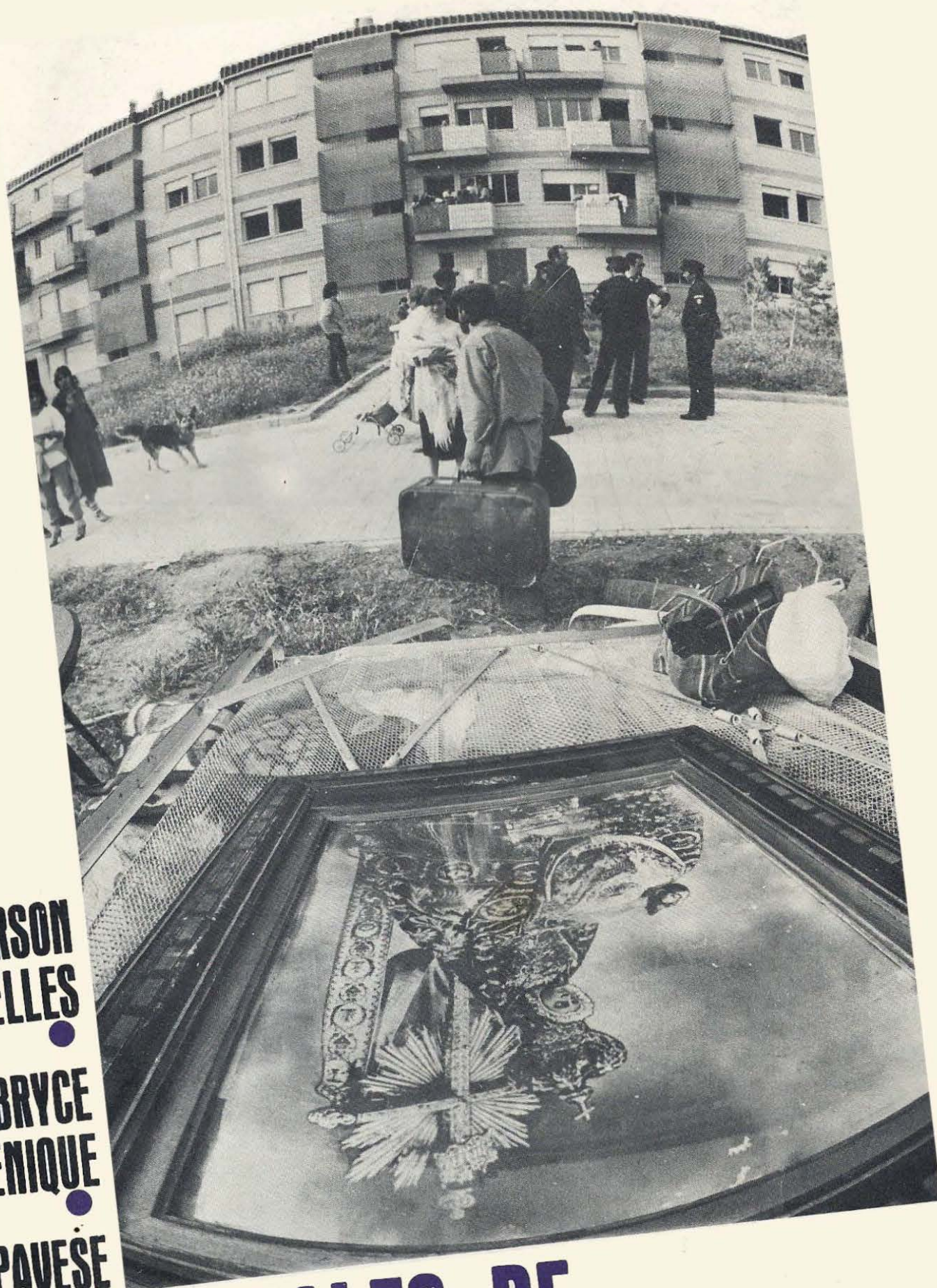


OLVIDOS DE GRANADA

Mensual de la cultura en Granada

EDITADO POR LA DIPUTACION PROVINCIAL



ORSON
WELLES

BRYCE
ECHENIQUE

PAVESE

POSTALES DE
NINGUNA PARTE

OLVIDOS DE GRANADA

Mensual de la cultura en Granada

EDITADO POR LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

Editor:

Area de Cultura de la
Exema. Diputación Provincial
de Granada

Presidente: Antonio Martín Olid

Director:

Mariano Maresca

Consejo editor:

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

Redacción:

Pablo Alcázar, Rosario Alonso, Jesús Arias, Felipe Benítez Reyes,
Antonio Cazorla, Carmen Chacón, Juan Jesús García,
Rafael Goicoechea, Juan Mata, Antonio Muñoz Molina,
Justo Navarro, Antonio Pamies, Manuel Rodríguez,
Paloma Ruiz Burgos y Guadalupe Ruiz.

Diseño:

OLVIDOS DE GRANADA

Maquetación:

Rafael Gómez
Luis Jarillo

Correspondencia:

OLVIDOS DE GRANADA
Area 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 11

Sumario

4

Arturo Jesús Gálvez Rubí
*Imagen de Cesare Pavese contemplando el paisaje desde
la ventana de su habitación.*

5

Guadalupe Ruiz
Entrevista epistolar con Alfredo Bryce Echenique

8

Proust inédito / y 2

9

Ignacio Mendiguchía
Inventario de Orson Wells.

10

*Encuesta sobre la poesía y la novela de la generación
de los años cincuenta.*

Aurora de Albornoz, Rafael Guillén, Isaac Montero, Ana María
Navales, Rafael Pérez Estrada, Luis Antonio de Villena, Felipe
Benítez Reyes y José Luis García Martín.

18

Nuria Perpinyá Filella
*La poesía de Gabriel Ferrater
entre la anécdota y la moral.*

19

José Garrido
Cinco rostros del Polisario.

22

Carlos Hernández.

24

POSTALES DE NINGUNA PARTE
Antonio Muñoz Molina, Cristina García, Pedro Salmerón.
Entrevista con Antonio Domínguez Ortiz.

33

EL CURSO DE LOS ASTROS.

Fotografía de portada: J. Garrido jr.

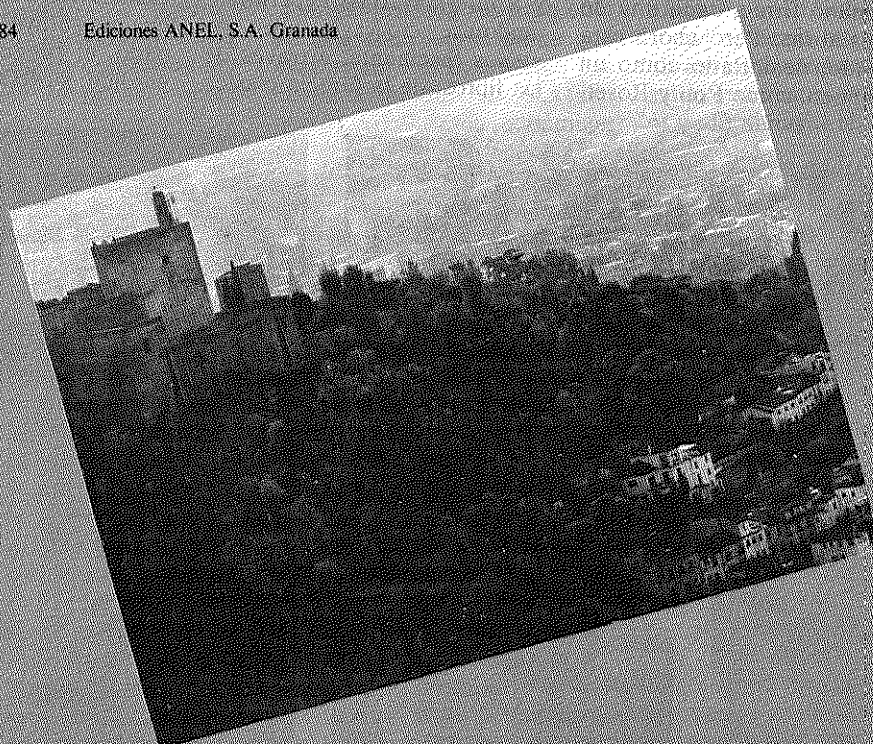


IMAGEN DE CESARE PAVESE CONTEMPLANDO EL PAISAJE DESDE LA VENTANA DE SU HABITACION

Arturo Jesús Gálvez
Rubi

Cuando Rafael Alberti levantó la voz un día (tanta violencia y callada desesperación contenía su grito, que inundó patios y olivares) para decirnos que nunca iría a Granada, algunos confundieron entonces Granada con una pequeña ciudad del Sur, metida en lo más hondo de la Andalucía árabe, y otros vieron en ella la personificación de todo un país, de un país corneado por oscuras ideologías y demasiado tiempo varado en el chiquero del silencio y la mordaza.

Es decir, unos creyeron ver la realidad: el crimen inabordable, la sangre derramada que no desemboca, el poeta ofrecido en sacrificio —ciego como Tiresias, loco como Cassandra— y otros creyeron ver el símbolo: la agonía de la libertad, el exilio voluntario y casi visceral, la España que bosteza, la España que se pierde en ronquidos sin sueño, que se derrama en manifiestos y octavillas.

Cuando Rafael Alberti levantó la voz un día, muchos supieron entonces que hablaba de otra Granada, la que se cuele entre los huesos de cada poema del cante hondo, la que asistió —muda— al calvario de una mujer que tejía una bandera; porque la montaña y el llano serán siempre esos por los que cabalga —jinete insomne— el fantasma del que nunca, tampoco él, llegará a Córdoba; porque los toros son siempre el mismo toro, que empitona eternamente a Ignacio Sánchez Mejías, detenido a las cinco en sombra, cuya sangre camina, para unirse a la de Federico, por las calles de la Granada de Rafael Alberti.

Toda ciudad tiene su poeta y, si aún no lo tiene, lo busca desesperadamente a través de los siglos, lo escoge entre miles de talentos de segunda fila y lo

conduce finalmente, brújula o demiurgo, a su presencia. Una vez que se ha encontrado, la ciudad pone ante los ojos del poeta su luz y su olor, le da el tono, la sintaxis precisa, lo inunda con su geografía y su arquitectura. No creo yo que Cavafis inmortalizase —como dicen— Alejandría o que Borges reinventase Buenos Aires y la elevase a categoría metafísica o que Joyce interpretase ante el mundo su propia Dublín; creo, más bien, que fueron ellas, las ciudades, las que crearon y alimentaron, con el esfuerzo aunado de muchas generaciones, sus cavafis y borges, sus joyces y federicos.

En Turín, en una habitación desvencijada del número veintitantos de la vía Lamarmora, hay un hombre de mediana edad (andaré por los cuarenta) que observa tras los cristales de la ventana, arropado por el humo espeso de demasiados cigarrillos, el paisaje que se ofrece a sus tristes ojos. Cesare Pavese contempla absorto cómo la ciudad —todo lo que un día amó y hoy ha perdido— se despereza, en el viento cálido de agosto, dispuesta para el trabajo y el amor. El ya no participa: permanece allí, como una efigie ensoñada, arropado por un río de palabras escritas que no desembocan.

La habitación es un maremagnum de libros desperdigados y colillas y frascos de barbitúricos improvisados como ceniceros. Hemingway y Homero, el viejo Walt Whitman y el querido Vittorini, el joven Calvino y Fitzgerald y la Stein. Sus ojos cansados han leído cada línea, cada frase que ellos escribieron y su pulso, ahora inseguro después de tantas noches de insomnio, ha interpretado para sus contemporáneos, con mano firme, cada una de sus palabras. Pero ahora está cansado, desinflado como un neumático, como Poli y Roset-

ta, sumergido en su vicio absurdo.

El espectáculo está fuera, en la vida que bulle, en las calles que se llenan de obreros que caminan, todavía adormecidos por la mañana, en dirección a las fábricas, y las mujeres, que hablan en dialecto, a gritos desde las ventanas, con los brazos desnudos apoyados en el alfeizar, y los niños que van a la escuela en viejas bicicletas: qué tarde ya para revocar antiguas decisiones y elegir la vida y desecher la literatura, las palabras hechas jirones, las páginas desvencijadas, la terrible habitación revuelta, golpeada por el silencio y la mordaza.

Mientras oye cómo María, su hermana, prepara en la cocina el café de puchero para el marido, que trabaja en la FIAT, Cesare se embelesa con una voz familiar que le llega, en el recuerdo, distorsionada, como salida de un viejo gramófono: ¡Cesare, corre, vamos a cazar culebras o al caserón abandonado, vamos!... es Pinolo, Pinolo Scaglione, el viejo camarada de la infancia, líder indiscutible de correrías y travesuras, conocedor de los secretos inconfesables de árboles, grutas, caserones abandonados, cazador de culebras, explorador de colinas, degustador de hierbas, catador de mujeres y maquis. Es Pinolo, y con él regresan —inevitable cohorte— los sabores de la infancia en Santo Stefano, transcurrida entre juegos y ensoñaciones, escenarios de los primeros vagabundeos.

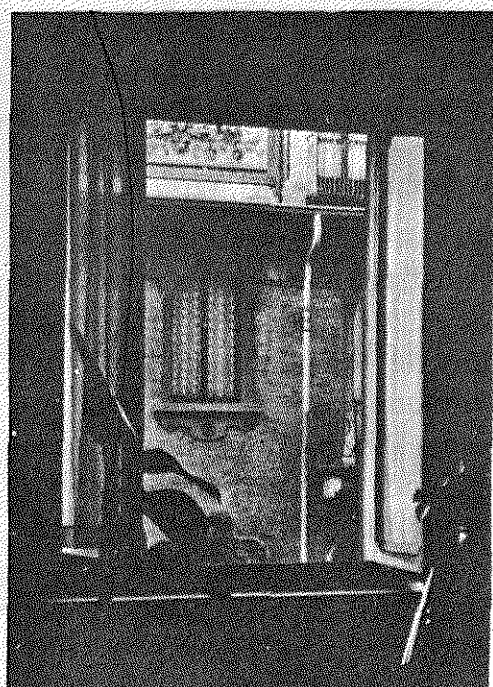
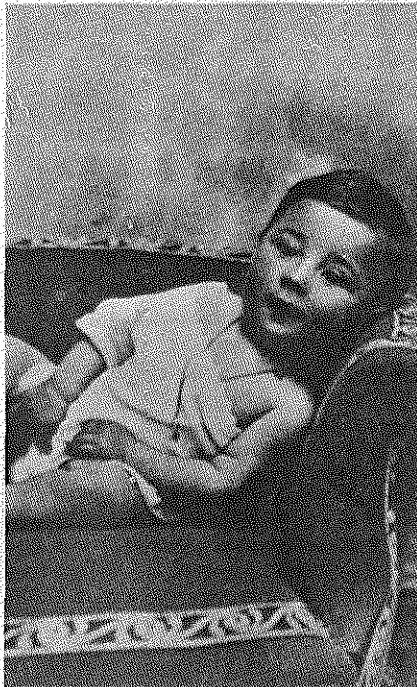
Allí, en mitad de la campaña piamontesa, acariciado por el suave calor de agosto y por la frescura del río Belbo, aprendió a disfrutar de las cosas (lo mismo que después, en Turín, aprendió a encaramarse, vigia insomne, a su absurda atalaya) y a interpretarlas, experimentando ese otro vagabundeo, no menos fascinante, a través de los libros: de la Grecia clásica

a los Mares del Sur, de la América inmensa a la Italia soñada por Shakespeare.

La mañana se llena con los mil olores de Turín y la algarabía de los mercadillos y de los niños que juegan en el patio del colegio, y los gritos de las mujeres asomadas a las ventanas y el contoneo de caderas de las que pasan por la calle, agobiadas de verduras y frutas, acentúa aún más si cabe, la soledad, la profunda soledad del hombre metido en el caparazón de la fantasía, huésped de la casa deshabitada de la irrealdad, poblada de espectros familiares: Milly, la chica del *music-hall*, el primer desengaño amoroso, se funde con Constance Dawling, la querida Connie, la zorra Connie, clavo ardiendo al que fue imposible agarrarse, mastil y pendón, taza de té chino por las tardes y angustia indecifrable en un vaso de vermouth, aire mundano y vulgar. Y las dos son Linda, la protagonista de la novela *Il compagno*. Y las tres son ella, la innumerable, el sentido último de tanto libro desparramado y tanta soledad en la mirada, *fatum* y causa primera.

Uno no se mata por amor a una mujer: se mata porque un amor, cualquier amor, pone en evidencia nuestra absoluta indefensión, nuestra soledad. Eso escribió antes de la habitación de hotel y de los dieciséis sobres de barbitúricos, antes de la inmolación última, del ritual sacro, de la maldita liturgia de la desesperación.

Cesare Pavese desapareció de este mapa después de mirar a Turín, su mujer menos infiel, desde la ventana de la habitación: observando en el corazón de ella, volvió a ver las colinas de su infancia, buceando en su arquitectura encontró la vieja casa de San Sebastiano, todo lo que constituyó su mundo intocado, el sueño de su paraíso perdido, su ROSEBUD.





ENTREVISTA EPISTOLAR CON ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

5
OLVIDOS

Guadalupe Ruiz

Granada, 19 de octubre de 1985

... con las cuestiones que voy a sugerirte no pretendo confirmar sospechas, sino apuntar las líneas de mis fascinaciones: darte un par de pretextos de los que puedes prescindir en cuanto te plazca...

Parto de *Julius*... y te pregunto por la ternura; y por qué Pedro Balbuena y Martín Romaña se quedan también parados, con los pies hacia afuera y las orejotas ondeando a los cuatro vientos; y por esa mezcla de finura de lata comedia sajona y sal gorda hispánica, y por qué una novela sobre la infancia.

Sigo con Martín Romaña, en sus dos novelas, y querría que me hablases del *buen salvaje* en París; y de si París bien vale una moza; también de *Tristram Shandy* en cuanto a los recursos formales, en cuanto al humor. Con esto: ¿de dónde saca un escritor peruano hoy materia para el humor? ¿por qué Julius se ríe de Julius, Martín de Martín, Pedro de Pedro?

¿Por qué Pedro Balbuena miente constantemente sobre la vida de Pedro Balbuena? ¿por qué miente al contar sus propias mentiras convirtiendo la novela en una especie de muñeca rusa hasta el infinito? ¿Por qué cada episodio desmiente al anterior? ¿por qué la vida de Alfredo Bryce desmiente y confirma la vida de sus personajes que no cesan de desmentir y confirmar la de Alfredo Bryce? ¿por qué Alfredo Bryce nos cuenta mintiendo su vida?

Por último, leer las andanzas de un sudamericano en París trae a la memoria al omnipresente Cortázar: ¿qué supone pertenecer a la hornada siguiente, qué supone haberle leído?

Barcelona, 25 de octubre de 1985

La ternura ha sido inevitable en mi vida y me gusta que, sin darme cuenta, se haya ido filtrando en todas mis obras y, en particular, en mis novelas. Me gusta porque creo que, al final, formará parte de la verdad de esos libros y de los que siga escribiendo. Allí quedará probablemente lo que soy y lo que quise ser. A veces pienso, incluso, que el amor verdadero no puede existir sin la ternura y la admiración mutua. Y digo esto con cierta tristeza, pues compruebo que mis tres últimos libros han sido, fundamentalmente, novelas de amor. Y de ser verdad eso que dicen de que la novela nace de una profunda insatisfacción ante la realidad... La comprobación resulta, por lo menos, bastante triste. Pero es tan maravillosa la ternura y es algo tan delicioso sentirla brotar que el día en que no la sienta más y no la pueda reflejar más en mis libros, será muy posiblemente porque me he secado del todo para la vida y la literatura. Porque lo uno va con lo otro, en mi caso. Como si la vida, primero, fuera la fuente de todo lo que escribo, y lo escrito, después, fuera la fuente de todo lo que voy a vivir y de la manera en que voy a vivirlo.

Creo que Julius, Pedro Balbuena y Martín Romaña, se quedan parados siempre así porque son personajes que viven permanentemente asombrados ante la más nimia realidad de lo cotidiano. A mi mismo me sucede, a veces, este «empacho de asombro», como le llamó alguien en algún libro a ese no acostumbrarse nunca a las más chatas realidades y cuyo efecto muy extraño es que, a cada rato, uno se ande encontrando con una especie de nacimiento del mundo otra vez. Te asombra, te asusta, comprobar, de golpe, que un representante de comercio venda, por ejemplo, o que una pareja se componga en realidad de dos personas que andan o viven juntas. De ese «empacho», creo yo, nace la ironía. Espero haberme expresado bien.

El humor también ha sido inevitable en mi vida, aunque detesto el humor de la gente que se ríe a carcajadas porque se le abre tanto la boca que ya no les cabe nada más en la cara y entonces los ojos se cierran y no se ve nada, se vuelve uno ciego a la realidad, deja de verla y observarla. La sutileza en el humor, en cambio, te permite observarte observando y criticarte criticando. Es como si el único camino para llegar a una objetividad total fuera el de una subjetividad bien intencionada. Además, el humor no pide ser comprendido sino creído. En cierta forma le vela la realidad al lector para sugerirle mejor, más emotivamente, para lograr la fraternidad del lector que completa con ella la incapacidad de odio que creo indispensable en la literatura. Se complementan escritura y lectura y recién entonces el libro se va de las manos de su autor y los per-

sonajes empiezan a hablar por sí mismos y se independizan totalmente de su creador. Sólo entonces el libro está acabado y es de todos y no es de nadie y el escritor habrá dado su obra como el árbol su fruto: sin importarle quién lo recogerá, quién se lo comerá ni cómo, ni cómo lo digerirá. Un anticipo de este goce es dejar que se filtren los sentimientos y no las ideas en los libros. Las ideas cambian, pueden incluso ser abandonadas y traicionadas, los sentimientos, en cambio, a lo sumo, pasan. Creo que esto último lo dijo Borges. En todo caso, lo repito yo, porque siento que es verdad para mí. O esa sensación increíble de que mi cuerpo piense a veces distinto a mí,

BRYCE

mientras escribo.

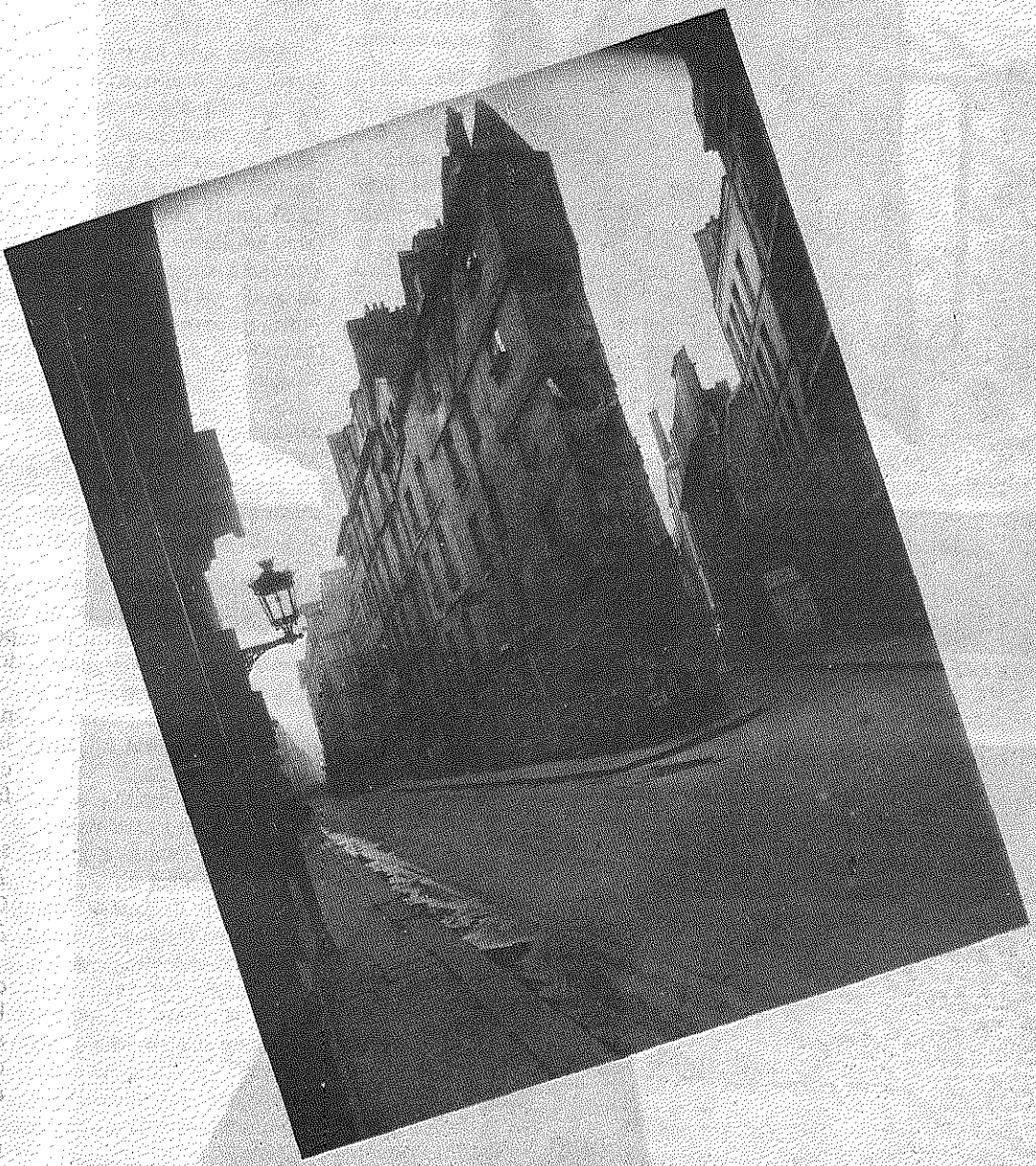
Detesto el humor que no es fino y tierno y que no empieza por uno mismo. Creo que me he pasado parte de mi vida burlándome de mi mismo, desacralizando al Escritor con mayúscula y al escritor y hombre que soy, a través de mis libros. Aunque a veces compruebo con tristeza que por la literatura he perdido seres y momentos muy queridos de mi vida y que últimamente, sobre todo en *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, también he intentado burlarme de este amargo sacerdocio que podría haber significado para mí la literatu-

ra, durante los veinte largos años en que aguanté y perdí tanto en Europa, y sólo por seguir llenando cuartillas. Algo así como una vocación muy fuerte, mucho más de lo que yo mismo creía, pero que también intento desmitificar, empezando por mí mismo.

Me preguntas, ¿por qué una novela sobre la infancia? Mira, aunque soy un maniático de la puntualidad (esto debe venir de mi ascendencia británica, escocesa, en realidad, como también un aspecto de mi humor que, como dijo Julio Ramón Ribeyro, tiene de británico, en lo civilizado, de judío, en eso de que «el humor empieza por casa», y de hispánico y criollo, porque dentro de ese mundo me

he criado), defecto éste contrabalanceado por mi ardorosa y gozosa capacidad de esperar (hace muy poco, dos excelentes amigas me invitaron a reunirme con otros excelentes amigos que no veía hace tiempo. Me levanté más temprano que nunca, y a eso de las nueve de la noche, cuando llegaba a casa de esa gente, me di cuenta de que durante todo el día no había podido hacer absolutamente nada, de que no había logrado concentrarme en nada, y de que me había pasado horas y horas escuchando música. Comprendí entonces que, desde ese apresurado amanecer, hasta las nueve de la noche en que, por fin, llegó la hora de la cita, había vivido un verdadero estado de euforia. Me reí mucho de mí mismo. No había dado golpe porque iba a ver a unos amigos en la noche. Espera gozosa, asombro perpetuo, ironía-casi-de mi destino. Por supuesto que me quedé hasta las seis de la mañana y dejé a todo el mundo agotado y yo llevaba un impresionante dolor de cabeza cuando regresé a casa), en fin, aunque puntual hasta lo maniático, siempre me las arreglo para llegar tarde a todas las edades y ciudades de mi vida. Llegué a París cuando ya había dejado de ser PARÍS. A Barcelona, cuando ya todos los escritores latinoamericanos la habían desertado, con muy pocas excepciones. A España, como veinte años tarde, pues, desde que la vi y toqué la primera vez, poco tiempo después de la llegada a Europa, supe que iba y debía vivir en España. En realidad, creo que en Francia y Alemania (dejo de lado Italia porque ahí sí fui feliz), he vivido siempre en lo que podríamos llamar un interminable estado de postergación. Y con las edades ha sucedido igual. Creo que Julius es un niño, porque de entrada, casi sin darme cuenta, quise dejar testimonio en mi obra de que yo nunca llegaría a ser un adulto y que en los personajes de mis libros (creo que en todos mis libros), aquello que hay de infantil es fruto de su rechazo por lo chata y aburrida que me resulta la madurez. Me encanta esa frase de Martín Romaña en que dice que «algún día su corazón y su alma estarán llenos de citas a las cuales su cuerpo ya no podrá asistir» (cito de memoria). Claro, éste es el aspecto trágico del asunto, pero trágico y todo tiene su belleza y su ley.

Por otro lado, creo que uno debe tener la fundamental honestidad de escribir únicamente sobre aquello que conoce y sabe. Y tal vez lo único que sepa yo de mí es que he sido un niño y que eso, a pesar de Balbuena y Romañas posteriores y tan anti-adultos también, a su edad y manera, me ha marcado para siempre. Asumí, aunque tarde, que había dejado de ser un niño en la representación a la que me obligaba la vida. Sentí que me había acercado terriblemente al fin de algo. Y por ahí leí un día a Lampedusa que decía: «llegado a una cierta edad, todo hombre debería escribir sobre aquellas sensaciones y ex-



periencias que atravesaron su cuerpo» (cito de memoria). Creo que esa puede ser una explicación para una novela sobre la infancia. La otra, tal vez, el haber encontrado la manera más candorosa y, por ello, más sutil, de penetrar lúcidamente un determinado mundo adulto: *Un mundo para Julius*.

Mirar a París como buen salvaje era también una forma, la única creo, de penetrar en cada intersticio de esa ciudad con la mirada candorosa e infantil, doblada a su vez de *caballo de Troya* por la ironía y el humor que tanto permitía su desmitificación y la crónica de un desencanto y de una relación triangular ciudad hombre-mito, llena de aflicción. Incapaz de amargura, Martín Romaña sabe que ama y odia a París, al mismo tiempo. De ahí su relación afligida con esa ciudad. Le falla lo mítico pero ha amado y ha sido muy feliz y joven y ha soñado y sus sueños, aunque fugazmente, han llegado a ser realidad. Una realidad de la cual no puede desprenderse. Un pasado que es él. Tal vez la mejor imagen de esto la dé su departamento: *la otra parte* (aquella en la que va guardando la cama «que fue Inés», «el diván que fue Octavia»), se va llenando de cosas y al final apenas si le queda ese sillón Voltaire que tampoco es suyo y que también perderá. En realidad, al escribir la novela, yo siempre pensaba que la mejor manera de lograr toda esta sensación, era imaginarme a una persona que llega al departamento de Martín y, al entrar, exclama: ¡Dios mío, jamás había visto tanto amor acumulado en tan poco espacio!

Cualquier ciudad del mundo (no sólo París), bien vale una moza, como dices en tu pregunta. Claro, siempre y cuando se den lo que yo llamaría *las condiciones onettianas*. Es decir, que se trate de dos seres absurdos y maravillosos y de un verdadero amor, o sea de algo tan absurdo como maravilloso.

En efecto, *Tristram Shandy* es una de las novelas que más me ha gustado en mi vida. La leí después de haber escrito *Un mundo para Julius*, pero eso qué tiene que ver. Yo creo que aún así tuvo influencia y grande en lo formal (más bien debería decir en lo informal), sobre *Julius* y sobre todo lo que he escrito desde entonces. Hablo de las verdaderas y buenas influencias: no de aquellas que lo llevan a uno a imitar sino de aquellas que lo llevan a uno a descubrirse a sí mismo como artista, que le revelan a uno algo que lleva oculto en su carácter y estilo y en todo lo que hace como escritor, y que por último le dan a uno la justificación suficiente para seguir adelante en lo suyo, despreciando incluso todo lo que la crítica pueda encontrar criticable en lo que hacemos. Por eso te digo que, más que una influencia formal, se trata de una influencia informal. En lo informal. Las enormes digresiones que hay ya en *Julius* y en *La vida exagerada de Martín Romaña*, ese goce

de la escritura que segrega escritura, esos inmensos defectos formales que hay en estas novelas, ¿no están ya, e inmensos, en *Tristram Shandy*? Esa novela me dio, me da la razón, sobre cualquier crítica a la imperfección formal de mis libros. Me encanta esa imperfección. Creo que allí está lo más valioso y la clave tal vez de mis libros. Como en la vida: en el goce de la escritura, abandonar el hilo central, la intriga, perder el sendero por una buena historia que se nos viene a la mente mientras estamos contando otra historia. Deleitarnos en ella. Don gratuito. Como decir: «iba a torcer por esta esquina pero mejor tuerzo por la siguiente porque la calle es más

bonita o porque por ahí caminé alguna vez con un ser querido». Perder el tiempo, única forma de impedir que el tiempo lo pierda a uno. Y el que Sterne sea un gran humorista resultó un encuentro-influencia realmente feliz.

Me preguntas de dónde saca un escritor peruano hoy materia para el humor. En mi caso, el único que conozco más o menos bien, el humor es como la ternura. Inevitable y, en cierto modo, complementarios y paralelos. Ante el dolor, ante el paraíso perdido, ante el recuerdo atroz, la única manera de recuperar la dignidad, de no caer

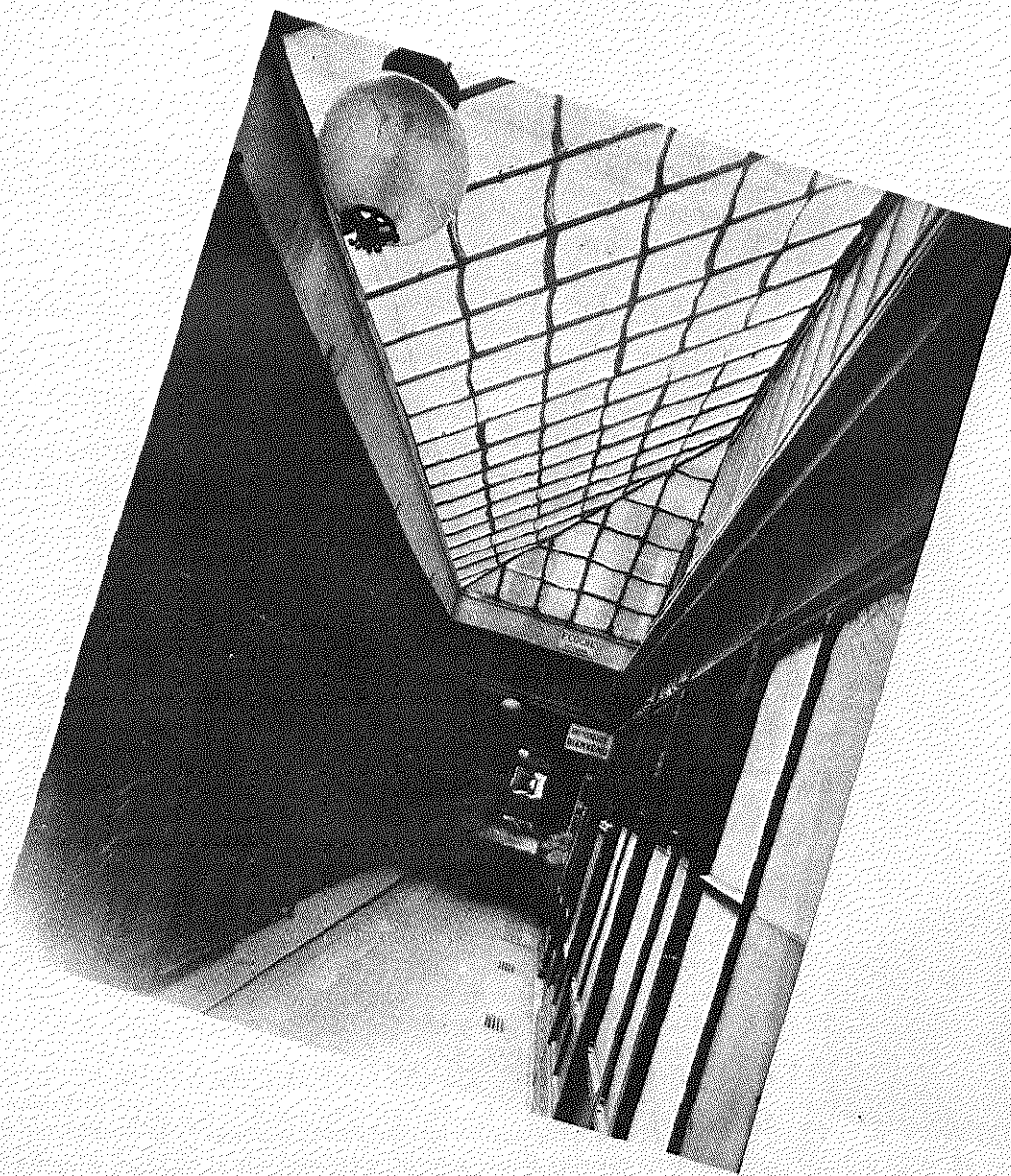
en la amargura, el rencor, en fin, de recuperar la verdadera dignidad del momento perdido, del ser amado y perdido, es mirar hacia atrás con ternura y humor. Dignificación de la vida. Condición *sine qua non*, que el humor empiece por casa. Por eso Julius se ríe de Julius, Martín de Martín, Pedro Balbuena de Pedro Balbuena.

Me preguntas por qué Pedro Balbuena miente constantemente al hablar de sí mismo, por qué miente al contar sus propias mentiras, como en una interminable muñeca rusa. ¿Por qué cada episodio desmiente el anterior? ¿Por qué mi vida desmiente y confirma la de mis personajes que, a su vez, desmienten mi vida a la vez que no

cesan de confirmarla? Y, por último, ¿por qué cuento mi vida mintiendo? Bueno, tal vez porque de chico, a cada rato, cuando estaba contando una historia, algún idiota me interrumpía: «No puede ser verdad». Sentía un cruel aburrimiento. Era tan chata la realidad, ¿por qué no contarla un poquito mejor? Ya de grande, me dejan escribir contando las cosas a mi manera. Cuando escribo ningún idiota me interrumpe. Tal vez por eso me volví escritor. Porque decía siempre la verdad pero la gente prefería la chata verdad de la realidad. «Soy un mentiroso que dice siempre la verdad», decía Cocteau. Además, quien, como dije antes, escribe sobre lo vivido y vive sobre lo escrito, quien escribe lo vivido y vive lo escrito, quien se rebela contra eso de que hoy la gente sólo cuente sus sueños pero no se atreva a vivirlos, termina enredado en los estrechísimos límites entre realidad y ficción. No sé qué hay de realidad y de ficción en mis libros cuando los he terminado. A veces, más que autobiográfico, muchísimo más, mis novelas han sido novelas de anticipación. Me encanta mentir porque la verdad puede ser la realidad y, en este caso, no vale la pena por aburrida. Otra cosa es engañar. Eso es feo, inmoral, y detestable. Lo que pasa es que la gente confunde engaño y mentira. Oscar Wilde tiene un maravilloso ensayo sobre la *Decadencia de la mentira*. Yo intento reivindicarla porque es hermosa, rebelde, y sumamente entretenida. El engaño, en cambio, es tan aburrido y chato como la realidad. La mentira es sueño y también ponemos nuestros sueños (aquellos que somos o que no logramos ser) en nuestros libros.

A. Bryce

P.S. Se me pasó la pregunta sobre Cortázar. Creo que más que la relectura de sus obras que tuve que hacer cuando era profesor en Montpellier, fue la primera lectura de sus cuentos la que me fascinó. Como Sterne, por más distinto que sea el resultado, Cortázar fue otra de esas influencias-revelación. Describí a Cortázar (mi homenaje a ese encuentro está en un texto llamado «Mirando al Cortázar premiado» en mi libro *A vuelo de buen cubero*, Anagrama, Barcelona). Yo estaba terminando de escribir *Huerto cerrado*, mi primer libro, y me sentía incómodo, como atado de manos. La lectura de Cortázar me hizo descubrir la libertad de escribir «como a uno le da la gana». Inmediatamente escribí un cuento que metí en mi libro, en reemplazo de otro, del que menos me satisfacía. En efecto, *Con Jimmy en Paracas* es totalmente distinto en su forma y estilo a los otros relatos de *Huerto cerrado*. Había descubierto algo mío. Había descubierto algo mío y ese relato es el puente entre *Huerto cerrado* y *Un mundo para Julius*, el primero de mis libros en que soy yo el que escribe.



UN INEDITO DE MARCEL PROUST, Y 2.

Noticia

OLVIDOS DE GRANADA ofrecía a sus lectores, en el número anterior, en primicia, la traducción de la primera de las tres cartas de Marcel Proust, publicadas el 26 de julio pasado en el suplemento literario de *Le Monde*. Completamos ahora la entrega con las dos cartas restantes.

En ellas, la «mimosa» y «pequeña Pauline» —personaje femenino creado en 1895 por Proust para una novela epistolar colectiva, que nunca llegó a publicarse, y que habría de contar con las aportaciones de Daniel Halévy, Louis de la Salle y Fernand Gregh, amigos y compañeros de liceo del escritor— se entrega a ensueños románticos normales en una joven elegantemente atormentada por un amor secreto. La Gouvres-Dives, como buena narradora proustiana, tiene mucho en común con Marcel Proust que, curiosamente, había pasado también tres semanas en Saint-Moritz en agosto de 1893, y las walkirias de estas dos cartas de Pauline nacen, posiblemente, del entusiasmo con que Proust asistió el 12 de mayo del mismo año a la representación de *La Walkyrie* de Wagner. Y alguna relación deben guardar también los juicios malévolos que Pauline vierte en la primera carta sobre una fiesta en la mansión de una tal princesa de Alériouvre con una recepción auténtica en la que figuraba Mme. Louise Cahen d'Anvers, de soltera baronesa Louise de Marpugo, antes de su partida hacia Montevideo.

La arrebatada Pauline —excelente esbozo de las complejas mujeres proustianas de *A la recherche*— se enfrenta, rebelde, a los consejos de su director espiritual— («Por mi parte, Padre, si lo permitis —e incluso si no lo permitis— pediré a Dios cada noche que me deje durante mucho tiempo todavía ver walkirias detrás de los árboles de Engadine...»). Pero con la suficiente delicadeza como para no perder al confidente, al sacerdote cuyos brazos necesita abiertos para que «lllore, se consuele, descanse, se refresque en ellos vuestra PAULINE»■.

M.F. y P.A.

Traducción: Mercedes Fernández y Pablo Alcázar■

Saint-Moritz

Estoy aquí desde ayer, mi querido padre, y mi partida ha sido decidida con demasiada rapidez aunque haya alcanzado a preveniros de ella. Incluso hoy mismo sólo tengo tiempo de escribiros que no tengo tiempo de escribiros. Quiero únicamente agradecer vuestra carta que me ha hecho mucho bien. ¿Cómo? ¿Acaso soy la misma, en carácter y espíritu, que aquella con la que, ya desde pequeña, os mostrábais tan bueno, de igual manera que me he conservado parecida en todas las fotos de distintas edades que tenéis en el portarretratos de vuestro salón? Para mí, tan dispersa en este momento, tan a la búsqueda de mí misma —sin encontrarme— es una gran ayuda, un poco de certeza, como un punto de apoyo.

De tan nerviosa como estaba en París, ya no podía quedarme allí, y al no poder ir donde hubiese querido, se me ha hecho menos insoportable marcharme muy lejos, sentirme acaso protegida de locas tentaciones y poner, al menos, entre ellas y yo —a falta de voluntad— muy grandes distancias, muy largas de recorrer. Desgraciadamente, sola como estoy, el desarraigo siempre tan triste que experimento en los lugares nuevos, sobre todo en un nuevo apartamento, y con mayor crueldad aún en una cama nueva, se ha convertido esta vez en una verdadera amargura de exilio.

Espero acostumbrarme pronto y sentirme a gusto en esta región que es magnífica, sorprendentemente wagneriana, toda de lagos de un verde de piedra preciosa, con montañas, por encima, por las que las nubes pasean grandes sombras azules como sobre el mar (las grandes manchas del mar, ¿recordáis?) y alrededor, bosques de abetos, todo muy apropiado para que por allí bajen unas walkirias o arribe Lohengrin. Hay, en el camino que se hace en 14 horas de coche desde Coire, sobre una cuesta verdaderamente inaccesible, un castillo en ruinas cuyos difuntos señores me incitan a soñar. ¿Qué crímenes, qué vicios hereditarios tenía que defender, generación tras generación en ese nido de águilas, de todas las curiosidades, de todos los odios, de todas las violencias? Atacarlos hubiese sido una locura, verlos a hurtadillas, un imposible. Alrededor de ellos, la grandiosa desolación de las montañas violetas y la embriaguez de una soledad absoluta debía llevar hasta el exceso todas sus voluptuosidades, poetizarlas, ensancharlas, hacerlas infinitas sin volverlas menos osadas. Pues ya sabéis, padre, lo ha dicho Baudelaire «hay ciertas sensaciones cuya vaguedad no excluye su intensidad y no hay punta más acerada que la del infinito». ¡Qué lugar para amar! Escribo estas últimas palabras sin profundizar al tiempo en todas ellas, ya que esta emoción es demasiado fuerte para mí, y el amor, al igual que esos picos, tiene sus vértigos.

No hay porqué pensar en ese director, de momento, claro está: cuando haya regresado haré lo que queráis, Padre. Pero ¿es ese hombre tan admirable como decís, o mejor dicho, acaso no estaré ahora demasiado por debajo de él como para ser iluminada por sus celestes luces, ahora que la humildad de mi espíritu y de mi corazón, siempre tan imperfectos, está aún más baja, ahora que me hallo en una caída tan profunda? ¿No sería mejor esperar el final de esta crisis, a que mi alma haya recobrado su paz, a que ya no esté sobre mí este peso, y a que yo haya alcanzado mi superficie, tan baja todavía, pero al fin en la que esperáis que divinas claridades puedan hacer brillar un poco de virtud? Haré lo que me digáis, soy vuestra amiga y vuestra servidora. Abrid vuestros brazos para que lllore, se consuele, descanse, se refresque en ellos vuestra

PAULINE

No os podéis imaginar los tonos de élitro del lago mientras os escribo. Reaviva en mí ese deseo que el

otro día os decía de tener pavos reales y un ópalo. Pero pavos reales, ¿dónde?, querido. Me agradaría verlos en invierno, pero si están en el Haitre, ¿qué hacer? En la calle Barbet de Jouy, el jardín es demasiado pequeño desde luego, y me impedirían dormir. ¿Creéis que es un grito al que se acostumbre uno? No sé si tenéis *Le chef des odeurs suaves* de Robert de Montesquiou. El libro no está todavía en venta pero hay ediciones de lujo. Lo digo porque hay en él dos poemas maravillosos sobre los pavos reales. Si no los tenéis, os los copiaré. Si tenéis el libro, buscad el texto titulado *Pavones* y el siguiente «Paon, l'oiseau Paon est mort, le Dieu Pan l'a pleuré». Eso es. Me dicen que esperan aquí a vuestra sobrina d'Alériouvre. ¿Es eso cierto?

Saint Moritz

¡Ah! Mi querido Padrecito, no me queréis sumisa y si enfadada. Vuestro corazón «se dilataría de alegría si os dijera, querido Padre, no sois más que un tonto». Pues bien, vuestro corazón puede dilatarse. ¿Cómo? Me reprocháis que vea walkirias detrás de los árboles? Y vos, ¿qué veís, desdichado? ¿Y creéis que si dejase de verlas seguiría amando los árboles? ¿Acaso no conocéis la historia del loco que creía ver en una botella a la princesa de China? Le rompieron su botella. De loco que estaba, se volvió idiota. ¿Queréis basar la virtud sobre el cretinismo universal? ¡Menuda gente habitará el reino de Dios!

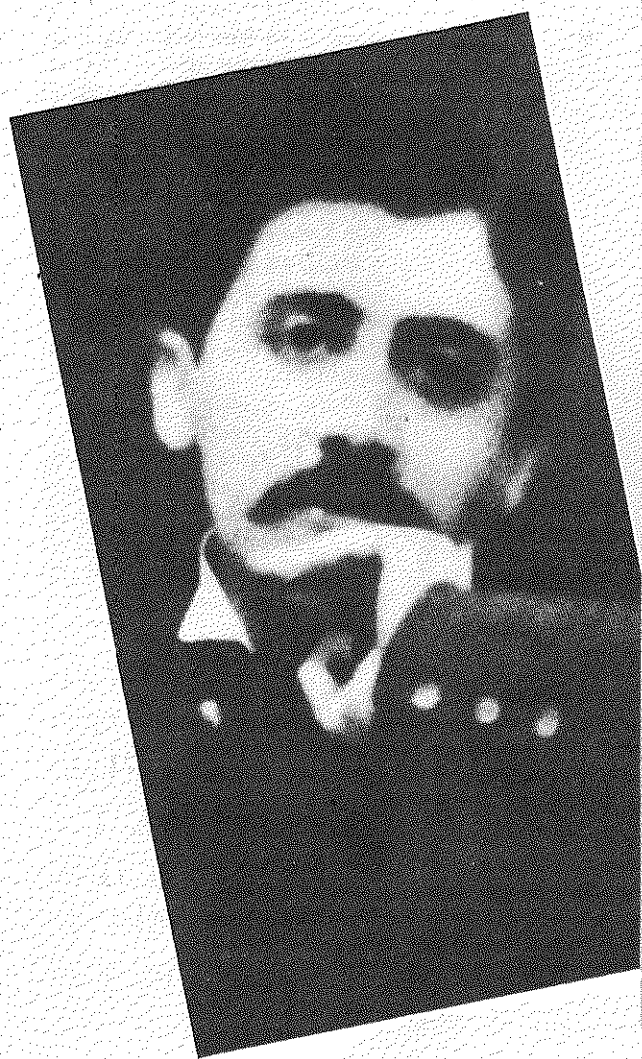
Por mi parte, Padre, si lo permitis —e incluso si no lo permitis— pediré a Dios cada noche que me deje durante mucho tiempo todavía ver walkirias detrás de los árboles de Engadine, persuadido (*sic*) de que son hermosas e inocentes criaturas y dignas de verse allí donde aparezcan, y lejos de esforzarme en no mirar sus gracias guerreras, yo trataría de no mirarlas si de este modo, no pensando en ellas, las viera mejor, puesto que soy de la opinión de que no hay que secar nuestro corazón antes de ofrecérselo a Dios, sino al contrario dejarle todas sus locas flores para que le den mayor regocijo.

También os diré que es muy extraño, querido Padre, oíros decir que, al no escuchar más que confesiones de pobres campesinas, habéis perdido vuestros talentos de director. ¡Bonito director el que solo quiere almas de calidad, interesantes, capaces de servir de modelo en el estudio de un caso de novela psicológica!

¿Qué sentimientos cristianos son esos, Padre? ¿Queréis también que vuestras clientas sean ricas, de buena cuna, bellas y que además discurren con distinción acerca de las pasiones del amor? A poco que pueda, no volveré a ser dócil, no volveré a ser dulce. Es demasiado estúpido. Sólo se respeta al que nos injuria. En la vida, se reconoce a la gente a la que hay que obedecer por su ruda forma de hablar. Mucho mejor para mí, que seguiré siendo, como bien sabéis —Padrecito mío— buena y mimosa porque no puedo ser de otra manera y porque soy la pequeña Pauline a la que siempre habéis predicho que sólo podría amar. Mucho mejor para mí, pues si la amabilidad sirviera de algo, los imbéciles y los malvados que dicen que nuestra amabilidad no es sino una artimaña de ambiciosos, podrían aparecer como razonables.

Entonces, lo hábil sería mostrarse desagradable con todo el mundo, con algunos momentos de calma que todos agradecerán como una suprema caricia. El mal carácter es un poder contra el que no hay nada que hacer. Os contradigo, como veis, bastante, y si tuviese tiempo, lo haría también en lo de Judea hacia la que tampoco os encuentro unos sentimientos muy cristianos. Yo aún tendría excusa, pero vos, a quien ello no obliga a molestas invitaciones, no tenéis perdón al no haberle abierto vuestro corazón. El sol quema. La brisa se levanta sobre el lago. Mi barca está preparada. Os dejo para ir a tomar el fresco pescando truchas antes de la cena. Pensaré en vos durante esos exquisitos instantes y os abrazo.

GOUVRES-DIVES



ORSON WELLES

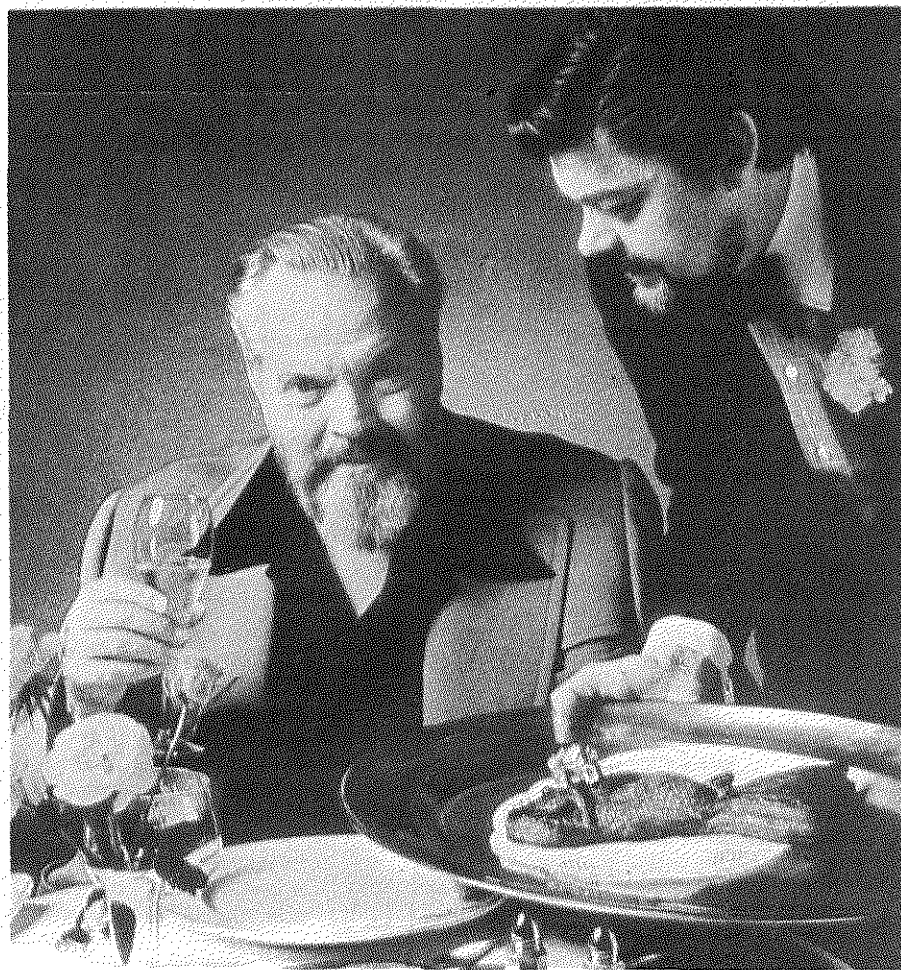
LA ÚLTIMA FOTO

Al parecer, una de las muchas obras maestras de la literatura universal que Orson Welles quiso —y no consiguió— llevar al cine fue *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad. Al morir Orson Welles, se ha citado a Coppola —que sí adaptó aquel texto— como uno de los pocos cineastas que pueden ser considerados herederos del genio de Welles. Pero basta detener algo la mirada sobre la que, según parece, es la última fotografía de Welles para advertir la diferencia entre ambos directores.

En esa última imagen, que publicó *Jours de France*, Welles se dispone a celebrar su setenta cumpleaños. Es evidente que en cualquiera de sus más hipertrofiadas caracterizaciones la imagen de Welles nos resulta más verosímil que en esa foto, que parece hecha para publicidad de un restaurante parisino de los que puede frecuentar —es un ejemplo— la nueva clase política española. El camarero es un pésimo actor; el mismo gesto de Welles es pura *sobreactuación*. No sería la primera cosa —pero puede que sí la última— que Welles haría por dinero. Choca, sobre todo, el atuendo, que nada tiene que ver ni con sus góticos ropajes shakesperianos ni con los genuinos harapos morales en que él convertía, al usarlos, una chaqueta, un abrigo o unos zapatos. Es una imagen que parece pensada para desmentir el genio de Welles, un testamento maliciosamente redactado por otro, un epitafio pensado para que, ante su tumba, los mediocres que ya no pueden temer su nueva película puedan, al fin, sonreír.

Pero hay algo de Conrad en esa burla. Este Welles es *The secret sharer*, el copartícipe secreto al que el genio, mientras construía una obra llena de brillo, daba cobijo y complicidad

en el oscuro camarote que fue su vida fuera del arte. Por Conrad sabemos que es ahí, en la secreta vida irremediabilmente compartida con la propia condición, donde crecen las raíces del gesto que luego resulta heroico y verosímil. Vista así, la última fotografía de Welles encierra una nueva e imprescindible lección: no os creáis dioses, no imaginéis que vuestra naturaleza es superior y vuestra realidad diversa. Sólo así podrán los demás reconocer, en lo que hagáis, algo de ellos, y medir también la altura del fulgor que es dado alcanzar a quienes sólo habitan la tierra.



Los textos de este inventario —que ha sido realizado por Ignacio Mendiguchía— pertenecen a las siguientes obras: P. Cowie, *El cine de Orson Welles*, G. Cabrera Infante, *Un oficio del siglo XX*, J. L. Borges, *Un film abrumador*, A. Bryce Echenique, *A vuelo de buen cubero*, J. Mekas, *Diario del cine*, y *el guión de Ciudadano Kane*.

Nació en Kenosha (Wisconsin) en 1915. Posiblemente más que su padre, industrial, fue su madre Beatrice —pianista, militante sufragista y aficionada al tiro con carabina— la que contribuyó a hacer de Orson eso que se suele llamar enfant terrible. En cualquier caso éste llegó por ese camino hasta extremos poco usuales. Parece que antes de los diez años adaptaba dramas de Shakespeare y que a los once escribió un denso análisis de Así habló Zaratustra. A los 16 debutó como primer actor en Dublín, una de las etapas de un viaje por Europa sin objetivos demasiado fijos. Volvió a América en 1934 para organizar el Festival de Teatro de Woodstock. En 1937 fundó en Nueva York el Mercury Theatre, al tiempo

que entraba a trabajar en la CBS. «Cuando estuve en España por vez primera tenía diecisiete años. Sólo viví en el Sur, en Andalucía, en Sevilla. Escribía por entonces novelas policíacas que me ocupaban un par de días al mes y por las que recibía trescientos dólares. Con ese dinero era un gran señor en Sevilla. Había tanta gente apasionada por los toros, que yo me contagié. Compré los novillos de una corrida y así conseguí debutar. En los carteles me anunciaban El Americano. Mi mayor gloria fue llegar a torear en tres o cuatro ocasiones sin tener que comprar yo los novillos. Me di cuenta de que no era bueno como torero y decidí dedicarme por completo a escribir. Entonces apenas pensaba en el teatro y mucho menos en el cine».

«El Mercury fue posible fundamentalmente porque yo ganaba tres mil dólares en el radio y me gastaba dos mil en el sostenimiento del teatro. Tenía, además, unos actores formidables. Y lo maravilloso del Mercury Theatre es que era un teatro en Broadway, no off Broadway. Hoy se puede tener un teatro off Broadway, pero no es lo mismo. Lo fundamental del Mercury es que estaba junto a otro que daba una comedia musical, un teatro comercial. En la manzana de al lado estaba el Group Theatre, que era el teatro oficial de izquierdas, y estábamos en contacto sin mantener relaciones oficiales: éramos de la misma generación, nos sentíamos amigos, aunque nuestros caminos fueran distintos. Ambos grupos daban al Nueva York de entonces una vida

extraordinaria». La combinación Mercury/CBS se reveló funesta cuando, en 1938, Welles y sus actores lograron aterrorizar a millones de americanos "a causa de una emisión de radio demasiado ingeniosa", según el lacónico comentario de Sadoul. Tras la emisión de La guerra de los mundos, la aportación más importante de este siglo a las ciencias sociales según otra versión, Welles recibió una oferta de 75.000 dólares, tenía 24 años, para trabajar con la RKO en condiciones que nadie en Hollywood podía disfrutar. Su dominio del sistema de productoras poco iba a durar, pero en 1940 Welles pudo decir satisfecho al visitar por vez primera los estudios: "He aquí el juguete más maravilloso que puede ofrecerse a un niño".



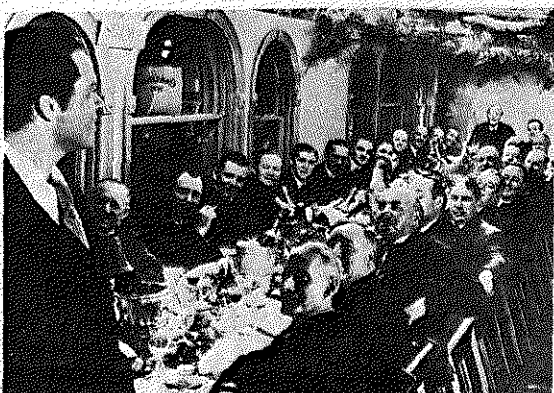
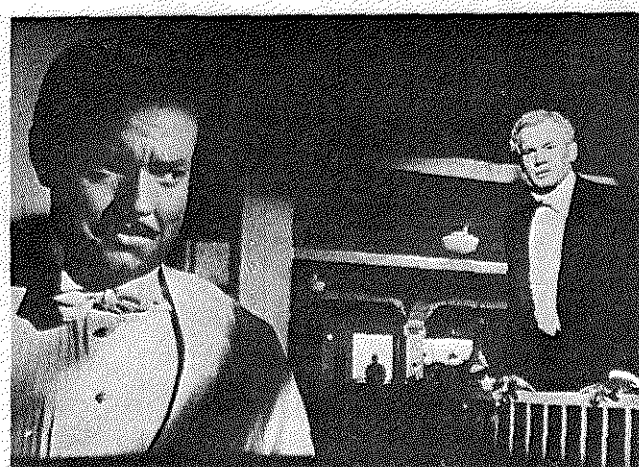
CIUDADANO KANE

Citizen Kane (cuyo nombre en la República Argentina es El Ciudadano) tiene por lo menos dos argumentos. El primero, de una imbecilidad casi banal, quiere sobornar el aplauso de los muy distraídos. Es formulable así: Un vano millonario acumula estas, huertos, palacios, pilas de natación, diamantes, vehículos, bibliotecas, hombres y mujeres; a semejanza de un coleccionista anterior (cuyas observa-

ciones es tradicional atribuir al Espíritu Santo) descubre que esas misceláneas y plétores son vanidad de vanidades y todo vanidad; en el instante de la muerte, anhela un solo objeto del universo (un trineo debidamente pobre con el que su niñez ha jugado). El segundo es muy superior. Une al recuerdo de Kohleth el de otro nihilista: Franz Kafka. El tema (a la vez metafísico y policial, a la vez psicológico y alegórico) es la

investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto. Al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster Kane es un simulacro, un caos de apariencias. (Corolario posible, ya previsto por David Hume, por Ernst Mach y por nuestro Macedonio Fernández: ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien). En uno de

los cuentos de Chesterton —The head of Caesar, creo— el héroe observa que nada es tan aterrador como un laberinto sin centro. Este film es exactamente ese laberinto. Todos sabemos que una fiesta, un palacio, una gran empresa, un almuerzo de escritores o periodistas, un ambiente cordial de franca y espontánea camaradería, son esencialmente horribles; Citizen Kane es el primer film que los muestra con alguna conciencia de esa verdad. (J.L. Borges).



«El Rancho». Interior. Amanecer.

Thompson y Susan sentados en el cabaret. Thompson, en primer término, enciende el cigarrillo de Susan. La cámara retrocede ligeramente.

SUSAN: Por si no lo sabe, le diré que perdí todo mi dinero, y era una buena suma, créame.

THOMPSON: Estos diez últimos años han sido muy duros para mucha gente.

SUSAN: Oh, para mí, no... Perdí toda mi fortuna, eso es todo... ¿Va a ir a Xanadu?

THOMPSON: Sí. El lunes. Con un grupo de compañeros. El señor Rawls-

ton quiere que se fotografíe todo. Todos los cachivaches... toda esa colección de objetos de arte. Usted ya sabe que trabajamos en un ilustrado.

SUSAN: Sí, lo sé. Escuche, le interesaría hablar con Raymond. Es el mayordomo. Tendrá muchas cosas que contarle. Conoce todos los secretos del castillo.

THOMPSON: Sin embargo, sabe usted, me da un poco de lástima el señor Kane.

Susan le mira, sorprendida.

SUSAN: A mí también, figurese.

Vacía su vaso, alza los ojos

hacia la cristalera, levanta el cuello de su abrigo.

SUSAN: Se da usted cuenta... Está amaneciendo.

Travelling de retroceso ascendente. Luz del día. Música.

SUSAN: Vuelva a contar-me su vida uno de estos días.

Fundido. La cámara retrocede, en travelling, a través de la cristalera que domina el tejado del cabaret.

Fundido. Primer plano de la enorme "K" de la verja de Xanadu. Música.

Fundido.

Xanadu. Interior. Atardecer

En la penumbra, Raymond enciende un cigarrillo que ilumina un poco su rostro.

RAYMOND: ¿Rosebud?

Travelling de retroceso descubriendo a Thompson, a la derecha en primer término.

RAYMOND: Le hablaré de Rosebud, señor Thompson. ¿Cuánto vale eso para usted? (Pausa). ¿Mil dólares?

Panorámica siguiendo a Raymond que baja la escalera; se detiene en el descansillo y mira a Thompson. Picado sobre la escalera.

THOMPSON (en off): De acuerdo.

Thompson entra en campo y llega junto a Raymond, que se vuelve hacia él.

Kane sonríe; deja la taza. Bernstein entra en campo, por la izquierda, y se acerca a Kane.

KANE: No tengo ninguna experiencia de la dirección de un periódico, señor Thatcher. Ensayo, simplemente, todas las ideas que me vienen a la cabeza.

THATCHER: Charles, sabe perfectamente que no existe la menor pueba de que esa...

Leland se aproxima al despacho; todos hablan a la vez.

KANE: Buenos días, señor Bernstein.

THATCHER: ... flotilla pase junto a la costa de Nueva Jersey.

BERNSTEIN: Perdona, señor Kane...

KANE: ¿Puede usted probar lo contrario?

BERNSTEIN: Acabamos de recibir esto.

KANE: Señor Bernstein, me gustaría presentarle al señor Thatcher.

LELAND: ¿Tiene usted un puro?

BERNSTEIN: Encantado, señor Thatcher.

KANE: Señor Leland...

LELAND: Buenos días.

KANE: El señor Thatcher, mi ex tutor.

BERNSTEIN: Es de Cuba...

KANE: Nuestros lectores no tienen secretos para con nosotros, señor Bernstein. El señor Thatcher es uno de los más asiduos. Sabe los defectos de cada número del Inquirer desde que lo he tomado en mis manos... Léame el cable.

Bernstein lee. Kane en-

ciende su pipa.

BERNSTEIN «Muchachas deliciosas en Cubastop-Podría enviarle poemas en prosa sobre paisajes, pero no me creo con derecho a gastar su dinero—stop—. No hay guerra en Cuba. Firmado: Wheeler».

¿Hay que contestar? KANE: Sí. «Querido Wheeler, envíe los poemas en prosa; yo le enviaré la guerra».

BERNSTEIN: Bien dicho, señor Kane.

KANE: Confieso que no me disgusta. Envielo inmediatamente.

KANE: Hola, Jedediah.

LELAND: Estoy borracho.

Kane se vuelve hacia la cámara.

KANE: Si te has emborrachado para hablarme de la señorita Alexander, no merecía la pena. No me interesa.

Da la vuelta a la columna y va hacia el fondo. Leland le sigue con la mirada.

KANE: He traicionado la causa de las reformas sociales, ¿no es eso? Bien, si es eso lo que la gente que-

ría, ya han elegido. Está bien claro que prefieren a Jim Gettys.

Plano medio de Kane en escorzo y Leland al fondo.

LELAND: Hablas de la gente como si fueras su propietario... como si te perteneciesen. ¡Dios mío! Recuerdo que siempre has hablado de conceder a los hombres sus derechos, como si les regalaras la libertad como recompensa a servicios prestados.

KANE: Jed...

LELAND: ¿Te acuerdas de los trabajadores?

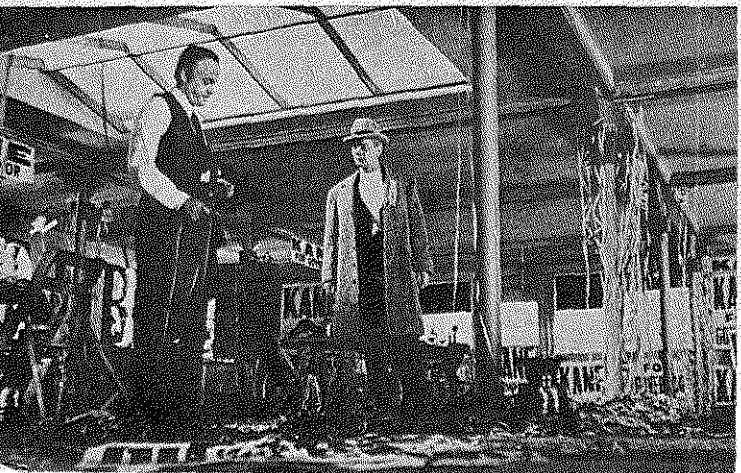
KANE: Voy a emborracharme también, Jedediah. Si puede servir de algo.

LELAND: No te servirá de nada.

La cámara, en el suelo, enfoca a Leland, al fondo de la habitación. Después, primer plano de las piernas de Kane al pasar. Se acerca a Leland.

LELAND: Además, no te emborrachas nunca... Tú que has escrito grandes retahílas sobre los trabajadores...

KANE: Vete a tu casa.



1942

THE MAGNIFICENT AMBERSONS EL CUARTO MANDAMIENTO



1946

THE STRANGER EL EXTRAÑO

1948

MACBETH

1947

THE LADY FROM SHANGHAI LA DAMA DE SHANGHAI

Estos dos últimos instintos, el hambre y la culpa, dominan no sólo *La dama de Shanghai* sino también las demás películas de Welles: una búsqueda desesperada del poder por una parte y un complejo de culpa por la otra (por ejemplo Arkadin, Kane, Quinlan). Cuando al final contempla a la agonizante Elsa,

O'Hara murmura: «Como los tiburones, enloquecidos por su propia sangre, mordiéndose a sí mismos». Su papel en el barco ha sido cumplido. Sus palabras finales, mientras se aleja del parque de diversiones abandonado, vuelven a la atractiva simplicidad de las escenas iniciales: «Todo el mundo es el tonto de al-



guien en algún momento... Quizá viva tanto que acabe por olvidarla». (Peter Cowie).

1951

OTHELLO

¿Sabía usted que a Orson Welles le llevó cuatro años hacer *Othello*, que él y su equipo estaban trabajando simultáneamente para otros productores con el objeto de reunir el dinero para su propio film? ¿Sabía usted que Welles robaba material cinematográfico de otros productores cuando podía ser procesado por ello?

(Jonas Mekas)

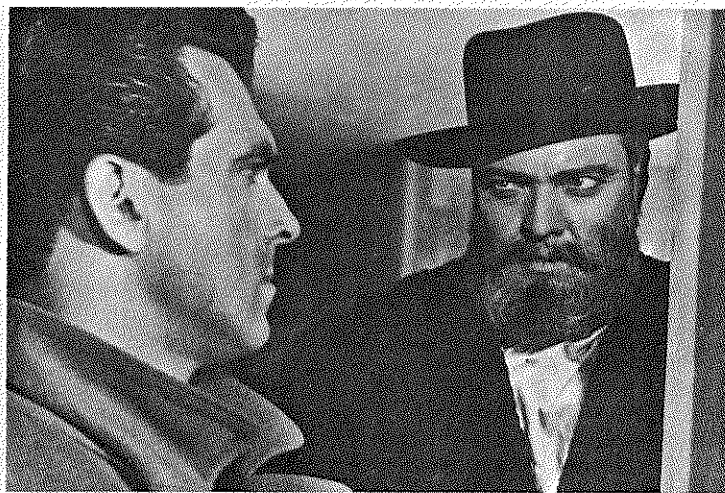


1955

CONFIDENTIAL REPORT MR. ARKADIN

Orson Welles ha dicho: «El realismo no me interesa. Los noticieros son el más grande enemigo del cine como arte. Esa es la materia sin interés. No hay nada más fácil que hacer actuar en la película al que pasa por la calle. Lo más complicado es hacerlo salir del anónimo. Es con los actores que hay que hacer arte... Realismo y realidad son cosas bien diferentes... El realismo no existe». Él ha inventado una realidad, su realidad. En *Arkadin* el tiempo y el espacio no coexisten, el espacio penetra al tiempo y lo destruye, y a la vez crea un tiempo propio. Cuando Welles empuja la cámara junto al piso detrás de una silla, sobre una gárgola, en un *close-up* aberrado, no lo hace por puro escamoteo visual, por mera pirotecnia de imágenes: intenta destruir el espacio y crearlo de nuevo.

(G. Cabrera Infante).



1958

TOUCH OF EVIL SED DE MAL

Welles ha dirigido el film con su usual maestría técnica y su pasión shakespeariana. Ha recogido a varios de sus viejos actores del Mercury Theatre, reconocibles en fugaces pedazos de actuación: Ray Collins, Joseph Cotten. Ha atraído con su personalidad a Zsa Zsa Gabor, a Mercedes McCambridge y a Marlene Dietrich. Ha logrado una vez más demostrar que Akim Tamiroff es uno de los actores más versátiles que ha dado el cine. Y entre ellos, esos actores tan normalmente mediocres que son Charlton Heston y Janet Leigh, se mueven como cuerdos en un manicomio. Pero sobre todo ha dado una lección de caracterización y dominio del personaje en su policía. Sucio que casi se huele su mugre, cojo, enorme, racista, antipático, el policía

Quinlan es una visión tan poderosa como lo era Kane en *El ciudadano* e infinitamente más creíble que Arkadin en *Raíces*: gracias a este personaje, por entre la parafernalia violenta del melodrama, Welles muestra lo que es su verdadero talento. Con un viejo aire de pianola, Marlene fumando una cheruta y él mismo contemplando su ruina, en medio del alcohol y del humo, compone una de las imágenes más deprimentes y desagradables del cine, a la vez que no cesa el aura de añoranza, de cierta nobleza entre las ruinas, de rememorar a Dante: «No hay mayor dolor que recordar el tiempo feliz en la desgracia». Y es que, definitivamente, Orson Welles siempre ha tenido un soberano talento para lo patético.

(G. Cabrera Infante)



1962

THE TRIAL EL PROCESO

Lo que más me ha impresionado de *El proceso* es el humor de Orson Welles. Cuanto más viejo se hace Welles, más se indulge en su humor macabro y visceral. Hemos visto algo de este humor en *Mr. Arkadin*. Y aún más en *Sed de mal*. En *El proceso*, este humor perdura a través de todo el film. Es una suerte de humor medieval, que nos recuerda a Bruegel. Da una calidad especial a esta fábula del juicio final sobre el destino y la justicia. Es un humor que llega de las entrañas: jovial, abundante, exuberante. Orson Welles se sacude cuando ríe, y el cine lo hace con él.

El proceso fue filmado en una inmensa estación de

trenes abandonada, en París. La inventiva y la espontaneidad con que Orson Welles utilizó su fantástico escenario para realzar sus imágenes y su contenido, la manera en que incorporó al film toda la chatarra que encontró en la es-

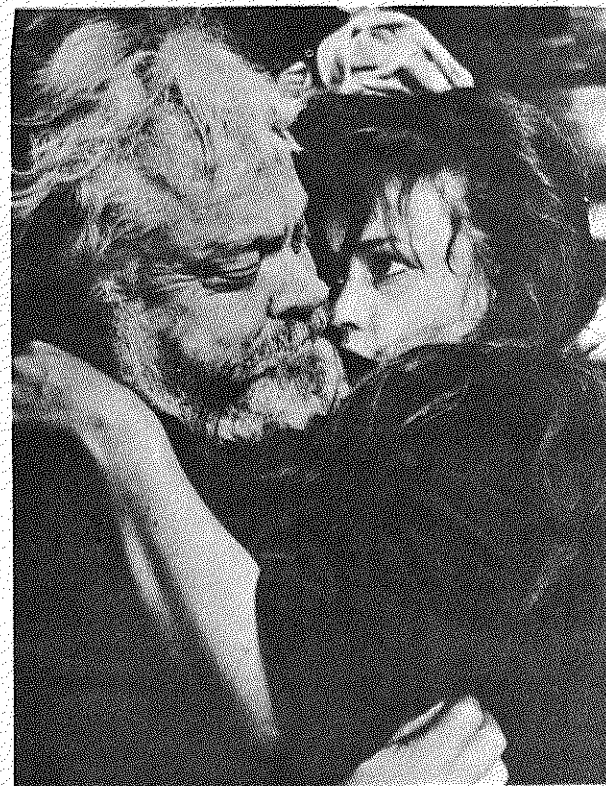
tación, es un trabajo digno de un genio. El mundo de *El proceso* es un enorme y absurdo depósito de chatarra, una fantástica conglomeración de chatarra y desperdicios.

(Jonas Mekas).



1965

CHIMESAT MIDNIGHT CAMPANADAS A MEDIANOCHE



1968

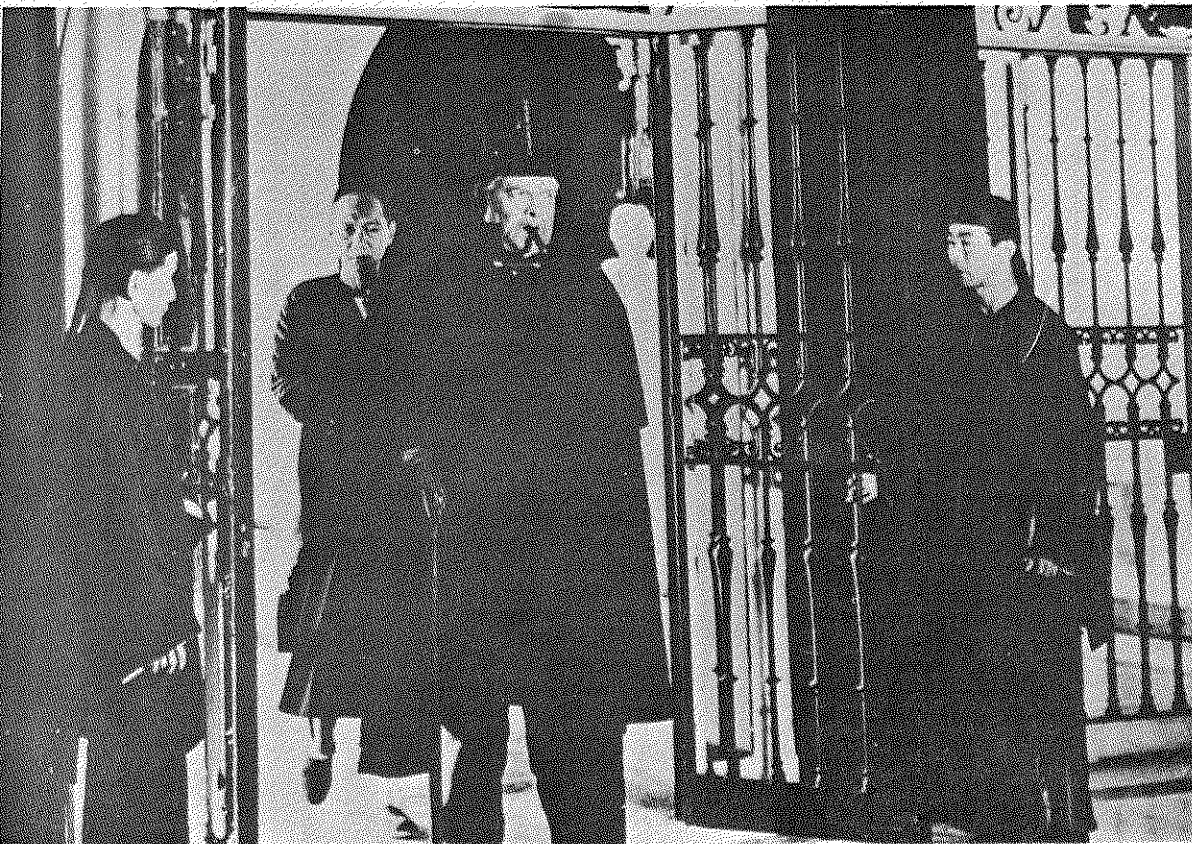
UNE HISTOIRE IMMORTELLE UNA HISTORIA INMORTAL

FILMS INACABADOS

It's all true (1942).

Journey into fear (1942) (concluida por Norman Foster).

Don Quixote (comenzada en 1955. A la muerte de Orson Welles faltaban 10 minutos por rodar).



1973

F' FOR FAKE / QUESTION MARK FRAUDE

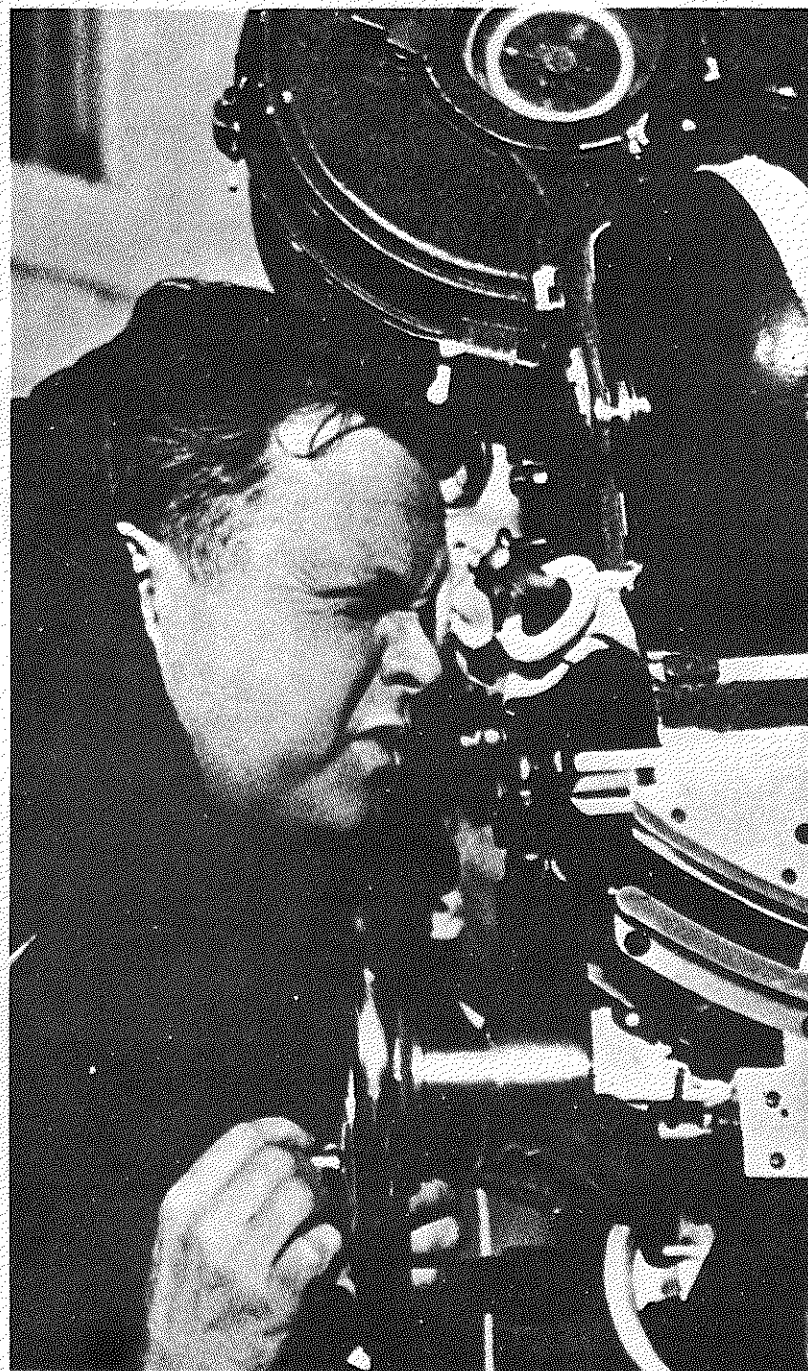
La película nos es presentada a la manera de una encuesta sobre tres impostores geniales (pero, ¿se trata realmente de impostores?), encuesta de la que Welles se apodera de inmediato, para divagar brillantemente sobre la realidad y la ilusión, sobre los límites entre una y otra en el campo del arte y, de paso, para retrazar el camino de su vida artística, en cuyos comienzos no faltaron tampoco mucho de ilusión, algo y mucho de impostura.

Charlatán y gran admi-

rador de los charlatanes, impostor y gran admirador de los impostores, Welles nos presenta a Elmyr de Hory, quien con sus falsificaciones de Picasso, Modigliani y tantos otros grandes pintores, ha venido burlándose de los expertos en pintura durante cerca de veinticinco años. Sesenta nombres ha adoptado Elmyr a lo largo de su vida, y Welles se pregunta si esas sesenta mentiras lo son realmente. No lo fueron para los expertos, contra quienes Welles embiste, culpabilizándolos al

mismo tiempo que le permite a Elmyr afirmar una sonriente inocencia en el caso de un pintor como Modigliani que, por haber muerto aún joven, no pudo dejar una obra muy prolífica. «Agregándole a Modigliani muchas obras, no le he hecho ningún daño a él y en cambio me he hecho mucho bien a mí», afirma tranquilamente Elmyr, y Welles lo contempla con la satisfacción de quien se mira saludablemente en un espejo.

(A. Bryne Echenique).





Tiresias en *Oedipus, The King*, de Philip Saville (1968)

«Cuando los estudiantes de cinematografía, o los eruditos en cine, o cualquiera no relacionado activamente con el mundo comercial de la industria cinematográfica, invitan a alguien como yo a dar una conferencia, siempre hablan acerca del arte. Pero nosotros somos hombres de negocios. Si yo fuera un pintor, quizá tendría que morirme de hambre por un tiempo, pero podría encontrar papel o tela o hasta una pared para expresar-

me. Siendo un creador de cine en el mundo comercial y no en el terreno documental o de la vanguardia, necesito un millón de dólares para hacer una película. Hay que ser un hombre de negocios para manejar un millón de dólares. Recuerdo haber estado con Jean Cocteau y René Clair en una reunión como ésta, intensamente seria, y se pensó que éramos cínicos porque nos negábamos a hablar de nada salvo de lo que cuestan las películas».



BURUNDAI
I Tartari,
de Richard Thorpe



El director de cine en *La Ricotta*, episodio de Pasolini incluido en *Rogopag* (1963)

A Orson Welles también lo conocí. Acababa yo de llegar del Perú, donde había sustentado una tesis sobre Hemingway, y andaba muy influenciado por su afición a los toros (que también es mía), y a lo de Pamplona y todo eso. Llegué a los sanfermines solo, y di en una casa de familia donde una anciana me alquiló una cama immaculada, en la que nunca llegué a dormir, pues cada vez que llegaba agotado y harto de beber y fumar, la viejita me decía que algún acto importantísimo estaba a punto de empezar. Los encierros, por ejemplo. Fue así como, una mañana, a eso de las 6 a.m., vi pasar *centenares de toros* cerca de mí, y cómo, una tarde, a la salida de una corrida, me encontré parado al lado de Orson Welles. Confieso no saber cómo lo reconocí. Su inmensidad, tal vez, alguna fotografía antigua, porque la verdad es que nunca había visto una de sus películas y, además, aunque ya había fallecido, agotamiento y tesis me hacían sentir-

me más predispuesto para un encuentro con Hemingway, a quien le otorgaba ciertos derechos sobre Pamplona y sus encierros. Surgió en mi un improvisado periodista (nunca había escrito una línea), y le pedí una entrevista. Miró hacia abajo, hacia donde yo no parecía periodista, y me derramó todo el humo de su puro en los ojos. Al cabo de un rato, cuando mis ojos volvieron a ver, continuaba a mi lado y dirigía con dos brazotes a unos muchachos que enfocaban una carnavalada cantante y saltante. Era una verdadera muchedumbre humana, enloquecida por el sol, el vino y las canciones vascas. Para mi espanto, me di cuenta de que una muchacha intentaba atravesar la calle, en medio del loco cortejo, a la vez que trataba de hacer avanzar un coche de bebé. Corrí en busca de un policía, para salvarle la vida, pero me estreñí contra Orson Welles. Lo cierto es que la muchacha salió de su aprieto en mejores condiciones que

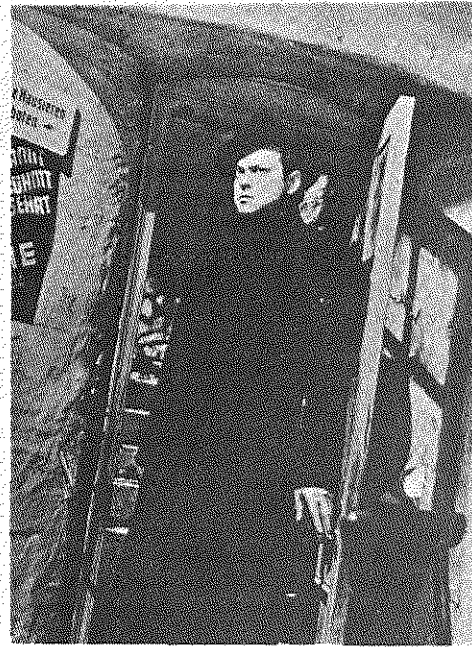
yo. Pero eso no es nada. No bien se salvó, empezó a cruzar de nuevo. Creí que se estaba suicidando con bebé y todo, y nuevamente traté de hacer algo por ella, pero comprendí que en ese loquerío todo esfuerzo era inútil. Me preparé a verla morir con los ojos bañados en lágrimas por el humo de Orson Welles. Este continuó dirigiendo a sus muchachos, hasta que terminó el loco tumulto desfilante. Entonces la chica, sana y salva, se le acercó con el coche de bebé, donde, para mi sorpresa, entre blondas y frazaditas, en vez de bebé había todo un aparatote grabador del sonido intenso y real de las comparsas que acababan de desfilarse ante mis ojos ennegrecidos, primero, llorosos y aterrados, luego. «Ese es Orson Welles», me dijo Orson Welles, señalando el coche. Yo me quité por lo del humo, y lo vi desaparecer con la muchacha, el coche y su grabadora.

(A. Bryce Echenique)

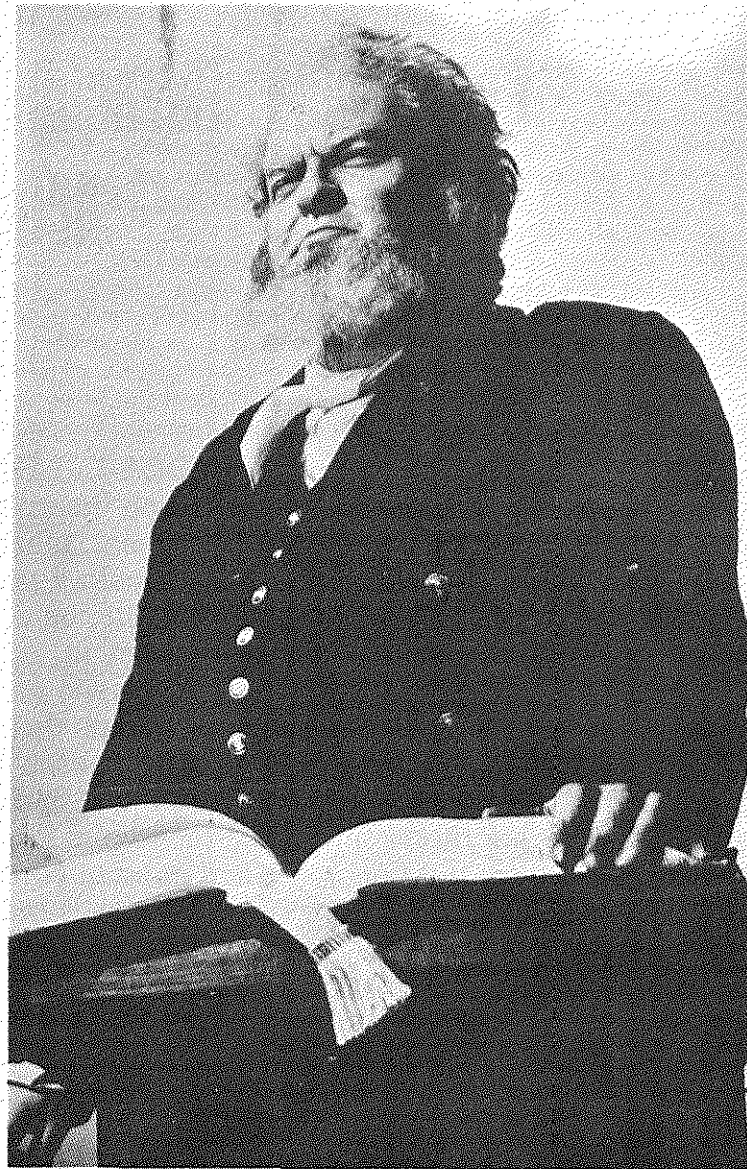
«Mi carrera comenzó en Irlanda, donde llegué, a los quince años, dispuesto a pintar. Era mi verdadera ambición: ser pintor. Mi padre acababa de morir, más o menos arruinado, durante la Gran Crisis del 29. Yo tenía alrededor de doscientos dólares y con ellos había comprado un billete de ida, en tercera clase, para Inglaterra. Desembarqué en Galway, gasté casi todo el resto de mi capital en comprar una carreta y un asno, y pasé muchos meses intentando pintar Irlanda durante el día y durmiendo bajo la carreta por la noche.

Cuando llegué a Dublín sólo tenía unos chelines y me los gasté en una buena

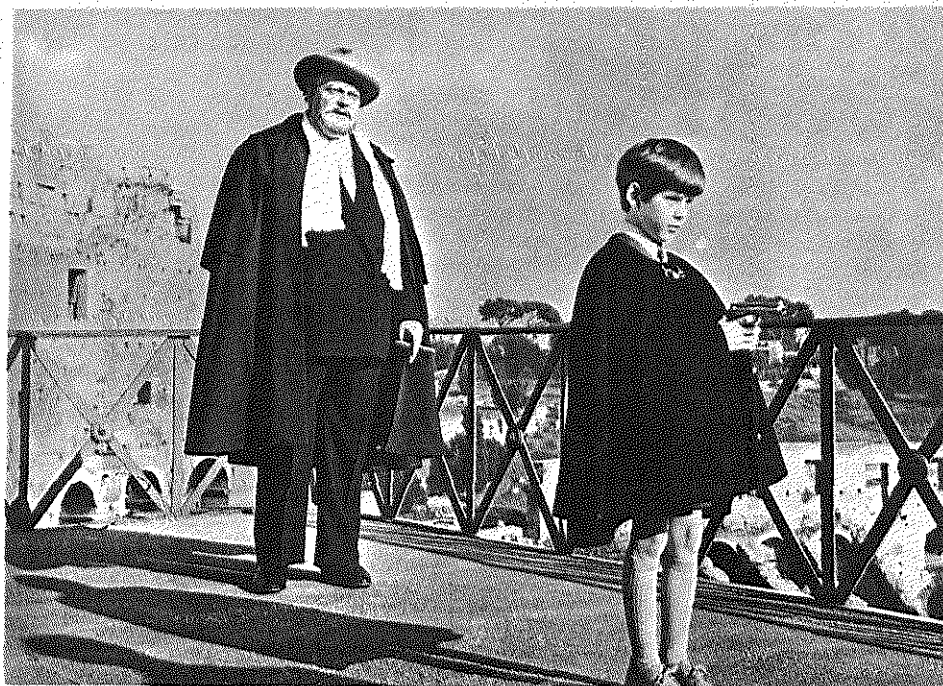
cena y en asistir a una representación en el *Gate Theatre*. Reconocí entre los comparsas a un estudiante que había conocido en la isla de Arán, y fui a verle a los camerinos. Me presentó a Hilton Edwards, el director, y le pedí que me contratase. Pero no como comparsa. Le conté que era famoso en Broadway, que era un pilar del *Guild Theatre* y que me gustaría, durante algún tiempo y por divertirme, aparecer como invitado de honor. Hilton no se tragó todo esto, pero fue tan bondadoso que lo fingió, y comencé a interpretar grandes papeles. Es así como debuté: como figura. Los pequeños papeles vendrían más tarde».



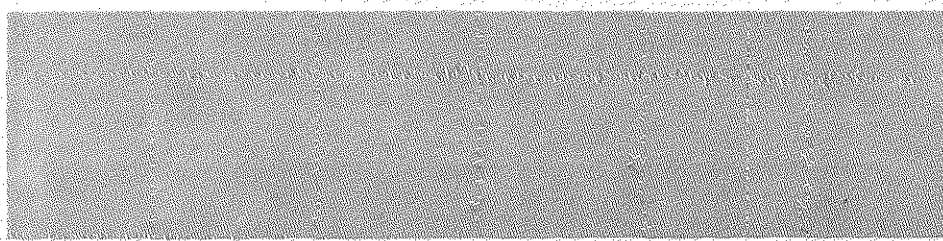
Harry Lime en *El tercer hombre*, de Carol Reed (1949)



Padre Mapple en *Moby Dick*, de John Huston (1956)



El papel de villano en *House of cards*, de Guillermin (1968)



EL GRUPO LITERARIO DE LOS 50

Coherencia, Características, Actualidad.

Desde hace ya algunos meses, OLVIDOS DE GRANADA viene dedicando a los escritores del grupo literario de los 50 una atención especial que, de alguna manera, quiere destacar las razones que nos han llevado a promover los "Encuentros de los 50", la reunión que, bajo el título de *Palabras para un tiempo de silencio*, convocará en diciembre, en Granada, a quienes constituyen para nosotros una referencia privilegiada en el campo de la literatura española. Próximas ya las fechas de esos encuentros, publicamos en este número la respuesta que hemos recibido de escritores que no pertenecen al grupo literario o generacional en cuestión y que nos aportan puntos de vista distintos, a veces incluso contrapuestos. Queremos expresarles nuestra gratitud e invitar a los lectores a que lean con atención unas respuestas en las que, *velis nolis*, se definen muchas coordenadas de interés en el momento actual de la poesía y la novela en España. Los textos responden a tres preguntas: ¿Qué coherencia histórica cree usted que tiene la obra de los poetas y los novelistas englobados normalmente en el llamado "grupo literario de los años 50"? ¿Cuáles son las características del grupo que usted considera más notables? ¿Qué actualidad mantienen hoy como punto de referencia?

AURORA DE ALBORNOZ

1. En toda historia individual pesa —en forma más o menos visible— la historia colectiva. Los escritores no son, claro está, una excepción a la regla: no pueden serlo, por tanto, aquellos que, niños y niñas, vivieron una guerra y una posguerra (en la España del interior, o —no lo olvidemos— fuera de su país de origen).

Habitualmente creo que al referirnos al «grupo literario de los años 50» pensamos sólo en los escritores que permanecieron en España. Quizá sea justo, ya que en todos ellos influyeron unas mismas —o muy parecidas— circunstancias: un régimen político autoritario, una sociedad represiva, etc. En la obra de todos, aunque en la de algunos —los más artistas— no se advierta demasiado, el tiempo histórico —su tiempo histórico— ha pesado definitivamente.

2. La más interesante nota en común entre estos escritores es, a mi juicio, la voluntad de superar algunas limitaciones, temáticas o formales, visibles en ciertas parcelas de su obra.

En lo que a poesía se refiere, se ha dicho y repetido que los poetas del «grupo de los 50» muestran —desde muy pronto— una mayor conciencia artística que los que les precedieron: en términos generales, esta afirmación es aceptable, aunque requeriría infinitas matizaciones. En el campo de la narrativa creo que habría que hablar de «individualidades» que —salvo alguna notable excepción— tardan bastante en hallar su propio estilo.

3. El «grupo literario de los años 50» es hoy, sin duda, un «punto de referencia», válido para entendernos. Creo, sin embargo, que es mucho más. Si es cierto que algunos de los escritores que en este momento figuran en las primeras filas, tal vez no dejen una obra duradera, no es menos cierto que unos cuantos nombres son ya indiscutibles, puesto que han aportado obras —poéticas o narrativas— que significan algo realmente innovador en el panorama de nuestra literatura del siglo XX ■

RAFAEL GUILLEN

Le contestaré en una sola respuesta a sus tres preguntas, en lo que concierne a la poesía.

Si por «coherencia histórica» se refiere a que en los integrantes de este grupo de los años 50 se reflejan los condicionamientos, el entorno social, la situación económica y política de aquellos años de posguerra, qué duda cabe de que, en unos más que en otros, esto es cierto. Es cierto e inevitable, como ha ocurrido en todas las épocas. Sin embargo, a pesar de que numerosos estudios me incluyen entre ellos, o precisamente por eso (la amplia bibliografía podría iniciarse en 1962, con el n.º 1 de la revista *La trinchera* en el que intervinimos Gil de Biedma, Goytisolo, Félix Grande, Jaime Ferrán y yo) no creo que, como tal grupo, esté destinado a ostentar una especial significación; aunque la consigan, no hay duda, algunos de sus componentes.

Teniendo en cuenta que nuestra época primitiva abarcó cuatro siglos, desde las primeras jarchas del siglo X hasta Villasandino o el Marqués de Santillana; que éstos iniciaron en el cuatrocientos la poesía que, con el cancionero y romancero anónimos, sería durante un siglo la considerada hoy como tradicional; que el Renacimiento y el Barroco necesitaron los siglos XVI y XVII; el Neoclasicismo y el Romanticismo los siglos XVIII y XIX, veo algo excesivo que, tras nuestra generación del 27, se hayan sucedido ya la «del 36», los «Garcilasistas», la «Poesía Social», los de «Cántico», los «del 50», los «del 70», los «Novísimos», los «Venecianos» y los astur-leoneses. Consideremos que hoy conviven y dialogan un par de veces al mes, aunque sólo sea por razones académicas, Dámaso Alonso y Pedro Gimferrer.

Matrices (de postura ante el fenómeno poético, de estilo, de mutuas influencias, etc.) sí los hay, como existen los condicionamientos a que antes me referí; de ahí que juzgue útil cualquier tipo de estudio, encuentro o acercamiento. Primero, porque redundan en el conocimiento de la poesía en sí, lo que es muy necesario en esta hora informática, y, segundo, porque puede servir de nemotecnía para el estudiante y de investigación, tesis y publicaciones para quienes, al fin y al cabo, éste es su honrado y honroso puesto de trabajo.

Estamos escribiendo, lisa y llanamente, la poesía del siglo XX. Poesía que, dentro de cien años, si la tierra existe, tendrá un nombre: «Última poesía Gutenberg», por ejemplo. Y en este siglo XX habrá unos grandes poetas, ya los hay, que habrán escrito su obra en el 27, el 50 o el 91, cosa que será pura anécdota. Y serán tan actuales (y con esto hago referencia a su última pregunta) como Jorge Manrique, San Juan de la Cruz, Quevedo, Góngora o Aleixandre. O como Pablo Neruda, o como Cesar Vallejo, que no están adscritos a ninguna generación, aunque también en sus países existirán teóricos que agrupen a sus poetas, supongo ■



ISAAC MONTERO

Si se me permite, y confío en que se me permita, querría establecer un par de límites a mi respuesta a la encuesta de OLVIDOS DE GRANADA sobre la poesía y la novela de los años cincuenta.

El primero, eludir cualquier juicio sobre la creación poética del período. Ni me gusta ni me parece fecundo el empeño de compartimentar los géneros literarios. Al contrario, pienso que, nos pongamos como nos pongamos, los géneros siguen diáfananamente ligados entre sí y que, en consecuencia el escritor, pese a que cultive con preferencia uno de ellos, aspira con más o menos descaro a pisar en todos. La razón por tanto de eludir un juicio crítico sobre la poesía de los cincuenta es otra. Se trata simplemente de que, como lector de poesía, mi asiduidad al género ha ido decreciendo o, por decirlo con mayor precisión, se ha hecho más selectiva. Me falta así el mínimo horizonte panorámico que consiente acuñar algo que no sea una mera expresión del gusto personal. Pese a ello, me parece obligado decir que esta decisión de marginarme de la crítica poética no retira de mis juicios, o al menos de los principales, la posibilidad de endosarlos a la creación de los poetas del período. Los géneros, precisamente porque viven estrechamente enlazados, son tan hijos de su tiempo como del talento de cada autor. Me permito recordar también que por lo general la poesía suele cumplir el papel de punta de lanza a la hora de las renovaciones del quehacer literario y que en el período aludido las cosas se atuvieron a esa norma.

El segundo de los límites de mi respuesta estaría definido por la subjetividad. Quiero decir con ello que si no me considero miembro del «grupo de los cincuenta» por razones de edad, si viví en cambio su nacimiento y floración desde la perspectiva de quien ya se acerca a la creación. En otras palabras, si no participé en la elaboración de los presupuestos estéticos y éticos de la generación que nació a la vida de las letras, si viví en cambio ambas cosas con la pasión de quien ha de empezar a elegir sus propios cauces expresivos. Fue por tanto la mía una relación a la vez apasionada y crítica, en la que simultáneamente jugaba el deseo de imitar el modelo recién surgido y el deseo contrario de rechazar lo que veía como errores o carencias; acaso todo se reducía, pienso hoy, a un íntimo ejercicio de amor y desdén, de confianza y temor sobre mis propias y embrionarias facultades de escritor.

Pues bien, señalados los límites, vayamos al grano— aunque sospecho que las líneas anteriores ya son parte del grano.

Supongo que la denominación «grupo literario de los años cincuenta» alude a los jóvenes escritores que comienzan a aparecer a principios de la década y

que ya han conseguido una cohesión grupal —de presupuestos estéticos y proyecto ideológico— cuando la década ya ha promediado. No obstante y aunque una acotación así me parece radicalmente veraz, pienso que no cabe contemplar aquel fenómeno, entenderlo y valorarlo sin incluir también la actitud y las obras de otros escritores ya hechos e incluso sólidamente establecidos en nuestro mundo literario de la época, Cela, Delibes, Torrente, por ejemplo. Mi experiencia personal me dice que las cosas ocurrieron así y la experiencia histórica enseña asimismo que los límites no son, como ocurre con los meridianos, otra cosa que líneas ficticias nacidas del comprensible amor del hombre por la geometría. A mi entender, lo que ocurrió aquí en los cincuenta fue el trasunto tardío, y mediatizado por los imperativos sociales y políticos, de lo que emerge en el mundo cultural europeo al acabar la guerra mundial. Lo cual supone que en este peculiar intento de acomodarse al pulso de las sociedades vecinas contó decisivamente la paradójica singularidad española de constituir el único país donde el fascismo no había sido liquidado. Y ello porque supuso no sólo una rémora a la hora de establecer relaciones directas e inmediatas con lo que ocurría al otro lado de nuestras fronteras sino porque enrareció la búsqueda de auténticas reflexiones sobre nuestra situación. Los intelectuales europeos se inician a partir de 1945 en un proyecto cultural —y por tanto ideológico— encaminado a operar como conciencia crítica de la sociedad; hacen suya la defensa del socialismo, se oponen a la guerra fría, apoyan las luchas de liberación en los pueblos colonizados y tratan de insertar, en definitiva, sus hallazgos de estilo en una concepción radicalmente ética. Pues bien, si esa era la referencia, el problema consistió en que había que camuflarla.

Lo que el escritor español de esos años tiene ante sí a la hora de aventurarse en un intento similar le impone un condicionamiento previo e íntimo que se llama autocensura y le sitúa ante una sociedad que rechaza ese proyecto — es obvio que los grupos sociales en los que se podría haber sustentado carecían de posibilidades de oír su voz, eso sin hablar del exilio—. En consecuencia lo primero que sucede aquí en ese momento augural es que queda falseada de raíz la innovación. Esa simbiosis fecunda que moderniza todas las culturas y que consiste en injertar lo ajeno en el tronco propio queda reducido en la España de los cincuenta a una operación de iniciados. Curiosamente, un proyecto cultural que aspiraba a despertar las conciencias de las mayorías ha de hacer suyos los modelos de los grupos esotéricos. Lo que arranca es pues un movimiento lastrado, sustentado precariamente en unos pocos escritores con público y que debe dedicar una gran parte de su energía, una parte sin duda desmedida, a trabajos estrictamente políticos que tampoco pueden alcanzar la proyección deseable.

Sin embargo, y pese a estos lastres, la fuerza con que emerge el grupo de los cincuenta es grande, aunque sin duda proviene más de las carencias del rival —y enseñaría poco después la oreja otra carencia: la de la propia convicción—. Bastaron apenas media docena de años para que la censura, las dificultades de relación con el exterior, el rechazo del público, la imposibilidad de conseguir otro nuevo, agrandaran a los ojos de los protagonistas del intento sus errores, que sin duda los había. Esa fuerza inicial, nacida insisto de la inanidad del contorno, pareció pues, disolverse como un azucarillo. Lo cual, dejando al margen los costos personales de cada escritor, no puede decirse que fuera algo sustancialmente nefasto. Tan estéril es doblar servilmente el lomo como empeñarse en un erguimiento numantino.

A estas alturas, a mí me parece bastante evidente que los frutos del grupo de los cincuenta provienen tanto de la pasión con que iniciaron su aventura como de la búsqueda de un difícil acomodo a una sociedad que desconfiaba de ellos. Si ponemos algunos nombres y pensamos que la cultura imperante cuando el grupo surge la protagonizaban el señor Pemán, o el señor Neville o el señor Gironella, podremos calibrar lo que supone la salida a la luz de novelas como Los bravos, Juegos de mano, Central Eléctrica, La mina, Las afueras, Nuevas amistades, los cuentos de Ignacio Aldecoa o El Jarama. Y como puede verse cito sólo obras de los autores que rompían en la década ya que el grupo incorpora a quienes como Marsé, Martín Santos, Sueiro, Martínez Menchén, Caballero Bonald, Carmen Martín Gaité configuran hoy una excelente floración de novelistas.

A título meramente recordatorio y para terminar, me parece imprescindible evocar lo que sucede en este país con la aparición de El Jarama de Sánchez Ferlosio. El silencio posterior de Ferlosio como narrador no impide valorar cómo ese proyecto de las vanguardias juveniles críticas hace su mella en un autor que, iniciada su carrera literaria con un libro, Alfanhuí, situado en unas coordenadas muy alejadas, hace suyo de manera ejemplar un proyecto literario de renovación lingüística acorde para servir ese propósito ideológico ya aludido.

Porque, en efecto, la opción de El Jarama por el habla popular, que expresaba la opción por la temática más profunda de la condición de los oprimidos, desató un auténtico fuego graneado de la crítica y las mentalidades conservadoras. Los argumentos principales —no cuenta nada y lo dice como lo diría cualquiera, vea usted la gracia— apuntaban a la raíz del proyecto, al corazón mismo de esa literatura. Hoy sabemos que, pese a las limitaciones de un método basado en la expresión coloquial, El Jarama cuenta sobre nuestra vida y la vida de ciertos seres humanos infinitamente más que las alquitradadas novelas de un señor Halcón y lo cuenta con más galanura y más inventiva lingüística que el gracejo del insigne gaditano don José María. Pero, atención, las andanadas contra El Jarama, si mayores, fueron las mismas que recibieron los cuentos de Aldecoa o las creaciones novelísticas de los que entonces publicaban sus primeros libros. Acaso por ello, cuando el recelo de la crítica instalada tuvo como respuesta el apoyo de la crítica joven que emergía en las revistas universitarias, es decir, cuando el proyecto cultural del cincuenta empezaba a encontrar apoyos, precarios pero suficientes para proseguir su andadura, el aparato político buscó el descabezamiento por la vía rápida. Mientras en el seno del grupo surgían las primeras respuestas en busca de nuevas vías —Tiempo de Silencio— el Ministro Fraga Iribarne se encargaba de liquidar la editora que había apadrinado el proyecto: Seix Barral. Y Carlos Barral salía de la empresa, las conexiones editoriales con Europa se liquidaban y se iniciaba un período de mudez, verdades a medias, desprecios innecesarios y ajustes de cuentas hechos en nombre del sacrosanto bien escribir. Han debido pasar otros cuantos años para ver en que quedó aquello con lo que se pretendió enterrar a «los del cincuenta».

Creo que respondo así a la última pregunta de OLVIDOS. Lo que aportaron los escritores del cincuenta fue un proyecto estético modernizador, entroncando con los intelectuales críticos europeos, basado en la recuperación del habla actual y de los problemas acuciantes de una sociedad que se había prohibido mirarse a sí misma ■



ANA MARIA NAVALES

1. La que se desprende de una actitud ética, de su postura crítica frente al Régimen y sus consecuencias en la situación sociopolítica del país a cuya transformación se desea contribuir, con intención denunciadora de una realidad opresiva, desde el marco de gran pobreza cultural de la posguerra.

2. Distinguiría diversas tendencias tanto en novela como en poesía dentro del grupo. Empecemos por la narrativa.

No hay que olvidar la formación autodidacta de la mayoría de estos escritores, por el rechazo casi general del ambiente universitario del momento y por las dificultades que la censura puso a la difusión de obras significativas de la cultura del extranjero (Seix Barral atenta a las novedades de fuera del país se movió necesariamente entre los límites permitidos). Así su mundo literario referencial se ciñe a la narrativa norteamericana de la generación perdida, el neorrealismo italiano, algo del *nouveau roman* francés, y el existencialismo con la idea sartriana del compromiso histórico y moral del escritor.

De todo esto deriva (dicho dentro de una necesaria generalización, puesto que también se escribieron algunas novelas imaginativas), primero un neorrealismo que desembocará después en un realismo social, por centrarnos sólo en las dos líneas principales. En ambas hay una actitud realista, voluntad de objetivismo, deseo de una regeneración literaria no exenta de compromiso político; pero, en el neorrealismo, el inconformismo se mueve dentro de unos cauces de mayor coherencia artística y calidad estética en las obras. En la novela del realismo social se tiende a un mayor populismo, se está más atento a la denuncia, al enjuiciamiento crítico de la sociedad que al lenguaje, se toma a la novela como vehículo para conseguir fines extraliterarios.

En poesía habría que distinguir también, dentro de la corriente de escritura poética que desea apartarse de convencionalismos, marcada por la influencia de *Sombras del Paraíso* y la visión realista, terrible, y rehumanizadora de *Hijos de la ira*, esa poesía social dirigida a la «inmensa mayoría», con intención denunciadora, de cierto prosaísmo, derivado de la buscada sencillez del lenguaje y su tono narrativo; y la poesía en que se muestra la subjetividad del poeta, en lucha con su entorno, de aire intimista, que convive con una tercera enraizada con la problemática del momento, pero que se puede enmarcar asimismo dentro de la subjetividad. Lo que se ha venido llamando poesía «desarraigada» y «arraigada».

3. Creo que sólo se mantiene como objeto de estudio de una etapa que se juzgó necesaria. La conciencia del fracaso de la literatura de compromiso social y de su escaso valor artístico, salvo excepciones, produjo la renovación de la estética del realismo social desde dentro. Las novelas de Caballero Bonald y Luis Martín Santos, de principios del sesenta, y el mejor conocimiento de la novela hispanoamericana, abrieron el camino hacia la imaginación y la renovación del lenguaje.

En el confuso panorama de la poesía actual, donde todo parece posible, se mantienen aún nombres aislados fieles a sus temas testimoniales, nostálgicos de una lucha desde la literatura, pero con renovación de sus formas expresivas ■

RAFAEL PEREZ ESTRADA

1.º Cuando, como en mi caso, se está fuera de todos los programas generacionales literarios, contestar a una pregunta solemnizada en sí misma por la «coherencia histórica», amén de encerrar una trampa sadomasoquista, por el aquél del congnio no juegan, consigna una posible y nada despreciable proposición, no sólo a romper la línea decadente que me configura en un todo con la *chaise-longue* en la que escribo, sino a concretarme en un tema casi tan veleidoso como la natural sonrisa de los ángeles o el oscuro sentido cóncavo o convexo de sus atributos. Y es que, en primer lugar, habrá que tener certeza, en términos de ciencia y no de especulación literaria, de si hubo o no una generación con singularidad propia para ser definida como de los cincuenta; y, de otra parte (para el caso que consideremos afirmativa la respuesta), si la generación asumió o no, con voluntariedad propia, la coherencia histórica. Y hablo de voluntariedad porque un grupo, para ser tenido como tal, requiere una previa decisión, una toma de conciencia y una, desde el presente, leve representación, casi desdibujada, de ese futuro del que va a ser objetualmente (en lo literario, al menos) parte. Mas si en todo grupo, en favor de lo solidario, el individuo pierde parte de su entidad, para el supuesto de que se entienda por grupo o asociación literaria en el tiempo, la obra y decisión de Rodríguez, Cabañero, Valente, González y Sahagún, el resultado, la búsqueda de elementos comunes entre ellos, forzosamente llevará a una respuesta antipática para la decisión colectiva, y como consecuencia a la duda de si la afirmación no es más que el resultado de una «pronta necesidad» tan frecuente en el mundo universitario español de clasificar, dividir, sumar o agrupar, contra todo sentido, al solo afán de levantar una parcela virgen para nuevas meditaciones literarias.

2.º Por coherencia inmediata con mi anterior respuesta debería abstenerme de contestar a esta segunda, que en su planteamiento encierra una afirmación en favor de la existencia de un grupo o generación de los cincuenta; mas como admite contestación la pregunta eludiendo aceptar el pequeño dogma que se propone, quisiera decir que, considerando en términos de hipótesis la existencia del grupo, nos encontramos con un problema aún mayor que el planteado con el 27, respecto a quiénes deben o no estar en dicha catalogación, cuestión que ya evidencia la inconsistencia de la propia agrupación. De otra parte, y en iguales términos de especulación, forzando el tema, habría que reconocer que estos poetas tuvieron una idea bastante clara de rechazo a sus mayores más significados, los del 27, y de otra parte que intentaron funcionalizar el lenguaje, dándole una parquedad que, si bien es virtud de notarios, tratándose de poetas y narradores más que otra cosa es vicio, pobreza y atentado contra la generosidad del idioma. Por lo demás los conceptos templados de lo social y otros datos son comunes tanto a estos escritores como a otros anteriores e incluso coetáneos, a los que nadie se les ocurriría sumar a esta ficticia cooperativa literaria.

3.º Individualmente los agrupados en esta hipótesis de trabajo siguen, casi todos ellos, produciendo una obra de un interés que va desde lo prodigioso, como es el caso de Valente, hasta las afinidades estéticas cada vez más vinculadas con otros sucesos literarios, como es el caso de Brines respecto al grupo andaluz, «Cántico». Personalmente he sufrido una miopía de rechazo hacia la obra de Claudio Rodríguez, una falta de contacto que quizás se haya debido a mi sentido profundamente ribereño de lo mediterráneo ■



LUIS ANTONIO DE VILLENA

1.º Lo que hoy llamamos Generación del 50 se aglutinó (en el terreno de la poesía especialmente) en dos etapas. La primera —y grupal— tuvo su sede en Barcelona, y editó la colección Collioure. Tenía una forma nueva de encarar el compromiso político, pero este existía. Supongo que también era un modo de vida —en la misma Barcelona— noctámbulo y potatorio. Era el grupo de Barral, José Agustín y Juan Goytisolo, Gil de Biedma, Gabriel Ferrater, Valente... Al que se unieron pronto Angel González y José Manuel Caballero Bonald... Había otros, como Costafreda o López Pacheco que han devenido más marginales. (Conste que a mí la última poesía de Costafreda me interesa mucho). También iba por Barcelona García Hortelano, que era —según cuentan— como el correo del Zar entre aquella ciudad y Madrid. Pero con el andar del tiempo entraron asimismo en la Generación —y es natural que así ocurra— personas que estaban, en muchos órdenes, muy lejanas a aquel primitivo grupo barcelonés... Curiosamente algunos de estos incorporados, cuentan hoy entre los nombres cimeros de la Generación. Pienso en Francisco Brines y en Claudio Rodríguez, cuya actitud general era bastante distinta de la del grupo catalán... Co-

mo en todo «grupo» hay ahí coherencias y divergencias... Tanto entre los poetas como entre los novelistas, al parecer menos aficionados a las generaciones: Aunque claro que hay nexos, y bastantes, entre Martín Santos, Hortelano, Goytisolo y Fernández Santos, sobre todo en los años sesenta.

2.º Ética personal, compromiso político desde el «yo», y preocupación estética —aunque es una apertura en crecida— quizá sean los caracteres más elementales del grupo.

3.º Creo que la Generación del 50 —sus miembros más destacados— están entrando ya en el clasicismo. Empiezan a ser valores sólidos, indiscutidos, y los más jóvenes —sobre todo en poesía— los buscan, incluso a veces, con desordenado apetito. El punto de vista de mi generación era algo distinto, nosotros los conocimos —hace quince años o más— en cierto modo como valores aún en formación, aunque ya plenos de interés... Eran amigos más que maestros, hermanos mayores con los que tomar copas, no nombres a reverenciar. Los queríamos pero no los adorábamos. No creíamos del todo en ellos, como ellos (aunque cariñosos) aún no creían apenas en nosotros. Era una actitud más viva, más normal, menos académica. Pero hoy —aceptésemela la tautología— los que son, son lo que son: Esto es, notables narradores y poetas, a punto de llevarse definitivamente a las Piérides a la cama... (Y lo digo con toda honra, porque ellos fueron siempre muy cameros) ■

FELIPE BENITEZ REYES

1. Algunos de esos escritores se nos presentan hoy formando grupo; un grupo por supuesto heterogéneo, desde luego sin manifiestos y sin programa de mano de intereses poéticos, pero sí con conciencia de afinidad. (La colección Poesía para todos me parece un buen ejemplo de ello).

El boceto de una generación con el tiempo puede quedarse como tal boceto, desdibujarse o bien llegar a ser una cosa perfilada, nítida. La segunda generación de posguerra la vemos hoy de esta última manera.

De todas formas, creo que habría que ampliar la nómina «oficial» de los poetas del 50 y comenzar a tener más en cuenta las obras de Aquilino Duque, Vicente Núñez, Alberto García Ulecia, Ricardo Defarges, María Victoria Atencia, Julio Mariscal... de algunos otros que ahora olvido. Me parece que la aportación de cada uno de ellos enriquece de matices el dibujo de la generación.

¿Coherencia histórica? Bueno, el solo hecho de escribir una obra de valía tal vez represente la mejor manera de ser coherente con la historia literaria.

2. Hablar de características, así en abstracto, llevaría a algunas de esas vaguedades críticas, tejidas con hilo basto, a las que suelen recurrir los antólogos y los profesores, al menos los que conozco. Características comunes desde luego que las hay, y un cierto aire de época. Pero lo que me parece más importante es que también existen, dentro de un orfeón de buenas y muy buenas voces en general, algunos solistas que han elevado —y que siguen elevando— la calidad del tono de la poesía española contemporánea.

3. La mayoría de los más destacados poetas nuevos no tiene inconveniente en reconocer su deuda con las obras de algunos de los poetas del 50. Esta vigencia tal vez se explique —y ya lo he dicho en otra parte— por la circunstancia de que esos poetas del 50 no se limitan a transmitir unas fórmulas técnicas, una serie de hallazgos formales, unas recetas de cocina literaria, sino también algo más esencial: una manera de entender la poesía ■



JOSE LUIS GARCIA MARTIN

1. Habría que ponerse de acuerdo en qué se entiende por «coherencia histórica de una obra». Detrás de esa expresión yo creo ver una referencia al viejo problema del compromiso del escritor. Dentro de los autores del cincuenta, hubo algunos que se comprometieron activamente en la lucha contra la dictadura y llevaron ese compromiso a su obra. El resultado, por lo general, fue poco valioso estéticamente y de escasa eficacia revolucionaria. En la segunda mitad de los sesenta ya estaba generalizada la conciencia del fracaso. Hay entonces un periodo de crisis del que muchos no se recuperan, mientras que otros —Juan Goytisolo, entre los novelistas, José Ángel Valente, entre los poetas— intentan una literatura más innovadora. Un creador no escoge sus temas: los temas lo escogen a él. No es que yo sea partidario de una esquizofrénica división entre el artista y el ciudadano que hay en una misma persona, pero creo que las buenas intenciones del segundo no deben perturbar la peculiar lógica interna del primero.

No quiere esto decir que la muerte de Allende no sea un tema lírico tan válido como la muerte de Amarilis, o la realización de una huelga tan novelesco como el adulterio de cualquier señora sensible. Tautológicamente, habría que afirmar que sólo la mala literatura social es mala (durante la posguerra casi siempre fue además algo peor: aburrida).

2. No está bien definido el grupo de los años 50 y por ello resulta difícil señalar sus características más notables. Generalmente esa expresión se refiere a los poetas y novelistas que participaron del realismo crítico en torno a la editorial Seix Barral y al crítico José María Castellet. Pero al margen de ese movimiento quedaron nombres muy valiosos, algunos ya incorporados a la nómina «oficial» (es el caso de Francisco Brines), mientras que otros siguen marginados, como Aquilino Duque, o María Victoria Atencia hasta ayer mismo.

La característica que yo destacaría en los poetas del grupo que más me interesan es su rechazo del vacío experimentalismo, del culturalismo de guardarrropía, del tedio como virtud. El no repetir una fórmula, el saber callar a tiempo, es también un mérito (patente, sobre todo, en poetas como Gil de Biedma).

3. Allá por 1970 estaba de moda descalificar en bloque la poesía de posguerra (salvo algunas curiosidades como Carlos Edmundo de Ory o Miguel Labordeta) para pasar de un salto a los poetas del 27 o al modernismo. La situación actual es muy distinta. El 27 se está convirtiendo en arqueología con sorprendente rapidez. Pronto, como antes el 98, será sólo cita de políticos ilustrados (entre los socialistas andaluces me cuentan que Cernuda hace estragos) y lectura obligatoria en BUP. Una buena parte —y quizás la mejor parte— de los poetas jóvenes saltan hoy sobre la senilidad precoz de los llamados novísimos para encontrarse con los poetas del cincuenta, quienes en estos últimos años han adquirido la categoría de clásicos ■



LA POESIA DE GABRIEL FERRATER ENTRE LA ANECDOTA Y LA MORAL

Núria Perpinyà
Filella

Gabriel Ferrater (1922-1972) fue un hombre esencialmente polifacético, inmerso en las polémicas lingüísticas de su tiempo, lector y crítico de gran erudición —amén de cultivar otras actividades como la crítica pictórica o las matemáticas—. Un nuevo modelo de intelectual, erudito y mundano, atento tanto a la tradición como a las palpitaciones de su tiempo, que veía la cultura como un fenómeno interdisciplinar a la manera de un Jakobson o un Leonardo.

Como poeta representa uno de los mayores renovadores de la literatura catalana del siglo XX. Su poesía se aparta del mesianismo del realismo social imperante por aquel entonces y ofrece otro tipo de realismo, cotidiano e individual. Su postura ante el vanguardismo es altamente reticente: frente a su tendencia a la ininteligibilidad Ferrater defiende una escritura que «tenga como mínimo el sentido de una carta comercial» y frente a su provocación del lector Ferrater destaca la gran importancia del interlocutor poético al que no pretende en absoluto *épater* sino mostrarle su realidad de hombre. Su estética es antirromántica en el sentido que la exaltación del *pathos* romántico desemboca demasiado a menudo en un ridículo y decadente *bathos* —el poema *A través dels temperaments* parodia precisamente estas excesivas vehemencias—. Porque Ferrater, sobre todo, huye del angelicalismo poético, de las sagradas mayúsculas, de los raptos inefables, a favor de un irónico y desmitificador racionalismo.

La figura de Ferrater supuso un revulsivo en el panorama catalán de los años sesenta. Su obra firmó el acta de defunción del realismo cívico y se alzó como un nuevo modelo a imitar. Muchos autores le reconocen como maestro, entre los que cabe destacar a F. Parcerisas, N. Comadira, M. Pessarrodona o S. Oliva.

En su poesía más que de temas recurrentes cabría hablar de actitudes morales constantes a lo largo de su obra que van tomando forma a través de una serie de anécdotas. Merece especial atención la tensión entre el *tempo* personal y el tiempo histórico ante el cual el poeta defiende a ultranza el compromiso con la propia vida sobre el social o político. Esta tensión redundará en otro de los paradigmas de su poética: la elección moral —«la tria»— como una actividad que ensalza a la condición humana y a la vez la subyuga. Estos debates éticos

son presentados por el poeta a través de anécdotas aparentemente livianas, como en el caso de la elección moral en los poemas *Faula primera*, *Faula segona*, *Sacra rappresentazione* o *Els miralls*.

El miedo —«la por»— es otro de los temas obsesivos. Un miedo polisémico con múltiples funciones: el miedo infantil substituido por una adolescencia feliz; la guerra como el reino del miedo contra el cual se combate sublimándolo a unos ideales; miedo a la inseguridad que los hombres intentan esconder a través de las seguridades materiales pero que el poeta vence por un medio más «brillante»: las racionalizaciones; el miedo a la propia conciencia escindida entre la voz indulgente y la fría aristarca; el miedo en las relaciones amorosas por la inconstancia de la felicidad y porque entre amante y amada existe un gran desacuerdo anímico; el miedo adulto del que también habla C. Barral en el fragmento final de sus memorias: la incerteza ante todo y todos y, sobre todo, ante sí mismo. Ante el miedo sólo puede alzarse el voluntarismo. Es el «quiero creer» tan típicamente ferrateriano.

Las reflexiones morales no aparecen de forma teórica —salvo en forma de breves sentencias— sino filtradas a través de anécdotas cotidianas que el poeta desarrolla en el poema y que a menudo revelan su sentido en el epifonema. El poema *In memoriam* es un ejemplo preclaro ya que lo que aparentemente es una sucesión de anécdotas sobre la guerra implica no sólo un nuevo punto de vista en términos de felicidad sobre la guerra civil sino un sentido que corre de forma subliminal a través del poema, ya que los múltiples y variados hurtos que realizan los personajes son meras anécdotas al servicio de la reflexión del poema: el individuo se hace a sí mismo robándose a la colectividad o bien robándola para su propio provecho. Es evidente, que esta actitud ética a favor del egoísmo transgrede la moral convencional, que prefiere el sacrificio en bien de la comunidad antes que la felicidad del individuo.

Las relaciones amorosas representan en la poesía de Ferrater la *praxis* donde los conflictos anímicos y temporales se articulan. Mientras que el «yo» poético se ve a sí mismo como un Pígalión menospreciado por su obra, la amada; ésta se rebela ante esta posesión que no reconoce y, en consecuencia, le aboca hacia la enajenación y su total sumisión. Porque, además, la amada considera la relación amorosa como un simple juego incapaz de

extraerle el sentido que sólo trasciende al poeta. Sin embargo, a pesar de las displicencias de la amada, tan sólo a través de ella el poeta puede recuperar su perdida juventud que sabe irremisiblemente fallecida para él, pero con la que todavía puede ponerse en contacto por medio de la risa joven y amada. No obstante, demasiado frecuentemente la risa es tan joven como necia.

Este acuciante requerimiento a la amada es el *leitmotiv* de *Poema inacabat* en el cual el poeta se ofrece de forma absoluta a Helena, pero la historia queda inacabada porque falta la respuesta de este interlocutor, es decir, saber «cómo se enamora la heroína». No en vano, el profesor Pere Rovira ha postulado una lectura del poema en base a una propuesta de matrimonio.

Por otro lado, cabe resaltar la preocupación de Ferrater por

el rendimiento de su lengua, el catalán, y de los recursos lingüísticos. De aquí que puedan establecerse relaciones entre su actitud lingüística y su actitud moral. Por ejemplo, entre las afirmaciones sintácticas atenuadas (*jo no sé si, em sembla, potser...*) y la postura relativizadora de Ferrater ante el mundo o entre el uso importantísimo de clíticos (especialmente de los llamados dativos de posesión: benefactivo, intensivo y ético) y la constante personalización que Ferrater infiere a su mundo, ya que los objetos en sí no importan —como se explicita en el poema *Tres llimones*— sino sólo si son personalizados o entre el considerable uso de deicticos espacio-temporales y su contribución a la corporeización del poema delimitado por aquí y ahora.

Las influencias literarias de Ferrater son en esencia las mismas que para el resto de la generación de los cincuenta: T.S.

Eliot, W.H. Auden, Kavafis, Pavese, J. Donne, etc., las cuales se insieren en los poemas sin el exhibicionismo culturalista propio de poetas posteriores como los novísimos. Al contrario, las experiencias de lectura se engarzan con las experiencias vitales formando un sólo tejido. Las influencias se reflejan en los poemas de diversas formas: desde imitaciones de imágenes como en el poema *Mecànica terrestre* donde aparece la metáfora de Valéry de los edificios a medio construir como granadas abiertas, hasta recreaciones de todo un poema como en el caso del poema *Lorelei* basado en el poema quinto del *Die Heinkehr*, de Heine o el poema *La lliçó basat en el poema de T. Hardy She opened the door* y el de Graves *The door*, pasando por imitaciones de conceptos como el del poeta pescador de imágenes de W.H. Auden o el del cuerpo como libro de J. Donne. Los plagios más evidentes son las citas literales de Baudelaire, Villon o del *Roman de Perceval*. Los de mayor complejidad son los que han sufrido una gran manipulación por parte del autor, por lo cual más que de plagios cabría hablar de influencias o concurrencias de motivo, como en el caso de *Cambra de la tardor* en donde confluyen, entre otros, el tema de la incomunicación de la pareja reflejado en un diálogo evasivo como en el segundo poema de *The waste land* de Eliot y la recreación de la que fue habitación amorosa como en el poema *Dopo* de Pavese. La relación de influencias y plagios en la obra poética de Gabriel Ferrater no queda agotada en esta breve exposición sino que constituye un material tan considerable como sugerente.

Ferrater es un tipo de intelectual que ha de conectarse con otro tipo de intelectuales como W.H. Auden o D. Thomas, atentos a su oficio y al mundo y sus cambios, ya que su voluntad de modernidad iba más allá de las posibilidades que la cultura y la tradición literaria catalana podían ofrecerle. Es por esto que Ferrater, poeta de la experiencia, entronca más con la tradición poética inglesa que con la suya inmediata. Este hecho nos lleva a preguntarnos hasta qué punto el peso de la tradición de la propia lengua es superior al de la tradición que un escritor se elige para sí mismo independientemente de la lengua en la que se exprese. O dicho de otro modo, ¿Ferrater es un poeta inglés en lengua catalana o bien pertenece —aunque sea de forma heterodoxa— a la tradición catalana? Mi punto de vista es que el mundo poético de Ferrater se halla mucho más cercano del de Gil de Biedma que no del de Carner, Foix o Ribas.



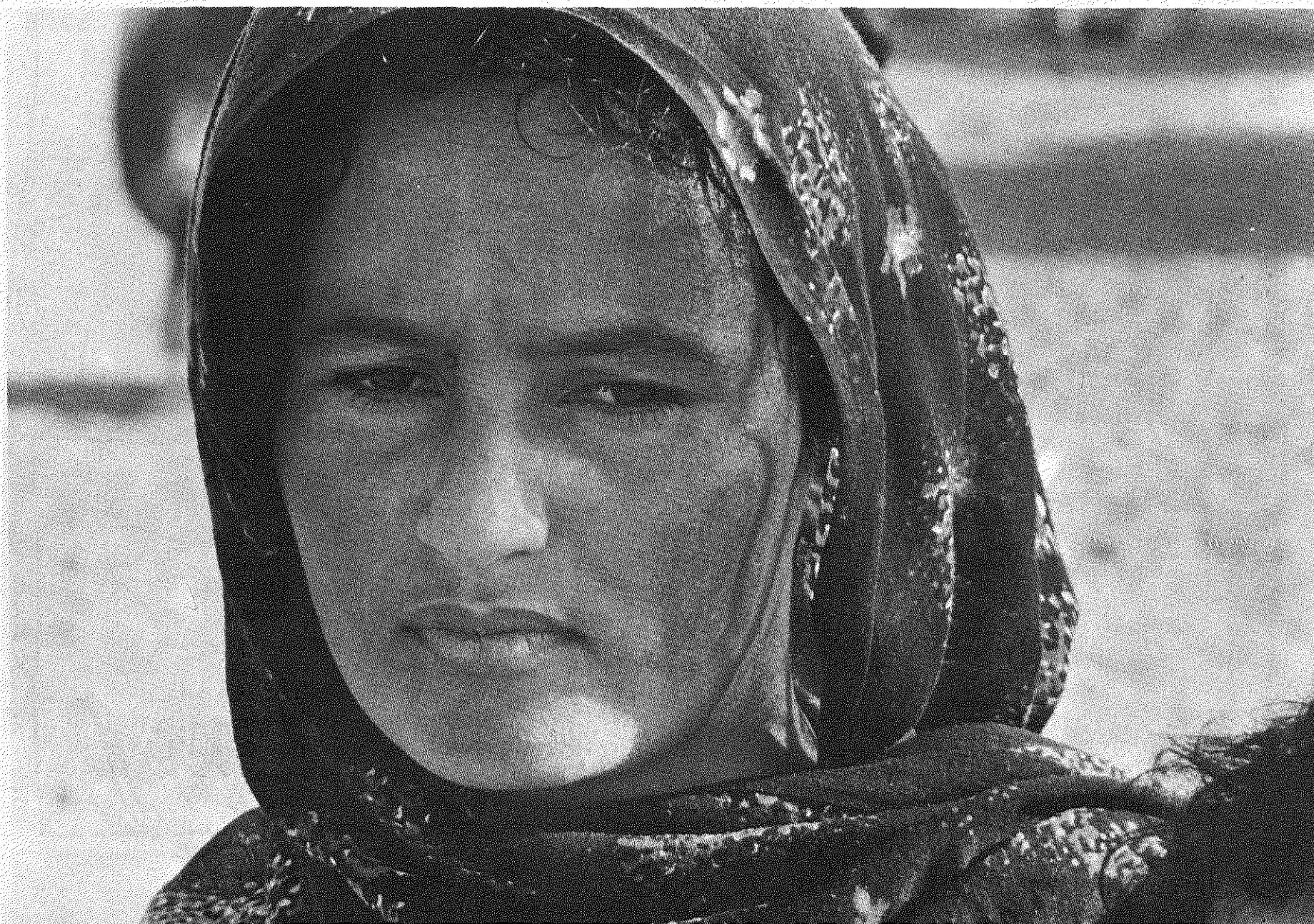
5 ROSTROS DEL POLISARIO

José Garrido

En el mes de octubre, el fotógrafo José Garrido estuvo en los campamentos del Frente Polisario, recopilando material gráfico para una agencia de noticias. OLVIDOS publica en estas páginas cinco imágenes, traídas de ese viaje, que acercan otros tantos rostros de un pueblo al que le sobran enemigos y a cuya voluntad de supervivencia como tal acompaña, modestamente, nuestra solidaridad.







LA CIUDAD ABSORBE TU
SANGRE ABIERTA

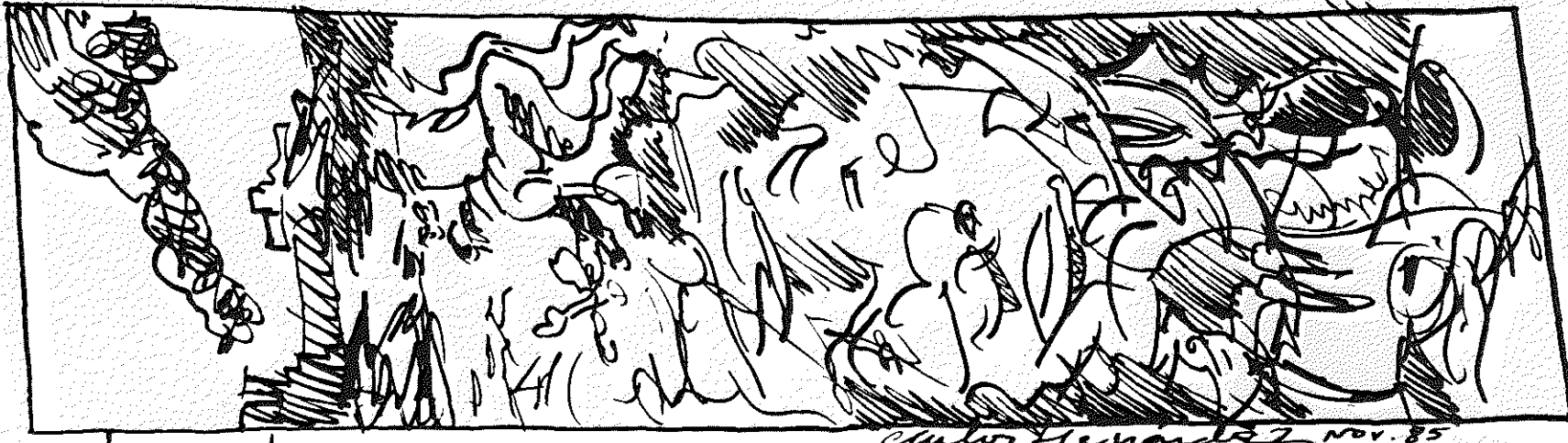
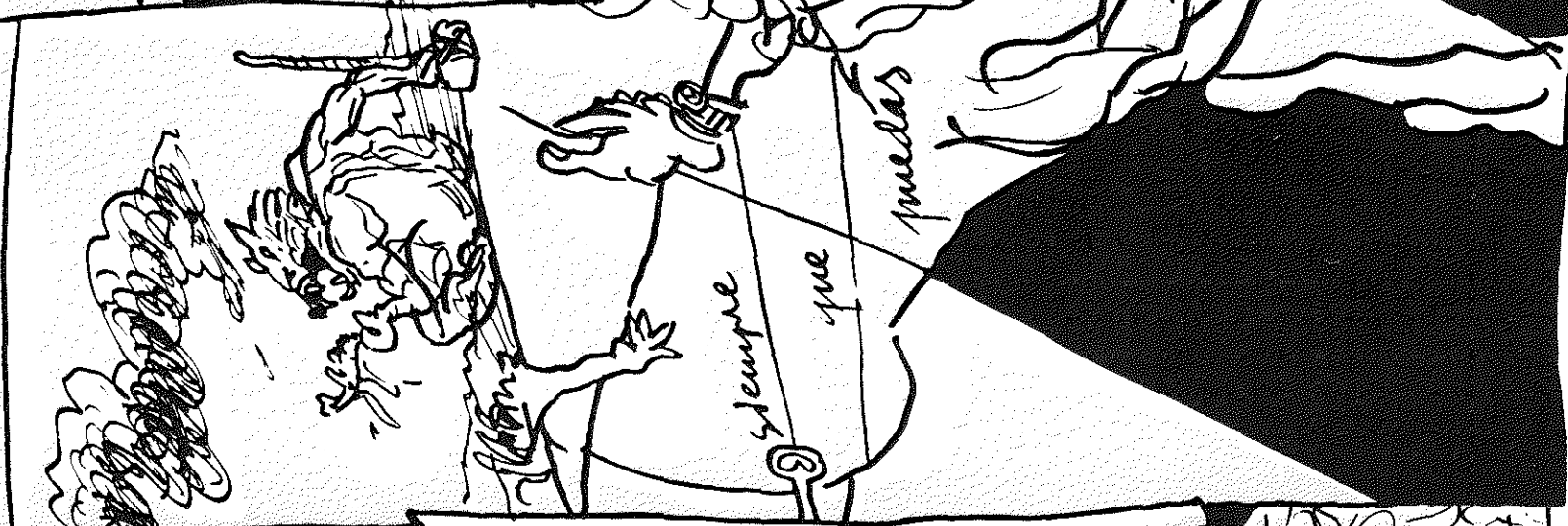
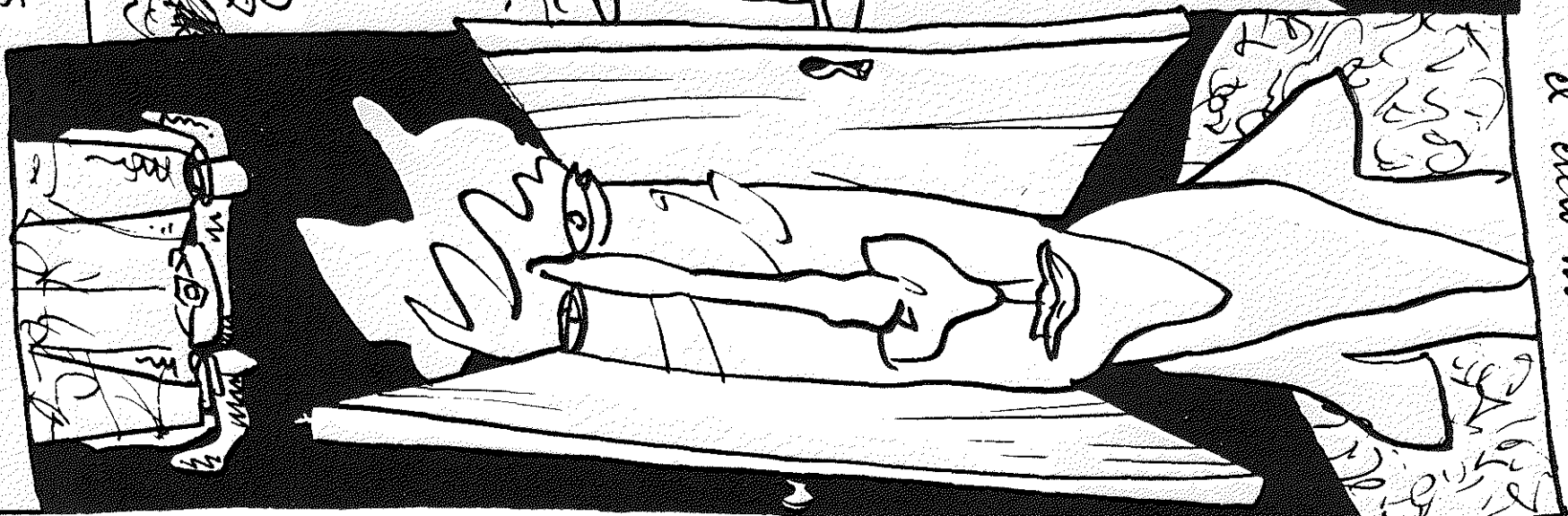
Y UN VEHÍCULO EN CÍRCULO
MERODEA TU FRENTE
ROTA

HAY LUGAR PARA
CAMINAR, BURLAR LA LUZ,
ABRIGAR EL RAYO
SALVADOR DE LA MUERTE.

LAMETÓN DE PERRO
RAÍDOSO
RODEA TU FRENTE
ARTIFICIAL

LA CIUDAD ES
PARAÍSO DE PERRO
HAMBRIENTO

Lameton de perro hambriento
BIMESMO



la tierra diez
(1ching)

el cielo nueve

la tierra ocho

el cielo siete

la tierra seis

Carlos Hernandez nov. 85

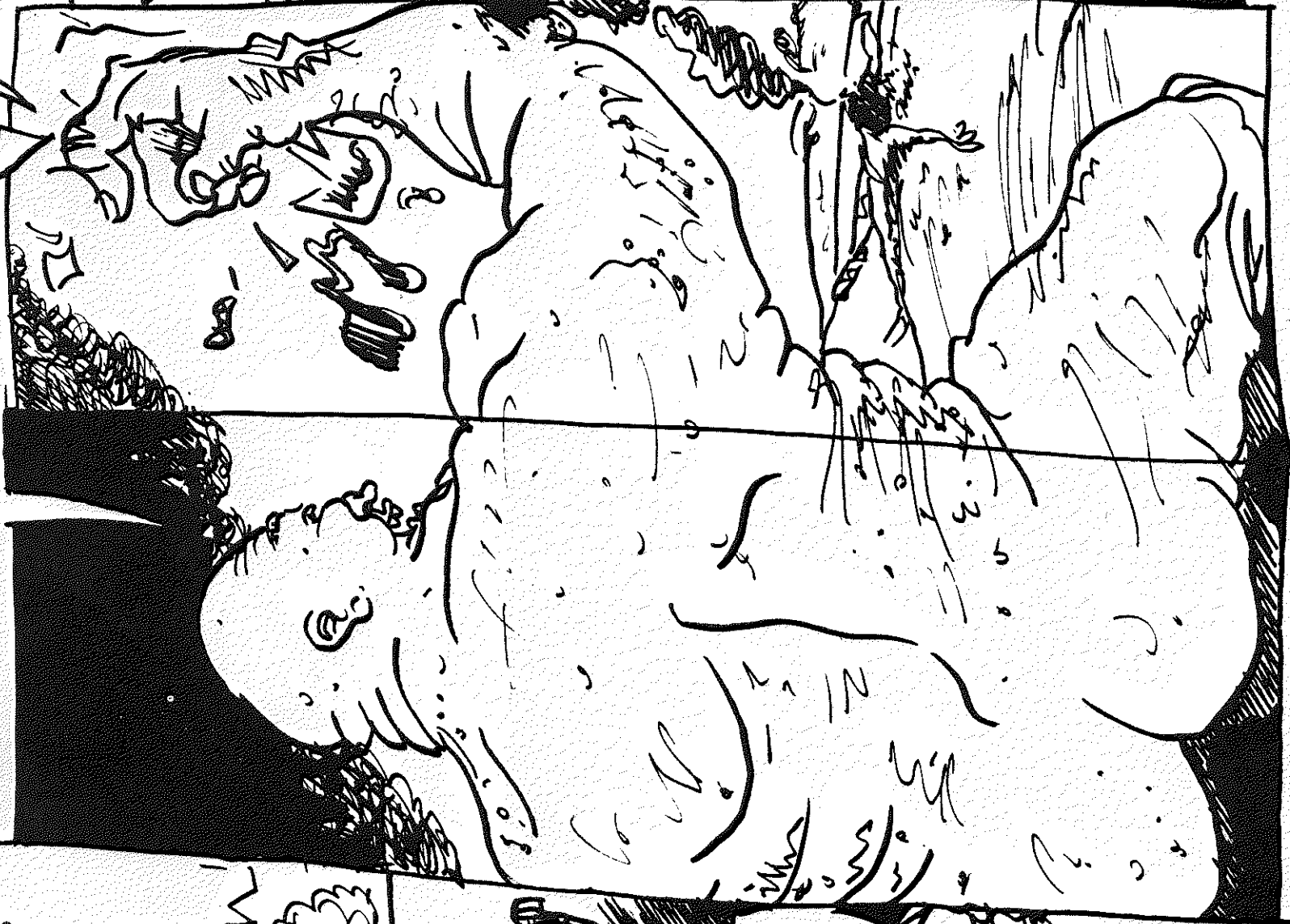
CAMINA, CAMINA...

YO SOY LA IMAGEN DEL
VICIO, VEN A MÍ Y
SÍGUEME.

VIDRIOS ROTOS, HUMOS
DE PAPEL.

COMENZARÁS A PARIR
TUS PLACERES CON DOLOR,
A CREER EN EL REFLEJO
TURBIO DE LOS
ESCAPARATES.

YO SOY LA CIUDAD
TRANQUILA
DEVORO LA MENTE
DE LOS NIÑOS Y
NUTRO DE PROYECTOS
EL MAÑANA.



Extrarradio estridente
BLURSSMOG

el cielo es uno la tierra dos el cielo tres la tierra cuatro el cielo cinco

POSTALES DE NINGUNA PARTE

¿Quién dijo ciudad? Los sucesivos ombligos de la honra menestral han dictado a las ciudades modas que caen sobre ellas como los colgajos de un mal teatro de carretera y manta.

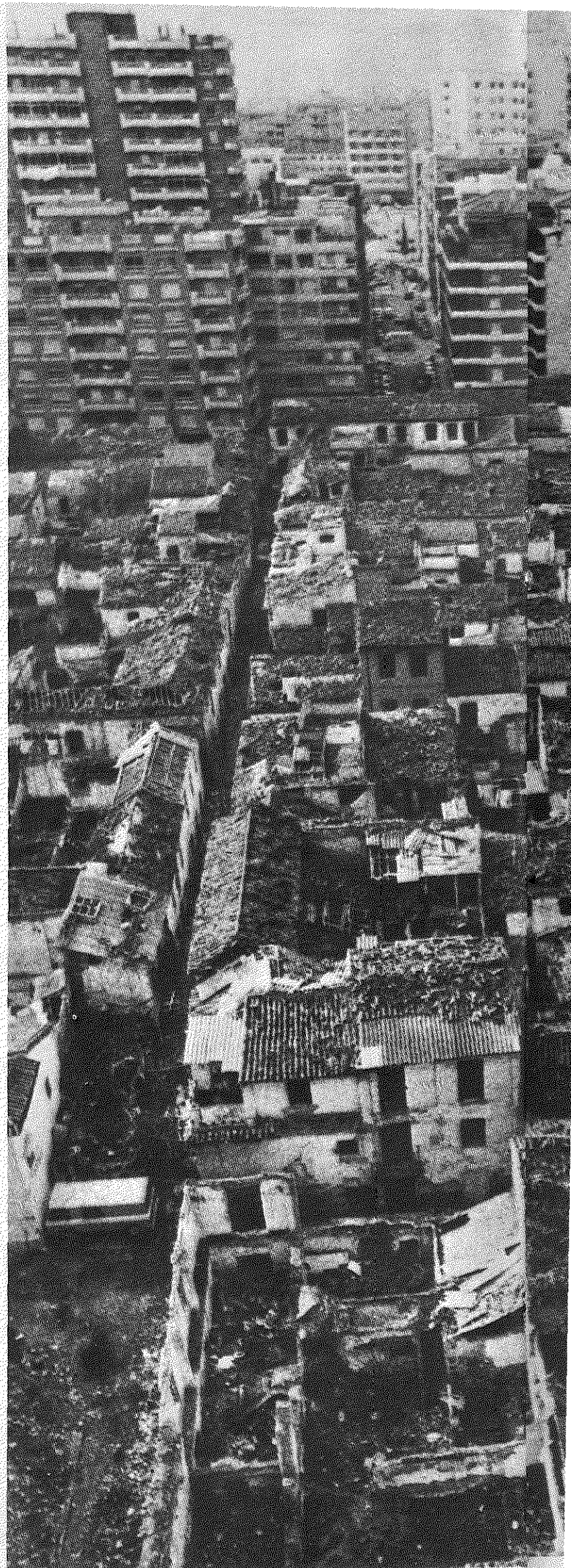
A gusto de los indicadores las ciudades se hunden y luego reaparecen, como las endémicas estrellas de nuestro music-hall, con más lentejuelas y más plumas, pero siempre acompañadas de la misma y caduca orquesta de prestigiosos maestros.

Así ocurre que la verdad de las ciudades se deposita, al modo de partículas clandestinas, en lugares tan poco visibles como comunes: la memoria de un viejo pianista de un club de las Ramblas, las manos —para siempre teñidas del color del café— de un camarero que ya no es joven y lleva diez años poniendo el desayuno a una clientela que, como mucho, ahora viaja en avión. Por esa regla de tres, todas las ciudades son la misma, y mandar postales de una a otra puede esconder la macabra intención de reducir la presunta originalidad de cada mito a pura redundancia.

Sin tal ánimo, pero desde esa convicción, OLVIDOS ofrece postales que proceden de patrias tan distintas y lejanas como usuales.

¿Quién dijo ciudad?

Ciudad es una cosa por la que se camina y se vive, o se intenta...





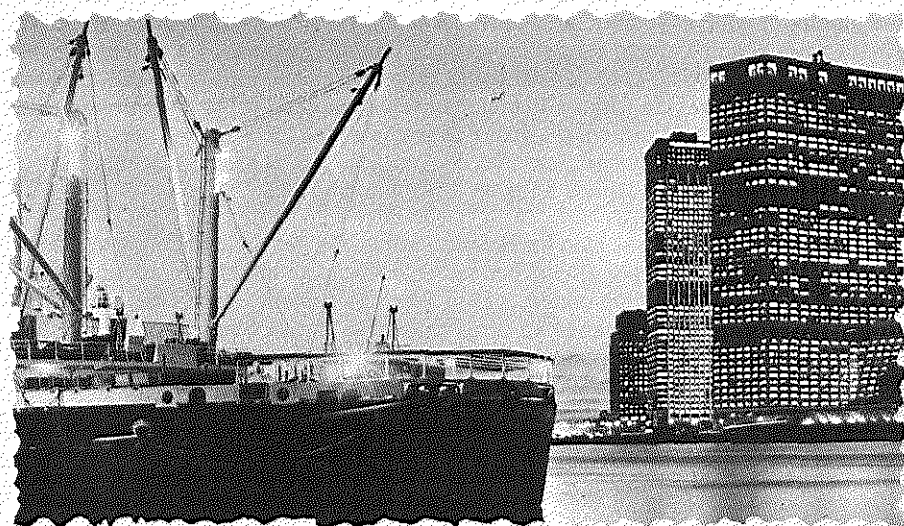
Fotos: J. Garrido, Jr.

ANIVERSARIO, Un Robinson apócrifo.

25
OLVIDOS

Antonio Muñoz Molina

Qué ocurre con los personajes cuando termina un libro: qué permanece de una ciudad cuando hace mucho tiempo que uno ha dejado de mirarla, cuando la ha clausurado y olvidado como ese libro que escribía hace tres años y del que ya sólo le queda un presentimiento de soledad y ternura que no llega a ser recuerdo, porque casi no existe, porque está disuelto en la proximidad de las cosas igual que la luz de este noviembre se disuelve sin repetición ni nostalgia en otros noviembreres sucesivos e iguales, en el de 1971, lento de aulas y de atardeceres fríos a la salida de un instituto de provincia, en el de hace tres años, otra vez, cuando el libro recién iniciado y la ciudad todavía apasionada y propicia eran la única disciplina de su corazón, su única patria insuficiente, perseguida, al acecho. Hay una cierta forma de la memoria que es sagrada porque se complace en volver abstractas las sensaciones más fugaces y en no desdeñar los saberes irónicos de la melancolía y del anacronismo, como esos pintores venecianos que representan a Eneas o a la Virtud con armadura de caballero barroco: esta tarde en que uno escribe apurando la decreciente luz es una tarde o vispera de 1982 en la que está sucediendo una página futura y acaso apócrifa del mismo libro que escribía entonces, y cuando salga, cuando huya, cuando enfunde la máquina de escribir como si cegara con una caperuza de cuero a un halcón tras el ejercicio de la altanería, hallará la misma ciudad de tenues azules y grises por la que caminaba tan obstinadamente entonces y pensará, como en esos sueños en los que se repite el pasado, que todavía tiene que escribir un libro que terminó hace dos años, del mismo modo que a veces sueña que está en el primer día de la escuela o que despierta de frío en un amanecer de barracones militares.

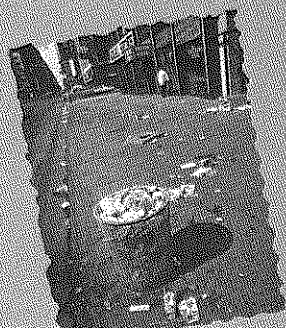


Pero un libro sólo existe mientras se está escribiendo: pero la ciudad no es nada cuando uno ya no la mira, cuando no escucha sus voces, si no es que bruscamente, casi a medianoche, se le descubren la soledad y el silencio, igual que a quien duerme en la vecindad sonora de un río lo despierta como una amenaza la interrupción de su curso. Entonces se adivina que el libro no terminó cuando nuestra voluntad lo quiso, porque la voluntad no es nada, que sólo fingió el final para esconderse y transfigurarse luego en otro, que esta noche de noviembre está sucediendo en 1982, o que debió suceder entonces y que ha aguardado tres años para cumplirse en nosotros, presente y no del todo anacrónica, limpia y alzada sobre el tiempo, sobre la doble serenidad de la inocencia y del conocimiento. ¿No he sentido a veces, cuando terminaba de escribir un artículo o un libro, que sólo entonces estaba preparado para comenzar, para olvidar todo el dolor y el tedio y todas las páginas escritas?

Miro otra vez en la noche un resplandor de silencio, de luces frías como la luna en la ciudad sin nadie, fuentes iluminadas que suenan como aquella voz de muchas aguas, azotando con una brisa de invierno las carrocerías de los taxis: miro las luces verdes y los interiores oscuros tras las ventanillas, reconozco el alcohol y la felicidad y la premura, el filo de una indudable madrugada baldía que debió extinguirse en un noviembre lejano y en el capítulo de un libro que ahora sé que ni siquiera he comenzado a escribir. Bares sigilosos, vastas plazas fluviales como las plazas con columnas de Roma, bosque talado y erigido de los símbolos que yo no supe advertir. Anacrónico y solo, dueño secreto del tiempo, subo a un taxi y doy las señas de mi casa, derribado por la gratitud y la dicha, sabiendo que esta noche es mentira el dolor y que sólo a quien está muerto le pertenece la codicia de los aniversarios■

HAY UN FIRMAMENTO PARA TI

Desde el lado caribeño de Manhattan

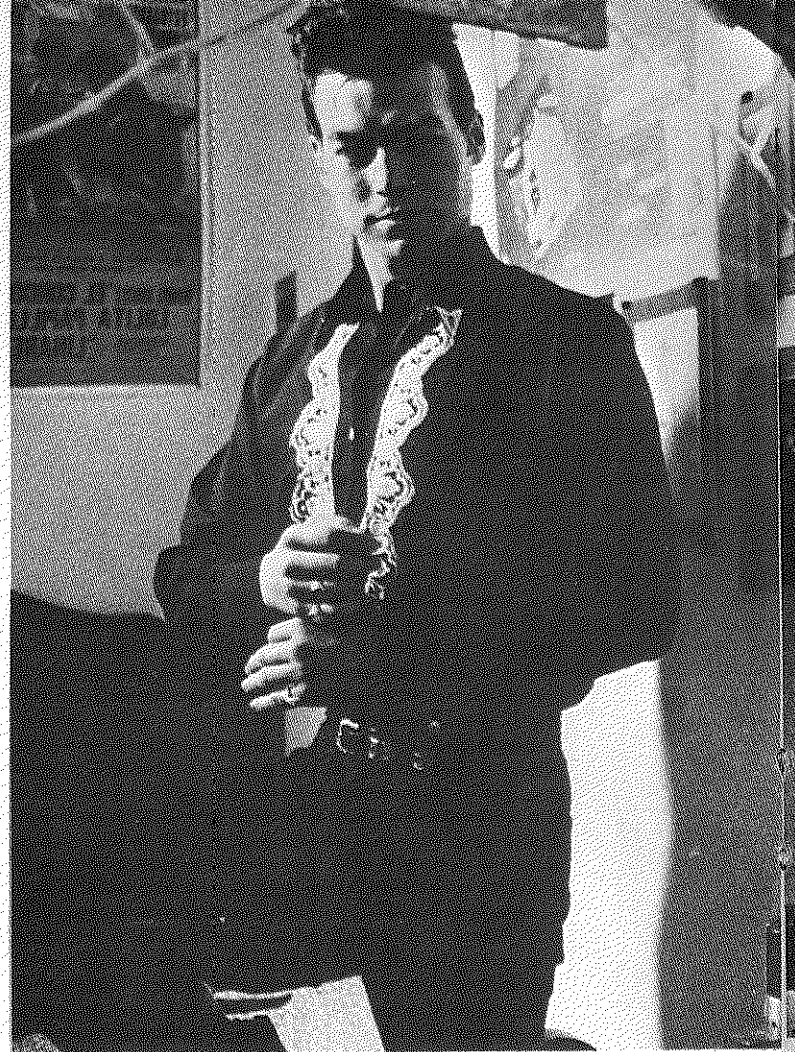


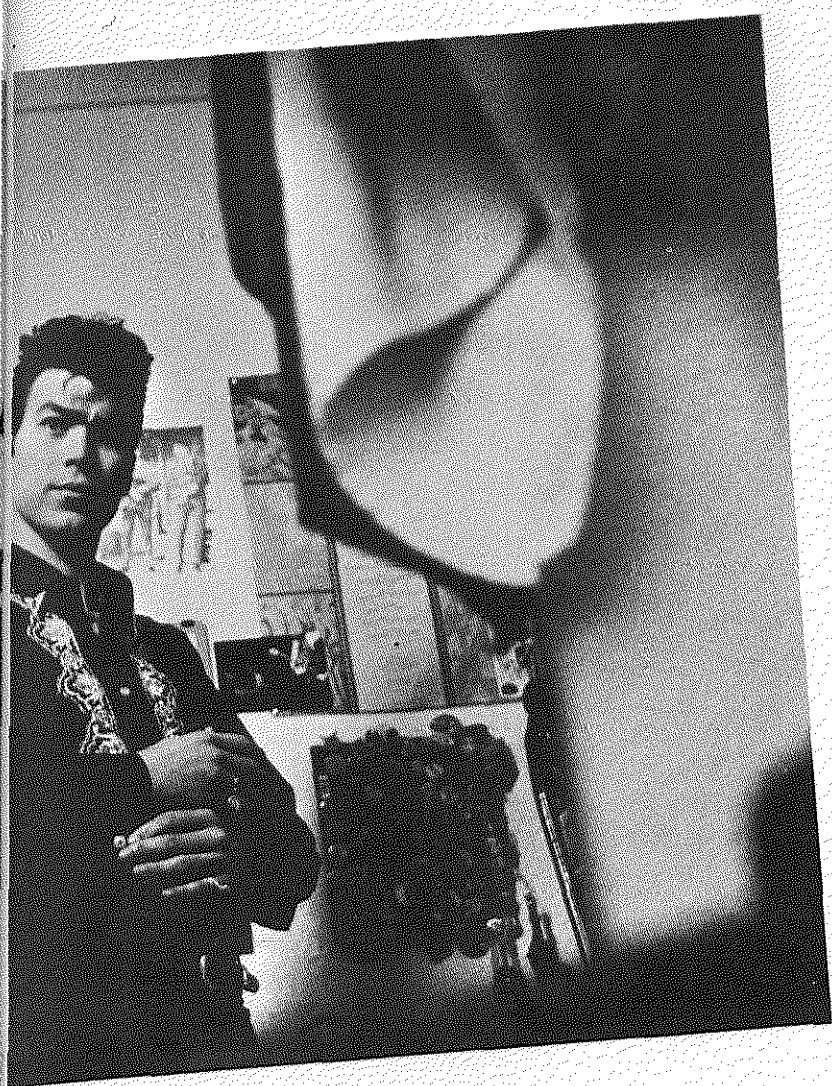
Cristina García

Había que pasar la estatua ecuestre de Duke Ellington y tres o cuatro esquinas muertas, cada cual con su borracho correspondiente, o el local cerrado de alguna lavandería libanesa. La quinta, la de la luz encendida a todas horas, era por fin *La Rosita*. El ensanche de la acera de enfrente se había convertido en el hogar de tres o cuatro locos callejeros, y para cruzar hasta *La Rosita* a menudo había que saltar por encima de sus extrañas posesiones: una colección de paraguas rotos, varias bolsas de basura, una cuidadosa pila de latas de cerveza. Y exponerse a recibir un consejo. O una queja, como aquél que le susurraba en español a quien quisiera oírlo: «Digo la verdad y nadie me escucha». «Mucho profeta», se lamentaba Don Víctor, el dueño de *La Rosita*, que se peinaba como un telegrafista del año diez y gastaba brazalete de luto. Don Víctor les temía porque con los cambios de la luna los locos se revolucionaban y más de una vez se le habían colado en los lavabos a predecirle a la parroquia el fin del mundo. También era compasivo, y explicaba, como si fuera la causa de todos sus males, que aquella pobre gente «no tenía recuerdos».

Don Víctor presumía de viajero infatigable, pero cuando a las tres de la madrugada el local se quedaba vacío esperando a los clientes del desayuno, él se iba a por la caja y empezaba a manosear las postales. «La Isla —decía entonces—. Qué belleza». Y no había más que fotos de Cuba; no aparecían para nada Macao ni Ceilán, aunque luego salieran en las confidencias de una hora más tarde. Eran siempre las mismas postales pintarrajeadas, las mismas palabras, «La Isla —y luego pausa— Qué belleza». Y las vistas de una playa con rocas y un faro, o de un fuerte, quizás era un fuerte. Una playa muy larga antes de anochecer. Palmeras y calles de piedra. Hasta enseñaba una virgen triangular pisando una media luna. «La trajeron los españoles», decía, «yo no creo en esas cosas, creo más en el diablo, pero me da buena suerte». Las bellezas de Cuba a lo mejor lo salvaban de la ruina del parque de enfrente o de oír los consejos como cantos de sirena de los locos del vecindario; quién sabe, porque sus recuerdos estaban también pintados con el hermoso technicolor de las mentiras, tantos, tantísimos años en la calle ciento seis.

A *La Rosita* iban más bien los hombres solos. De vez en cuando algún americano taciturno entraba a por el café con leche; era famoso el café con leche de Don Víctor. Pedía y pagaba, muy cortés, a Don Víctor le gustaba esa clientela. Jóvenes no iban. Los jóvenes se juntaban en otros sitios. No sabían que el domingo podría haber sido casi igual, ella esperando en la puerta de su casa, riéndose con otras muchachas bajo las escaleras de incendios; él llegando a recogerla sobre las siete, con el pelo muy brillante, y luego pasar en autobús la barrera permanente de locos y borrachos, la estatua ecuestre de Duke Ellington, la parroquia cuyo tablón de anuncios invitaba en español a participar en las *Misas de Sanación*, hasta llegar al *Club Broadway*. Moverse por la pista como si fueran de aire, una botella en la mesa de ron de caña y el suave acento de Danny, de Rubén o de Rolando llegándoles desde el estrado. Hay un firmamento único de la noche del domingo, el cielo estrellado de luces sobre la orquesta del *Club Broadway*. Pero ellos ni siquiera tienen ya los re-

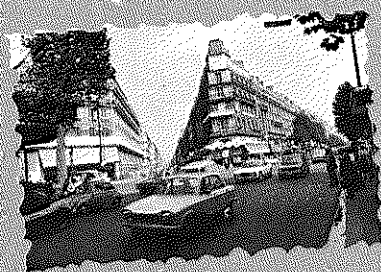




cuerdos inventados de Don Victor, ni aprendieron nunca el inglés, aunque ya han olvidado el castellano. No saben que pudo haber sido casi igual: ella esperando en algún porche blanco a que caiga la tarde del domingo y venga él, vestido de nuevo, y la lleve a caminar por entre las bellezas de la Isla, sin cruzar una frontera de borrachos y de locos, bajo cualquier firmamento tan azul sólo para ellos. Crean en la radio y en la prosperidad, y para ello él volverá el lunes al taller de coches usados de *Spanish Harlem* en el que lo dejan trabajar sin papeles, y ella, al terminar de dar vueltas por la pista, se encontrará otra vez frente a la caja del supermercado.

Había tiendas baratas de comida, restaurantes chinos y cubanos, bares de *strip-tease* pintados por fuera de color rojo; casas de mudanzas (*La perla del Caribe*: «Enviamos todo tipo de valores a Santo Domingo»), paradas de metro y calles desoladas. Era gris, de color humo, o quemado —siempre las sirenas y los incendios— y había tenderetes de ropa de segunda mano por las aceras. El parque estaba al otro lado de la calle, poco recomendable, sólo se oía hablar en español... Lo mejor de todo era *La Rosita*, limpia y de confianza; por eso, a pesar de la parroquia sospechosa, algún americano se aventuraba cada tanto a entrar y probar el famoso café con leche de Don Victor. Y a él gustaba la clientela: eran cortesés, pedían y pagaban, y al salir, siempre «como si los conocieran» —decía Don Victor— desde la radio el suave acento de Rubén o Danny, o de Rolando, les juraba «Hay un firmamento para ti» ■

CIUDADES DETENIDAS, Viena, París, Salzburgo, Venecia.



Pedro Salmerón

Viena: La modernidad grandilocuente

Viena comparte con París un modo de actuar en la ciudad en la segunda mitad del siglo XIX que pone el acento en la modernidad y en el progreso. Liberales y conservadores entendieron de forma pragmática la ciudad existente, sobreimpresionando en ella unos criterios de desarrollo urbano que actuaban como estructuras coherentes en sí mismas.

El centro de Viena está separado de sus suburbios por un cinturón de terreno vacío, como zona abierta, defensiva, a partir de las antiguas murallas; esta explanada era propiedad militar y había mantenido a Viena alejada de la situación en la que estaban otras capitales europeas que ya habían derrumbado sus murallas. Para Carl F. Schorske, el hecho de que Viena dispusiera en su centro «de una gran extensión de terreno libre para el desarrollo moderno fue, irónicamente, una consecuencia del atraso histórico de la ciudad». Con la llegada de los liberales al poder en 1860, resultó irrenunciable, al igual que en otros sitios, la intervención en la ciudad, hasta tal punto que, a la salida de aquellos del poder a finales de siglo, Viena tenía otro rostro. Para que esto ocurriese, se habían dado, entre otras, las circunstancias siguientes.

La revolución de 1848 había explicitado los conflictos sociales y en especial la fuerza de la clase obrera, pero en el terreno de los hechos las fuerzas conservadoras disponían de un período en el que, de alguna forma, había que ejercer el poder con responsabilidad y con conocimiento de la existencia de otros grupos sociales, pero también con una amplia libertad de acción. En segundo lugar, esta libertad de acción se entendía efímera, en razón de aquel reconocimiento de la realidad y también por la convicción de que la clase obrera emergería en un futuro próximo, en una especie de premonición de una segunda revolución. Así se explican la grandiosidad de las actuaciones y su tono compulsivo. Se han exagerado las previsiones estratégicas de los grandes bulevares de París o del Ring de Viena, cuando lo que intentan es disuadir por su grandiosidad y afirmarse por su suntuosidad. En el caso de Viena, el ejército, que tuvo que retirarse en 1848, se opuso a cualquier apropiación del Ring, pero esa circunstancia histórica, que iba unida a las derrotas externas, puso también de relieve su propia debilidad. De hecho, en 1857 el emperador Francisco José creó la Comisión de Expansión Urbana para acometer la urbanización del Ring. Schorske cita un texto de un periódico vienés en el que puede leerse: «El mandato imperial quebró el antiguo cinturón de piedra que durante muchas centurias mantuvo a los más nobles miembros de Viena encerrados en un maleficio», y comenta cómo, si bien en los tres primeros años las coordenadas fueron absolutamente imperiales, bajo los liberales se le asignó al Ring un papel más acorde con los supuestos democráticos y liberales, burgueses en definitiva, de modo que albergó centros de gobierno como el Parlamento, o culturales como la Universidad o el Hofburgtheater, salvando también el posible conflicto con los militares, que consideraban factible una inter-

vención en la ciudad con un ejército convencional a través de los grandes espacios vacíos y que dispusieron en el Ring de arsenales y cuarteles. Las razones de urgencia, la rapidez en las intervenciones pragmáticas del XIX, vinieron a darle la razón a conservadores y liberales, ya que a finales de siglo y comienzos del XX las tensiones sociales, en vez de explicitarse al modo de 1848, anunciaban un periodo de inestabilidad que llegaría a amplias capas de la población y que se manifestaría trágicamente con las dos grandes guerras.

La primera reflexión importante sobre este proceso sería la convergencia del ideario político burgués con la concentración de capital y el uso de una tecnología ampliamente ensayada desde la segunda mitad del siglo XVIII; esto hizo posible el París y la Viena que conocemos, o al menos una parte importante de esas ciudades, precisamente la que queda en la retina del visitante, por el uso de superestructuras, de escala territorial dentro de la propia ciudad. Así, del espacio vacío del glacis del Ring, entre el centro y la periferia, surgió un conjunto urbano lleno de referencias y de símbolos, de grandes edificios en calles de anchos desconocidos hasta entonces, de jardines y de grandes plazas; la vieja ciudad quedaba encerrada, reducida a ser como un museo. De hecho, una buena parte de las personas que visitan Viena tienen una imagen de la ciudad volcada sobre su centro histórico, ignorantes del significado del gran espacio del Ring, al que se enfrentan como si a partir de él la ciudad no existiese.

Pero Viena se retrae a una visión tan simplista gracias al papel estructurante que tienen infraestructuras de transporte como el metro, el Danubio, el canal y las sabias ordenaciones de su periferia. Un recorrido de la ciudad a través de Otto Wagner nos permite observar la ciudad desde otra óptica. No es una paradoja que Otto Wagner intervenga en el metro a través de los diseños de estaciones y estructuras, o en construcciones industriales y puentes ligados al canal, sino que explica la atención y el cuidado de estos elementos en la ciudad. Viena es una ciudad moderna y activa; fuera de los circuitos turísticos, a partir de la Ringstrasse, la ciudad se extiende en ordenaciones compactas, de altura media con espacios libres bien medidos, en las que se han alojado los ensayos de viviendas colectivas más audaces (véase la manzana Karl Marx Hof —1926/30— de Karl Ehn o Winarsky-Hof und Otto Haas Hof —1924/25— de Peter Behrens, J. Hoffman y otros). Parece como si existiera un esfuerzo consciente en contraponer, al otro lado del Ring, estructuras edilicias ejemplificadoras que suponen, en casos como los que se han citado, un salto de escala respecto de las unidades de habitación anteriores, como el Ring lo fue respecto de la ciudad. Coherentemente, Viena reconoce hoy el papel del metro en la ciudad y lo convierte en objetivo del buen hacer proyectual y constructivo, dejando su diseño y construcción a equipos técnicos bien preparados que han captado muy bien la lección de Otto Wagner.



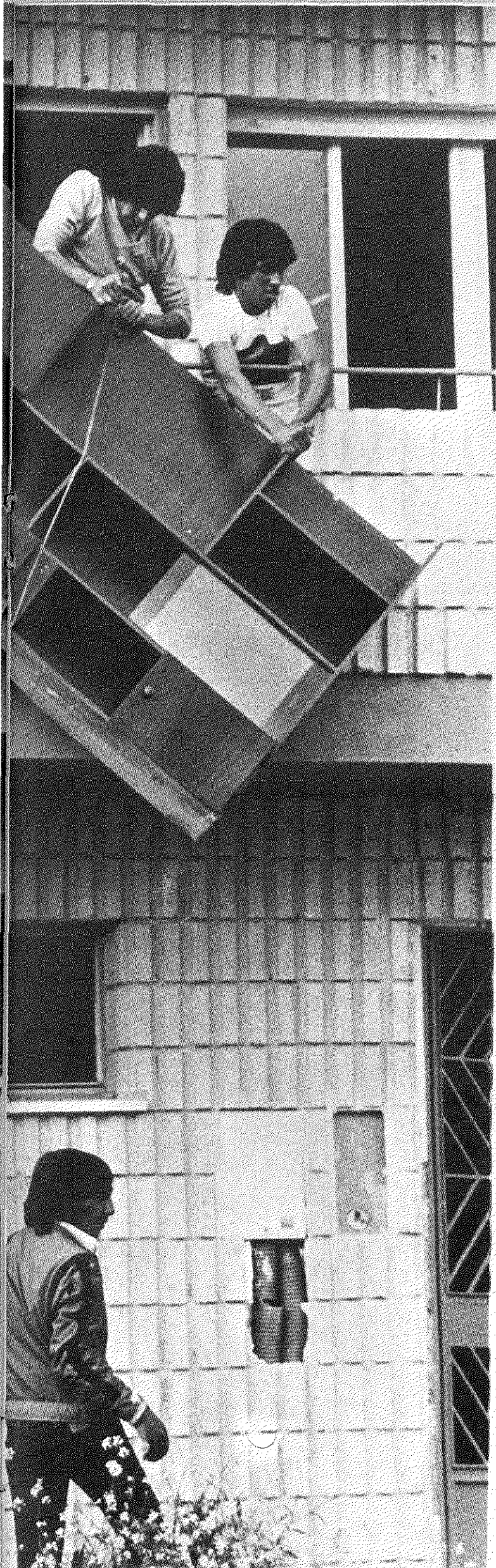
París: un prefecto y dos ciudades

París nos ofrece otra imagen, ya que no se trata de ese espacio autónomo, segregado del interior y el exterior, como el Ring, sino de una estructura con valores propios metida en toda la ciudad, como un injerto simultáneo, de largo alcance. Aquí no se construye sobre un vacío, sino sobre una ciudad ya consolidada, con una red de conexiones y espacios que no se entienden en su totalidad hasta hacer muchos recorridos y ver en el plano de París los haces de calles entrecruzándose en los puntos nodales del trazado. Este conjunto de calles está trazado también con un poder estructurador: toda la ciudad es otra ciudad, más que un interior (como en Viena) existen multitud de interiores entre las nuevas calles y bulevares, que no pueden suscribirse a la presencia de éstas. París es un paseo que puede recorrer todo el París antiguo: «las aguas son azules y las plantas son rosas, ¡qué dulce de mirar está la tarde! Salimos de paseo; las grandes señoras salen de paseo; tras ellas seorean las señoras pequeñas» (cit. por W. Benjamin, *Iluminaciones*, 2).

El trabajo de Haussmann como prefecto de París (1853 a 1869) tiene un doble interés. En primer lugar, entronca con el espíritu de *grandeur* tan querido a los franceses; en segundo lugar, se instala en unas coordenadas económicas correctas. En efecto, se ha dicho que Napoleón III, que llevó a Haussmann a París, apoyó la idea de ciudad permeabilizada, tras el papel que jugaron los bulevares para atacar a las masas con descargas de fusiles en 1851; pero también W. Benjamin reconvierte en un éxito las barricadas de cientos de metros y de un piso de altura en las grandes calles parisinas. De hecho, fue enormemente significativa la imagen de las luchas entre manifestantes y policías en el París de 1968: la apariencia de guerra total la daban los enfrentamientos multitudinarios en los grandes espacios, de forma que si la represión encuentra un amplio campo de batalla donde moverse, los manifestantes encuentran un medio de propaganda con los medios de comunicación de masas de estas décadas. En definitiva, el París de Haussmann no se puede explicar, como tampoco el Ring vienés, a partir de estrategias de control militar o policiaco, sino a través del rendimiento tan oportuno entre poder y capital económico y entre ambos y el desarrollo tecnológico. Desde 1853 a 1870, se invierten en París 2.500 millones de francos, de los que Haussmann recibe del Estado sólo cien millones; el resto, resuelto con préstamos de entidades financieras, se amortiza en poco tiempo a partir de la riqueza creada por los intercambios introducidos en la ciudad. De nuevo, este sentido de la inmediatez y la fiebre inversora hacen de la ciudad un Eldorado que construye una imagen instantánea (por la rapidez de ejecución) pero duradera (por

→





tratarse de estructuras físicas). No conocemos una actividad tan coherente a nivel urbano sino en ciudades americanas donde el equivalente no está precisamente ejercido por el poder político en la forma que nosotros conocemos, ya que no se necesita una promoción especial de un poder económico que está asociado en *trusts* y basado en una economía de excedentes y no de carencias, con fuertes acumulaciones de capital y con menos dependencias de conflictos sociales, como ocurre en la Europa de los siglos XIX y XX.

En realidad, Viena y París comparten un regusto imperial en sus nuevos desarrollos. Este servicio a la *grandeur* de liberales y conservadores tendrá en Viena un rechazo a finales de siglo, simbolizado en el término *Ringstrassestil*, acuñado por una generación que se desenvuelve en un campo mucho más complejo e inestable. En la idea de Haussmann, París debía tener una ancha franja de 250 metros en todo su perímetro destinada a circulación, algo que hubiese sido otro Ring, pero trazado no entre la ciudad vieja y la nueva —como en Viena— sino en el exterior de la ciudad, concibiéndola como las modernas vías de circunvalación, mientras que aquella sería una línea real entre el campo y la ciudad concebida como objeto. En el nuevo París, a partir de la Segunda Guerra Mundial, se da también una transformación significativa pero menos conocida, de la que son carta de presentación los *Grands Ensembles*. Estas promociones gigantescas necesitan también financiación externa, que sigue interviniendo en todos los pasos del proceso de producción y adquisición de la vivienda. Por otra parte, la vivienda social ya no está dirigida a la clase obrera, sino a capas sociales intermedias con mayor poder adquisitivo. Este segundo París, en una extensión importante, crece alrededor del París antiguo, constituyendo una ciudad de grandes dimensiones. La actividad de París participa de todas las opciones, pero el París que conocemos a través de las imágenes y el que captamos en nuestras visitas es el París de Haussmann, lleno de una actividad que proviene de dentro a fuera, de esa ciudad que no conoció el prefecto de París y que usa sus calles en cualquier época del año. París es también la capital de Europa, como su símbolo, la torre Eiffel, es también el de una civilización tecnológica que, curiosamente, también plantó al otro lado del Atlántico otro símbolo, la Estatua de la Libertad, igualmente debido al ingeniero Gustave Eiffel y al escultor Auguste Bartholdi.

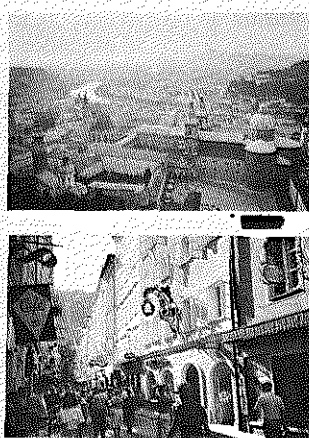


Dos espejos a su pesar: Salzburgo y Venecia

Entre este París del que hemos hablado y Viena, con su relación fronteriza y bastante activa con los países de Este y el norte de Italia, hay dos ciudades de otro tamaño y de concepciones diferentes, a las que cuesta trabajo sustraerse. Nos referimos a Salzburgo y Venecia, ciudades que hacen meditar sobre la historia de manera diferente a París y Viena. En estas dos, hemos visto cómo las intervenciones del siglo XIX y el papel que juegan como capitales supranacionales hacen que las tensiones de crecimiento se expliciten de un modo grandioso y que la ciudad se use de una manera distinta. Así, el temor de que el centro de Viena asuma un papel exclusivo de museo se diluye en una actividad que se superpone como un uso de tono festivo o relajado por parte del propio vienés y del visitante, que disfrutan de ese entorno formalmente detenido en el tiempo. Salzburgo, sin embargo, aparece como un escenario a escala natural en el que en los meses veraniegos alterna una hormigueante población de turistas con otra engalanada, extrañamente alejada también, que asiste a los Festivales de Música. Su sentido exacerbado de la medida llega hasta los rutilantes *Mac Donalds* que se exhiben al exterior mediante una discreta fachada y el símbolo de la casa encerrado en un escudo con león rampante en el que están ausentes los estridentes rojos y amarillos.

En esta ciudad es, ciertamente, más difícil sustraerse a ese poder de pretendida trascendencia, a esa dificultad para hallar las huellas del tiempo. Nos hemos acostumbrado tanto a esos contrastes, a la fealdad inherente a los duros contrastes por los que pasa una ciudad, que cuando se nos ofrece una imagen bucólica buscamos detrás de las fachadas las armaduras de la tramoya. Es una ciudad que, según Thomas Bernhard, vio la destrucción y la muerte en la Segunda Guerra Mundial y que ha reconstruido con fidelidad el pasado, en una acción que recuerda a Varsovia levantando sus antiguas fachadas para sobrevivir con la memoria a la devastación. Para Bernhard, «Salzburgo es una fachada pérdida, en la que el mundo pinta ininterrumpidamente su falsedad y detrás de la cual lo (o el) creador tiene que atrofiarse y pervertirse y morir lentamente». Esta invectiva contra su ciudad adoptiva parece tan desconcertante como cuando afirma que únicamente entrevió rasgos humanos en Salzburgo cuando la ciudad fue bombardeada. Pero parece, en cualquier caso, como si las ciudades que han inmortalizado los ritos, las secuencias y los recuerdos hasta el límite, descubriesen también, al lado de su incuestionable belleza, una cierta perversidad, algo así como la sonrisa de Dorian Gray en el espejo.

En Venecia encontramos otro paradigma: la ciudad está detenida, pero el proceso de envejecimiento, su hundimiento lento e imparable, hacen imposible el maquillaje. Sus límites físicos, los canales, su carácter de ciudad-isla con fondos inciertos, movedizos, hacen que cada instante de la ciudad se viva como un acercamiento a su fin. Un paseo por los canales nos deja impresionados por esa belleza ajada por las aguas, los pisos bajos deshabitados, con la inacabable presencia de la humedad, el agua batiendo en puertas carcomidas y ratas que se asoman a ver pasar las góndolas... Aquí vemos, a su pesar, la huella del tiempo, la señal de un pasado que ha removido pocas piedras, pero que ha dejado sus heridas, un tipo de lepra que la convierte en una especie de enfermo desahuciado cuyos remedios están sobre el papel, como proyectos irrealizables que despiertan nuestra melancolía.



En el verano de este año, Venecia era sede de la Muestra de Arquitectura, la exposición de los proyectos sobre el mercado de Rialto, el Puente de la Academia y el Cavalier di Leone; en muchos casos, eran expresión de la inutilidad de la acción. Las propuestas fantásticas se mezclaban con otras incrédulas que, por torpeza o por clarividencia, ni se referían al objeto del proyecto. Seguramente, esos proyectos serían otros si se supiera que la ciudad iba a emerger varios centímetros al año y que en los días de lluvia la plaza de San Marcos se iba a poder recorrer sin pasarelas. Venecia también se conserva detenida en el tiempo por abandono, por su aislamiento; allí no se siente desprecio por la escenografía, se instala más bien un sentido de muerte, de que desaparece un vestigio casi intacto del pasado, y eso parece asumible. Sólo hay un inconveniente, y es la cantidad de gente que va a ver al moribundo, como si la muerte de Venecia fuera para mañana. Así, la ciudad, cuyos miembros se enseñan al turista, vive de esta única y absorbente actividad, convierte su fin en una extraña representación de un barco que se hunde con un hormiguero ininteligible a cuestas que la mira por todos los rincones■

YO VINE A GRANADA EN 1942

Entrevista con
Antonio Domínguez Ortiz

Antonio Domínguez Ortiz es una de las figuras intelectuales españolas mejor conocidas y valoradas en la historiografía europea actual. Su trabajo ha obtenido ya el reconocimiento unánime que ha hecho prácticamente imprescindible su presencia en cualquier obra o

foro relativos a la historia moderna de España. Toda esa labor se ha fraguado en la ciudad de Granada, a la que Domínguez Ortiz llegó en 1942. De eso hemos hablado con él, de la ciudad que conoció entonces.

O.—Usted llega a Granada a finales del 42.

A.D.O.—Sí, yo inauguré el curso 42-43.

O.—¿Había estado antes en la ciudad?

A.D.O.—El año anterior estuve de turista.

O.—¿Qué idea tenía de la ciudad antes de conocerla?

A.D.O.—Al cabo de tanto tiempo es difícil de reconstruir, pero yo vine aquí por primera vez como un turista atraído por la fama de Granada, que era uno de los dos po-





los de Andalucía (el otro era Sevilla), y como quería conocer la otra Andalucía, Granada, fue una sensación muy grata, porque Granada es una ciudad complementaria de Sevilla. Sevilla es plana y Granada es montañosa, Sevilla es más atlántica y Granada más mediterránea. Para mí fue una experiencia muy gratificante; luego ya me viene a vivir aquí y tuve tiempo de conocer mejor la ciudad. Es verdad que uno de los aspectos que influyó para venirme a Granada fue la cuestión de los abastecimientos. El curso 41-42 estuve en Cádiz, donde la situación era catastrófica, y allí, como cuando está realmente en juego lo principal, de lo que se hablaba en la sala de profesores era de comida, y la fama de Granada era que aquí se comía mejor, que había más abastecimientos. Y era cierto, porque no es lo mismo estar en Cádiz rodeado de pescado y de mar que estar aquí, donde bajaban vendiendo comida por las casas y por la calle Molinos llegaban algunas veces hombres de Güejar Sierra o de la Vega vendiendo huevos. El hecho de estar en medio de una zona productora en una época en la que no había mercado libre y donde todo estaba intervenido se notaba. Naturalmente, estas cosas se vendían bajo cuerda y el racionamiento no contaba para nada. Yo no era hombre que supiera apañármelas bien en el mercado negro, pero aquí el mercado negro entraba directamente en las casas de esta forma rudimentaria, porque realmente era de productor a consumidor, con beneficio mutuo. Me acuerdo que las patatas estaban a duro y realmente eran muy caras, como si fuera hoy a 200 ptas. el kilo, pero el beneficio era mutuo; el hombre bajaba con sus patatas al hombro y las vendía a duro y se volvía al pueblo con su dinero; otras veces el rumbo de nuestra expedición era Cajar...

O.—Cuando usted llega aquí en 1942, ¿encuentra huellas de la guerra civil en la forma de vida?

A.D.O.—Huellas en la mentalidad sí, porque huellas materiales no había; no se quería hablar de eso, pero a medias palabras sí, en puntos suspensivos. Yo estaba curado de espanto porque sabía lo que había pasado en Sevilla, pero creo que aquí fue peor. Creo que había tertulias en las casas, pero aquellas tertulias de café de antes de la guerra se habían acabado, y no sólo aquí, sino en todas partes: era peligroso hablar en alta voz, en público, de modo que supongo que había tertulias recoletas dentro de las casas, pero yo no asistía de manera corriente a ninguna, en parte por eso y en parte porque tardé en hacer amigos íntimos aquí. Me gustaba quedarme más en casa con mi familia, así que realmente no tuve ese tipo de comunicación intelectual propio de las tertulias, tan importantes, de otra época. Por otra parte, había cosas —historias oscuras— de las que no se hablaba y menos con un forastero; esto quedaría muy secreto, en las confidencias familiares.

O.—Pero la impresión que daba la ciudad es de que había una vida y una historia ocultas...

A.D.O.—Uno lo sospechaba, pero de muchas cosas no me he enterado hasta más tarde.

O.—Y en aquellos años el tema García Lorca ¿era tabú?

A.D.O.—No se hablaba de García Lorca.

O.—¿Ni a nivel de más confianza?

A.D.O.—No, nada. Yo no he hablado nunca de García Lorca.

O.—Y cuando usted hablaba con otros profesores, con gente dedicada al mundo de la cultura, ¿encontraba referencias a la efervescencia cultural que hubo antes de la guerra aquí?

A.D.O.—Mi vida estaba muy circunscrita: el instituto, la casa...

O.—Y ese modo de vida suyo sería prácticamente lo normal.

A.D.O.—Sí, era muy corriente.

O.—¿Cómo seguía usted desde aquí la vida intelectual de fuera de Granada?

A.D.O.—A través de *Índice* y de las pocas revistas que había y que le podían dar a uno una idea de por dónde iban las cosas. De vez en cuando sí podía procurarme algún periódico extranjero que me servía de mucho, y también a veces oía alguna radio extranjera; pero las radios extranjeras decían poco de la vida cultural.

O.—¿Podía comprar libros extranjeros?

A.D.O.—Aparte de que libros de cierto tipo no llegaban, era difícil. Libros ingleses y franceses llegaban muy pocos y muy tamizados, muy censurados. Yo me dedicaba a una época que estaba fuera de estas cuestiones, pero supongo que el problema era grande para los que se dedicaban a historia contemporánea, que tendrían unas dificultades bastante grandes para hacerse con libros e incluso para seguir, por ejemplo, la polémica Sánchez Albornoz-Américo Castro, en los primeros momentos. Recuerdo que hubo dificultad para encontrar ese libro y que la noticia de que tenían el libro de Sánchez Albornoz en la biblioteca de la Alhambra, fue como si tuvieran un tesoro, porque había en toda Granada dos o tres ejemplares.

O.—Usted escribió un libro sobre la política exterior de los primeros años del Régimen. ¿Fue en Granada?

A.D.O.—No, lo escribí en Cádiz. Era un libro titulado *20 años de política mundial. Periodo de entreguerra, 1918-1938*. Tenía que pasar por la censura de Asuntos Exteriores, y después de meses y meses no había manera. Entonces Emilio Muñoz me dijo que tenía en Madrid algunos conocimientos y a través suyo supe que no querían que saliera. Pedí entonces que me devolvieran el ejemplar porque ya, con el tiempo que había pasado, ni siquiera estaba al día. Emilio me trajo el ejemplar y me dijo que sí, que me lo devolvían pero con la condición de que no lo publicara. El libro estaba hecho con un criterio de lo más conservador posible. Son cosas increíbles, como increíble es, por ejemplo, que nunca se pudiera anunciar una película de Charlot. Se podía poner la película, si no era *Tiempos modernos*, pero no se podía decir que era de Charlot, porque Charlot era comunista. Y luego la censura del cardenal Parrado superponiéndose a la censura del Estado. Eso fue ya el colmo. Hubo una pelotera por los años 50 entre el periódico *Ideal* y los empresarios de cine porque el *Ideal*, aún a aquellas películas que dejaba pasar la censura del Estado, le encontraba defectos. Los empresarios se reunieron y dijeron que para qué se iban a anunciar en *Ideal* si luego les ponían verdes las películas, y retiraron la publicidad. *Ideal* puso el grito en el cielo y lanzó unos editoriales muy encendidos diciendo que cómo se permitía aquello, porque una cosa parecida había pasado en Valladolid, donde en la guerra civil habían obligado a los empresarios a anunciarse en un periódico. Y estuvieron bastante tiempo sin anunciar espectáculos en *Ideal*, hasta que cambió el director.

O.—¿Se hablaba de la censura?

A.D.O.—Sí, se comentaban estas cosas, porque había asuntos grotescos. El Cardenal Parrado prohibió una vez una película, creo que era *El fantasma del castillo*, porque no se debía jugar con lo sobrenatural.

O.—¿Cómo era el claustro del Instituto? ¿Cómo era la vida del claustro?

A.D.O.—Era uno de esos claustros reducidos, antiguos, y muy clasista. Eso pasaba en todo, en el instituto, las clases, la Universidad... todo estaba muy marcado. El catedrático estaba en el puesto más elevado de la jerarquía, después los adjuntos, después los auxiliares, ayudantes, en total poca gente. En el Ganivet estábamos los titu-

lares, o sea, en cada cátedra un catedrático y un auxiliar; el mío era don Juan Gallego, hermano del alcalde. Y seríamos en total 20 personas más los dos curas y las tres señoritas de Hogar, pero la voz cantante era la del catedrático. En la Universidad yo era encargado de curso, y yo allí no me acuerdo si tenía voz, pero desde luego voto no. Asistía a los claustros, pero no pintaba absolutamente nada. Me acuerdo que Navarro Funes censuraba a Rafael Montilla porque decía que como tenía a los numerarios en contra, en los claustros llevaba a los numerarios y a todo bicho viviente y decían que el único que faltaba que entrara era el tío de las pipas. Después yo he pensado en eso, porque hoy en los claustros entra el tío de las pipas, y además con voto. La mujer de la limpieza entraba en los claustros de las Universidades Laborales; yo estuve un tiempo en la Universidad Laboral de Sevilla, en el año 56, y fui allí con la intención de quedarme, pero aquello derivó por unos cauces que no me gustaban y me volví. Las Universidades Laborales eran un invento de Girón y seguían unos cauces de un laboralismo extraordinario; me llamaron, con Enrique Sánchez Pedrote, para formar parte de una comisión para estudiar las demandas de admisión, y nos metieron en la comisión a un representante de la limpieza, aquello era detonante.

O.—¿Cuándo empieza a aflojar toda esa tensión?

A.D.O.—A mediados de los 50 se notaba un relajamiento, menos tensión, llegaban más libros, había más revistas extranjeras que se podían encontrar. Ustedes sabrán que hubo bastante tira y afloja sobre si se autorizaba en España *Selecciones de Reader's Digest*, porque se veía como un peligro de extranjerización; los editores se buscaron a alguien de Acción Católica, uno de los propagandistas, y de su mano entró en España el *Reader's Digest*. Eso era ya una muestra de liberalización del régimen.

O.—¿Le pareció Granada provinciana?

A.D.O.—Granada, por supuesto, nunca puede ser provinciana, porque siempre ha estado muy abierta al exterior, pero cuando yo llegué aquí, a finales del 42, sí había algo de provinciano en el sentido de particularista. Aquí se distinguía muy bien entre el que era de Granada y el que no. El que no era de Granada tenía que pasar un noviciado, en el que no se entraba sin ciertas dificultades. Siempre había diferencias entre el que era de Granada y el que no, y eso que yo tuve todas las facilidades. A mí me extrañaba eso, porque tenía la experiencia de profesores que llegaban a Sevilla y al año siguiente ya eran rectores; aquí eso no se concebía, había que hacer cola y, al cabo de los años, ya te decían que te consideraban granadino porque habías superado la etapa de noviciado. Y todavía me decían que eso no era nada para lo que ocurría antes. En ese sentido sí se puede hablar de un provincianismo, en el sentido de un cierto enquistamiento que no sé si tiene unas raíces muy hondas o es un fenómeno típico del siglo XX. Yo creo que eso quizás nace de que Granada, en la época contemporánea, ha recibido muchos visitantes, turistas, pero no gente de inmigración, o quizá haya sido como defensa a esa inmigración.

O.—En el siglo XIX, en Granada se produce el dominio de la p.b. de los comerciantes que vienen de fuera, quizás era una defensa ante esa agresión.

A.D.O.—Pero que ese fenómeno se manifieste con mucha fuerza precisamente en el dominio intelectual es raro, porque Granada es una ciudad universitaria con una Universidad bastante importante, prestigiosa...

O.—Precisamente por eso, quizás, el intelectual granadino ve que la ciudad se les escapa de las manos y reacciona contra el foráneo. Con la revolución del 68 y el cantón granadino quienes estaban dominando la ciudad era gente que venía de fuera.

A.D.O.—Quizás en el fondo lo que significa todo eso es que la Universidad estaba muy arraigada aquí, muy granadinizada, y por eso en seguida se establecían esas diferencias entre los de aquí y los llegados de fuera. Para mí tuvo alguna consecuencia, pero no quiero hablar de eso ahora. En el terreno de la investigación Granada no se puede llamar provinciana, porque era una ciudad donde se podía hacer una labor de investigación, donde había y sigue habiendo un archivo magnífico, una biblioteca universitaria que es de las mejores de España; yo no tuve aquí las dificultades que encuentran algunos para trabajar. En una ocasión Carmelo Viñas me decía que no comprendía cómo podía yo trabajar en provincias, y si yo, en vez de estar en Granada, estoy en Lugo, las dificultades hubieran sido mayores pero aquí para los trabajos que yo hacía encontraba un material que luego, es cierto, tenía que completar en Madrid.

O.—En el mundo de la historiografía ¿había una corriente oficial patrocinada por el Régimen?

A.D.O.—Había una cosa muy curiosa: en los institutos se daba la duplicidad de materias, porque los catedráticos de historia dábamos nuestra clase de historia con unos textos previamente seleccionados pero adobados con explicaciones que no se podían supervisar; sin embargo, como no confiaban bastante en la ortodoxia de nuestras explicaciones, los encargados de Formación del Espíritu Nacional daban su historia de España, que era más patriótica que la nuestra.

O.—¿Y en el campo de la investigación? Cuando usted empieza a investigar en el campo de la historia, con su personalidad propia, ¿se encuentra en una situación excepcional en el país?

A.D.O.—Sí, pero no por motivos ideológicos, sino porque la corriente de la historia iba por otro lado. A pesar del corte que hubo en la guerra, después de ésta se sigue haciendo la misma historia que antes, una historia de tipo institucional en la cual los aspectos políticos tenían mucha importancia aunque de todas formas era ya una historia que atendía también a fenómenos culturales. La historia de Ballesteros, por ejemplo, tenía un tomo de historia política de los Austrias y otro tomo de cultura, pero esos tomos culturales, institucionales, no eran orgánicos, no se veía trasvase entre los fenómenos políticos, culturales, económicos, sociales, era una pseudohistoria total, no una historia real, verdadera, porque la relación efecto-cause no se veía. Había esa aspiración entre los historiadores, y comprendían que la historia no era sólo la batalla de Lepanto ni los amores de Felipe IV. Pero realmente la renovación de la historia que había empezado en Francia con la escuela de los *Annales* se queda cortada por la guerra y después tarda un poco en revivir; en Francia sí se notó el corte. Ya por los años 50, es cuando la escuela de Vicens empieza a hacer ese tipo de historia. Y yo por intuición, porque la historia al uso no me llenaba, también empecé a publicar *La esclavitud en España*, los *Judeo-conversos*; lo mío, más que una derivación fue un paralelismo. Me metí en los archivos, pero no para ver los amores de Fernando VII, cosa a la que los catedráticos le dedicaban mucho espacio. A partir de los años 50 la historia económica y social se admite sin reservas, y aunque en España las obras de Marx no empiezan a verse hasta los años 60, había mucha gente que las había leído antes o bien que leían obras de marxistas que, indirectamente, traían lo esencial de la axiología marxista.

EL CURS O DE LOS ASTROS

De diez en diez, los años parecen más llevaderos, como si tuvieran esa mirada de borracho que, de tanto alcohol como despide, hace parecer inofensivo a quien la envía. De diez en diez, los años adelgazan el cuerpo de la emoción que así, ya trinchada, servida, se elude. Pero no es un dolor nuestro lo que nos persigue y buscamos olvidar: corremos delante de la memoria y la medimos así, de diez en diez años, para poder creer que sólo cada diez la historia puede repetirse, como si no fuera la misma la deuda.



SOBRE PROFECIAS INCUMPLIDAS

Manuel Garrido Palazón

Hoy nadie, o casi, duda de que conocer la literatura, es decir, interpretarla como producción histórica, exige estudiar no sólo la sociedad en que se integra, sino el pensamiento —otros discursos, no estéticos: la filosofía, la religión, la ciencia— que la enmarca y con el que se relaciona recíprocamente. No hablamos de algo muy diferente, sobre todo por su voluntad totalizadora, de la *philologia* de remoto origen alejandrino.

En España, desgraciadamente, pocos modelos nos pueden guiar en la realización de tal perspectiva crítica (hermenéutica). No tenemos más remedio que encontrarlos en otros países; en Inglaterra, en Alemania o, por ejemplo, en Francia: Así en la obra de Paul Bénichou. Disponemos de dos estudios suyos traducidos por A. Garzón del Camino para la Sección de Lengua y Estudios literarios del Fondo de Cultura Económica. Dos libros no precisamente *económicos*, pero que merece la pena leer para gustar de la cariciosa textura de sus pastas. Corresponden ambos a las dos partes, no sabemos si definitivas, de un investigación amplia y certera sobre el proceso de constitución en Francia de un nuevo poder espiritual (nuevo —laico— frente a la resquebrajada teocracia eclesiástica del Antiguo Régimen) entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX. El primero, *La coronación del escritor. 1750-1830* (1.ª ed. de 1973; 1.ª ed. española de 1981), describe y valora tres fenómenos filosóficos y literarios en que se articula cronológicamente ese proceso: el filosofismo ilustrado, la literatura contrarrevolucionaria y la revolución romántica; todo ello en el ámbito francés. El segundo, que detiene ahora nuestra atención, reconstruye el conjunto complejo de los sistemas doctrinales que, situados «en la frontera de las letras y de la especulación filosófico-social», conforman parcialmente la estructura ideológica —aquel pensamiento que mencionábamos arriba— que circunda a la actividad artística y literaria de los denominados *románticos* (Hugo, Lamartine, Balzac, etc.). Se titula *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica* (1977, 1984, 1.ª ed. traducida al español).

Saber de las letras francesas nunca es inútil, aunque nos pese, para explicar las españolas, más aún si se trata de la literatura y la filosofía —estética, más que nada— del siglo XIX y, concretamente, de la época romántica. Por eso, relegando lo que se refiere a «las vicisitudes de la Francia moderna», ese libro ofrece al lector memorioso de esta revista dos sugerencias irresistibles: Una, manifiesta y consciente en el plan de la obra, relativa al desvelamiento del fondo ideológico común de todas las doctrinas de que trata, incluida la romántica; otra, sólo entrevista en explicaciones y afirmaciones alusivas y secundarias, que, sin embargo, contienen las claves del proceso consabido, que no es, en otras palabras, sino el de la legitimación ideológica del ascenso burgués a una posición dominante en la sociedad (de cada nación, por supuesto), ligado a la expansión capitalista a partir de la Revolución Industrial.

El movimiento intelectual dentro del cual podemos delinear la imagen difusa del horizonte ideológico constituye el objeto del libro; a su articulación se ciñe la de este: Las cuatro direcciones doctrinales más destacadas (liberalismo, neocatolicismo, utopía pseudocientífica y humanitarismo) son abordadas en sendas partes, cada una de las cuales incluye varios capítulos.

El autor va reconstruyendo cada variante ideológica en un relato múltiple de las distintas elaboraciones personales. Muchos capítulos (II, III, IV, VII, XIII y XIV) se ocupan del pensamiento de un solo autor; por ejemplo, los dos últimos enumerados, de E. Quinet y Michelet respectivamente. Se sigue, pues, la historia a través de sus sujetos humanos, porque al parecer es «mejor vivir la doctrina en las formas diversas que aquellos le dieron que en los análisis generales...». A veces esa investigación personalizadora, muy provechosa para rellenar un minucioso y profuso cuadro histórico-literario, llega hasta el establecimiento de causas psicológicas de la evolución intelectual de los ideólogos; así cuando se recurre a la supuesta megalomanía de los utopistas (La Salle, Wronski, Fourier, Saint-Simon, etc.) o a la exacerbación del católico Lamennais. Pero, por otro lado, se desatiende demasiado la identificación del inconsciente ideológico de la mentalidad personal, como si sólo las construcciones intelectuales abstractas lo tuvieran.

Para mostrar una doctrina singular Bénichou relaciona textos fragmentarios, a veces también hechos biográficos y culturales (revistas, escuelas, etc.), y de esa relación extrae sus características y nociones generales. De las generalizaciones pasa ocasionalmente a la reflexión, que adopta un tono ensayístico cuando se proyectan las interpretaciones y, con ellas, los juicios más o menos explícitos, a la problemática actual del pensamiento. Así lo hace con las utopías (pp. 231-232, p.e.). A este respecto, podemos subrayar el parentesco velado que establece entre los *peligros* de la doctrina utópica decimonónica y los del socialismo posterior. Sin detenernos en lo avieso de esa asociación, que se basa normalmente en juicios negativos, hemos de agradecerle que señale las conexiones positivas del marxismo con el furierismo: Éste, afirma, «no sólo anuncia el socialismo ulterior por su crítica de la sociedad existente, sino por la manera en que representa las condiciones históricas de transformación» social (p. 337). También es interesante la procedencia utópica, sansimoniana, del positivismo de A. Comte, otra relación mostrada por nuestro autor.

Simpatiza claramente con el liberalismo político y económico. El capítulo I, dedicado a esta doctrina, lo revela. Aunque procure deslindar, en los textos de Constant, Guizot y Jouffroy, las ideas puramente liberales —defensa de los derechos individuales inalienables (35-36), limitación de la soberanía nacional (34) e independencia privada absoluta y participación mínima e indirecta en los asuntos públicos (33)—, prueba que sólo adquieren pleno sentido en tensión dialéctica con los movimientos dogmáticos, el neocatólico y el utópico. No en vano se habla de una «síntesis liberal»

(pp. 50-56), que no se formaliza en un sistema homogéneo y sin fisuras. Por el contrario, los «dilemas de la filosofía liberal», a los que se dedica un apartado (pp. 18-32), no son otra cosa que las contradicciones que desgarran el seno mismo de esa teoría al chocar con las ineludibles dificultades prácticas aún en nuestros días.

Más allá de sus funciones autónomas, el liberalismo aporta a la base ideológica subyacente —no olvidemos que la época romántica «no tuvo, en el fondo, más que una sola doctrina, cuyas versiones diferentes combatieron entre sí» (p. 356)— la idea de progreso, nacida ya en el Siglo de las Luces, la de la inalcanzabilidad del ideal, que se reproduce en la noción de un porvenir inagotable o de un futuro oscuro y —bien lo sabemos— infinito, y, por último, la de una coronación estética de todo proyecto de regeneración social que se funde en un valor espiritual; tres determinaciones principales de las doctrinas que nos ocupan.

En ese sentido, la formación del neocatolicismo y la de la Utopía son descritas como intentos de adaptación

de sus elementos respectivos a las categorías impuestas por la forma de pensamiento de la época, liberal ante todo. Aquel elaboró una teoría cristiana del progreso —con Ballanche (Cap. II), Chateaubriand (Cap. III) y Lamennais (Cap. IV)—, cuya dificultad estaba en la ineludible dinamización teórica del dogma católico, ortodoxamente inmutable. Situó además la Redención en la historia, desde el momento en que se hizo de la regeneración humana un problema, no ya de salvación individual, sino de emancipación colectiva. Ballanche acuñó el significativo concepto de «plebeyanismo». Hubo, en fin, una especie de *aggiornamento* ecuménico muy semejante al de la Iglesia actual. Con todo esto se pretendía espiritualizar la marcha de la sociedad, falazmente presentada como lucha por la emancipación de los desposeídos.

Esa espiritualización acabó también afectando al pensamiento utópico. Sus formulaciones iniciales —en las doctrinas de Fourier, Saint-Simon y, como más secundarios, La Salle, Hazais y Wronski: caps. VI y VII— consistían en propuestas, supuestamente *científicas*,
→



IR Y QUEDARSE Y CON QUEDAR PARTIRSE

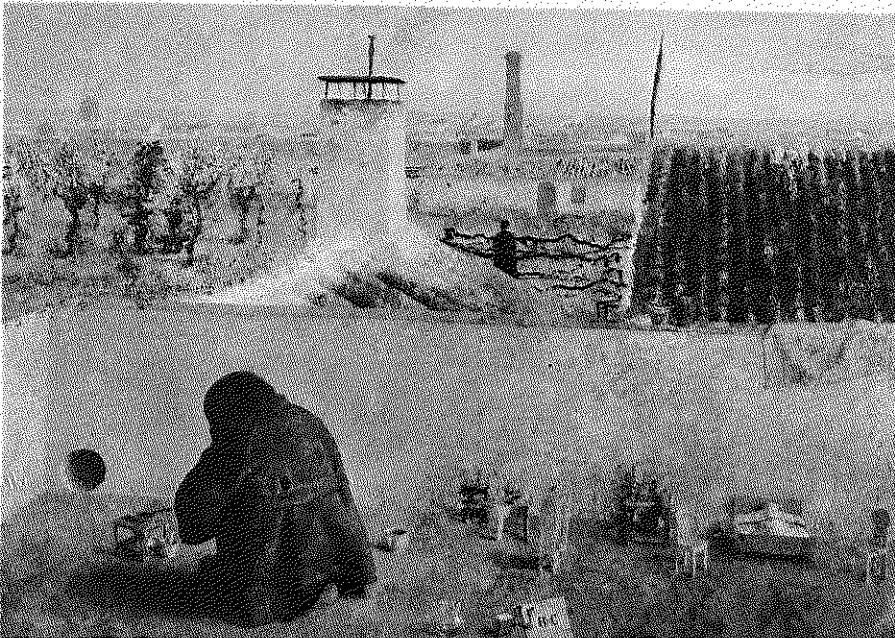
Andrés Soria Olmedo

Poetisa. Calificativo prestado seguramente del italiano que condena a quienes lo merecen a un norte estrecho. Si el lector se abandona a las insidias del prejuicio caerá en una doble trampa: de un lado, la del desdén, de otro, la del comadreo pegajoso. De ambas actitudes hay ejemplos al alcance de la mano: repasemos nuestra benevolencia ante la primera mujer que accede a patrullera urbana (el primer negro que profesa en la Universidad de Yale) o nuestro accho (complacido, vergonzante, orgulloso) de signos que nos aseguren la presencia del eterno femenino, ante la obra de una mujer que escribe versos.

Hipócrita lector, ninguna de estas frágiles barreras se tendrá en pie si lees *La canción del olvido*, de Ángeles Mora. Mi semejante, hermano mio, aviva el

yas sombras contrastan con el sueño de otra vida («Ay, oscura esperanza de vivirte, / cuánta fe en la batalla y nuestras fuerzas»). Como suele suceder fuera de la pantalla, la desdicha sucede a la rabia, («Buenas palabras / cenizas en los ojos. / Un puñado de sal / en las heridas. / Y así nos revolvimos: / con ira al punto y rabia no pensada») el dolor («dolerse de dolor») a la desolación, con tintes («Perdedora») melodramáticos, de canción italiana o de atroz bolero.

Como excepción —en métrica, en tono, en tema— el excelente «Soneto de tu nombre», gozoso de deseo salvo en el cierre, encabeza la segunda parte. Sucesivos nudos en la trama: un fragmento de albada entre otros poemas remite al camino, tan transitado hoy, de Gil de Biedma, aunque —como en todo el libro— extremando el patetismo y logrando por ello una dignidad particular («Cállate, no me digas / que es de muer-



seso ante estos poemas singulares. El libro llama la atención en primer lugar por la abundancia de citas y alusiones: Salinas, Leopardi, Vázquez Montalbán, Cardenal, Neruda, Barral, Apollinaire, Eliot, Gimferrer, Mallarmé, por no repetir los nombres y fragmentos de otros muchos que figuran en casi todos los poemas, ni las alusiones de tangos, cuplés y películas. ¡Cuerpo de Dios, con tanta poetambra!, piensa el lector desocupado, mientras el ingenuo filólogo se serena ante tanto culturalismo. Dejémoslo con sus averiguaciones hidráulicas. Porque quien lee por gusto quizá note el exceso que revela la lista copiada más arriba, y sobre todo el cariz *mitológico* de todos esos nombres que aparecen porque quien los invoca juzga que los versos, las películas o las canciones, como los dioses, pueden consolar una vida en naufragio, «Porque uno sólo tiene que aprender / a hacer un doble fuego de cuchillos / con cada sucio juego de palabras...» Las citas se irisan sólo dentro de la construcción de cada poema.

Trabajos de amor perdidos. Podría así resumirse el asunto, que se resuelve mediante un patetismo punzante en el tono. Quizá mirando desde el resquicio de esperanza contenido en las últimas líneas («La soledad entonces acaso ya no exista. Y acaso ya no suene la canción del olvido») se haga patente la tensión que atraviesa todo el cancionero. Como en aquel ejemplo primero de Petrarca, se narra una historia con sus azares. Y Ángeles Mora acierta en seguir un orden errático y matizado.

En la obertura, un hermoso poema contrapone la «flama inextinguible del deseo» a su desgaste cotidiano, y esta contraposición se extiende a un grupo de composiciones donde se juega con el tema de la «educación sentimental», cu-

te y terrosa la mañana»). La esperanza puede aparecer en un raro marco bucólico magnificado por la danza solar de Zaratustra («O un verano después»), y hasta se permite un deje casi costumbrista, casi satírico (en «Paraíso perdido»), llegando a un climax de plenitud fugaz («Huésped eterno del abril florido»). Pero el céfiro blando se torna helada amenaza para explotar en «Casa blanca», erótico, tierno y de nuevo en clave melodramática, con todo el peso de una despedida en blanco y negro, como la película inolvidable. Después, el tango («Un tango siempre encuentra / el instante preciso»); por esta ruta de amorosas crueldades discurre el poemario, a veces tan *de amores* como en «Aquí, ahora» (culminado por una línea de Mallarmé cuyo engaste permite al poema contagiarse de su atractivo; el procedimiento se repite en otras ocasiones, siempre con acierto); cada poema constituye un capítulo autónomo de la historia, la cual puede enmarcarse en un escenario levemente urbano («Aunque te deba tantas vías libres / interminablemente verdes / —las traza la ternura—») o evocador de un Sur literario y filmico, todo de pasiones y tristezas («Moon river»). En otras ocasiones, el decorado retrocede ante la exposición del drama, acentuado por lucidez, como en «Dónde estás corazón».

El ciclo se cierra con una confesión del poder del canto como efímera defensa contra el tiempo incesante («O como la canción que cantaré mañana / y pasará como pasó tu mano»). De nuevo la esperanza, equilibrando un volumen donde la literatura —y por tanto la vida— disfrutan de un respeto poco común, saludablemente inactual en los tiempos que corren.

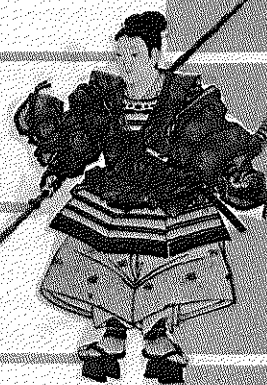
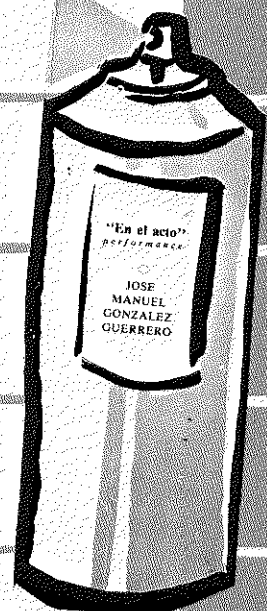
Ángeles Mora, *La canción del olvido*. Diputación Provincial de Granada, 1985.

SOBRE LA MESA

Mariano Maresca

PERFORMANCE (A la manera de Tom Wolfe).— Bien dispuesto el desaliño que la ocasión exige y sin las copas para luego que la falta de presupuesto —o el amor al orden de la vanguardia— nos han escamoteado. Aquí, todo está al servicio del arte, debe usted hacer un rápido curso de accesos si quiere saber disfrutar de/con el envoltorio del arte, tiene que aprender a contener el aliento cuando Equis-aporrea-bidones demore un instante el siguiente mazazo para dar tiempo a que Equis-recita-apocalipsis prolongue hasta la enésima su advertencia: *oye cómo cae tu razón*. No debe ir usted a una performance y hacer, por ejemplo, lo que Mateo Revilla, que leía un periódico pagado por la izquierda. No puede acudir vestido con tonos cálidos. No tiene que mostrar apasionamiento. ¡No intente ligar! Ciertamente que incumplir las reglas tampoco acarrea mayores males: a lo sumo pueden soltarle un «¿Tú por aquí?» con menos gracia que una actuación de Bob Hope para los *marines* destacados en Vietnam. Y sobre todo: cuando el artista tome sus *sprays* y empiece él la performance, no se muestre inquieto, no deje que se le note la inquietud que, desde siempre, le produce el arte. Hay que mirar el arte con la misma displicencia con que se leen las próximas salidas que anuncian en el tablero electrónico del aeropuerto de New York. Por eso, no se le ocurra comentar algo sobre lo que está haciendo el artista: si no logra estar callado, límitese a comentar a quien tenga más cerca algo así como «Divertido, ¿verdad?» (aunque el artista sea José Manuel González Guerrero —ver OLVIDOS n.º 4— y él sólo, sin público y con sus *sprays*, esté trazando en la superficie blanca una historia extraordinaria y dolorosamente bella, aunque el artista parezca ya agotado y todavía tenga fuerzas para instalar en la tela un sacrificio de corazones que es una imagen imponente, aunque usted tenga su corazoncito y piense —pero no lo diga— que en esa performance lo que hay es un diálogo bastante inteligente con lo que algunos llaman la tradición clásica).

SUICIDAS.— Lo que más me llama la atención en el ensayo de M. Yourcenar sobre Mishima es su ambigua actitud ante el hecho de esa muerte. La ambigüedad, en una literatura como la de la Yourcenar, es imprescindible: de ella ha de surgir el aire indefinido e inaprehensible que, finalmente, coloreará en tonos apagados todo lo que se cuenta y se dice; de ahí, también, la intemporalidad que quiere instalar como atmósfera de sus escritos. Ocurre, sin embargo, que ante la muerte de Mishima la Yourcenar oscila entre dos actitudes muy diferentes: mientras, por una parte, nos dice que «la muerte del autor a lo sumo auténtico





HEDOR DULCE Y PODRIDO

Lorenzo Aguilar Pérez

En la calle estrecha y abierta las cloacas soltaban un hedor dulce a flores podridas.

J. Marsé.

Hay escritores que tienen el don afirmativo de mezclar en su memoria los recuerdos objetivos y las obsesiones personales, las imágenes perdidas y las ausencias presentes, el dibujo de todo un tiempo no muy lejano y la mirada de los ojos que deben poner la perspectiva. Así la última obra de Juan Marsé, *Ronda de Guinardó* (Abril de 1984), con una estructura de relato corto ha vuelto a recuperar la matizada realidad de nuestra historia, las consecuencias trágicas de la posguerra y el hedor dulce a flores podridas que dejó en la calle. Juan Marsé, el más joven escritor perteneciente al grupo catalán de los años cincuenta, nos presenta su última novela como una ronda, como un viacrucis esperpéntico por los límites de la ciudad, de la metrópoli, lugares donde cohabitan las villas residenciales junto a las chabolas de Guinardó, Carmelo, Las Animas...

Martín Santos, al hablar de su obra *Tiempo de Silencio*, la definía como producto del «realismo dialéctico», hecho que la crítica asumió y que a la vez sirvió para definir a otros autores de la época, incluyéndose en este sentido la novelística de Juan Marsé. Sencillamente, se trataría de la búsqueda de la objetividad a través de la utilización del lenguaje. En esta obra, junto a *Un día volveré*, hay un lenguaje lineal, desprovisto de adornos estilísticos innecesarios, se rehuyen los giros rebuscados y no existe la complicación a la hora de utilizar la sintaxis. Su valor estilístico, su belleza estética está, precisamente, en esa simplicidad del lenguaje. Sólo un esquema básico y conocido: la descripción directa del narrador omnisciente, una estructura dialogada y junto a ella, aunque con menor frecuencia, el monólogo interior. La historia se nos relata bajo la estructura de un tiempo en dirección presente-pasado, apoyándose preferentemente en uno de los personajes base: el inspector.

Pongamos en orden esos «cromos» de los que el autor ha hablado anteriormente en otra obra suya, *Últimas tardes con Teresa*, y que son los que conforman los distintos niveles de la obra, llevando al lector a esa lógica interna que en última instancia ha dado lugar a la creación literaria.

Personajes desarraigados mas no derrotados

En un primer nivel, como elemento nuclear, está la relación de Rosita y el Inspector a lo largo de la ronda, ese paseo cuyo objetivo final es ir a identificar el cadáver del violador de la muchacha. Son los dos personajes base sobre los cuales se apoya todo el relato. Esta pequeña anécdota dará lugar a la entrada de todos los demás niveles, que en mayor o menor medida adquieren tanta importancia como el mencionado punto de partida.

Dos personajes opuestos: Rosita, adolescente, precozmente madura para ser

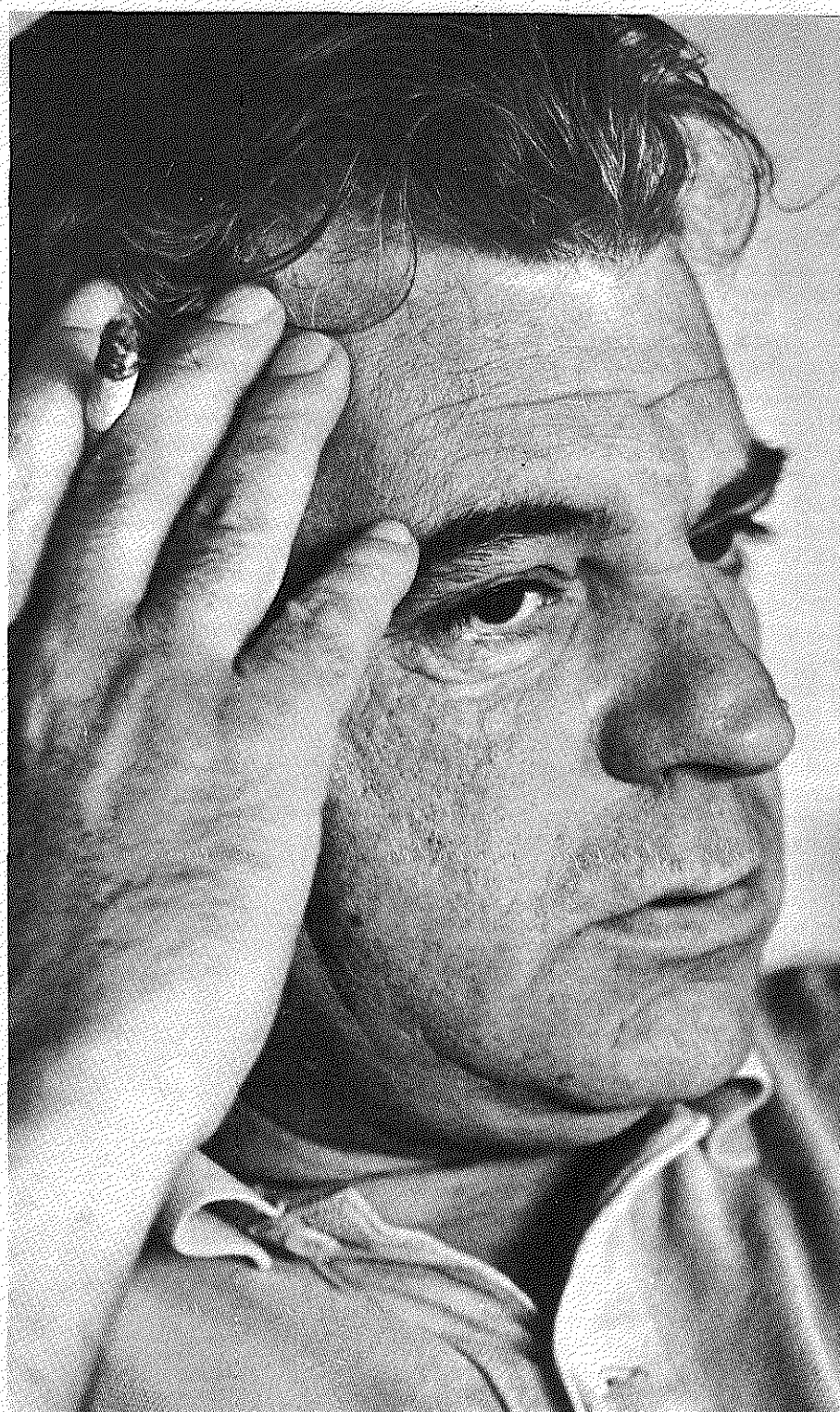
explotada no sólo como mujer de la limpieza sino también como una prostituta prematura, obligada a formar parte de la relación mercantilista que cohesiona la ciudad. Cabeza visible de un orfelinato donde la explotación y el cinismo intrigan dentro de la caridad bendecida, símbolo degradado de la soledad y la miseria, producto natural de toda posguerra. A su lado, como compañero de viaje, aparece el Inspector bajo una visión ambigua, de claroscuro, perdedor en el bando de los vencedores, abandonado a su propia suerte. Mezcla de torturador y de bondad viciada, en él se entremezclan lo que fue y lo que es, el tiempo pasado y el presente. A lo largo de todo el paseo, lleva sobre los hombros la duda de su propia existencia, el suicidio como alternativa a un fracaso personal, a su propia derrota en la vida privada y en el servicio fiel al régimen: «En el recuerdo compulsivo del Inspector humeaba una colilla de Tritón aplastada contra la pelambrea gris de una mejilla yerta y chamuscada».

Pero a pesar de todo, el personaje de Rosita es caracterizado, básicamente, bajo unas premisas ya utilizadas anteriormente en sus novelas. Su sexualidad, entendida como medio económico para subsistir, se condensa en la masturbación de los tres hermanos Jara delante de ella, o en el oficio que cumple con el nieto de la vieja Maya.

Dice William Sharzer que «a mayor pobreza y clase social baja, mayor sexualidad en la mujer». Sexualidad que Marsé desparrama a lo largo de los nueve capítulos y que está apoyada en el juego tenso de las rodillas y los muslos de la joven.

En segundo lugar, nos encontramos con los personajes que giran alrededor de Rosita y el Inspector. Por un lado, los habitantes de las Villas residenciales, la pequeña burguesía nacionalista-republicana derrotada en la guerra, abandonada a su propia decadencia, marginada y refugiada en sus propias ensoñaciones de poder perdido, jugando con los viejos símbolos, hablando el catalán, utilizando furtivamente los colores de la *senyera*. Agrupados en la congregación de Virolai Vivent, estos personajes que se diferencian en poco de los que dirigen el orfelinato. Rosita, tanto para unos como para otros, representa la mano de obra barata, en ese llevar la Virgen de Montserrat de una a otra casa. Junto a estos, están los habitantes de las chabolas y de los barrios periféricos, xarnegos, kabileños, trinxas, representados por los hermanos Jara, el trío Clavaguerras; para ellos el hambre y la miseria es parte natural de su vida: «Y se harían famosos y ya no tendrían que andar por ahí con el saco a la espalda rondando gatos y escarbando basuras».

Aquí la novela llega a su tensión más agria. Con tono trágico-cómico, se narra cómo Matías, uno de los hermanos Jara, ha perdido los brazos al intentar robar una granada de la guerra, utilizada como pisapapel en la casa de un juez. Un hedor dulce y podrido se produce al comprobar que el deseo máximo de Matías es ponerse la corbata delante del espejo en una huida hacia el mundo burgués convertido en ideal de vida. Debemos destacar cómo la ironía es un re-



curso estilístico y retórico importante a lo largo del relato, impregnando todos los niveles de la obra; ironía sarcástica, agresiva, cruel, necesaria para el distanciamiento con la propia Historia. La podríamos sintetizar en esta canción:

*Caritat, caritat, senyora;
caritat pel meu germà
que va néixer sense braços
i no se la pot pelar*

o en ese testículo que sube y baja en el cuerpo del Inspector, esa Virgen, la *moreneta*, acompañándoles en todas y en cada una de las paradas, ese personaje sin brazos que tenía la ventaja de que no podía ser palmetado por el maestro.

Los paraísos perdidos

Hay un tercer nivel que solidifica todo el relato; la escenografía, el paisaje urbano, los lugares concretos por donde transcurre el relato, lugares que adquieren desde el primer momento tanta importancia como los personajes que circulan por ellos. La ciudad por sí sola adquiere una presencia cargada de negatividad; será un *viaje* un *paseo* por el barrio de la Providencia, Las Ánimas, La Travesera, la calle de las Camelias, Guinardó, Carmelo, el camino del Infierno o el Valle de la Muerte, lugares duros donde la historia se hace a golpe de miseria y soledad... «Iban por una acera desventrada que olía a mierda de gato. Debajo de los viejos balcones florecía una lepra herrumbrosa y hacían nidos las golondrinas».

Es precisamente toda esta negatividad el vehículo necesario para la comprensión de las relaciones sociales de la ciudad; son esos barrios el símbolo de una clase que quiere poder, que se impone directamente y que se repite una y otra vez en su propia violencia. La ciu-

dad se nos presenta como sistema mediante un conjunto de señales y símbolos que se apoyan mutuamente, creando la nueva visión de la realidad, esa atención por lo pequeño que pasa en la estructura urbana a cargarse de valores negativos.

Siguiendo en esta línea hemos hablado de ronda, paseo y añadiría algo más: el término *paraísos perdidos*. Es curioso que ya desde el mismo título hay un ajuste de cuentas por parte del autor no sólo con su pasado histórico, producto de esas condiciones, recuerdos infantiles y adolescentes, sino que además puede encontrarse una alusión a esos viajes hacia los *paraísos perdidos* de los románticos, de los escritores malditos, de la literatura de la drogadicción: una bajada a los infiernos. Es precisamente a través de este discurso lineal, realista, como nos cotidianiza, nos desmitifica aquellos lugares exóticos, grotescos, aquella huida de la subjetividad en busca de una identidad nunca recuperada. El viaje es un paseo, una ronda por la ciudad, y lo cotidiano es su única existencia posible: «A pocos metros, un perro flaco y tiñoso arqueó el lomo vomitando sobre el polvo una pasta negra; la removié con la zarpa, la olfateó y se la volvió a comer».

Para terminar, nos queda un último hecho, sobre el cual gira toda la historia del relato: la fecha del 8 de mayo del 1945, victoria de los aliados o la esperanza incierta de los exiliados de fuera y de dentro da significado a la obra. Tal vez haya algún ajeteo en la calle, pero lo cierto es que la vida normal siguió ajena a la historia académica: «El día transpiraba una flojera laboral impropia, una conmemoración furtiva. La gente pasaba por su lado sin ruido de pisada y sin voz, soltando resabios de ansiedad».

OTRA PASION IMPOSIBLE

Ignacio Mendichugua

El mito del hombre proteico ha inducido la funesta idea de que allí donde se detecta un sistema de normas, más o menos explícito o definido, estamos básicamente ante un conjunto de prohibiciones. Este fantasma de los individuos capaces de desplegar una plasticidad supuestamente inagotable, genera la convicción de que el poder de control social que ejercen los códigos simbólicos es, por su esencia, restrictivo, negador de prácticas que, de otra forma, florecerían de modo espontáneo desde unos sujetos tan ocurentes como capullos en primavera.

Para paliar esta obsesión, fijada en la castración de atributos quizá demasiado generosamente presupuestos, es siempre útil cualquier enfoque que se ocupe de iluminar también la otra cara, la que tan a menudo queremos ignorar para no tener que reconocer que habitamos bastante lejos de las fronteras, que el corsé de las prohibiciones, lejos de ser la prenda oprimiente que presumimos, nos queda en general holgado, que, en definitiva, tomamos de los códigos más de lo que éstos nos hurtan.

El estudio de Luhmann en torno a la constitución y funcionamiento del código que regula la práctica del amor a partir de la época clásica, supone una muestra importante de esta tendencia a dar cuenta de la función creadora que ejercen los sistemas semánticos de regulación social, esto es, del poder que poseen los códigos para poner en circulación prácticas que, de tener que fiar en la genialidad del sujeto, serían imposibles. Y por imposible hay que entender inimaginado, no simplemente excluido de la normalidad por un tabú.

Nadie duda de que cualquier semántica, la del amor en el caso que nos ocupa, pone límites; pero el espacio así cercado es un espacio abierto, hecho practicable, no una «Libertad infinita del sujeto» que se haya visto eliminada por causa de alguna nefasta necesidad social de regulación. El caso del amor pasión propuesto por Luhmann es particularmente interesante por la razón de que una de las novedades alumbradas por la semántica que en él se basa es la intimidad del individuo, aquella justamente que nos empeñamos en ver abolida cada vez que un sistema simbólico de aprendizaje atisba en nuestro supuestamente ilimitado horizonte de proteos pretenciosos.

La función del código, por lo que respecta a la intimidad, no consiste en el ordenamiento de un presunto caos anterior, sino más bien en su mera invención. La tesis de partida de Luhmann es que la sociedad moderna, junto a un efectivo incremento de la posibilidad de relaciones impersonales, crea también un entramado de posibilidades para la intimidad inexistente en formaciones sociales anteriores a través de la semántica del amor como pasión. Al menos en este caso, no se trata de hacer anteceder a la sociedad moderna como tiempo de la vigilancia un estado de cosas anterior en el que las relaciones se habrían urdido con mayor libertad. El discurso clásico sobre la locura o la moral cartesiana podrán constituir apoteosis de la paranoia racionalista contra las pasiones, pero, al mismo tiempo, el territorio de la intimidad amorosa se está codificando como lugar privilegiado de la insensatez: el orden propuesto es un orden paradójico que permite la irrupción de la irracionalidad, de un espacio de desme-

sura fuera del mesurado ámbito de las relaciones sociales generales pero salvado a su vez de los infiernos de la exclusión o la reclusión.

La pasión es el signo semántico fundamental de este código paradójico que tiende hacia la legitimación de la inestabilidad, procurando y haciendo transitable un terreno en el que lo irracional y arbitrario de la sentimentalidad queda a la vez reconocido y exorcizado. Como



nos recuerda Luhmann, «... el exceso pasional permite que las formas y las características sociales destaquen con mayor nitidez» (p. 73). La válvula de escape es, como es obvio, también garantía de seguridad para el conjunto del sistema; pero ello no hace menos sustantivo el conjunto de comportamientos que posibilita. La pasión moderna encubre un comportamiento esencialmente activo, se dice pasión para desentenderse de la sujeción a determinados deberes pero, del resto, tiene más que ver con el ejercicio activo de una libertad que, protegida por la retórica del exceso, se sitúa al margen de las responsabilidades sociales y morales que fuera del terreno excepcional del amor han de seguir manteniendo su imperio.

Conviene recordar que el amor medieval asumía la paradoja inversa de ser una pasión razonable; nada menos ni más que el muy lógico y natural efecto que en cualquier corazón noble producía necesariamente la excelencia del objeto. En la *Vita Nuova*, Dante deja bien claro que «ella è quanto de ben po far natura» y no para él solo, su enamorado, puesto que «Vede perfettamente omne salute / chi la mia donna tra le donne vede». A partir del siglo XVII la pasión abandona toda justificación objetiva para lograr la independencia con respecto a cualquier criterio de racionalidad que pudiera hacer surgir una contradicción demasiado evidente en un conjunto social que necesita diversificarse hasta el punto de potenciar prácticas que, desde algunos puntos de vista, quiebran su coherencia. Abandonándose a sí misma (haciéndose irracional) es como la pasión moderna consigue efectivamente hacerse eje ordenador de una práctica social radicalmente nueva.

Luhmann es minucioso al rastrear los numerosos puntos en los que el código

del amor como pasión demuestra su papel histórico de generador de los sentimientos correspondientes. El vehículo privilegiado de propagación del código son las novelas, también la literatura moral o su reflejo más o menos libertino, el soporte material en definitiva que la difusión de la imprenta ha hecho más eficaz en esta época (en este punto las tentaciones de emprender el análisis de la semántica transportada por el cine en

nuestro siglo se hacen francamente irre-frenables), y el limitar el estudio a esta parcela halla justificación, al menos parcial, en el hecho de que los propios literatos de la modernidad barroca y dieciochesca son conscientes de estar proponiendo pautas más que reflejando lo ya existente.

Menos claro deja Luhmann dónde se ha de buscar y, lo que importa más, qué sucede exactamente con la semántica del amor pasión a partir de su versión (o perversión) romántica. Quizá suceda simplemente que el código (al menos en su expresión literaria) tiende de forma inevitable hacia su dispersión. La orientación imprimida por el romanticismo de la pasión hacia el matrimonio parece constituir el origen de la actual, según Luhmann, indefinición de la semántica del amor. Pero esto no quiere decir que podría haber sido de otra forma, que el código podía haber evitado la disolución a que su propia constitución paradójica le conducía. El espacio de la intimidad como espacio fuera de la racionalidad social global aparece desde esta perspectiva como una vía evolutiva que concluye en un callejón sin salida. El propio Luhmann declara al final la presumible impotencia del medio simbólico centrado en la pasión con una interrogación que, de no ser un sociólogo alemán el que la hace, podría parecer mitad cínica mitad melancólica: «una semántica como la del *amour passion*, con cuya ayuda es fomentada e impuesta la diferenciación, ¿es la adecuada para el tratamiento del estado de cosas que surge de ella? Una cosa es posibilitar en principio lo improbable, otra soportarlo». (p. 168)■

Niklas LUHMANN, *El amor como pasión. La codificación de la intimidad*. Col. Homo sociologicus, Ediciones Península, Barcelona 1985.

Sobre la mesa

fica las obras sin explicarlas», por otra nos reserva un escalofriante capítulo final —el relato del *seppuku*— en el que todo se cuenta como si ahí tuviéramos que encontrar una explicación —y esto no se sabe bien— a la vida-muerte de Mishima o a nuestra propia vida-muerte. Con ese capítulo final, M. Yourcenar reproduce la actitud más común ante el suicida, consistente en una especie de deseo de último conocimiento. Se supone que el suicida, por un instante, el instante preciso en el que ve el paisaje que hay a ambos lados de la muerte, es poseedor de una sabiduría especial, de un secreto que a nosotros podría revelarnos, de un solo golpe, infinitud de verdades y —quién sabe— hasta el secreto del control sobre la pasión de vivir, por lo que puede doler, o la utilidad marginal de la muerte, por lo que al otro lado pueda haber de calma. De ahí que los últimos gestos, en este caso de Mishima, sean leídos con esa minuciosidad detectivesca: se rastrean pistas del sentido de la vida en el ritual de la muerte. Desde otro punto de vista, eso es lógico, pero extraña que la Yourcenar lo haga en un libro en el que ha dicho que «hemos visto demasiadas veces las fuerzas del mal para creer todavía en el Mal romántico». Si tan claro está de qué es tributaria una autoinmolación como la de Mishima y de qué mitología es deudora, ¿por qué, al final, reabrir el expediente? Quizás la respuesta pueda estar, precisamente, en lo que hace que el ensayo de la Yourcenar sea un libro excelente: en este libro, Yukio Mishima es un personaje de M. Yourcenar y las novelas de él, contadas por ella, son infinitamente más atractivas; sus datos biográficos, tan meticulosamente seleccionados aquí (comparar con las biografías de Stokes y Natham), son peripecias de un personaje que pertenece a un universo distinto del suyo, a un mundo literario, *autónimo*. Por eso —me parece— había que hacer literaria (misteriosa y ambigua) una muerte que, como todas las demás, siempre significará infinitamente menos que la vida menos interesante que quepa imaginar. Pero ¿por qué, la literatura, al final, siempre acaba tan cerca de la teología?

SORPRESAS — *Primera*: Quince días después de haber comprobado que *Mamma Roma* es una película imprescindible (sólo los inútiles ortodoxos lamentarán que el cadáver de Ettore cite al *Cristo yacente* de Mantegna), sé que los diálogos de la película, y también los de *Accattone*, fueron traducidos por José Agustín Goytisolo, al que ya debíamos una traducción de Pavese a cuyo frente él puso un texto que, en vez de una introducción, era un relato. Del guión de *Mamma Roma* traducido por J. A. Goytisolo, hay —o hubo— edición en Seix Barral, Biblioteca Breve; su autor no conserva nin-



¿QUE ES JAZZ?

Antonio Pamies

La crítica, en su loable pretensión de ser científica, suele comenzar por definir, o al menos delimitar, el objeto de su estudio. Dichas definiciones, en el caso del jazz, tienen un serio inconveniente: aparecen en un momento histórico concreto mientras que el jazz sufre posteriores mutaciones que le hacen entrar en contradicción con ellas, cosa que los conservadores, enemigos de estas mutaciones (siempre los hay, y suelen ser los que tienen la sartén por el mango en el mundillo de la prensa) aprovechan: «esta música no cumple los requisitos que estipula la famosa definición de Fulanito, por lo tanto no es jazz (por lo tanto es objetivamente mala)».

¿Pero existió realmente el jazz alguna vez? No dudo de que hayan existido las obras que, al menos algunos, incluimos en esta categoría, pero planteo el hecho de que para llamarse así, o de cualquier otra forma, tienen que reunir unas características que las diferencien de las demás músicas y esto es lo que nos lleva a la paradoja que me gustaría explicar aquí: los únicos que hacen realmente jazz son los que lo transforman, lo revolucionan, yendo en contra de todo lo ya aceptado y, por supuesto, de todas las definiciones.

Remontémonos a los tiempos del jazz llamado clásico al que la crítica de entonces atribuía las siguientes características: Contratiempo, swing, improvisación, blue notes, etc... (algunos incluso hablaban de erotismo). Todos estos elementos fueron uno tras otro plagiados, asimilados y descafeinados por los blancos y su industria, con lo cual, al cabo de un cierto tiempo dejaban de ser diferenciadores (desde un punto de vista objetivo que no entrase en la cuestión del grado de calidad de unos y otros). Este fenómeno de saqueo cultural ha sido una constante en la historia de la música negra, desde la aparición del disco (hacia 1917) hasta ahora, pero, a la vez, ha producido un formidable anticuerpo: renovarse o ser aplastado y saqueado por toda la trepa de adulteradores, inventar constantemente algo que los blancos no puedan comprender ni imitar, o al menos que estos tarden unos años en lograr asimilar. La consecuencia de esta carrera entre los creadores de la Gran Música Negra y sus asesinos ha sido la cada vez más rápida evolución del jazz, así como el nacimiento de sus numerosos hijos casi siempre ilegítimos, que constituyen la historia de la música comercial de nuestro siglo.



Mientras no existe el disco, el jazz (que entonces no debía de llamarse así) permanece en el ghetto de los burdeles de Storyville, de los desfiles de Bourbon Street, los entierros paganoides de los negros de New Orleans. Pero en 1917 (año que coincide con el cierre de los burdeles de la ciudad por el alcalde, hecho que provocó la emigración hacia el norte de la mayoría de los músicos de Nueva Orleans) se graba el primer disco de jazz de la historia; los músicos eran, naturalmente, blancos, pues la ley prohibía que un negro pisara un estudio de grabación. Aquel producto exótico consigue un notable éxito y las demás casas de discos se apuntan a la nueva moda, el expolio había comenzado: tras el jazz blanco (entonces nadie pensaba que los negros tuvieran nada que ver con todo este asunto, ésta es una idea que surgió bastante más tarde) siguieron todo tipo de adulteraciones y adaptaciones, la música bailable occidental sufrió una transformación total, adoptando el contratiempo (acentuación marcada de los tiempos pares) y el jazz, bajo diversos nombres, triunfó en todo el mundo (cuanto más desvirtuado mejor). Los negros, que seguían sin tener derecho a grabar, se buscaban la vida como podían (en los barcos del Mississippi o amenizando las fiestas de los gangsters en Chicago) muertos de hambre e inconscientes de todo este fenómeno. (Incluso admiraban a aquellos músicos tan blancos y tan guapos que tanto éxito obtenían). Sólo en 1923 tiene lugar la primera grabación de jazz realizada por negros (a cargo de King Oliver's Creole Jazz Band, con el joven Louis Armstrong de segundo cornetista) y ésta ya era totalmente revolucionaria con respecto al jazz de entonces (que ofrecía la ventaja de no contar con teorías ni definiciones): había comenzado el contraataque negro. Así empieza la alternancia a partir de una música negra, revolucionaria, creada por unos marginados que



en la inmensa mayoría de los casos se pudrían de hambre, nacía, unos pocos años después, una música comercial, blanca, que proporcionaba enormes ganancias, tanto a sus creadores como a sus mercaderes. Así nace a finales de los 40 el Rock'n Roll (hasta el nombre fue robado) que, técnicamente hablando, no se diferenciaba en nada de los Woogie-Boogie de los principios de aquella década (como por ejemplo los de la orquesta de Lionel Hampton) etc., etc., etc... Pero como ya hemos visto, cada enfermedad produjo su anticuerpo y el jazz siempre logró salvar su identidad por medio de la autorrenovación, así aparecieron el Bebop, el Cool, el Free-Jazz, etc... (El ciclo revolución/adulteración sigue en vigor y seguirá estándolo mientras produzca beneficios a parásitos y farsantes).

Pero, a lo nuestro, decía que el jazz que en su momento es vanguardista es el que mejor puede llamarse jazz, por ser el que posee más características que lo diferencien de cualquier otra música, pero... ¿cuáles son los puntos en común que tienen entre sí estas diferentes músicas como para llevar el mismo nombre? ¿Qué tienen en común el Bebop y el Free, aparte de descender el segundo del primero, que no es un vínculo suficiente (también el Rock viene del Blues a través del Boogie)? ¿Qué característica puede atribuirse al jazz de vanguar-



dia en cualquier momento de su Historia? Podría ser aquella que nunca nadie le robó por ser precisamente la que producía náusea a los adulteradores: SU COLOR, su NEGRITUD (esto no es nuevo, pero me refiero aquí a la NEGRITUD como ÚNICO CRITERIO COMÚN). Ya sé que el color de una música es una imagen un tanto surrealista y poética (por lo tanto poco científica) pero está mejor encaminada hacia las raíces profundas de lo que puede ser la identidad del jazz que una definición técnica que no resiste ante el asalto de los imitadores. Claro que no se debe caer en una lectura dogmática de la negritud, confundiendo el color de una música con el de su intérprete (o autor), lo que podría llevar a un absurdo racismo al revés consistente en descalificar por puro principio al músico blanco (error en el que cayó el mismísimo Boris Vian). Tete Montoliú supo superar este escollo. Como es ciego de nacimiento, distingue el color por el oído, está convencido de que él mismo es negro y nadie le puede demostrar lo contrario, así es como debería entenderse la negritud, como algo latente en la propia música y sólo perceptible por el oído. Lo malo es que caemos de nuevo en la subjetividad total y el criterio en cuestión pierde toda posibilidad de desembocar en un análisis mínimamente científico. El concepto de negritud tampoco permite distinguir al jazz de otras músicas negras como reggae, funk, salsa, etc., pero esto quizás no sea muy problemático ya que todas estas músicas (así como el samba y la música moder-

na africana) tienden hoy a reencontrarse, con lo que dicho concepto sale fortalecido.

Pero siempre hay quien asegura o certifica la muerte del jazz, («los que han muerto son ellos», dice Don Pullen), ahora más que nunca, porque el jazz anda disperso por numerosos y exóticos caminos, a la vez que vuelve sobre su propia historia y se mezcla con músicas folklóricas ajenas al mundo negro. Éste sería el caso del jazz zingaro de Bireli Lagrène, Titi Winterstein, Boulou, Ferré, etc... del jazz español de Jorge Pardo, Benavent, Paco de Lucía, Olaegui, etc., o del jazz hindú. Pues son precisamente estas herejías las que están contribuyendo a este proceso de resurrección permanente que es la base de la identidad del jazz y que demuestran que el blanco puede tener otro papel que no sea el de copiar quedándose con toda la fama y el dinero: el de aportar su bagaje cultural propio; siendo él mismo es como paradójicamente mejor podrá competir con el negro (si es que de competencia se trata) siendo Tete Montoliú la excepción que confirma la regla, un NEGRO BLANCO como dicen en Brasil de los negros que tienen dinero.

Así, pues, no conviene preguntarse ¿qué es el jazz? sino situarlo en su contexto, rodeado de imitaciones baratas y saber extraer de allí lo que realmente tenga de aportación, de innovación, sólo esto puede llamarse jazz, lo demás es excipiente y acaba siendo absorbido por los más nauseabundos pachangueros.

VI Festival de Jazz de Granada

Antonio Pamies

No está en mi intención hacerle la pelotilla al ayuntamiento (que más quisiera éste) pero debo reconocer que, en materia de jazz, no nos podemos quejar: el festival persiste contra viento y marea, alcanzando cotas de calidad cada vez más elevadas. Este año la cartelera era, además, exótica y bastante original. La increíble dirty dozen jazz band fue la mayor sorpresa. Esta banda de New Orleans ha encontrado la mejor manera de mantener la tradición musical de esta ciudad, no agarrándose a las formas del llamado «jazz clásico» sino a su espíritu y a su función, conservando de este modo todo el frescor, la fuerza y la sinceridad que tenía el «N.O.» en su tiempo; el resultado fue una explosiva mezcla de SOUL (casi tirando a Funky) de «N.O.» y de BLUES que hizo temer por un momento que el público acabara bailando sobre las butacas, con los consiguientes destrozos, en un ambiente de histerismo (en el mejor sentido de la palabra) y de alegría desenfrenada. Es de destacar el trabajo del genial saxofonista (baritono y soprano) Roger Lewis...

Wayne Shorter, pese a los problemas de sonorización, ofreció un concierto excepcional. Con una excelente sección rítmica de claro corte Funk (que se mantuvo siempre en un segundo plano) demostró que sigue siendo una de las mentes más creativas y clarividentes del jazz moderno, así como el incontestable rey del saxo soprano, instrumento del que ni siquiera Bechet ni Coltrane lograban sacar un sonido tan limpio y emocionante. Al día siguiente vino la esperada orgía de BEBOP, con dos grandes pianistas, Ellis Marsalis (patriarca del clan Marsalis de Nueva Orleans) y Hank Jones, acompañados en una espontánea jam session por una sesión rítmica inmejorable (el gigantesco vikingo Niels Henning Orsted Pedersen, N.H.O.P. para los amigos, y Billy Hart en la batería): alegría de tocar, swing, swing y swing... Por último, at last but not the least como él mismo dice, el genial batería Elvin Jones, en compañía de otros dos monstruos sagrados de los palillos: Roy Haynes y Joe Chambers, todos ellos directamente escapados de la selva africana. Elvin demostró, entre otras cosas, la papanatez de los que le tachan de perseguir en vano el fantasma de Coltrane sin haber sabido buscar su propio camino. (A título de ejemplo me remito a la mezcla de jazz y de música tradicional japonesa en un tema que fue sin duda alguna lo mejor de todo el festival). Como suele pasar en estos casos uno no encuentra palabras para comentar semejante acontecimiento, sobre todo cuando aún no ha tenido tiempo de reponerse tras la sorpresa aturridora. Fue una avalancha de ritmo, de sentimientos y de pasión, de gritos desesperados, de rugidos selváticos y de ritos ancestrales, de violencia y de lágrimas, hasta el punto de hacer palidecer el recuerdo de los conciertos anteriores.

No he hablado de los teloneros, no por despreciativa ignorancia (como hacen algunos), sino porque hay amigos míos entre ellos, con lo cual se me plantea un problema: si hablo mal, la gente dirá: «¿Cómo puede ser tan cerdo y apuñalar a sus amigos de esta forma?» y si hablo bien, dirán: «Claro, como son sus amigos, los promociona por el morro...». Así que no meneallo y hasta otra.

LA ULTIMA MUERTE DE LA POSTMODERNIDAD

Jesús Arias

I've got my motorcycle jacket
But I'm walking all the time
(The Clash: «This is England»)

Hace frío aquí fuera. La gente, mil, dos mil, tres mil personas, se agolpan en la entrada del pabellón, la mirada caída, el alcohol en la garganta, observando cómo los empujones chocan contra ellos. Esa gente, la mayoría de ellos hijos del *heavy* y la post-modernidad, respira aire perdido. Esa generación que nació entre lo de bahía de Cochinos y el asesinato de Kennedy, que hizo su primera comunión al son de los cócteles *molotov*, «La imaginación al poder» de los parisinos y Mary Quant, y que se dio los primeros revolcones en fiestas de cocheras, mientras el viejo gallego se revolvía en su lecho de muerte con las cuarenta úlceras como cuarenta años que librarían por fin al país de la pesadilla, esa generación que estaba destinada a ser la generación de la libertad, arrastra los pies y habla con no se sabe quién, a medio camino entre pinto y valdemoro, entre la nostalgia de los Beatles y la ansiedad de los Clash, entre el Gran Pasado y el No Futuro, sin dejar entrever qué es lo que quiere.

Se abren las puertas. Todos esos pobres chicos, ansiosos de protagonismo ellos, absolutamente egomaniacos, encrestados y encuerados, a veces con cortes de pelo a lo nazi y porte marcial, a veces con grasiestas melenas y aspecto de hombres de las cavernas, se dejan llevar hacia dentro. La subcultura universitaria invadida por Santa Teresa de Jesús, Platón y Lovecraft, la moralidad sexual decimonónica de Ronald Reagan y el culto a la heroína y el botellazo en la cabeza ha formado a esos chicos y les ha enseñado cómo deben vivir, como absolutos triunfadores, como herederos del Gran Valor de Occidente, como los niños de la libertad. Cuando en el fondo, mientras se amontonan en los pasillos del pabellón, en busca del cubata, la bronca y el chocolate, son la generación más triste que ha existido en este país desde la guerra civil. Una muchedumbre de autohéroes que creen serlo por el hecho de haber nacido cuando han nacido y donde han nacido, que alucinan consigo mismos y con sus *looks*, que se

saben poseedores de la innovación total, cuando en el fondo, todos ellos, absolutamente todos, viven con la franca melancolía de no haber nacido quince años antes, de no haber vivido los años dorados de los Beatles, de no haber peleado contra la policía, de no haber roto esquemas. Es una generación que no tiene futuro porque desea en pasado, desea lo que ya existió y no tiene remedio, porque quiere hacia atrás. Y mientras invaden las gradas y se deslumbran con el equipo de 8000 vatios de Rosendo o La Polla Records o Alaska o Barón Rojo o Miguel Ríos o Radio Futura, uno piensa que son tristes, que están tristes porque no son más que una parodia de sus hermanos mayores, esos que hoy tienen el poder y ayer luchaban en barricadas. Una incomprensible parodia de la ley del péndulo, nerviosos y excitados cuando las luces se apagan y el grupo de turno, *heavy* o *punky*, sale a escena.

Y son esos, los que se suben arriba y tocan, los que saben de qué va la película. Se han criado en los barrios bajos o en las mejores escuelas, pero todos piensan lo mismo, piensan exactamente igual que pensaban los cincuentones franquistas contra los que lucharon nuestros hermanos mayores: «El pueblo no entiende». Hoy el pueblo es público, y la música la nueva arma política con la que llevar a los muchachos por el sendero. Los chicos votarán por quien vote la estrella de turno. Pero mientras los franquistas cincuentones tenían periódicos dirigidos por obispos y uniformes grises con los que apalea a los transeúntes, hoy, esos que se suben arriba, saben que no hace falta tanto, porque son los chicos, *heavy* o *punk*, quienes dicen «Nosotros no entendemos, pero creemos». A solas babean con el papa, con las hazañas de los requetés, con los bidones de SPK y la vanguardia experimental anglo-alemana, y a escondidas leen el *Mein Kampf* y se les eriza el pelo con Jesucristo Superstar. Son incapaces de imaginar nada nuevo, de crear nada nuevo, y los de arriba, los que tocan, lo saben. Esos de arriba que son los líderes de una masa rota, que se hacen aclamar reinas del *punk* haciendo temas para Eurovisión, que hablan de García Lorca mientras tratan de recuperar el folclorismo españolista más fa-

cha, que hacen canciones a la virgen a ritmo de samba sexual, que pretenden revolucionar la industria discográfica tratando a los grupos al más puro estilo siciliano y son elegidos como la gente más honesta mientras editan manifiestos que harían parecer rojo al tal Moscardó del Alcázar de Toledo. Ellos saben muy bien como hay que hacérselo de legal.

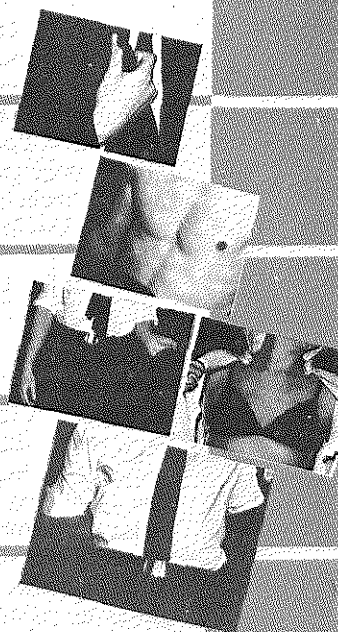
Y entretanto, ahí abajo, en la oscuridad de las gradas, indecisos, tres mil pares de ojos abiertos y enrojecidos por los canutos y el alcohol, se lo creen todo, se lo tragan todo, lo aceptan todo. Y bailan, bailan por no gritar, bailan por no pensar.

Y es entonces cuando uno les ve moverse. Mil hombres de las cavernas embutidos en sus camisetas de Iron Maiden, el puño en alto, romano, se lanzan contra la gente, la golpean con los guantes de pinchos o las botellas de cerveza, se rien al pegar, y su violencia no tiene ningún sentido más que el de la violencia gratis. O quizás quienes pegan son los otros, los de las crestas, la camiseta de los Explotados y las botas militares, y uno ya no es capaz de distinguirlos mientras lo arrasan todo sin saber muy bien qué hay que arrasar. Los tiempos de crisis requieren de enérgicas decisiones y enérgicas personalidades, nos enseñaron en el colegio, y así nos prepararon para el pelo rapado, la mili, el *look* militar, el colegismo, el masismo, la muchedumbre enfervorizada aclamando al líder, el sentido místico del concierto de *rock*, la violencia callejera, la naranja mecánica. Bruce Springsteen y su mensaje sublimar patriótico mata-ros en «Born in the USA», Alaska y Fraga, Fernando Márquez el Zurdo y la Falange. Y ellos abajo, tragándose sus canciones, devorándolas y aprendiéndolas de memoria, hasta que se convierten en consignas de estímulo-respuesta, ellos creyendo revivir los años dorados del *rock* en el post-modernismo, pelándose al cero, queriendo estar tan adelante que cada vez son más regresivos. Y todo esto goza de la misma universalidad que el *hippismo*, pero mientras aquellos querían a todo el mundo cantando el himno de la coca-cola y hacían *Jesucristo Superstar* con tanta devoción que hasta se les saltaban las lágrimas a los del Vaticano, éstos, los de hoy, los del futuro, se han convertido en un ejército que no piensa, al servicio del fachismo más chabacano. Y saltan, y saltan, y saltan, y piden un bis y alzan el brazo cuando La Polla Records toca el himno de la Falange o los Ilegales dicen «Quiero ser un nazi» o DAF interpreta el baile de Mussolini o los Skins se hacen del National Front y acuchillan por la calle a los que realmente lucharon por algo en el Londres del '77. Y las hordas, los chicos de la generación gritan hasta enmudecer, y se encienden las luces del pabellón, y miran al pasar a los heridos sobre el suelo con desgana, y salen a la calle, inmersos en sus chaquetas de cuero y sucumben, porque ni siquiera tienen valor de pensar realmente, llevan chaquetas para motoristas, pero ni siquiera tienen moto, sólo *look*, y con eso basta. Y finalmente, borrachos, vuelven a casa preocupados por la regañina de papá. Y mientras vomitan en una esquina, caen ante sí mismos, asesinados por sí mismos, lobotomizados por sí mismos, vigilados por sí mismos, en la última muerte de la post-modernidad, sin valor para luchar por algo que realmente valga la pena.

Sobre la mesa

gún ejemplar y en las librerías —que no parecen estar para estas cosas— tampoco. Quien sepa dónde puede haberlo, ¿podría decirlo? Segunda: Cuando el *pub* está ya vacío y tranquilo —sólo se oye, pero acompaña, el ruido de las botellas camino del desagüe— en el video aparece una versión sincopada de *Cabaret*, justo el día que en TVE pasan *Portero de noche*. La síntesis de *Cabaret* es muy sencilla: se ha eliminado de la película todo lo que no son números musicales. Y el resultado sorprende. En absoluto se echa de menos la historia del personaje de Michael York, como tampoco la nebulosa edípica del de Liza Minelli. En realidad, toda la película es para Joel Grey, el presentador. Con él, casi sobra el resto; en él reside, por lo menos, la cruel ironía que

convierte el resto de la película en algo terrible incluso más allá de las cruces gamadas del final. Y a propósito de presentadores: el personaje que interpreta Tom Waits en *The Cotton Club* es, precisamente, el del presentador. Tercera: Haro Tecglen se sale del compromiso profesional de hablar de *El poder de las locuras del teatro* de Jean Fabre (visto en Madrid durante el Festival de Otoño), contando algo de la reacción del público y estigmatizando un hipotético carácter homosexual de la *performance* en cuestión. En *Madrid me mata*, la reseña del espectáculo no pasa de seis cortas líneas. Y en el número de *El Público* posterior al citado Festival tampoco se hace reflexión alguna. Es la segunda vez que esta revista desaprovecha la ocasión: cuando hizo la crónica del Festival de Granada, lo que ofreció fue un penoso ejemplo de reseña ofrecida a los amigos, que no al público. Y me sorprende; ¿desde que presunta altura se permiten los entendidos del país ahorrarse el ejercicio de su obligación profesional, que es la de aportar argumentos a los que no podemos ver otras cosas que las que nos traen por aquí de vez en cuando? No me callo la explicación que me parece más verosímil: tienen dentadura postiza, paladar de plástico y kilométrico a costa de los demás. Eso es todo. Cuarta: *Mondoperaio*, la revista teórica del Partido Socialista Italiano, dedica un ramillete de páginas al décimo aniversario de la muerte de Pasolini. La flor más llamativa es la que pone, sobre tumba tan difícil como traicionera, Maria Antonietta Macciocchi, que razona algo así como lo siguiente: Pasolini, por su evidente peculiaridad, tenía que enjugar su debilidad viviendo al abrigo de algún poder, y siendo así que sólo tenía dos instituciones a mano, la Iglesia blanca del Vaticano y la Iglesia roja del PCI, decidió acogerse a la segunda sin que ésta, por su parte, quisiera recibirlo en su seno. Pasolini, a pesar de ello, mantuvo siempre con el PCI una relación de amor-odio de la que ahora estarían sacando un hipó-



FUEGOS DE ARTIFICIO

tone» para elegir un color que vaya bien en la cubierta de algún libro de algún amigo. Y, de pronto, dar la vuelta a un lienzo y mostrarme un amanecer otoñal de la ribera trianera del río.

—«¿Sí? ¿Te gusta?... Pero todavía tengo que suavizar esta zona...».

Suena entonces el teléfono. Yo sigo mirando ese paisaje triste, con alma crepuscular, agónico en su belleza, de una Sevilla simbólica, fugitiva del tiempo■

J. J. CALE

J. J. García

Todo un conjunto de causas, objetivas y situacionales unas y completamente subjetivas otras, son las que normalmente condicionan el hacer, o mejor dicho, las repercusiones del hacer de un artista. Tanto el éxito como el fracaso se ven obligados por la combinación de factores mencionada. En esta página y durante esta temporada vamos a volver los ojos hacia aquellos a los que la suerte no ha favorecido, aquellos que no han tenido la bendición de la diosa fortuna o quienes, en un acto de lucidez o por afirmación de personalidad, nunca se han preocupado por triunfar. En resumen, los malditos, los que nunca se han comido nada (o casi).

Nuestro caballero de hoy pertenece a los de la última categoría. Situémonos. Tulsa, ciudad pequeña en el corazón de la parte más arenosa de Norteamérica. Viento, desolación, sequedad, cardos borriqueros, borricos y cardos más grandes... Allí nuestro hombre viene al mundo más o menos en 1939. Desde muy pequeño se aficióna al noble arte de la música, a los diez años (!) ya tiene su primer grupo, *J.J. Cale and the Valentines*. Está claro que la música es lo único que podía dar más o menos de sí en un sitio donde lo único posible que hacer era arreglar viejas camionetas o las recién llegadas cosechadoras. Por eso, después de tocar en todos los bares de carretera de Tulsa, decide probar fortuna en Nashville. Y probó. Pero no precisamente la fortuna sino todo lo contrario. Después de llegar a la conclusión de que su grupo *Rockets* no eran nadie al lado de Elvis o Jerry Lee Lewis —ídolos de la época— el amigo Lli Lli decide que lo suyo es el desierto, los lagartos y cantar en el porche de su casa.

El tiempo pasa como si nada, en los sitios donde jamás ocurre nada. Léase Tulsa. Las canciones se van amontonando encima del polvo del aparador hasta que un guitarrista inglés, a la caza y captura de los temas que él mismo era incapaz de componer, se tropezó con, entre otras, *After midnight*. El tema el nombre de su autor empiezan a dar la vuelta al mundo, aunque sea Clapton quien encima quede bien.

Las canciones arrastradas de Queil, perezoso como él sólo, empiezan a grabarse. Su voz crepuscular y renqueante sale a las ondas herzianas. La base campesina de su música le abre las

VAGOSVICIO SOSMALDITO SYOTRASHIS TORIASDEL R OCANROL

puertas de las grandes emisoras *country*, él no quiere entrar. Los periodistas hacen cola en su casa para no recibir más que monosílabos por respuestas a sus sesudas y trascendentes preguntas. Su sello discográfico le intenta introducir en las necesarias campañas de promoción y él, que gaitas. Evidentemente el rechazo al bisnes hace resentirse las ventas, con lo que empieza a convertirse en un hombre de culto. Sus canciones, imprescindibles «después de la medianoche», llenan esos momentos vitales en los que una canción y una persona forman la pareja perfecta. Tú, Cale y ninguna circunstancia (todo lo más una hamaca). Es una situación terminal, no hay nada que hacer, ni que decir. El cigarro se consume solo entre los labios, la ceniza resbala por la pechera y la vida se ralentiza delante de ti mismo.

Con este plan de vida, ni siquiera el que Clapton vuelva a robarle una canción (el célebre *Cocaine*) consigue abrir más de medio ojo al autor. Algunos se tiran de sus pelos ejecutivos ¡un diamante en bruto! Pero tan bruto (o tan inteligente) como para no estar dispuesto a vender su alma al diablo por un puñado de dólares.

La vida sigue igual, se suceden los discos al prudente ritmo de un elepé cada dos o tres años, para acabar en el cajón de las rebajas para alegría de unos pocos. *Naturally, Really Okie, Troubadour, 5, Shades, Grasshopper...* no cambian para nada la imagen ni la vida de Cale (por fortuna). Seguro que sigue levantándose hoy a la misma hora que hace diez años, desayunando lo mismo, acariciando la misma guitarra y diciéndote lo de siempre: ¡tómalo con calma, hombre!

Si alguna vez vas al desierto estadounidense, cuando veas a un tipo con barba de una semana, sombrero de paja, un Chester medio apagado y tocando una anciana guitarra de caja en la tumbona de su casa, dale recuerdos y dile que por aquí varios estamos deseando su próximo disco, pero que ya estamos acostumbrados a esperar, vaya, y que se agobie■

EL COLOR DE SEVILLA

Felipe Benítez Reyes

Sevilla, de día, es la ciudad clara, de una claridad intensa, violenta. La ciudad de luz alegre, de brumas nunca opacas, como si todo estuviese en ella cubierto por un velo a su vez luminoso, cálido. Por un velo que desdibujara las formas pero no la luz, intacta en su transparencia: aún flotan en el aire los radiantes jirones de niebla velazqueños.

De atardecida, la ciudad comienza a ser una silueta, una sombra minuciosa; la luz es ya luz de quinqué, de velón litúrgico.

Entrada ya la noche, Sevilla tiene un fondo de teatrillo navideño: un cielo espectral, prendido al vacío con estrellas. Las espadañas, los parques, las callejuelas, sus torres famosas se ocultan, se embozan con el vuelo de la capa morada de la noche, como las imágenes religiosas en tiempos de Cuaresma. Y ya Sevilla se convierte en la dama que acude a una cita inconfesable con el misterio.

Joaquín Sáenz es el pintor de las luces matinales y crepusculares de Sevilla. Sus pinceles no han tocado la noche.

El puente de Triana de amanecida, el puerto de aguas muertas al atardecer, la imprenta familiar envuelta en una neblina antigua, de otro siglo, prisionera allí de algún duende nostálgico...

Los cuadros de Joaquín Sáenz están detenidos en esa hora ambigua que puede ser la de la aurora o del crepúsculo, en esa hora brumal en que sólo los contornos son precisos. Porque entre sus cuadros y la realidad hay siempre un cristal neblinoso: el cristal que hace arte de la realidad. Una lente mágica.

Veo ahora a Joaquín en su imprenta, diseñando unas tarjetas, abocetando un cartel, comprobando la textura de unos papeles, abriendo el abanico del «pan-

EL REJONEO DE LOS PERALTA

Felipe Benítez Reyes

Alguien, no recuerdo ahora quién, decía, a propósito de las exhibiciones cabalísticas, que a él, sí, le gustaban mucho los caballos, pero en el campo, no haciendo idioteces —la palabra creo que era más dura.

A quien esto escribe le fascinan los caballos, y es una fascinación antigua. ¿Su película favorita hace... cuántos años?: *El niño que amaba los caballos*. ¿Los caballos haciendo gilipolleces? Esa, esa era la palabra dura. No especialmente, pero...

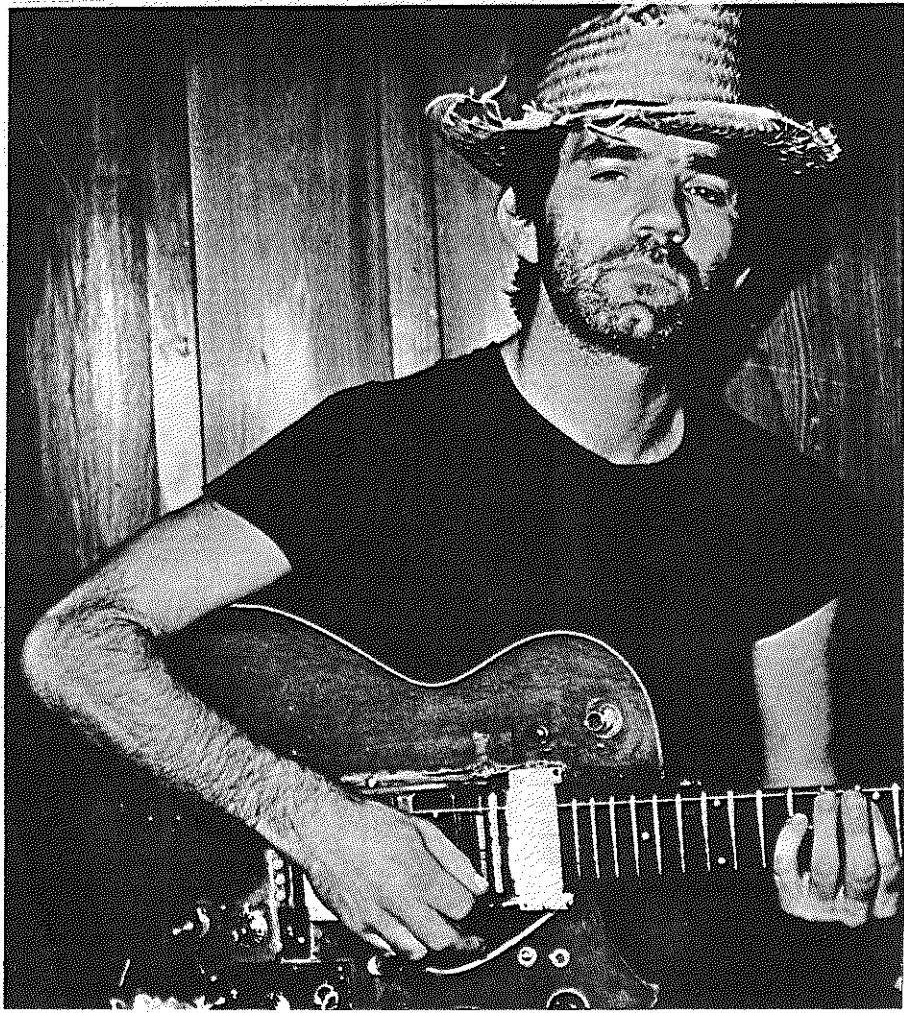
Hoy es tarde de toros para los Peralta, los rejoneadores famosos. Don Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, también salía a los ruedos, cuando el toreo era diversión de nobles y gentes principales. ¿Correrá sangre de aquel conde por las venas de estos centauros, de estos Peralta?

Las corridas de rejoneo tienen mucho de espectáculo circense. El público se admira cuando el jinete se suelta de manos para poner unas banderillas minúsculas, como dos amapolas hirientes. Ante los recortes que dan al toro, alguien comenta que esos caballos saben ya hasta latín.

Caballos nerviosos, como serpientes, brillantes, esmaltados. Uno de ellos parece bañado en purpurina. Se arrodillan, hacen como que besan al toro muerto, bailan presuntuosos. Caballos mitológicos que podrían raptar ellos solos a las Sabinas. Caballos a los que sólo les faltan alas para burlar al toro y a la realidad.

A la salida de la plaza los vemos otra vez, sudorosos, con fondo de atardecer. El sol, como un rejón de muerte, se va clavando ya en el horizonte.

Estos caballos tirarían del carro de Faetón■



LOS VANOS MUNDOS

Abelardo Linares

En 1982, a los 21 años, Felipe Benítez Reyes publicó su primer libro, *Paraíso manuscrito*. A pesar de su defectuosa distribución fue muy bien acogido por la crítica. Sorprendió quizás tanto la juventud del autor como su no disimulada maestría. Desde luego no es corriente que un primer libro nos muestre a un poeta de seguro oído, atraído a un tiempo por la brillantez y la claridad y buen conocedor de su tradición, un poeta en fin que parece haber terminado la fase de aprendizaje e inicia con seguridad la búsqueda de su propio mundo poético. Pero es menos corriente aún que tal libro se haya escrito entre los 18 y los 21 años.

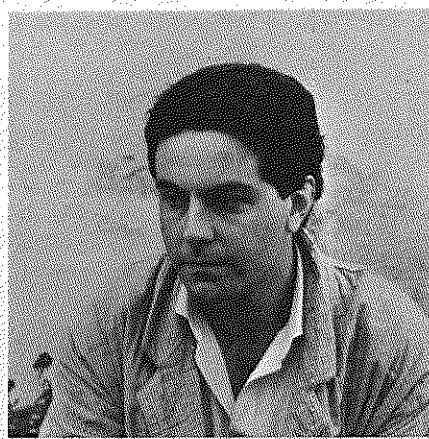
Tras *Paraíso manuscrito*, Felipe Benítez ha venido dirigiendo, juntamente con el poeta Francisco Bejarano, *Fin de Siglo*, una de las más importantes revistas literarias del momento y quizás la única realmente abierta a la poesía, en especial a la de los jóvenes. En ella ha ejercido la crítica de libros con una envidiable sagacidad e independencia, caso raro, pues entre nosotros, los críticos de poesía —salvo alguna rara excepción como la de José Luis García Martín—, conocedores de que su público lector no son sino los propios poetas, por temor a herir susceptibilidades siempre a flor de piel o por temor a caer en el agravio comparativo, suelen poner sordina cuando no silenciar cualquier reparo técnico o de fondo, tal vez con la secreta esperanza de que sea el tiempo y no ellos mismos el que ponga a cada poeta en su lugar.

Los vanos mundos, segundo libro de Felipe Benítez, ha sido redactado entre 1982 y 1984, esto es, inmediatamente a continuación de *Paraíso manuscrito*. Puede suponerse incluso que los poemas de la primera sección —de las 7 de que consta— y algún otro más a lo largo del libro fueron los primeros en escribirse tras la anterior entrega y, de algún modo, como reacción contra ella. *Paraíso...* ostentaba una indudable nobleza de tono y cierta desencantada seriedad; seriedad y nobleza que, contra lo que pudiera parecer a primera vista, son verdadero atributo de la juventud, pero que una vez trasmutadas en arte debieron parecer un tanto incómodas al propio poeta, pues tras ellas bien puede

acechar el fantasma del acartonamiento formal y la afectación.

La juventud, ése es el tema de la primera parte del libro, es tratada ahora por F.B.R. con una pretendida e ironizante frivolidad que debe ser entendida en el contexto de su obra anterior. A ese querido distanciamiento ayuda también la utilización de técnicas y motivos modernistas: el uso del alejandrino, las imágenes lineales un tanto recargadas, la utilización de elementos decorativos, casi ornamentales, el gusto por los contrastes o cierto impresionismo sensorial que sabe conjugar lo vago con lo preciso para producir un efecto estético. Poemas estos muy artísticos, perfectamente trabajados y resueltos pero que pueden desconcertar a más de un lector bienintencionado y despistarle a la hora de ver el libro como una totalidad, pues la voz de estos poemas está muy distante de la de los que le siguen. No quiere eso decir que las seis secciones restantes puedan reducirse a una unidad que en todo caso sería la de la poesía de la experiencia, una poesía de la experiencia muy peculiar y bastante alejada de la que han cultivado y cultivan los poetas del 50 o Juan Luis Panero, pongo por caso, pues la *experiencia* de que se trata no incluye sólo lo real sino también lo posible e incluso lo imaginado (buena muestra de ello son poemas como *La desconocida* o *Poema de los seres imaginarios*), pero sí, que las demás secciones, incluso la tercera, *Serie menor*, compuesta de breves poemas medio orientales medio andaluces de alada gracia y sensible sutileza, mantienen una comunidad de *escritura* que de algún modo las distancia de la primera.

Esta disparidad de tono y tratamiento entre los primeros poemas y el cuerpo fundamental del libro quizá se vea un tanto atemperado gracias a la sección segunda, la más miscelánea del volumen, en la que podemos encontrar piezas netamente modernistas como *Elogio de la naturaleza*, una impecable y borgiana —pero novedosa— versión de *La luna*, un tema imaginativo, *La bala de plata*, resuelto con muy literaria naturalidad, una evocación de la infancia, *El atlas* que nos trae a la memoria poemas de Foxá y García Baena y, por último, *El final de la fiesta*, una a modo de estampa alegórica del final de la juventud, o mejor, de la adolescencia, espe-



cialmente interesante para comprender el desarrollo interno del libro y de los procedimientos expresivos del autor, pues mientras que lo que podríamos llamar material orgánico del poema tiene mucho que ver con la primera sección, el tratamiento al que se le somete se asemeja mucho al que reciben los poemas centrales del libro, los de la sección cuarta. En todo caso merecen citarse por su límpida rotundidad los dos versos finales:

Duró poco la fiesta. De nuevo cae la noche y la luna se estampa sobre un cielo desnudo.

Las cuatro últimas secciones no son sólo las que guardan una mayor coherencia estilística sino también las más cercanas a la poesía de la experiencia. En ellas se encuentran, para mi gusto, los mejores y más personales poemas del conjunto, aquellos en los que la voz del poeta resuena con un timbre inconfundible: *Poema de los seres imaginarios*, *La desconocida*, *Al cumplir 23 años*, *Panteón familiar*, *Sevilla*, *Miseria de la poesía*, *El joven artista*...

Los temas, —el amor, la muerte, el sentimiento ante el paso del tiempo, la conciencia de la fragilidad de nuestros mundos o la insatisfacción del artista ante el arte, que puede evocar o rememorar la vida pero no sustituirla— encuentran en Felipe Benítez formulaciones que siendo de siempre son a la vez muy del momento en que vivimos. Conseguir esto, renovar la tradición desde la fidelidad, no es cosa fácil. Tal vez el principal problema a la hora de escribir hoy día un poema *de experiencia* sea el intentar lograr algo más que la mera corrección —o incluso perfección— dentro de los cánones del género. Tras Luis Cernuda, Francisco Brines o Juan Luis Panero, por citar algunos casos singularmente ejemplares en tres distintas generaciones, la poesía de la experiencia se ha convertido en una tendencia muy definida y ampliamente practicada. Pero su éxito, al igual que pasó con el modernismo, sólo ha logrado hacer más accesible lo que en ella hay de común, de poesía de escuela, de todo aquello que puede adquirirse con un poco de oído, buenas lecturas y cierta aplicación. Lograr el poema que, sirviendo a la tradición, exprese al propio poeta y sea testimonio de su mundo, alcanzar a ver un tema de siempre bajo ese ángulo preciso en que se torna distinto y como nuevo, darle elasticidad o sensorialidad a un verso, saber negarse a la innecesaria oscuridad o al brillo innecesario, son algunas de esas cosas que están por encima del aprendiz o del mero poeta de escuela.

En *Los vanos mundos* Felipe Benítez ha logrado a un tiempo un libro juvenil y maduro en el que probablemente estén algunos de los poemas más notables de su generación, al menos de lo que de ella hoy día se conoce. Claro está que no todos los poemas del volumen rayan a una igual altura y que algún que otro poema no añade nada esencial al conjunto. Como queda también la cuestión de las influencias: ciertos poetas postmodernistas, Borges, Gil-Albert, Francisco Brines, perceptibles en momentos muy determinados. Pero esas influencias, aparte de que no suelen atañer a los poemas más significativos, sólo nos indican que el poeta aún no está definitivamente formado, que su voz de ahora no es aún toda su voz y que por tanto el desenvolvimiento de su mundo debe deparar todavía muchas sorpresas, a él mismo y, por suerte, también a nosotros sus lectores.

Sobre la mesa

crita partido gente como Moravia y otros comunistas que promueven una conmemoración pasoliniana. Etcétera. El más elemental sentido común obliga a recordar que, en nombre de Marx y de Lenin, se han legitimado actitudes tan profundamente reaccionarias como la de negar a Pasolini un carnet en el que no había la condición de homosexual escandaloso y que eso, por extraño que parezca, no se arregla adoptando ahora actitudes de tolerancia e incluso de defensa —qué ridiculez— de las sexualidades alternativas como camino para salir del túnel de la miseria de cada cual. Sea o no cierta la historia que cuenta la Macciocchi, hay otras más próximas que evidencian la misma estupidez, la misma boba intención de querer parecer burgueses ante la historia, y no gente que sólo tiene una cosa —cadenas— con la que entrar en el futuro. Nada de ello, sin embargo, sirve para legitimar la *lucha por el muerto* que los socialistas italianos han montado a propósito de P.P.P. ¿No son ellos los que nacieron de aquel debate que Bernstein resumió diciéndole a Kautsky que «esas cosas se hacen, pero no se dicen»? ¿No son ellos, allí y aquí, la mejor razón para celebrar el escándalo —aunque sea moral— como una saludable ocasión de recordar que el *Vive la vida*, dicho a los condenados a muerte, es pura ostentación de dominio? Sorprendente, en verdad.

CONRAD. — Habrá que celebrar que Cátedra haya publicado una edición, a cargo de Javier Sánchez Díez, de *La línea de sombra* de Joseph Conrad, en la que se repite la traducción de Ricardo Baeza. Al menos, ya hay cincuenta páginas en castellano que pueden acercar algo a los interesados —que son muchos— la figura de Conrad, aunque el acercamiento que se propone no autorice mayores entusiasmos. Sólo conocía unas pocas páginas sobre Conrad, debido a un español, el prólogo a la traducción de Javier Marías de *El espejo del mar* (Hiperión), en las que Juan Benet hablaba del estilo y el idioma. Hasta entonces, me había servido de los famosos prólogos que el propio Conrad ponía a sus obras, que siempre me parecían lo mismo, el texto que todo autor tiene aún en su mente cuando dibuja en el papel el punto final y que, normalmente, renuncia a escribir. En sus prólogos, y esto es lo llamativo, Conrad seguía haciendo literatura, es decir, no pretendía legitimar la novela terminada ni simulaba distanciarse de la *realidad literaria*, como si ésta, por concluida, hubiese perdido ya el *valor real* que, como texto, tiene. La «Introducción» de la edición de Cátedra resume la biografía del escritor polaco y enumera los temas que la crítica (exclusivamente en lengua inglesa) detecta como más significativos de su obra. Así, se dice en la página 24: «Básicamente, es»



HEMINGWAY: LO QUE IMPORTA

Sabido es que el género biográfico es susceptible de ser abordado desde perspectivas muy distintas: desde la hagiografía o el fervor absoluto hacia el personaje biografiado hasta la mofa y el denuedo de este último. De entre muchos que han sufrido uno o ambos puntos de vista, destacan algunos autores particularmente castigados: tal es el caso de Ernest Hemingway. A. Burgess publicó una biografía del autor de *Fiesta* en la que no podía disimular cuán gordo le caía el personaje. En la otra orilla, D. Ernesto sufrió los embates encomiásticos de —perdónesenos— un Castillo Puche, por ejemplo. Por eso, siempre resulta saludable la lectura de un libro como el de Norberto Fuentes titulado *Hemingway en Cuba*, también encuadrable en el último género pero con pretensiones de exhaustividad (más de 700 páginas) y, sobre todo, con un tono reivindicativo muy de forofo dominguero, cosa obviamente de agradecer en este mundo casi tan complejo como la cuadratura del círculo. Aquí poco importa que a *Jemingüei* le gustaran los rifles como sustitutos fálicos de sus intermitentes periodos de impotencia o la muerte del rinoceronte como sucedáneo de las noches de no amor con Mary Welsh. Más interesan las finanzas de *Finca Vigía*, los pequeños temores neuróticos, las noches de francachela en *La floridita*, los amigos pescadores de Cojimar, el cuaderno de notas del paso de un ciclón por La Habana, junto a un martillo para clavar puertas y ventanas y unas botellas de ron que tornan delirantes las impresiones de Papá en la última fase del ciclón, y tantas otras cosas. Todo, insisto, en un tono muy entrañable, con matices casi reverenciales que no sólo no molestan sino todo lo contrario.

FUENTES, Norberto: *Hemingway en Cuba*. Ed. Letras Cubanas. La Habana 1984. Prólogo de G. García Márquez.



AL L A N A M I E N T O D E M I R A D A

Pornografía de Guardia

Pablo Alcázar

A los diez años de apagarse, no sin chisporroteos, lentamente como las mariposas de las benditas ánimas del Purgatorio, la *lucécita del Pardo*, se han encendido, como por ensalmo, todas las ventanas de las ciudades, todos los postigos de las alquerías, las claraboyas de las guardillas, las rejas de los cortijos, las mirillas de los conventos, los ventanales de los asilos, los balcones de España.

El milagro se produce, informan los noctívagos, en la noche tremenda de la transgresión, en la maldita noche del primer o postrer vienes de cada mes. En la pecaminosa, violenta, lúbrica noche de Calviño.

Nadie sabe nada al día siguiente. Pero la Sevillana anuncia un gasto exagerado de energía eléctrica. En la sección de cartas al director de piadosos periódicos, a los tres días —uno por cada persona de la Santísima Trinidad— lectores escandalizados protestan por la basura del viernes que, pese a todo, nadie ha visto directamente. Y sin embargo, las empresas municipales de agua, electricidad y gas denuncian un consumo anormal de agua, aunque las frías estadísticas no revelan el uso que se hace de ella. Pedagogos decentes prohíben a sus alumnos que asistan a la ceremonia del lodo, y esto, sin haberse sumergido ellos en la ciénaga. Si bien en la madrugada del sábado, el guisqui y la ginebra se suelen agotar en los antros del vicio.

Misteriosamente, a las 2.30 de la madrugada una mano apaga en cada casa las bombillas, las barras de neón, las lámparas. Es el pornógrafo de guardia. Ese mártir en el que las familias y las comunidades descansan la sucia responsabilidad de apurar hasta las heces el cáliz de la inmundicia. El encargado de ver, hasta el *the end*, *Portero de noche* o *Cuentos inmorales*.

Este aedo de la lascivia, este juglar de la concupiscencia vendrá obligado a detallar, al día siguiente, ante la asamblea, los pormenores de la ignominia: «Hasta aquí le palpó el muslo», contará el rapsoda, «esto le hizo en el sofá, el Santo Padre vestía de pontifical, los órganos de la fornicación no se mostraron, se alcanzó el orgasmo a un tiempo, el grito fue bronco, el suspiro leve...» Pero todo, esto sí, sobriamente, sin deleite, con la distancia y la pulcritud de un informe de auditoría bancaria. Así —es bueno que uno se sacrifique para que la congregación se salve—, el escolar podrá disponer de los datos para redactar su informe sobre los males de la democracia, el predicador flagelará a los fieles con una homilía fulminante, el padre de familia —¿«Hasta dónde vamos a llegar?»— montará el número en ABC o EL ALCAZAR.

El pornógrafo de guardia, que habrá superado, antes de adentrarse en la selva oscura de las imágenes, pruebas severas que lo confirmen como el más fuerte e inaccesible a las tentaciones, pasará las tres semanas siguientes

—y antes de una nueva prueba— laceado por el cilicio, edificado con la lectura del martirio de Santa María Goretti.

Contra todo pronóstico, un puesto de tanta responsabilidad y riesgo se halla muy solicitado. Pero hasta ahora se ha considerado conveniente que lo ocupen los padres, en las familias: los abades, en los cenobios; el anciano de más edad, en los asilos. Para ellos la primera fila. Los demás atisban la pantalla de TV desde la irresponsabilidad de las sombras.

¿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 Iñigo 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 aquél que nos ha convertido irremediamente 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 eta-

¿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 bearnos una princesa en el bosque y dejemos automáticamente de ser público para volver a ser lo que éramos, o al menos intentarlo.

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 maleaje. 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 len-

Ronald Reagan para combatir a los insurrectos nicaraguenses. Esos ciudadanos, tanto como el Marlboro, son el genuino sabor americano. Esa anónima voz de una moral sin código se complacía 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 fílmica 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.

Esa mayoría moral de ciudadanos añora la existencia de un Estado fuerte y autoritario. Deploran las debilidades de la democracia y, secretamente, consideran a la diplomacia 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 juzgados. 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 EE.UU.

2 CADENA La presente programación corresponde íntegramente al avance oficial de	12,00 Música y músicos.	19,00 Agenda informativa.	19,00 Agenda informativa.
	13,00 La pequeña Memole.	19,15 En marcha.	19,15 En marcha.
	13,25 Gente menuda.	19,30 Arte y tradiciones populares.	19,30 Arte y tradiciones populares.
	14,10 Siete novias para siete hermanos.	Música para usted.	19,45 Música para usted.
	15,00 Dibujos animados.	Int.: Pedro León (violín).	20,00 La Europa de los jóvenes.
	15,30 Coraje.	Roger: Planes (piano). A. Vivaldi.	20,30 Tiempos modernos.
	15,55 La buena música.	Largo: "Invierno" (Las cuatro estaciones).	21,35 Don Quijote.
	17,00 Estrenos TV.	co: Allegro.	Episodio núm. 4.

rras, 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

guaje 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 desahogada 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, autonombra «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

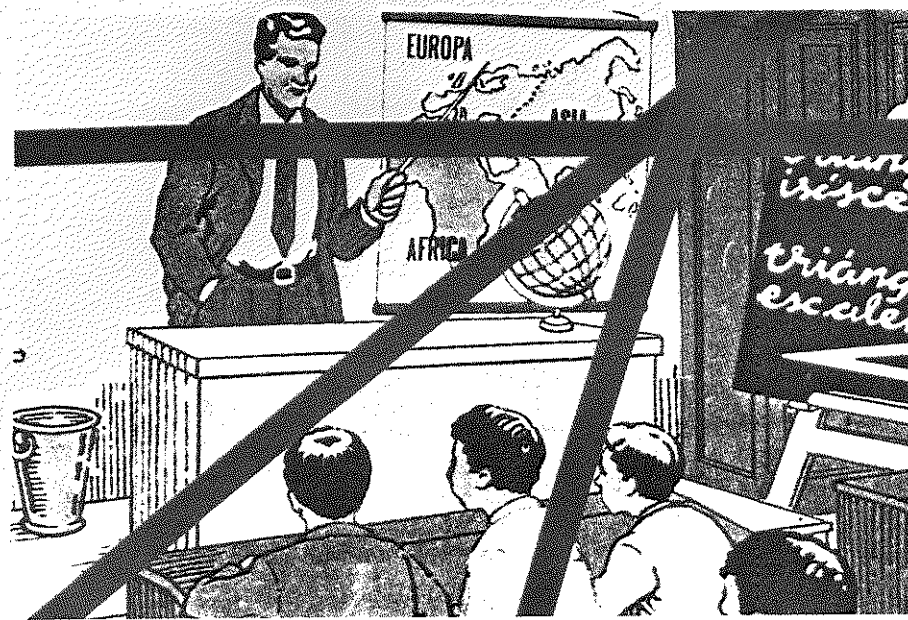
En épocas de degradación moral, crece el número de conciencias dispuestas a afrontar los riesgos de una economía sumergida de la venganza. El color de la justicia, como el color de los gatos importados de China por Felipe González, da igual: lo importante es que repare el agravio. El tenebroso GAL que se emplea en la caza de etarras es la expresión propia de esa inmundicia 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 nicaraguenses. 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 aun en la bondad del monopolio público de la Justicia.

LA CUESTION EDUCATIVA EN EDUARDO BENOT

Sobre la mesa

Jesús Fernández Palacios

1907 tuvo que ser un año triste para Cádiz. A la partida ilusionada de Manuel de Falla, que va a París en busca de nuevos caminos para su música, se unen otras dos *partidas*: las muertes casi coincidentes en el tiempo de Eduardo Benot y Fermín Salvochea. Y decimos coincidentes en el tiempo, que no en el espacio pues Benot murió en Madrid y Salvochea en Cádiz, porque entre una y otra sólo mediaron dos meses exactos: Benot, el 27 de julio y Salvochea, el 27 de septiembre. Al primero le faltaban cuatro meses para cumplir 85 años; el segundo, veinte años más joven pero con una vida mucho más sufrida, sólo tenía 65. Entre ambos gaditanos, cuyas vidas fueron divergentes en muchos aspectos, hubo varios puntos de contacto: desde aquel 1855 en que Salvochea recibió enseñanzas de Benot en el Colegio de San Felipe Neri, hasta aquellas interesantísimas tertulias, de principios de siglo, en la casa madrileña de D. Eduardo, en donde coincidía Salvochea con los hermanos Machado, Pi y Margall y otros. Por cierto que —lo cuenta Fernando Puelles en su estupenda obra, esencial por tantos motivos, *Fermín Salvochea: República y Anarquismo* (Sevilla, 1984), que echamos en falta en la bibliografía aportada por Rafael Jiménez Gámez— un día de tertulia con Benot y otros amigos, Salvochea preguntó: «¿A que no saben ustedes quién fue el primero que me tuvo preso?» Inmediatamente, como nadie supo contestar, fue Benot quien encajó la pregunta, respondiéndole: «... estas bromas entristecen más que gustan, aunque aquella prisión fue más leve y merecida que las que has tenido después». La broma de Salvochea rememoraba una vez que, habiéndole dicho mal la lección de latín, Benot le castigó durante unos momentos encerrándole en un cuarto. Es justo decir, en este momento, que Benot era reacio a los castigos, también a los premios, para el alumnado, siendo partidario —según expone con toda clase de detalles en su obra *Errores en materia de educación e instrucción pública*— de ejercer una educación preventiva que evita-



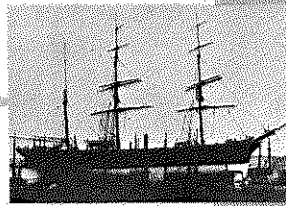
se los problemas didácticos, origen de indisciplinas y faltas de rendimiento.

Pero dejemos estas curiosas y ya exhaustivas reflexiones, y pasemos a perfilar otros rasgos de la enorme personalidad de D. Eduardo Benot. Digamos que el estudio de Rafael Jiménez Gámez aporta los conocimientos suficientes como para que pueda ser considerado de obligada consulta, a partir de ahora. Con prólogo del profesor Olegario Negrín Fajardo, que fue quien le dirigió sus investigaciones sobre el tema durante los años 1982 y 1983, la obra se estructura en los siguientes apartados: *Introducción; Benot y su entorno histórico-educativo gaditano; D. Eduardo Benot Rodríguez (1822-1907). Su vida y su obra; Las ideas pedagógicas de Eduardo Benot; Análisis y conclusiones generales. La eficacia demostrada por la praxis; Anexos y Bibliografía*. Y hemos de decir que las páginas que más nos han interesado, a mí que no soy pedagogo, son las que tratan de su vida, siéndonos las más curiosas las que desarrollan sus ideas pedagógicas. Tanto por su biografía como por su obra, Benot puede ser considerado como un hombre brillante en su época, injustamente olvidado después. Tal vez, si se distribuye bien —que ese es otro cantar—, este libro pueda contribuir a la di-

fusión, y consiguiente valoración, entre las nuevas generaciones, de la personalidad de este importante pensador gaditano, que supo aunar la teoría con la praxis en la consecución de la libertad y el progreso para España. Por ello se tuvo que enfrentar al conservadurismo más retrógrado y, desde su republicanismo federal, emprender reformas importantes de las que nuestro país estaba muy necesitado en el XIX. Es su mérito la importante labor científica y didáctica que realizó en Cádiz hasta 1867, fecha en que se marchó primero a París y luego a Madrid, donde permaneció hasta su muerte. Alumno de Alberto Lista y de Juan José Arbolí, desempeñó la dirección del San Felipe Neri durante quince años, siendo nombrado entre tanto director del Observatorio de Marina de San Fernando, en 1857. Ya en Madrid, fue diputado a Cortes, fue senador, miembro numerario de las Academias de Ciencia y de la Lengua, ministro de Fomento (durante 17 días, cosa curiosa) y, a la muerte de Pi y Margall, presidente del Partido Federal, pocos años antes de su muerte. Nos dejó, además, una extensa bibliografía■

Rafael Jiménez Gámez, *La cuestión educativa en Eduardo Benot*. Diputación Provincial de Cádiz, 1985, 139 páginas.

tas preocupaciones [de la narrativa de Conrad], que hoy estamos acostumbrados a considerar como representativas del llamado síndrome del siglo XX, se ciñen en torno al círculo vicioso de la crisis de personalidad, con sus concomitancias de alienación, soledad, desarraigo y la consiguiente pérdida, o al menos deterioro, de la conciencia de identidad». Como puede verse, es una enumeración de cosas «ciertas» que constituye, toda ella, un error. Recuerdo que, hace cuatro o cinco años, al releer *Lord Jim*, pensé que la novela era un texto magnífico para, con ella como material, hacer un análisis de la crisis del positivismo, de esa acuciante necesidad de determinada *intelligentia* (a la que Conrad se sumó con discreción, pero con un rigor indiscutible) de poner nombre a realidades incómodas y, sobre todo, de tematizar o teorizar como escisión moral de una conciencia individual el propio rostro criminal que la historia le había puesto ante los ojos, esa estampa terrible —por ejemplo— de las cabezas cortadas y pinchadas en palos que flanquean los dominios de Kurtz en *El corazón de las tinieblas*. Por un lado, me parece poco presentable, desde el punto de vista del rigor, que a estas alturas se repitan lecturas psicológicas o estilísticas de Conrad, (o de cualquier otro); por otro, me irrita que esas lecturas sólo sirvan para cerrar la herida abierta —aun a su pesar— por Conrad en sus propios escritos, cegando así los pasadizos secretos que pueden llevar al corazón de una tiniebla distinta, no literaria ni moral, sino brutalmente real e histórica. Máxime cuando aquí la 'moda Conrad' formó parte de un auge de la literatura de aventuras que venía administrado por los Sánchez-Drágó de nuestros pecados: Conrad servía para partir en busca de una aventura que, nombrando a la mala conciencia, la desactivara. Y silencio sobre lo demás. Para poder entrever siquiera otros posibles caminos en el texto, había que tener otros planes de viaje, leer de otra manera —por ejemplo— ese «Era uno de los nuestros» que cierra el prólogo a *Lord Jim* y, en vez de emocionarse con el «sentimiento del honor perdido», preguntarse de qué honor se hablaba y qué Europa es la que así se dolía. Me atrevo a recomendar un pequeño libro en el que los interesados podrán encontrar materiales y sugerencias para una lectura de Conrad que no lo reduzca a un nuevo y aburrido cronista de la propia nada: *Conrad, l'imperialismo imperfetto* (Torino, Einaudi, 1973), de F. Oliva. Para que nadie se llame a engaño, advertiré que en el Conrad comparece como «desencantado cronista de la explotación colonialista, pero fiel a la idea que podría redimir y mitigarla. Imperialista de la mala conciencia. Imperialista imperfetto» (pág. 70)■



Comunicado del Frente de Liberación Homosexual

El Frente de Liberación Homosexual de Andalucía, Granada, quiere hacer sentir su voz al respecto de una serie de cuestiones que nos parecen de sumo interés, tanto por la novedad de unas cuanto por el matiz tradicionalmente reivindicativo de otras.

No puede por menos de sorprendernos la campaña de intoxicación informativa a la que, al respecto del SIDA, se está sometiendo desde los distintos medios de información a la opinión pública. Los tintes moralistas que se están dando a una cuestión meramente médica parecen propios más bien de una época que afortunadamente no es ya la nuestra, que de una sociedad que hace de la ciencia uno de sus más sólidos baluartes frente al oscurantismo y la regresión.

Aparte de una serie de cuestiones bastante discutibles y que aún no están nada claras como los llamados *grupos de riesgo* (sabiéndose ya que en el estado actual del síndrome cualquier individuo, independiente-

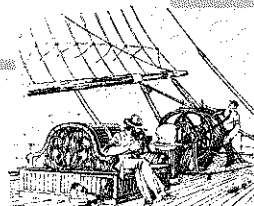
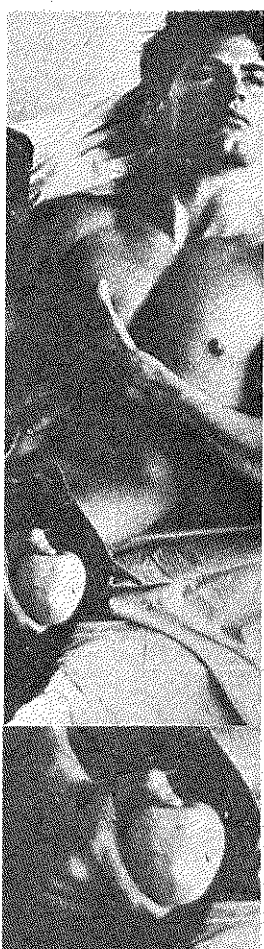
mente de sus inclinaciones sexuales, corre el riesgo de contraer la enfermedad), lo que ya no nos parece en modo alguno tolerable es que, aprovechándose de cuestiones fortuitas, ciertos sectores de la sociedad quieran, esgrimiendo la trasnochada arma del castigo divino, volver a cargar contra los logros que tanto esfuerzo han costado a tantas personas comprometidas en la lucha por una sociedad más libre en todos sus campos. Si hoy son los homosexuales, mañana puede ser cualquier otro colectivo social que por otra razón moleste a los grupos y moral dominante.

El que nos quieran presentar un virus *especializado* nos parece ya de por sí bastante inquietante ya que esto implica un mínimo de voluntad e inteligencia en un *bichito* que, en tal caso, haría las delicias de cualquier científico. No se trata de naturalidad contra antinaturalidad, pues ¿qué es lo realmente natural en nuestra sociedad? ¿acaso hay que identificar naturalidad con aquello que se nos quiere imponer como norma?

La sexualidad es una opción libre e individual por más que los grupos dominantes de nuestra sociedad quieran oponer una *normalidad* a las muchas y nos atreveríamos a decir que casi tantas como individuos *anormalidades* sexuales. A este como a todos los campos de la actividad humana debemos acercarnos sin complejos y sin ideas preconcebidas que limiten de alguna forma el fruto que de ellas se puede obtener. Nosotros seguimos propugnando unas relaciones no sólo sexuales sino también interpersonales libres y sanas, en las que sea el individuo guiado por su propia voluntad el que decida la orientación que a ellas quiere dar, sin dejarse estorbar por el peso de la conciencia social.

Esperamos contar con todo el apoyo, tanto individual como institucional, para llevar a cabo una lucha que nos parece del todo justa y encaminada a conseguir una humanidad más libre ■

F.L.H.A. — G.



**EL PROXIMO NUMERO DE "OLVIDOS DE GRANADA"
TENDRA CARACTER EXTRAORDINARIO
Y RECOGERA LAS INTERVENCIONES,
MATERIALES Y ENTREVISTAS
DE LOS "ENCUENTROS DE LOS 50"**

