera de advertencia*.

Hablé al principio de Joseph Conrad, de ese viajero río arriba hacia el corazón de las tinieblas del que casi nadie es capaz de volver sin haber perdido la razón y roto con su dignidad y su nombre. Bruscamente, a un paso de la calle Larios, de la decencia, de la luz, el viajero que tal vez no es del todo Walter Starkie mira la boca de oscuridad de la calle de las Siete Revueltas y al decidirse a caminar hacia ella siente un estremecimiento parecido al de los marineros ingleses que veían en la noche africana, en la orilla del río que remontaban en busca del extraviado Kurtz, cuerpos extraños moviéndose entre la maleza y pupilas de enemigos: *Al descender por esta calle me sentía como el emperador Jones en el bosque: al avanzar iba dejando todas las prendas de la civilización*. Pero no es Conrad, sino Walter Starkie, quien escribe, porque el corazón de las tinieblas no está en el centro innombrado de África, sino en la conciencia del viajero, en una calle de la ciudad, a un paso de nosotros.

POESIA Y NOVELA DE LA GENERACION DE LOS 50

7
OLVIDOS

EL DESCUBRIMIENTO DE LA REALIDAD

NOTAS SOBRE LA NOVELA ESPAÑOLA A PARTIR DE 1939

En los textos de Juan Carlos Rodríguez y Jose Luis García Martín que publicamos en estas páginas, hay sendos acercamientos a la novela y a la poesía de la llamada "generación de los cincuenta". Juan Carlos Rodríguez aproxima, desde el rigor crítico de la historia, las condiciones de aquella novela; reconstruyendo sus propios recuerdos de lector, Jose Luis García Martín ofrece una visión abiertamente personal de la poesía de entonces.

Juan Carlos
Rodríguez

A modo de introducción

Existe una novela española a partir del año 1939, con unas características lo bastante peculiares como para poder diferenciarla respecto de la tradición narrativa anterior a la guerra. Existen algunas peculiaridades especiales que convierten a un grupo de novelistas y a la novela misma en protagonistas indiscutibles del panorama literario español de estos cuarenta años. Y si estas peculiaridades existen, ¿qué es lo que hace que la novela se convierta en protagonista? ¿qué es lo que hace que la apasionante historia de la cultura española durante los cuarenta años del franquismo esté dominada por ese personaje central al que llamamos novela? Personaje en torno al cual va a girar no sólo una problemática literaria, sino toda una problemática teórica, política, sociológica e incluso económica, pues el funcionamiento del Aparato Editorial en España, desde el 39 hasta hace muy poco, ha pasado directamente por la historia de la novela, por las evoluciones, fluctuaciones, alzas y bajas de los diversos movimientos novelísticos.

Curiosamente este dato principal —la novela como protagonista de todo el panorama literario, ideológico, cultural e incluso político en la España del franquismo— coincide con una crisis generalizada de la novela tanto en Europa como en América. Crisis que sólo alcanza una solución provisoria

con la aparición, en los años sesenta, de la narrativa hispanoamericana, la cual, sin embargo, también tiene dos componentes muy similares a los de la narrativa española:

a) Por un lado, un componente político e ideológico —yo diría mítico—, que se desdobra, a su vez, en dos partes: La mítica que crea la revolución cubana; la lucha anticolonialista y tercermundista en general: el propio mito del Tercer Mundo, que desde Perú a África, o al Vietnam, se convierte en un elemento fundamental de las jóvenes generaciones, tanto como la música *pop*, la marihuana o el *hippismo*. Esta mítica que flota en el ambiente tiene su materialización evidente en símbolos concretos (el Che, Fidel Castro...) y esto constituye un caldo de cultivo fundamental para el auge de la narrativa hispanoamericana. En cierto modo, tanto en el interior como en el exterior de España, la novela española se había convertido también en el representante de una postura mítica en el sentido político-ideológico que venimos diciendo: la novela como símbolo mítico en un terreno en el que parecen enfrentarse dos contendientes claves dentro de la perspectiva europea y española: la novela es una especie de ring donde lucha el mito franquista contra el mito antifranquista. En estos aspectos de una mítica político-ideológica es en lo que coinciden la novela española de los años cincuenta y sesenta y la novela hispanoamericana de los años sesenta y setenta.

b) Pero, por otro lado, hay un segundo aspecto de coinci-

dencia, no ya político-ideológica, sino económico-ideológica del Aparato Editorial: el auge (el *boom*, como se le llamó) de la novela hispanoamericana está directamente vinculado a la importancia del Aparato Editorial español.

Y, sin embargo, la cuestión previa sigue en pie. Quitando el auge de la novela hispanoamericana, lo cierto es que durante estos cuarenta años se produce una crisis generalizada del género narrativo en sí mismo. ¿Por qué entonces la novela en España? Ésta es la primera cuestión que nos sorprende. Los datos de esta primera cuestión son fácilmente esquematizables en sentido histórico. Tenemos los años cuarenta, donde la novela española está dominada por dos figuras fundamentales, Cela y Carmen Laforet, y otras dos figuras que habrá que tener muy en cuenta por razones ideológicas: Gironella y Delibes.

El Aparato Editorial empieza en este primer período su influencia decisiva. Sobre todo, la editorial Destino, creada por los catalanes de Burgos: hombres como Nadal y Vergés, favorables al franquismo y que crean la revista y la editorial Destino, cuyo nombre no puede ser más falangista, pero que crean también el premio Nadal. Este premio tiene dos fases fundamentales:

—Una primera fase a principios de los años cuarenta, cuando Carmen Laforet lo gana con *Nada*.

Una segunda fase, a principios de los años cincuenta, cuando un escritor madrileño, Rafael Sánchez Ferlosio, lo ga-

CUARTEL GENERAL DEL GENERALISIMO

ESTADO MAYOR

SECCION DE OPERACIONES.

PARTI OFICIAL DE GUERRA

correspondiente al día 1º de Abril de 1939.- III Año Triunfal

En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército rojo, han alcanzado las tropas Nacionales sus últimos objetivos militares.

LA GUERRA HA TERMINADO.



BURGOS 1º de Abril de 1939

Año de la Victoria

EL GENERALISIMO.

[Handwritten signature]

Y, sin embargo, la cuestión previa sigue en pie. Quitando el auge de la novela hispanoamericana, lo cierto es que durante estos cuarenta años se produce una crisis generalizada del género narrativo en sí mismo. ¿Por qué entonces la novela en España? Ésta es la primera cuestión que nos sorprende.

cido en la obra de Delibes, que representa la crítica interna al nacional-catolicismo. Es el Miguel Delibes que gana el premio Nadal con *La sombra del ciprés es alargada* y que al final de los cuarenta publica una obra maestra: *Mi idolatrado hijo Sisi*.

El planteamiento de Delibes es muy similar a lo que podríamos llamar el existencialismo católico, representado por filósofos como Gabriel Marcel, por teólogos como Karl Rahner, y tiene gran influencia en los movimientos iniciales de Acción Católica, cuyo primer ideólogo es Miguel Delibes, que representa un existencialismo positivo frente al existencialismo negativo. Como anécdota, Carmen Laforet en su segunda no-

vela de un psiquiatra de San Sebastián: se trata de Luis Martín Santos y su *Tiempo de silencio*.

El fantasma de una literatura oficial

La mayoría de los estudiosos sobre el tema coinciden, en efecto, en señalar estos puntos claves en el desarrollo de nuestra novela.

Pero evidentemente, el acuerdo general sobre estas tres fases centradas en torno a *Nada*, *El Jarama* y *Tiempo de silencio* acaba ahí. El análisis del porqué de estos valores simbólicos que poseen cada uno de estos tres textos es ya muy diferente en cada uno de los auto-

to, si en España ganó el fascismo, no habría cultura ni literatura, salvo en los casos aislados en que escritores existencialistas o católicos se opusieran al fascismo. De ahí el plantamiento ya viene rodado: en la España fascista sólo había estos casos de novela opuesta al sistema. Pero esto no es así en absoluto, pese a la censura.

La gestación de una literatura, de una cultura propia y autóctona de los vencedores de la guerra es quizás el episodio fundamental a la hora de analizar lo que fue la literatura española en los años cuarenta en su realidad auténtica.



na con una obra maestra: *El Jarama*.

Entre estas dos fases la novela española había pasado por dos ámbitos fundamentales:

El primer ámbito es el del existencialismo francés de tipo Sartre, de tipo europeo de posguerra: *Nada* es la novela existencialista por excelencia. Todos los textos existencialistas se basan en la famosa frase de Heidegger de que el hombre es un ser para la nada. Una novela pesimista, negativa, destructiva al cien por cien tenía que suponer una especie de latigazo frente al optimismo oficial y el imperialismo triunfalista de los sectores que habían ganado la guerra. Este existencialismo negativo de Carmen Laforet es paralelo a esa frase explosiva que Dámaso Alonso hace en *Hijos de la ira*, cuando comienza diciendo: «Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres».

El caso de Cela es especial, porque sus dos grandes obras: *La familia de Pascual Duarte*, publicada al final de la guerra, y *La colmena*, en el cuarenta, representan un estilo paralelo a lo que iba a publicar Laforet.

Mientras tanto, este existencialismo negativo aparecía en el teatro con la obra de un preso indultado de la pena de muerte que se llamaba Buero Vallejo y que ganó un premio literario por su *Historia de una escalera*. Era el comienzo del teatro de Buero, en el año 47, y estos nombres (Dámaso Alonso, Laforet, Buero y Cela) representaban esta corriente existencialista negativa.

También al final de los años cuarenta aparece un síntoma clave de oposición a lo estable-

vela, *La mujer nueva* (paráfrasis del «hombre nuevo», de San Pablo), se pasa al campo del existencialismo positivo. En cierto modo *La colmena* anunciaba esa postura, y en poesía las obras de Blas de Otero (*Ángel fieramente humano* o *Redoble de conciencia*) y también la primera obra teatral de Alfonso Sastre, *Escuadra hacia la muerte*, mezcla de existencialismo y novela social.

La segunda fase se puede establecer en torno a *El Jarama*. Es el momento en que la novela social se convierte en el movimiento fundamental dentro del país. Pero esta novela social tiene una variante: el llamado objetivismo, que es una traducción española del término inglés «behaviour», que representaba al movimiento behaviorista de la novelística europea, cuyo máximo representante era Alain Robbe Grillet.

El objetivismo y la novela social, mezclados, produce nombres como Ignacio Aldecoa, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Armando López Salinas, López Pacheco, Ana María Matute, Alfonso Grosso, Jesús Fernández Santos... El nombre clave, sin embargo, será Juan García Hortelano, autor de dos novelas fundamentales de los años cincuenta: *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano*.

La tercera fase clave se abre a principios de los años sesenta con la crisis de la novela social, la crisis del objetivismo y la aparición en España de una novela y un nombre clave; la no-

res. Así para nosotros el enfoque de la primera fase (años cuarenta: inmediata posguerra) tiene una complejidad mayor de la que normalmente se le otorga. En general, en estas obras críticas esta primera fase aparece descrita como un desierto o un páramo cultural donde apenas se producía literatura y donde lo único importante que considerar serían las dos o tres obras de Cela, Delibes, Gironella o Carmen Laforet que ya hemos visto; algo así como islas que nadie salva porque habían surgido como si no tuvieran un contexto cultural alrededor. Se aludía así a un tema mitad real, mitad falso. La parte real correspondía al hecho de que el fascismo español destruyó la universidad que existía y de que los catedráticos, escritores y científicos republicanos murieron o se exiliaron.

¿Cuál es la parte falsa del esquema? Es la confusión ahí implícita entre categorías teóricas y categorías políticas. O sea, los exiliados españoles en particular y en general los frentes democráticos que luchaban en Europa contra nazis y fascistas partían de un presupuesto universal: fascismo es igual a la negación de la cultura (presupuesto político). Ahora bien, esto es falso, hablando rigurosamente, pues el fascismo negará la cultura democrático-burguesa o popular, pero crea y promueve su propia cultura y su propia ideología.

¿Dónde está, pues, la confusión? En que la mayoría de los críticos han seguido al pie de la letra esa creencia básica de los frentes antifascistas, y, por tan-

Tres aparatos fundamentales actúan en la creación de esta literatura y esta cultura a partir del 39: la Universidad en último lugar, la Iglesia en segundo lugar y sobre todo los diversos Aparatos Ideológicos del Movimiento. Esto es más importante que las novelas ya citadas.

Dentro de esta programación oficial juega un papel importante el granadino Juan Aparicio, creador e inventor de la prensa y la literatura a partir del 39. Éste se mueve en la inversión del esquema señalado: si las fuerzas democráticas europeas decían que el fascismo era la negación de la cultura, había que demostrar que el Estado fascista español tenía una pujante cultura, y al ser esto difícil, Juan Aparicio se inventa una literatura que no existía. Su importancia en la historia real de la literatura española radica en la creación de revistas donde se trata de demostrar la efervescencia de esa literatura artística. Las revistas más significativas, aparte de un semanario político-ideológico, llamado *El español*, son: *La estafeta literaria*, de literatura; *Garcilaso*, de poesía, y *Escorial*, de pensamiento, ensayos, cuentos... y donde se reunieron los únicos intelectuales que el Régimen podía presentar: Laín Entralgo, Antonio Tovar, Dionisio Ridruejo, Sánchez Mazas, a veces Pemán. Estos tres órganos crean unas tendencias literarias que de una manera muy especial retornan a las tendencias anteriores al 36. La consigna clave es que la literatura no puede relacionarse con la realidad política o cotidiana. La

única novela política de esos años, claramente fascista, es *La fiel infantería*, de Rafael García Serrano. (José Carlos Mainer ha publicado una antología de esta literatura política, titulada *Falange y literatura*, Labor, 1971).

El Aparato Literario estatal determina, pues, gran parte de la estructura que va apareciendo en la España posterior a la guerra. Es el caso de la revista poética *Garcilaso* y de un cierto tipo de novela que podríamos llamar de corte realista o costumbrista, muy tradicional. Estos dos polos marcan el panorama literario de la España oficial. Así, esa poética de *Gar-*

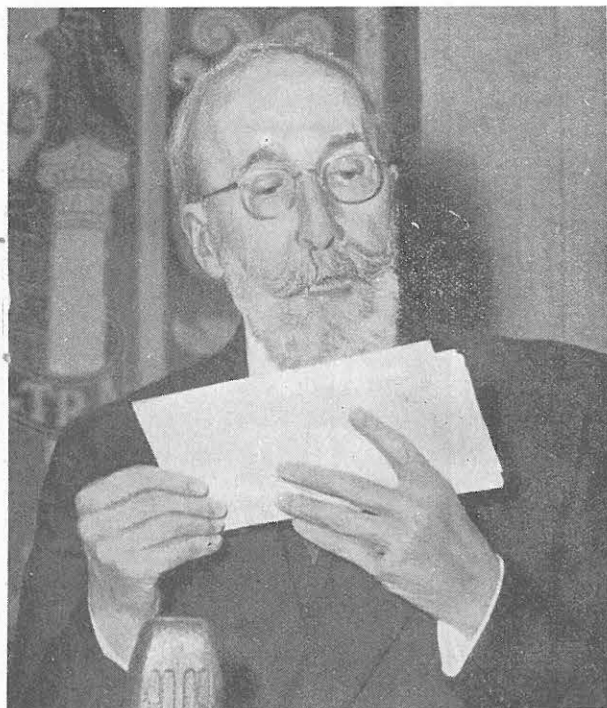
personajes y argumentos tradicionales y siempre girando en torno a los problemas de cualquier estructura pequeñoburguesa. Realmente ahí aprendieron a leer las generaciones de los años 40. Eran nombres tan significativos por su mediocridad y por su audiencia masiva en España como Stefan Zweig, Lajos Zilahy, Maugham, André Maurois, François Mauriac, Bruce Marshall, Graham Greene, Julien Green...

La traducción y recepción masiva de este tipo de narrativa, de donde están excluidos todos los movimientos vanguardísticos, todos los grandes de la novela de la época, como Proust, Joyce o Kafka, o los grandes americanos, como Fitz-

tipo Joyce o Kafka, ya que esta narrativa, en su propia estructura, (dejando incluso al margen los temas sexuales o políticos que ellas pudieran llevar y que constituyen una provocación continua dentro del campo ideológico o literario) esta narrativa, como digo, no podía ser soportada dentro del universo cerrado, uniforme de la nueva situación y de la pequeña burguesía en que se apoyaba.

Sin embargo, estos dos polos que cubren la literatura oficial, tanto en el sentido de las revistas poéticas como en el de la narrativa costumbrista tradicional, tampoco habían sido un invento original. En realidad co-

La gestación de una literatura, de una cultura propia y autóctona de los vencedores de la guerra es quizás el episodio fundamental a la hora de analizar lo que fue la literatura española en los años cuarenta en su realidad auténtica.



cilaso, representada por García Nieto o Federico Muelas, que está en cierto modo bajo los auspicios de Gerardo Diego, uno de los pocos del 27 que ha permanecido en España tras la guerra. Por su parte la novelística «realista» está representada por nombres como el de Sánchez Mazas, padre de Rafael Sánchez Ferlosio y uno de los autores del «Cara al Sol», con novelas centradas sobre todo en el mundo infantil, como *La nueva vida de Pedrito Andía*; o bien, por dos escritores de similar calidad, como el catalán Ignacio Agustí, con *Mariona Rebull*, y el vasco Zunzunegui, con obras tan claves para la época como *La úlcera*. Si las novelas de Agustí se basan en un análisis de la alta burguesía catalana, las novelas de Zunzunegui son muy similares, pero referidas a los industriales de la ría de Bilbao. En Andalucía un tipo parecido de novelística aparecerá un poco más tarde con Manuel Halcón, que analiza el mundo de la oligarquía andaluza en *Monólogo de una mujer fría*.

Si nos fijamos un poco, este catálogo apresurado de nombres de las dos tendencias nos indica que sí existió de hecho una literatura de la España oficial, pero muy escasa en número y desde luego en calidad. En realidad, el mundo literario español de los cuarenta vive en un ochenta por ciento de traducciones de escritores anglosajones que correspondían más a un gusto convencional, el de la pequeña burguesía; un tipo de relato totalmente alejado de cualquier ruptura con el molde de la novela psicológica, heredada del realismo del XIX, con

gerald, Hemingway, Faulkner, Conrad (inglés), ausentes del panorama literario español, que vive así prácticamente ajeno a toda la lucha literaria que se está realizando fuera, en un aislamiento similar al que se produce en los otros niveles, político y económico. Este quedar como una isla respecto al resto de Europa, sólo unido el panorama literario español a ese panorama europeo por el peor de sus eslabones, nos indica claramente una cosa: la falta de una auténtica vida cultural en el país, por un lado, por motivos físicos (no hay universidades ni Aparatos Literarios de ningún tipo), y por otro, por motivos ideológicos: está claro que el nuevo Régimen circunscribe los límites de la discusión literaria o cultural a los límites propios de esa pequeña burguesía que sostiene masivamente al Régimen.

Éste es el verdadero *quid* de la cuestión: si sólo se hace novela del tipo de realismo convencional, que había sido el tipo correspondiente desde fines de siglo al gusto y al universo pequeño burgués; si sólo se traduce y se recibe masivamente este mismo tipo de literatura europea, es por algo que va mucho más allá de la gratuidad: es que en la nueva situación no se puede romper nunca los límites inconscientes del panorama ideológico establecido. Como a ese gusto pequeñoburgués no le atrae al arte abstracto, no hay tal en España, y así sucede con la poesía de vanguardia, con los experimentos, las transformaciones, las confrontaciones, en fin, entre las diversas tendencias del propio campo literario que se manifiestan en el

nectaban con dos tendencias con mucha influencia antes de la guerra:

La poética de las revistas estilo *Garcilaso*, pretende imponer un verso de tipo clasicista, purista, rechazando los experimentos de las vanguardias, volviendo a las formas clásicas, como el soneto, y también partiendo de la base de que la poesía debe ser blanca o pura; este tipo de poesía responde a una degradación de la literatura propuesta durante los años veinte y treinta por la *Revista de Occidente* y sus teorías sobre el arte deshumanizado, junto con todo el grupo de jóvenes escritores que trabajan en la revista durante esos años: Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Rosa Chacel... En el número 1 de la *Revista de Occidente* Espina publicaba ya un artículo bastante duro contra Galdós, haciendo suya aquella famosa frase que de Galdós una vez dijo Valle Inclán: «Don Benito el garbancero», que más que un ataque a Galdós por parte de la revista, es un ataque a un estilo sentimental, costumbrista que se había impuesto en la novela española a partir de Galdós, con nombres como Blasco Ibáñez, Armando Palacio Valdés y la mayoría de los representantes de la novela erótica española de los años veinte, como José Francés, Pedro Mata, López de Haro... Este tipo de realismo costumbrista es, pues, el que es atacado por los jóvenes de la *Revista de Occidente*, que buscan un nuevo estilo artístico, el llamado estilo del arte deshumanizado.

Curiosamente, unos años después, tras la guerra, nos vamos a encontrar con que esta

polémica se ha estabilizado y da pie a las dos únicas vías posibles, aunque degradadas, que encuentra la literatura española oficial. Y así esas teorías sobre el arte deshumanizado, pero a un nivel vulgarizador, se aplicarán al campo de la poesía con *Garcilaso* y otras revistas, mientras que el realismo costumbrista tradicional se reservará para el campo de la narrativa, con Zunzunegui, Agustí... El mito de que se había roto con lo anterior en el 39, a nivel literario, *id. est.*, en su más pleno sentido ideológico, no es más que eso: un mito. La situación de la literatura oficial se mueve, pues, entre estos dos polos que decimos: un cierto formalismo purista, derivado en cierto modo de la deshumanización del arte (Ortega) y que se extiende al campo de la poesía, y por otra parte, una estructura novelística basada en moldes del realismo costumbrista.

Al margen de esta literatura oficial surge la apasionante aventura de la novela española de posguerra, siempre teniendo en cuenta que esta novela extraoficial va a constituirse a partir de una serie de móviles o tendencias ideológicas. El existencialismo de la primera etapa, hasta los años 50 aproximadamente, dejará paso al objetivismo o behaviorismo, por un lado, y por otro, a la narrativa de intervención realista, con dos caras más o menos confundidas, que son a su vez el realismo crítico y el realismo socialista. Las tres tendencias: existencialismo, objetivismo y realismo crítico o social, configurarán decisivamente el panorama de nuestra novela de posguerra.

LA GENERACION DEL MEDIOSIGLO

José Luis García
Martín

Los libros, los autores, forman parte tanto de la historia literaria como de nuestra propia biografía. No se lee de la misma manera a los clásicos que a los coetáneos. Podemos pasar de *Poeta en Nueva York* a *El Romancero gitano*, y de éste al *Libro de poemas*. Aunque nuestra lectura se atenga a la cronología, sabemos que la obra ya está concluida, inmodificable. A los coetáneos que nos interesan los vamos siguiendo libro a libro: su futuro es tan enigmático para ellos como para nosotros, a la vez que envejece el autor envejece también el lector.

No suelen ser los autores vivos los primeros que se leen (más frecuente es empezar por Bécquer, Machado o algún poeta del siglo de oro), pero hasta que no se llega a ellos no se alcanza la madurez lectora.

A los poetas de la segunda generación de posguerra comencé yo a leerlos a principios de los años setenta. Ya tenían una obra considerable, pero todavía no se puede decir que estuvieran consagrados. Su edad media era entonces la que ahora tienen los novísimos, pero su repercusión publicitaria había sido menor. Los más conocidos eran los que —junto con autores de la generación anterior— habían participado en la poesía social.

Brines, primer entusiasmo

Mi primer entusiasmo fue para Francisco Brines. Sólo había oído vagamente su nombre cuando compré, allá por 1971, un breve volumen de la colección Ocnos: *Aún no*. Una primera lectura, en el tren que hacía el trayecto Oviedo-Avilés, me deslumbró y me intrigó: aquel hedonismo elegíaco, de tan hermosa palabra, me hablaba de mí mismo mejor que la borrosa poesía propia. Brines fue el primer escritor del que yo tuve conciencia de que era un gran poeta antes de que nadie me lo dijera o de ver su nombre impreso en algún manual. No todo el libro me interesó igualmente. Una parte la leí casi con desagrado: los epigramas reunidos bajo el título de «Composiciones de lugar». Era yo entonces demasiado joven como para comprender esa otra cara de la elegía que es la sátira.

No me fue difícil encontrar

el libro anterior de Brines, *Palabras a la oscuridad*, que a pesar de haber sido Premio de la Crítica en 1966 distaba mucho de haberse agotado. La fascinación con que leí *Aún no* se acrecentó con esta obra: poemas como «Otoño inglés» o «Relato superviviente» pasaron a encabezar la lista de mis favoritos (lástima que esos poemas, al contrario de los que hasta entonces me habían entusiasmado —Machado, Rubén, los romances viejos—, ya no se me quedarán en la memoria: son los inconvenientes del verso libre).

Las brasas, reeditado entonces en la colección Hontanar, completó mi lectura de la poesía de Brines. Me interesó bastante menos que los otros libros. El prólogo del autor es lo que con más agrado recuerdo de aquel volumen.

Los nuevos poemas de Brines, parcamente anticipados en revistas desde 1971 hasta 1977 en que publicó *Insistencias en Luzbel*, los fui siguiendo con un fervor como acaso no he dedicado nunca a ningún otro poeta: todavía recuerdo el placer que me produjo encontrarme «Sucesión de mí mismo», en *Humboldt*, «Aquel verano de mi juventud», en el suplemento de *Informaciones*, «El regreso», en *Insula* (cito de memoria, pero no creo equivocarme).

El largo noviazgo con Brines parece haber concluido: menos que mediocres encontré la mayor parte de sus *Poemas excluidos*, sin interés el juego de alusiones y elusiones biográficas con que los apostilla; cuando tuve que reseñar el reciente volumen de sus poesías completas, me basé más en mis recuerdos —no incluye inéditos— que en una nueva lectura, que fue parcial y escasamente gratificante.

Ángel González y
Carlos Murciano

Antes que a Brines ya había leído a otro poeta del cincuenta: Ángel González. Aunque no vivía en Asturias ni había sido todavía convertido en amable santón del Principado, era costumbre de los periódicos locales entrevistarle cada vez que se acercaba a la región. Disputaba con Camín y Campoamor —a Bousño se le recordaba menos— el título de mejor poeta asturiano de todos los tiempos. Un amigo me prestó la primera edición de *Palabra sobre palabra*. Me pareció demasia-



Gil de Biedma fue durante bastante tiempo para mí poco más que un nombre mítico. Los nuevos poetas lo citaban y elogiaban continuamente, pero sus libros eran inencontrables. Sus poesías completas, *Colección particular* (1969), no habían llegado a las librerías por motivos de censura. Apenas si podía leerse algún poema suyo —no muy significativo— aparecido en antologías.

Estos nombres supusieron mi primer contacto con la generación del medio siglo. Luego fueron llegando otros: Ángel Crespo, María Victoria Atencia, Aquilino Duque, o los más nombrados Claudio Rodríguez, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral. El escoger a esa generación como tema para un trabajo académico —la tesis doctoral, leída en 1980— me llevó a leer exhaustivamente a muchos otros poetas, nacidos por las mismas fechas, que no es ocasión de citar aquí. He querido limitarme a evocar las simpatías y antipatías, las lecturas y las ignorancias de un poeta de veinte años respecto de la generación precedente a la suya. Queda para otro lugar el panorama objetivo (hasta donde sea posible) del llamado grupo poético de los años cincuenta.



UN INEDITO DE MARCEL PROUST / 1

Noticia

El 26 de julio pasado, el diario parisino «Le Monde» dio a conocer, en su sección de los viernes dedicada a los libros, lo que puede ser el primer texto literario de Marcel Proust, escrito por el autor de *En busca del tiempo perdido* en 1893, cuando contaba 22 años de edad. Se trata de las tres cartas —la primera de las cuales ofrecemos hoy a los lectores de OLVIDOS DE GRANADA— que Pauline Gouvres-Dives (*alter ego* literario de Proust) dirige a su confesor en el verano de 1893. Estas cartas son la aportación de Marcel Proust a un proyecto de novela epistolar colectiva, que nunca llegó a realizarse, ideado por el propio autor y tres compañeros de estudios: Daniel Halevy, Louis de la Salle y Fernand Gregh. Del esbozo narrativo, sólo nos ha llegado la aportación proustiana que ocupa 21 páginas autógrafas de letra picuda. Al no cuajar la novela colectiva, Proust hizo uso de las cartas ese mismo año en una novela —*Mélancolique villégiature de Mme. Breyves*— publicada en setiembre de 1893 por la *Revue blanche*.

El interés de las epístolas que la joven Pauline, secretamente enamorada de un guapo suboficial escribe a su «cher abbé» para contarle «casi todo» lo concerniente a su pasión, reside fundamentalmente en que las cartas contienen alguno de los elementos que aparecerán más tarde en *A la recherche*. Y, sobre todo, ese primer dibujo que apunta Proust en estas cartas de una joven terriblemente angustiada porque la lluvia que cae sobre una avenida parisina pueda robarle su maravilloso encuentro con la persona que ama: «Asimismo, Padre, cada vez que llueve me entristezco al evocar el tiempo en que, siendo muy niña, me quedaba durante horas en la ventana para ver si haría buen tiempo, si mi criada me llevaría a los Campos Elíseos, donde jugaba conmigo el niño al que amaba tanto como nunca volveré a amar».

En *Du côté de chez Swann* un niño escudriña el cielo «incierto» y tiene en cuenta «todos los presagios» para saber si por la tarde verá a Gilberte en los paseos de los Campos Elíseos. El valor real de estas cartas, de estos fragmentos de novela, será fijado por los especialistas en los próximos años, pero entretanto nosotros podemos admirar desde este mismo momento el encanto sepia de esos bocetos en que una curva, una línea, anuncia el cuadro futuro.

Traducción: Mercedes Fernández
y Pablo Alcázar.

No, no os olvido, Padre mío, pero he preferido no escribiros a no escribiroslo todo. Puesto que tengo que contestaros, reanudemos una correspondencia que tanto placer y provecho me proporcionará. Pero permitidme dejar un margen en blanco, y en él, toda una parte de mi corazón. Está muy bien ser sincero, pero no hay que ser cínico. Por otro lado, ¿para qué confesarme de intenciones que alcanzarían entonces una realidad definitiva? E incluso me resulta aún más espantoso que me digáis «no es el sacerdote, es el amigo». Hay muchas cosas que le diría al sacerdote si no tuvieran que quedarse en la memoria del amigo. Distraedme, me encuentro muy triste y os necesito mucho.

Anteayer en su casa, la princesa d'Alériouvre ofreció una comedia estúpida. Por otra parte, nunca he visto tantas caras necias, tontas y vulgares. Todo México y Paraguay debían estar allí. No conocía ni siquiera a diez personas. ¡Qué importa!, esa velada tenía un melancólico encanto: era la última velada de la temporada. Ya sabéis que no es por amor ajeno y que pocas veces acudo...

Pero pensad en lo que es la última velada de la temporada. Pensad que una persona que empieza a amar (y evidentemente hay muchas), va a la última fiesta de la temporada al sentimiento de que durante meses ya no verá el objeto de su amor. Allí, cuando consiga, no sin zozobra, atar todos los cabos, logrará saber, a lo sumo, por dónde estará hasta que llegue el invierno. Lo preciso como para pasar sus días y sus noches, en Trouville o en Moritz, soñando con la Touraine o con Spa. Sí, compadezco a todas las pobres y frágiles vidas que ese viento pretoñal dispersa tan cruelmente que su corazón siempre está lejos de ellas.

Asimismo, Padre, cada vez que llueve me entristezco al evocar el tiempo en que, siendo muy niña, me quedaba durante horas en la ventana para ver si haría buen tiempo, si mi criada me llevaría a los Campos Elíseos, donde jugaba conmigo el niño al que amaba tanto como nunca volveré a amar en toda mi vida. La más pequeña nube en el cielo me ensombrecía. Unas gotas de lluvia me arrancaban lágrimas de los ojos. Cada vez que llueve, rezo por todas las niñas enamoradas que no irán a los Campos Elíseos y que sufrirán sin que nadie lo sepa. Antes de cada baile, rezo por las que no tienen otra ocasión de ver a aquél en el que piensan sin cesar, las que sufrirán una infinita decepción si él no viene al baile, o bien si en el último momento, su madre ha decidido no asistir.

Verdaderamente, la vida de una joven de mundo enamorada es un poema mudo y conmovedor por su melancolía y sufrimiento. Celebro como tristes aniversarios los chaparrones de la tarde, los bailes que no cumplen lo que prometen y, por encima de todo, la última velada de la temporada. Por lo tanto estaba demasiado triste en casa de M. d'Alériouvre (sin tener, Padre, motivos personales para estarlo) para aburrirme, como me habría tenido que pasar, y las horribles gentes que allí estaban aparecían ante mí agrandadas por la desolación. Todo esto no será muy de vuestro agrado, pero es al amigo a quien hablo. Que no se enfade el sacerdote. Dios me guarde de convertirme en una pedante, sabéis que nada me resulta más odioso. Pero tengo ganas de escribir piezas teatrales para librarme de mi tristeza que reventará, espero, como una tormenta estalla en agua.

Bien podéis imaginar que, con los ánimos míos de estos días, se trataría de tragedias. Pero estoy un po-

co confusa. Si veis a Chagrain, solicitadle algunos temas. Sólo he encontrado dos que sean lo suficientemente trágicos. Uno, el de los carteros que caminan llevando con ellos tantas decepciones y alegrías. Le aseguro que para una mujer enamorada, el momento más emocionante de cada día es aquél en el que recibe las cartas que esperaba y también aquellas que no esperaba. Incluso si las cartas que desearía no las puede recibir, si el que podría escribirlas no sabe que a ella le gustaría recibirlas ni aun quién es ella, esas cartas, las espera pese a todo; y recurre a todas las supersticiones, los misticismos, la novelaría más antigua, en ayuda de su absurda esperanza para impedirle morir por su propia imposibilidad.

Así es que se trata evidentemente de una emoción que tiene lugar todos los días. Cruzarse en el patio con el cartero que entra, con la certeza que no trae lo que tan fácil sería traer, no es un encuentro trivial. Pero no sólo pintaré este aspecto de la cuestión. Y todas las malas noticias sobre los enfermos, las comunicaciones de accidentes mortales a una madre, esas cartas de un hijo a su madre, de un marido a su mujer, tan duras que ponen entre ellos algo infranqueable contra lo que todos los impulsos de ternura vendrán a estrellarse, todo esto estará incluido.

El segundo tema, verdaderamente trágico, será el de las nobles viudas que pasan el tiempo concertando casamientos y que lo logran a veces —¡desgraciadamente!— en esta obra mía de destrucción y de muerte. Conocemos algunas de ellas, ¿no es cierto, Padre? Se las verá tejiendo sus tapicerías, intercambiando sus terribles proyectos con aire satisfecho; e intentaré forzar tanto el cuadro, darles tanto carácter que parecerán ser las Parcas (¿son realmente ellas?) hilando nuestros destinos. Incluso pienso que causaría bastante buen efecto que el decorado que represente uno de esos salones de barrio que vos, querido Padre, conocéis tan bien, se abriera de pronto, y al fondo, se viera, de antemano, toda la irrevocable sucesión de desgracias que esas viejas están urdiendo, las vidas confitadas con lágrimas, los maridos marchándose con sus amantes ante sus desesperadas mujeres, los suicidios, los crímenes.

¡Bonitos planes estos, Padre mío! Pero creo que los dejaré para después o quizás, incluso, para no molestar a mis amigos y que Chagrain siga viniendo a verme, lo mejor sea que los olvide para siempre. He encontrado idiota el artículo del «Gaulois» sobre el esnobismo de Chagrain: Chagrain prefiere nuestro mundo al otro de la misma manera que prefiere París o Roma a Chicago o a otras ciudades nuevas e industriales que todavía no han guardado la forma de ningún alma ni el recuerdo de ningún pasado. Bien sabe Dios que, sin embargo, hace excepciones con algunas jóvenes americanas (¡ya me entendéis, Padre!) y que da de lado a muchas viejas de Poitiers y a muchas austeras romanas. Es más, si le hubiese hecho caso (pese a que en el fondo deba estar muy contento con mi severidad, ya que así esto tiene para él más mordiente), habría conocido a tanta gente que, antes de que pasaran muchos años, mi salón se habría convertido en algo sin nombre, en algo parecido (¡horror!) al salón de la princesa d'Alériouvre.

Decidme si vendréis a verme, Padre mío, porque quizás esto me decida a alquilar algo muy grande y hermoso donde podríais cazar como un bienaventurado. Por ahora, hago viajes de ocho días y siempre vuelvo a París —uno o dos días— que está exquisito: ya no queda nadie. ¿Creéis que debo mezclarme en las elecciones de este año? Escribidme más extensamente, ¿de acuerdo?

Os quiero de todo corazón

GOUVRES-DIVES

ENTREVISTA CON ROMÁN GUBERN

CINE: LOS TIEMPOS ESTÁN CAMBIANDO

Román Gubern (Barcelona, 1934) es bien conocido por sus estudios sobre cine y cultura de masas (*La televisión, Cien años de cine, Godard, polémico, El lenguaje de los comics. La imagen y la cultura de masas, etc.*). Además ha desplegado una amplia actividad en el seno de la industria y de la pedagogía cinematográfica. Aquí charlamos con él en su condición de estudioso de la comunicación de masas audiovisual.

El cine americano, aunque las estrellas hayan muerto como tales estrellas, sigue vehiculando mitos y contenidos simbólicos muy impregnados de ideología.

Si la ciencia-ficción se dedica a glorificar la tecnología, el cine catastrofista se dedica justamente a completar este mensaje mediante una denuncia de la naturaleza como perversa.

Rafael Goicoechea

«Los mitos del cine han cambiado mucho a lo largo de la historia. Hubo una época infantil o adolescente del cine en la que los mitos se veían encarnados por actores fuertemente estereotipados: Douglas Fairbanks, R. Valentino, Greta Garbo o Marlene Dietrich. En esa época, cada uno era un personaje arquetipo que de una forma muy acentuada vinculaba unos valores, unos esquemas narrativos, unos modelos simbólicos: el amante latino, la seductora perversa, la joven



Corporación AE

inocente, el aventurero audaz, etc. Esta época y sus estereotipos se canceló. La gran crisis del *star system*, de la mitogenia en el cine, se produce en los 60. La muerte de M. Monroe es un poco símbolo de esto. Esa época dorada, clásica, tradicional, de los mitos del cine entra en crisis por varias razones. En primer lugar, porque la televisión empieza a adquirir auge y pasa a apoderarse de los mitos del cine. Se convierte en el nuevo trampolín o catapulta de los mismos. Por otra parte, se produce la irrupción de un nuevo camino, muy importante, de la cultura de masas: la música popular, la música pop y rock que crea una gran cantidad de mitos que pasan a reemplazar en el mercado adolescente y juvenil a los mitos del cine. Y finalmente, para un segmento de pú-

blico adicto al cine, un público culto, el énfasis empieza a ponerse en el director, que empieza a reemplazar al actor como estrella».

Melodramas y valores tradicionales

—Sin embargo, si se puede hablar de la existencia de un funcionamiento de mitogenia, si no referido exactamente a mitos en los actores, si a ciertos géneros, estructuras narrativas,...

«Certo, ahí tienes el caso de Rambo, que se ha convertido en el superhéroe de la cultura americana, machista y violenta de los USA conservadores de Reagan (como Superman, pero con la ventaja sobre éste de no ser utópico ni fabuloso). Además, es sintomático, por ejemplo, ver cómo ha resucitado en estos años recientes un ciclo de películas tan conservador como es el ciclo de películas de exaltación de la familia unida, que se inicia con *Kramer contra Kramer*, sigue con *Gente corriente* y culmina con *En el estanque dorado*. Este ciclo, que retorna a los valores más tradicionales de exaltación de la familia monógama, patriarcal, unida, etc., está en consonancia con los valores dominantes en la América de Reagan (Reagan no ha sido un presidente impuesto, sino elegido por los americanos, por lo tanto simboliza perfectamente lo que los americanos desean). En este aspecto se puede decir que el cine americano, aunque las estrellas hayan muerto como tales estrellas, sigue vehiculando mitos y contenidos simbólicos muy impregnados de ideología».

—Pero, el melodrama, que se había situado como el módu-

lo narrativo privilegiado para proponer los mitos, ¿no cae un poco en desuso a favor de ciertas estructuras épicas?

«Coexisten las dos fórmulas, porque precisamente las películas que he citado hace un momento son melodramas puros. Y también todo este ciclo de películas campesinas que están apareciendo recientemente (hasta hace un par de años, el mundo rural estaba muy olvidado por Hollywood). Son películas básicamente estructuradas y construidas en los módulos del melodrama tradicional. Lo que ocurre ahora es que este melodrama coexiste simultáneamente con un cine épico, de ciencia-ficción, una ciencia-ficción lúdica y espectacular, un poco generada por la moda de *La guerra de las galaxias*. Son *westerns* del espacio; en este sentido, sí que son películas épicas, y las de aventuras o de guerra son otras que tienden profundamente a lo épico. La industria del cine diversifica su oferta».

La conversación sigue sobre este tema. Hablamos de la medievización que se observa en mucho cine actual. Román Gubern apunta primero que este fenómeno también ha aparecido en la literatura y en el cómic.

«Ha prendido mucho en la cultura popular, porque era un mundo que estaba relativamente intacto o poco explorado en la cultura de masas tradicional. Se han extrapolado los viejos mitos a un escenario diferente que tiene la ventaja de ser misterioso, de ligar mucho con los temas esotéricos, de alquimia y ciencias ocultas. No en vano coincide con una época en la que hay un gran interés por el hermetismo, por lo crítico, lo esotérico. Y esas producciones fomentan descaradamente esa apetencia irracionalista o metarracionalista».

Lógicamente, desembocamos en *La guerra de las galaxias*.

«Esta película inicia un ciclo dentro de la ciencia-ficción, un ciclo muy espectacular y lúdico de una ciencia-ficción tebeísta, infantil, ingenua. Se dirige a un público mayoritariamente menor. Está dedicado a la glorificación de las máquinas, a la exaltación de la tecnología. Es curioso constatar cómo este ciclo coincide en el tiempo con otro ciclo, el catastrofista. Ambos tienen en común un aspecto formal: en el cine catastrofista, hay incendios, terremotos, naufragios, y también, por eso mis-

mo, los efectos especiales son muy importantes, como en la ciencia-ficción. De hecho, se ha dicho que en la ciencia-ficción y en el cine catastrofista el director no es lo importante, sino el director de efectos especiales y toda la parafernalia de los trucos. Además, resulta que son complementarios, porque si la ciencia-ficción se dedica a glorificar la tecnología, el cine catastrofista se dedica justamente a completar este mensaje mediante una denuncia de la naturaleza como perversa. Es un cine hecho contra los ecologistas (el ecologismo había aparecido como un movimiento político articulado importante en USA). Es una especie de nuevo cine de terror en el que los monstruos son el tiburón, el terremoto, el maremoto».

—Otros críticos interpretan al cine catastrofista como una especie de respuesta frente a cierto cine "contra" el sistema que reflejaba en sus películas al *outsider* y al criminal: en el cine catastrofista, es el sistema mismo el que se enfrenta a un peligro concretado en un objeto externo (no imputable al sistema americano), con una fuerte valoración de la comunidad, del sistema...

«No es contradictorio con lo que yo digo. Las películas tienen diferentes niveles de lectura. Obsérvese que, durante la guerra fría, hay una serie de películas en las que aparece el tema de la invasión extraterrestre, es decir, la humanidad en peligro. Todas tienen el tema recurrente de que la comunidad americana es amenazada por un peligro exterior, exógeno (*Ultimátum a la Tierra, La invasión de los ultracuerpos*, etc.). Bien, ese es el viejo y típico tema de la paranoia de la guerra fría. En época de crisis siempre ha habido tendencia a reforzar el agrupémonos frente al enemigo común».

Disco-films y videoclips

Como una de las razones de la crisis de la época tradicional de los mitos en el cine (años 60), señalaba Román Gubern el auge de la música y de la industria del disco. Pero desde finales de los 70, aprovechando el momento más fuerte del código discotequero (*Fiebre del sábado noche*), comienzan a aparecer *disco-films*, películas con música, pero siendo la música, muchas veces, la que los financia (y después se vende esta música en un nuevo auge de la



Corporación AE

banda sonora). «Esto nace, efectivamente, —comenta R. Gubern—, de que la industria constata que la juventud, el público adolescente, ha desertado de la sala de cine porque va a la discoteca. La industria del cine, quiere recuperar a este público y para ello lanza estos productos basados, evidentemente en la importancia de la banda musi-



Corporación AE

cal». En este contexto, surge la referencia a los videoclips. Comenta Gubern cómo nacen de un cruce entre la industria discográfica y la industria televisiva. Le interesa más, sin embargo, destacar su desarrollo del lenguaje filmico. «Es un cine hecho con mucha libertad imaginativa porque no está sujeto a líneas narrativas, a un argumento o a un guión rígido. Tiene una gran libertad de montaje, una gran libertad icónica, y es curioso, pero de alguna manera, —parece paradójico lo que voy a decir, pero no lo es— el videoclip des-

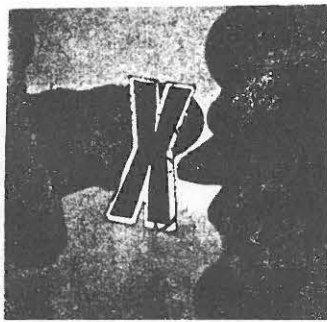


Corporación AE

cubre o redescubre la libertad de montaje que tenía el cine en la época muda, cuando no estaba supeditado a la banda sonora. Ahora bien, el videoclip no es video, es cine, estas películas se ruedan casi siempre en cine y luego se pasan a video».

Comentamos la deserotización del arte de la que se ha hablado en los últimos años; ¿en el campo del cine ha ocurrido

algo así? «En el campo del cine han ocurrido varios fenómenos distintos. Por una parte, en el cine occidental se ha institucionalizado la pornografía dura, que es ya un género de producción con su centro de exhibición específico, las salas X. La aparición de la pornografía ha liberado de alguna forma al cine tradicional de la preocupación de la sexualidad. Digo en parte, porque cuando el cine X



Corporación AE

o S no existía como cine específico, el cine normal tenía que vehicular contenidos eróticos, tenía que hacer de canal de todas las pulsiones, entre ellas las eróticas. Al diversificarse esto, de alguna forma ha limpiado los diferentes terrenos. También lo que ocurre es que hoy día estamos asistiendo a cierta confusión en los valores eróticos y en la sexualidad. Y es muy interesante cómo el cine lo ha reflejado. Por ejemplo, es interesante ver que en los últimos años han aparecido películas sobre el tema del travestí, que es por antonomasia un personaje equivocado y confuso (*Victor o Victoria*, *Tootsie*, etc.)».

—En todo este orden de cosas, la aparición del video ¿qué supone?

«Supone una gran renovación, aunque todavía el video es minoritario, solamente, creo, un 10% tiene video. Es un lujo, pero en la medida en que se expanda como es previsible, supondrá que el cine ha accedido al mismo estatuto que tenía antes el libro o el disco, que permitía tener una discoteca o biblioteca doméstica. El video está haciendo que ese patrimonio de imágenes y sonidos, ese patrimonio visual sea de uso doméstico. Además, como con el video podemos parar la película, echar atrás, etc., permite al estudioso o al investigador un estudio más preciso del lenguaje filmico. Aunque, de todas formas también debo decir que la imagen de televisión es todavía una imagen de baja definición. Somo iconofílmicos y nos gusta la imagen del cine, que es mucho más rica, más plena, más densa. Por otra parte, aunque supondrá una más amplia difusión y democratización de la cultura de masas, también conllevará una segmentación. Antes, la gente iba a ver las películas que se programaban en una ciudad (10, 15, 50 cines), todo el mundo veía lo mismo. La autoprogramación que permite el video lleva consigo que ese imaginario colectivo se fragmente, se deshaga. El consumo de imágenes se fragmentará de acuerdo con los diferentes gustos, aunque todavía teniendo en cuenta que el video está limitado por la censura comercial del empresario, que decide comercializar unas cosas sí y otras no».

Cine de autor: elitista, minoritario, sin futuro

—Hemos hablado del cine

USA, el cine mayoritario ¿y el cine de autor?

«Está en un mal momento. Europa es un poco el feudo del cine de autor. Por varias razones. Porque no tiene una industria tan sólida, tan potente como la americana, no puede plantearle un reto a la americana. No puede hacer cine de ciencia-ficción ni de aventuras de la envergadura del americano. Entonces, la defensa del cine europeo está en la defensa del cine de calidad, del cine de prestigio, del cine de autor. En gran medida gracias a las subvenciones del Estado, porque aunque sea más barato, no obstante, cada día el cine en general es más caro, y este cine que antes se podía amortizar con pocos espectadores, cada vez necesita más público. El resultado es que se hace más periférico, más marginal. Es un cine que apenas se exporta. Antes, a España este cine llegaba regularmente, ahora es muy raro, muchas veces no llega. Está destinado a un ghetto limitado y marginal: los cines de arte y ensayo, los cineclubs, los cines de repertorio. Y esto en las grandes ciudades. El mundo rural queda excluido de este cine. Todo esto hace que este cine se haga elitista, minoritario, como lo es la literatura, la buena literatura, es decir, se está homologando con ella».

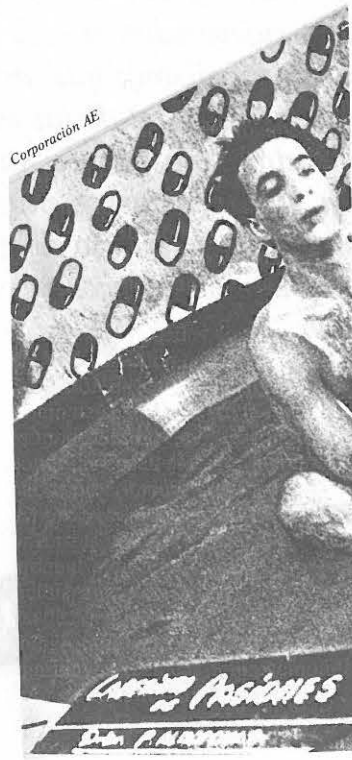
—Pero quizás, a diferencia de lo que pueda pasar con la literatura, muy dependiente del Estado...

«Claro, porque es más caro. Editar un libro tiene un costo ridículo comparado con lo que cuesta hacer una película. Al ser ésta más cara y tener un mercado muy exiguo, una de dos, o el Estado protege y subvenciona este cine, o este cine desaparece».

Cine español

Damos ahora un giro a la conversación para hablar de cine español. De acuerdo con el enfoque general, nos centramos en la repercusión del cine español con respecto a una sensibilidad masiva. Pero Gubern desecha una valoración global. Habría que matizar en cada caso.

«No es lo mismo Saura que Olea, Erice o Borau. Hay, desde luego, autores que han conectado, un Pedro Almodóvar, por ejemplo, que es muy distinto a Saura o Erice, con un seg-



Corporación AE

mento de público joven, sofisticado, ligado a cierto tipo de cultura llamada —mal llamada— postmoderna (esto es una gran confusión terminológica). Hay que distinguir, habría que hacer un análisis pormenorizado».

Intentamos de otro modo la cuestión: ¿está presente el cine español, en general, como un elemento informador de la cultura de masas en nuestro país?

«En general, yo diría que el cine español, como todo el cine europeo, es un cine muy minoritario, es cada vez menos cine de masas. El único verdadero es el cine americano. Los cines europeos, y el español es un cine europeo, es cada vez más minoritario, destinado a unos espectadores universitarios. Curiosamente, el cine ha interesado al intelectual y a la Academia cuando estaba muriendo como espectáculo popular. Exactamente lo mismo ha ocurrido con el cómic».

Dentro del tema de las cinematografías nacionales comenta más cosas sobre su incierto futuro, el escaso mercado nacional, las limitaciones de su público. Pasamos a hablar de esas diferencias que se van acortando entre ellas.

«Estamos hablando de cine europeo, pero también hay un cine asiático, japonés, africano, boliviano. La clasificación de cines nacionales está en cines del Tercer Mundo y cine occidental. Es un poco el gran dile-



Corporación AE

ma norte/sur. Ambos bloques están muy diferenciados. Por su parte, el cine occidental, si que tiende a homogeneizarse. Los libros y películas que lee Saura aquí son parecidos a los que lee y ve Godard, a los de Herzog también. Y aunque sean distintos los tres, hay un cierto aire de familia. Todos hacen un tipo de cine que responde a las preocupaciones de la cultura occidental moderna».

—Finalmente ¿podría decirnos alguna pendiente reciente que le haya parecido verdaderamente innovadora desde el punto de vista del desarrollo del lenguaje cinematográfico?

«La pregunta, de pronto, me deja un poco desconcertado. Puedo citar las de Coppola, *Corazonada*, y *La ley de la calle*. Son dos películas que me han parecido realmente atrevidas de expresión. También me interesó mucho *E la nave va* de Fellini, aunque sea un cineasta ya veterano. Me parece que es todo un discurso en torno a lo que es el cine que me parece muy inteligente, muy maduro y muy moderno».

Hoy día estamos asistiendo a cierta confusión en los valores eróticos y en la sexualidad. Y es muy interesante cómo el cine lo ha reflejado.

En general, yo diría que el cine español, como todo el cine europeo, es un cine muy minoritario, es cada vez menos cine de masas.

¿TODAVIA UNA MORAL?

La moral ha ascendido al más alto rango en el orden de las preocupaciones de la sociedad española. En ello hay implícito un juicio negativo sobre el resultado social de los años de gestión del gobierno socialista: al menos, eso se deduce de que, siendo esa gestión la de un partido que se autopresentó como "la alternativa ética", ahora la sociedad civil busque la ética en otra parte. Así es como la moral está trazando una línea divisoria que se superpone a la clasificación de derechas e izquierdas: a un lado, los frívolos y los instalados, los pragmáticos y los tecnócratas, los hermosos y los ricos; al otro, los utópicos y los calvinistas, los marginados y los tullidos, los mediocres y los oscuros. Y se produce una curiosa inversión de los emblemas del prestigio: los que antes anunciaban la moralización de la vida pública, esgrimen ahora una ética corta —y bastante cínica— de la eficacia; y los que en octubre del ochenta y dos acudieron a los balnearios del ludismo democrático para esperar en reposo el futuro que sin duda se acercaría, fruncen ahora el ceño, buscan el primer motor de la dignidad ética y se reconocen —incómodos— como lo que siempre fueron: seres perplejos ante una historia como ésta, maestra en el juego del trompe l'oeil y empeñada en hacernos "luz de gas".

Todos, pues, hablamos de la moral. Por eso, renace un individualismo nada prometeico y que vuelve la mirada hacia el sujeto solitario: se han quebrado dos espejismos que antes consolaban la soledad, el de las masas y el del Estado, y no parece haber en el desván de los recursos muchas más cosas que un repertorio de gestos brillantes y dignos, a veces de considera-

ble altura estética, pero también muy conscientes de su condición de manoteo al borde del abismo. Ni siquiera parece servir ya el señuelo de que, en los arrabales de la conciencia de la ciudad, una nueva moral puede estar emergiendo. Sólo quedan —dicen— quince años para el año dos mil: ¿quién los malgastaría en la esperanza? ¿quién los sacrificaría a cualquier coherencia?

Por definición y por status, la reflexión sobre la moral es dispersa. Todas las ideas flotan —suspendidas como el polvo que la historia arrastra— a dos palmos del solar de la práctica. En esa distancia se cifra la grandeza y la miseria de la moral: porque toda moral, para ser legítima, tiene que ser una moral a la altura de esta miseria, y la moral, por esa vía, se convierte en una de esas miserias que parece inevitable arrastrar. Por eso, ¿todavía una moral?

Los textos reunidos en este bloque responden a reflexiones que proceden de muy distintos puntos y que probablemente se encaminen todas a un buen final feliz. No hemos pretendido despejar el horizonte; no depende de estas páginas la intención de voto de nadie. Hablan sólo de la moral. ¿Todavía?

UNIVERSALIDAD Y DIFERENCIA: EL DEBATE ETICO, HOY

Fernando Savater

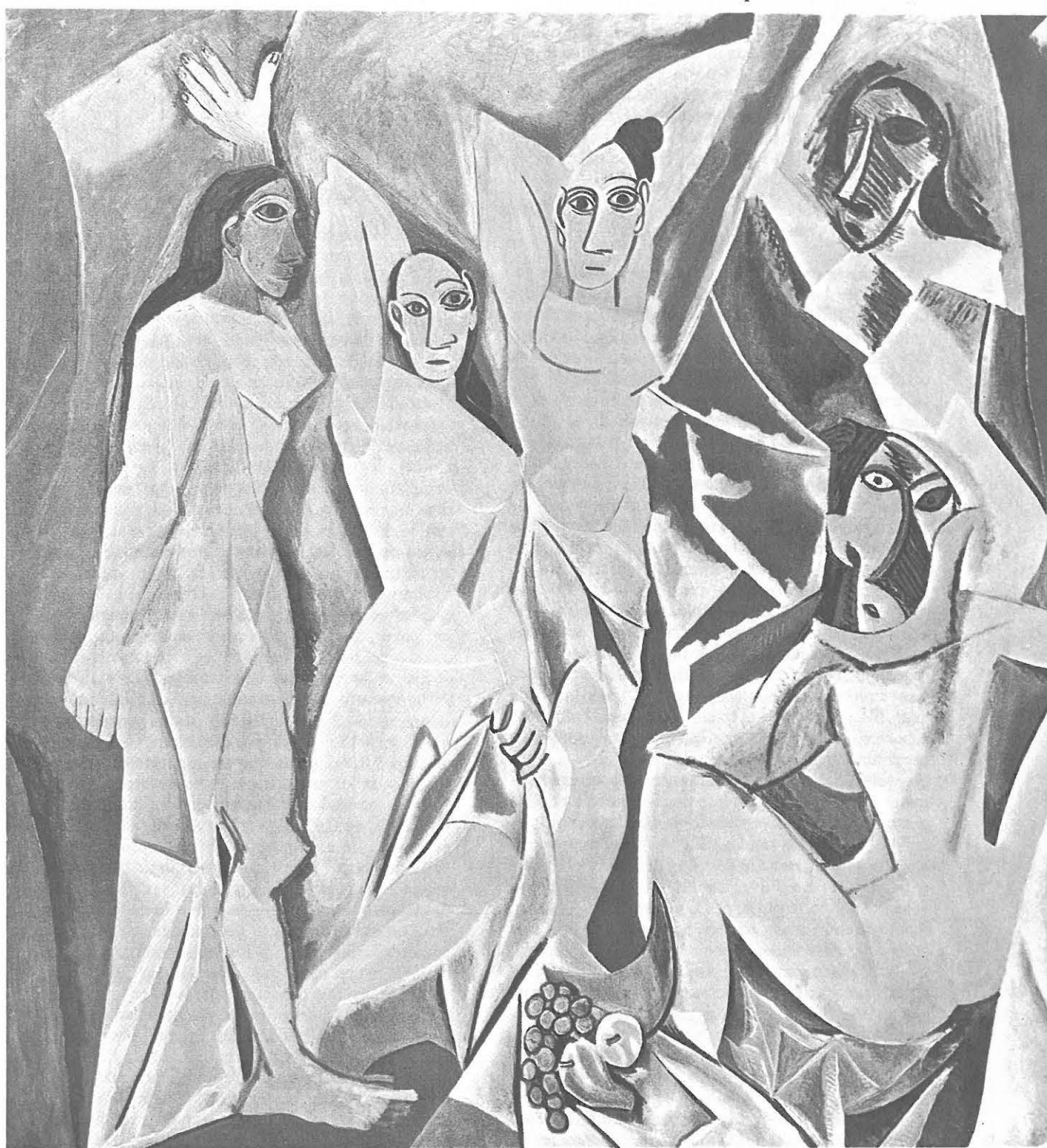
«Pensar filosóficamente equivale a pensar intermitencias, es como ser interferido por eso que no es pensamiento».

(T.W. Adorno, *Consignas*)

Quizá lo más significativo del pensamiento actual es la viva conciencia que él mismo tiene de su *insuficiencia*. Lo cual no quiere decir que sepamos con precisión lo que nos falta, sino sólo que estamos seguros de que lo que hacemos y tenemos no es bastante. Algo se escapa o no llega y se trata justamente de lo más necesario. No se diga que esta sensación de carencia es permanente en la modernidad, porque ahora lo que se echa en falta pertenece sin duda al ámbito de lo *teórico*. Durante todo este siglo que, a ciertos respetos, ya se va haciendo demasiado largo, se han declamado diversas frustraciones en torno al hombre, su limitada y agónica condición, en torno a las servidumbres de los actuales sistemas políticos, en torno a la miseria y el terror establecidos en tantos países del mundo. Lo que se echaba en falta era ontológico en el existencialismo y social en los movimientos que exigían igualdad de derechos para los marginados o reivindicaban la dignidad de los condenados de la tierra. Hoy, en cambio, se es mucho más conformista respecto a la mayoría de estas quejas: la protesta por la insuficiencia de lo que

La moral de la pintura frente a la pintura moral

Junto a una selección rigurosamente personal de obras de arte, **Julio Juste** propone lecturas y reflexiones que proceden de su propia manera de enfrentar el hecho del cuadro, de la práctica que lo instala entre nosotros y del horizonte moral que nos acerca.



PABLO PICASSO: *Las señoritas de Avignon*.

El cubismo se inventó en un prostíbulo, o al menos fue el protagonista iconográfico de la invención de un sistema de valores plásticos representables que culmina la crisis de los sistemas convencionales de representa-

ción pictórica. Su inmoralidad no reside tanto en el tema elegido como en la crisis de los valores morales vinculados a la perspectiva convencional. Y dicho de otro modo para contradecirme: su inmoralidad reside en la elección de un tema socialmente obsoleto para promocionar una nueva visión satisfactoria con que atender las exigencias visuales de una sociedad avanzada.

El pintor recurre a la metáfora, a las equivalencias sensibles para establecer una identidad entre el mundo de las naturalezas muertas y las demandas eróticas. La equivocidad de

las formas y la lujosa jugosidad de las pinceladas actúan como medium para iniciarse en un complejo mundo de sugerencias sensuales. En la pintura de Pablo Sycet la moralidad surge de la disciplina física y autocrítica de pintar, pero se desvanece ante un sin fin de múltiples complicidades personales.

llamamos vida se ha refugiado principalmente en ciertos literatos, como Thomas Bernhard, pero ya no consigue curso legal en la reflexión filosófica. Sobre todo en Europa, se constata más claramente la precariedad de lo que se ha conseguido —y desde luego su amenazada excelencia respecto a lo obtenido en tantos lugares menos favorecidos del globo— que la superioridad cada vez más dudosa de lo que aún está por llegar. Como cualquier nobleza semi-arruinada, pero cuya decadencia relativa es llevada discreta y orgullosamente, lo cual resulta aún más delicioso en la práctica, nadie quiere vocear en exceso ambiciones de futuro por no asumir deficiencias en el presente y rematar así la pérdida de *status*. Ya no hay mala conciencia política, sino urgencias y litigios ante el costoso estrechamiento por parte de los dos más grandes. Es en el plano de la teoría, en cambio, donde la contingencia vigente resulta más inocultable. Sólo la reflexión, donde y cuando no parece totalmente ociosa, espera de lo venidero más de lo que tiene, no el despojo. La única utopía que no suena ominosamente totalitaria es la de un pensar más completo y mejor fundado, es decir, más verdadero.

Insuficiencia de la ética

Quizá sea en el terreno de la ética donde esta generalmente husmeada insuficiencia resulta menos ocultable. Las grandes fuentes legitimadoras de los valores, cada una de ellas con pretensión autocrática y monopolística, han ido siendo puestas en entredicho a lo largo de nuestra modernidad. Así decayó el fundamento teológico en su día, y así después se han ido debilitando el principio racional y el principio político en cada una de sus sucesivas variedades o alianzas, desgastados por ímpetus inconscientes, paradojas estructurales, cuestionamiento de autoridades, terrores diurnos de lo engendrado por los sueños dogmáticos, etc... Hoy, la llamada *postmodernidad* a falta de denominación más ingeniosa es fragmentaria, tentativa, interdisciplinaria: *patchwork*. Los valores menos carcomidos —que no son muchos, ni muy tajantes— hacen equilibrios apoyados sobre residuos de templanza política, estímulos estéticos, recomendaciones higiénicas, caprichos tecnológicos y se dejan aromatizar un poco con efluvios cínicos o románticos, según el gusto de cada cual. No sólo es que el miedo haya desplazado a la esperanza utópica: es que la esperanza utópica es precisamente lo que más miedo causa. Hay razones para ello, pero también sinrazones. La utopía prometía un desenlace a la historia, pero poco a poco la gente se ha ido convenciendo de que la mayoría de los desenlaces son fatales. Sin embargo, tampoco el miedo como tal es sello de salud mental. Uno de los rasgos de la medievalización de nuestra época —señalada, entre otros, por Umberto Eco— es que, mientras nos vamos acercando al año dos mil, crecen los terrores apocalípticos: las plagas se suceden, peligro atómico, cáncer, destrucción ecológica, terrorismo, totalitarismo explícito o larvario, paro, crisis petrolífera, SIDA, etc... Las disfunciones económicas refuerzan las biológicas y las amenazas políticas se complementan con perturbaciones psicosociales. La *star war* cinematográfica se duplica siniestramente en la realidad. Ante este cúmulo de espantos, el pensamiento que quiere ser libre y no renuncia a su tarea crítica ha perdido toda su arrogancia; inclu-

so se diría que su excesiva modestia es una forma de declararse culpable.

La problemática de los valores vacila no sin azoro entre el desafío tecnocrático, el siempre algo mixtificador «realismo» de los políticos y las viejas consignas de una cultura liberal de la palabra y la persuasión, cada vez más desplazada por imágenes, sonidos y *bits*. De que los filósofos no quieren dejarse arrollar sin más por el empuje ajeno de las nuevas circunstancias, dan cuenta esfuerzos tan sorprendentes y polémicos como el de la ya célebre exposición de los inmateriales de París. El pensar más completo que buscamos ha de pasar por una sensibilización reflexiva ante las nuevas formas de comunicación, interpretación y ensoñación. Lo cual no dispensa de que los imprescindibles principios deban ser de un modo u otro asentados, con todo su alcance simbólico y todo su peso de convicción social. En este terreno, se diría no ya que aún falta demasiado por hacer, sino que la excesiva cautela por resabio de dogmas pasados o por la pedantería actual están obstruyendo el camino de lo impostergable. Por una parte, vivimos en un mundo cada vez más contiguo, donde todo adyace junto a lo demás y nada puede hurtarse: así lo vemos, por ejemplo, en las películas de James Bond, en las que los supuestamente remotos escenarios se suceden vertiginosamente como simples decorados de una misma aventura. Para Julio Verne, no tan antiguo, la aventura aún consistía en el paso de un decorado a otro. Todo está cerca, pues, como suele afirmar la filosofía de las agencias de viajes. Por otro lado, cada cosa es diferente y cada diferencia tiende tenazmente a institucionalizarse. Cualquier propósito de homogeneidad parece encubrir una reivindicación hegemónica: yo determinaré lo que todos tenemos que ser. Resulta así que la pretensión de *universalidad*, que la agilisima red comunicacional propicia y la seriedad ética exige, tropieza con irreductibles *diferencias* que absolutizan en lo valorativo peculiaridades estratégicas desde las que se resiste a la subyugación uniformizadora por los más fuertes. Para bien y para mal, el brote o la reinvencción de ciertos nacionalismos debe ser encuadrado aquí. La cuestión se hace así mucho

más difícil. Puedo ser raudo visitante de cualquier rincón del mundo, recibo inmediata constancia de lo que ocurre en todas partes, pero no me atrevo —por miedo al imperialismo moral o al etnocentrismo axiológico— a valorar tal ejecución ritual de la adúltera o tal obnubilación sectaria de un pueblo cuyas raíces no comparto. Sospecho, sin embargo, que no es limpia tolerancia todo lo que reluce aquí.

La apuesta actual

Para los pensadores europeos —y quizá aún más si provienen de un marco tan sobredeterminado de contradicción histórica como el estado español— la urgencia de una fórmula válida de universalidad colisiona con una ilustre pero demasiado recargada diferencia que ha llegado a ser sospechosa por razones político-económicas en el resto del mundo. Es preciso atreverse a pensarlo *todo*, pero resistiendo a la totalización como momento verdadero de una razón expoliadora. Refugiarse en lo característicamente venial o en lo instrumental subyugado por su medio, no parece válido; aferrarse por el contrario a una de las viejas hachas de guerra perpetuamente desenterradas, siempre coreadas con clerical unción ideológica, nada tiene que ver con la independencia de espíritu de quien quiere ser útil pero no siervo. Y la prudente constatación infecunda del terror es pura sumisión a quienes mejor han aprendido a administrarlo, sea con las armas o con la propaganda. El ímpetu utópico estriba ahora no en la instauración apocalíptica del mundo nuevo, sino en la completitud racional del pensamiento valorativo que debe dar cuenta de lo que hay. Pues sólo en lo que hay se inscribe y justifica la reclamación de lo que debe haber, cuyo nombre completo no podemos conocer salvo para nuestro mal. Nunca como ahora interpretar el mundo es realmente transformarlo en el único sentido no cataclísmico del término. La apuesta actual del esfuerzo especulativo en Europa —precisando así lo que nos atañe y nos limita— debe partir de la consideración animosa de estas premisas. Pero sin limitarse a repetirlas una y otra vez, beatificándolas.



DE LAS PASIONES EN GENERAL Y DE UNA DE SUS ESPECIES PARTICULARES: LAS QUE SE CLAVAN EN EL CORAZÓN A MODO DE ESPINAS

Organizar la sociedad es organizar los intereses; a tal efecto, la moral es un recurso de primer orden. Pero donde hoy están los intereses estuvieron antes las pasiones. Hay, ciertamente, un momento en el que los moralistas se olvidan de las pasiones y, convertidos en economistas, hablan sólo de los intereses. ¿Por qué? Esa es la historia que se restituye en este artículo, desde el cual resulta obvia una pregunta: ¿no es aún una asignatura pendiente una rehabilitación de las pasiones que, por esta vez, no las escamotee?

Manuel Escamilla Castillo
con cuatro versos de
Troppo Mare, de Javier Egea

Fábula de la imperfecta perfección

Alguien dijo una vez que Dios había creado al hombre a su imagen y semejanza. Probablemente fue un bardo errabundo que sabía que la mejor ma-

nera de excitar la generosidad de su auditorio era a través de la lisonja; o quizás el hombre había tenido uno de esos extraños días en que el mundo que le rodeaba se había comportado a la altura de la brillante imagen que tenía de él mismo y había llegado a pensar que la imagen era, por fin, real. Irradiaba optimismo y confianza en sí y agradecía al cosmos que estuviera allí para acompañarle en su dicha. Nuestro hombre, ya caída la noche, bebió un poco de vino con los amigos para celebrar que, de una vez, todo era como debía ser y que de ningún modo se le ocurría que pudiera dejar de serlo. Salieron a refrescar el sofoco en la noche, percibieron las formas familiares de la tierra a su servicio y, temiendo el temor a la oscuridad, miraron al cielo y jugaron a reconocer en las constelaciones que podían ver (en todas las existentes, por lo tanto) objetos, animales, personas conocidas, dominadas por la asiduidad del contacto. Era una broma necesaria para no dejarse intimidar por lo inabarcable. Dominado lo existente, tuvo el poeta (se sentía sensible y con necesidad de transmitir lo sentido) el atrevimiento de mostrarse a los compañeros como el Dios que se creía, y dijo: «Dios creó al hombre a su imagen y semejanza».

La frase la oyó el hechicero, brujo, profeta, cura, pastor, médium, psiquiatra, como queramos llamarlo. En aquel grupo de gente, como en todos, había alguien que escuchaba pacientemente los relatos de los deseos insatisfechos, las frustraciones, miedos y las envidias, y les encontraba una explicación transcendente que mitigaba la angustia de la conciencia de la propia mezquindad. El conocimiento es poder, había aprendido el brujo, y andaba siempre tratando de enterarse de cuanto ocurría, de controlar la vida pública y, en la medida en que le era posible, privarla de sus súbditos. El hechicero oyó la frase e inmediatamente le encontró una aplicación práctica: podía ofrecer a sus infelices subordinados un modelo de conducta.

El hilo argumental del discurso del brujo podría resumirse, aproximadamente, del siguiente modo: si somos hechos parecidos a Dios, hay determinadas cosas que Dios acostumbra a hacer y otras que no haría ni en sus momentos de más amarga desesperanza. Entre otras cosas, porque Dios no tiene momentos de amarga desesperanza, ya que la desesperanza es una imperfección tan grande como la amargura y porque hemos concluido que Dios no tiene imperfecciones. Si las tuviera, ni sería Dios, ni sería perfecto y no nos serviría para mitigarnos el desconsuelo por nuestra ignorancia sobre el pasado, el desconcierto por el presente y la incertidumbre sobre lo que vendrá. Si Dios fuera imperfecto, en su misma imperfección tendríamos la prueba de que nos habíamos equivocado, de que habíamos tomado por Dios a quien no lo era, a un ser inferior por fuerza al verdadero Dios, a un ser imperfecto como nosotros mismos, que demasiado sabemos de nuestras limitaciones cuando, al entrar la mañana, maldecimos la luz que hiere nuestros ojos hinchados por la resaca. Si la imperfección que detectamos en Dios es la de su inexistencia, nos hemos equivocado, hemos tomado por Dios a un ser tan poca cosa que ni siquiera existe. Seamos pues, rigurosamente lógicos y admitamos la existencia de Dios. Sólo un loco o un imbécil la negaría, un irracional. Pero nunca una persona con distinta racionalidad: Sólo existe una racionalidad, como un solo Dios. Si no, sería una prueba de su imperfección, y de nuestro error.

El hilo argumental del discurso del brujo podría resumirse, aproximadamente, del siguiente modo: si somos hechos parecidos a Dios, hay determinadas cosas que Dios acostumbra a hacer y otras que no haría ni en sus momentos de más amarga desesperanza. Entre otras cosas, porque Dios no tiene momentos de amarga desesperanza.

Dios es perfecto porque hace determinadas cosas y sólo esas. Si no, no sería Dios. Nosotros, si no lo imitamos, no seremos su imagen. Seremos bestias y podremos ser (lo seremos) tratados como tales. Queda una cuestión por resolver. ¿Cómo es Dios? Esto es algo que sólo conoce con todo detalle el hechicero, que es tan puro de alma que de vez en cuando alcanza, con espectaculares transportes místicos, a atisbar su omnipresencia. Por lo demás, tampoco es tan difícil. Como estamos hechos a su imagen y semejanza, sólo tendremos que examinarnos a nosotros mismos para conocer, a nuestro través, la Perfección Suprema. Pero somos nada más que su reflejo lleno de faltas, como la pobre impresión que recibimos de nosotros mismos cuando nos examinamos en el bronce pulimentado que contiene en sí (como el río, el charco, el lago, el fuego en las noches de invierno, la memoria de los ancianos o el cuerpo de los amantes) el recuerdo de cuanto ante él pasa. En nosotros está lo bueno y lo malo. En Dios sólo lo bueno. Y podemos conocer lo que es bueno y lo que es malo porque nos lo ha dicho tantas veces el hechicero que habría que ser tonto para no acordarse.

El invento funcionó bastante bien. Claro está que no lo hacía en el vacío. Contaba con la complicidad de la credulidad de la inmensa mayoría de los habitantes del poblado o, lo que es lo mismo, con su largo y paciente entrenamiento en el mantenimiento de una actitud absolutamente acrítica. Respecto de la inmensa minoría, vigilaba cuidadosamente al hechicero, no fuera a caer en las trampas de las fuerzas del mal e intentara perder a sus congéneres diciendo que Dios era como no podía ser en modo alguno.

Todo lo anterior, naturalmente, nunca ocurrió en realidad. En sólo una pequeña historia que me dio por fabular una noche de febril insomnio provocado por la visita de un misterioso personaje tocado con un sombrero corriente de tres picos y con el rostro

oculto por el embozo de su capa. El desconocido noctámbulo me dió el encargo de redactar una breve relación de la historia del debate sobre las pasiones, que durante tanto tiempo ocupara a las mentes más lúcidas de la Humanidad. Una extraña asociación de ideas, que escapa a todas las reglas determinadas por nuestros filósofos como explicativas del funcionamiento de la mente humana, debe ser la culpable de mi cuento. Ocupémoslos, pues, de las pasiones, y no vea el lector relación alguna entre uno y otro tema.

Razón y pasión

Sobre las pasiones especularon ya los antiguos griegos y romanos; Aristóteles sobre todos. Y las consideraron, normalmente, como el estado posterior a una interacción entre diversos entes, denominados, según su situación en la interacción, activos y pasivos (aquellos que experimentan la transformación causada por la acción de los activos). El término pasivo, por tanto, no es expresivo de inmovilidad, sino justamente de todo lo contrario. Sin duda es un aditamento griego el uso de la palabra *pasión* para designar la tortura y muerte de Jesús de Nazareth. No nos vamos a detener excesivamente en el mundo antiguo; primeramente, porque el conocimiento que tenemos de aquel pensamiento los no especialistas está muy deformado por los aprovechamientos posteriores que se han hecho, desde los sabios judeo-árabes hasta el neokantismo o la moderna tópica, siguiendo la arraigada costumbre de traer aguas ajenas para mover los molinos propios. En segundo lugar, y esto vale sólo para los griegos, porque sus trabajos adolecían de un defecto sustancial que mi académica mente no puede sufrir: cuando estudian un concepto (y los conceptos se conocen a través de palabras, no conviene olvidarlo), nunca dedican un apartado especial a examinar su etimología.

Séneca nos es ya mucho más próximo temporalmente, geográficamente e, incluso, político-económicamente, como natural, él también, de una provincia del Imperio. Séneca está ya, de una manera decidida, definiendo al ser humano y extrayendo de esa definición criterios que hagan que el comportamiento sea como debe ser. El deber ser es el del sabio: un ser prudente, solitario pero estando en el mundo, elegantemente equilibrado en la sobriedad pero no tanto que sea inhumano. Es un ser con pasiones (que en la reflexión moral ya han cobrado un sentido restringido que suele ser peyorativo) que deben ser controladas por la razón. El enfrentamiento entre razón y pasión está instaurado.

Con Agustín de Hipona, nos encontramos ya en la figuración de lo que será el mundo medieval: en el hombre existen tres pasiones, entendidas como motivadoras del actuar: la de riquezas y posesiones, la de poder y gloria y la sexual. Con la escolástica, las pasiones son consideradas impulsos del nivel sensitivo que interaccionan complejamente con la voluntad y la razón. El resultado de la interacción será bueno o malo, elogiado o reprochable según respete o no el orden preestablecido de lo que había que respetar, que eran bastantes cosas. A grandes rasgos, digamos que, con la exigencia de un adecuado equilibrio en esa interacción, la primera pasión mencionada recibirá la reprobación de la moral dominante hasta que quede declinada la búsqueda de gloria, el

ideal caballeresco, definitivamente denostado como locura por Miguel de Cervantes.

Pero aún no se ha encontrado la alternativa. Frente a don Quijote, sólo existen Sanchos. El arrebatado desfacedor de entuertos o entablador de combates singulares contra fermentidos y follones a que lleva el sólo soñar una Dulcinea, no puede ser satisfactoriamente sustituido por la placidez doméstica de una sobrina o de un ama. Tardaría aún algún tiempo en llegar el sosegado canto de un Goldsmith a los placeres y pequeñas tribulaciones domésticas de un modesto vicario anglicano, como era el de Wakefield. Ese será el final de un largo proceso que se inicia cuando se exalta, como magnificante actividad humana, la búsqueda del dinero, actividad execrable antes y reservada a judíos avarientos que no tenían el menor escrúpulo en hacer filetes el solomillo de un cristiano si con ello aprendían los altivos caballeros (aunque fueran venecianos) a respetar las estipulaciones de un contrato mercantil, pero que ahora se convierte en la pasión burguesa que se puede contraponer con éxito a la realización de grandes hazañas. Si ya no existen gigantes a quienes derrotar, más valdrá que sea realmente glorioso dedicarse a trabajar con molinos de viento.

Conducir las pasiones

El problema es que un desmedido afán de riqueza, cualquier pasión dejada a su libre desenvolvimiento sin cortapisa alguna, puede traer más problemas que beneficios. Hay que refrenar las pasiones, reconducirlas hacia el *interés general*. Sobre todo, porque lo más probable es que no haya en ninguna sociedad riqueza suficiente como para que deje de existir esa triste clase de individuos que, sin duda expiando alguna falta horrible de ellos mismos o de sus padres, no van a tener en toda su vida más que la enorme prole que arrastran, fruto de una vida entregada a la molición.

La religión no es freno bastante, el control de las pasiones mediante la represión (Agustín, Calvino, Hobbes) o su transformación en positivas a través de un medio civilizatorio (la «razón observante» de Hegel como elaboración final de esta alternativa) serán incompletas. La verdad es que la desmesura de la pasión sólo se puede equilibrar mediante la compensación con otra pasión, tan fuerte como la anterior y que le pueda servir de contrapeso. La idea surge en Bacon y será desarrollada fundamentalmente por Spinoza y Hume. Un punto medio en la evolución puede encontrarse en la teoría de Descartes.

El inicio del tratado de *Les Passions de l'Ame* es la expresión de una ruptura con el pensamiento anterior tan radical como su famosa formulación del punto cero del conocimiento y, como ésta, tampoco resulta absolutamente cierta: «Il n'y a rien quoy paroisse mieux combien les sciences que nous avons des Anciens sont defectueuses, qu'en ce qu'ils ont écrit des Passions (...), ce que les Anciens en ont enseigné est si peu de chose, & pour la plus part si peu croyable, que je ne puis avoir aucune esperance d'approcher de la verité, que'en m'éloignant des chemins qu'ils ont suivis. C'est pourquoy je seray obligué d'écrire icy en mesme façon, que si je traictois d'une matiere que jamais personne avant moy n'eust touchée». En la Segunda Parte del *Tratado* realiza una enumeración de las pasiones que consi-

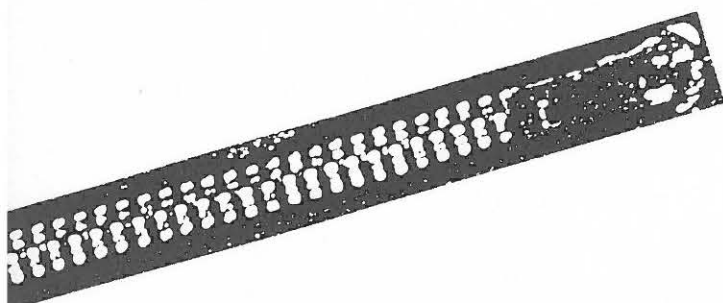
dera más importantes. Allí encontramos censadas la admiración, la estima y el desprecio, la generosidad o el orgullo, la humildad o la bajeza, la veneración y el desdén, el amor y el odio, el deseo, la esperanza, el temor, los celos, la seguridad y la desesperación, la irresolución, el valor, la osadía, la emulación, la cobardía y la angustia, la gloria y la vergüenza. Hay en todo ello mucha herencia del pasado todavía. La mayoría de las pasiones enumeradas son deudoras del concepto medieval y, en otro sentido, renacentista, de gloria y de hazaña. No hay, por otra parte, aún pasiones contrapuestas, sino que la misma pasión, según determinadas circunstancias, como pueden ser su intensidad o el objeto a que se dirijan, puede ser benéfica o malefactors.

Descartes es un momento de transición. También existen ya en él elementos bastantes de lo que será la teoría definitiva de las pasiones. Lo fundamental de lo que de planteamientos modernos hay en su visión de las pasiones es su consideración de que pueden ser conducidas: «ARTICLE L. Qu'il n'y a point d'ame si foible, qu'elle ne puisse, estant bien conduite, acquerir un pouvoir absolu sur ses passions». Esa conducción consiste en un adiestramiento que tiene ya como base la teoría psicológica de la asociación de ideas. El final del *Tratado* es, como síntesis, una rotunda afirmación de la importancia de las pasiones: «Que c'est d'elles seules (de las pasiones) que depend tout le bien et le mal de cette vie».

Con Helvétius, las pasiones ya han cobrado un lugar de definitiva importancia en la estima pública y, justamente entonces, comienza su declinar ante el empuje de un nuevo concepto menos agresivo, que vamos a considerar en seguida, según cuenta A.O. Hirschmann: los intereses. Nos dice Helvétius: «Las pasiones son para la moral lo que el movimiento para la física, éste crea, destruye, conserva, lo anima todo, y sin él todo está muerto; aquellas también vivifican al mundo moral. Es la avaricia la que guía las naves a través de los desiertos del Océano (...). A las pasiones fuertes debemos la invención y las maravillas de las artes: deben, pues, ser consideradas como la semilla productora del espíritu y el poderoso resorte que lleva a los hombres a las grandes acciones». Aclarando más adelante «la superioridad de las gentes apasionadas sobre las gentes sensatas», ya que «se deviene estúpido en cuanto se deja de ser apasionado», cuestiones, estas dos últimas a las que dedica sendos capítulos de su *Del Espíritu*.

Las pasiones y la regulación de la conducta pública

La existencia de las pasiones permite algo que es buscado ansiosamente por todos los teóricos de lo moral, una constante en la conducta humana que permita prever el comportamiento de los hombres en sociedad, y ello con una doble finalidad: hacer posible una eficaz labor de gobierno dirigida, a su vez, a facilitar la segunda y primordial finalidad, que no es otra que la de permitir la previsión de comportamientos en el terreno económico. De todas las pasiones, la del dinero será la que reúna en un mayor grado las características tan necesarias de constancia, tenacidad e igualdad en su persecución: «Dejada a sí misma, esta afección de adquirir bienes y posesiones para nosotros mismos y para nuestros más





próximos amigos, es insaciable, perpétua, universal y directamente destructiva de la sociedad», afirma David Hume en el Libro III de su *Tratado de la Naturaleza Humana*. Esta pasión insaciable, al ser controlada, se convertirá en el inocente y dulce interés por el dinero. Es el mismo Hume quien establece las condiciones de este control: «Nadie puede dudar que la convención para la distinción de la propiedad y para la estabilidad de la posesión es, en todas las circunstancias, la más necesaria para el establecimiento de la sociedad humana, y que, después del acuerdo para la fijación y observación de esta regla, queda poco por hacer para el establecimiento de una perfecta armonía y concordia».

Será la última teorización significativa de las pasiones como un elemento a tener en cuenta para la regulación de la conducta pública de los individuos. Se había definido un nuevo concepto de lo público, puesto que en lo que podemos denominar, con consciente ambigüedad, Antiguo Régimen, sólo podía tener alguna semejanza con lo que hoy conocemos como tal (una semejanza muy pálida, desde luego) la vida «privada» (tampoco el significado del término es equivalente) de la (o las) cortes de cada reino. Con el nuevo concepto de lo público surgía también el de lo privado, la esfera de actuación íntima, reservada a cada cual, puesto que (se dice) su regulación sólo es necesaria en muy escasa medida, en la misma en que (se dice también) afecta al «interés público». Esta vida interior del, ahora, ciudadano es el ámbito en que se refugia la pasión.

Para sustituir a las pasiones como elemento explicativo (el conocimiento entendido como algo que se quiere siempre para la acción) de la conducta del ser humano, se utilizará en adelante otro concepto de tan antigua tradición como el de las pasiones y de significado tan vario como el de éstas, el interés. En la época en que éste sustituye a aquellas el interés era, fundamentalmente económico. Era la pasión por el dinero pero expresada de un modo más gentil, más dulce. Es posible reconducir las pasiones haciéndolas chocar entre sí, pero el resultado siempre será tumultuoso, favorecedor de conmociones sociales. Conforme las conmociones sociales imprescindibles se vayan produciendo a lo largo del XVIII y del XIX, hará falta una explicación más pacífica de la conducta humana. Los intereses pueden contraponerse plácidamente en el sosiego de la «pax burguesa», pueden cuantificarse y, por consiguiente, permiten realizar un cálculo del balance entre costes y beneficios. Un cálculo que puede realizar cada ciudadano porque ya se ha concluido, con Mandeville, que el interés general se obtiene cómodamente

dejando a cada cual la libre persecución de su interés privado (vid. Bernard Mandeville: *La Fábula de las Abejas o los Vicios Privados hacen la Prosperidad Pública*). El cambio de concepto lo realizará Helvétius: «Los moralistas podrían lograr la observancia de sus máximas si utilizaran en esta forma el lenguaje del interés en lugar del lenguaje del daño». Con una *addenda* importante: no era mal muchacho Mandeville, pero a veces se excedía en su confianza en los demás: «En efecto, si es en la mayoría donde reside esencialmente la fuerza y en la práctica de acciones útiles a la mayoría en lo que consiste la justicia, es evidente que la justicia está, por su naturaleza, siempre armada del poder necesario para reprimir el vicio y obligar a los hombres a ser virtuosos» (*Del Espíritu*).

Las pasiones, arrinconadas

Tras haber sido arrinconadas, las pasiones tuvieron un tímido resurgir con el romanticismo, que quiso recordar en favor de quién estaban la historia y la fuerza, la pasión de vivir, a ciertas bandas de anarquistas y colectivistas utópicos que habían dado en pensar que todo el monte era orégano. Después, desaparecieron del ámbito de la especulación moral, para quedarse en el ámbito literario de la ficción y describir al corazón silente que resulta transformado por la acción del embate activo de las pequeñas mareas de un océano domesticado por los grandes marinos.

Los intereses tuvieron una vida un poco más larga. Marx describió cómo el ser humano actúa motivado por intereses que no son, en última instancia, individuales sino colectivos, determinados por la posición de los individuos en torno a la producción, intercambio, almacenamiento y consumo de bienes. No es que el ser humano deba ser interesado. Es que es así. Pero puede ser de otra forma que ignoramos, porque el ser interesado fue el único que logró sobrevivir en la lucha de las especies. Y el materialismo histórico no tiene nada que ver con el darwinismo social. Al menos, en eso confío.

Respecto de las pasiones, alguien despertará un día, cansado de sufrir pequeños embates de mezuquinas mareas. Se atreverá, como un nuevo Descartes a romper con lo antiguo y dirá:

Hoy sólo sé que existo y amanece

Perdido el miedo, se apasionará por convertir en realidad un sueño de siglos:

*Porque la piedra canta submarina
y en cantiles oscuros sueña a veces
un devenir de tromba sin estribos.*

GHIRLANDAIO: *La resurrección del niño de los Spini*. (Capilla Sassetti. Iglesia de la Trinidad. Florencia).

Los efectos de narración que consigne Ghirlandaio en los diversos frescos de esta capilla, se fundamentan en la alteración jerárquica de los valores cronológicos. El panel central concentra la culminación de la trayectoria santífica de San Francisco: el milagro. Pero no es un fenómeno sobrenatural humilde según enseña la tradición cristiana. La resurrección del niño de los Spini es una lección moral elegida cuidadosamente, donde lo sobrenatural se confunde con el espectáculo público y festivo.

La relación de los Spini con el poder mediceo y el prestigio público de la orden predicadora franciscana se pactan, en un ambiente de espectáculo festivo, en la plaza pública. Por eso el pintor prolonga la escena con un espectacular teatro perspectivo, aunque sólo en el punto de fuga (que coincide con el puente sobre el río Arno) se adivina un deseo implícito de construir una ciudad clásica. Aunque sólo hasta el quinientos Miguel Ángel no intervendrá en el decoro del puente de la Trinidad.

UNA UTOPIA FIN DE SIGLO

A la hora de la verdad, la pregunta por la moral se convierte en pregunta por la justicia. En este terreno, el debate de los filósofos profesionales se reanimó con la publicación de Teoría de la justicia, de J. Rawls. En este artículo se examina una de las más importantes réplicas a Rawls: la utopía fin de siglo que propone Robert Nozick en su Anarquía, Estado y Utopía. Nozick, teórico del Estado mínimo, ha sido asociado a las tesis neoliberales y a los planteamientos de los economistas de Chicago que lidera Milton Friedmann.

Damián Salcedo Megales

Cuando en 1971 apareció *A Theory of Justice* de John Rawls, hubo un rumor de aprobación en todos los ambientes filosóficos. Era una obra necesaria y esperada. Al menos desde veinte años antes se estaba apuntando en direcciones que tenían que converger en una sistematización. La obra de Rawls ofrecía esa sistematización explicando los fundamentos sobre los que se podía comprender globalmente la diversificada problemática que plantea la búsqueda de esquemas justos de convivencia a las sociedades democráticas occidentales. Los que compartían sus opiniones —liberales, igualitaristas, reformistas— tenían finalmente «el libro» que les permitía pensar en profundidad y desarrollar lo que hasta entonces sólo habían sido retazos de argumentaciones desconectadas. Aquellos que no las compartían —los utilitaristas, principalmente— tenían ante sí «corporeizado» al enemigo que necesitaban para que sus contraargumentos cobraran una definición precisa. Todo el mundo estaba contento, porque todo el mundo tenía lo que había

estado esperando: la formulación razonada de las instituciones comunes y moderadas sobre la justicia de las instituciones democráticas.

Lo que nadie se esperaba era que sólo tres años después de la publicación de *A Theory of Justice* apareciera una obra que amenazara gravemente la tranquilidad que había asegurado aquella. Un colega de Rawls en Harvard se atrevía a poner en entredicho no ya una argumentación particular o una escuela determinada del pensamiento político, sino todo el paradigma (Kuhn) de la filosofía política actual. *Anarchy, State and Utopia* (1974) de Robert Nozick es un libro irritante para cualquiera que haya adquirido su estilo de pensar en los moldes imperantes desde el siglo XIX en filosofía política. Para este estilo es incomprensible cómo alguien —un profesional, sobre todo— pueda hilar tantos errores juntos e intentarlos pasar como filosofía política. Cada argumento de la obra de Nozick es parcial, cada ejemplo inapropiado para el fin que persigue, no tiene en cuenta las múltiples facetas y valores implicados en cada asunto... Y, sin embargo, una vez desbaratado el entramado de la obra, no se ha conseguido mucho. Permanece el problema que Nozick propone; permanece la tensión moral que produce su planteamiento; permanece la paradoja.

Lo irreductible de la propuesta de Nozick es el punto de partida que ha elegido para enfocar el problema de la justicia social. Lo característico de ese punto de partida es que elimina la pregunta a la que responde todo el trabajo en teoría de la justicia y que define el paradigma vigente: ¿cómo haremos la distribución de los bienes y de las cargas que genera la sociedad, si hemos de ser justos? Por esta forma de preguntarse por la justicia, ésta ya no puede ser otra cosa que justicia distributiva. Si justicia es dar a cada uno lo que es debido, el problema consiste —para este paradigma— en buscar criterios sustantivos de justicia que determinen qué es lo debido. De este modo, en cualquiera de las áreas en que se presente una cuestión de justicia, desde el principio será abordada como una distribución.

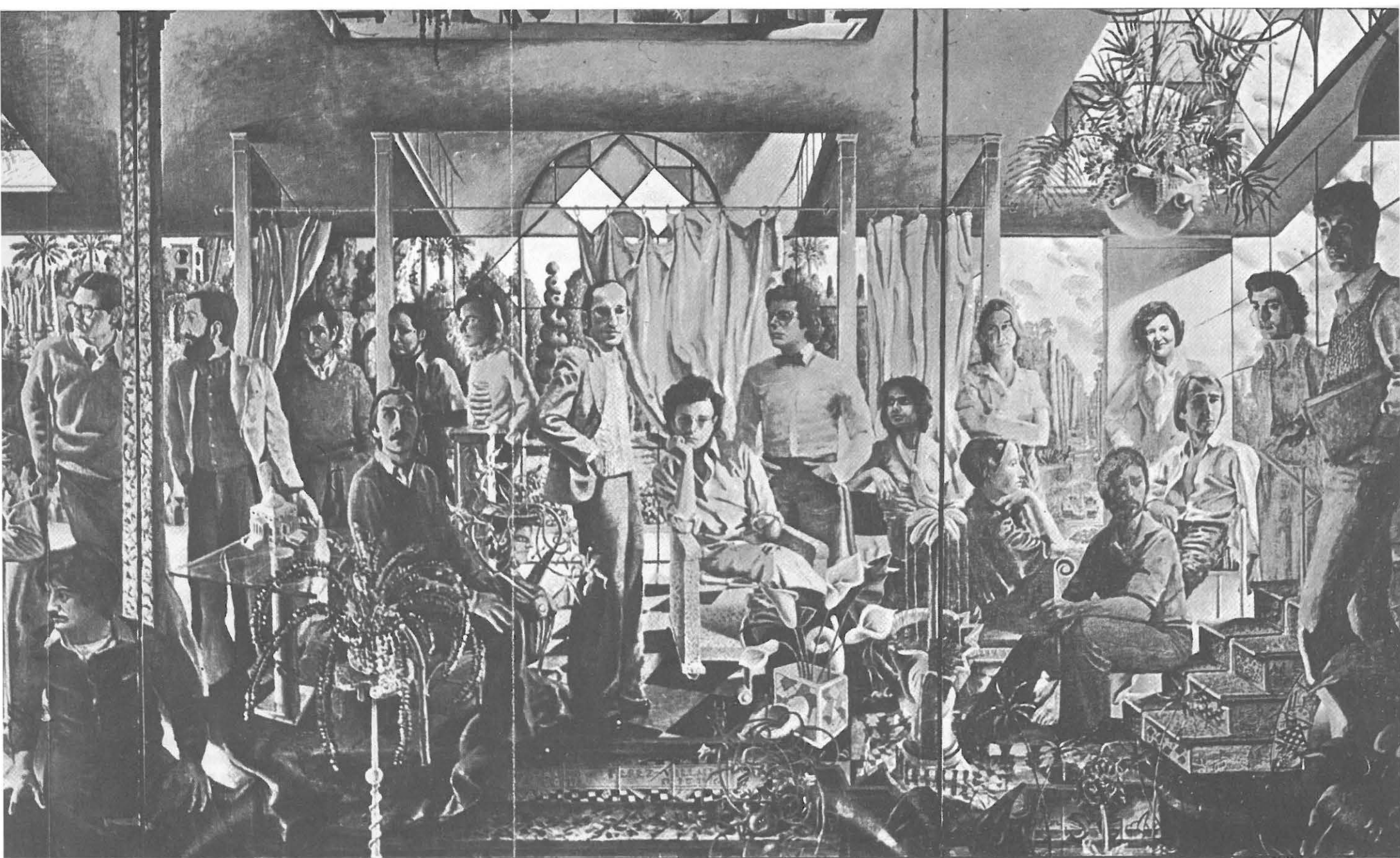
Justicia distributiva: ¿cómo debe distribuir el Estado?

Para realizar la justicia, esta manera de concebir el problema de la justicia nos impone una condición: todos los bienes y cargas sociales son considerados como separados de los individuos por cuyo trabajo se producen. En el caso de los bienes sociales, estos son definidos en términos de renta nacional o bienestar social que no pertenecen a nadie en particular; sólo por la acción del estado y sus administraciones adquieren un «dueño». Las teorías de la justicia tienen por objetivo resolver el problema que se le plantea al estado; por ello su problema básico consiste en averiguar cómo el estado debe asignar, distribuir y redistribuir esos bienes socialmente generados.

Recordemos que la forma más extrema de este planteamiento se encuentra en las diversas corrientes del utilitarismo según las cuales la distribución a efectuar es aquella que produce mayor utilidad social (obtenida por la agregación de las utilidades individuales). Pero recordemos también que los principios de Rawls sólo mejoran limitadamente esa situación al reconocer un derecho prioritario a la

Cada argumento de la obra de Nozick es parcial, cada ejemplo inapropiado para el fin que persigue, no tiene en cuenta las múltiples facetas y valores implicados en cada asunto... Y, sin embargo, una vez desbaratado el entramado de la obra, no se ha conseguido mucho. Permanece el problema que Nozick propone; permanece la tensión moral que produce su planteamiento: permanece la paradoja.





GUILLERMO PÉREZ VILLALTA: *Grupo de personas en un atrio o Alegoría del arte y la vida o del presente y del futuro.* (Colección Gloria Kirby. Madrid).

De todos los pintores españoles contemporáneos quizás sea Pérez Villalta el que más conecta directamente con ciertos presupuestos morales. Pero es una moral que no tiene como objetivo impregnar de tal materia sus imágenes. La moral surge en su obra por sutilísimos vínculos que guardan sus figuras, alegorías y símbolos con la historia; pero esta circunstancia se desvanece al montar todos estos objetos en un espacio cúbico que, más que visto por el artista, está concebido al situar el pintor su ojo en un punto de vista hipotético.

El cuadro que comento cataliza los compromisos morales personales de figuras relevantes de la cultura, que ahora convergen en la definición de un campo cultural y visual nuevo. Se trata de una reunión corporativa de alguna manera ya experimentada en la retratística colectiva, pero la novedad radica en los valores que aquí se respaldan: un proyecto historicista que aúna arte y vida definiendo el espíritu de una nueva década.

máxima libertad igual, es decir, vetando el sacrificio de la libertad de los individuos a un interés global que pudiera ser considerado superior. Pero esto en realidad afecta poco; si los pobres de la sociedad tienen un derecho prioritario en las consideraciones distributivas del estado, los bienes a repartir podrán ser transferidos desde cualquier sector de la sociedad sin que ello plantee problemas de justicia.

A pesar de la creencia básica del paradigma, ¿es verdad que los bienes sociales no pertenecen *prima facie* a nadie hasta que el estado no legitima su asignación? Nuestras intuiciones sobre la justicia nos llevan en dos direcciones divergentes. Aquellas que favorecen el punto de vista anterior podrían expresarse de la siguiente forma: no podemos considerar justo que un niño nazca con todas las ventajas económicas y sociales —por ejemplo, por nacer en una familia de multimillonarios— y otro careciendo de lo más básico —por ejemplo, por nacer en una familia de desempleados—; la justicia parece requerirnos una distribución equitativa de los bienes entre ambos recién nacidos, puesto que ningún bebé tiene un mérito particular en ser multimillonario o no.

Sin embargo, otra intuición se opone y niega la justificación de cualquier intervención distributiva. Si la familia multimillonaria ha adquirido sus posesiones legítimamente, ¿quién les negará el derecho a transferirlas a sus hijos, si así lo quieren? La justicia, en este caso, nos obliga a proteger ese derecho de transmisión y a no inmiscuirnos en sus asuntos. Esta es la opción de R. Nozick. Haber hecho aparecer la paradoja en el seno del paradigma actual de la teoría de la justicia es el mérito de su libro.

Falta de justificación teórica de las intervenciones estatales

La acción de esta paradoja no sería tan peligrosa para el paradigma, si éste no tuviera ya sus propias

grietas. Lo que ella precipita es la ya casi unanimemente reconocida falta de justificación teórica de las intervenciones estatales. Ni el utilitarismo ni el igualitarismo —a pesar de Rawls— han podido encontrar un fundamento último indiscutible que legitime el trato que se da a los individuos cuando el estado aplica los principios que ellos recomiendan. El utilitarismo suele decir que la justicia última a preservar consiste en tratar a todos los individuos como iguales —es decir, que no existan discriminaciones formales— y que esa exigencia es satisfecha por el principio sustantivo de la mayor utilidad social. Pero, ¿puede realmente el interés global tratar como iguales a todos los individuos? En la medida en que la utilidad social no agrega preferencias puras, sino preferencias ponderadas de modo que el valor que cada individuo da a su preferencia depende del valor que otros le dan, nadie puede esperar que su utilidad cuente de forma igual que la de cualquier otro miembro de la sociedad.

Por su parte, el igualitarismo suele insistir en el derecho igual a un bienestar igual de todos los individuos. Pero puesto que hay diferencias justas en la sociedad —por ejemplo, las que introducen los merecimientos—, tiene que arbitrar algún medio para justificar las desigualdades. ¿Puede realmente el igualitarismo justificar las desigualdades justas? El recurso tradicional ha sido la apelación al principio de igualdad inicial, los diferentes resultados que obtengan justifican las diferencias de asignación. Pero, ¿cuáles son las diferencias a igualar en las situaciones iniciales? La falta de una respuesta a esta cuestión hace difícil la aplicación del principio. La misma dificultad se plantea al principio de diferencia de Rawls, cuando se le pide que defina la clase de los menos favorecidos para cada situación concreta. En definitiva, si a los utilitaristas se les atraganta la igualdad, a los igualitaristas les ocurre lo mismo con la desigualdad.

La falta teórica de justificación para las prácticas

distributivas se ha sumado a la creciente desconfianza que las acciones estatales levantan en la sociedad. La opinión generalizada es que el estado se ha convertido en un succionador de los esfuerzos sociales que, si está obligado a revertir, lo hace de una forma que no atiende al bienestar social. Ineficiencia, arbitrariedad y falta de sensibilidad, son las cosas más suaves que hoy se pueden decir de las acciones de la administración pública. Pero hay algo que sólo ahora empieza a decirse: el estado de bienestar es injusto. No se atreven aún a decirlo los teóricos que no encuentran aquella fundamentación para sus principios de justicia; pero ya se oye en labios del contribuyente que ve deteriorarse no ya su nivel de vida, sino la forma en que es tratado por el estado. El individuo de las sociedades industriales de este fin de siglo empieza a tener la clara conciencia de que los funcionarios del estado pisotean continuamente sus derechos «naturales».

El fragor del «fracaso» de los teóricos que concibieron que su tarea era guiar las actuaciones del estado de bienestar es lo que se oye en todas partes en el libro de Nozick. Si su pregunta por la justicia ya no es acerca de la distribución, ello es el resultado de que cree haber demostrado que un estado con tantas atribuciones como el actual ya no es justificable. «¿Cuánto espacio dejan los derechos individuales al estado?» es la típica pregunta liberal que se responde señalando que las tareas protectoras son las únicas que un estado puede realizar legítimamente. De ahí el *leitmotiv* de su teoría de la justicia: «El estado mínimo es el estado más extenso que puede justificarse. Cualquier estado más extenso viola los derechos de las personas». Los viola él y las teorías de la justicia distributiva que requiere (a la vez que son requeridas) este tipo de estado. Los derechos individuales no consienten ni la distribución ni la redistribución de lo que sólo pertenece a los individuos: las posesiones «sociales».

La cuestión de la justicia como una cuestión de legitimidad

Nozick ha convertido la cuestión de la justicia de las instituciones en una cuestión de legitimidad. La pregunta «¿Cuánto espacio dejan los derechos individuales al estado?» significa que hay unos criterios anteriores lógicamente a cualquier institución por los cuales se determina lo que es correcto o incorrecto. Estos criterios son los derechos que los individuos tienen independientemente de la organización social —el derecho a no ser dañado en la vida, la libertad, la salud o las posesiones—; si el esquema institucional de convivencia respeta lo que determinan estos derechos «naturales», entonces puede decirse de él que es justo. Implícito en ello va el que lo que ellos determinan no sea simplemente las formas que las instituciones pueden adoptar, sino lo que pueden hacer o no a los individuos —su ser instituciones. De ello, pues, que el estado tenga un deber absoluto de servidumbre con esos derechos.

Si los individuos tienen un derecho absoluto a sus posesiones de forma que sólo ellos están legitimados para transferir, cualquier acción distributiva del estado violará esos derechos. El estado no tiene título alguno de legitimidad para «quitar» a alguien propiedades y traspasarlas a otra persona (ni siquiera so pretexto de que el estado final será más ventajoso

o más equitativo); no tiene ni siquiera legitimidad para imponer cargas fiscales con objetivos redistributivos. El único espacio de legitimidad que los derechos individuales dejan a la actuación del estado es el de la protección contra las interferencias en los libres intercambios que los legítimos propietarios emprendan.

Al convertirse la justicia en una cuestión de legitimidad, lo que una teoría de la justicia tiene que plantear no es «cómo distribuir», sino «cómo poseer». La teoría de la justicia de Nozick (*the entitlement theory*) consiste en la afirmación telegráfica de tres principios: un principio de la adquisición justa, un principio de la transferencia justa y un principio de rectificación. La teoría de la justicia como *entitlement* atiende a la historicidad del proceso de la ad-

Al convertirse la justicia en una cuestión de legitimidad, lo que una teoría de la justicia tiene que plantear no es «cómo distribuir», sino «cómo poseer».

quisición —en contra del paradigma distributivo que atiende sólo al resultado final—; si esa historia no ha violado en ningún paso los derechos individuales, la posesión es legítima y su poseedor puede legítimamente transferirla; si esa historia revela ilegitimidades, el principio de rectificación preve compensaciones para los dañados.

Nuevo paradigma para la filosofía política

Si en la obra de Nozick hay *in nuce* un nuevo paradigma para la filosofía política, no se debe a sus resultados particulares ni a la instrumentación política que puede hacerse de ella. Se debe a que ha logrado mostrar la insuficiencia de una manera de preguntarse que es ahora habitual. El nuevo paradigma que se anuncia consiste en intentar pensar la justicia de la sociedad como respeto a esas demandas legítimas. Ello significa dejar de pensar la sociedad como un conjunto de individuos que ocupan posiciones sociales que hay que mejorar o «reconvertir»; se trata de verla como un flujo continuo de intercambios que los individuos emprenden legitimados por sus derechos naturales.

La crítica filosófica probablemente mostrará las insuficiencias y falacias en las que descansan las argumentaciones de Nozick. Pero su reto —la pregunta por la justicia como legitimidad— difícilmente podrá ser obviado. Para el lector lego este reto consiste en otra cosa. La obra de Nozick puede ser acusada de «reacción de derechos contra las conquistas históricas de la sociedad en el orden del bienestar y la justicia»; y esa acusación es correcta (al menos si se aceptan los criterios de valoración del que la hace). Nozick defiende una sociedad capitalista de empresarios aventureros. Ello, empero, no desmerece el valor de su denuncia que, si la tomamos en serio, nos pone frente a una inconsecuencia de nuestra manera conservadora de ver las cosas. Frente a ese «capitalismo salvaje» podemos esgrimir el deber de justicia de ocuparse de los menos favorecidos por la sociedad y que esa es propiamente la función del estado. Pero si no queremos tomar esa obligación moral sobre nosotros mismos, si se la cedemos al estado, hemos de saber que también le estamos cediendo todo lo demás; que le cedemos la organización de la economía, la salud, la investigación, la guerra, etc... Que gracias a ello lo legitimamos para que siga creciendo como un inmenso organismo más preocupado de su supervivencia que del cumplimiento de los objetivos de justicia social que le han sido encomendados.

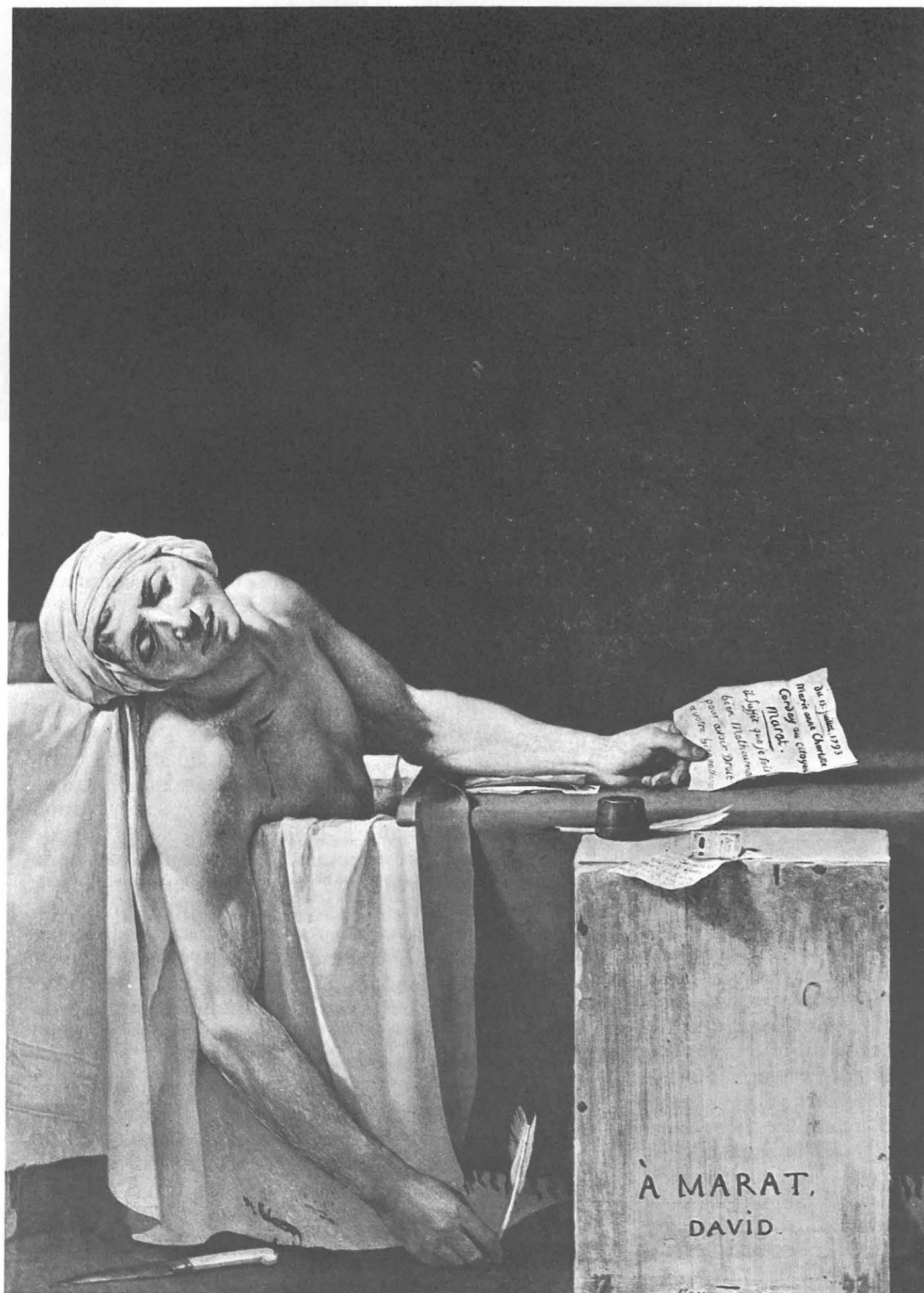
Si decimos que el estado tiene que cumplir tareas distributivas, no deberíamos luego quejarnos porque nuestras pensiones sean bajas, la salud pública una entelequia, nos metan en la OTAN sin pedirnos permiso, o la conservación de las ciudades algo de lo que meramente se habla en los informes. Si queremos que el estado se ocupe de todo, ¿nos extrañaremos si todo lo hace mal?

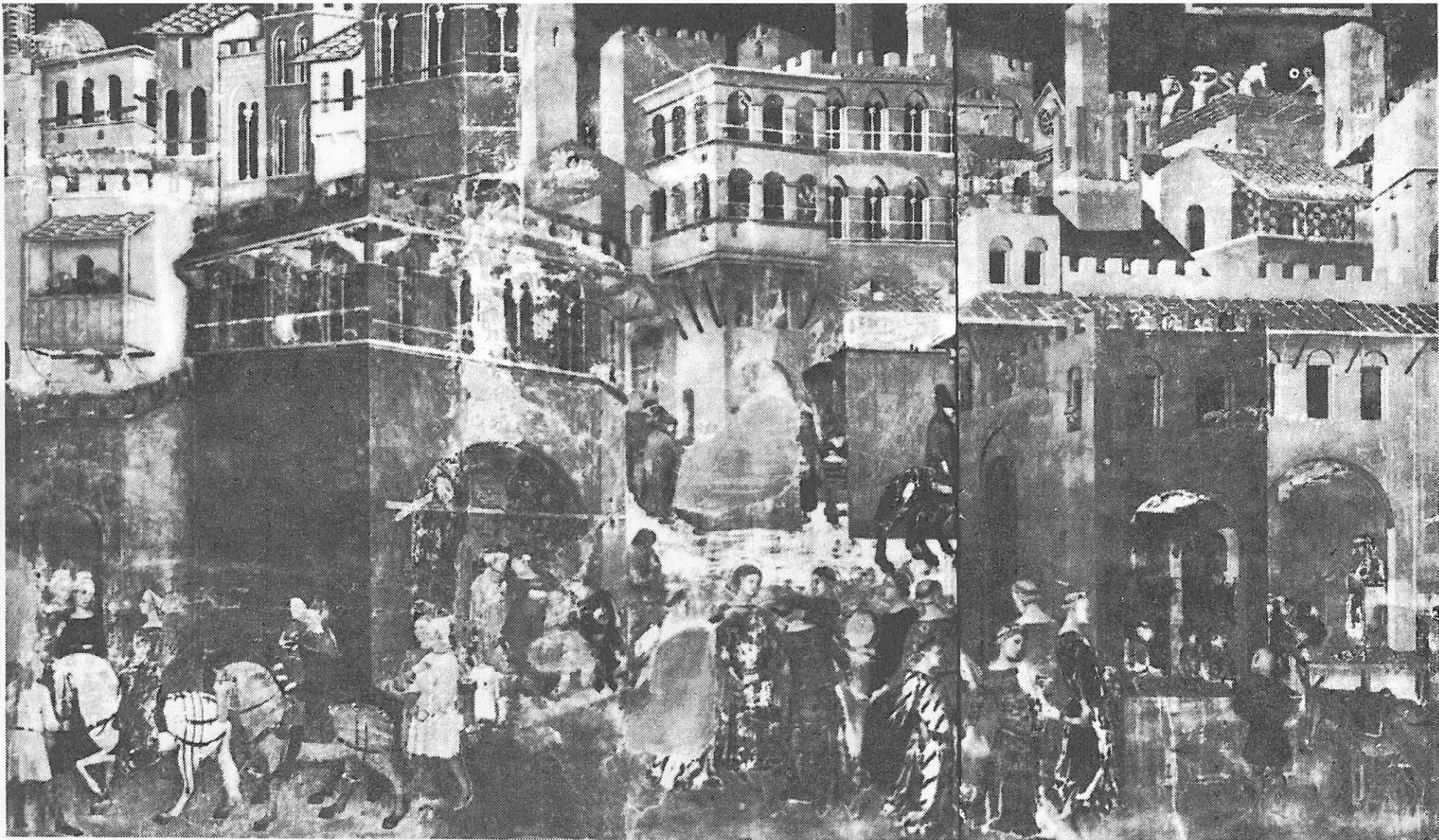
La utopía para este fin de siglo que nos propone R. Nozick es que seamos una sociedad cuyos miembros nos hagamos cargo como ciudadanos responsables de todas las tareas que una sociedad compleja requiere. Que minimicemos al estado en beneficio de la maximización de la persona en tanto que ser político. Que, por fin, además de sufrir la historia, seamos nosotros sus sujetos activos.

DAVID: *Marat asesinado*. (Museo de Bruselas).

Las sociedades de cuño político y económico nuevo requirieron héroes en cuyo proceso la acción terrorista releva a la iconografía secular de las sociedades cristianas y señoriales: la crucifixión. David describe el asesinato de Marat (casi con los detalles de un sumario judicial), en contraste con el lujo grandilocuente revolucionario, como un acto perverso que altera la moral pública, al perder el héroe la vida en pleno acto de servicio, prolongado incansablemente hasta las instancias privadas del protagonista.

La parquedad escenográfica no evita una sabiduría clásica aplicada a la exaltación del cuerpo hasta la morbosidad. Una heroicidad tejida con componentes morales y eróticos.





Una de las alternativas morales que, con puntualidad mecánica, reaparece cada vez que la historia se oscurece, es la del malditismo. Su tradición es noble y su atractivo innegable. Los dos artículos que siguen son sendas reflexiones y reelaboraciones de una manera de vivir que aún nos interpela.

CORAZON ROBADO

José Carlos Gallegos

Maldoror, *mal d'aurore*, mal de parto o de producción. Mal original e intensivo, Maldoror, lanzado resueltamente por el camino del mal, *camino abrupto y salvaje, un nuevo camino filosófico* (menos) *seguro*, maldito entre todos los malditos que la literatura del mal ha producido, y Lautréamont, sacrificado Ducasse en una ceremonia de metamorfosis y vampirización voluntaria para entregarse, *espectro horrible y satisfecho*, a la otra imagen de sí mismo, asumiendo la identidad con su obra, hacen una recomendación final al lector que supo saborear sin riesgo *este fruto amargo*, al que aplicó a su lectura una *lógica rigurosa y una tensión espiritual equivalente, por lo menos, a su desconfianza*, al que se inscribe en el paisaje feroz de estos Cantos: «Id a comprobarlo vosotros mismos si no me queréis creer».

Rimbaud, con el salto sordo de la bestia feroz sobre cualquier alegría, para estrangularla, se lanza al infierno, a un concierto de infiernos, para despojarse de sí mismo, de esos *viejos imbéciles que han detenido al individuo en el conocimiento del yo*, para consumirse como el lobo escupiéndole las *hermosas plumas / de las aves que comió en su cena*, para robar el fuego, para metamorfosearse en otro, Rimbaud, en su *Adiós*, definitivo adiós a *todas las fiestas, todos los triunfos, todos los dramas*, convertido en demiurgo, afirma: «Sí, (...) la hora nueva es muy severa (...) no obstante, es la víspera (...) y a la aurora, armados de una paciencia ardorosa, entraremos en las espléndidas ciudades. (...) y me será permitido poseer la verdad en un alma y un cuerpo».

La obra termina, la obra comienza. Y el lector que no ha sucumbido en ella, que ha sabido deslizarse por sus aguas, transparentes y profundas como el Océano, sin desintegrar su alma/azúcar puede ya, entre la lucidez y la oscuridad, dirigirse a ese punto de la tempestad en el que comienza el ciclón, en el que el discurso toma conciencia de su forma y comenzar a escribir su propio texto espiral, como un torbellino hacia las profundidades, hacia el deseo, hacia el conocimiento, hacia las cavernas del infierno del inconsciente, dejarse guiar por un Dante me-

AMBROSIO LORENZZETTI: *El buen y mal gobierno de la ciudad*. (Palacio Público. Siena)

Siempre sentí satisfacción por los evidentes intereses que subyacen en este fresco. Con el tiempo he podido comprobar personalmente la alineación de Lorenzetti con los presupuestos cívicos coetáneos. El condottiero, que precede el fresco en cuestión, anuncia desde la fluorescencia de su fondo azul, los protagonistas del poder sobre los que se fundamenta el nuevo equilibrio civil y productivo. La galería iconográfica que desarrolla Lorenzetti en las estancias contiguas es la pormenorización de las ventajas del orden principesco frente al caos de procedencia diabólica. Lo que más me interesa en esta ocasión es la diatriba de moral pública que vierte el autor. La secuencia de la *fiesta* aparece como la sublimación de los contrarios sociales que se desarrollan en el teatro de la ciudad; la canalización del ocio dentro de los márgenes y exigencias de la moral urbana. El reforzamiento con tintes clásicos de este fotograma es más un problema de legitimidad del tema que de estilo.



tamorfoseado en Virgilio, gusano de luz aplastado por Maldoror, a los que se incorporan De Sade, Baudelaire, la Cábala, el Apocalipsis, la novela negra inglesa y el romanticismo para reescribir los textos que representan «las delicias de la crueldad», encontrar y abandonar a Euridice, adoptar a la hembra del tiburón como madre, abrazarla *tan estrecha y tiernamente como un hermano a una hermana*, acoplarse con ella *con una veneración profunda*, descubrir *el primer amor*, es decir, edípico. Y en ese eterno retorno, en esa contemplación del rostro-vagina maternal, en *ese encuentro fortuito de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección*, producir un nuevo prefacio a un libro futuro, una publicación permanente. El mundo, el viejo mundo, *gran vagina de sombra, inmenso ano celeste*, puede ser así desgarrado y traspasado *destrozando con movimientos impetuosos las propias paredes de su propio recinto*. La verdadera vida está en otra parte.

La historia de la literatura maldita está plagada de títulos nobiliarios: desde el marqués de Sade al conde de Lautréamont, desde el conde Drácula al ángel-demonio, príncipe de los cielos y las tinieblas, según Verlaine, decir Rimbaud. Ratones roedores de la ideología que les ha dado a luz, estos héroes de la oscuridad, conquistadores de un reino condenado, legitiman su destierro de la luz cartesiana, su larga lucha contra la tentación del sueño, su búsqueda, *una senda empinada, abrupta, oscura, preñada de negras tinieblas*, su pérdida, su encuentro, su posesión, con la superioridad del que ha elegido su propio destino, su propia maldad, su propia noche. Pero, ¿cómo cambiar la vida sin cambiar la historia? *Os rodearemos con imágenes que os hagan temblar. ¡Tenemos poder para ello! ¡Podéis taparos los oídos: vuestros ojos verán nuestros mitos, os alcanzarán nuestras maldiciones!* De Sade arenga a las masas desde su celda de la Bastilla, Rimbaud participa en la Comuna de París. Sin maldición no hay malditismo. La maldición exige siempre una víctima a la que arranca, como señala Bataille, del orden de las cosas. Desde que ha sido elegida es la *parte maldita* pero «hace conocible su rostro, el cual irradia, desde aquel momento, la intimidad, la angustia, la

profundidad de los seres vivientes». Mas en este caso la dialéctica del amo y del esclavo, del sacerdote y la víctima, se rompe. Transgrediendo la palabra/mandamiento del amo, abandonando el silencio en el que ha estado sumida, produciendo su propio lenguaje, el maldito deja de ser la víctima de una ceremonia no elegida para autoinmolarse, *este otoño he asistido en dos ocasiones, sin ningún asombro, a mi propio entierro*, en una nueva ceremonia de metamorfosis, *no hace demasiado tiempo que ya no me parezco a mí mismo*, que le permitirá ser, al mismo tiempo, víctima, oficiante e ídolo: *es un hombre o una piedra o un árbol el que va a dar comienzo al cuarto canto*.

Yo es otro. Esta conciencia de lo desconocido, este deseo de no dejar Memorias (Lautréamont), de desaparecer de la superficie de la tierra sin dejar huella alguna (De Sade), ese aniquilamiento completo, ese nuevo enmudecimiento tras el grito feroz de un lenguaje perfeccionado (Rimbaud), después de haber conducido al lector donde se quería, ese ocultamiento obstinado tras el texto, ese desprendimiento soltando la cuerda que los unía al lector, destinatario/víctima, ¿qué es sino incitarle a convertirse en destinador/verdugo y llevar la literatura a su propia necesidad y a su propia medida? Enterrados la memoria y los dones, se puede salir del Infierno y Maldoror lanzar un último grito al nuevo Maldoror: *¡Despierta Maldoror! ... eres libre...* Cambiar la vida, transformar la historia, romper con la dicotomía de lo privado y lo público, del individuo por una parte y de la historia por otra, situarse en otro terreno donde lo privado y lo público se funden, donde la historia colectiva y la historia personal no son algo distinto sino las dos caras de una misma moneda. *Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria par excellence* (Benjamin). Sade, que desde la racionalidad iluminista desacralizó no sólo lo que el Iluminismo desacraliza sino al mismo Iluminismo, a través del uso aberrante y monstruoso de su racionalidad (Pasolini); Baudelaire, desde el sueño-jeroglífico, *el sueño absurdo, imprevisto, sin parentesco ni conexión con el carácter, la vida y las pasiones del durmiente*; Lautréamont, *a través de la ciénaga desolada de estas páginas sombrías y rebosantes de veneno*; Rimbaud, *desde la plenitud del Infierno, dispensado de toda moral*, así lo entendieron. *Arrojarse hasta el fondo del abismo ignorado: / ¿qué importa Infierno o Cielo, si he de hallar algo nuevo?* «Hay que ser absolutamente moderno».

Slogan publicitario hoy, motivo de encuestas, objeto en manos de mercaderes, tema en boca de políticos liberales, ¿hay que ser, hoy, absolutamente moderno? ¿Existe alguna relación entre este producto para el consumo y la modernidad de los malditos? *Ce n'est pas cela*. La consigna, en el texto de Rimbaud, es una frase sin sujeto. El sujeto en ella, como la verdadera vida, está ausente. *Una vida moderna y más abstracta*, escribió Baudelaire. Necesidad y fatalidad, abismo ignorado, determinación y límite. Yo es otro.

Es la afección y el presente puesto que ha hecho la casa abierta al invierno espumoso y al rumor del verano, él que ha purificado las bebidas y los alimentos, él que es el encanto de los lugares huidizos y la alegría sobrehumana de las estaciones. Es la afección y el futuro, la fuerza y el amor que nosotros, de pie en las rabias y en los enojos, vemos pa-

sar por el cielo de tempestad y las banderas de éxtasis.

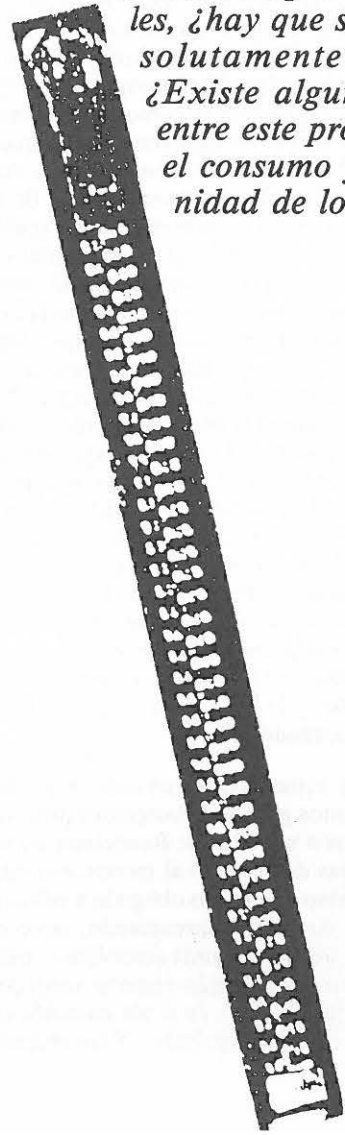
Es el amor, medida perfecta y reinventada, razón maravillosa e imprevista, y la eternidad: máquina querida de cualidades fatales. Todos hemos sentido el espanto de su concesión y de la nuestra: oh gozo de nuestra salud, impulso de nuestras facultades, afección egoísta y pasión por él, él que nos ama por su vida infinita... (...).

A todos nos ha conocido y a todos nos ha amado. Sepamos, en esta noche de invierno, de punta a punta, desde el polo tumultuoso al castillo, de la multitud a la playa, de mirada en mirada, fuerzas y sentimientos cansados, aclamarle y verle, y reexpedirlo, y bajo las mareas y en lo alto de los desiertos de nieve, seguir su imagen, sus hálitos, su cuerpo, su día.

Como el ave Fénix, el mito de estos ladrones de fuego, prendido eternamente en sus alas, renace... pero, ¿cada vez más exhausto o más potente? Cambiar la vida, cambiar la historia... *rinascere.... Ma io, con il cuore cosciente / di chi soltanto nella storia ha vita, / potrò mai più con pura passione operare, / se so che la nostra storia è finita?* (Pasolini).

¡Oh, maldito corazón robado!

Slogan publicitario hoy, motivo, de encuestas, objeto en manos de mercaderes, tema en boca de políticos liberales, ¿hay que ser, hoy, absolutamente moderno? ¿Existe alguna relación entre este producto para el consumo y la modernidad de los malditos?



EL MALDITISMO: LA MODERNIDAD Y SUS MASCARAS

Antonio Jiménez Millán

I Itinerario de la fatalidad

Podía parecer una escena de cualquier novela gótica: una mañana de invierno, alguien aparecía ahorcado en una calle oscurísima. El suicida había descrito, tal vez, esa misma calle en el discurrir de sus paseos alucinados por los barrios parisinos, cuando los números eran presagios, los dibujos claves misteriosas, y el sueño se confundía con la vigilia; al fin, la muerte vino a sellar el destino del héroe romántico, el poeta Gerard de Nerval, cumpliendo sus deseos de integrarse en lo absoluto, anulando, a través del gesto último, una subjetividad escindida y, al mismo tiempo, trascendental. A los románticos, que se sienten cada vez más desplazados de una sociedad utilitarista, les daba cierto pánico la ciudad —Shelley hablaba de Londres como ciudad «tentacular», como un monstruo envolvente— porque, al haber divinizado la naturaleza, necesitaban sublimarla u olvidarla; así Nerval, recorriendo de una forma imposible itinerarios reales sólo en apariencia. Baudelaire, en cambio, sentía una especie de fascinación contradictoria respecto a la gran urbe: le agobiaba la multitud, pero al mismo tiempo la necesita para construir su propio personaje y hacer frente, de un modo más agresivo que sus antecesores románticos, a la enfermedad del siglo; el hastío. Ni el vitalismo de Stendhal, ni el apasionamiento de Musset, ni siquiera el desafiante amor al riesgo de Byron insistieron tanto en la condena del *ennui*: Baudelaire asume su condición de personaje maldito que actúa frente a un público del que tratará de distinguirse radicalmente, a base de provocar a ese lector hermano y semejante, pero siempre hipócrita. El dandismo como actitud vital no es sino una alternativa compensatoria de la marginación. Es el elogio del maquillaje, la vida que se repite constantemente en un espejo, lo superfluo y lo inútil como bandera, el lujo y la muerte estrechándose.

Gautier había estrenado un chaleco rojo, para escándalo de algunos grupos de burgueses parisinos, no muy propensos a novedades; Baudelaire no sólo se pintaba las uñas de verde —al menos, eso cuentan biografías— sino que se vio obligado a editar los poemas fuera de su país, emprendiendo, junto con su heroico editor, un viaje —nada simbólico— a Bruselas. «La vida no tiene ningún encanto verdadero: es el encanto del juego. Pero, ¿y si nos es indiferente ganar o perder?» (*Páginas íntimas*). Y sin embargo,

existe el riesgo como existe la necesidad de elegir. Baudelaire siente una antipatía muy marcada hacia lo natural, fundamentalmente porque considera que es creación divina; el poeta maldito escoge conscientemente entre el bien y el mal, habiendo admitido la existencia de los dos términos: «Existen en el hombre dos tendencias, una hacia Dios y otra hacia Satán» (*Mi corazón el desnudo*). Como antes Byron, Baudelaire cree que la poesía es algo diabólico desde su origen, un destino fatal, pero también opta por lo satánico como estilo de provocación. A Sade jamás se le hubiera ocurrido ponerse del lado del diablo, porque jamás creyó en él. Baudelaire sí lo hace, porque admira a esa figura culpable que, aun vencido, sigue conservando íntegro su orgullo, exactamente igual que el poeta maldito, considerándose un exiliado en la tierra, piensa que está subvirtiendo el orden moral, desvirtuando, a través de su fascinación destructora, el mundo anodino, convencional, de lo que después llamarían «clase media».

II La intuición del maldito

«Maintenant, je suis maudit, j'ai horreur de la patrie». Rimbaud siente horror de la patria y de los oficios; no escribe letanías al diablo, como Baudelaire, pero pinta en los lugares públicos «Dios ha muerto» y dirige sus imprecaciones contra aquellos que habían masacrado la Comuna de París. Sobre su abandono de la poesía, sobre su cambio radical de vida se han escrito ya miles de páginas. Arnoult y Blanchot lo destacan: el que había renegado de los oficios, se dedica después, casi obsesivamente, a los negocios: el «adolescente satánico» que arrastró a Verlaine termina llevando una existencia tan conformista como hastiada. Es bien sabido que esa «necesidad absoluta de ser moderno» desemboca en el tráfico de armas, pero ¿acaso no existía ya en los textos de Rimbaud el preludio de una frustración absoluta?: el *barco ebrio* es una metáfora ejemplar del viaje romántico (y maldito) hacia la interioridad, y sin embargo, el término de ese viaje produce una sensación de distancia y extrañamiento definitivos. La misma sensación que experimentarán los héroes del decadentismo en la ceremonia ritual del aislamiento último: Axel entre los muros, esperando la muerte; Des Esseintes, convertido al misticismo después de agotar su marcada pasión de decorador y perfumero. Si Baudelaire y Rimbaud habían conformado una imagen desafiante, Villiers y Huysmans ofrecían la renuncia y la quietud como únicos ideales posibles: no valía la pena ni intentar el viaje, si se



TINTORETTO: *La veneciana que muestra el pecho*. (Museo del Prado, Madrid).

No es la anécdota que cristaliza, ni siquiera las brillantes decisiones físicas del artista que registra este lienzo, ni tampoco los valores seculares en tanto que *cuadro* (como derrotero específico de la pintura: soporte, formato, privaticidad) que encarna esta obra. No es nada de esto lo que explica mi coqueteo con este Tintoretto sobre cualquier otra obra de esta pinacoteca. Quizás sea la ausencia de una moral, incluso privada, descansando en el fondo de sus valores. El cuadro registra la impresión fugaz de un vistazo: la escena cotidiana y privada contemplada por el artista es inferior respecto al confort visual registrado por el pintor. Esto quizás me haya provocado continuas interrogantes, al contemplar este cuadro, sobre la naturaleza profunda de la obra de arte.

había gozado el atractivo huido de la novedad. Pero en uno y otro caso, se trataba de actitudes *vitales*. Verlaine hablaba de sus amigos (incluyendo a Rimbaud, pero también a Corbière y a Mallarmé) más como malditos que como poetas.

III La maldición del exilio

Hasta aquí un malditismo que podemos llamar «histórico». Las lecturas que de él se han hecho son múltiples, y numerosos también los intentos de identificación legitimadora de situaciones diversas. Basta recordar a Cernuda, que en 1935 comienza un poema invocando al diablo como hermano y semejante, igual que Baudelaire contemplaba a su Lector; a partir de una forma de desdoblamiento, el poeta se sitúa en un plano superior, expresando su des-



precio hacia la normalidad impuesto por las instituciones. Y no sólo Baudelaire: Hölderlin, Nerval, Rimbaud, incluso Gide, son algo más que referencias para Cernuda. Son la base de una afirmación ética y estética que enlaza con la actitud vital de los malditos, pero que, en el fondo, es ya una actitud eminentemente literaria. Como dice Jaime Gil de Biedma, «Cernuda únicamente alcanza a hablar consigo cuando la segunda persona del singular se le desdobra en interlocutor, en instancia superior a él pero creada a imagen y semejanza suya: dios, padre o demonio hermano-amante y torturador: su doble. Tal desdoblamiento le es necesario precisamente porque su conciencia, aunque la asume, no se reconoce en la ambivalencia de su identidad: él es otro». Cernuda se identifica con los escritores malditos desde el momento en que se siente al margen de una sociedad que le resulta mediocre y hostil, y debe marcar su diferencia respecto a ella. Ciertamente, él tendría que asumir un tipo de malditismo más tangible, el del exilio, compartido por otros muchos. Pero también lo harían Kafka y Werfel en el ghetto judío de Praga, y Pavese, y Carlo Levi, y... EL siglo XIX conoce otro malditismo: el exilio —real— en la propia tierra.

IV El lujo imposible de sentirse maldito

Cernuda seguía afirmando el destino trágico del poeta y del artista, tal vez por la necesidad de crear antepasados míticos (el surrealismo también los erigió para intentar derribarlos poco después: «en materia de rebeldía no necesitamos antepasados»). Hoy, la marginalidad como postura estética ha per-

dido el signo desafiante que pudiese tener en el XIX e incluso en las vanguardias históricas más radicales. Baudelaire, Verlaine o Rimbaud, incluso Cernuda, podían permitirse el «lujo» de ser marginales o de considerarse *malditos*. Ahora, en cambio, podría hablarse de la marginación como sistema y de un cierto malditismo *à la mode*; en las sociedades llamadas postindustriales, los medios de comunicación facilitan ambas cosas: el «no existir», por una parte, y el «marcar estilo» acentuando las diferencias, por otra. La crisis de la ideología del progreso, el descrédito de las vanguardias históricas han dado paso al encumbramiento de la moda como algo ahistórico, terreno abonado al eclecticismo, y una frase como «la moda está de moda» (tan tonto como «la arruga es bella», por ejemplo), puede ser un síntoma de la utilización pública de esa necesidad extrema de refugiarse en lo privado. Y ahí es donde se revitalizan los mitos de finales de siglo pasado, con su componente siniestro y a la vez superficial, con una preocupación por las formas que se traduce en culto sistemático a la apariencia y una necesidad de mitos que sirvan para compensar el agobio burocratizado, la trivialidad del presente. El signo trágico del romanticismo y sus héroes ha desaparecido, aunque quizá no quede tan lejos aquella figura del ahorcado en la calle sórdida. Son distintos lugares de una ideología.

Y ahora, después de todo esto, uno recuerda: ¿acaso no resulta atractivo, alguna vez, en alguna parte, haber jugado a ser maldito?; ¿acaso no compartimos, más o menos calladamente, esa antipatía de Rimbaud hacia las profesiones?

MIQUEL BARCELÓ: *Petit amour fou*. Colección privada. Madrid

Las debilidades del pintor en el estudio no son tan inhabituales. El refugio más íntimo —los libros y la cama— sirven de trinchera ante las ingratitudes del cuadro o en el punto culminante de la tensión de pintar. Pero aquí, más que de un problema de moral se trata de una ironía, toda vez que los roles públicos del pintor contrastan con la idea de abrir una rendija a las debilidades humanas del héroe.

EL CURSO DE LOS ASTROS



Ya se sabe que no fue un asesinato

Marilyn estaba siempre lejos y era perfecta, igual que el mundo soñado por algunos románticos. Como el mundo, daba vueltas sobre sí misma y alrededor del sol, englobándonos a todos, conteniendo hasta el último matiz que pudiera llamar la atención de alguien. Su público, por eso, está compuesto de seres irreconciliables: amas de casa que esperan la película del sábado, niños de varias generaciones que han aprendido el amor delante de un poster oscuro, muchachas que todavía se ponen de puntillas para dar un beso, delincuentes sentimentales, intelectuales de oficio y escritores (como su propio nombre indica). Porque Marilyn era también el desastre que todos llevamos dentro. A unos, les conmovía su historia de huerfanita violada a los nueve años y de empleada de tienda que a los 16 había querido matarse; a otros, su secreto de actriz alguna vez pornográfica y el trágico laberinto sentimental que le había tocado vivir fuera de la pantalla. Parece que su último amor estaba detrás de una línea de teléfono, que ella lo había llamado para que alguien la oyera morir. Al mundo, no hay duda, le gustó entonces cómo había cumplido Marilyn el compromiso de ser demasiado bella, olvidó su papel de bestia y empezó a enredar las historietas hasta construir un mito de los de verdad, de los que no se apagan en dos años, porque a todos nos sirven para algo.

Pero el otro día, autoridades norteamericanas, tantos siglos después, hicieron oficial su suicidio. Nadie, según parece, tuvo intención de matarla; ningún político atrapado, ninguna agencia de seguridad. En la máquina poderosa de las naciones modernas no hay lugar para mitomanías y es necesario poner las cosas en claro, aunque semejante empeño deje sabor de crimen perfecto y de mala conciencia en el aire. El progreso consiste en eso, en que la razón se imponga por fin a la naturaleza. Pero, del mismo modo que Ernesto Cardenal pidió en *Oración por Marilyn Monroe* que se la recibiera con cariño en el cielo, nosotros queremos pedir desde aquí que los archivos oficiales norteamericanos la reciban también con cariño, sin mucha frialdad, con las vulgaridades técnicas imprescindibles, aunque el caso se dé por cerrado... definitivamente.

Y tú, Marilyn, no te preocupes; a nosotros también nos han matado muchas veces.



Rock Hudson: una sola palabra

Poco antes de morir, Rock Hudson había empezado a dictar sus memorias, en las que —según dicen— iba a contar todo acerca de su homosexualidad y algo —no se sabe cuánto— acerca de la cara oculta del sexo de Hollywood. ¿Por qué es tan breve la lucidez? Todas las palabras que Rock Hudson hubiera dedicado en ese libro al secreto que la enfermedad sacó a la luz, no hubieran alcanzado ni de lejos el impresionante valor que tuvo —ésta sí— una sola palabra pronunciada por él mismo. Ocurrió cuando un periodista le preguntó —antes de saberse nada sobre la enfermedad del actor— su opinión sobre la homosexualidad. Rock Hudson contestó: «Existe».

Una sola palabra bastaba, así, para dejar flotando en el aire, como mentiras que ya no pueden inspirar ni lástima, todas las palabras que los guionistas habían escrito para él y las que él mismo había dicho desde su propia simulación. Una sola palabra que basta para reactivar el miedo a la verdad en una cultura del desconocimiento; una sola palabra que basta para que de improvviso aparezca viejo, roto y dolorido el rostro de la nación más joven del mundo.

Todos sabían que era falso el mundo de las comedias del teléfono rosa; pero todos necesitaban que por lo menos las estrellas estuvieran a la altura de la mentira.

Las peculiaridades sexuales de Monty Clift —por ejemplo— constituían una especie distinta de secreto: al formar parte del atractivo que el actor ejerció sobre el público, cada cual, al callarlas, silenciaba la inconfesable atracción. Rock Hudson era, por el contrario, de una sola pieza. De ahí el escándalo.

Ahora, a Rock Hudson sólo le quedaba la oportunidad de ser ya por fin el pobre diablo que siempre había sido en secreto. Pero prefirió morir en y para Hollywood: ese yate, los mariachis...

Curarán el SIDA, pero no el miedo a la verdad.

PINTAR EN GRANADA: CUESTIONES PREVIAS

Juan Cañavate

En el anterior número de OLVIDOS hicimos un breve balance de la intervención pública en el campo de la plástica en Granada. Aunque el resultado del balance deambulaba desconcertado entre el caos y la desorganización, esto no implica que no exista una preocupación de orden cultural en el poder público aunque las intervenciones en el campo específico del arte no responden a un programa coherente ni siquiera de carácter difusor. Es significativo que la primera exposición «oficial» de la temporada sea una nueva muestra de José Guerrero organizada por el Ayuntamiento; con ello, el pintor cierra el año académico e inaugura el siguiente. Todo un record de imaginación para el Ayuntamiento granadino.

Por suerte para nosotros, la libertad de iniciativa en el arte permite otras ofertas de carácter privado que son las que dan sabor al guiso y las que ofrecen interés en un momento tan importante para el arte en España.

Si aceptamos, definitivamente, que en nuestro país se vive un momento de euforia artística, si aceptamos también que esa euforia posee una cierta homogeneidad de planteamientos, y si asumimos, en fin, que el fenómeno elabora productos de interés y calidad, es evidente que hay que partir de estos supuestos para analizar el proceso en Granada.

El primer paso será saber cómo se vincula Granada a ese movimiento general y, al mismo tiempo, saber cuáles son las diferencias específicas que lo separan de él. En este sentido, creo que si hay algo que caracteriza a la pintura hoy día, es la necesidad de introducir su proceso creativo en la realidad. Hablar de realidad, en este caso, no es hablar de ningún referente a la naturaleza, sino de una economía de libre mercado donde funcionan elementos de oferta y demanda, aunque cada vez más sofisticados. Y creo que asumir esto ha sido ya un gran paso, entre otras cosas porque el artista convencido del carácter casi divino de su obra había llegado ya a ser insostenible para cualquier estómago normal.

No sé si será o no necesario explicitar que la cosa es algo más complicada que aquellas elementales tesis de Smith y compañía. Digo esto porque aún hay pintores que rechazan los planteamientos anteriores en base a que ellos no pintan para vender o porque ellos no son esclavos del mercado... Al margen de la perfecta licitud del profesional que vive de su trabajo, es evidente que ese tipo de «artistas» no se ha enterado de nada. Es como criticar a Gropius por diseñar automóviles o a Warhol por hacer portadas de discos.

Hay, sin duda, un cierto peligro de que la llamada del mercado se convierta en canto de sirena, pero ahí está la gracia de la cosa, en eludir los arrecifes y no estrellarse (al menos demasiado pronto). El artista que hoy se plantea una trayectoria con seriedad sabe que las coordenadas en que se mueve son variadas: mercado (y todo lo que arrastra de publicidad, marketing, etc.), crítica (con los diversos factores que la condicionan) y, sobre todo, información y formación a partes iguales, porque la pintura, hoy, necesita sólidas bases teóricas en las que apoyarse y comunicación directa con todos los fenómenos que se produzcan en el área de lo estético.

En Granada, existen hoy colectivos, proyectos, nombres (a los que prefiero dedicar más espacio en otro momento) que dinamizan un proyecto cultural urbano de especial interés. Aquí es donde habría que empezar a plantearse si la ciudad ha sabido sacar partido de estas experiencias. En este caso, no estoy hablando de organismos públicos, sino de la ciudad, de colectivos de ciudadanos que siguen sin enterarse de lo que ocurre en sus propias narices. Porque, además, esa pintura granadina ha sabido resistir los cantos de sirena a que antes me refería, alejándose del fácil resultado que se ampara en la lectura superficial de la postmodernidad. La originalidad de lo que sucede en Granada se debe a que esto no es nuevo, a que nunca se ha roto la línea de pintores que mantenían la necesidad de huir del carácter provinciano y academicista que inevitablemente tendía a estancarse cualquier experiencia.

Rothko, Pollock, Bacon, El Paso, Tapies, la gigantesca figura de Zobel y Pepe Guerrero, están hoy en la pintura granadina. Lo que hay, no lo ha traído la «movida», no es un producto sin pasado.

EL ARTE Y LOS CRITICOS

Esperanza Guillén

No debemos admitir que existan, como consideraban nuestros hombres del XVIII, criterios infalibles en el arte, no pudiendo, en modo alguno, establecer *a priori*, como si de un ejercicio matemático se tratara, el carácter de verdad absoluta que pueda determinar la existencia de la belleza.

Lo único que justifica la mayor o menor apreciación de una obra de arte, o incluso la consideración de una actividad como artística, no son sino modos de visión y, por tanto, rotundas subjetividades que acostumbran al espíritu a la asunción de la belleza como categoría superior. Y superior es sin duda; pero ¿en base a qué parámetros cada época

decide, por el acuerdo de aquellos a quienes considera de entre sus hombres mejor preparados, ensalzar o desear como obras menores, escoger entre las diversas manifestaciones aquellas más sobresalientes?

El miedo a declarar en ocasiones nuestros gustos o preferencias en materia artística viene condicionado por el hecho de que la propia inseguridad nos lleve a no conocer, destacar o asumir la escala de preferencias establecida por individuos a los que nuestra situación califica más capacitados para emitir un juicio de valor; sin plantearnos, ni por asomo que, quizá, un día se encontraron frente a la disyuntiva, al trivial acto, como si de lanzar una moneda al aire se tratara, de rechazar en su época un tipo determinado de obras con el objeto de prestigiar otras. Las consecuencias de tan vago gesto, perpetuadas, constituyen lo que es la historia del arte contemporáneo, que no es sino la historia de una serie continua de elecciones más o menos afortunadas y, a menudo, a destiempo.

Con frecuencia es suficiente el hecho de que una persona de reconocido prestigio, con cuyas ideas pretendamos identificarnos, elogie o desprecie una manifestación artística específica por criterios que, sintiéndolo mucho, nunca dejan de ser personales, al menos en un momento en que el valor técnico ha perdido su sentido casi por completo viéndose sustituido por una difícil de calificar eficacia imaginativa, para que de modo casi automático, por «simpatía», nuestro enfrentamiento con dicha obra quede necesariamente mediatizado.



Con todo, en casos declaradamente excepcionales, en individuos especialmente dotados, es indudable que se trasluce la genialidad; pero ese carácter único, irrepetible que refleja la sensibilidad de dichos artistas por medio de sus obras no es fácilmente reconocido, o no es en absoluto valorado salvo por espectadores que alcancen similares cotas de refinamiento en la apreciación.

Por otra parte y, al no poderse definir, en modo alguno, en qué consiste ese don mágico que nos lleva a conmovernos ante la belleza, existirán infinitas formas de sensibilidad, más o menos aceptadas por las tendencias generales de nuestro tiempo y, por lo mismo, infinitas formas de belleza.

Es fácil provocar la admiración en personas conscientes de sus limitaciones apreciativas y, por esto, puede dificultar la comprensión de un objeto artístico el que el individuo o grupo de individuos que lo presenten hagan recaer sobre ellos, antes que sobre la obra, la atención del espectador que, de este modo, se libera de la pesada carga de tener que valorarla por sí mismo. A partir de ese momento, y según sea el grado de cohesión que lo liga a este personaje que podríamos considerar crítico, su actitud, en tanto no se modifique esta identificación por motivos que en la mayoría de los casos serán extraartísticos, consistirá en reproducir maquinalmente las apreciaciones del primero.

Esto podría ser válido en un ejemplo puntual, en un artista específico, en una obra determinada; pero comienza a inquietar cuando se repite sin excepción en todas las ocasiones que se presentan (leaste revistas en particular o escritor-crítico concreto).

El fenómeno no plantearía mayores problemas si sólo se tratara de personas «suficientemente formadas» (aunque lo hayan sido en gran medida por aceptaciones de este tipo), con una visión amplia, con un conocimiento sólido de los procesos artísticos, que pueden por tanto establecer relaciones, observar qué hay de novedoso y qué de repetitivo... Pero la situación se complica cuando se refiere a individuos de oculta o declarada mediocridad quienes por cuestiones personales más o menos conscientes, por motivos de «gusto» o llámese como se quiera, arrastran a la mayoría, si es que mayoría puede llamarse a quienes se interesan levemente por el arte, a aceptar sin paliativos una escala de valores que se convierte, automáticamente, en la escala de un complejo montaje comercial.

A pesar de todo, son bien lógicos los mecanismos de persuasión ligados a la eterna existencia de un mercado en el que el objeto artístico cumple su papel de producto, pero no debe olvidarse el valor intrínseco de la obra como integrante de un más amplio fenómeno estético que juega sus cartas, con mayor o menor fortuna, en la creación de la cultura visual de nuestro tiempo.

Por ello, es preciso plantearse la eficacia en el mercado de determinados creadores como algo mucho más profundo que su «buen saber hacer».

Ante la variedad de lo que se ofrece ante los ojos del espectador, considerando que lo simplemente novedoso no tiene necesariamente por qué ser válido, creo que debería exigirse una cierta altura, un cierto grado de calidad basado en un proceso mental coherente que otorgue solidez a lo realizado.

Cautela.

SOBRE LA MESA

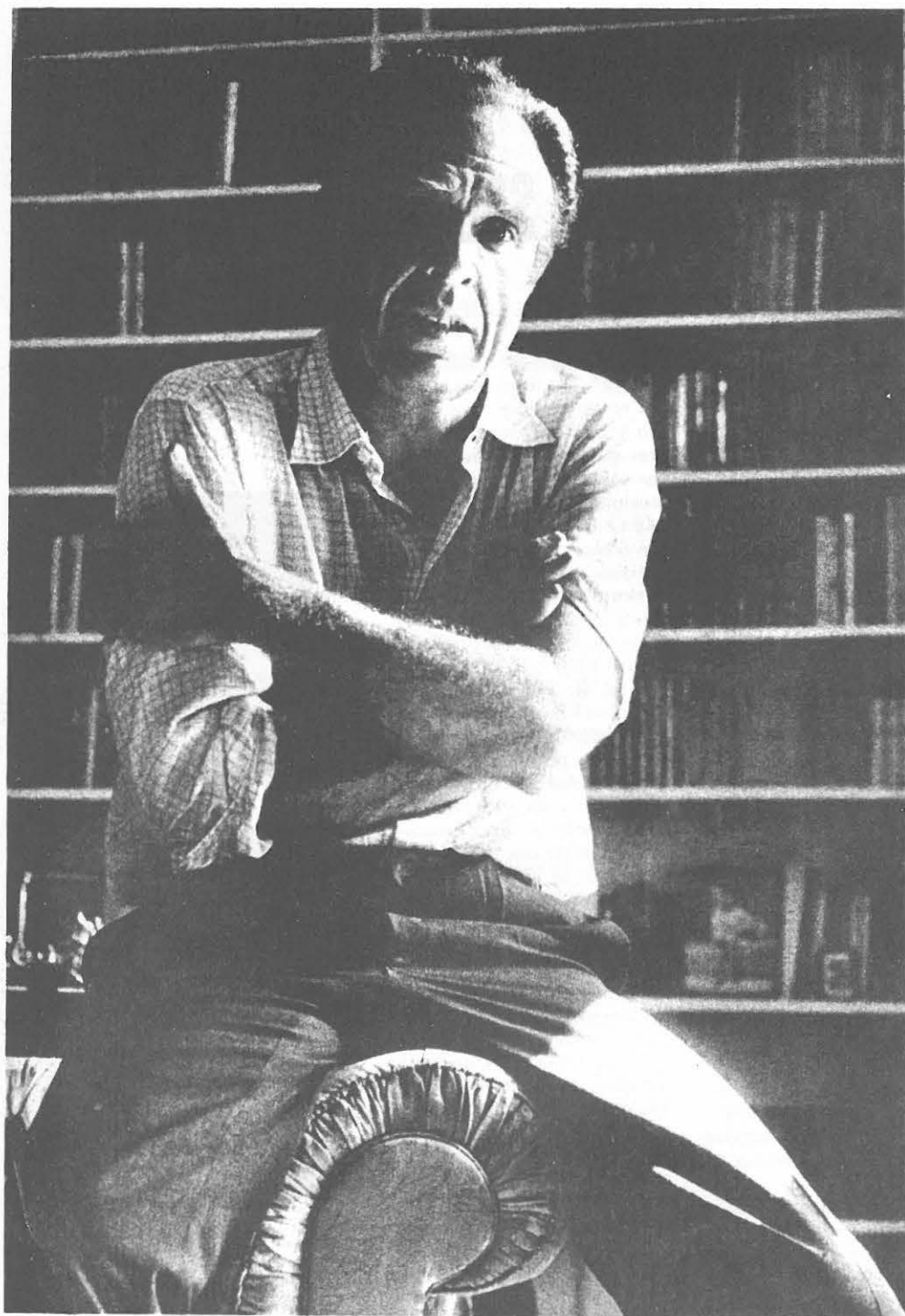
Mariano Maresca

RESTOS DE VERANO.

No he guardado aún dos notas tomadas ante el video y un libro encontrado al azar durante las vacaciones. Las notas de video son dos impresiones muy instantáneas. «Annie Hall: Woody Allen es una especie de Fassbinder climatizado que ha sustituido todo rastro de pasión por una distancia irónica que, de tan perfecta, acaba no resultando creíble. Allen y Fassbinder hacen continuamente películas sobre sí mismos. Pero Allen es menos vulnerable y puede, precisamente por eso, exhibirse sin necesidad de construir un argumento y un personaje. Lo que ocurre es que hacer películas sobre sí mismo, y sólo sobre sí mismo, se comprende —y hasta inspira ternura— cuando eso es lo único que se puede hacer. Pero cuando se es el judío mejor aburrido de Nueva York, se sabe tocar el clarinete de manera medianamente aceptable y además se escriben libros que resultan, la egolatría pierde el carácter patológico que puede salvarla. Ciertamente —y ese es su gran cinismo— nadie menos patológico que los neuróticos de Woody Allen: sobre ellos planea un equilibrio benéfico solventado con chistes a derecha e izquierda. Y resulta —al menos a mí— molesto: es difícil que convenza y conmueva una obra en la que no haya algo de desmesura, desequilibrio e incluso imprecisión, porque si no hay algo de eso no surge la complicidad.» «Ciudadano Kane: ¡Joseph Cotten! Idéntica impresión que al volver a ver *La muerte en Venecia* en La Clave del SIDA: lo que mejor retengo del cine son los actores. Me voy quedando con las películas que tienen dentro a alguien tan grande como Joseph Cotten. Creo que me gustarían lo mismo aunque no pudiera oír los diálogos». El libro es *Recuerdos de adolescencia*, de Vasco Prattolini (me parece que el título es del editor). Hay en él dos cuentos escritos con una diferencia de unos seis años, cuya comparación es provechosa. En el primero, *Un día memorable*, de 1936, Prattolini se cuenta los recuerdos como si después de lo que está contando no hubiera sucedido nada más. Busca un punto de vista inocente para hacerse perdonar el acto de escribir sobre sí mismo —y quizás, también, el hecho de amar demasiado su propia infancia. En *Via Magazzini*, de 1942 (a cuatro años sólo de la *Crónica de los pobres amantes*), la memoria reconstruye desde un sutil dolor cuya causa no se hace expresa en el relato y que, por lo tanto, no puede ser otra que la vida vivida después de lo que se cuenta. Gracias a ese estig-



EL CUARTETO DE ALEJANDRIA



EL SUEÑO DE LOS HEROES

Antonio Muñoz Molina

Desde hace algo más de una década, Adolfo Bioy Casares goza en España de una fama casi confidencial, a la sombra, o al margen, de las celebridades más evidentes de lo que en otro tiempo se llamó, con anglicismo nauseabundo, el *boom* de la literatura latinoamericana. Probablemente a él este hecho no le desagrade, esa presencia un poco lateral y tenue de sus libros, como la de sus personajes, que parecen siempre moverse en las aguas de un sueño, en tramas cuya limpida naturalidad es el primer atributo de una clave fantástica. Voz voluntariamente menor entre los bocinazos más o menos selváticos a lo Vargas Llosa, escritora demasiado adscrita al sigilo para que políticamente la vindique nadie, Bioy Casares, para los lectores españoles, casi se disuelve tras el deslumbramiento de Borges, su semejante, su hermano mayor, acaso su maestro, y eso hace que sus libros, cuando los descubrimos, aparezcan ante nosotros como esas calles nunca transitadas de una ciudad usual en las que a uno lo sorprende a veces, incitado y perdido, exactamente igual que una celada de ternura, una luz azul o un perfume de ciudad habitable y extraña. Por pereza, por sabiduría, Bioy Casares nunca ha emprendido uno de esos volúmenes torrenciales que exigen imperiosamente la solemnidad y el prestigio y son como la losa previa que certifica la fama de otros escritores (*Yo, el supremo*, *La guerra del fin del mundo*, *Terra Nostra*, por ejem-

plo). Escribe relatos de diez o de doce páginas, novelas que nunca llegan a las doscientas, párrafos de una certera brevedad que rehúsan siempre, delicadamente, la tentación del énfasis. Con alguna frecuencia, desde que en 1940 escribió *La invención de Morel*, esa costumbre le ha conducido a la perfección, a ese particular estado de gracia que muy pocas veces se logra en narraciones de más de cien páginas y que sostiene algunas de las mejores fábulas de la literatura moderna: *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*, *La vuelta de tuerca*, *La metamorfosis*, *La Muerte en Venecia*, *El Corazón de las Tinieblas*, *Pedro Páramo*, *El gran Gatsby*, *Los adioses*. A este linaje, el más alto, tal vez, del misterioso arte narrativo, Adolfo Bioy Casares ha añadido una novela indudable: *El sueño de los héroes*, publicada en Argentina en 1969 y en España siete años después.

El argumento, primera perfección. El tono, la segunda

La primera perfección de *El sueño de los héroes* es su argumento, emboscado en la naturalidad de lo que no es del todo real ni del todo mágico, en el tono tenso, cauteloso, continuo de la escritura, que se desliza con esa serena fluidez de una música cuya forma todavía no hemos adivinado. Un hombre quiere recobrar la memoria de tres días borrados por el alcohol en los que culminaron su felicidad y su coraje. La trama del tiempo, como la de la música, tarda en ser adivinada,

se parece a la pura sucesión o al azar. Muy lentamente, parece como si esa forma fuera accediendo a la revelación, pero aún es demasiado pronto, y el héroe, Emilio Gauna, y el lector, sólo adquieren fogonazos de claridad, un rostro, una máscara de carnaval, una cabeza de caballo, despojos de la arqueología inútil de los sueños. Muy lentamente, como si amaneciera —toda la novela tiene la luz fría y azul de los amaneceres— surge la verdadera forma de las cosas, y con ella la arquitectura sabia del libro, la elegida trampa del destino y del tiempo: el fulgor bajo la luna de un cuchillo soñado se precisa en la verdad de un crimen, de una reyerta de sonámbulos confabulados contra un hombre solo que no buscaba la memoria, sino la deslealtad y el suicidio.

La segunda perfección es la del tono, la de la escritura, que se parece a una sola voz sin tregua, que es muchas voces dispersas, parodias de voces, de tangos mentirosos y heroicos, de novelas timidas y sentimentales, voces tranquilas de Buenos Aires cuyo sonido de verdad —escribir buenos diálogos es una cuestión de oído, de facilidad para la parodia— se transmuta limpidamente en literatura: Emilio Gauna ha visto en sueños a unos hombres de rostros y cuerpos tan blancos que parecen de yeso: «Le recordaban el Discóbolo», escribe Bioy Casares, y añade una súbita torsión que lo explica todo sobre el carácter de su personaje: «... una estatua que hay en el club Platense».

Habitualmente —nuestra novela social nos lo sugiere— se entiende que un escritor de novelas debe optar entre la tensión del estilo y la verdad coloquial de las voces. Bioy Casares no comparte esa superstición: la voz narradora se encarna sin apariencia de esfuerzo en la conciencia verbal de los personajes de tal modo que el diálogo, la narración exterior y el pensamiento íntimo de Emilio Gauna forman una sola secuencia cimentadora de la pluralidad de tonos de un estilo que a veces juega a encubrirse bajo las palabras cotidianas. Mostraré un ejemplo: Emilio Gauna, despedido contra la mujer que ama («Linda mariconería amistarse con las mujeres») camina solo hasta perderse en un arrabal desconocido: *Sintió una generosa despreocupación, como si hubiera bebido. Prosiguió: "Como si hubiera bebido el vino de su negra perfidia". Pensó que estas palabras debían apenarlo; misteriosamente, nada lo apenaba. Dijo en voz alta: "El vino negro de su perfidia". Empezó a tararear un tango.*

Tratado moral, pedagogía del conocimiento y del fracaso

El sueño de los héroes, por fin, como toda novela necesaria, es un tratado moral, una pedagogía del conocimiento y del fracaso, la narración de un viaje en el tiempo, de un descenso y una revelación. También, y sobre todo, uno de esos libros en los que uno sabe que está la patria de su alma. Suelo regresar a él, cada tantos años, suelo olvidarlo hasta que sólo me queda como la resonancia de su tono, y cuando vuelvo a abrirlo, al mismo tiempo que voy recordando las sabidurías, las simetrías, las astucias ya casi cómplices de su trama, encuentro siempre pormenores o palabras que cuando los leí por primera vez juré que no iba a olvidar nunca, y que aparecen ante mí como esos detalles de un rostro deseado que sólo recordamos al mirarlo de nuevo, porque la memoria, que tanto los apetecía, no los supo guardar. Un tono, una luz de amanecer o de sueño: *un momento lila y casi abstracto por anticipaciones del alba*. O esas palabras iniciales que ahora tiendo al lector como una imperiosa invitación, porque es así como deben comenzar los libros: *A lo largo de tres días y tres noches del carnaval de 1927, la vida de Emilio Gauna logró su primera y misteriosa culminación.*

Adolfo BIOY CASARES, *El sueño de los héroes*, Alianza Editorial, Madrid, 1976.

GASTOS

Álvaro Salvador

En el último número de una revista de reciente creación, pretendidamente «moderna» y encuadrada en la fuerte nacional de información más importante y sensacionalista del Estado, se incluye un pequeño texto dedicado a la poesía «posmoderna» cuya conclusión se produce de esta guisa: «... la poesía ha dejado de ser un gasto inútil». La frase viene a cuento de un texto perteneciente a la última entrega de Luis Alberto de Cuenca (texto bellissimo por otra parte) (1) que nos señala, demasiado a las claras dadas la trayectoria y obra anterior del autor citado, el virtuosismo camaleónico de que hacen gala algunos de nuestros más jóvenes (?) y mesetarios poetas actuales.

No sabemos si inútilmente, pero lo cierto es que la poesía gasta poco, sea posmoderna o de anteguerra. Gasta poco en ella misma, a la vista del inacabable refrito de ex-novedades y otros saldos fin de siglo que lucen los vates más allegados a las firmas de moda. Y todos sabemos que gastar poco en uno mismo, hoy en día, es pecado de lesa antigüedad. Así sobrevivimos, en la lesa antigüedad, a pesar de que leer mucha poesía esté muy bien visto y dé muy buen tono. Lo que ocurre es que leyendo mucho ciertas cosas se corre el riesgo de entontecer moderna y elegantemente.



No voy a hablaros hoy de ningún poeta posmoderno pues no quiero correr el bochornoso riesgo de que alguien amablemente me envíe una foto de protagonista vestido de *hyppy*. Ahora, eso sí, prometo que voy a hablar de dos poetas jóvenes menores de cincuenta años. El primero, *Pedro Molina Temboury*, malagueño como su segundo apellido indica, tiene 30 años y obtuvo el Premio Internacional Ciudad de Melilla, de casi un kilo de dotación, por una de estas dos razones: o porque el jurado no tenía ningún compromiso más importante que atender, o porque en un descuido, mientras los demás atendían sus necesidades, algún infiltrado colocaba su nombre como cabeza de serie. Me inclino más por la primera razón, pero de cualquier modo es bastante milagroso que *El Mago* (así se llama el libro que, por cierto, ¡regalan! en nuestras librerías) se llevase de calle este certamen. A pesar de todo, el libro es bueno, yo diría (como dicen los jóvenes subsecretarios suscritos a Domínguez) que muy bueno. Pero que no caigan demasiados hilos de baba por las limpidas y maquilladas fauces de las muchachas/os de nuestra movida. No sé si les va a gustar. El libro es una crónica de la sensibilidad de la transición, esto es, una crónica de los malditos años setenta. Difícil pa-peleta. Porque si se tratara de los sesenta las reconversiones se admitirían mucho más:

INUTILES

son más lejanos y su mitología más profunda. Sin aquéllo, esto no habría sido. Pero los setenta significan toda la vergüenza de lo que algunos fueron sin haber querido serlo (al menos eso dicen ellos ahora); todo lo detestable, odioso, comprometido y antiguo. El libro es una crónica, con un indisimulable tufillo «on the road», que va ligando los caminos del mundo por los que el sujeto desorientado (no demasiado «des-orientado») vagó, desde el Louvre a Asilah, desde Vejer al Ganges, desde Boris Vian a Blake, pasando por Florencia, Londres y algunos conciertos rock. Auténtico, auténtico, como podemos ver. Mas, a pesar de todo, bueno; precisamente por eso. Es la crónica de unos años en los que, nos guste o nos pese, todos fuimos más o menos cómplices. El «Arte Poética» que surge de esta historia (ante todo extranjera) y que Temboury nos ofrece, creo que aporta su granito de arena a la posible posmodernidad poética: «¡Arrojadlos al aire! / que contemplen / los soles como antorchas, las galaxias / la fuga del cometa hacia otro cielo. / ¡Lanzad, / poned en órbita! / Cada marinero, soyuz, viking, telstar, / —pero no mandéis monos, ni perros ni palomas—. / ¡Arrojad al espacio a los poetas!» (2). Es efectivamente el único viaje que nos queda por hacer, el único definitivamente informatizado y posmoderno.

Y de Éter al Ponto. Juan José Téllez, gaditano de 27 años, nos ofrece su tercera, y hasta el momento última, entrega titulada *Ciudad sumergida*. Es, sin duda, el libro más ambicioso publicado por su autor y de esa misma ambición nacen sus límites. La frescura y espontaneidad de su primera entrega, *Crónicas urbanas*, (libro que nos sigue pareciendo su texto más significativo) intenta domeñarse aquí con la brida del rigor formal, en aras, suponemos, de la consecución de un lenguaje más sólido y concluyente. Los fantasmas que transitan por el libro tienen distintos y variados censos, desde los ilustres antepasados (destacando entre todos ellos la sombra de Cernuda) hasta contemporáneos mucho más provisionales: «otra sentimentalidad», grupo gaditano, «fin de siglo», etc., etc. De todo ello, surge por momentos (los más logrados) una voz personal que promete registros sinceramente apasionantes: «Ese mar como un gran chanel contiguo, / que en cierta forma aspiro / como si fuese opio o mezcalina, / centinela de mi nombre y de mi tiempo, / pasaje liviano de este propio mar / como un gran chanel». No obstante, hay otros en los que el poeta no se decide a la hora de elegir entre distintos procedimientos a veces ajenos, obligando al lector a una lectura interesada: «Si del hogar, el pájaro, del aparejo, la muerte / que ha levado anclas silenciosa de pronto, aún sin gobernalle ni mascarón de proa / en su letargo de argonauta temprana / y tan temible, sin ave ni hogar. Sin aparejo, a oscuras». Otras, la solemnidad se superpone a la cotidianeidad intentando un difícil equilibrio entre la contradicción y la ironía. Con todo y con eso, este libro de transición en la trayectoria de un poeta siempre destacable, dice mucho ya de las futuras propuestas que Téllez, sin duda, nos brindará en un futuro próximo (3).

Hay quien afirma que los jóvenes poetas se sienten cada día más extranjeros en su propio territorio. También quien asegura que a los jóvenes lectores les ocurre lo mismo en las calles de la poesía. Ninguno de estos dos libros significa un gasto inútil.

(1) «Poetas en la U.V.I. Sin firma. Revista *Primera Línea*, n.º 5, Sept. 85, pág. 40. El texto de L.A. de Cuenca dice: «Isabel se ha matado. Dejó cartas absurdas / con recomendaciones y sarcasmos estúpidos. / Lo consiguió por fin, y me alegro por ella».

(2) Pedro Molina Temboury, *El Mago*, Colec. Rusadir, Ayuntamiento de Melilla, 1984.

(3) Juan José Téllez Rubio, *Ciudad sumergida*, Colec. Puerta del Mar. Excma. Diputación de Málaga, 1985.



DE LA POÉTICA COMO FICCIÓN

Justo Navarro

De la poética como ficción

La moda del día acaba encontrándose por fin en los Almacenes Fernando Pessoa. Los comerciantes disponen de coartadas: el cincuentenario de la muerte del polígrafo portugués —por celebrar en noviembre de 1985— y, en 1988, el primer centenario del nacimiento. Pero, bien mirado, prescindiendo de tales coincidencias, ¿no hay en Pessoa los lugares comunes suficientes como para que quien hoy trabaja con palabras identifique en el discurso pessoano un espacio propio, esto es, un lugar común propicio? Cuando murió Pessoa, había sido publicado poco de lo suyo. Semejante estado de preservación, sea fortuita, voluntaria o forzosa, suele causar un curioso efecto: convierte en presuntamente clásico todo lo que el autor difunto e inédito no pudo o no quiso sacar a la luz. Es éste el proceso de beatificación seguido por los papeles de Pessoa que tratan sobre arte y literatura.

¿Qué nos espera en estos papeles expurgados por los editores? Fijémonos de entrada: nada más allá de la mercadería teórica del esteticismo posromántico. Aquí abunda la quincalla del parloteo sobre las sensaciones que el poeta, gracias a la alquimia del ge-

nio, transmuta en escritura. Aquí no falta el subrayado del rechazo de la intoxicación sentimentaloides (así lo decía Poe: intoxicación del corazón), la reivindicación de las fuerzas formales que constituyen el poema. Y que no nos engañe la pluralidad de voces: aunque las distintas tendencias de la poética contemporánea entrecorren en las páginas del Pessoa teórico, según firme el órtónimo Pessoa o uno u otro de los famosos heterónimos, los polos del debate permanecen siempre sólidos y nitidos: emoción e intelectualización; delirio y orden; desvarío y concierto. En resumen: «Cuanto más fría la poesía, más verdadera», proclama Ricardo Reis. «Orden en el delirio y en el desvarío», exige el impulsivo Álvaro de Campos.

Superación de la cotidianeidad

Algo resalta además en estas hojas: una cierta displicencia heredada de la tradición anglosajona. Pues Pessoa, educado en inglés en la High School de Durban y en la Universidad de Capetown, Sudáfrica, nunca dejó de ambicionar unas líneas en los manuales de literatura inglesa. De hecho, salvo *Mensagem* (1934), los poemarios que Pessoa publicó en vida —entre 1918 y 1921— estaban escritos en su idioma deseado, el inglés. ¿No hay quien ha visto en Fernando Pessoa un Rim-

Sobre la mesa

ma de la memoria, el relato queda sostenido por una vibración lúcida y sentimental al mismo tiempo. El lector, inevitablemente, deseará que al final no ocurra eso que está seguro de que va a ocurrir, y que sólo puede ser, otra vez, la vida, esa extraña causa de que mirar hacia atrás sea imprescindible para poder seguir adelante.

MISHIMA. Hace un año, dejé a la mitad *El marino que perdió la gracia del mar*; al margen de que pudiera cruzarse otro libro, la novela no estaba a la altura del título. Ahora, vuelta a Mishima con *Vida y muerte de Yukio Mishima*, de Henry Scott Stokes (Muchnik) y las *Confesiones de una máscara*, que andan por los quioscos, y a la espera de la película de Paul Schrader, que veré aunque —como puedo prever— no me apetezca mucho. Me interesa el síndrome Mishima desde que vi en La Edad de Oro un cortometraje impudicamente hagiográfico dedicado al último día, el del seppuku o harakiri, del escritor japonés. Leí luego un relato de esa misma jornada escrito por M. Yourcener, y confieso que —con todos los respetos— experimenté la misma sensación de ridículo intelectual que ante la metafísica de los toros de Hemingway. Son tics culturales tan repetidos ya que no se comprende bien la insistencia en ellos. A propósito de Mishima, hay un dato que puede ser esclarecedor al respecto: él tenía un conocimiento de la cultura occidental muy superior al de los intelectuales japoneses de su época y grupo, más sinceramente prendidos del romanticismo heroico-imperial de un Japón condenado a la pérdida de su honor mitológico. Como en todo lo referente a él, es difícil desprenderse de la impresión de que Mishima, que llevó hasta el seppuku la defensa de ese honor arcaico, creyó menos en él que todos los demás. Hay una diferencia fundamental entre la ficción (que puede ser muy sincera) y el disimulo, que es —tal se deduce, al menos, de la minuciosa biografía de Stokes— lo que Mishima practicó: eligió aquellas tradiciones como máscara detrás de la cual vivir algo muy distinto y nunca expresado de manera abierta. Cuando los «occidentales» miran ahora a Mishima y retienen sus gestos, están quedándose en la piel de un fraude cuya víctima principal fue el propio Mishima y que tiene el agravante de incorporar una actitud militarista y fascista con la que puede que comulgaran mucho más los miembros del tatenokai (el ejército privado de Mishima) que su fundador. Con la moda Mishima, pues, «occidente» no traiciona su etnocentrismo: proyecta en un personaje enormemente complejo el éxtasis ante la



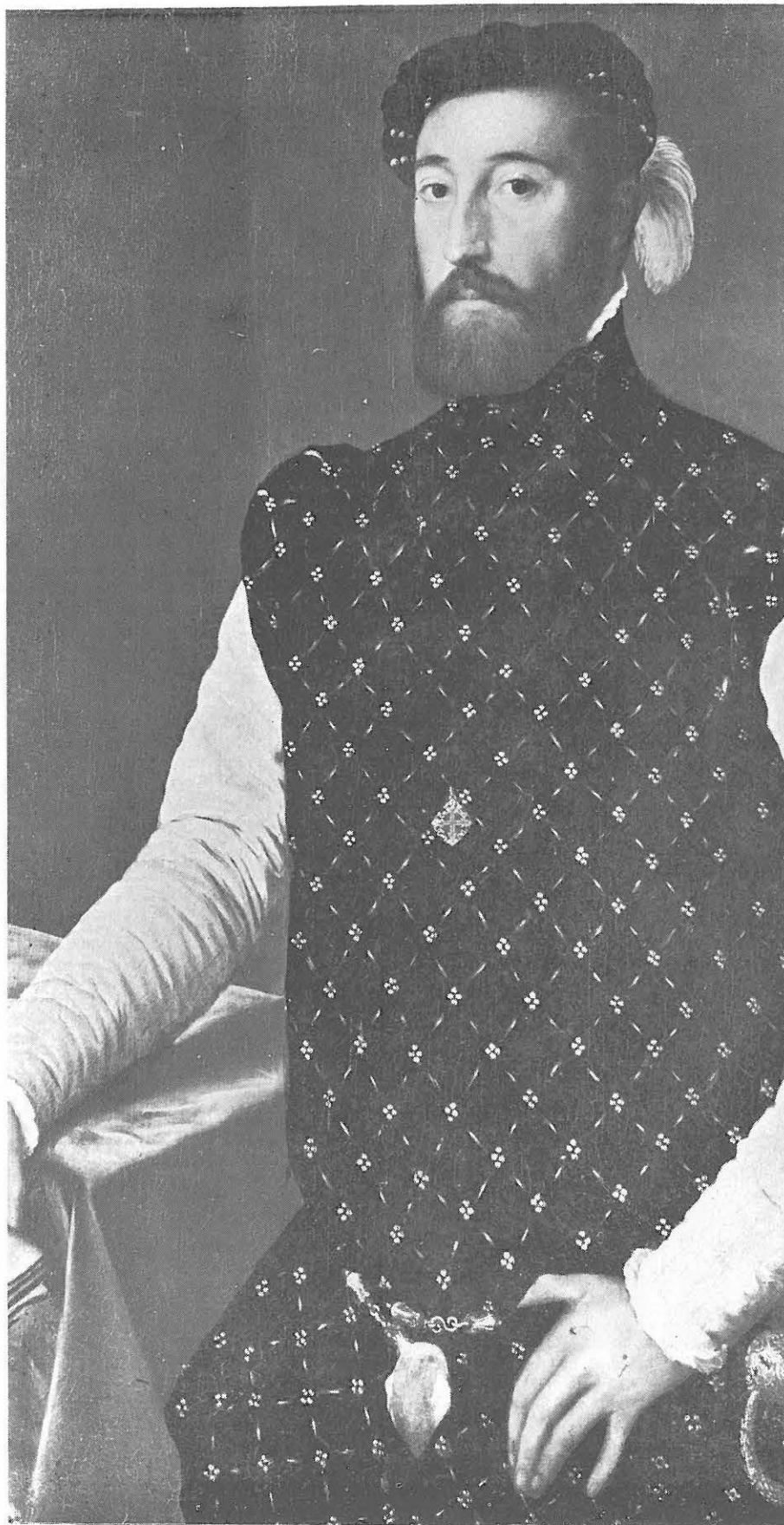
baud británico (*English Poems I-II* y *English Poems III*, publicados por Pessoa en 1921, recogían textos elaborados entre 1913 y 1920), despreciando lo que tal visión entraña? Mal gusto, por lo menos, frente al interesado: Fernando Pessoa es también un ejemplar perfecto de la tradición nietzscheana de superación de la cotidianeidad e inserción en una existencia exaltada que, en el caso Pessoa, no fue sino una divagación literaria por algunos cafés y oficinas lisboetas. El trueque de cotidianeidad en literatura está testimoniado por millares y millares de folios y recortes manuscritos o a máquina que Pessoa rellenó hasta la víspera misma de su muerte, en 1935. No cesó en 1921.

Exaltación y displicencia: no busquéis incompatibilidades entre ambos términos. Pessoa —como Amory Blaine, el héroe de *This side of Paradise*, de Scott Fitzgerald— había leído al decadente W. H. Pater y asumía la paradoja y «el dolor de que el arte no pueda llegar nunca a la vida» siendo, sin embargo, más excelso que la vida. Pasados los entusiasmos intervencionistas de la Ilustración y del mejor romanticismo, una vez que los esquemas positivistas recluyeran a las manifestaciones literarias e imaginarias en el espacio fantasmal del interiorismo y las inutilidades íntimas, ¿no había levantado el simbolismo acta de que la literatura se queda en pura representación, puro simulacro: una tarea marginal que se acomete como si fuera imprescindible? Es este como si la clave de las poéticas posrománticas. Y Pessoa, igual que un viejo buen actor que comenzara a ir de capa caída, repite distanciadamente los movimientos fundamentales de las estéticas de nuestro siglo, remarcando su artificiosidad: nacionalismo místico a la manera del 98 español, D'Annunzio o Marinetti; politicismo; paganismo que entroniza a la literatura como nueva religiosidad laica.

El montaje de los heterónimos

Así nos tropezamos con los heterónimos famosos: ¿no tenemos que considerar similar este episodio a la anécdota de la composición del *Kubla Khan* de Coleridge? Coleridge escribió este poema después de soñar bajo el imperio de una droga. Pessoa nos lo cuenta en *El hombre de Porlock*: «El caso de Coleridge representa... lo que nos pasa a todos cuando intentamos, por medio de la sensibilidad con que se hace arte, comunicar, falsos pontífices, con el Otro Mundo de nosotros mismos». La reducción del poeta a médium —propuesta en los últimos ochenta años a través sobre todo de la experiencia superrealista— sufría con Pessoa una vuelta de tuerca: Fernando Pessoa subrayó el carácter teatral de tales representaciones fragmentando su obra en capítulos que se organizan a partir de unas firmas ficticias, de modo que la etiqueta Fernando Pessoa funcione también como máscara. Pero ¿no es una máscara consoladora? El hombre de Porlock fue, según se nos dice, el visitante inesperado que, interrumpiendo a Coleridge, frustró la transcripción completa del *Kubla Khan*: después de atender durante horas al de Porlock, Coleridge había olvidado sin remedio el poema de sus sueños. Pessoa nos avisa de que la amenaza externa, el enviado de Porlock, acecha permanentemente al poeta-fingidor para devolverlo a la realidad. El montaje de los heterónimos (acordémonos de cómo nacen esas voces impuestas al individuo Pessoa: «Un día... me acerqué a una cómoda alta y cogiendo un papel empecé a escribir... Y escribí de corrido treinta y tantos poemas en una especie de éxtasis») no es mera extravagancia: realiza la ficción del corte entre vida y literatura, esa ilusión sin ilusiones.

Fernando PESSOA, *Sobre arte y literatura*. Traducción, selección y notas de Nicolás Extremera, Enrique Noguerras y Lluís Trias. Alianza Editorial. Madrid, 1985.



QUE BUEN CABALLERO ERA

Andrés Soria Olmedo

Me consta que una parte de los lectores de OLVIDOS asocian el nombre de Rafael Lapesa a sus preocupaciones. Pasado el trago, sin duda reconocerán su maestría también en ese campo. Ahora nos ocupa otra obra, intitulada *Garcilaso: estudios completos* y presentada con una hermosura inusual por la colección «Bella bellatrix» de la editorial Istmo. Comprende la reedición de una monografía ejemplar, *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948) corregida levemente y sobre todo aumentada en las notas con lo más pertinente de la bibliografía garcilasiana hasta la fecha, otros dos trabajos más específicos, «Poesía de cancionero y poesía italianizante», «El cultismo semántico en la poesía de Garcilaso» y tres apéndices (sobre cronología, problemas de atribución y cuestiones de poesía y realidad).

La trayectoria del poeta clásico se parece a la del cometa Halley: no tiene declive, retorna siempre. Con esa seguridad, el filólogo

analiza el polvo mixto de la estrella única en tres grandes apartados, la raíz hispánica, la asimilación del arte nuevo, la plenitud.

Tal raíz hispánica es ya europea. Todo el otoño medieval «hunde sus raíces en un terreno común» de tradición cristiana clásica y provenzal; el hilo conductor es siempre la corte, espacio de lo distinguido y lo consabido donde un público cómplice calibra la retórica del deseo o de la sátira; decíamos hilo y vale más madeja para los poetas castellanos del siglo XV, que tienen presente la tradición provenzal directa o indirecta, el *dolce stil novo*, al propio Petrarca en sus coplas de amor cortés. Con todo, Garcilaso fue «aquel que nuestro tiempo trajo ufano» (Boscán), el poeta de un presente que aprende a ser distinto de todo lo anterior, cuyos paradigmas estéticos y sentimentales empiezan a dejar de lado las hábiles composiciones basadas en el políptoto («la razón de la sinrazón» que contribuyó a secar el cerebro de don Quijote, pág. 37), la alegoría, la reclusión en el propio espíritu propias de los cancioneros. No del

todo, desde luego, según muestra Lapesa. Mención especial se debe, en este contexto de enlace con la tradición autóctona, a la relación con el acre y tierno Ausias March, cuyos poemas se caracterizan por la «penosísima distensión del alma que se descoyunta entre sublimaciones irrealizadas y caídas lastimosas» (pág. 39). Aquí ya no se trata de «ejercicios cortesanos», sino de la sugestión de lo desmesurado, del «amour fou». De este clima Garcilaso retendrá «la contención recatada, que de ser exigencia de la cortesía, se convierte en norma artística gracias a la cual quedan repudiadas las lamentaciones sin nervio... la altiva independencia con que el poeta defiende la autonomía de su espíritu y transforma en viril resolución el abrazo con el destino adverso» (pág. 65).

Pero lo decisivo fue la apropiación del arte nuevo de hacer poemas en este tiempo, en la que hasta un cierto punto lo acompaña Boscán. Y ese arte tiene un nombre: Petrarca, («la acción de Petrarca fue decisiva y constante», pág. 70). Al principio le presta notas de color, serenidad junto a lo acerbo de March, infundiéndole a su poesía un espíritu que la hace «más tensa y vibrante, aunque también más desigual y menos armónica», (pág. 80). Luego, durante el capital período napolitano, pondrá en práctica la norma de Petrarca y sus herederos humanistas: como la abeja, liba de distintas flores, y el radio de la *imitatio* se amplía a Sannazaro, quien le revela el mundo «elemental y exquisito a la vez» de una naturaleza estática y extática, teatro sensorial de pasiones matizadas plásticamente, a Ariosto y a los latinos, Virgilio, Horacio, Ovidio. «Garcilaso no copia, sino que reelabora y vivifica. Lo creado totalmente por él y los elementos ajenos que transforma y recrea se funden en belleza selecta, armonía, ritmo suave y poesía halagadora», (pág. 111). Habla ya con fluidez ese esperanto poético (L. Forster) e ideológico (J. C. Rodríguez) que conocemos por petrarquismo. Su primer fruto de gran aliento es la Égloga II, mezcla de acción dramática (fue seguramente representada en una corte mucho menos gótica que la que dejó en Castilla) y narraciones, de bucolismo y panegírico, composición central, entroncada con el amor áspero de la producción anterior y obediente a un plan cuidadoso.

A partir de aquí, la plenitud de los poemas «in morte» —hecho constitutivo de su «Cancionero»—, la cumbre de la Égloga I, virgiliana y petrarquesca y garcilasiana, perfecta fusión del alma con la naturaleza («Al terminar la égloga, creemos volver, como los pastores, de un sueño en que la belleza y el dolor se hubieran eternizado», pág. 140). A su lado, lo experimental: epístola horaciana a Boscán, que nos muestra a un Garcilaso capaz de juzgar «vinos acedos, camareras feas»; elegía I, vigorizada con un eje estoico; la feliz *Oda a la flor de Gnido*. Luego, lo magistral («se huye de toda afectación y se desea la naturalidad; pero ésta no consiste en avulgaramiento, sino en elegante sencillez lograda tras exigente selección», pág. 122), los cuatro sonetos clásicos: *En tanto que de rosa y azucena*, *Pasando el mar Leandro el animoso*, *Hermosas ninfas que en el río meditas*, *A Dafne ya los brazos le crecían* («domina en ellos la inspiración grecolatina, el sentido pagano de la vida y una ejecución primorosa, rica en sugerencias sensoriales», (pág. 154). But not least, la Égloga III, o la evasión en un arte del que el poeta es dueño, «goce estético de concebir y plasmar bellas formas idealizadas», pág. 166).

El adjetivo «fino» suele prodigarse para alabar a los críticos; pero hace falta pararse en comentarios como los de Lapesa, claros y distintos, oportunos y elegantes, para respetar a esa vieja dama llamada estilística. No por conocida ni por imprescindible debía dejarse sin glosa esta obra, merecedora de que rompan su promesa («no leer...») nobles arruinados entre las ruinas de su inteligencia.

Rafael LAPESA, *Garcilaso: estudios completos*. Ed. Istmo. Madrid, 1985.

ESPACIO PÚBLICO RESULTADOS DE LA III MUESTRA

35
OLVIDOS

Este es el texto del Acta del Jurado de ESPACIO PÚBLICO, la III Muestra de Arte Actual organizada por la Excm. Diputación Provincial de Granada. Las obras premiadas, así como las seleccionadas, estarán expuestas al público en el Palacio de los Condes de Gabia, desde el 10 de octubre al 14 de noviembre, de 12 a 2 y de 7 a 9,30.

El Jurado estuvo integrado por: Antonio Martín Olid, José Mellado Manzano, Andreu Alfaro, Manuel Rivera y Francesc Catalá Roca.

Acta del Jurado adjudicador de las becas de artes plásticas, Espacio Público, III Muestra de Arte Actual, organizada por la Excm. Diputación Provincial de Granada.

En esta ciudad, siendo las diez horas cuarenta y cinco minutos del día veintinueve de septiembre de mil novecientos ochenta y cinco, se reúne en el Palacio de los Condes de Gabia, sede del Área de Cultura de esta Diputación, el jurado que preside D. Antonio Martín Olid, Diputado Provincial, y asistiendo los vocales D. Andreu Alfaro Hernández, D. Manuel Rivera Hernández y D. Francesc Catalá Roca, con mi asistencia como secretario delegado.

Tras detenido examen y consideraciones sobre las obras presentadas, el jurado, respecto a fotografía, selecciona las siguientes obras:

—Homenaje a García Lorca, de Manuel Martos Cobos
—Impresionismo fotográfico. Estudio de Ricardo Pereira
—Subterráqueo, del equipo O. M.
—Negro sobre blanco, de Nieves Márquez Gómez
—Sin título, de Miguel Rodríguez Moreno
—Divertimento, de Santiago Torralba Hernández
—Tyra (mi hija), de Luis Díez Bailón.
—Mujer bajo la niebla, de Pablo López Ramírez.

De estas obras, el jurado estima por unanimidad conceder la beca ex aequo de

250.000 ptas. a Pablo López Ramírez y a Ricardo Pereira.

Respecto de la escultura, el jurado selecciona las siguientes obras:

—Tensión, de Carmen Sicre Díaz
—Pico, pico, de Juan Manuel Lorente Ramírez
—Mujer de cristal, de Rosa Mª González Campos
—Ícaro, de Alfonso Masó Guerri
—El hedor y la caspa, de Lope Martínez Alario
—Maternidad, de Miguel A. Moreno Rodrigo
—Diálogo íntimo, de Ramón Masana Monistrol

De estas obras, el jurado acuerda por unanimidad conceder la beca de 500.000 ptas. a D. Alfonso Masó Guerri.

Respecto de la pintura, el jurado selecciona las siguientes obras:

—Accidente, de Emilio Zurita Álvarez
—Lavabo reflectante, de Concepción Sáez del Álamo
—El día después, de Rafael Ocaña Romero
—Pool, de José A. Ortega
—La cabra, de Trinidad Irizarri Escolar
—Sin título, de Miguel Parra Uribe
—Interior, de Juan Carlos Ramos Guadix
—Sin título, de Francisco Salido Mendoza
—Niños, de José Manuel Sánchez Pérez
—Fragmentos del Albaicín, de Alejandro García del Saz
—Sin título, de Enrique Villalobos Carvajal

—Sin título, de Francisco González Jiménez (Curro González)

—Salinas, de Mª Dolores Mulá Hernández
—Composición con periódico, de Rafael Gómez Benito.

De entre estas obras, el jurado selecciona como finalistas a las presentadas por Rafael Gómez Benito, Mª Dolores Mulá Hernández, Rafael Ocaña Romero, Juan Carlos Ramos Guadix y Francisco González Jiménez, y acuerda por unanimidad conceder la beca de 500.000 ptas. a Mª Dolores Mulá Hernández.

Advertido el jurado por parte del señor secretario de que pueden hacer cualesquiera otras manifestaciones en torno a la convocatoria de estas becas, el jurado manifiesta que considera positivo el trabajo realizado por la becaria Dª. Francisca López Bru, eligiendo la nueva obra presentada por ésta para que quede en propiedad de esta Diputación. La misma consideración les merece el trabajo de D. Santiago Suso Mena, eligiendo la obra presentada por éste el año pasado para que quede en propiedad de esta Diputación.

Asimismo, el jurado sugiere a la Excm. Diputación Provincial la adquisición de las obras que han quedado como finalistas en este concurso, recomendando que la posibilidad de adquisición por parte de la Diputación se vea reflejada en las bases de esta convocatoria.

Doy fe.

Sobre la mesa

muerte, la idolatría de la auto-destrucción sublimada en una estética de la que no se dan demasiados argumentos porque es, en el fondo, vieja, conocida y macabra. Anatematizar a Mishima es inútil y estúpido: lo preocupante es que cierta *intelligentsia* lo tome como excusa para ensayar su propia muerte... Esperemos la película de Schrader.

THE COTTON CLUB. La coincidencia del pase en TVE de *La noche americana*, de Truffaut, permite comparar dos maneras muy distintas de entender y utilizar la historia del cine. El cine tiene la capacidad de provocar en sus adictos un tipo de fascinación que, si bien puede ir molestamente adobada de pedantería, siempre tiene algo de ingenuidad: lo que fascina es, en fin de cuentas, el milagro de las imágenes moviéndose en la sala oscura, el falso mundo, hecho con un rayo de luz, que sin embargo puede llegar a crear más ilusión de verdad que un objeto real demasiado cercano, la posibilidad que da, en suma, de establecer un comercio secreto entre nuestros propios fantasmas y los rostros y los lugares que salen en la pantalla. *La noche americana* es una completa apología del acto de entregarse con mirada ingenua a esa convocatoria de ilusiones. Intuyo, además, que si esta vez me ha resultado más sólida la película de Truffaut (en general, no es el suyo un cine que prefiera), es porque ahora adquiere un tono nostálgico por obra y gracia de la crisis de la industria cinematográfica. Así, Truffaut, viene a convertirse en ese artesano amable que aún ejerce su oficio con una antigua devoción y que, sabiendo ya que los tiempos lo han excedido, decide mostrar las entrañables trampas y trucos de su arte, como si detrás de ellos no hubiese nada más. Frente a él, Coppola, con su portentoso arsenal tecnológico, es un ingeniero cinematográfico en principio muy alejado de aquella actitud reverencial. Pero es sólo una apariencia. *The Cotton Club* es más reflexión sobre el cine que muchas otras películas que, de manera expresa, hablan sobre él; y una reflexión, me parece, más seria y más adulta que la de Truffaut. Coppola hace pasar toda la capacidad ilusoria del cine —que en él, sin que la ingeniería estorbe, es tan viva tan apasionada como en el que más— por el filtro de la historia del cine. No quiere desconocer que, en sus pocos años, ese arte ha acuñado códigos de todo tipo, ha estereotipado movimientos de cámara, estrategias de iluminación, personajes, diálogos, géneros. Por eso, tanto *Rumble Fish* como *The Cotton Club* son, de manera tan evidente, cine de género, y por eso sus personajes



PARA USO DE BUROCRATAS PRINCIPIANTES

Se avecinan meses terribles. Los políticos profesionales van a tener que volver a los mítines, y nosotros a escucharlos a ellos. Ofrecemos aquí una ayuda desinteresada a todas esas personas que, en las sucesivas campañas electorales, hablarán hasta perder la voz y las ideas. Se trata de un cuadro de frases sueltas con el que es posible montar un discurso *político* de cuarenta (40) horas de duración. Para construirlo, se empieza tomando la frase de la primera casilla de la fila I, luego una cualquiera de la fila II, a continuación otra cualquiera de la fila III y otra de la fila IV, para empalmar con otra —también al azar— de la fila I, otra de la II, etc. Las combinaciones posibles son diez mil (10.000).

El juego es de invención polaca; apareció en *Zycie Warszawy*, periódico gubernamental, y en España lo presentó hace años *El Viejo Topo*. Como muestra de gratitud a esta revista, conservamos el título que ella propuso entonces.

I	II	III	IV
Queridos colegas	la realización de los deberes del programa	nos obliga al análisis	de las condiciones financieras y administrativas existentes
Por otra parte	la complejidad de los estudios de los dirigentes	cumple un rol esencial en la formación	de las directivas de desarrollo para el futuro
Así mismo	el aumento constante en cantidad y en extensión de nuestra actividad	exige la precisión y la determinación	del sistema de participación general
Sin embargo, no olvidemos que	la estructura actual de la organización	ayuda a la preparación y a la realización	de las actitudes de los miembros de las organizaciones hacia sus deberes
De igual manera	el nuevo modelo de la actividad de la organización	garantiza la participación de un grupo importante en la formación	de las nuevas proposiciones
La práctica de la vida cotidiana prueba que	el desarrollo continuo de distintas formas de actividad	cumple deberes importantes en la determinación	de las direcciones educativas en el sentido del progreso
No es indispensable argumentar el peso y la significación de estos problemas ya que	la garantía constante, nuestra actividad de información y de propaganda	facilita la creación	del sistema de formación de cuadros que corresponda a las necesidades
Las experiencias ricas y diversas	el reforzamiento y desarrollo de las estructuras	obstaculiza la apreciación de la importancia	de las condiciones de las actividades apropiadas
El afán de organización pero sobre todo	la consulta con los numerosos militantes	ofrece un ensayo interesante de verificación	del modelo de desarrollo
Los principios superiores ideológicos así como	el inicio de la acción general de formación de las actitudes	implica el proceso de reestructuración y de modernización	de las formas de acción

RÉDACTION

9, rue d'Aboukir, 9

Les manuscrits non destinés
ne sont pas rendus.

ABONNEMENTS

DÉPARTEMENTS

mois : 1 : 3 fr.

mois : 1 : 3 fr.

ADMINISTRATION

9, rue d'Aboukir, 9

Les manuscrits non destinés
ne sont pas rendus.

ABONNEMENTS POUR PALESTINE

1 mois : 1 : 2 fr.

3 mois : 1 : 6

BUREAUX DE VENTE

9, rue d'Aboukir, et 19 rue de Valenciennes

LE CRI DU PEUPLE

Le Cri du Peuple

JULES VALLÈS

Wenceslao Carlos Lozano

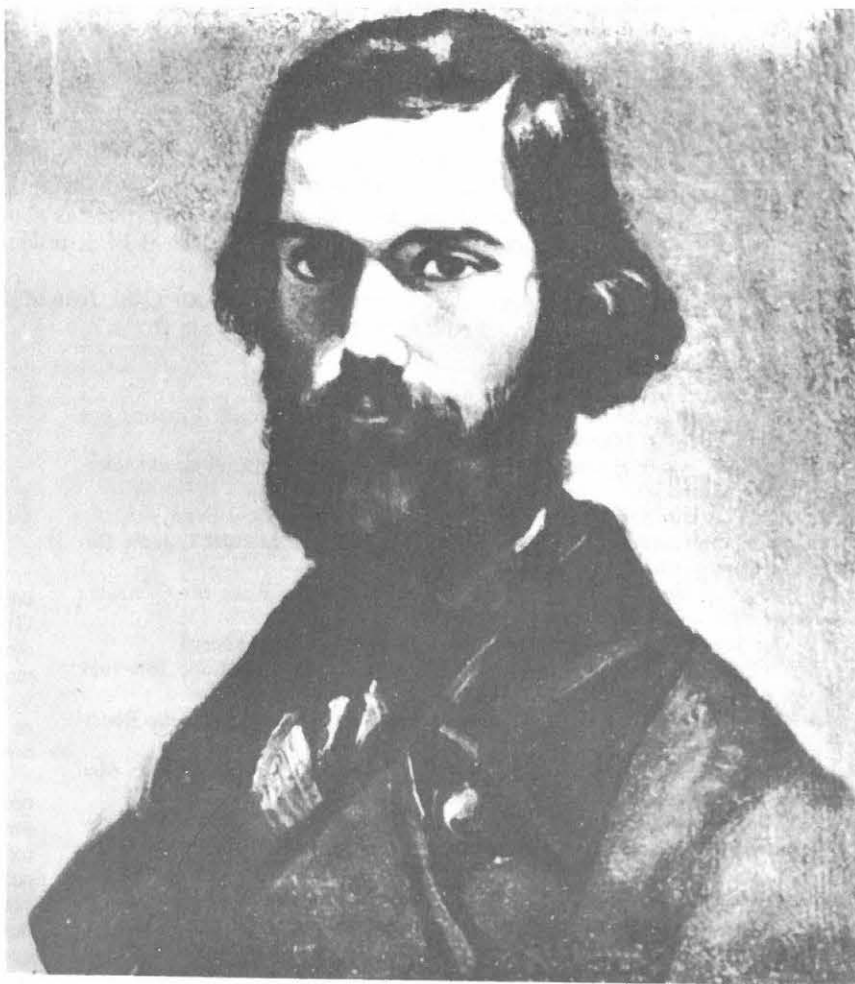
I. Se ha cumplido este año el centenario de la muerte de Jules Vallès. Su coincidencia con el de Victor Hugo, que murió tres meses después, ha ensombrecido sin duda este recuerdo, no exento de cierto regusto a depredación carroñera por parte de quien aquí lo suscita. Pero la memoria tiene sus hitos, y los aniversarios no son ni peor ni mejor excusa que otra cualquiera. Recordemos, a este respecto, que si no son comparables las figuras y obras de ambos escritores, si coincidieron en su compromiso —aunque divergente— de justicia social, y en su odio y lucha contra el régimen imperial instaurado por Napoleón III; el uno desde su dorado exilio de Jersey, y el otro desde las insalubres buhardillas del ya de por sí insalubre Barrio Latino de la época. Quizá la única justicia (en su estricto sentido de igualitarismo post-mortem) que les hiciera la historia —aquí valdría mejor decir el pueblo de París— fuera la de dar a sus respectivos entierros el mismo cariz de multitudinaria manifestación popular, acaso sólo comparable a la que tuvimos ocasión de contemplar cuando el entierro de Jean-Paul Sartre.

Sirvan pues estas líneas para recordar a un antepasado en la rebeldía y el dolor, un desahuciado del sistema, que tuvo a bien ofrecer a la posteridad la descarnada confesión de su intervención (1) en una lucha revolucionaria cuyo culmen vital se iba a señalar en el primer intento de estado proletario que fue la Comuna de París.

Nacido en 1832 en el Puy-en-Velay, en una Auvernia campesina que, a pesar de los innumerables sinsabores de la infancia, nunca dejó de significarse como un *locus amoenus* añorado e imposible, su llegada a París queda señalada por la visión de las colas de deportados —los vencidos de junio de 1848—, que sella definitivamente su compromiso de lucha revolucionaria. Tras participar activamente en los últimos estertores de aquella batalla perdida, toma posesión —en dirección contraria a los pasos seguidos por los héroes balzaquianos y stendhalianos— de ese París vencido y troceado por Haussmann (que tan bien describiera Zola en *La Curée*), que será a la vez cárcel y santuario de su juventud: más de veinte años de cloaca social, sólo redimidos por el milagro revolucionario de la Comuna, especie de lujo generacional, pagado con creces con la sangre de unos veinticinco mil alzados, a cambio del desahogo de un justo revanchismo y de un lugar de primer orden en la memoria histórica.

II. En Vallès se suele contemplar, con acertado criterio biográfico y metodológico, dos etapas diferenciadas y separadas por el hito de la Comuna. Antes, el periodista enfurecido, que aún no había alcanzado la notoriedad como escritor —su famosa y ficticia fobia al libro—; después, el exiliado durante nueve años en Londres— estudioso asiduo

RECORDANDO A JULES VALLÈS



Vallès, por Courbet

de la Biblioteca del Museo Británico, sentado codo a codo con otros exiliados políticos, Marx incluido, con quien por cierto nunca mantuvo lazos de amistad, ni siquiera afinidades ideológicas. Finalmente, como segunda vertiente de esta segunda etapa, el regreso a París tras el armisticio: vuelta a encararse con esa ciudad a la que dedicó más elogios y piropos de tierno enamorado que a cualquier mujer. Vallès jamás habló de las muy pocas mujeres que pudo haber en su vida, exceptuando, como veremos, a su madre. Tuvo una compañera durante largos años, y otra en el exilio, unión ésta de la que nació una niña que murió a los diez meses, en Londres.

Durante esta última etapa de su vida (1880/1885; murió de diabetes), pudo sostener una oposición legal a esa reaccionaria Tercera República y llevar a cabo su gran empresa periodística, cuyo broche de oro fue el resurgimiento del más entrañable periódico de los muchos que fundó y vio estrellarse en su vida: *Le Cri du Peuple*, mítico órgano de extrema izquierda, defensor de Kropotkin y Louise Michel, denunciador del colonialismo y el paro, defensor de la reforma de la Instrucción Pública y de la justicia, y que contó entre sus colaboradores a Jules Guesde, Edouard Vaillant y Eugène Pottier, compañeros éstos dos de la Comuna y autor el último del himno a la Internacional, en sus días de fugitivo de junio 1875, tras la derrota.

Pero lo que nos conduce a una sana confusión, a la hora de enjuiciar esas dos etapas fundamentales de su vida, es que constataremos las limitaciones de dicho criterio metodológico, por la sencilla razón de que fue durante el exilio, y posteriormente, cuando Vallès empezó a hacer de su vida auténtica literatura, expresándola en un presente histórico de una objetividad asombrosa. El *yo narrador*, aunque separado por una diferencia de edad y experiencia del *yo narrado*, no trata a éste con esa superioridad condescendiente o irónica de un Proust. Esta postura encierra una profunda significación ideológica, que da a su obra gran parte de su fuerza como instrumento de denuncia. El hombre, en efecto, sabía en aquella primera etapa lo que hacía; es decir, que actuaba como hombre consciente, y no tenía pues, ahora, por qué arrepentirse de lo que en otra etapa de su vida pudo hacer, como una frecuencia se encargaban de recordarle algunos colegas de pluma, que bien le hubieran tapado la boca de haberlo podido hacer. En este sentido, las convicciones del autor, diez años después, son exactamente las mismas que las del Vallès contado, porque tiene la razón histórica de su lado. La Verdad del militante revolucionario —*réfractaire*, como gustaba llamarse—, su fe son tan contundentes que anulan, a veces con ribetes de mesianismo («La Sociale arrive!», su máxima expresión de júbilo), un elemento fundamental del pensamiento conservador, como es el hecho de considerar el tiempo (en tanto que experiencia) como un elemento regulador de la consciencia.

III. Hablar de Jules Vallès en España suele ser hablar de un casi desconocido. De su amplia obra, sólo se ha vertido a nuestro idioma *L'Enfant* (El Niño, Alianza ed. 1970) y *L'Insurgé*, (El Insurrecto, Mateu 1970, hoy inencontrable), primera y tercera partes de su trilogía autobiográfica. *Le Bachelier* no ha merecido este favor por parte de los editores españoles, por razones que desconozco. Los de la Gauche —divine o no— se separaron a menudo con su nombre cuando se estudiaron la Comuna de París, incluso los que no tuvieron acceso más que a los tres o cuatro trabajos, por lo general mediocres, que por aquellas fechas se publicaron aquí.

Ese silencio, no por injusto es menos incomprensible. En la misma Francia fue excluido Vallès de la sociedad de autores (Société des Gens de Lettres), y maldecido su nombre, durante el periodo que va de la Comuna hasta el armisticio de 1880. Es más, hasta 1950 no se reivindicó plenamente su figura y la totalidad de su obra, empresa que llevaron a cabo los Editeurs Français Réunis (2). Parece como si los franceses no hubieran sabido recordar sin disgusto al primero que se atrevió a maldecir a la madre en la literatura, al que tuvo la osadía de mancillar tan noble actividad con tan ingrata y descalificadora actitud. Hasta entonces, se había vilipendiado a Dios, al hombre, al padre incluso, pero no a la madre. Si bien es cierto que *L'Enfant* recoge frases estremecedoras de cinismo y despiadada contemplación de la condición de su madre, lo que predomina en el sentimiento de Vallès, si nos atenemos a una lectura serena de *L'Enfant* y de sus numerosos escritos sobre su infancia, es una tierna compasión por un ser elemental y amargado, víctima, más que culpable, de su propia condición social. Nadie podrá negar a Vallès su capacidad para relativizar el sentido de la Historia. No fue, pues, un monstruo de ingratitud, y su capacidad de ternura igualó, si no superó, la de su agresividad verbal y física. Su soberbia y arrojo vital fueron, por otra parte, su mayor acicate literario, por lo que resultaría de muy mal gusto reprocharse los.

(1) En realidad, un auténtico protagonismo con la redacción, junto con Leverdays, Tridon y Vaillant de la mítica *Affiche Rouge*, que proclama el advenimiento de la Comuna; como director del *Cri du Peuple* y como diputado de la Comuna por el distrito XV.

(2) Existe actualmente una bastante sólida bibliografía sobre Jules Vallès. Sólo destacamos aquí, por su interés y accesibilidad, la edición de la casi totalidad de su obra en la Collection de la Pléiade. Las principales obras literarias de Vallès son: *L'argent* (1857), *La rue* (1866), *Les réfractaires* (1866), *L'Enfant* (1879), *Le Candidat des Pauvres* (1879-80), *Le Bachelier* (1881), *La rue à Londres* (1884), *L'Insurgé* (1885), *Les Blouses* (1919), *Souvenirs d'un étudiant pauvre* (1931) y *La Commune de Paris* (1950).

LANDAS DE CHOLEN

El amante y M. Duras

Cármén Páramo

1

El amor entre fiebres pide epidemias

Cuando fijas tus ojos en los suyos y ves como llamas desde su delirio al tuyo que aumenta. Un rostro que no FUERZA NUESTRO AMOR. El espejo de lo que llegamos a ser si lo vivimos. La lucha del amor se convierte en Reverencia porque ya no te avergüenza sentir tu vida en la suya. El zafarrancho de los años que refleja su mirada acaba sometiendo al que se acerca. El amor se daña sin querer y queriendo. Destruye, desbarata, desmonta, asola. Pide no terminar. Puedes verlo en Ella. Miradla y sin embargo.

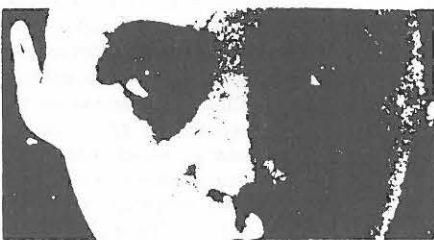


No llaméis tumbas a estas arrugas / que si tumbas fueran / lo serían del querer / que en otro lado no habita / ... aquí no yace muerto amor, sino que / en estos surcos se sienta, haciendo votos / como anacoreta... (J. Donne).

2

Diré más

La imagen de la juventud es deslumbrante. Engaña. Pero en ninguna otra podría reconocerse. DE REPENTE toda la impotencia se esfuma ante el espejo. El adorno, el maquillaje, los contornos de la sombra... SE HACE DESEABLE. La seductora PUESTA EN CIRCULACIÓN hace estragos.



Con la mirada.

3

Mi madre

NO SE DA CUENTA DE NADA, ni siquiera ha conocido el placer. ME AVERGÜENZA. Pero es mi amor y a veces se rie con mis inconveniencias. NO TIENE NADA QUE HACER, ha perdido las tierras, la posibilidad de salir de donde está. QUIZÁ TÚ TE SALGAS DE ESO. Habla con su pequeña, la mira CON SIMPATÍA.

Se ha volcado en el hijo mayor. Mi padre y su padre ya están muertos. POR LA NOCHE TIENE MIEDO y se acuesta junto a los tres hijos. Los cuatro, enredados en la desesperación y la VERGÜENZA POR TENER QUE VIVIR LA VIDA. Sin nada que decir ni ver porque ODIAMOS estar aquí donde después de todo HEMOS APRENDIDO NADA.

En La vida. No otra. En ésta vida. La violencia de los gritos, los gritos, los reproches del amor de una madre loca que no quiere un destino de soledad para la NIÑA PROSTITUTA. La huele y grita. Escarba en su cuerpo.

El gobierno del deseo y del odio que envuelve la acción lo lleve el hermano mayor, EL CAZADOR. El más fracasado. Tanto como la madre.

EL HERMANO PEQUEÑO, el adorable objeto de un amor INSENSATO que me arrastra en su ignorancia, en su tontería AL EXTREMO DE QUERER MORIR DE SU MUERTE cuando él muera aunque no pudiera morir según mi teoría. Que se derrumbó entonces al tiempo que EL UNI-

VERSO.

La madre sabía LO QUE LES AGUARDABA MÁS TARDE a los tres ESTÁ CLARAMENTE LOCA.

4

El mar, informe

LA SOMBRÍA Y TERRIBLE PROFUNDIDAD CARNAL. El encarnizamiento del amor que encadena y azota. SIN ODIO, TAMBIÉN SIN REPUGNANCIA. Donde debía haberlos se sitúa EL DESEO. Ella tiene miedo, él TIEMBLA. ELLA LE GUSTA.

PREFERIRÍA QUE NO ME AMARA es la manera de dejar paso. HORRORIZADO descubre que ella quiere. Y ella que le desea.

Separados de la ciudad, del mundo, por la suavidad del algodón. Más que suficiente para aislar UN AMOR ABOMINABLE. El ruido exterior penetra fácilmente, sin es-

torbar. Será TERRIBLE después de que las cosas pasen de una vez y queden a merced de la tristeza y su paradójico bienestar. EL BIENESTAR de HABER CAÍDO. POR FIN. Antes, el naufragio arrastra a sus presas, las vuela en la cubierta, las lanza al mal, a la muerte.

El se acerca envuelto por las olas. Está LLORANDO. SE ALEJA, VUELVE. HASTA MORIR Y PARA MORIRSE. El mar no tiene DESPERDICIOS ni despojos.

No hay pérdida. SIMPLEMENTE INCOMPARABLE.

5

Hélène Lagonelle y el siervo

En el juego del amor la mirada se extravía, deja de posarse en uno y pasa a otro, a todo, a cualquier cosa que le sirva.

La aberración es un placer añadido, un MARAVILLOSO SUEÑO donde el deseo y la muerte se condensan en la imagen del crimen.

COMER LOS SENOS DE HÉLÈNE LAGONELLE porque deseo atiborrarme, devorar el mismo abismo que me atrae y me traga COMER, mamar LA BELLEZA que me EXTENÚA, que se presenta AL ALCANCE DE LA MANO. La tentación del banquete, la comilona creada por DIOS, la reparación en la muerte, el viático. ESE HOMBRE SOMBRÍO DE CHOLEN esperaba ALLÍ donde siempre eso ocurre.

La servidumbre QUE ME PROPORCIONA el GOCE. H. L. es la entrega, la recompensa egoísta al artífice de mi Renta.

ENCIMA DE MÍ, ENCIMA DE ELLA. Más allá de la esclavitud de nuestros dos cuerpos, en un regalo que nos hace falta. HÉLÈNE LAGONELLE. Dejaremos de olvidarnos.

Como en el no va más de la muerte. NO HE OLVIDADO A HÉLÈNE LAGONELLE. NO HE OLVIDADO A ESE SIERVO.

6

Es negado

Se ha atrevido a burlar el cerco de la familia, de la raza. En busca de LO PROHIBIDO por esa patología incestuosa que llamamos razón, embarcada en la ansiada TRAVESÍA de la SOLEDAD, ha caído de bruces en la LIMUSINA NEGRA que conduce HASTA EL FINAL DE LA IDEA.

Donde EL CHINO la arrebatara para siempre de las fauces de una rutina peor que la de la misma muerte, a saber la de la FAMILIA. La tribu del CAZADOR se defiende con PALABRAS arrancadas DE LAS CARROÑAS QUE SE ENCUENTRAN EN LOS DESIERTOS.

Ella misma se impregna de la injusticia que es el odio, renegando (irreversiblemente) de UN CHINO ESCUCHIMIZADO, FEO. El placer y quien lo procura se convierten en UN ESPACIO QUEMADO por la flama de la fobia. La viciosa clueca aborrece a la cría que ha sido arrancada, siempre de forma prematura para sus intereses, del PESTAZO en el que después no podemos pensar SIN VOMITAR.

EL PADRE del amante, rico y lúcido, DEBÍA COMPRENDERLE. Pero castra, con

el simple hecho de SEGUIR VIVIENDO la historia con LA PUTILLA BLANCA. Castra toda locura, la pasión, la fuerza, los gritos, las lágrimas, los besos, la belleza del amor.

ESO QUE NUNCA MÁS VOLVERÍA A PRODUCIRSE.

7

En el silencio

TAMBIÉN ELLA LLORÓ porque las lágrimas son el odio y son el amor. Son el reflejo de las GANAS DE MORIR. Como los besos, DIRÍASE QUE CONSUELAN. Cuando te separas, lloras... para volver. En el momento en que lloras, vuelves. DE REPENTE.

NO ESTABA SEGURA DE NO HABERLE AMADO.

No estaba segura de haber muerto, de no haber muerto. De no ser ya eterna a causa de un amor perdido COMO EL AGUA EN LA ARENA. Perdido y encontrado de nuevo en la memoria DE LA MUERTE.

Ahora, cuando abandonas LA BÚSQUEDA, puedes cumplir la promesa que hiciste. En el SILENCIO, ESE LENTO TRABAJO de la vida. La estela del barco en su viaje.

ESCRIBIRÉ LIBROS, NOVELAS.

Ahora, cuando puedo nombrar el amor, puedo nombrar su nombre y el de LA MADRE, cuando ya NO LOS RECUERDO.

Ahora que he olvidado, que he acabado hasta con el recuerdo de ella mi madre, puedo escribir TAN TENDIDO que las palabras salen solas para recogerse en las hojas del tiempo.

Ahora que quise MORIR DE SU MUERTE y MORÍ, puedo escribir y NADA QUE NO SEA ESO.

REINA y fugitiva de la muerte. Has pasado por LAS SELVAS PESTILENTES donde la tierra se confunde con el dolor, donde el dolor se confunde con el viento, con el eco de LA ESPANTOSA SOLEDAD. Has pasado y después has vuelto a los DELTAS de la vida, a los islotes, a la MILAGROSA RISA DE PÁJARO, al PARQUE de las flores. Para dormir, soñar, SACIADA DE UN ALIMENTO INFINITO.

Tú misma te has convertido en la ESCRITURA CORRIENTE del sueño. Te has convertido en un sueño. EL HOMBRE DE CHOLEN al verte creyó ESTAR SOÑANDO, soñó. Pudo decir con el cuerpo LO QUE SE DICE CUANDO SE DEJA HACER LO QUE SE DICE. Lo que se sueña. Como ahora en el libro el cuerpo puede leer LO QUE SE LEE CUANDO SE DEJA HACER LO QUE SE LEE.

EL CUERPO ES DE UNA INTELIGENCIA TERRIBLE.

El cuerpo del libro que tú eres permite pensar. Pensar es el resultado del trato con tu sueño.

La imaginación es el paraje que ella ofrece al que la lee.

La imaginación, la fantasía. El hecho de escribir es una FANTASÍA INFANTIL, una risa de niño que despierta a los muertos. Lo hemos olvidado. Reír hasta PERDER LA VIDA, leer hasta ganar la muerte. Hemos olvidado el infantil OLOR QUE ENLOQUECE DE ALEGRÍA. La felicidad.

Aunque la madre no muera, aunque decida vivir. Más allá de cualquier verdad, MÁS ALLÁ DEL AMOR, en la locura, en el silencio.

LO QUE QUIERO HACER ES ESCRIBIR.

8

Delante de la puerta cerrada

ESCRIBIRÉ LIBROS, los volveré a escribir. ESCRIBIRÉ LIBROS, NOVELAS que ya están para que yo (me) las escriba.

ELLA (SE) ESCRIBE, dice Nietzsche. La escritura, la letra, la palabra que ella misma es cuando se escribe.

LIBROS. Todavía los escribo. NUNCA PODRÍA DEJAR DE hacerlo.

HASTA LA MUERTE.

Donde escribir YA NO ES NADA, donde sigo escribiendo no CREYENDO HACERLO. Llegando a ese lugar donde no se hace, se es. Donde es posible, imposible. DELANTE DE LA PUERTA CERRADA.

9

Se lo dijo

¿Me olvidarás Heathcliff? ¿Serás capaz de ser feliz después de que yo haya sido enterrada?

El chino contesta: te amaré hasta la muerte. Hasta el final de todo. Hasta el final.

¿Qué aportará decir después? Amor recela de ropajes faustos. HASTA LA MUERTE es la elipsis de mi Promesa.

SE LO DIJO. Vivo por ti. Vive por mí. Vive.

A Ella.

Sobre la mesa

—sobre todo en la segunda, pero recuérdese también al único policía en *Rumble Fish*, o al gafitas de la pandilla— son estereotipos puros para los que Coppola no se preocupa de construir una historia distinta de la que ya tienen en la memoria del cine y del espectador. Son personajes y películas de ficción con todas sus consecuencias. Y curiosamente ese abandono de toda ilusión de realismo y esa renuncia a una fascinación inmediata e ingenua son los caminos por los que logra salvar el poder de la ilusión para proponer una ilusión nueva. Donde Truffaut necesita poner metafísica para salvar su amor al cine (hay, en *La noche americana*, un diálogo entre Truffaut y Jean-Pierre Leaud en el que la dedicación al cine se explica en términos que recuerdan mucho al *Kean* de Sartre), a Coppola le basta con una pirueta —el final de *The Cotton Club*— que remite al mundo de la fábula toda la historia que ha contado y todas las películas que han contado esas historias; para hacer eso, sin embargo, sólo se ha servido del cine. Truffaut fue un europeo demasiado fascinado por el cine americano. Coppola parece examinar desde lejos —¿desde Europa?— a América y a su cine. Por eso es inevitable que nos recuerde a Wim Wenders o al Sergio Leone de *Erase una vez en América*.

TOLSTOIANOS. Una primera asociación de ideas me ha provocado la presentación que hace Wilhelm Baum (en «Saber», n.º 5) de la primera entrega de los llamados «Diarios secretos» de L. Wittgenstein: la estrategia del «retorno de lo sagrado» para este fin de siglo tiene un escasísimo repertorio de recursos, prácticamente tres o cuatro referencias (Pascal, Kierkegaard, Rousseau, Tolstoi) que van a repetirse hasta la saciedad; de la cosecha nacional, no sería improbable un *revival* de Unamuno. El «escándalo» de los diarios de Wittgenstein consiste en que en ellos se habla de Tolstoi y del impacto que produjo en el filósofo vienés la lectura de sus comentarios a los Evangelios. Esto es lo que los administradores del legado Wittgenstein —celosos funcionarios del positivismo— querían ocultar, y no —se dice— las pistas de homosexualidad que pudiera haber en el texto cifrado. Se comprende el alborozo de los armadores del fin de siglo: ¡Wittgenstein como adalid de la apertura del horizonte! La asociación de ideas es, pues, esa: una operación vieja que remite a recursos ya conocidos. El 12 de septiembre de 1914, Wittgenstein escribe: «Una y otra vez me repito para mí las palabras de Tolstoi: «El hombre es impotente en la car-



Handwritten notes and signatures in the right margin, including 'Tolstoi', 'Wittgenstein', and 'Unamuno'.

RELEER A MARITAIN

Puede decirse que éste es un artículo de *filosofía-ficción*. Un filósofo que hoy resulta inevitablemente rancio, Jacques Maritain, tuvo un destacado y singular papel en la formación del perfil político de intelectuales españoles muy distantes entre sí políticamente hoy, pero no tanto hace veinte años. Releer a Maritain ahora tiene, por eso, algo de arqueología irónica; el lector puede divertirse y sacar provechosas conclusiones.

Sultana Wahnón

Jacques Maritain, el fecundo escritor y filósofo nacido en 1882 y considerado el más significativo representante del neotomismo, es una de las presencias más constantes y evidentes en el pensamiento español de la posguerra. Sus reflexiones estéticas, contenidas fundamentalmente en *Arte y escolástica* y en *La poesía y el arte*, informan sin duda muchas de las producciones teóricas y artísticas de la España de los años 40. En otro lugar, he señalado, por ejemplo, la deuda del esteta y crítico José Camón Aznar a la filosofía maritainiana (1). Sin embargo, en esta ocasión voy a ocuparme del Maritain político, del autor de *Principios de una política humanista*, un libro que se publicó traducido al español en una editorial mexicana en 1945 (2), y que fue bastante leído y comentado en nuestro país a juzgar por la reacción del cardenal Osvaldo Lira —colaborador habitual en las revistas españolas de posguerra—, quien en *Cuadernos Hispanoamericanos* salió al paso de las ideas políticas de Maritain para censurarlas, toda vez que comprobaba el creciente «influjo del espíritu maritainiano en algunos ambientes españoles», influjo que, añadía, era preciso «evitar a cualquier precio» (3). Nadie pudo evitar, no obstante, que los anhelos de nuestros católicos pensadores enlazasen, a través de Maritain, con el pragmatismo que, si hemos de creer a Lukács, empezaba a sustituir en el amenazado mundo occidental al descarado irracionalismo de entreguerra (4). Y nuestra *civitas* se fue convirtiendo, gracias al ingente esfuerzo de los rehumanizadores de la segunda mitad de la década de los 40 y primera de los 50, en una *civitas* maritainiana, siendo tan poderoso el influjo de sus ideas que, incluso hoy, cuarenta años después de que el cardenal Lira advirtiese de la necesidad urgente de erradicarlo, vivimos en y bajo el espíritu maritainiano que, acto seguido, me propongo describir.

En primer lugar, cabe señalar —ya lo hizo Umberto Eco, y hasta Abbagnano (5)— que el supuesto tomismo de Maritain es sólo un resabio de fidelidad nominalista a un padre espiritual. En realidad, Maritain es un filósofo moderno —ya veremos hasta qué punto— que aprovecha, adaptados a las exigencias actuales, algunos presupuestos tomistas como el de la analogía del ser. Por lo demás, Maritain se presenta como un pensador perfectamente inserto en su momento histórico, profundo analizador de la realidad y agudo defensor de los intereses de su clase-secta. Es cierto que lo hace desde la perspectiva del catolicismo —y esto es lo que posibilita su utilización en la España nacional-católica—, pero ya veremos más adelante, sobre todo al tratar de su teoría de la *fellowship*, que no es precisamente el catolicismo, la fidelidad a los dogmas católicos, lo que define a Maritain, sino más bien lo que lo enmascara.

Lo que sí parece caracterizar al filósofo francés es su búsqueda de la verdad. Para él, la política es una dialéctica falso/verdadero en la que sólo un espíritu realista y humanista como el suyo puede decretar en qué consiste lo verdadero. Así, existen, a su juicio, una verdadera y una falsa libertad, una verdadera y una falsa igualdad, una verdadera y una falsa democracia. Lo lamentable es que de su análisis de unas y otras sólo puede deducirse que la libertad verdadera, la igualdad verdadera y la democracia verdadera son la NO-libertad, la NO-igualdad y la NO-democracia. Véase, si no, el desarrollo argumental de su filosofía política. Comencemos por su definición de libertad (téngase en cuenta que obviemos el aspecto trascendental de su limitación por la Libertad Infinita de Dios, y nos quedamos con el aspecto práctico de su aplicación a la vida social, que es el que realmente interesa a Maritain): «La autonomía de una criatura inteligente no consiste en no recibir ninguna regla o medida objetiva extraña a sí misma, sino en conformarse voluntariamente a ellas porque se consideran justas y verdaderas y porque se ama la verdad y la justicia. Tal es la libertad, propiamente humana, a la cual tiende la persona como a una perfección connatural». Así pues, la libertad verdadera resulta del voluntario sometimiento a la verdad y la justicia, defini-

ción ésta que ciertamente honrará a Maritain, si no fuese porque Verdad y Justicia, en lo que él llama la democracia verdadera (la democracia orgánica), se encarnan en el principio de autoridad. Este principio no equivale exactamente al de poder, aunque lo implica: «Llamaremos 'autoridad' al derecho de dirigir y de mandar, de ser escuchado y obedecido por otro, y 'poder' a la fuerza de que se dispone y con ayuda se puede obligar a otro a escuchar y a obedecer». De acuerdo con esto, sólo el que posee la verdad y la justicia tiene derecho a la autoridad y al poder, siendo así que a él debe someterse la limitada libertad humana. Pero, dejando de lado, por secundario, cómo explica Maritain ese derecho, es decir, que esa autoridad provenga o no de Dios a través de los hombres en el sufragio universal, veamos qué significa en esencia ese respeto que los humanos todos deben a la autoridad y, por ende, a la verdad y la justicia: «significa que las diferencias jerárquicas en el seno de la totalidad social son exigidas por la naturaleza misma a ésta, y que, por otra parte, siendo todos los hombres iguales en esencia, la exigencia de la totalidad política de que uno sea elevado sobre el otro, para guiar la obra común, no puede fun-



dar, en último análisis, un derecho verdadero a ser obedecido, sino a condición de que la naturaleza misma sea considerada, no como una simple colección de fenómenos, sino como la obra y la participación creada de una suprema ley ordenadora 'justificada en sí misma', por ser idéntica al bien absoluto». Desglosemos el elocuente párrafo en dos partes. Por un lado, parece estar claro que la jerarquía es la verdad y la justicia del Universo, esencia a la que todos deben someter su autonomía. Jerarquía que, por supuesto, adquiere matices económico-sociales en el curso del pensar maritainiano, pues es justo, argumentará en otro capítulo, que a las desigualdades naturales se correspondan desigualdades sociales —en base al mérito y a la capacidad de cada uno—, de tal manera que Maritain considera las teorías igualitaristas (a las que, pragmáticamente, califica siempre de «idealistas» sin mucho respeto filosófico por el término) una herejía abominable que sólo puede conducir a los fascismos (?) y a los comunismos —«estadolatrias totalitarias» y «sociolatrias comunistas» dice, respectivamente, Maritain con una terminología que no parece haber dado mucho que pensar a la señora Kirpatrick.

Por otro lado, sin embargo, lo que no parece estar tan claro es cómo convencer a los hombres, que al fin y al cabo son los que votan en las democracias, de que es imprescindible el respeto a las desigualdades. Aquí es, pues, donde se hace precisa la religión. Una concepción religiosa del mundo que considere la naturaleza toda como creación de una mente ordenadora, como un conjunto orgánico en que cada elemento cumple una función de acuerdo con un designio preestablecido, permite establecer una analogía con el cuerpo social que conduce directamente a esa sociedad anhelada por Maritain en la que no sólo no se eliminarán sino, antes bien, se desarrollarán «las desigualdades fecundas por las cuales la multitud de los individuos participa en el común tesoro de la humanidad». En una democracia orgánica es, pues, imprescindible el fermento religioso, ya que —y cita a Joseph de Maistre: «El gobier-

no solo no puede gobernar... necesita... o de la esclavitud que disminuye el número de las voluntades actuales en el Estado, o de la fuerza divina que, por una especie de injerto espiritual, destruye la aspereza natural de esas voluntades, poniéndolas en estado de obrar juntas sin dañarse». De ahí que Maritain —y esto es lo que le criticaba fundamentalmente el menos pragmático cardenal Lira— ponga reparos a la convivencia de las distintas religiones en la misma sociedad. La teoría de la *fellowship* o de la tolerancia que, como él mismo reconoce, es «cosa relativamente moderna» tenía dos objetivos primordiales: marcar distancias respecto a los métodos racistas hitlerianos, y unir a todos los hombres de orden en una empresa común. Supuesta la imposibilidad de ponerse de acuerdo en lo que respecta a las cuestiones divinas, era preciso que «cooperen por lo menos y ante todo, con respecto a los bienes primordiales de la existencia en este mundo, en una acción constructiva concerniente a la recta vida de la ciudad temporal y de la civilización terrestre, y de los valores morales que en ella están investidos». Así pues, es la religión —independientemente de las características específicas o de los dogmas de cada creencia— la que puede y debe salvar la civilización occidental, y si algo asombra de este planteamiento no es más que la claridad expositiva, digna de uno de esos católicos *volterianos* de que hablaban despectivamente Unamuno y Machado, con que Maritain aborda el tema. Una inyección de fermento espiritual en las conciencias de los individuos —viene a decir— hará mucho más por

la «verdadera» democracia, esto es, por el respeto a las desigualdades, que todos los métodos coercitivos. No por otra causa ocupa la educación papel tan destacado en la democracia orgánica que merece un aparte.

No obstante su optimismo respecto a la posibilidad de conservar el orden social con métodos democráticos, Maritain es consciente de los riesgos que entraña el sufragio, riesgos que cree se eliminarían si éste funcionase de acuerdo con la estructura orgánica de la sociedad, esto es, mediante una selección representativa de votantes. Pero, ignorante de que sus adeptos españoles iban a poner en práctica su sugerencia en el estado franquista, Maritain parte para su reflexión de lo que es habitualmente una democracia, es decir, de aquella en la que todos los ciudadanos con derecho voten. No es, por consiguiente, extraño —repito— que la educación desempeñe tan importante papel en la democracia maritainiana. Educación que no significa necesariamente instrucción de las clases desposeídas, sino más bien propaganda hábilmente dirigida tanto a inferiores como a superiores, dado que de los últimos acontecimientos históricos Maritain ha deducido que «las gentes instruidas y refinadas se engañan tanto como los ignorantes: los errores de unos son vulgares, los de los otros intelectualizados y documentados como ellos mismos». No hace falta señalar que el error de unos y otros consiste en el apartamiento de la verdad y la justicia cuyo íntimo y último significado ya se ha descifrado más arriba. Para evitar que haya más equívocos, Maritain propone «el desarrollo general de las costumbres e instintos cristianos», de los que tan necesitados estaban, en su opinión, ilustrados e ignorantes de la Europa posbélica. Una vez que éstos se hubiesen desarrollado —concluía— los riesgos de la democracia estarían casi anulados. En España, su sugerencia se tomó al pie de la letra en la década de los 50 al tiempo que comenzaba la apertura al exterior del régimen franquista y empezaba a pensarse en un futuro estable para el país, más conforme a los modos y estilos europeos. Joaquín Ruiz-Giménez, a la sazón ministro de Educación, exponía la nueva po-

lítica artística —que venía a sustituir al arte de estado propugnado por Giménez Caballero entre otros— casi en los mismos términos «democráticos» que Maritain: «Es necesario contagiar al artista de anhelos de servicio y de trascendencia, pero no imponiéndoselos desde fuera opresivamente, con lo cual la raíz misma del arte quedaría dañada, sino haciendo que sean el riesgo que nutra su vida», añadiendo que «este libre despliegue del espíritu, que se propugna como fundamental política artística, es un arma esencial para la lucha contra el materialismo, al que llamaba Belloc "la gran herejía de nuestro tiempo"» (6). Pero, bastante antes de que se hiciese política oficial en las palabras de Ruiz-Giménez, fue política tácita en el transcurrir de las revistas culturales y literarias dirigidas a las élites ilustradas, e iba destinada, como se ve, a moldear las conciencias preparándolas para responder adecuadamente a los futuros métodos democráticos.

Tras cuarenta años de fermentación espiritual —se deduce— todos los españoles estarían educados para votar de acuerdo a la verdad y la justicia depositando nuestra autoridad en jefes dignos de ella. Pero, en definitiva, no importaba demasiado que así fuera, pues la eficaz democracia de Maritain se guardaba aún una última carta para anular totalmente los riesgos democráticos, caso de que los medios pedagógicos fallasen y los votantes se equivocasen de nuevo: la carta de la *responsabilidad* del poder. Pues el pueblo elige a sus gobernantes y deposita su autoridad en ellos no para que éstos sigan pasivamente la opinión pública sino para que actúen de acuerdo con su *responsabilidad*, si es necesario haciendo caso omiso no ya de quienes lo eligieron sino de la misma asamblea y hasta de su partido, pues en el sistema de Maritain el *presidente* y sus fieles colaboradores tienen tal responsabilidad que «pecarían si realizasen un acto contrario a su conciencia para conformarse a un impulso de la opinión pública que considere perjudicial para la justicia y el bien común». De donde se implica que la responsabilidad del presidente no es con quienes le votaron sino con la suprema justicia que conocemos como el esencial respeto a las desigualdades económico-sociales. Sin embargo, añade Maritain, llevado de un espíritu realmente conciliador, «si deben luchar, a veces, contra la opinión pública y contra las tendencias dominantes en tal o cual momento en aquellos mismos que los eligieron, debes hacerlo guardando, más que nunca, contacto con ellos, esforzándose por informarlos, instruirlos y convencerlos, y no separándose de ellos. Deberán hacerlo teniendo siempre respeto por ellos, dando atención a lo que piensan, siendo pacientes, proporcionando, hasta donde sea posible sus actos de gobierno a los progresos obtenidos en la opinión, y haciendo a la vez y al mismo tiempo, obra de educación de la opinión pública y obra de gobierno».

Yo, si me paro a considerar nuestra última historia, fundamentalmente los avatares del PSOE y la OTAN y la responsabilidad, rigor y seriedad de que suele hacer gala el presidente González, no sé de qué maravillarme más: si de las dotes proféticas de Maritain, quien supo ver con tanta claridad el rumbo que deberían seguir las democracias occidentales para sobrevivir, o si de la capacidad receptiva de nuestra nueva clase gobernante que, a fuerza de pragmática y realista, se ha dado de bruces con la democracia orgánica. De cualquier modo, para comprender aún mejor lo humanista de la actual política española, es aconsejable releer a Maritain.

Notas

- (1) Sultana Wahnón, «Camón Aznar: una estética para el franquismo», de próxima publicación.
- (2) Jacques Maritain, *Principios de una política humanista*, Puebla, Edit. José M. Cajica jr. 1945.
- (3) Osvaldo Lira, «La actitud política de Maritain», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 7, 1949, págs. 185-89.
- (4) Gyorgy Lukács, *El asalto a la razón*, Barcelona, Grijalbo, 1967, p. 628.
- (5) Umberto Eco, «Historiografía medieval y estética teórica» en *La definición del arte*, Barcelona, Edit. Martínez Roca, III, Barcelona, Montaner y Simón, 1978, págs. 587-89.
- (6) Joaquín Ruiz-Giménez, «Arte y política», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 26, 1952, recogido en Gabriel Ureña, *Las vanguardias artísticas en la posguerra española*, Madrid, Istmo, 1982, págs. 357-61.



José María Sánchez Rodrigo

En el momento de escribir este trabajo, está a punto de estrenarse en toda España *Rambo*, segunda parte de uno de los films más taquilleros de 1982, que aquí fue titulado *Acorralado* y por lo que parece nuevo hito del fascismo posmoderno (1) que los USA de Reagan están difundiendo por todo el mundo, vía multinacionales.

No es este el lugar para analizar, de momento, la llamada «rambomanía» ni sus especificidades dentro de la *mid-cult* norteamericana (que, por extensión y desgracia, es la de la mayoría del mundo occidental). De hecho, imagino que al hilo del estreno del film se producirán algunas avalanchas de trabajos y será bueno ver lo que muchos de nuestros sesudos polígrafos opinan al respecto. A lo que me quiero referir en estas breves líneas es a la base literaria de la que sale el personaje y gran parte del material de ambas películas, una magnífica novela titulada *First blood* (2) escrita por un profesor de literatura de origen canadiense llamado David Morrell y cuya lectura, antes o después de ver las películas, depara bastantes sorpresas.

Y la primera, fundamental, es que esta novela poco o nada tiene que ver con su traslación cinematográfica y, sobre todo, con el hecho de haber servido de soporte a un discurso tan fascistoide como el de los films citados, por muy de nuevo cuño que sean.

Si bien, en principio, el núcleo formal es el mismo (veterano de Vietnam —ex-boina verde, para ser más exactos— intentando sobrevivir al acoso de la policía y la Guardia Nacional de una pequeña ciudad al norte de Estado Unidos), el desarrollo de la acción es sustancialmente distinto en la novela estructurada en tres partes prácticamente simétricas, planteada como una tragedia griega en la que la presencia del Destino es casi inevitable. Sólo que el Destino en la novela tiene una plasmación muy concreta en la figura del *sheriff* Teasle, cuyo enfrentamiento con *Rambo* no va a ser nada caprichoso (como por cierto se da a entender en el primer film de la serie (3)), sino consecuencia lógica de un planteamiento represivo asumido hasta tal punto que le hace explicar así su persecución: «... una ciudad se conserva segura si se mantiene el control sobre las cosas de poca importancia —en este caso, la «pinta» de vagabundo de Rambo—... los pequeños detalles son los que contribuyen para que una ciudad sea lo que es, y son los que hay que cuidar para que no se altere el orden».

A partir de tamaño declaración de principios, se desarrolla un durísimo enfrentamiento entre ambos que no sólo es físico (auténtico calvario para los dos principales oponentes, descrito con una minuciosidad a veces escalofriante), sino que tiene también un importante componente simbólico, puesto que el *sheriff* Teasle es también un veterano de guerra, pero de la de Corea, conflicto éste vivido como «victorioso» por la mentalidad media norteamericana.

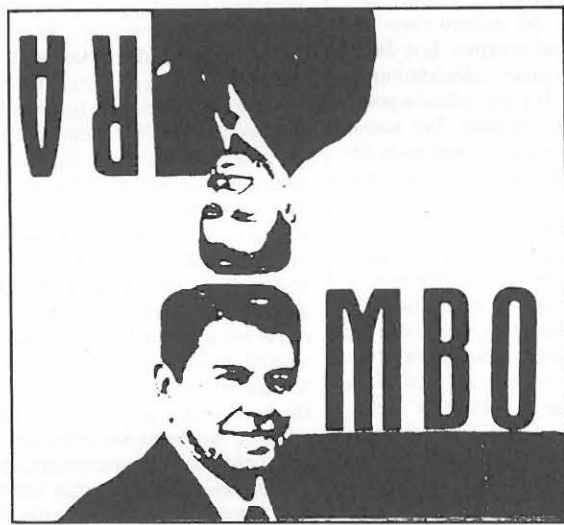
De esta manera, Morrell opone dos símbolos militares profundamente arraigados en la conciencia *yankee*: el héroe de una guerra victoriosa, que sigue combatiendo investido con los atributos que le otorga el «estado de derecho», y el héroe de una guerra derrotada del que no sabemos ni de dónde viene ni a dónde va y cuyas motivaciones son tan primarias (4) que sólo adquieren sentido en la «lógica» de una lucha por sobrevivir. «Una serie de tonterías...», se dijo a sí mismo. Libertad y derechos humanos. No había sido su intención demostrar un principio. Había salido a luchar contra cualquiera que pretendiera intimidarle...».

Del enfrentamiento entre ambos, narrado con una intensidad digna de la mejor tradición de la novela negra, sólo surgirán la sangre, el fuego y la destrucción mutua. El *sheriff* caerá abatido por Rambo y a éste le volará la cabeza (*sic*) el tercer personaje clave de la novela, su instructor, un coronel Boina Verde, obviamente el único que se cree legitimado, en su condición de militar profesional, para matar, aunque ello no le impida ser uno de los pocos perso-

najes lúcidos del relato, como cuando le dice al *sheriff* «Usted tolera un sistema que permite que otros lo hagan —matar— por usted. Y cuando vuelven de la guerra no pueden aguantar el olor a muerte que llevan». Por eso acabará con Rambo, porque es el único que puede hacerlo y porque el propio Rambo, con su actuación, derivada de algo tan simple como no dejarle transitar libremente por una ciudad, se estaba saliendo de la norma que una sociedad «pacífica» impone.

Este final, plenamente coherente con el desarrollo del relato, es el que resulta totalmente trastocado en la versión cinematográfica. Donde en uno sólo quedaban cadáveres y destrucción, en la otra aparece el lacrimógeno discurso, escrito por el propio actor Sylvester Stallone (5), de un Rambo que por supuesto no muere y en el que sin ningún tipo de pudor se queja de que en la guerra él manejaba millones de dólares (en armamento, claro) y ahora nadie le da trabajo, de que cuando volvió a su país todo el mundo le llamaba asesino de niños, para acabar reproduciendo la gran consigna de cantidad de veteranos del Vietnam, consigna que, por cierto, Reagan se está esforzando actualmente en paliar, «... nosotros podíamos haber ganado la guerra, pero los políticos no nos dejaron» (6).

Como se ve, pues, una manipulación total del sentido del texto literario, texto que, por otra parte, tampoco queremos mitificar; de hecho, su sequedad y concisión permite interpretaciones menos liberales, y quizás sea ese un problema general de la novelística norteamericana, en la que a veces un excesivo, diríamos, empirismo hace que la línea divisoria entre lo progresista y lo reaccionario sea muy tenue. Aún así, resulta injusto asimilar los films a los que nos estamos refiriendo a una novela (y suponemos, aunque no conocemos más obras, a un autor) cuyo contenido no parece hecho muy a propósito como para servir de base a una nueva ofensiva de las ideologías más reaccionarias que exportan los Estados Unidos de América.



(1) Lo de posmoderno es simplemente una forma de hablar; ahora bien, lo que creemos es que estos films vehiculan unos planteamientos menos simplistas de lo que han querido ver algunos, a saber, unos artículos publicados en «El País» el pasado mes de agosto.

(2) Publicada por la editorial Bruguera en marzo de 1982, dentro de la colección «El club del misterio», con el título de *Primera sangre*.

(3) Utilizó como referencia el film *Acorralado I*, que es el que «sigue» más directamente la novela, mientras que la segunda parte es una secuela lógica, dado el éxito de la primera y el «ambiente» estimulado, que sólo recoge la presencia del personaje principal y su ex-coronel.

(4) Aventuro que este aparente primitivismo, fácilmente deducible de una lectura superficial de la novela, fue una de las motivaciones del Sr. Stallone, alma de la serie, que desde entonces se ha empeñado en una loable labor por desarrollo de sus bíceps, tríceps etc.

(5) La trayectoria de Stallone, por cierto, demuestra una más que inteligente adaptación a los tiempos que corren para la derecha *yankee*: al boxeador de origen latino de *Rocky* en los tiempos de Carter, lo sustituye el mercenario norteamericano *Rambo* en los tiempos de Reagan. Todo un síntoma.

(6) Resulta significativo, además, la forma de filmar este discurso, que choca abiertamente con toda la planificación de la película; basada hasta ese momento en planos muy cortos y mucho movimiento de cámara, en esta escena se resuelve todo en prácticamente un plano-secuencia cuya efectividad es, obviamente, mucho mayor.

del Alhambra y el rumor de que el Príncipe nos lo cambian por un tablao flamenco. Jorge Muñoz asegura que es otro de los proverbiales errores de este gobierno de derechas, que quiere que el público se quede en casa para hacer pecados, pero de incalculables consecuencias para la chusma de cinéfilos y aburridos a los que Godard o Fellini no se lo parecen. Peligra su alta formación cinematográfica, su habilidad —vicio sustitutivo de otros físicamente perversos— para encontrar referencias, citas, homenajes; peligran el cine de autor, las reposiciones, en especial las del primer Woody Allen... A propósito de Allen, decía no hace mucho, preguntado por el impacto del video y la desaparición del soporte cine, que para dentro de diez años, cuando los japoneses ya hayan lanzado al mercado las pantallas de alta definición, perfectas, y estén éstas en los hogares, las salas de cine recuperarán el favor del público. ¿Véis como no era para tanto? Es sólo cuestión de esperar, un tiempo de descanso para asentar nuestra revuelta memoria cinematográfica, un incentivo para que esta ciudad se adelante al fenómeno del video.

Sobre la mesa

ne, pero libre en el espíritu».

¡Ojalá que el espíritu esté en mí!». Cuatro días más tarde:

«El hombre es impotente por la carne y libre por el espíritu. Y únicamente por el espíritu».

Recuerdan demasiadas cosas estas palabras; por un azar, a mí me coinciden con un reciente repaso de la confesión del viario saboyano del *Emile* de Rousseau. La función de la conciencia es recordarnos nuestra verdadera naturaleza, las pasiones oscurecen esa memoria, sólo cuando el alma se vea libre del grillete de las pasiones, etcétera. Buena excusa para una fantasía filosófica: Rousseau, desencantado de todo, decide terminar sus días en Viena. Allí, animado por Freud, escribe *Las Confesiones*; el activo escudriñador de almas consigue hacerse con un manuscrito que Rousseau lleva siempre consigo, Freud lo publica luego como suyo y con el título de *El malestar en la cultura*. En el manuscrito hay frases intercaladas que parecen escritas por otra persona cuya letra recuerda la de Schopenhauer. Un día que Rousseau medita a la sombra de la estatua de Atenea que hay ante el parlamento vienés, Wittgenstein, todavía un joven de ojos hundidos y oscuros, entabla conversación con él sin reconocerlo. Le habla del miedo a la muerte, de la sensualidad, el espíritu. Rousseau lo escucha pensando en el camino que tantas veces ha recorrido, ayudando a caminar al venerable Tolstoi, desde la humilde casa hasta el lugar donde el olor de la tierra es más sagrado, cerca del bosque en el que Kierkegaard escribe, en el tronco de cada árbol un seudónimo distinto, Rousseau habla al joven vienés de los Evangelios. El joven vienés tiene que marcharse pronto; está a punto de empezar una guerra...

ACTUALIDADES: Algo me llama la atención en el viejísimo hatillo de papeles que aprieta entre sus manos —da la impresión que desde hace mucho tiempo— el anciano que ocupa en el autobús el asiento contiguo al mío. Cuando me fijo, empiezo a reconocer, acentuada por el deterioro, la calidad casi grasienta del papel y aquel halo como de mancha de aceite que tenían los titulares. Es, en efecto, un ejemplar de *La Codorniz*. No provoca el hallazgo ninguna reflexión distanciada, sino un instantáneo hundimiento en recuerdos que han saltado a la plataforma del autobús desde tan persistente vejez. Álvaro de la Iglesia fue uno de los primeros personajes que, a través de la televisión, yo pude asociar a la vida de cócteles y equívocos que era la literatura oficial. Lo recuerdo en un programa de Nochevieja felicitando el año nuevo desde una monumental borrachera en blanco y negro. Era justo lo contrario de otro personaje que —sin que yo sepa por qué— quedó incrustado en mi memoria de aquellos primeros años de televisión: Luis Ponce de León, el director de *La Estafeta Literaria*, que apareció vestido de negro absoluto para predicar en Viernes Santo, a las tres de la tarde, una especie de cosa luterana que no debió entender ni Cristo. Todo ello debe ser anterior incluso a los principios de Los Brincos... ¿Alguién entiende a la memoria?

26.8.14.
29.8.14.
2.9.14.



Menos cine, más pecados

Dicen que la mitad de los cines han cerrado por falta de rentabilidad. ¿Una capital —la cultural, no menos— sin cines? No, no todos los cierres afectan al mismo público ni a la misma oferta cinematográfica. Hasta ahora, las cosas seguían más o menos en su sitio: las películas de Disney siguen llegando regularmente en las fechas adecuadas, y total, X por S qué más da. Lo importante, nuestra identidad colectiva —*ewoks*, *goonies*, *etitos*, *rambos*, *indianas* y locas academias—, está asegurado. El problema alcanza sólo a un segmento del público que dicen bien caracterizado, al que si le afecta el cierre

FUEGOS DE ARTIFICIO

Felipe Benítez Reyes

1 Los mundos miniados de Fernando Fortún

El poeta Fernando Fortún murió con 24 años. Había nacido en Madrid en 1890, en la adolescencia del Modernismo. Y Fortún, poeta adolescente, fue modernista a la manera de J.R.J., el autor de las *Elegías*. Un Modernismo sin altisonancias, sin los altos acentos de Dario y sin los triples saltos verbales de Herrera y Reissig.

Fernando Fortún hablará en voz baja, en relajados alejandrinos que recorrerán salones con espejos y con damas que en su lejana doncellez bailaron con Morny. Él era, como todos los jóvenes, un poeta nostálgico de un pasado que no conoció, de un pasado envuelto en neblina.



Su primer libro, *La hora romántica*, lo había publicado siendo un chiquillo y por carta, años después, pide benevolencia al «Andaluz Universal» para esos poemas primerizos. Desde las páginas de la revista «Litoral» es precisamente Juan Ramón quien recuerda, de pasada, a Fortún en un texto dedicado a la memoria de Enrique Díez-Canedo: «El día triste en que fuimos a ver a Fernando Fortún, el casi niño, ya tan decaído, con su extraña barbilla rojiza contra el ocazo del Pardo. Y el librito de Fortún, que Enrique y yo hicimos luego, él tan dispuesto y yo tan despaciado».

Ese libro es *Reliquias*, pieza bibliográfica muy rara (sólo se imprimieron 200 ejemplares); en él se recogen poemas, algunas conferencias y algunas cartas. También se pueden leer allí, con cierta tristeza, algunos poemas inconclusos.

Si hubiese vivido por más tiempo, ¿qué hubiese escrito Fernando Fortún? A la vista de su obra juvenil no sería ligereza el pensar en un gran poeta. Porque había una voz, había un mundo. Había una capacidad para gestionar, para crear atmósferas de nostalgia, elegiacas, de salón cerrado, desvaidamente iluminado por un quinqué de porcelana, a cuyo reflejo el joven poeta escribe:

*Oh aquella juventud cálida y arbitraria,
de ilusiones sonoras y de altos ideales,
desdeñadores líricos de la vida ordinaria,
bellamente románticos y un poco teatrales.*

Esa finura de tono, esa ternura por el tiempo pasado, esa nostalgia de los pequeños mundos donde se bailan vales y relumbran los uniformes condecorados, ese arrastrar por la fantasía la estela de lo ya ido...

¿Qué pudo haber escrito el Fortún maduro? La pregunta, porque no hay respuesta, es vana. Lo que escribió le basta para justificar su vida, y si Apolo existe tendrá a su lado al joven Fernando Fortún, poeta de mundos miniados.

2 Amadeus

La película «Amadeus», basada en las figuras de Mozart y Salieri, dirigida por Milos Forman, parece destinada a causar revuelos.

Los defensores habituales de la imaginación y de la libertad del artista se han rasgado sus jerseys por el poco respeto con que Forman ha tratado a la Historia, poniéndose la por montera y haciendo lo que le ha parecido a partir de unos datos poco fiables. Los estudiosos y biógrafos del músico creo que han estado a un paso del colapso. Los devotos de Mozart se preguntan, cándidamente, cómo un individuo de risa tan ridícula podía concebir una música tan sublime. Los paisanos de Salieri organizan unas jornadas de desagravio a su músico, degradado por lo visto en el film.

Pero, bueno... ¿qué es esto?

La película está siendo mal interpretada por unos y por otros, me parece. Me parece también, en fin, que Forman no ha querido hacer un documento histórico, una cosa de esas que se suelen llamar desatinadamente académicas, sino aprovechar una anécdota histórica para presentar una tragedia intemporal: la envidia entre artistas. En este caso, el genio inconsciente frente a la mediocridad que sabe apreciar la grandeza de ese genio y que sabe, a la vez, que a él le ha sido negado.

El gran protagonista de la película es Salieri, la encarnación de la soberbia: se enemista con Dios por no haberle concedido los dones que inexplicablemente ha regalado a un Mozart ridículo, putañero y borrachín. A un Mozart de teatro de guñol.

¿Qué nos importan los verdaderos datos históricos si esta historia sublime e innoble supera a la Historia?

Amadeus es un relato ejemplar. En él las almas han sido miradas como por rayos X. Por una parte el alma de Mozart, extraña a su genialidad, gloriosa en su inocencia creativa; por otra, la de Salieri, enferma de perseguir incansable el gran Arte, que se le resiste, que le huye...

Los nombres propios, sí, son lo de menos. Esta película ha ido más allá de la Historia.

3 La Feria

A partir de cierta edad uno sólo va a la feria para beber demasiado. De niños éramos, ¿verdad?, más fieles a la imaginación, esa pariente loca de los sentidos, vestida con colores estridentes, cobijándonos de la granizada de la realidad con un paraguas luminoso.

La feria... Allí estaba *La mujer serpiente*, gorda su cara tristonja; *Las hermanas colombinas*, con más carnes que un pelotón de infantería; *El túnel fantasma* con sus esqueletos danzantes; *El tren de los escobazos*...

Las luces, los rafimos de luces, nos hipnotizaban como el Profesor Star, «recién venido de una triunfante gira por los Estados Unidos», hipnotizaba a su ayudanta, libera de ropa y alegre siempre, con su sonrisa de carmin espeso. Nos hipnotizaban las luces, espejeando: rojas, verdes...

Desde la noria veíamos todo como una aldea en llamas, todo envuelto en un resplandor festivo, como si el mundo se hubiese transmutado en luciérnaga.

Y los caballos del tío-vivo, que tocaron las fibras sensibles de Pío Baroja, y los aviones galácticos, las casetas de tiro, la galería de espejos deformantes, el ruedo de los caballitos enanos, miniaturas greñosas de los pifantes corceles de las películas.

El pasadizo de los vampiros, El barco fantasma... ¡Qué extraño mundo!

Ahora sólo vamos a la feria para beber.

DE LA UNIVERSALIDAD DE ROSALÍA DE CASTRO

Juan Paredes Núñez

Hay poetas que trascienden por encima de esquemas espacio-temporales para erigirse como figuras indiscutibles de la literatura y el sentir universal. Rosalía de Castro, translación lírica del alma de Galicia, se encuentra sin duda alguna entre ellos. Su voz inspirada, comunión poética con su pueblo, se eleva, en verso definitivo, a la inmortalidad. De lo popular a lo metafísico, de lo entrañablemente sentido a la íntima expresión esencial de su sentir, es el camino de una poética en busca de la verdad universal.

Porque Rosalía de Castro es un poeta estrechamente entroncado en su tierra y sus gentes, en íntima comunión con su sufrir. Sus *Cantares* son un grito, en clave lírica, para «desvanecer os erros que manchan e ofenden inxustamente á súa patria». Sin gramática, «nin regras de ningunha clás», su libro sólo pretende «cantar as bellezas de nosa terra naquel dialecto soave e mimoso que querren facer barbaro, os que non saben que aventaxa ás demais linguas en doçura e armonia». En este sentido Rosalía se inscribe con firmeza en el ámbito de la literatura regional y en cierta manera repetirá los mismos tópicos que los autores tocados de regionalismo, término que no conlleva necesariamente un sentido peyorativo sino de localización espacial. «El medio ambiente se impone — dice su coteránea y contemporánea Pardo Bazán —, y a su imposición debemos el conocer la montaña santanderina en Pereda, las costumbres madrileñas en Galdós, la región asturiana en Armando Palacio y Leopoldo Alas, los pueblecitos catalanes y la segunda capital de España en Oller (...) A mi me ha tocado en suerte —añade— el país gallego, digno de mejor pincel por su romántica hermosura, sus variados aspectos, sus tradiciones y costumbres pintorescas, sus razas antiquísimas». Palabras estas últimas que sueñan como un eco de las rosalianas contenidas en el prólogo de los *Cantares*, pidiendo al cielo un poeta más afortunado para redimir a esta «infortunada» Galicia. Queja que también se repite en *Follas novas*, «historias dinas de ser cantadas por mellores poetas d'o qu'eu sou».

Pero es el suyo un regionalismo combativo, de dolor y desencanto. Y surge la canción con acentos desgarradores

Sin ela vivir non podo,
Non podo vivir contenta,
Qu'á donde queira que vaya,
Cróbeme un-ha sombra espesa.

Y la cancioncilla popular se transforma en grito de amargura y desesperanza

¡Castellanos de Castilla.
Tendes corazón d'aceiro,
Alma como as penas dura,
E sin entrañas o peito!

Sólo hai para min, Castilla,
A mala lei que che teño.

y la conformación de la conciencia de su pueblo y el sentido de la propia dignidad.

Pero la grandeza de Rosalía no radica, única y sustancialmente, en este aspecto, sino en el salto increíble que significa el camino de su poética hacia lo metafísico y universal. Rosalía, que acaba de consagrar el gallego, considerado hasta entonces como un dialecto rústico y pobre, para la poesía popular quiere hacerlo ahora para una poesía de signo universal. La aparición de *Follas novas* en 1880, los *Cantares gallegos* lo habían hecho en 1863, significa el hito culminante en esta segunda y fundamental dirección. Galicia era en los *Cantares* «ó obxecto, á alma enteira», aquí solamente la ocasión «ó fondo d'o cuadro». Lo esencial ahora es la expresión del propio sentir, la visión de la vida, trascendiendo el plano de las vivencias estéticas, hacia la esencial autenticidad. «Preferín ás composicións que pudesen decirse personales, aquelas outras que, con mais o menos acerto, espresan as tribulacións d'os que, uns tras outros, e de distintos modos, vin durante largo tempo, sufrir o meu arredore. E ¡sofresse tanto n'esta querida terra gallega! (...) Vin a sentin as suas penas como si fosen miñas».

No es en ella lo esencial lo literario sino lo puramente vivencial, expresión de la realidad humana. Su angustia es la del ser humano, su sufrimiento el de los demás:

Ben sei que non hay nada
novo en baixo d'o ceo,
qu'antes outros pensaron
as cousas qu'hora eu penso.

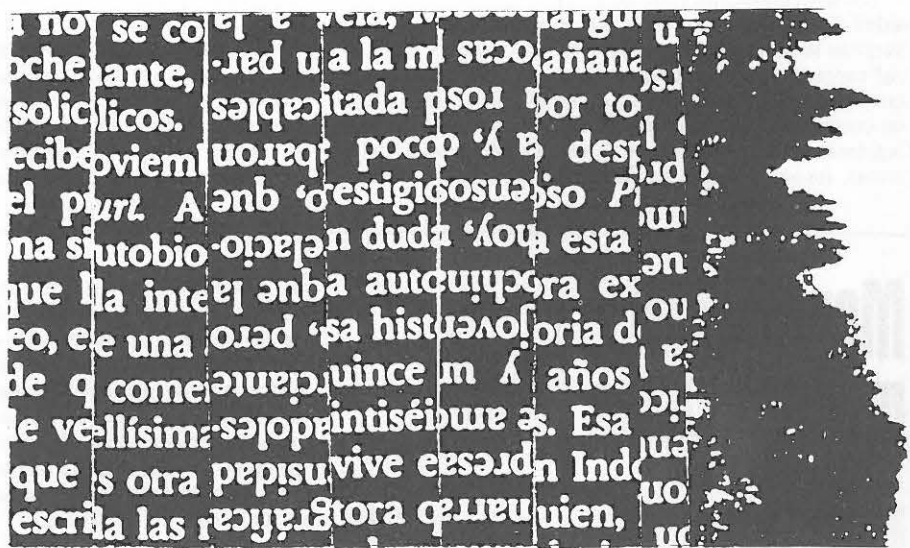
E ben, ¿para qu'escrivo?
E ben, porqu'asi semos,
relox que repetimos
eternamente o mesmo.

Su soledad, tal vez su sentimiento más radical, es la soledad ontológica del hombre, el enfrentamiento con el vacío existencial:

Algúns din: ¡miña terra!
Din outros: ¡meu cariño!
Y éste: ¡miñas lembranzas!
Y aquél: ¡os meus amigos!
Todos sospiran, todos,
por algún ben perdido.
Eu só non digo nada,
eu só nunca sospiro,
qu'ò meu corpo de terra
y ó meu cansado espírito,
adondequer qu'eu vaya
van connigo.

Estos poemas, confiesa la propia Rosalía, reflejan «quisais con demasiada sinceridade», el estado de su espíritu, otras veces su natural disposición para sentir como propias las penas ajenas. Aunque en verdad, se pregunta, «¿qué lle pasará a un que non sea como se pasas en todo-los demais?».

A través de los poemas de *Follas novas*, sobre todo los que pertenecen a los dos primeros libros, «*Vaguedás*» y «*¡Do íntimo!*», que



Con esta postura militante Rosalía de Castro se erige como figura central del resurgimiento del regionalismo político y literario de su tierra natal. La importancia de sus *Cantares gallegos* excede el terreno de lo puramente literario y entra de lleno en el de lo moral, siendo imposible destacar su extraordinario papel en la rehabilitación de Galicia

son los que realmente entran de lleno en esta poética subjetiva y metafísica, aunque este tono persiste también en los demás, Rosalía expone sus ideas sobre la vida y la muerte, sus creencias religiosas, dándonos su concepción de la existencia a través de una metafísica poética, signo de su profunda y fecundadora universalidad.

UNA NOCHE AMERICANA EN EL LADO OESTE

Pedro Salmerón

El 6 de enero de 1949 Jerome Robbins le propone a Leonard Bernstein una nueva versión de Romeo y Julieta, un musical que no caiga en las «trampas» de la ópera en palabras del propio Bernstein. El libreto del musical se le encargará a Arthur Laurents. El proyecto madura con lentitud por los innumerables compromisos de los implicados en el mismo. En febrero de 1957 se rompe el *impasse* y la obra avanza hasta su estreno el 19 de agosto de 1957.

Un par de años antes, se había decidido cambiar el «Romeo», por un enfrentamiento entre dos bandas rivales de puertorriqueños y americanos «genuinos», teniendo como escenario la propia isla de Manhattan. El drama dispuso así de un ambiente en el que se desarrollaron mejor los autores del invento.

Esta obra musical fue concebida para su representación en el teatro, dentro de la tradición de Broadway, pero tendiendo un puente hacia cualidades operísticas, de lo que era prueba la orquestación sin precedentes, con aptitudes sinfónicas y la exigencia de voces especialmente preparadas para llegar a tonos como los que exigía la canción *María*.

En su momento se consideró absolutamente necesario que la interpretación corriese a cargo de jóvenes cantantes sin mucha experiencia, acentuando así un cierto carácter rudo para la obra. Sin embargo, al cabo del tiempo, cuando *West Side Story*, junto con *Candide*, del propio Bernstein, llevan años representándose en teatros de ópera y opereta y cuando el *Sweeney Todd*, de Stephen Sondheim ha hecho su estreno en ópera en 1984, se acude a cantantes profesionales de la ópera, cumpliendo con un deseo implícito en la obra desde que fue compuesta, y se forma una orquesta completísima seleccionando a excelentes instrumentistas de New York que, por cierto, nunca habían tocado juntos.

El éxito que avala la obra en sus múltiples representaciones en Broadway, sus cualidades operísticas y sinfónicas, la coincidencia de que Bernstein dirija su propia partitura, la selección de cantantes de primera fila y las evocaciones que despierta la obra en una generación hoy madura y capaz de consumir el producto desde otras perspectivas, hacen que el evento se considere exitoso antes de nacer. La grabación de la obra recibe una atención escrupulosa por los organizadores y se monta simultáneamente en video, de forma que el propio acto de grabar el disco se convierte en espectáculo. Al llevarlo a los hogares de los televidentes, la grabación es a la vez una puesta en escena que nos proporciona varios rebotes sorprendentes.



Por si cabía duda de cómo se monta una grabación de este tipo, el espectador pudo ver que en una obra de esta complejidad, lo de menos es que la pieza se represente de corrido, como se hace en la música en vivo; por el contrario, lo más importante es la absoluta perfección de la interpretación. De este modo, la obra se divide en segmentos que los técnicos de grabación se encargarán de unir. Ésta fue una de las revelaciones del espectáculo. Carreras tuvo que repetir varias veces algunas canciones, y su pronunciación, excesivamente llana, del inglés-americano, encontró especiales dificultades en palabras como *coming* y *just* que de ninguna forma pasaba por alto el director de grabación, que hacía repetir lo que hiciese falta desde el otro lado de la cabina y al que el propio Bernstein advirtió que no hiciese correcciones de dicción por el micrófono.

El que oía esta grabación en disco no se sustraía al recuerdo de la película, donde las escenas se desarrollaban entre paredes de edificios y pavimentos duros, entre rincones inciertos de la ciudad; por el contrario, des-

pués de ver el montaje que ofreció televisión adquirían dimensión propia la grabación y sus protagonistas, incluso por encima del recuerdo de aquella Natalie Wood que encarnó el personaje de María. Los nuevos actores del reparto eran José Carreras calentándose el oído con la mano, Tatiana Troyanos gesticulando detrás de una magnífica voz, y L. Bernstein dando saltitos acompasados por sus hombros y su barriga. El cambio era evidente: desde la comedia musical en acción, habíamos pasado a la tensión estática y a veces al tedio de una grabación impecable, que hizo decir a Bernstein que estaba harto de *play back*.

El video que vimos la noche del 26 de septiembre nos vende un disco, pero también nos vende una reconversión de la pieza, que se intenta valorar sacándola de su contexto escénico. El paso siguiente puede ser el deambular de los divos entre las bambalinas del escenario de la Scala de Milán, espectáculo que difícilmente superará a la historia de la grabación. La propuesta sería que de

llevar *West Side Story* a los grandes teatros de ópera, se hiciese representando la grabación de la obra, tal como la hemos visto en televisión, que los actores y músicos fuesen en traje de calle, excepto Tatiana Troyanos, que debería seguir con su traje negro, y que el director no pasase ni una, con lo cual el público oiría varias veces sus canciones preferidas.

Al día siguiente, TVE nos ofrecía *La noche americana* de François Truffaut, dentro del ciclo dedicado a este director. La película es una visión del cine desde el cine, en el que se narra el rodaje de un film, *Os presento a Pamela*. La historia transcurre entremezclando el rodaje con la vida de los actores, superponiendo así tres tramas en las que la cámara real pretende asumir un papel más trivial: el de simple testigo. Este distanciamiento convierte al espectador en un mirón del rodaje, al tiempo que lo introduce en el relato íntimo de los protagonistas.

Hay escenas que resumen muy bien este doble papel: Severine (Valentina Cortese) representa a una actriz que pasa por un momento crítico de su vida, de manera que no memoriza bien su guión y exige que le coloquen recordatorios en todos los rincones, para al final equivocarse de puerta en tantas repeticiones como se hacían de la secuencia. En ese momento, el espectador empieza a sentir que la actriz se equivoca y que tiene problemas, y se olvida de que Valentina Cortese lo que está haciendo es aparentar que se equivoca. El espectador se despierta cuando se cruza una cámara, o cuando Bernard (Bernard Menez), el encargado del atrezzo, sugiere algún invento o lanza una opinión mordaz sobre los protagonistas.

La curiosidad del espectador aumenta cuando Truffaut desvela el rodaje de un exterior ordenando a los actores, vehículos, cámaras, etc. cómo y cuando deben moverse, aparecer o desaparecer. Estas argucias nos evocan al prestidigitador que enseña algunos de sus trucos. Truffaut admiraba la técnica y recursos de Hitchcock y le gustaba contarlos siempre que podía. En el fondo, hay una cierta esperanza de que el espectador sopesa lo que tiene el cine como ficción, hay un cierto regusto didáctico para que el espectador recupere una cierta incredulidad hacia este espectáculo y lo haga más crítico. Por el contrario, el espectador casi siempre prefiere no ver las cámaras y se decide a entrar en el cine para dejarse envolver por la historia que van a contarle.

Cine sobre un montaje de una grabación musical, cine sobre la forma de hacer cine; seguramente de modo involuntario, TVE ha ofrecido en pocos días dos oportunidades muy peculiares de adquirir un cierto conocimiento de una técnica que trata de pasar desapercibida en la obra bien hecha, y también de adquirir un distanciamiento beneficioso respecto a productos tan acabados como los que nos ofrecen el mundo del disco o del cine. De paso, aprendemos que la noche americana se hace colocando un filtro en el objetivo mientras se rueda de día...

¿SABE UD. DE QUE COLOR ES LA LECHE DEL YAK?

Guadalupe Ruiz

Rosa. Rosa fucsia como el gran tema del verano: el amor. Rosa. Rosa fucsia como el amor apasionado, el amor contra el viento y marea del que casi sin saberlo nos hemos pasado el verano hablando. El amor que pasa sin pestañear por encima de las fronteras de la sangre, la estirpe, la política y el poder. Ha sido el tema rey: las revistas del corazón y los reportajes de *Informe Semanal* no nos han dejado elección: Isabel y Miguel, Miguel e Isabel, Sida y Aids, Aids y Sida. Tanto monta. Es el amor que rompe tradiciones y prejuicios, familias y marginaciones, el que ha venido a hacer aún más cálido el agosto familiar, el que ha puesto en boca del Rodríguez una pizca de comprensión hacia el *parguelas* ante el cruel peligro que le acecha, el que ha pintado una sonrisa cómplice en el rostro del ama de casa bajo la sombrilla al ojear un semanario de colorines. El amor ha vuelto para enriquecer nuestras opiniones, para llevarnos de cabeza a las contradicciones más rotundas: el amante que lo deja todo por la amada, la esposa abandonada, los hijos de acá para allá, el notorio cornudo, que no apaleado. Las reglas de oro para no contagiarse, las intempestivas declaraciones de *amiesonomepasaporquesoycabal*, las nuevas formas de compasión y caridad cristiana postconciliar, las condenas definitivas e inapelables (les está bien empleado, etcétera).



Sí, desde luego el amor es eterno: ni siquiera lo ha podido desterrar la frialdad neofuncionalista de quier y no puedo de la postmodernidad (inevitable). Y ha tenido que ser

por la vía del ambulatorio y del *Hola!*, de la fría blancura de la jeringa y la foto a todo color. *Spleen* e ideal. Y ¿por qué no añadir a la larga lista de Catulo y Lesbía, Abelardo y Eloisa, don Pedro y doña Inés, los amantes de Teruel y sus ineludibles apelativos, Capuletos y Montescos, la que compusieron este verano Preysleros y Boyeros (ni de bueyes ni de bollos), los muchachos de San Francisco y los novios de Tenerife?

Pero en cualquier caso, más nos vale darnos cuenta de que pensar en el amor es pensar en uno mismo, y pensar en uno mismo en verano es pensar fundamentalmente en adelgazar. Uno no se puede ir a la sierra alegremente pensando en llevar vida sana y no inmutarse ante la procesión de felicísimos fondones que bajan por las cuevas de Trevélez jamón al hombro. Y es difícil no consolarse con la pronta llegada del otoño que todo lo tapa, ante las dificultades tantas veces insalvables de ingrato Aerobic. ¿A qué carta quedarse? En principio, a la sota de espadas, pero la verdad es que la cirugía plástica no está al alcance de todos. El rey de oros tampoco, pues Kashogi ya tiene señora. El caso es que el problema es arduo y no se puede ser cualquiera para adelgazar. No sólo seguir un plan, sino simplemente mantener una conversación sobre el particular requiere, tal y como están las cosas, al menos ciertos conocimientos de medicina, nutrición, biología, ingeniería genética, *marketing* y contabilidad. Y sin duda adelgazar con un mínimo de

estilo exige un estoicismo sin límites para, por ejemplo, sentarse a la mesa y disponerse a engullir las bolas de chocolate que propone una revista especializada:

Ingredientes para cuatro personas:

- Un sobre de Pesoforma con sabor a chocolate.
- Cuatro cucharadas de leche en polvo descremada Dietisol.
- Una cucharada colmada de Algatén.
- Dietisetas líquidas al gusto.
- Dos vasos de agua.
- Un bollo de fibronar.

Se mezcla el vaso de agua con el sobre de Pesoforma, la lecha Dietisol y las dietisetas. Se hierve el otro vaso de agua con el Algatén y el bollo desmigado. Esto se vierte sobre la mezcla anterior y se deja enfriar. Con esta mezcla y las manos se hacen unas bolas que se guardan en el frigorífico hasta el momento de servirlos.

Puedo jurar que es literal. Así es que huelga decir que no basta con la fuerza de voluntad, sino que además hay que ser aprendiz de mucho y maestro de nada. Y estos son los mismos requisitos para jugar al juego del verano: el *Trivial Pursuit*, el juego de los opositores de veraneo, que permite al jugador la deliciosa sensación de saber muchas cosas, aprobar exámenes sin apenas esfuerzo y dejar con dos palmos de narices al contrincante respondiendo que efectivamente la leche del yak es rosa. Y no tiene que resultar excesivamente absurdo, pues con preguntas más estúpidas nos hemos topado, como aquella que haría las delicias de cualquier teólogo con sentido del humor y que venía a cuestionar el color de la piel de Dios, que como todo el mundo sabe también es fucsia, como la leche del yak y el caballo de Santiago.

Carezo del Síndrome de inmunodeficiencia adquirida, aunque para demostrar esta verdad tengan que pasar cinco años. Ese dato indica el riesgo de amar con la duda que quieren introducir en las cabezas de los hombres que gustan de compartir sus sentimientos con seres semejantes. Nadie debe permanecer en calma por muy rosáceas que parezcan sus mejillas.

Los partidarios de las tesis biologicistas sobre la sexualidad respiran tranquilos: pretenden haber encontrado la nueva solución a sus caducas teorías, que intentaban presentar la homosexualidad como una desviación biológica, y se aferran a estas ventajas que el SIDA les aporta. Perdida la batalla de presentar la homosexualidad como una enfermedad, creen ganada esa otra de que su práctica sí la acarrea. Parecen desconocer que esta cantinela suena a la vieja canción que oíamos de médico y curas cuando hablaban de la masturbación como una práctica que acarrea no sé cuantas alteraciones físicas y psíquicas. Oportuna será recordar que, ante las dolencias, no hay otra solución que la investigación científica. La sexualidad es otra cosa y deben aprender de una vez por todas que los individuos son seres sexuales; pero no les entre esta sencilla lección y ante los datos que hablan de sífilis del siglo XX andan más preocupados en crear un campo propicio para ahondar en la marginación de los homosexuales, que en poner los medios para atajar lo que en sí es una enfermedad más que afecta a todos los sectores de la población.

La homosexualidad evidentemente no es el descubrimiento de este siglo; está ahí, llenando la historia y la vida de millones de seres. Así de sencillo, frente a esas cruzadas de los Arozamenas de turno que andan recomendando en TD de fin de semana prudencia en carretera y camas bendecidas. Ojo al SIDA y al Volante.

Las estadísticas señalan una y otra vez a homosexuales, drogadictos y hemofílicos como principales grupos de riesgo, y luego cargan la responsabilidad del síndrome en los primeros. Incluso algunos periódicos, buscando el origen primitivo de esta nueva enfermedad, han hablado con la mayor naturalidad de la existencia de unos monjes verdes (unas veces situados en África Austral y otras en Haití) con los que unos homosexuales copularon en un viaje exótico. Esta teoría, propia de película porno de aventuras, parece estar destinada a alimentar el morbo de los lectores, ya a especular con una especie de *En busca del virus perdido*, sin que hasta la fecha nos hayan enseñado un solo mono verde ni nos hayan dado los datos de esos perversos excursionistas. Una estupidez como esta viene a reforzar la idea de que toda caza de brujas necesita falseamientos oscuros para reforzar sus medidas represivas.

El Sida es una realidad a la que no se le puede dar la espalda, aunque sólo sea por las graves consecuencias que está produciendo en la salud de los afectados; pero además, de él se sirven los inquisidores de turno pretendiendo anatematizar contra la sexualidad libre e intentando reforzar los valores ideológicos de los sectores más reaccionarios de la sociedad. Ambos aspectos son de suma importancia y en los dos hay que plantear la batalla adecuada.

En tanto que enfermedad se hace necesario que la administración tome una serie de medidas para erradicarla. Estas se deben plantear no sólo en el terreno del seguimiento y control de los afectados, o en la recomendación de medidas preventivas a adoptar en las relaciones sexuales; debe exigirse también, en primer lugar, que se determinen centros específicos de fácil acceso con personal competente, garantizando el más completo anonimato sobre las consultas. Este punto es de gran importancia dado los aspectos de marginalidad y represión social que de forma notoria o sibilina se ejerce sobre la homosexualidad.

Por otra parte, los poderes públicos tendrán que presionar para que se haga posible una mayor cooperación científica entre las empresas privadas que están trabajando en el logro de una vacuna eficaz, aspecto este fundamental, dado que la búsqueda del rendimiento económico por estas empresas enturbia con frecuencia el ritmo de las investigaciones.

Las instancias estatales, nacionales o municipales, deben colaborar también en el desarrollo de una adecuada campaña de in-

formación, cuidando en ella de no hacer más profunda la marginación de los homosexuales o de las otras personas afectadas. Para eso, es necesario que las organizaciones gais supervisen los mensajes de esta campaña y el personal que debe realizarla.

Parece evidente que para llevar a cabo todo esto el Gobierno Central, junto con otras instituciones, tendrá que abordar un plan económico específico. Sin este apartado cualquier política que se desarrolle está condenada al fracaso. Por último, y sin agotar las medidas posibles a tomar, se hace imprescindible que la autoridad competente y los ciudadanos progresistas en general vigilen aquellas declaraciones, informaciones o actitudes represivas (despidos...) que sean lesivos para los ciudadanos afectados directa o indirectamente por el Sida.

Dentro de todo ello, creo oportuno recalcar algunos aspectos del Sida tomados de informaciones desapasionadas. Indicar, por ejemplo, que el medio de transmisión de la enfermedad es comúnmente por vía sanguínea y en menor medida sexual, o por decirlo de otra forma: la relación sexual en sí no es un medio de transmisión. El contagio sólo se produce cuando en ella, por uno u otro motivo, existe algún contacto sanguíneo. Así lo demuestran los datos recogidos en EEUU sobre 85 personas en contacto con pacientes (médicos, auxiliares, enfermeras...). Habiendo manipulado con líquidos de éstos, en ningún caso aparece el contagio. Asimismo Peter Drotman, especialista norteamericano en prevención de enfermedades, señala que no hay evidencias para demostrar que el Sida se transmita por besos, lágrimas o mosquitos portadores de enfermedades sanguíneas.

Otra realidad a resaltar sería la denominación de grupo de riesgo; si bien es cierto que de los 13.000 casos que se han dado en el mundo, el 50% aproximadamente pertenece a homosexuales, podemos decir que existen países donde este porcentaje no tiene nada que ver con los afectados. Esto, que desde luego no es ningún consuelo, sí indica el reforzamiento consciente que se hace de los homosexuales como causantes del SIDA. En este punto me parece oportuno citar un artículo que *El País* publicó el 30 de agosto, titulado *Los mitos del contagio*: «el 90% de los afectados son norteamericanos sin por ello indicar que los norteamericanos son un grupo de contagio».

Podríamos rizar el rizo, como se está haciendo desde numerosos medios con el SIDA, e indicar que en el mundo actual existen otras enfermedades más virulentas, más desconocidas y que afectan a mayores capas de la población, sin que por ello aparezcan titulares indicando el carácter heterosexual de la genete que las contrae. Sería un absurdo desde cualquier punto de vista racional, y sin embargo aparece como normal cuando se divide el mundo entre homosexuales y heterosexuales para hablar del Sida.

Tras el Sida se vuelve a identificar la noción del mal a las prácticas homosexuales, uniendo determinadas realidades, en este caso enfermedad, al conjunto de la población que realiza actos sexuales con personas de su mismo sexo. Esta práctica es habitual en el caso de la homosexualidad. Estamos acostumbrados a ver en las páginas de los periódicos que cualquier caso delictivo realizado por un homosexual se une al hecho de su opción sexual; de la misma manera es extraño encontrar en informaciones parecidas la condición de heterosexual de aquellas personas que tan comúnmente violan a mujeres o realizan actos vejatorios sobre otras personas. Pues bien, esta inducción a la identificación mal-homosexualidad vuelve a aparecer de forma descarada en relación al Sida para, a renglón seguido y haciendo caso omiso de las estadísticas llamar al Sida «La peste del siglo XX»; a quienes lo sufren, por tanto, apesados (seres a distanciar). ¿Qué hay detrás de esta identificación? Desde luego en la mayoría de los casos tan sólo la condena expresa de las prácticas homosexuales, obviando que esta relación está basada, pura y simplemente, en el derecho que toda persona

tiene a utilizar libremente su cuerpo, y pretendiendo negar como antinatural algo tan sencillo como el que dos cuerpos del mismo sexo puedan acariciarse, amarse y obtener placer sin más limitación que el previo consentimiento mutuo.

Cuando las cuotas de puritanismo, de aversión a nuestros cuerpos, parecían descender, frenando con ello la moral coercitiva histórica en la tradición judeo-cristiana, el Sida trae como más importante señuelo la indicación de alarma ante los peligros que genera la sexualidad, y se convierte en el caballo de batalla de una nueva oleada de represión y desconfianza, que han hecho renacer, aquellos sectores (iglesia, derechas varias) que encuentran en él un recurso para afianzar sus valores de castidad y ejercer una nueva amenaza contra los conceptos que defienden la libre relación entre las personas.

Pruebas de esta nueva peste bíblica nos las encontramos en textos como el de Indro

tencia contra nuestra soberbia científica y un aviso contra el uso que estamos haciendo de una libertad entendida como libertinaje y licenciosidad. En nuestro estilo de vida hay algo que merece el SIDA, queda dicho sin ofensa para sus víctimas, entre las cuales las habrá también que son inocentes. Pero no estamos seguros de que no hubiera también inocentes en Sodoma y Gomorra».

¿Se desprende de estos párrafos, que no los hemos leído en la revista de los misioneros combonianos (con perdón), la muestra grosera de otros refinamientos represivos, muestra de la utilización que se está realizando de la enfermedad para volver a épocas de intransigencia?

El Sida es una enfermedad que, con todo su cuadro clínico, está sirviendo para reconquistar parcelas de sometimiento en la libertad de las personas, y en esta nueva cruzada los afectados no son sólo los que practican



Montanelli «El SIDA y nuestra manera de vivir» (Diario de Granada, 24 de agosto 85). Merece la pena señalar algunos párrafos de este cotilla, autor de *La historia de los griegos*, como ejemplo de esas nada deseñables enseñanzas que la derecha está dispuesta a sacar del SIDA. He aquí algunos fragmentos:

«Pero lo que no se entiende de ninguna manera es que el blanco preferido del SIDA sean los homosexuales, entre los cuales se puede hablar de degeneración, pero no de debilitamiento (entre ellos incluso hay ilustres atletas). Los homosexuales, a pesar de todo, han existido siempre, —Grecia y Roma estaban llenas de ellos y en el libertino siglo XIX proliferaban como hormigas— y aunque llevaban el hecho con desigual fortuna, no hay constancia de que ninguno muriese». Ante esta primer frase nos parece de agradecer a nuestro querido Indro el reconocimiento que hace de que la homosexualidad es tan antigua como el ser humano y que nos reconozca incluso capacidad para el deporte, pero baste también recordarle que en todas las disciplinas hay homosexuales, ya que la homosexualidad no es ningún oficio. Por otro lado, desconozco las costumbres sexuales de las hormigas.

Más adelante se empeña en identificar normalidad con lo que él parece que practica y reconoce que el SIDA le está cambiando sus costumbres. ¿Cómo vives, Montanelli? «En todo caso es un hecho que esta fobia, compartida también por las personas normales, está cambiando nuestra manera de vivir».

Dejemos para otro punto la traca final de Montanelli y entretengámonos por un momento en las amarguras que siente por estar condenado a vivir en la tierra: «Me paro aquí para no perder el contacto con la realidad cotidiana a la que estoy condenado por razón de mi oficio». Lo suyo debiera ser una corresponsalia en el cielo. He aquí su afición y enseñanzas en dos párrafos treintinos:

«Que ahora el lugar de Dios lo ocupa el SIDA nos puede repugnar: es más, nos repugna sin ninguna duda. Pero: ¿Y si el SIDA fuera el instrumento de que se sirve Dios para llamarnos a unas normas de vida más sanas, visto que los argumentos tradicionales —es decir, la amenaza del infierno para quienes se saltan las normas y las promesas del paraíso para aquellos que las siguen— no surten ya ningún efecto sobre esta humanidad materialmente avanzadísima, pero moralmente bestializada».

«Me pregunto si no representa una adver-

«el amor que no osa decir su nombre», sino que se va a hacer extensiva al conjunto de personas que no están dispuestas a acatar determinados valores.

Sería fácil, dadas las ventajas que los recalcitrantes están obteniendo, plantear la hipótesis de que el SIDA es una enfermedad de laboratorio, una enfermedad destinada a contener las prácticas sexuales contrarias a los valores tradicionales. No sería la primera vez que se introducen en determinadas comunidades enfermedades químicas (en este caso podría ser la colonia gay de S. Francisco), y otras voces más autorizadas que la mía así lo han indicado. Sin embargo, pienso que por los datos que tenemos sería aventurado aferrarse a ella. De todas formas, es cierto que la homosexualidad no es fruto de esta época y que por lo tanto la aparición del SIDA no está unido a ella; más bien podríamos calificarla de una enfermedad que aparece unida a un tipo determinado de desarrollo.

Llegado a este punto se hace preciso tomar serenamente las conclusiones necesarias. El alarmismo no nos lleva a ninguna solución. El SIDA es una enfermedad más, y quizás con un número de casos ínfimos comparado con otras de curación desconocida. Esto es así tanto por el número de casos que se han dado en el mundo, como por los que se han dado en España. No estamos ante una epidemia, sino ante una etapa preventiva. Sean bienvenidas todas aquellas medidas que tiendan a prevenir siempre que no afecten a la libertad de los individuos. A los gais nos ocupa tomar un papel importante en esta prevención, no para mirar con recelo las prácticas de las personas con las que compartimos determinados afectos sexuales, sino para exigir el derecho a la salud. Medidas he señalado en otros renglones. Pero creo que, dados los aspectos de alarmismo que está tomando el SIDA, los diversos sectores progresistas deben realizar las acciones oportunas que lleven a defender el derecho que tenemos a una sexualidad libre.

No realizar este trabajo con todos los medios a nuestro alcance sería dar por buenas las ingenuas limitaciones de esas tres H, propias de recetas publicitarias y alejadas de realidad. Igualmente significaría dejar el campo abierto a aquellos que ven el cuerpo como un enemigo. Estas son tareas apremiantes.

La sexualidad no entiende de pijamas; por ello me acojo a aquellos versos de Benedetti: «Con sábanas qué bueno, sin sábanas da igual». Va por ti. Bebo en tu vaso.



¿Todo el poder para el público?

José Carlos Rosales

Desde que el cine y los tebeos empezaron a escolarizar y alfabetizar a la gente, hasta la alternancia de Íñigo o Calvin con Guerra y González en la pantalla pequeña durante la sobrecena de los viernes, puede percibirse con meridiana nitidez el desarrollo de todo un proceso que nos hermana con todas las naciones civilizadas de Occidente; el proceso al que nos referimos, que alcanza su etapa más gloriosa en los últimos 20-30 años, es aquel que nos ha convertido irremediablemente la realidad en un espectáculo, pero no en un espectáculo más, sino sobre todo en *El Espectáculo*, el espectáculo *per se*, el espectáculo *por antonomasia*. Y esto ha sido posible porque paralelamente se ha ido desalojando a la *realidad* de elementos innecesarios, de elementos incómodos: niños, estudiantes, leprosos, izquierdistas, amas de casa, negros, padres de familia, abuelitos, etc., a los que se les ha habilitado una butaca, a veces un simple taburete, para que puedan mantenerse con cierta dignidad en la sala de estar, siempre que por supuesto no estropeen la tapicería, y distraer sus horas con los encantadores amigos de la tele.

Y así nos encontramos con los terremotos de México, el asesinato de etarras, el tráfico de cocaína, los amores de los divorciados, el pleno del Congreso, la retirada de Antónete, la Reforma realmente existente de la Seguridad Social y la declaración política de turno formando un conglomerado que se nos presenta bajo el aspecto de un espectáculo grandioso y «real» como la vida misma, sobre todo si lo comparamos con la aburrida vida diaria de nuestro barrio. De esta manera, sin comprar entrada, sin avisarnos siquiera, hemos sido convertidos hasta la eternidad en simples e ingenuos espectadores, en distinguido público. Por eso cuando cualquier líder (puede ser Felipe G., puede ser Bertín O.) habla o actúa, no lo hace ante el pueblo, lo hace ante el público, ante *su* público que tanto lo quiere y admira; pero la relación con ese público (a veces piropeado con el apelativo de «votantes», o de «electores», o de «ciudadanos») es una relación extraña, no habitual en el mundo del espectáculo: no podemos levantarnos y pedir nuestro dinero en la taquilla, no podemos esperar que cambien de programa. Y si se nos ocurriera insistir en lo de «todo el poder para el pueblo», deberíamos formular la idea modificándola levemente: «todo el poder para el público». Pero ¿sabríamos hacer el monólogo del dramaturgo inglés? ¿Tendríamos conocimientos de solfeo y piano? ¿Podríamos asumir la dirección de una película de suspense? Evidentemente no, y ya lo han señalado algunos altos oficiales del Ejército y algunos bajos cargos del partido gobernante: si no tenemos preparación suficiente en temas de defensa, ¿cómo vamos a opinar en delicados temas de política exterior, por ejemplo, acerca de nuestra incorporación a la NATO? Como público que somos sólo nos cabe aplaudir o no, y esto también es secundario pues el escenario está tan lejos que nuestra reacción pasará desapercibida. Lo que sí podemos hacer es prepararnos (no sabemos el día ni la hora) y hacer la matrícula en la Escuela de Arte Dramático o en el Conservatorio, también podemos sacarnos el carnet de artista de variedades o escribirle a Tola para salir un momentito en «Si yo fuera presidente», porque de lo que cabe bastante duda es de que algún día pueda besarnos una princesa en el bosque y dejemos automáticamente de ser público para volver a ser lo que éramos, o al menos intentarlo.

Esa mayoría moral de ciudadanos añora la existencia de un Estado fuerte y autoritario. Deporan las debilidades de la democracia y, secretamente, consideran a la diploma-

cia como una suerte de humillación. Están convencidos de la radical parcialidad de la Historia alineada en los últimos tiempos con pueblos del Tercer Mundo. Desconfían del veredicto de una Justicia impartida por la memoria y el valor de los pueblos sojuzgados. Recelan de las cautelas legales emanadas de los hombres para proteger a los hombres de sus propias arbitrariedades, y observan a disgusto la labor del Estado y sus instituciones para enjugar el enorme déficit de dólares de honor acumulado. Venus nacidos de la espuma del capitalismo más salvaje, aplauden satisfechos una justicia de libre mercado. Los mercenarios son jueces sin más código que el salario, y, tal vez por ello, se les reconoce más eficaces en la reparación del daño. *Rambo* no presidirá nunca el Tribunal Internacional de La Haya, pero es más admirado que su actual titular. Cercanas producciones televisivas y cinematográficas fomentan la bondad de las acciones justicieras de iniciativa privada: más rentables, más rápidas, más aptas para crear empleo. La literatura de los *soldiers of fortune* está en alza en EEUU. En épocas de degradación moral, crece el número de conciencias dispuestas a afrontar los riesgos de una economía sumergida de la venganza. El color de la justicia, como el color de los gatos importados de

China por Felipe González, da igual: lo importante es que repare el agravio. El tenebroso GAL que se emplea en la caza de etarras es la expresión propia de esa inmoralidad también arraigada en España. A veces, esa justicia lóbrega y subterránea es ejecutada por funcionarios que figuran en la nómina de la Administración del Estado, aunque en su escalafón más secreto. Es el caso del hundimiento del Rainbow Warrior o el minado de los puertos nicaragüenses. Reflejo edulcorado de esa oculta desconfianza en la organización democrática de la Justicia y la consiguiente admiración del liberalismo justiciero, son las series de telefilmes (*El equipo A*, *El coche fantástico*, *El héroe americano*) y películas (*Rambo*, y, en cierto sentido *El Cazador*) que asaltan la mirada indefensa de la sobremesa y la de las tardes del sábado en la oscuridad del cinematógrafo. Agresiones delincuentes a unas conciencias instaladas aún en la bondad del monopolio público de la Justicia.

Mercenarios, S. A.

Juan Mata

El mundo, según Hollywood, está dividido en dos categorías morales: los norteamericanos y los malos. Esta segunda e infamante categoría acoge a comunistas, marginados con ambiciones excesivas, empresarios demasiado corruptos, rebeldes de selvas tropicales con harapos, atracadores de supermercados y demás malevaje. El televisor y el cinematógrafo propagan ese maniqueísmo y producen a ese fin historias que muestran cómo los usamericanos, con la ayuda de Dios, la CIA y *El equipo A*, están capacitados para restablecer el orden vulnerado en cualquier hemisferio o ciudad de provincias. La reciente publicidad del tercer mensaje de Fátima demostraba cómo la Divinidad, desconocedora de la cultura audiovisual, seguía prefiriendo el barroco lenguaje del Apocalipsis para denunciar los males terrenales y restablecer la confianza de la humanidad en la administración divina de la Justicia. Se mostraba el Cielo más partidario de la desaforada oratoria de los grandes mítines que de los modestos telefilmes de sobremesa. La industria moral norteamericana, por el contrario, privilegia la tecnología frente a la literatura. Desmoronada la imagen de Nación Invencible que aureolaba EE.UU. tras el tuteo histórico a que han sido sometidos por pueblos dotados de un coraje especial, los traductores al celuloide del Gran Sueño Americano están obligados a enviar a todas las provincias del Imperio un inverosímil mensaje de optimista fortaleza. Es el esfuerzo más mediano del imperialismo yanqui para no quebrar la adhesión de aliados y súbditos.

Una invertebrada fuerza fáctica sin rostro, autonombrada «mayoría moral», serpentea tiempo atrás por EE.UU. Esos centinelas alerta de la ciudadanía USA promueven campañas contra las letras del *rock* duro acusadas de corruptoras, arman movimientos para combatir el SIDA apelando a la santa monogamia o atacan la debilidad de Ronald Reagan para combatir a los insurrectos nicaragüenses. Esos ciudadanos, tanto como el Marlboro, son el genuino sabor americano. Esa anónima voz de una moral sin código se complace en la promoción audiovisual de una América Norte dominadora e invencible. Se recrean en esa credulidad porque ignoran taciturnamente la historia más reciente. Veneran a los héroes derrotados, esto es, a los veteranos del Vietnam, y los hacen protagonistas de acciones benéficas en la vida civil. Reparar con la ficción filmica un honor insoportablemente mancillado. Esos militantes del fundamentalismo norteamericano adoran a *Rambo* y montan industrias de chucherías espirituales a su costa, admiran a *El equipo A* y presumen de disponer de una tecnología capaz de inventar *El coche fantástico*. Gustan ver reflejados en las pantallas sus sueños más recónditos, las pesadillas vengativas de un gigante que se sabe vulnerable.

STARKIE, Walter
Don Gitano.

Walter F. Starkie (Dublín, 1894-Madrid, 1976), tras participar en la Primera Guerra Mundial con las fuerzas inglesas en Italia, fue nombrado *fellow* vitalicio del Trinity College en Dublín y director del Teatro Nacional Irlandés. Pero, pero encima de éstos y otros oficios, su verdadera pasión fue la de vagar con su violín por España, Marruecos, Italia, Hungría, Transilvania, etc., recopilando material folclórico, musical y lingüístico sobre los gitanos. De ahí deriva su profunda vinculación con España, que comienza durante la República a través de la Residencia de Estudiantes y continúa en la Dictadura como director del Instituto Británico en Madrid y profesor de literatura inglesa en la universidad de la misma ciudad. *Don Gypsy*, editado primigeniamente en el año 1944, en una primorosa traducción de Antonio Espina que reproducimos en esta edición, constituye una excelente muestra de libro de viajes y de literatura etnográfica en la que la amenidad va pareja con la ruptura de los mitos que la ideología romántica elaboró sobre Andalucía.

VINCENT, Bernard
Andalucía en la Edad Moderna. Economía y Sociedad.

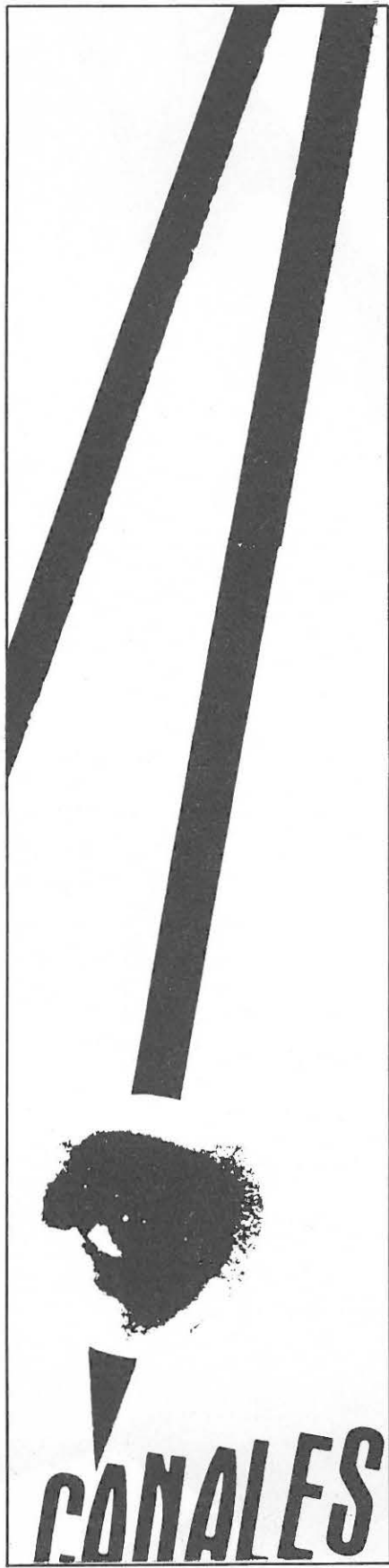
Bernard Vincent, profesor de Historia Moderna de la Universidad de la Sorbona, presenta en este libro una antología de los trabajos que han ocupado durante muchos años su tarea investigadora: el reino de Granada en la Edad Moderna. Partiendo de un exhaustivo trabajo de archivo, el autor rebate muchos de los tópicos usualmente admitidos, aporta nuevos datos y rectifica otros, tarea que cobra especial significado en un contexto como el actual de inflación de estudios regionalistas, provocador de renovados mitos historiográficos.

MORA, Ángeles
La canción del olvido.

Lo que puede resultar más asombroso para el lector de este libro es ante todo el encontrarse con lo que parecería más elemental: una escritura que no *reniega* de la literatura, una poesía que no *abjura* de su propio sentido. Y eso es difícil de encontrar hoy, en estos malos tiempos para la lírica —y para la épica que todo hay que decirlo. Lo que sorprende, pues, es que en medio de tanta superficie fácil, tanta rebeldía sin causa, tanta heterodoxia aparente, alguien nos vuelva a recordar, desde el discurso, el sentido del discurso: su permanente —histórica— interrogación sobre la vida. Ángeles Mora es licenciada en Filología hispánica por la Universidad de Granada y ha publicado anteriormente otro libro de poemas de título garcilasiano: *Pensando que el camino iba derecho* (Diputación Provincial de Granada, 1981).

GÓMEZ OLIVER, Miguel
La desamortización de Mazoz en Granada.

El fenómeno desamortizador en la España del siglo XIX constituye un episodio historiográfico sometido casi constantemente a revisión en los últimos años. Tanto los nuevos datos extraídos de los archivos como su estudio desde perspectivas cada vez más rigurosas arrojan luz sobre aspectos hasta ahora prácticamente inéditos. Miguel Gómez Oliver es profesor titular de Historia Contemporánea en la Facultad de Letras de la Universidad de Granada y ha publicado ya un estudio sobre los efectos de la Desamortización de Mendizábal en Granada.



Empieza a correr **EL MAILLOT AMARILLO** (Colección de Poesía de la
Diputación de Granada). **SON:** Felipe Benítez Reyes / Alvaro Salvador / Joaquín Sabina
Rafael Alberti / Javier Egea / Alex Susanna / Francisco Bejarano / Rafael Juárez / Javier Salvago
José Ramón Ripoll / Ilán Paesa / hasta veinte.

