

N.º 12
150 pts.

IVA incluido

OLVIDO DE GRANADA

Mensual de la cultura, editado por la
Diputación Provincial de Granada



CINE Y OBSCENIDAD



DRACULA
El diablo moderno



Elogios a la virtud
y algún vicio.

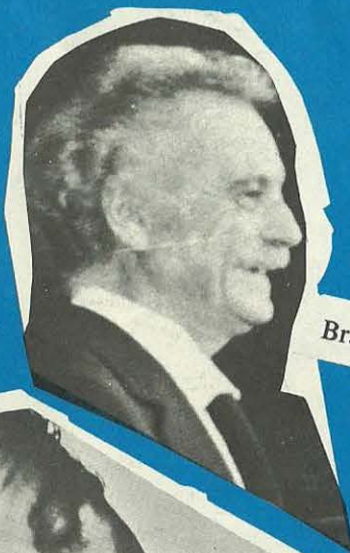


TV: Allanamiento
de mirrada.

Los nadadores de J. Navarro.



Beatus Ille



Brassens



OLVIDOS DE GRANADA

Mensual de la cultura en Granada

EDITADO POR LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

Edita:
Área de Cultura de la
Excma. 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, Álvaro Salvador
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
Área de Cultura
de la Diputación Provincial
Palacio de los Condes de Gabia,
Plaza de los Girones
Granada

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

Depósito Legal GR 573/1984
Ediciones ANEL, S.A. Granada

OLVIDOS recibió, cuando acababa de salir nuestro número 11, una carta de la revista QUIMERA cargada de razón y de la que ahora damos cuenta. Para ilustrar nuestra revista, con frecuencia hemos utilizado fotografías publicadas antes en QUIMERA o EL VIEJO TOPO, pero sin indicar ni sus autores ni su procedencia.

Dicho claramente, hemos *pirateado* con la profusión suficiente para merecer el reproche y reconocernos más que obligados a presentar nuestras excusas públicas a la citada revista. Quedan presentadas, pues; deseamos acompañarlas de nuestros mejores deseos para la que tenemos por una publicación imprescindible.

Nº 12 Sumario

LA FÁBRICA DE SUEÑOS
Carmen Gutiérrez G. de Merodio:
*Georges Brassens:
la mala hierba*

Juan Carlos Rodríguez:
Drácula o el diablo moderno

INVENTARIO
El grito

José A. Fortes:
Hoy, literatura light

CINE Y OBSCENIDAD
Ignacio Mendiguchía:
Las lágrimas de Eros
José M. Sánchez Rodrigo
*A propósito de "El imperio
de los sentidos"*
N. Oshima
Autodefensa

MITOLÓGICAS
Francisco Murillo Ferrol:
¡Cómo somos los granadinos!

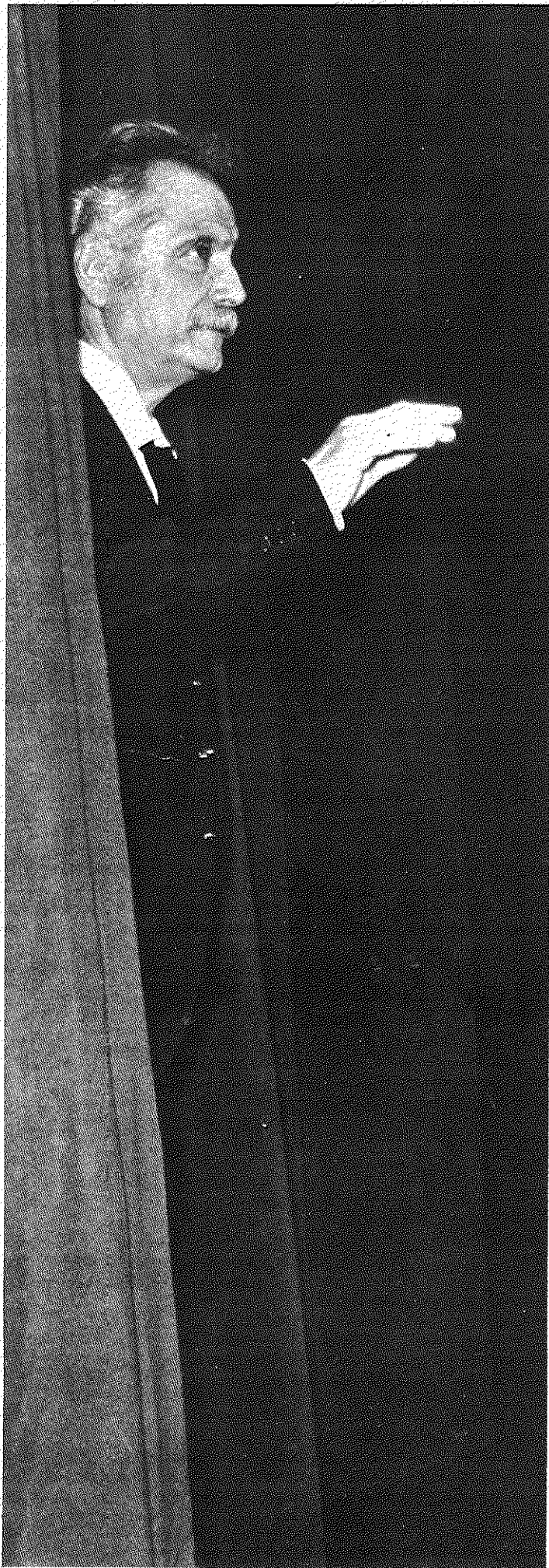
Pedro Salmerón:
Elogios a la virtud

Fernando Savater:
Bendita sea tu pureza

EL CURSO DE LOS ASTROS

Rubén Garrido

Georges Brassens

LA MALA
HIERBA

Carmen Gutiérrez G. de Merodio

En el sur de Francia, en la antigua Occitania, heredera desde los siglos XII y XIII de una cultura tan refinada que el rey de Aragón y el conde de Foix se escribían en verso cuando lo normal era que príncipes y reyes fueran analfabetos. Allí, en Sète, en el Mediterráneo, como predestinado a nacer en la misma ciudad de otro gran poeta, Paul Valéry; como germinación de una tradición remota y de un ambiente festivo, va a nacer en 1921, Georges Brassens.

Su padre, Luis, es albañil. De él aprende la fidelidad, la bondad paciente y el odio a la hipocresía en un pueblo donde la religiosidad, más verbal que efectiva, consistía exclusivamente en guardar las apariencias, en un ambiente en el que se confundía en el mismo saco, con la misma devota aversión, a ateos, comunistas, judíos, masones, en suma, a todos los que no comulgaban con las ideas preestablecidas y los incuestionables principios dogmáticos.

Su madre, Elvira, como contraste, es una creyente apasionada, una devota radical bajo cuya influencia Brassens aprenderá los arquetipos religiosos, los símbolos que utilizará más como recursos poéticos que como manifestación de una profesión de fe.

Llega el tiempo de las amistades adolescentes. Georges y sus amigos se aburren soberanamente, y como no tienen *pasta* para comprar flores a las chicas, deciden fundar una pandilla de atracadores, aligerando así los joyeros y monederos de sus familias. En Montpellier, ciudad universitaria, van a las joyerías y alegan que «son regalos familiares y que necesitan venderlos para comprar libros». Un compañero del colegio denuncia al grupo y esa misma tarde van todos al calabozo de Sète. El veredicto será un mes de prisión.

El suceso y las resonancias sentimentales derivadas son evocadas en la canción autobiográfica: *Los cuatro bachilleres*.

A partir de este hecho, Brassens va a asumir su mala reputación como un arma de combate frente a la hipocresía, la carencia de bondad y de comprensión, frente a la intolerancia de los que irónicamente llama *les braves gens*, las buenas gentes que no consienten que uno se desvía del redil, de lo que ellos llaman «el recto camino» y que, por descontado, piensan que es el verdadero por ser el suyo. *La mala reputación*, será su canción fetiche, la que servirá al poeta para definirse de forma radical. Será también la primera canción que interpretará en un escenario frente a un público hostil por desconocido.

Su vida adulta comienza en las peores condiciones: es la guerra de la ocupación nazi. En esta época, Brassens se adhiere al pensamiento anarquista y colabora con sus primeros poemas, que escandalizan al honesto personal, en el periódico *El Libertario*. La lectura de los grandes maestros del anarquismo da forma a su viva pasión por la libertad, al rechazo de toda dominación del hombre sobre el hombre y de toda norma establecida, frente a todos los que, ante sus ojos, son los defensores de un pensamiento borreguil y dogmático.

«Mi individualismo de anarquista —nos dice— es un combate para guardar mi pensamiento libre: no quiero recibir de un grupo mi ley. Mi ley me la hago yo mismo».

Sus primeros poemas llevan fuertemente grabado el sello de la anarquía. En *El gorila* ataca la pena de muerte, en *La mala hierba* manifiesta su desprecio por los campesinos conservadores y los desfiles militares, no acepta el orden social y reivindica el derecho a la libertad individual.

Durante los primeros tiempos, era impensable su acceso a la radio o a la incipiente televisión; él mismo se considera poeta maldito. Su individualismo anarquista le lleva al anonimato, a veces a la soledad.

Hay en Brassens una conciencia clara de sus limitaciones: «No merece la pena insistir —se dice a sí mismo—, tu no serás jamás un gran poeta, no serás nunca un Rimbaud, un Mallarmé, un Villon (...) ¿Por qué en tus músicas no intentas adaptar tus poemas? Unos poemas que no alcanzarán el genio pero que producirán unas canciones frescas, no demasiado mal escritas». Puede decirse que el Brassens autor de canciones universalmente conocido nació de esta decisión.

A pesar de él, le llega la fama: Bobino, el Olimpia... En 1954, Brassens obtiene el gran premio del disco por su *Il n'y a pas d'amour heureux* (No hay amor feliz), canción basada en un poema de Louis Aragon. En 1967, le es concedido el premio de poesía de la Academia Francesa.

Dice Ramón Chao en su libro dedicado a Georges Brassens: «La agresividad hacia el *establishment* y la ternura por «la pobre gente», más por los despistados, los desorientados, en este mundo donde impera la ley de la jungla con los explotados, los trabajadores o campesinos, son siempre constantes en la obra de Brassens. Nunca confundirá a los hombres con las instituciones, aún cuando aquellos estén encargados de presentarlas».

Otro tema que atrae la atención del poeta: el amor, ligado inevitablemente al de la mujer: en él se distingue una rica diversidad de caracteres. Desde la ingenua Margot o la jovencita bañista que pierde sus ropas en *El agua de la clara fuente*, hasta las prostitutas que gozan de toda la simpatía del poeta por ser precisamente objeto de desprecio y por ser maltratadas por los guardias. Las esposas legítimas no tienen buena prensa, y entre éstas, sólo las infieles ocupan un lugar destacado:

“Cuando uno se muere se ausenta un poco, jamás nadie de los que yo he amado ha muerto”.

«No tiréis piedras a la mujer adúltera, yo estoy detrás». Si precisamente Brassens evoca la infidelidad conyugal, es porque para él la mujer no es una propiedad del marido.

Otro asunto es el de la mujer-idolo, como en *Marinette*: es el amor no correspondido y de la mujer que domina todas las situaciones —hasta incluso la de su propia muerte— a despecho de su eterno y pertinaz amante infortunado. El humor salva la crueldad de la situación, introduciendo al tipo masculino en la dimensión de lo ridículo.

Pero entre todas las mujeres, las únicas que le son malditas, son las mujeres-dominadoras, la mujer fatal que no contenta con la *caza* del hombre emprende a continuación su domesticación hasta reducirlo a un ridículo perrito faldero. Este es el tema que el poeta desarrolla con tierno lirismo en *Je me suis fait tout petit* (Por una muñeca me hice pequeñín).

Sus canciones cuentan historias de la vida cotidiana. Sus personajes son simples. Su lenguaje es rico y difícil, popular y culto, moderno y antiguo. Difícil a veces por sus arcaísmos, jamás llega a ser hermético. En el empleo de los tacos, hay una energía rabelesiana. Se trata de palabras que son del pueblo. Palabras cargadas de sentido y humanidad, dotadas también de una extraña musicalidad.

Temas y personajes revelan una sólida cultura poética: Aragon, Paul Fort, Victor Hugo, François Villon... Sistemáticamente va a acercarse a todos los que une el mismo amor a lo que es más puro y límpido en los franceses: el amor a la forma, lo que hace que el poema atravesara siglos, lo que hace que un verso llegue a incorporarse a la lengua de todos los días, que una frase arrancada de Ronsard o La Fontaine pase al habla nacional.

De la muerte, Brassens nos dice: «Cuando uno se muere se ausenta un poco, jamás nadie de los que yo he amado ha muerto». Contra la muerte el vitalismo. Militante de la vida, Brassens canta para los que sufren y para los que de cuando en cuando tienen la fuerza de extraerle una cierta sonrisa.

Aunque hace ya cuatro años que nos dejó, víctima de un cáncer (el 29 de octubre de 1981), Brassens tiene y seguirá teniendo vigencia siempre que la ironía, el desafío, el sarcasmo, el rechazo de las actitudes habituales, sigan siendo armas útiles en esta sociedad.

Termino este emocionado recuerdo de este hombre que como dijo el semanario *L'Express*: «cantando a contra-época, a contra-moda y al parecer a contra-razón, es el grillo del hogar que guarda y transmite un patrimonio».

Os dejo con unos versos que pertenecen a su canción *El Testamento*; una vez más, su espíritu burlón nos hará sonreír:

*Dios quiera que mi viuda se preocupe
Al enterrar a su compañero
Y que no necesite cebollas
Para llorar
Que tome en segundas nupcias
un esposo de mi talla
Que pueda aprovechar mis botas
mis zapatillas y mis trajes
Que beba mi vino y que quiera a mi mujer
Que fume mi pipa y mi tabaco*

Juan Carlos Rodríguez

I

En cierta medida, lo que ha quedado en las versiones románticas del diablo es la imagen del *sabio malo* (el hechicero o la bruja), configurándose, sin embargo, en torno a la imagen del vampiro, y mostrando así nitidamente, con tal cambio de imagen, el cambio establecido a partir del horizonte burgués del XVIII y XIX: el siervo del diablo (¿el diablo mismo?), inscrito ahora como residuo añejo dentro de un ámbito dominado por el positivismo burgués, no es visto ya así (no es *construido* en tanto que inversión del orden establecido) como algo *malo* por querer *saber el saber de Dios*, sino que es construido como algo *malo* precisamente por su *forma de vida*. Como para todo planteamiento criticista (kantiano, etc.), no es *el saber*, sino *la vida*, lo que constituye su verdadero envés problemático. De ahí el propio romanticismo en cierto sentido, y, desde luego, los malditos, Nietzsche... y finalmente: ¡Drácula!

Las razones de este fundamental trastrueque de perspectivas, este paso decisivo desde la problematización del *saber* a la problematización de *la vida*, pueden rastrearse con no demasiado esfuerzo. Es algo inscrito en la lógica interna del propio criticismo kantiano: está, por un lado, la dicotomía entre lo trascendental y lo empírico: (entre lo abstracto y lo concreto, la teoría y la vida) como orillas divididas por un tajo insuperable, y a la vez, sin embargo, pegajosamente dependientes la una de la otra: el pecho, así, siempre con nostalgia de su espalda (y viceversa). Está, por otro lado, la cuestión de que para el kantismo lo trascendental, el verdadero espíritu puro, no puede detectarse (no puede ser *vista*) de hecho, y precisamente por ello, sino en lo que resulta ser la fusión entre la esencia y la existencia, la teoría y la vida: la noción de voluntad, o de razón práctica pura.

La paradoja máxima se plantea, pues, y se resuelve en los mismos términos de la aparente dicotomía traumática: la distancia insalvable entre la vida empírica y el espíritu puro, se redescubre sin embargo en términos vitalistas: sólo en la voluntad (en la razón práctica pura, etc.), *id est*, sólo en los niveles de la acción vital, se mostraría realmente ese espíritu puro inasible en cualquier otro aspecto.

Y de ahí la primera legitimación ideológica de Drácula (del vampiro), es decir, Diabolo concebido no ya como el que *sabe mal* sino como el que *vive mal*. Pues en efecto: del mismo modo que el espíritu (puro) sólo se exhibe (se expresa directamente) en la *voluntad* (pura), del mismo modo el espíritu (puro) *malo* sólo podía expresarse (exhibirse) tras la imagen de la voluntad (pura) *mala*: el *vivir* de Drácula.

Obviamente, para el kantismo estricto, para la ideología burguesa y criticista del XVIII (y XIX) la noción de un espíritu (puro) que fuera malo resultaría de hecho prácticamente inconcebible. Evidente: para ellos (para los criticistas burgueses estrictos) Dios ya no cuenta, como no cuenta la relación feudal Señor/Siervo. Y si de hecho no cuenta el Señor (feudal) tampoco podrán contar sus adjetivos: señor *bueno* (Dios)/ señor *malo* (el Diabolo). Pero lo que resulta igualmente cierto es que la ideología feudal/cristiana permanece (¡y de qué modo!) dentro de es-



DRACULA O EL DIABLO MODERNO

te horizonte ideológico ahora hegemoníamente burgués-criticista. Y así se producen las transmutaciones conocidas: del mismo modo que el señor bueno (Dios) se transforma en el Padre (de familia) así igualmente el señor *malo* (el Diabolo) se transforma en el hijo descarriado: la maldición y el vicio (Hijo —y no Padre— pues, recordemos que el Diabolo tampoco pudo ser en el feudalismo un Señor pleno, sino sólo un siervo rebelde que *aspiraba* a ser Señor).

Así se produce la transformación: del horizonte feudal (la contradicción Señor/Siervo) se pasa ahora al horizonte burgués (la contradicción Sujeto/sujeto), estrictamente en torno a la temática familiarista: del *linaje* feudal (la imagen del *Señor*) pasamos a la *familia* burguesa (la imagen del *padre*) (1). Y así Drácula, más que la imagen del Diabolo que pretende igualar a Dios, que pretendiera ser —ahora— un Padre, se convierte en la imagen del *hijo* (malo) que se constituye como la figura inversa del *Hijo* (esto es, de Cristo, o sea, del Dios realmente encarnado, vivido en la tierra). De ahí la gradación de categorías que confluyen en la figura del vampiro: no el Señor, sino el Padre; no el Padre, sino el Hijo; no el saber, el fin, sino la vida real, terrena...

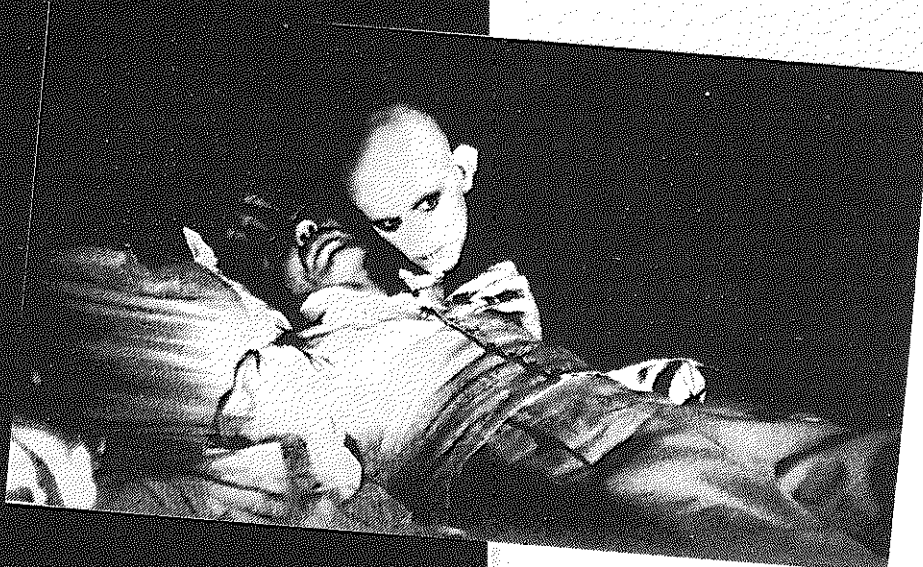


II

Claro que hay muchas más razones a anotar por debajo de esta mitología vampírica, esta peculiar transformación de la imagen feudal del Diabolo.

Básicamente, una cuestión esencial: cierto que la tradición legendaria del mito del vampiro es muy anterior a Stoker, tanto en sentido folklórico como estrictamente literario (y valgan los términos para entendernos), pero el hecho es que cuando B. Stoker fija definitivamente el paradigma cultural del mito, estamos ya en el último suspiro (?) del XIX, o sea, exactamente cuando los planteamientos empiristas se han establecido ya como decisivamente hegemónicos dentro del horizonte burgués —y, cómo no, muy especialmente en el británico. Y observemos entonces un síntoma clave: Stoker es un *científico*, que a la vez practica de hecho el ocultismo, las sesiones espiritistas, las manos enlazadas sobre la mesa que se eleva, y la voz de la *medium*... No lo olvidemos: el *otro* James —el hermano mayor del novelista, claro—, el padre junto a Dewey, de la verdadera sistematización en USA del empirismo (pragmatismo, conductismo posterior, etc.), acude a Roma, al hospital donde agoniza un amigo, y, al morir éste, se sienta en un banco, a la puerta del cadáver, saca una pequeña libreta de notas y espera pacientemente, con el lápiz en la mano, a que el espíritu de su amigo le dicte —le *comunique*— las impresiones recibidas al llegar al más allá: se habían juramentado para que el primero en morir pudiera facilitar tal servicio al otro.

¿Cómo extrañarnos, pues, de la dualidad entre el *científico* Stoker y el *espiritista* sensibilizado hasta el punto de fijar —y convertir en paradigmática— la mitología folklórico-romántica del Diabolo (y de su encarnación concreta en la figura de Drácula).



la)? Jekyll y Hyde establecidos así siempre como las dos sombras perpetuas del empirismo pragmatista anglosajón. Y, por si hiciera falta, el caso de Poe resultaría definitivo en este aspecto: el caso de la calle Morgue, o la carta robada, o su tan tecnicista poética de la construcción de *El Cuervo*, al lado de *Ligeia*, A.G. Pymm, *La casa Usher*, etc. Pero no se trata de establecer síntomas, tan bien conocidos por lo demás, sino de señalar la estructura de la *dualidad* inscrita en el eje mismo del funcionamiento empirista. Al menos en una de sus vertientes: la más ampliamente sicologicista, la tematizada básicamente a partir de Locke (la estrictamente liberal, para entendernos). Y ahí la raíz clave: la ideología de la *doble experiencia*, la posibilidad de admitir también experiencias *internas* a las propiamente, sin ningún contenido real, meramente imaginativas por tanto, etc. No es exactamente el caso del racionalismo pequeño-burgués, de Descartes a Goya, ese cartesianismo nocturno, invertido, que escribe poemas y textos para ballet, o que frecuente a los Rosacruces, esa inversión brutal de la razón diurna que produce monstruos en el sueño —nocturno— del tema goyesco (su mejor síntesis). Algo hay también de esto, por supuesto, en los planteamientos del sicologismo lockiano (en todo ese ámbito de la *doble experiencia* empirista) pero en el fondo se trata aquí ya de una cuestión radicalmente diversa: no se trata ya de lo otro de la Razón, su monstruo, sino sencillamente de dos posibilidades *paralelas* de vivir lo racional (digámoslo así): las dos, pues, perfectamente racionales y lógicas también, sólo que la racionalidad y la lógica de cada una de ambas experiencias poseen evidentemente una especificidad propia y distinta en cada caso.

Así, los cuentos *fantásticos* de Poe no son menos *técnicos* —sic— que sus narraciones *policiales*; así la conducta de Hyde es —a su manera— tan lógica como la del doctor Jekyll (sólo que, claro es, se trata de lógicas distintas); así la actitud del vampiro es tan lógica, tan racional (valga la palabra) como la de Jonathan Harker o la del doctor Helsing. Así, en fin, la expresividad inscrita en el *Drácula* de Bram Stoker: la ideología de la *doble experiencia* lockiana, inconscientemente latente tanto en los intersticios del texto como en la misma normalidad *dual* del propio autor, cientifista y espiritista a la vez.



III

Hasta aquí, pues, el auténtico telón de fondo de la imagen del Drácula/Texto, que tenemos como ejemplo decisivo, como reaparición de la figura medieval del Diabolo en nuestra época.

Reaparición, decimos, que supone sin duda la transformación. Lo apuntábamos: Drácula no puede ser ya el Dios/Señor. El feudalismo ha muerto de hecho: quedan sólo restos del legendarismo romántico (y de su peculiar recuperación de la Edad Media —como ellos decían—). Así su Drácula, como los héroes de W. Scott o de los *gothic tales*, sigue

siendo un noble, tiene un castillo, criados, etc. Pero su castillo es fantasmal, sus criados están muertos, y los campesinos de alrededor ya no son *sus* siervos, son plenamente ajenos a él, son *libres* incluso hasta para rehuirle, para tenerle miedo, etc. En suma: todo ello un mero decorado medieval de leyenda romántica que nos constata, sin embargo, simplemente por la mera objetividad del texto, que el feudalismo real ha muerto también ya incluso a nivel ideológico (claro: a otros niveles había muerto mucho antes), que se escribe ya desde otra perspectiva.

Pero lo curioso, decíamos, no es sólo que Drácula (el Diabolo) no puede ser ya el Dios/Señor (esto es: ante la realidad inevitable de que la figura del Señor ha sido sustituida definitivamente por la figura del Padre), sino que tampoco pueda pretender ser (pueda funcionar) como esa figura del Padre. En una palabra: que Stoker sólo puede concebirlo como un remedo, una inversión directa, de la figura familiar del *hijo*: remedo inverso, no *monstruoso*, sino en cierto modo *normal*, de Cristo concebido como *Hijo*, esto es, como el Dios que realmente vivió en la tierra, aquí y ahora, como los demás (ya no hay lugar para Señor por encima de nadie). Dios terreno, encarnado realmente: la ideología de la vida, pues, como determinante en última instancia de la construcción de Drácula, al menos en un sentido; y, en el otro, la ideología de la *doble experiencia*, desdoblándose en toda esa múltiple serie de categorizaciones: Hijo/hijo; ciencia experiencial vs. ciencia de lo no asible, bien/mal, etc.

Y aquí lo decisivo del texto: si Drácula está producido evidentemente desde la interpretación *familiarista* (burguesa) de la religión feudal, es por ello por lo que, en efecto, Drácula no puede ser concebido ni como un Señor (el feudalismo, decimos, ha muerto) ni tampoco como un Padre. La ideología de

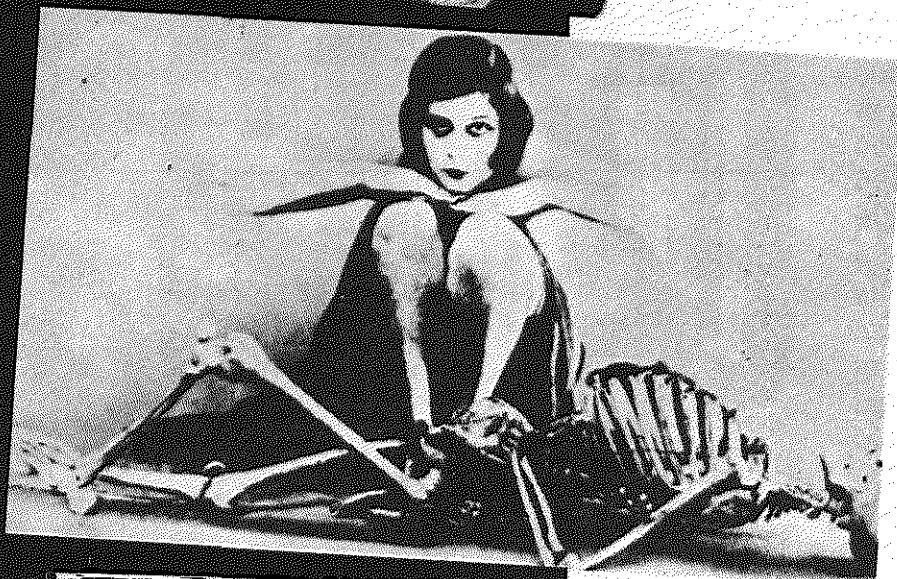
la vida lo impide: el Padre, como el Intelectual, no vive: es sólo el hijo, la juventud, quien vive de hecho sobre la tierra: vive, o sea, a) es joven —la biología como clave ideológica burguesa— y b) es joven, luego puede, por tanto, usar el sexo —y posteriormente fundar en consecuencia una familia, etc. Esto es: el sexo como producción máxima de toda la ideología familiarista burguesa, y en absoluto, como no hacía falta que nos recordara la banalidad de Foucault, *reprimido* por esa misma ideología (2). (En todo caso se trataría de hablar de las normas y reglas que estructuran esa producción del sexo a través de la ideología familiarista. Del Sexo o de la Literatura, claro: pero esto no tiene nada que ver con que repriman o alienen la supuesta pureza de nuestra supuesta verdad natural —esa broma—. Se ha dicho muchas veces: lo malo no es que el capitalismo *reprima* nuestra (sic) libertad: lo malo es que nos produzca como *sujetos libres*).

Pero hay todavía un último matiz decisivo al respecto, precisamente el síntoma en el que toda esta serie de cuestiones latentes se condensan y ahora ya de modo decisivo: la raíz última de la transformación del Diabolo medieval en el Diabolo posromántico. Exactamente aquel matiz que diferencia realmente, en el fondo, la figura del brujo medieval de la figura del vampiro. No sólo la temática del *saber* frente a la *vida*. Sino de nuevo, y ahora en toda su profundidad, la temática familiarista (del Hijo) frente a la infraestructura del *linaje* feudal. Pues en efecto: el sabio malo del medievo (el brujo, el hechicero, el mago) no puede ser otra cosa que un *siervo* de su señor. El vampiro ya no es (no puede ser) un siervo, sino sólo la vitalización del Padre, el Diabolo encarnado: repito, su Hijo (y Hegel no debe andar lejos, desde luego, de toda esta insólita recuperación de la temática de la Encarnación, pero habría que analizar el tema con muchísimo cuidado).



IV

De ahí, en fin, la continua cadena de anversos, de paralelos invertidos, que el Vampiro —y sobre todo Drácula, su signo ideal— supone inscritos en lo *no dicho* de su construcción: su vida no es la *vida*, sino la muerte; su espacio no es la casa sino el ataúd. Curioso síntoma, de nuevo, de la privatización familiarista: para el familiarismo burgués, en efecto, el espacio de la *vida* auténtica no puede ser otro que el espacio de la privatización, o sea, la casa —el *hogar*, etc.— Por eso Drácula no puede vivir en un castillo. El castillo, decimos, es siempre un nuevo decorado adyacente: textual o filmico. Drácula, para estar vivo —y siempre, claro es, desde esta perspectiva— necesita así su propio espacio *privado*, su propio *hogar*. Y como su vida es la muerte, resulta lógico que tal ideología burguesa no pueda concebir otra imagen, para tal espacio hogareño, que lo que ella misma concibe como el espacio máximo —y mínimo— de la privatización: el *ataúd* (y, por extensión, la ciudad de los ataúdes: el *cementerio*, siempre implícito en Drácula, y no ya como de-



corado externo, como el castillo, sino con un significado textual mucho más decisivo) (3). Más anversos: su reino no es el día, sino la noche (y claro que toda la mitología romántica se agolpa aquí, hasta los malditos o Nietzsche. Y la aludida tradición irracionalista, de Descartes a Goya, ahora sí clave en el texto). La mitología de la noche, en efecto: pero de nuevo con un matiz decisivo, tradicional también si se quiere, pero ahora básico: el recurso continuo en la literatura vampírica a la medianoche, a las 12 en el reloj de los cuentos de fantasmas, etc. Pero anverso clave porque esas 12 en el reloj se invierten directamente en la temática del Mediodía, desde Nietzsche en adelante, hasta consolidar lo más válido del vitalismo lúdico contemporáneo (recuérdense exactamente las 12 en el reloj de J. Guillén: pero las 12 del día: el Mediodía).

Mediodía/Medianoche: el lugar en que el tiempo se detiene, que absorbe al tiempo. Son las «cero» horas: *id est*, no hay tiempo, no hay jornada, no hay vida empírica, cotidiana, trabajosa. El tiempo del reloj se desvanece: instante único. Mediodía lúdico, vitalismo pleno: Nietzsche, claro. Medianoche lúgubre: la muerte como vida. El anverso del sol, la hora del lubricán. Pero también algo mucho más importante: al detenerse el tiempo del reloj, del trabajo, de la empiria cotidiana (o sea, de la legalidad establecida), aparece de golpe, fugaz y deslumbrante como un estallido, el otro tiempo, el tiempo esencial, donde esencia y existencia estarían fundidas, donde no habría diferencia entre lo trascendental y lo empírico, entre lo puro y lo impuro: más allá del bien y del mal, más allá del tiempo del reloj, otro tiempo: el tiempo eterno, ex-tático, inamovible. Pero no allá en el cielo (la vida real que Cristo promete) sino aquí en la tierra: la vida real que representa el Zarathustra de Nietzsche en el Mediodía; la vida real que representa Drácula en la Medianoche.

Tiempo pleno, vida eterna. Pues, en efecto, así fue dicho: «Quien coma mi carne y beba mi sangre tendrá vida eterna», así es también, exactamente así, como el vampiro ofrece la eternidad de su tiempo, de su noche, de su vida (esto es: su muerte eterna).

Quien beba mi sangre...: Drácula es el Hijo literalmente encarnado, literalmente terreno, y por tanto su reino no es propiamente este mundo, sino la concreción máxima de lo terreno —de este mundo: los cuerpos. Y no anhela (ni ofrece) alimentos corporales inmediatamente transmutados (*transustanciados*) en algo espiritual: no se alimenta de un pan y un vino (un cuerpo y una sangre) inmediatamente convertidos en espíritu de Dios, sino que se alimenta de un cuerpo y una sangre literalmente terrenos: mi reino *sí* es de este mundo (4). Drácula no quiere almas sino cuellos. No quiere espíritus, sino cuerpos. De ahí el acierto, literalmente grandioso, del signo de los colmillos: no la boca, o la dentadura en general, sino el signo de aquellos dientes que esencialmente sirven para *morder*. Colmillo/cuello: ¿quién come mi cuerpo? Pues bien: los cuerpos no son espíritus, no se transmutan. Hay que comerlos

realmente. Hay que *morderlos*, usar los dientes. Los dientes no (eso se hace en cualquier comida *normal*): los colmillos. Afilarlos, dejarlos crecer, fálcos, obsesivos. Los signos se entrecruzan así magistralmente, urden el texto: la necesidad de tomar literalmente el *tener vida eterna*, sólo que aquí abajo, nos conduce, también literalmente, a la necesidad previa de *quien beba mi sangre*; sólo que para extraer la sangre (la vida) hay a la vez que comer (morder) el cuerpo (el cuello); sólo que para comer (morder) el cuerpo/cuello hay que tener colmillos (afilados, fálcos) ... Sólo que esos colmillos nos remiten de nuevo a los cuerpos sin espíritu, o sea, a los animales —y en especial a los que *muerden* y comen carne. En especial, pues, al perro, al lobo (al hombre-lobo: el lubricán)... Los símbolos del Diablo: la corporalidad pura no puede ser otra cosa que la animalidad pura: cuando el vampiro deja aflorar sus colmillos, es precisamente cuando Stoker —y sus seguidores— dejan caer sobre el todo el peso bestial del moralismo burgués (desde donde, sin embargo, ha sido producido). Ese moralismo bestial que nos produce para explotarnos y que sin embargo nos connota, a través del signo de los colmillos: miralo, es una bestia, es igual que un perro. Lo señala expresamente el texto de Stoker, en el diario de 5 de mayo de J. Harker, en donde se nos relata su primer encuentro con Drácula. Los signos de la noche y de la animalidad se superponen, identificándose, los lobos hijos de la noche (dice Drácula), su aullido es un hermoso concierto. Y su contrapunto: el desconcierto del hombre diurno, (J. Harker), la llegada del amanecer y, por tanto, la necesidad del vampiro de retirarse: el síntoma mismo de su anormalidad. Dice así el texto del diario de J. Harker: «guardamos silencio durante largo rato. Miré a mi alrededor y al alzar la vista hacia una ventana vi que comenzaba a amanecer. Sobre todas las cosas que nos rodeaban

parecía pesar un opresivo silencio; al cabo de un rato, y al escuchar con atención, creí oír el aullido de los lobos en el valle. Los ojos de mi anfitrión brillaron cuando me dijo:

—Escúchelos... ¡Los hijos de la noche! ... Es un hermoso concierto».

(Y todo ello tras haber recordado previamente antes el extraño vello que le brotaba al conde en la palma de sus manos o el fétido olor de su aliento: el de la boca de un lobo...). Más explícitamente incluso: podríamos decir que el verdadero primer capítulo del texto de Stoker, el titulado *El invitado de Drácula* y, que como suelen saber los *habituales*, no se incluyó en la primera edición de la novela, este primer capítulo, digo, no resulta ser otra cosa que una condensación de esa serie de signos textuales básicos que luego van a ir entretrejiendo determinadamente el resto de la obra. Esto es: la cadena *colmillos - cuellos - lobos - cementerio*, etc.

V

Cadena continua de anversos, repito, en torno a la figura del Hijo.

—Pues como se dijo:

«Mi reino no es de este mundo»

Por eso el vampiro tiene su reino en este mundo.

—Pues como se dijo:

«Yo soy la verdad y la vida».

Por eso el vampiro es la maldad y la muerte.

—Y como se dijo:

«Quien coma mi cuerpo y beba mi sangre tendrá vida eterna».

Por eso el vampiro, a través de la sangre, tiene vida eterna.

No hay que darle más vueltas de hoja al texto de *Drácula*, y ni siquiera al mito del vampirismo en general, tal como quedó establecido en el (pos)romanticismo. No más vueltas de hoja porque su estructuración interna nos resulta hoy ya absolutamente transparente: la imagen del sabio diabólico transmutada en la imagen del *vividor* diabólico; la imagen del sabio/siervo del Diablo, transmutada en la imagen del Hijo (encarnado) del Diablo.

Por eso también las decisivas connotaciones implícitas en el texto originario de Stoker y que hoy han solido olvidarse a través de los múltiples falseamientos filmicos (el verdadero ataúd de Drácula, porque el mito sólo vive/muere realmente ahí: en su grotesca solidificación en la pantalla: ¡pero algo tendrá el mito cuando lo repiten!). Pues en efecto: en la versión auténtica de Stoker al vampiro no se le destruye con ajos, ni con crucifijos, etc. (5). Sino que, lógicamente, y tras todo lo que venimos diciendo, sólo se concibe su destrucción como posible precisamente mediante la utilización del anverso mismo de la lógica interna que Drácula representa (de la lógica interna pues, a partir de la cual se ha construido la novela y se ha construido la figura mítica del pro-



pio vampiro). Y en este plano la cuestión está clara: al *hijo* sólo lo puede destruir el *Hijo*; a la *carne* sólo la puede destruir el *espíritu*; a la *sangre* sólo la puede destruir el *vino*; a los *cuellos* sólo los puede destruir el *pan*; a los *colmillos* (que *muerden*) sólo los pueden destruir las *bocas* (que *comulgan*); a la animalidad opaca, bestial, de los cuerpos, sólo la puede destruir la transustanciación, la espiritualización de esos mismos cuerpos: la *comunión*.

En suma: «quien coma mi cuerpo y beba mi sangre...» pero los vampiros *también beben* la sangre y *muerden* el cuerpo. Son el anverso del Hijo y así, sólo el Hijo puede destruirlos. Y de ahí el increíble hallazgo de la obra de Stoker: los protagonistas *buenos* no tratan de destruir ese vampiro ni con ajos, ni con crucifijos, ni mucho menos con estacas.

Ellos utilizan un arma muchísimo más curiosa, muchísimo más significativa. En puridad: la única arma que podría considerarse como lógicamente válida: *Un Copón de Hostias Consagradas*.

Sangre a sangre, cuerpo a cuerpo: puesto que la sangre del Señor bueno (y/o del Hijo verdadero) es lo único capaz de aniquilar la sangre del Señor malo (y de su falso *hijo*, meramente corporal, animal, bestial: el murciélago con colmillos de lobo).

La *sangre* del Hijo, transmutada en espíritu (el Copón de Hostias consagradas) se convierte así (y, repito, lógicamente: es la clave básica del texto) en la única forma de destruir su maléfico reflejo inverso en el espejo de los cuerpos: la sangre del cuerpo de Drácula. Los vampiros por eso no se reflejan en los espejos: *su cuerpo es espíritu* (sólo que espíritu malo) y su sangre, diabólica, también es espíritu: *transustanciación*.



VI

Es evidente que debemos detenernos aquí, puesto que sólo hemos recurrido al tema en tanto que mera ejemplificación ilustrativa. Ojalá las mínimas notas apuntadas sirvan para que alguien se tome en serio la necesidad de hacer un análisis válido, no sólo del mito del vampiro (tras las páginas de Mario Praz, ya citadas) sino, y sobre todo, del extraordinario texto de Stoker, tan promocionado hoy en los circuitos comerciales, pero, y precisamente por eso, tan devaluado en los ámbitos críticos al considerarlo como mera *subliteratura* (incluida, por supuesto, la complejísima validez técnica de su propia elaboración textual: dispersiones, fragmentos, telegramas, trozos de diarios personales, noticias de periódicos...).

Eso por lo que se refiere al menos al texto de Stoker, esto es, a Drácula en estricto. Respecto al mito del vampirismo en general las cuestiones se desdobl原因 y se multiplican aquí, como puede efectivamente imaginarse. Sobre todo con un punto esencial a analizar. Ya lo habíamos esbozado: la influencia respectiva que ejercen, por una parte, la ideolo-

gia burguesa al reconstruir (reelaborar) la imagen del vampiro (del Diablo) desde su propia perspectiva, y, a la inversa, la fuerza temática de base que esa misma imagen feudal del Diablo conlleva incluso al inscribirse en el más estricto horizonte ideológico-burgués.

Con una última consecuencia, el sentido que tiene el poder absoluto, o el poder irresistible o fascinante que ejercen sobre las cosas las brujas, sobre las piedras los alquimistas, sobre los cuerpos el vampiro (todas ellas víctimas que se dejan arrastrar inevitablemente) ese poder es precisamente la esencia misma —*invertida*— del poder del Señor bueno. Esto es: el poder del Señor bueno se ejerce sobre un mundo que es mezcla inextricable de espíritu y materia. Pero como este mundo, esa mezcla inextricable de espíritu y materia, está corrompido porque el primer hombre ya sirvió al Diablo y no al buen Señor; como todos los hombres, por tanto, somos como el Cid, desterrados en esta tierra y haciendo méritos para que nos perdone el Señor y nos devuelva a nuestro lugar natural; como todos, en fin, somos de hecho siervos corrompidos, es lógico que el hombre se sienta más directamente atraído por las cosas y por los cuerpos considerándolos como tales y no como *signaturas* del Señor, no como *mezcla* inextricable del espíritu y materia. En esto los hombres se parecen efectivamente a los vampiros: se fascinan por los cuerpos, y, así, todo el poder del maligno consiste en hacerles creer que efectivamente los cuerpos —y las cosas— son solamente eso: cuerpos y cosas. De ahí lo que los teólogos barrocos llamaban *la fascinación por las apariencias*, etc. O sea que habría que enseñar a los hombres que tras las apariencias está el poder de Dios, que tras el cuerpo (junto a él) está el espíritu. Pero los hombres se em-

peñaban una y otra vez en que un cuerpo era un cuerpo, y, como estaban corrompidos, les atraía la corrupción, convirtiéndose pues en siervos del señor malo... y así las víctimas en el fondo resultaban ser felices al ser mordidas por el vampiro.

El poder pues, del vampiro (del brujo) es el poder de los cuerpos. Hace falta un libro, dirán los reformadores religiosos, porque en efecto se supone que los cuerpos y las cosas son *signaturas*, y el libro del diablo enseña a su iglesia a interpretar y manipular esas *signaturas*, mostrándolas sin embargo como si no tuvieran el espíritu divino dentro, como si fueran sólo corteza: y ese libro, esa textualización del cuerpo, a la inversa, la realizó Stoker desde su ideología de la *doble experiencia*.

Pues en realidad, la imagen exacta del sabio malo medieval, del brujo, (o, luego, del *maldito vividor* posromántico) podemos mostrarla plásticamente en la otra imagen paralela del *exorcizado*, ese hombre al que el diablo se le ha metido dentro y por cuya boca habla... por eso el vampiro, que posee al hombre, tiene su imagen paralela en el inquisidor o en el exorcista: matan unos a un cierto tipo de Dios (el de los judíos, por ejemplo) y otros al diablo. Hasta que aparecieron Lautreamont, Baudelaire, Nietzsche...: la mala vida.

Pero yo tengo miedo cuando leo el libro de Stoker por la noche.

NOTAS

- (1) De ahí el culto familiarista/burgués a S. José, a la Navidad, a la (Sagrada) Familia en suma (los Belenes, etc.). De ahí la transformación de la Religión en nivel privado y no público, etc.
- (2) Por si hace falta decirlo: obviamente la temática de la *represión* (como la de la *alienación* etc.) no tiene sentido más que dentro de un cierto tipo de planteamientos pequeño/burgueses, fundamentalmente rusonianos, basados en torno a la idea de que existiría lo que ellos llaman una Naturaleza Humana más o menos buena, pero eso sí —claro— *natural*, llena de instintos, categorías, formas, tendencias, y que luego vendría sin embargo la Sociedad (lo artificial) para *reprimir* esos instintos o para *alienar* esa verdad natural (?) del hombre.
- (3) Braudillard ha dicho cosas interesantes al respecto, pero como casi siempre ignorando el funcionamiento inconsciente —y de clase— de la ideología, y por tanto, ignorando la complejidad de la Historia. De cualquier modo, está claro que la burguesía *también privatiza* la muerte frente al carácter ritual y necrofágico que tenía en las sociedades sacralizadas. Algo de esto queda en Drácula, claro, pero también ya en un sentido distinto.
- (4) Curioso de nuevo: obvio que la ideología de la sangre es totalmente feudal: el honor se lava con sangre, la sangre (*azul*) de los nobles, incluso las sangrías médicas, etc. Y obvio también el carácter religioso de la relación vino/sangre, etc. Pero tampoco puede haber duda de que la obsesión *sanguínea* del Drácula de Stoker obedece igualmente a la obsesión biologicista típica del Positivismo de la época (cfr. las múltiples observaciones médicas al respecto en la obra), entendida pues, la sangre casi como la expresividad material básica de ese *célan* vital del que enseguida hablará Bergson —y que preanunciaba Claude Bernard, etc.—.
- (5) Lo que por otra parte daría lugar al glorioso chiste que Polanski utilizó en *El baile de los vampiros*: Cuando el mesonero ya vampirizado, logra así entrar por fin en el cuarto de su sirvienta. Ésta le presenta un crucifijo, y el mesonero, palidísimo, susurra con deleite: «No vale. Yo soy un vampiro judío...».

Luis García Montero

Todo grito es una narración, el punto extremo de un discurso que presupone raíces y estados de ánimo sucesivos. Gritar es como contarnos nuestra historia de personas que se conocen, decírnos, aunque fuera de lugar, una revelación secreta. Cualquier cosa que necesite ser descubierta tiene primero la obligación de hacerse secreto, de ponerse en contacto con los territorios más íntimos, más profundos de esa palabra que llamamos humana. Y el grito es humano, un exceso de humanidad que surge narrando la historia concreta de quien lo produce. Dime por qué sueño te atreves a gritar y diré quien eres, asume, pues, que te conocerán por tus gritos, ya que sólo se renueva espiritualmente quien se renueva ante el lenguaje, ante el escalofrío del lenguaje desesperado.

Pero el grito no siempre ha merecido este respeto, ni se le ha concedido siempre el honor de ser escuchado en sus peculiaridades: la responsabilidad con la que el público atiende al último grito del mercado, la fe con la que el militante participa de las proclamas, el silencio con el que Freud escucha a sus hísticas, no hubieran sido posibles sin un proceso de interiorización, sin la previa conciencia de que el mercado, las proclamas y la histeria son partes de nosotros mismos, una forma personal de ser, un hilo más de nuestros tejidos familiares. De noche, en las montañas, los antiguos veían levantarse el cuello lunático de la loba, y su aullido era el grito de toda la tierra, la locura ruidosa de una naturaleza definida por la corrupción. A nadie pertenecía el grito; su interrogación apostaba por la totalidad confusa de los objetos nacidos bajo el arco de la luna, recordándoles el carácter que tenían de almas desterradas, las imperfecciones propias de los que conviven con el reino de los instintos animales. Todo era grito, porque todo era cuerpo y dependía de un más allá escindido en la bárbara noche medieval; ni la profunda voz conventual del bien y del púlpito, ni el griterío del festejo demoníaco dejaban sitio para la voluntad propia. Era la loba, la loba aullando, el oscuro peligro de *completas*, la serpiente disfrazada de serpiente.

Aunque la dulzura de las palabras mediocres y la escritura poco afectada de los humanistas abrían las puertas a los manuales de

EL GRITO



Leonardo, *Estudio de expresión*, Museo de Bellas Artes de Budapest.

Leonardo realizó este dibujo en 1504, como diseño preparatorio para el gran tema de La Batalla de Anghiari para el Palazzo Vecchio de Florencia. El grito de Leonardo es aquí el símbolo de un arte que se piensa a sí mismo como medio de conocimiento científico. Su interés es, para el artista, fundamentalmente anatómico y muscular, de ningún modo retórico. El grito no aparece privilegiado en la obra de Leonardo: es una más de las múltiples posibilidades de estudio que las combinaciones de movimientos del cuerpo ofrecen al pintor. El único valor que proclama este grito es la aspiración del arte a ser ciencia, y el sueño vinciano del nómo universal desplaza aquí a toda otra connotación ideológica.

urbanidad silenciosa y europea, el renacimiento de la dignidad humana nos llegó también en forma de grito. En las plazas públicas se voceó la mercancía, y nuevamente se hizo la luz, y el hombre se hizo grito a través de una larga carrera de utilidades: el grito como acto científico, el grito como pasión, como expresión, como protesta... Pero detrás de él ya estaba el exceso de la voluntad, una economía de los sentimientos personales que diversificó su discurso al interiorizarlo, ofreciendo el respeto como mejor manera de llegar al silencio. Hay algo distinto en el grito de cada persona, variaciones que nos colocan en un lugar preciso. A la vuelta de todo, después de la serenidad luminosa del racionalismo, por esas aparentes paradojas de la historia, el Romanticismo primero, y la vanguardia por fin, devolvieron el grito a la naturaleza, haciendo otra vez del hombre una geografía intermedia entre la voluntad de la tierra y los usos sociales: grito, luego existo. Entre gritos anda el juego, pero, paso a paso, no debemos olvidar ciertos matices: los primeros gritos naturales hablaban de la corrupción planetaria de nuestro mundo, y estos últimos gritos nos anun-

cian ya su inocencia, su vocación de no participar en los sentimientos.

El hombre encuentra en el grito la definición pública y narrada de su intimidad. Por eso lo miran con cuidado las obras de arte, intentan detenerlo como se detiene plásticamente un momento de lujuria. Miradlos: somos nosotros. Porque también a veces, la expresiva soledad de los gritos se convierte en carta y el artista puede escribir un nombre en su remite. La verdadera protesta nace cuando al grito se le busca un destinatario, cuando deja de ser una condición indispensable y se constituye en tema, en denuncia de alguien, en infinita llamada. Desde Nueva York, García Lorca escribió su *Grito hacia Roma* para hacer que las muchedumbres gritaran como todas las noches juntas, locas de fuego y nieve, frente a las cúpulas y los muros. Quien siembra gritos recoge tempestades: es una verdad sabida, y alguna vez terminará por hacer acto de presencia, que cuando mucho se grita amanece más temprano, porque es sol está quieto y el grito se mueve, dando vueltas ●

Caravaggio, *El Sacrificio de Isaac* (Florencia, Uffizi, pintado h. 1595).

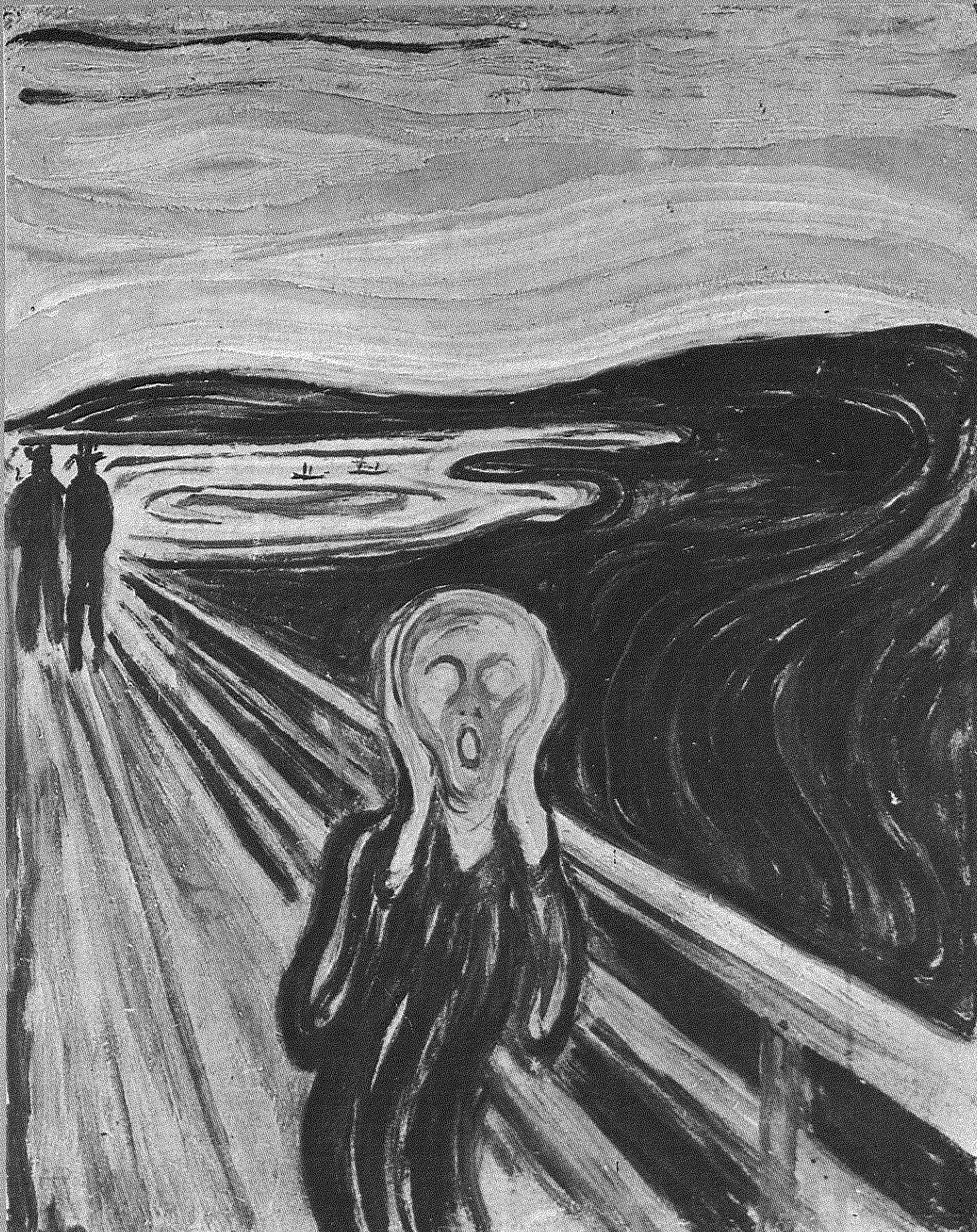
En este grito de Isaac en el mismo momento en que va a ser sacrificado se cumple definitivamente lo señalado para Miguel Ángel. Caravaggio, considerado a menudo como un hereje del Barroco, no hace sino exasperar hasta el límite su principio básico: el arte está hecho para persuadir y no para conocer la realidad. Su exacerbado naturalismo — muy matizado todavía en este cuadro por la influencia de la luz veneciana — no es una aislada pretensión de cientificidad, sino el más directo y privilegiado medio de persuasión. Sólo así se comprende el protagonismo del grito de Isaac, teatralmente iluminado, cuando en las versiones renacentistas del mismo tema el cuadro tiene un único centro visual: la mano del ángel deteniendo el brazo de Abraham. Los recursos meramente plásticos deben compartir el espacio con los escenográficos.



Miguel Ángel, *Detalle del Juicio Final*, Capilla Sixtina, 1536-1541.

El grito descarnado de este personaje miguelangelesco se encuentra justo en el momento en que se quiebra la fe humanista en la omnipotencia científica del arte y éste comienza a convertirse en eficaz vehículo retórico al servicio de las tesis contrarreformistas. Miguel Ángel no se muestra ya aquí interesado por la anatomía; su grito es terrorífico y más preocupado por la impresión que por el conocimiento. La crisis religiosa contrarreformista, intensamente vivida por el propio Miguel Ángel, supone un cambio de orientación en el arte: ya no tratará de producir conocimiento, sino de difundir ideas elaboradas en su exterior. El grito de Miguel Ángel no es de simple pánico ante el espectáculo del Infierno: es la conciencia de que la utopía humanista se ha quebrado para siempre.





Edvard Munch, *El Grito* (1893, Colección de Arte del Ayuntamiento de Oslo).

Se ha definido el alarido de Munch como "el angustiado descubrimiento de la anulación del Valor". Es, en efecto, un grito que tiene más de descubrimiento —y de exorcización de la realidad descubierta— que de teatralidad. En un sentido el grito de Munch es el padre del expresionismo: con él, la Angustia se instala en los comportamientos de la cultura como un elemento no deseado pero imprescindible. La delirante grafía de sus líneas tiene un precedente en el nerviosismo tembloroso de la iglesia de Auvers que Van Gogh había pintado tan sólo tres años antes, en 1890, pero en *El Grito* se rompe ya cualquier lazo con las tradiciones artísticas anteriores: tras él, ya nada volverá a ser igual. Oigamos las palabras del propio Munch: "Una noche anduve por un camino. Por debajo de mí estaban la ciudad y el fiordo. Estaba cansado y enfermo. Me quedé mirando el fiordo, el sol se estaba poniendo. Las nubes se tiñeron de rojo como la sangre. Sentí como un grito a través de la naturaleza. Me pareció oír un grito. Pinté ese cuadro, pinté las nubes como sangre verdadera. Los colores gritaban".



El acorazado *Potemkin*, de Eisenstein, y *Roma città aperta*, de Rosellini, pertenecen a una manera cinematográfica que probablemente entrara hace tiempo en un desuso casi definitivo: cine épico con escasas fisuras para la exploración personal o de intimidades, relato puro de las incidencias de los grandes procesos históricos. Por la misma razón, en ambas películas el grito de estas dos mujeres tiene la dimensión exacta de ser el rostro público, político de los individuos, el gesto que define su lugar en las relaciones sociales, el signo en que se agolpa todo lo que estos seres, cuando el cine los hace comparecer en público, han de comunicar. Antes del cine musitador de intimidades, que tantas veces dibujó gritos idénticos a estos dos con trazos muy distintos (la barbarie es, a veces, legible en un primer plano de una comedia, o en la sombra que, a lo lejos, matiza un bello paisaje), antes del grito que provocan las encarnaciones de las sombras en el cine de terror, la imagen de estas dos mujeres revela la sustancia política de toda forma posible del espanto, y da el mismo color a la respuesta que provoca, el grito que nombra y acusa.



Francis BACON, *De Three Studies of Human Head* (1953).

Las figuras de Bacon viven entregadas a ritos privados, o rodeadas de signos que delimitan espacios privados (aún en el caso de que ese espacio sea solamente el propio lienzo), normalmente enmarcadas o situadas (la larga curva en los trípticos, los límites de la caja en muchos retratos) y a veces observadas desde un umbral o desde un recuadro. A su vez, tales figuras describen un desarrollo que suele reitorñar a ellas mismas, o hacen movimientos que, tendiendo hacia fuera de ellas, cumplen en ellas el efecto que debían dejar en otra parte. Los rostros, en fin, van siendo cada vez menos frecuentes: las últimas obras disponen, en superficies cada vez más claras, cuerpos que son amasijos de carne cuyo esbozo del alma reside en

las articulaciones, el sexo, el giro sobre sí mismos... No era preciso que Bacon pintara un grito. Lo repitió, sin embargo, en su compleja reflexión sobre el velazqueño retrato de Inocencio X; más tarde, el hombre encerrado en una caja, a veces, grita, como Mick Jagger en uno de sus retratos. Pero siempre ocurre lo mismo: no es que en Bacon el grito resulte superfluo, sino que lo muestra como el gesto natural del hombre al que pinta. Bacon, que está dejando en su obra una fiel y terrible representación de la segunda mitad del siglo XX, pinta la tensión extrema del grito con la impávida crueldad cotidiana que late en nuestra circunstancia. La presencia de la devoración es completa, y poco importa que sea autofagia o canibalismo. El grito es al mismo tiempo una manera de ser y lo que nos hace ser así; aún ausente, condensa cuanto el hombre contemporáneo sabe de sí mismo■

La cuestión es evidente. El estado de la cuestión, sin embargo, complejo al máximo. Con todo, por lo que toca al tema monográfico que ahora nos ocupa (*), haré una breve reflexión sólo atendiendo a dos lugares claves:

I. En el mercado literario

Las leyes del mercado dominan, mas se imponen, y no dejan apenas tras sí fisura ninguna. Las muy pocas y harto dispersas prácticas y acciones contrarias, y algunas que acaso cuestionarían aquel dominio, todas a veleidades quedan reducidas, y radicalmente tergiversadas, anuladas, cuando no silenciadas, y hasta también pretendidamente devueltas acabadas (más bien, inacabadas e incumplidas) a su mera y física inexistencia. En absoluto otra/s lógica/s, por parte y razón cual sea, en la crítica (los críticos; y los aparatos ideológicos en su fase de crítica literaria), en la escritura (los escritores; poetas novelistas, etc.), en la lectura (público lector; los lectores), se rebelan y le revelan su dimensión real y material de ilógica, de lógica ilógica. Una lógica ilógica altamente productiva, y cuya eficaz mecánica funciona y cumple de todas/todas, y logra así la muy satisfecha y que a su vez se quiere, se presenta y se muestra perfecta (aceptada; establecida; premiada y galardonada; oficializada) dominación ideológica.

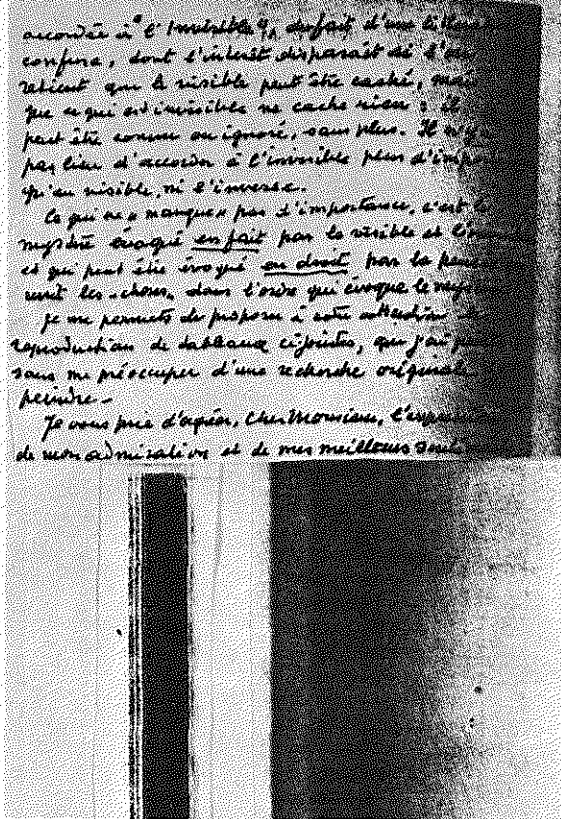
Aquí, y en bloque, el proceso de producción de las mercancías ideológicas escritas, y el proceso de producción de los asalariados cualificados como los ideólogos de turno, hoy y ahora, a tal fin primero y último de dominar en la ideología, al máximo están acoplados. No chirrian. Nada chirría. Nada ni nadie chirrian. La función del escritor

(del intelectual), rendida a su servicio, por completo y fielmente, se ejerce y deja planificar desde y por los despachos y sótanos

del poder (no ya político, cuanto ideológico, insisto, y económico), locos de atar los escritores, necesitados de encontrar un buen hueco al sol del aplauso y el social/renombre, el sillón/poltrona y los laureles en el acervo del parnaso patrio, los dineros y propaganda publicitaria

de un/os premio/s de pro, o mejor conseguirse en un periódico de ámbitos y voces y vuelos estatales el espacio de recuadro de cuarto de página para *auto-sucesos/con/anecdotario/esnobista* y así dar diaria y mayor gloria y honra a este País de santos y de beatos, cuando no de monjas y hermanitas de la caridad cristiana, buena gente en fin y donde nunca, nunca, sucede nada; nada pasa; nada. Nada de nada.

La historia no ha hecho más que empezar. Allá por los años primeros de los 70, comenzó con lo que (en otros ensayos) yo he llamado la última *traición* del intelectual, para la mejor y mayor por inocua transición política casi avicinándose, en el paso histórico de la Dictadura a la Democracia. Llamé también estos momentos los del álgido y furibundo *traduccionismo*; pero, la poética y la novelística (literatura) del traduccionismo, con sus bases teóricas y su práctica y toda su residual parafernalia, a lo más que llegaba era a descafeinar la función de escribir, mediante el burdo sistema de atufar, a base de gran sahumero de sándalos angelicales y pesticidas melifluídos, aquel trabajo decidido aunque fracasado del frente de francotiradores de los 50, cercados éstos al inicio de la batalla y cuando el silencio se les impuso por la fuerza del mercado editorial de neocapitalismo incipiente. Luego, el sucedáneo de la escritura de hispanoamericanos (con beneplácito y olor de multitud, muy tergiversados los primeros Vargas Llosa, Fuentes, etc.), sumada a la marca registrada del Esteticismo que jamás muere ni se (bio)degrada ni se pierde (dentro, bien hondo y dentro del saco sin fondo y eterno de los Duendes y los Paraísos, en las Estéticas regionales; esas falsas propuestas, a la Andaluza, a la Canaria, etc.), desde cada marca registrada y el control de la calidad de su origen, de ahí y después, recién se pasó a apoyarse y levantar el montaje en la fácil/facilísima/facilonada defensa del Ideologismo, los Neutralismos varios y las diversas Independencias, para la Revolución sólo y única en el Lenguaje, el Barroco soñador y li-



berador, hipercatártico, y otros tantos estupefacientes baratos, como nueva avalancha indiscriminada y soez de los viejos restos de serie de saldo en febrero.

Con lo que la mesa estaba puesta. La comida servida, y casi consumida, mientras se iban amenizando las pantagruélicas tragaderas abundantemente mediante el relato interminable de los monótonos *gurús* de la/s Aventura/s tras la/s Aventura/s, mecánicamente ajustada a la carta de una mortecina y mortal Venecia, vacía y llena de peste, o bien de un siglo XVIII con oropeles remendados como chicle americano, con mal uso y alevosía, y al fin la insufrible guía turística de navegación por los insurcadísimos Mares del Sur, de los incardinados Sargazos, o las coloreadas estribaciones pseudopeligrosísimas de los Kilimanjaros, o los desprofundísimos Imperios arcanos de anglosajones o en la China de antes/mucho antes de Mao (y cuando Mao era Mao!!), combinadas sabia e indigestamente entre más cutres filosofías del Hollywood en blanco y negro y operetas estúpidas. A renglón seguido, de poste en conserva se ofrecía una plúmbea tarta de Historia, al gusto de romanos y cartagineses pero hollywoodenses, de músculos y hazañas de cartón/piedra, o de una mescolanza momificada e impune y varia de siglos; cualquier era quien no degustara tamaño revoltijo de exquisiteces al merengue de algún propio y/o ajeno manuscrito hace ya años escrito (sic) y conservado en el cajón primero de la mesa de trabajo, tarteado, troceado y flambeado a la postmoderna moda de la vieja y rancia Europa, asilo de ancianos adictos a su tautológica moda de vejesterios poetas y poetisas, tanto y tan bueno, tanto pozo y poso de sapiencia alquimiada.

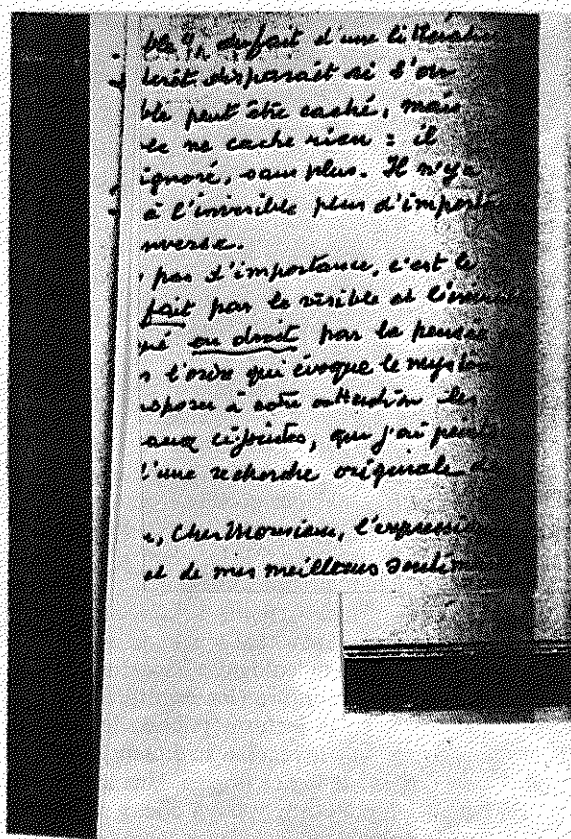
Las migas de la realidad abierta, cruda y social, de la mesa y el mantel se le caían a los comensales del lado y consumo del lumpenproletariado (vertiente del remedo de la novela negra chandleriana), de las mártires de la causa (anti)feminista (esquina y tirada folletinesca de la aún más postmoderna novela rosa y melodramática), y de las fans del novedoso periodismo (por ingenio y destajo, los curtidos y mal pagados periodistas metiditos a novelistas y literatos).

Los primeros, y los más listos de la clase (sentaditos y aplicados al banquete) esos filósofos de caireles y de la aventura (¡la Aventura c'est la Aventura!), rezuman erudición y pose universitaria. A todos los demás, segundas filas, les va y resta la prosa pedestre, ramplona, estandarizada. Ambas tendencias se aúnan hoy día, para los asuntos serios pero ni pizca aburridos de la literatura, gracias a un industrializado y perfecto reciclaje de mercancías ideológicas.

Aptas y óptimas otra vez, el producto, como antes y como siempre (es el control determinante de fábrica), trata de eludir limpiamente, mediante pueras asépticas sin cuento y alambicados saltos, por grosera y roma y chata y pacata y archiconocida (¡¡conocida!!), la realidad cotidiana, material y concreta, inmediata y empírica. La huida, a un nivel primario de fabricación, la localizamos asequible y cercana, al alcance de la mano no obstante, en las Alpujarras, por ejemplo; con relatos sobre la falta de sustancia (sic) de chicos y chicas sensibles pero sofronizables, perseguidos por manías y fantasmas de su propia cultura del asfalto, proyectados en exorcismos de tres al cuarto como leyes inmutables y universales de los comportamientos humanos, para

“Las migas de la realidad abierta, cruda y social, de la mesa y el mantel se le caían a los comensales del lado y consumo del lumpenproletariado (vertiente del remedo de la novela negra chandleriana), de las mártires de la causa (anti)feminista (esquina y tirada folletinesca de la aún más postmoderna novela rosa y melodramática), y de las fans del novedoso periodismo (por ingenio y destajo, los curtidos y mal pagados periodistas metiditos a novelistas y literatos)”.

HOY LITERATURA LIGHT



escarnio de los exóticos habitantes (alpujarreños, en este caso; campesinos, rústicos, paisanos, no ciudadanos, etc.), que si bien no quedan ni terminan de malayos y orientales, sí de sureños como del Sur/si/ existe, mito y lámpara mágica aunque sin aceite en las mientes desecadas de *hippies* muy arrepentidos, drogadictos con el mono, todos caseros y domésticos y abstemios casi padres/madres de familia, fallida aunque felices, pseudorrománticos hasta el suicidio, y siempre en armonía llevadera con la Naturaleza, la Madre Naturaleza, a cuyo seno regresamos de continuo, de eterno retorno, luego de más de mil y millones de vueltas y revueltas inútiles y esquizofrénicas que demos. La moralina de la huida (*fuera del mundo, del tiempo, de la realidad, de la historia, etc.*) estará relatada invariablemente en imperfecto de indicativo, de los verbos esenciales del *ser, estar, haber y tener*; el mérito se completa con el verbo *hacer y parecer*, y las conjunciones parvularias del *pues* y el *pero*; lo que no deja de ser un meritazo: doscientas páginas así!!!!

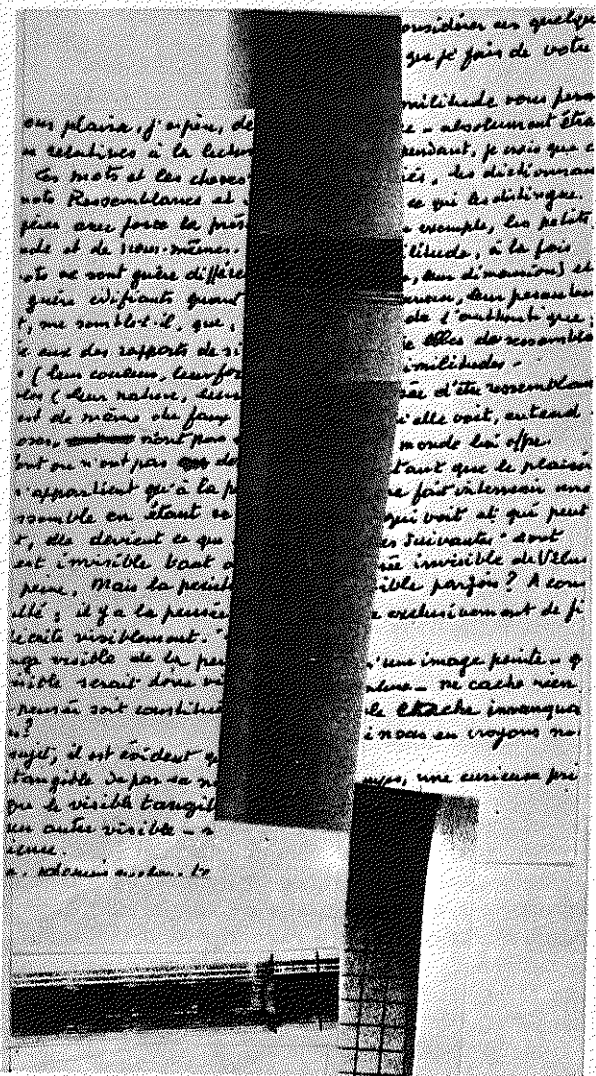
La pesadilla aún menos se silencia (y ya no hay sirenas varadas y plañideras, tan muertas como locas de amor, del común y vulgar mal de amores), en el fiel mismo de la oferta actual de nuestro mercado, con las agueridas entregas de una literatura urbana que sublima la realidad, que poetiza la realidad, cantando los octavos cielos y elogiando las excelencias y maravilla del capitalismo nuestro de cada día, tal como si hoy todavía siguiéramos los dictados de Ortega, las purezas ingeniosas y muy purificadoras (sic) de la ideología gracias al optimismo histórico de aquella generación de poetas convencidos con misión angelical y secreta en la tierra, para hoy todavía y mejor desalienarnos. Por ello, como tercer lado y ángulo principalísimo del triángulo (sic) en la cadena de producción, todo consistirá y radicará en torcer la lectura y escritura de aquella historia republicana, y a partir de ella la explosiva historia y revolucionaria de la guerra civil española, y la más sangrienta y rastrera de nuestra empecinada postguerra, hasta adobarlas debidamente, adecuadamente condimentadas sin sal ni pimienta ni excitantes de semejante calibre revulsivos, ni aún licores fuertes ni tampoco nicotina subversiva, para espíritus reposados y conciliativos, delicados y enemigos no obstante acérrimos y declarados de todo lo extremo, de todo revanchismo, de todo recuerdo desorganizador y de cualesquiera las cosas desagradables, horribles y feas, y amigos y amantes de por vida de toda buena cocina, digestiva, blanda y amable, en su justo medio punto de gusto, cochura y moral al celofán. Aquellas serán historias, malos cuentos que se cuentan (sic) sólo/sólo al calor del hogar, para combatir (sic) sólo/sólo las rigideces y aburrimiento de *hibernación* prolongada de un invierno de 40 años y lo que te rondará morena; o bien leyendas, auténticas y genuinas leyendas, las verdaderas leyendas de aquellas praderas cabalgadas por pieles rojas y cazadores de cabelleras, ahora al fin al feliz alcance de nosotros los únicos mortales.

Eso es. Eso es todo. Porque el resto no existe, en absoluto lo hay. Nada hay de conflictos. Problemas, ninguno. Ni un tonto chirrío. Por ningún sitio. Sin disonancia. Sin disonancias. Sin ninguna insidiosa crítica. Apenas, ni tintas agriales. Sea todo benévolo. Todo blando. Todo *light*. Todo *light*. Todos *lights*.

II. En la enseñanza de la literatura

Puestos así, y rechazada a todas luces, partes y bandas, por *inservible* y unánimemente, nuestra sociedad presente como materia literaria, acaso el eslabón más peliagudo de la cadena de producción y extracción de ideología establecida, para consumir hasta las heces esa dominación y explotación ideológicas, de primera a última instancia, lo hallamos en la escuela. En la enseñanza de la literatura.

Sabemos que los programas de educación de las llamadas «Lengua y Literatura españolas», sin ambages, premian la asepsia (?) y objetividad (?) de la Lengua. En la Lengua los términos están claros, fijos, fijados, y dan esplendor; las cosas y sus términos de denominación son así, químicas, químicamente puras y unívocas, y la ambigüedad por *esencia y definición* de la Literatura más brillan por su ausencia. Este hueco, este vacío de lo ambiguo literario incluso contribuye a mejor enseñar al niño su léxico adecuado a saberse expresar, comunicarse, etc. De tal manera que la cantidad y calidad (exiguas, escatimadas) de la literatura (textos, trozos, poemas, diálogos, descripciones, etc.) antologadas (triscadas; esquiladas; atemporalizadas), sólo y sólo forman una suerte de pingüe diccionario a cuestas, al alcance prepotente de la mano. Este apoyo, esta ayuda, esta prepotencia, esta muleta, esta redundancia de muletila a que ha sido reducida la li-



teratura, aquí y hoy, entre nosotros, se nos aparece por doquier y sin resquicios, enriqueciéndonos cuando poco nuestras sagradas dotes de espeleólogos hermenéuticos a la busca y captura de la más bella y dulce durmiente del bosque del lugar, *item est*, de la *espiritualidad*, de la *literaridad*, y hasta el apocalipsis de todos los tiempos y el acabóse de todas las zarandajas y demás zascandilerías.

Faltaba menos. ¿Quién duda acaso de la lingüística básica del arte literario? ¿Quién se atreve a separar tamaño matrimonio decimonónico y lingüístico, contraído hasta que la muerte nuclear nos acabe y separe la Señora Lengua y la más fea cenicienta del baile, esa Literatura? ¿Nadie se escandaliza, ni tan siquiera ante la consagración de un matrimonio *per sé* entre homosexuales? ¡ah, perdón! ¿entre hermafroditas? ¿entre asexuadas, angelicales pero amantes y amigas, indisolubles? ¡escabroso juego de palabras! ¿Acaso nuestra moral estrecha y estricta accede en ello, sólo y sólo por el bien de la prole, de la producción, controlada así y sin que sirva de precedente y nunca mejor dicho todo nuestro aserto antiabortivo? ¡¡Oh, oh, por favor??!!

No pidamos las peras al olmo, ni lo imposible; que los programas de enseñanza para la literatura traspasen estos límites, estas limitaciones. Estas tergiversaciones. Y obscenidades. En absoluto podremos ir más allá, ni tampoco más acá, de que la escritura literaria sea mera Comunicación. No importa que para Comunicar ya se hayan inventado los telegrafos, Correos, radios y televisiones. No, que no. Todos sabemos que el escritor escribe (?!?!; ¡¡¡telegrafía!!!) mensajes, testimonios, informes, telegramas. En una palabra, telegramas. Para la posteridad, ah, por supuesto. Patrimonio de Letras Patrias. Parnasos y otros museos de cera. Para ser pronto pábulo de taxidermistas semiológicos.

Y como a estas alturas nadie duda de que andamos entre cópulas y copulativas, las bastardas proposiciones de hoy, contra los engendros y bodrios ilegibles de supra y marras, aquí los traigo. Abrochense los cinturones. Descubro, no sólo el azul del Mediterráneo, sino también esos efectos perniciosos de la pólvora. Séanos la literatura conocimiento; conocimiento preciso y necesario de la realidad conflictiva y problemática que nos rodea, de las relaciones sociales de alrededor nuestra, de la vida tangible y que se hace y que todos hacemos, como la historia, como la misma historia que se hace y que todos hacemos. Por lo que basta, basta ya de estetas (¡¡¡a no ser que *esteta venga de teta*!!!) y esteticismos, de paraísos exóticos y duendes artificiales igualmente. Sea la literatura historia, de aquí y de ahora; la sociedad presente como materia literaria. Séanos reflexión crítica, actitud revulsiva, posición transformadora, transgresora. Séanos la marginalidad y transgresión de toda norma, y la más inmoral/amoral de todas las revoluciones. Séanos lo que realmente es, *item est*, el lugar social y la zona concreta y material donde se libra y libera la más dura lucha de clase. Séanos los materiales escritos de esa lucha de clases en la ideología. Nunca para una falsa ideología. Ni tampoco nunca para un bello y hermoso cuento, un sermón narcisista y edípico —ni tan siquiera roto; ni espejo roto— de hadas. Y menos, de hadas buenas. De hadas *lights*. *Lights*■

(*) Contribución al debate sobre «Los escritores y la Enseñanza de la Literatura». Asociación Colegial de Escritores. Enero de 1986. Madrid.

CINE Y OBSCENIDAD



LAS LAGRIMAS DE EROS

El pase en TVE de la película de N. Oshima. El imperio de los sentidos pudo tener un curioso efecto: fuera de contexto, aislada de un debate —entonces generalizado— sobre la liberación de la especie humana de sus más pertinaces demonios, la película era fácilmente sumable a la cuenta de la nueva mayoría moral; bastaba para ello que el exceso y la trans-normalidad del film fueran recibidos por el público por la puerta de servicio de la moral doméstica y acostumbrada. Sería una pena. Al margen de las muchas consideraciones que la película de Oshima puede autorizar, hay algo indudable: El imperio de los sentidos plantea un límite (el de lo pensable y lo mostrable, el de lo posible y lo deseable), y como todo límite, aunque pueda provocar vértigo, hay que mirar e intentar ver más allá de su sombra.

Ignacio Mendiguchía

Durante el invierno de 1857, el tribunal correccional de París se ocupó de la presunta inmoralidad de *Madame Bovary*. En su requisitoria, el abogado imperial Pinard se escandalizaba de que, so pretexto de narrar una fábula moralizante, Flaubert hubiera aprovechado para deslizarse abundantes detalles lascivos: «Je dis, Messieurs, que des détails lascifs ne peuvent pas être couverts par une conclusion morale, sinon on pourrait raconter toutes les orgies imaginables, décrire toutes les turpitudes d'une femme publique, en la faisant mourir sur un grabat à l'hôpital. Il se rait permis d'étudier et de montrer toutes ses poses lascives!».

Ni siquiera el abogado Pinard suponía que Flaubert hubiera llegado tan lejos, pero ya le aterraba la posibilidad de que alguien recorriera todo el repertorio de poses obscenas sin querer resignarse al despreciable (y punible) estatuto de pornógrafo. Afortunadamente Pinard no tuvo que padecer el tormento de verselas con un Apollinaire, un Bataille o un Miller, ni, sobre todo, el de tener que asistir al desarrollo de la cinematografía, es decir, a la confirmación de sus más negros temores acerca de lo que podría llegar a ser permitido.

Por este camino, sin embargo, hace alrededor de diez años pareció que algunos cineastas estaban dispuestos a llevar las cosas más allá de lo tolerable en materia de provocación erótica. Aun conviniendo en que lo meramente pornográfico (de lo que siempre cabe afirmar que es aburrido y solo apetecible para sujetos tarados) era asumible sin necesidad de moralejas que lo disfrazaran, la

cuestión se desplazaba ahora hacia lo *desagradable* de las historias e imágenes que algunos proponían. La argumentación se había invertido: ¿por qué habrán de enturbiar las imágenes del sexo con insinuaciones francamente perversas?

Pasolini, por ejemplo, tras esas *preciosas* historias de sexo y medioevo había producido una película repugnante a todas luces que hizo pensar a muchos que podían haberse ahorrado el viaje a Europa. *Saló* se hizo sospechoso de perversión de aquello tan maravilloso, fresco y demás que los bienpensantes pensaban que era el sexo frente al oscurantismo reinante. Conviene recordar que, en París, su exhibición estuvo limitada a la pequeña *Pagode* de la Rue de Babylonne; no era sólo la conciencia represora clásica la que se rebelaba ante tamaña enormidad —si bien es cierto que los que se autoexcluyeron de esa conciencia pretendían que lo que se rebelaba en su caso era más bien el estómago.

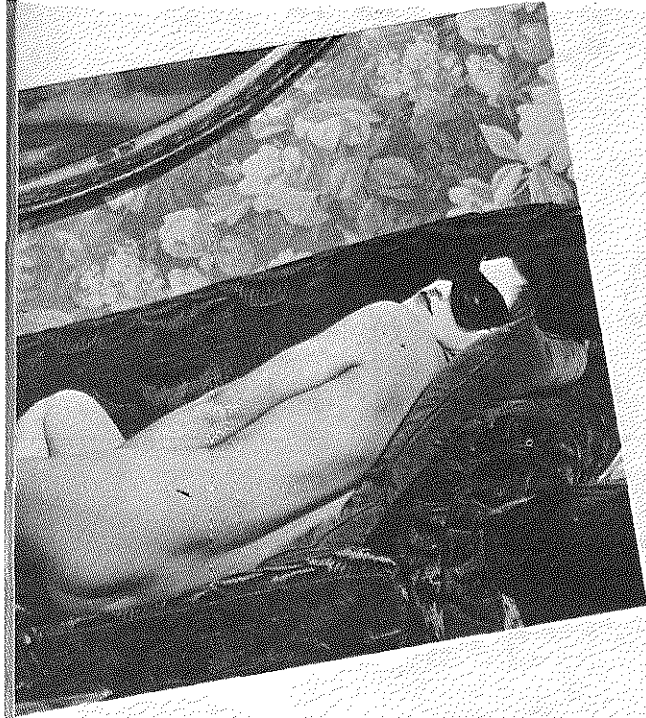
Un año después, *El imperio de los sentidos* de Oshima vino a reproducir la misma situación. Aquí, lo *desagradable* estaba circunscrito a un innombrable final; el resto participaba, para compensar, del tedio con que era sumariamente juzgado lo pornográfico.

Lejos de entrar a discutir si la historia de O-Sada, conmovedora en cualquier caso, encierra un contenido moral mejor que uno inmoral o que ninguno en absoluto (el film de Pasolini si era voluntariamente moral), lo que películas como éstas venían a señalar era la posibilidad de adoptar un punto de vista con respecto al sexo que no escamoteara lo obsceno, al contrario de lo que hacían, cada uno a su modo, los dos polos de aquella bizantina

distinción entre lo erótico y lo pornográfico.

Pasolini y Oshima habían puesto en juego algo obsceno. Esa era la cuestión. Resulta notable que Oshima, en la defensa jurídica a la que se vio obligado ante los tribunales japoneses, se mueva entre dos tesis aparentemente contradictorias. En primer lugar, en *El Imperio...* no hay ninguna obscenidad. En segundo lugar, ¿por qué tendríamos que ocultar el rostro obsceno de lo sexual?, ¿por qué mostrar lo obsceno habría de constituir un delito? Tal divergencia se explica por la ambigüedad que el propio término *obsceno* presenta y sobre la que Bataille ya había insistido, sobre todo en *Las lágrimas de Eros*: el sexo tiene algo de ineludiblemente obsceno, algo siniestro y divino a la vez; sería absurdo negarse a ver las caras menos amables del erotismo, aquellas que, por ejemplo, hablan de una relación entre éste y el sacrificio sangriento. Hay que tener en cuenta lo obsceno, es decir, obscenidad no significa «Lo que debe permanecer oculto».

No cabe duda que la corrida filmada por Oshima tiene bastante de sutilmente obscena en este sentido que hemos mencionado, por no hablar de la *evidente* obscenidad de la castración. Sin embargo, tampoco deja de ser cierto que no hay allí nada que debiera ser oculto, a menos que queramos seguir produciendo una imagen castrada del erotismo, una imagen que oculte la obscenidad. Lo obsceno de *El Imperio* no es ninguna imagen o secuencia en concreto, como aseguró Oshima, sino algo que se desprende del conjunto de ellas y que insinúa un significado que escapa de la versión habitual de la sexualidad, convirtiendo a la película (como en el caso de *Saló*) en sospechosa de perversión para muchos. El problema de Flaubert fue el de convencer a sus jueces de que el buen propósito moral podía absolverle de ciertas imágenes escabrosas; la cuestión ahora parece ser la de hacer tolerables imágenes que se niegan a ser simplemente pornográficas o reflexivamente eróticas y que recorren ambos campos a la vez. ■



OSHIMA

ALGUNAS NOTAS SOBRE 'EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS'

José María Sánchez
Rodrigo

1 Cuando Nagisa Oshima declaró que había hecho una película *porno* dejaba sentenciada para los restos su *Corrida de amor* (1) o más explícitamente, con su título europeo, *El imperio de los sentidos*. Resulta, pues, difícil plantearse la visión del film desde una perspectiva que no sea la habitual para las cintas de este género (2); sin embargo, su reciente pase televisivo ha demostrado hasta qué punto un cineasta auténtico (le han llegado a llamar el Godard japonés) puede romper todos los dispositivos de un género, para convertir su film, un *porno* en este caso, en algo muy diferente.

Oshima parte de la codificación habitual del género: unidad de tiempo, espacio y (casi siempre) lugar como marcos referenciales para una sucesión más o menos continua de coitos. Hasta aquí todo correcto, pero, además, el porno exige una cámara activa que se constituya en una proyección de la mirada del espectador (y, muy raramente, de la espectadora) penetrando en cada uno de los rincones que observa. Sin embargo, la planificación de *El imperio de los sentidos*, extremadamente simple, basada en planos medios y *americanos* mayoritariamente, conlleva un distanciamiento que obliga al espectador a pasar de su postura inicial de *voyeur* a la de una especie de entomólogo cuya única misión es la fría contemplación de lo que sucede frente a sus ojos, sin ninguna otra posibilidad más o menos morbosa; quizás de ahí provenga la aparente *boutade* de Jacques Lacan cuando declaró que *El imperio...* le parecía la película más casta que había visto en su vida.

2 El sonido es un elemento primordial en un género tan masturbatorio como el cine pornográfico. La habitual sinfonía de jadeos, gritos y suspiros del porno tiene como función no sólo acompañar (y completar) las imágenes de la pantalla, sino, en caso necesario, reconvertirse en el *fondo* adecuado para las imágenes mentales del espectador, que, no lo olvidemos, debe plantearse activamente su visión del film.

Pues bien, independientemente de que utilicemos como referencia una versión doblada (aunque no sea lo mismo), la banda sonora de *El imperio...*, basada en una música bastante simple que sigue la tradición del folklore japonés, rompe esa convención del género; junto a esto, la *sinfonía* de la que antes hablábamos aparece reducida al mínimo, con lo cual el efecto subliminal del sonido desaparece casi por completo. Más aún si el espectador o espectadora son tan ajenos a las culturas orientales como la mayoría de los espectadores hispanos.

3 El *porno* es evidentemente fálico, y es aquí donde se produce otra de las mayores rupturas del film de Oshima, a nuestro juicio, la principal. El antes citado Lacan ha señalado cómo los penes (en erección) constituyen el elemento significativo principal del porno hacia el cual todos los demás significantes *deben* remitirse; sin embargo, en *El imperio de los sentidos* no sólo van perdiendo progresivamente su significado (lo cual no significa un acercamiento a los esquemas del *porno* blando tipo *Emmanuelle* o *Histoire d'O*) sino que todas sus apariciones están enmarcadas entre dos secuencias absolutamente significativas: la del anciano impotente del principio y

la de la castración final. Recorrido circular, cerrado en sí mismo, que niega desde el principio no sólo ese significado fálico del que hablábamos sino todo el discurso convencional del *porno* elaborado desde, sobre y en torno a la supremacía de la genitalidad masculina. El hecho de que el personaje de Sada se haya convertido en símbolo del feminismo radical japonés no es, pues, más que una consecuencia lógica.

4 ...Y, finalmente, la muerte. Una muerte por el placer y a partir del placer. Evidentemente, las connotaciones que nuestra cultura judeo-cristiana tiene al respecto poco pueden valer para entender este final (por mucho que un personaje tan lúcido como Bataille haya definido el orgasmo como una *petite mort*). Con la impresionante escena final Oshima muestra toda la dimensión del filme: éste no constituye un vehículo de placer (funcionalidad última del *porno*) sino que se convierte en una representación del PLACER, un placer fuera o más allá de lo estrictamente físico (la muerte niega la fisicidad de la vida), de lo jurídico (ahí está la secuencia de la falsa boda que termina en orgía), e incluso de lo socio-político (la secuencia del desfile, por mucho que Oshima reniegue hoy de ella, y la voz en *off* del final nos sitúan en unas coordenadas históricas concretas, 1936 y el comienzo de la guerra imperialista contra China).

Pero, sobre todo, *El imperio de los sentidos* se nos presenta como una brillantísima exaltación del placer, capaz de romper el vínculo de lo privado (por encima incluso de las fugaces *infidelidades* de la pareja o la continua aparición de gente en su habitación) para constituirse, sin ninguna ambigüedad, en la lógica de un discurso universal.

(1) Renunciamos a plantear aquí las relaciones entre el juego amoroso y nuestra llamada *fiesta nacional*, por mucho que ésta fuera una de las intenciones primarias del propio Oshima; doctores tiene la iglesia (psicoanalítica) para hacerlo mejor que nosotros.

(2) Porque es un género (cinematográfico, literario, etc.), por mucho que el puritanismo intelectual de derechas o de izquierdas (que, en este caso, tanto monta) se haya empeñado en lo contrario. Véase si no el conjunto de excelentes trabajos publicados bajo el título *Cine y Pornografía* en los números 5 (septiembre 1979) y 9 (febrero de 1980) de la revista *Contracampo*.

En julio de 1976 la policía seuestró en los domicilios del editor Ajime Takemura (de la editorial San ichi shobo) y de Nagisa Oshima el libro *El imperio de los sentidos* en el que se publicaba el guión del film acompañado de fotos de rodaje. Ambos son acusados de "obscenidad" y llevados a los Tribunales. En diciembre de 1979, tras más de dos años de proceso y veintitrés sesiones del Tribunal, son

declarados inocentes. El film, sin embargo, sólo se ha exhibido en Japon en una copia adulterada. La estricta prohibición de mostrar los órganos sexuales en las pantallas niponas ha obligado a manipular casi un tercio del film, efectuando desenfoces o añadiendo "caes" en los sitios "pertinentes". Reproducimos la autodefensa de Oshima en aquel juicio; tomamos el texto de la revista *Contracampo*.

Nagisa Oshima

Antes de entrar en el verdadero informe de mi defensa, aclararé dos extremos que harán las veces de premisas.

El primero concierne a lo que será mi actitud fundamental a lo largo de este proceso.

Rechazaré absolutamente todos aquellos puntos de vista que planteen el problema en estos términos: «¿Estamos ante una obra de arte o ante una obscenidad?». Es decir, no pienso sostener ni por un momento la posición de defender que «se trata de una obra de arte, luego no es una obscenidad».

En mi opinión, eso que llamamos «obscenidad» nunca ha existido. Si se considera que la «obscenidad» existe habría que precisar que sólo existe en la mente de los policías y fiscales encargados de perseguirla (...).

Tal parece que la conciencia de los policías, los fiscales y una parte de los jueces ha forjado una especie de definición de «obscenidad». Espero que durante el proceso resulte evidente que dicha definición de «obscenidad» es absurda, pero incluso si se aceptase tal definición, ¿por qué razón la «obscenidad» constituiría un delito contra el código penal? Afirmando que la obscenidad no constituye un delito (...).

El segundo punto que deseo clarificar alude al hecho innegable de que el film *El imperio de los sentidos*, a su vez origen de un libro del mismo título calificado de «obsceno» y sujeto a dicha acusación, se está proyectando libremente en varios países del mundo: Francia, Holanda, Dinamarca, Noruega, Suecia, Portugal, Alemania Occidental, Suiza, Austria, en Europa; Estados Unidos, Canadá, en América; Australia. También se ha proyectado en festivales en Italia, Inglaterra, España, y en ellos está prevista su presentación al público en fecha próxima. Sólo está prohibido, desgraciadamente, en Bélgica, habiéndose rechazado contratos en otro par de países que deseaban realizar algunos cortes, no por razones de «obscenidad» sino de violencia (...).

Todos los países considerados «avanzados» o «liberales» han autorizado su proyección mientras que en el Japon, país donde ha sido rodado, ha sido censurado por infracción a la Constitución, y, después de haberse retocado un tercio del mismo, ha podido finalmente proyectarse; por otra parte, el libro es víctima de una inculpación. ¿Puede existir una farsa tal? Se trata, hablando con propiedad, de una farsa histórica.

Otro hecho invita a la ironía y al sarcasmo. Durante los diecisiete meses de proyección ininterrumpida del film en París, se ha calculado que han podido verlo entre 70 y 80.000 japoneses. Teniendo en cuenta que el número de japoneses que visitan París es de unos 300.000, una cuarta parte de los turistas japoneses han visto *El imperio de los sentidos*. Hoy en día unos tres millones de japoneses viajan al extranjero, donde también han podido ver el film. En resumen, cientos de miles de japoneses han podido verlo, mientras que el libro no ha tenido una tirada más allá de los 12 o 13.000 ejemplares.

¿No es como para morir de risa que los mismos japoneses que han visto el film con entera libertad en el extranjero no puedan verlo en su país?

Oímos decir con frecuencia que el mundo constituye una gran familia, que todos los hombres somos hermanos. Es totalmente correcto. Antes de que se fundara el Estado ya existían los seres humanos sobre la Tierra. Cuando el hombre ha intentado organizar las relaciones sociales en lugar de basarlas en la violencia, ha nacido el derecho y el Estado. Solamente se justifica la existencia del Estado y el derecho cuando se conforman a los principios universales del género humano.

Hoy, estos principios universales apuntan hacia la liberación del hombre, hacia la libertad de expresión sexual. Si tenemos en cuenta la aceptación del *El imperio de los sentidos* en diversos países del mundo, esta afirmación será correcta (...).

Enunciadas estas dos premisas entraré en la parte principal de mi defensa.

Según el acta de acusación las fotos obscenas serían doce.

Pero el 28 de julio de 1978, cuando las fotos fueron denunciadas por la prefectura de policía, sólo ocho fueron consideradas «obscenas». ¿Según que criterios se ha pasado de ocho a doce fotos? ¿El hecho de que cuatro de ellas no fueran consideradas «obscenas» en primer lugar significa que el primer criterio era equivocado? (...).

El simple hecho de que de ocho fotos se haya pasado a doce demuestra claramente que los criterios para definir la «obscenidad» son difusos y, lo que es peor, poco fundados (...).

Reclamo la inmediata aclaración, de los fiscales y policías que han denunciado oficialmente las fotos como «obscenas», de los siguientes puntos:

1. En el acta de acusación se formula: «Las fotos obscenas, en color, representan imágenes de coitos y juegos sexuales entre hombre y mujer». ¿Cuales de entre las doce fotos representan los «coitos» y cuales los «juegos sexuales»?

2. Si nos atenemos al sentido comúnmente admitido de «coito», que designa el hecho de que el órgano sexual masculino penetre en el sexo femenino, ¿es exacta dicha formulación?

3. ¿Hay diferencias de significado entre «coito» e «imagen de coito»?

4. ¿Son el «coito» o la «imagen del coito» intrínsecamente y permanentemente «obscenas»?

5. ¿Toda foto que represente un «coito» o la «imagen de un coito» es «obscena»? ¿Si filmamos o fotografiamos un «coito» o sus «imágenes» puede haber fotos de esta naturaleza que no sean «obscenas»?

(Tras afirmar que la expresión «juego sexual» no existe en ningún diccionario de la lengua japonesa y pedir una aclaración de la expresión, se formulan parecidas preguntas con relación a los «juegos sexuales»).

Quiero que se me explique por qué son «obscenas» las doce fotos consideradas como tales. Si no se me explica, no solamente no podré estar convencido de mi culpabilidad sino que no sabré cómo evitar el cometer de nuevo ese delito.

Según creo, la razón de existir del código penal no reside únicamente en el castigo de las faltas, sino en la prevención del delito y la educación de sus autores. Si no me dan explicaciones convincentes estimaré que la policía y la fiscalía presentan evidencias de negligencia en sus funciones de

prevención y educación.

A diferencia de un texto, las fotos representan la forma de expresión más concreta que existe. Como ya he dicho, la obscenidad sólo existe en las mentes de los fiscales y policías que la reprimen, no es «algo» de este mundo que sea, en sí mismo, «obsceno». Pero si policía y fiscalía persisten en la idea de que esa «cosa obscena» existe, las fotos constituyen la forma de expresión más apropiada para señalar criterios sobre esa «obscenidad».

A propósito de las fotos quiero señalar todavía un punto importante concerniente a la operación llamada *trimming*.

El *trimming* designa la operación de cortar una parte de la foto para utilizar el resto. Tal operación es llevada a cabo hoy no solo por fotógrafos profesionales, sino aficionados. No exagero si digo que prácticamente todas las fotos que se publican hoy están sujetas al *trimming*.

Quisiera que policía y fiscales me indicasen cómo habrían cortado ellos las doce fotos consideradas «obscenas» para que no lo fuesen. No puede decirse: «cualquiera que fuese el *trimming* serían obscenas». Por ejemplo, en la foto de la página doce, el hombre y la mujer están cara a cara. ¿Se trata de un «coito» o de «juego sexual»? No lo puedo decir, lo único que puede decirse es que si hubiésemos practicado un corte horizontal partiendo la foto en dos, y publicado solamente la parte de arriba, sin duda no hubiera sido considerada como «obscena». Por tanto, la que debe ser «obscena» es la parte inferior de la foto. Operemos un nuevo *trimming* sobre la parte inferior: el brasero y las velas que se encuentran detrás del hombre, pienso que no son «obscenos». En las partes que quedan de la foto debe estar lo que la policía y fiscalía consideran «obsceno».

Por tanto: ¡Cesen de emplear nociones difusas como «imágenes de coitos y juegos sexuales» y díganme claramente: «Hay obscenidad porque se ha fotografiado eso concretamente»! «Esa parte es la causa de la demanda».

Entonces podremos argumentar por qué es «obscena» «esa parte» y que hay de malo en ella (...).

Pasaré a presentar ahora la segunda parte de mi defensa.

Se refiere a lo que pienso del hecho de que, a pesar de haber sido consideradas «obscenas» solamente las fotos, haya sido incluido posteriormente entre los cargos de la acusación el guión.

Pero antes de decir lo que pienso debo confesar que durante el interrogatorio llevado a cabo por la policía y el fiscal, he cometido un grave error. Me he mostrado demasiado hablador, he hablado de más (...).

He terminado por indicarles que no podrían establecer mi culpabilidad partiendo solamente de las llamadas fotos «obscenas».

(Explica a continuación, citando leyes y jurisprudencia, como la nueva ley sobre derechos de autor, contra cuya promulgación luchó Oshima infructuosamente desde su puesto de administrador del sindicato de realizadores, la nueva ley dice que los derechos de autor pertenecen a la sociedad productora; las fotos de rodaje, por otra parte, no las hace el realizador y es dudoso que se le pueda considerar como autor de las mismas).

Cuando los miembros de la Asociación de Realizadores criticaron severamente el hecho de que un realizador sea inculcado por las fotos de rodaje de un film, observé una cierta reserva. Más tarde pensé que explicar la ley de propiedad intelectual llevaría a un «no ha lugar» que sería preferible.

Ahora me enoja profundamente el hecho de haber podido imaginar que los argumentos sobre la ley de derechos de autor serían admitidos por la fiscalía (poco importa la policía).

La acusación que se ha hecho me ha ayudado a comprender claramente el fondo del asunto.

La policía deseaba inculparme a cualquier precio, y la fiscalía se inclinaba claramente por prepararme un acta de acusación.

Una vez establecida el acta de acusación, la fiscalía, al declarar «obscenas» no solamente las fotos sino también nueve partes del guión, ha multiplicado los cargos de la acusación. Y ello, porque una cierta duda ha hecho presa en ellos: ¿Podrían o no establecer mi culpabilidad solamente a partir de las fotos? Verdaderamente, ha debido concluir, las solas fotos no permitirían perseguirme (...).

La tercera parte de mi defensa va a consistir en que se me explique por qué son «obscenas» las partes del guión consideradas como tales (...).

(Como con las fotos, acusa de vaguedad a la acusación y pide que se le especifique).

Pido a los fiscales que han preparado el acta de acusación que me expliquen los siguientes puntos:

1. La mínima unidad de un texto es la palabra: ¿Puede una simple palabra ser «obscena»?; y si lo creen así, ¿cuáles son las palabras «obscenas»?

A propósito de este primer punto diré que creo, a la luz de mi propia experiencia, que una sola palabra puede estimular sexualmente a los jóvenes. Pienso, pues, que términos como «juegos sexuales», «coito», empleados en el acta de acusación, pueden jugar ese papel. ¿Qué piensan ustedes?

2. Entre las palabras que pronuncian los personajes del guión, ¿existe alguna que sea «obscena»? ¿Cuáles?

3. Lo mismo, aplicado a los personajes del film.

4. En el texto se describen ciertos comportamientos sexuales. ¿Existen comportamientos sexuales que se pueden describir infaliblemente como «obscenos»? Suponiendo que sea así, ¿cuáles son estos?

5. En el texto del guión se describen ciertas sensaciones sexuales sobre las que formulo las mismas preguntas.

(Siguen parecidas consideraciones sobre «expresiones crudas» y «expresiones eufemísticas», «descripciones detalladas» y «descripciones simples»; se especula sobre las características específicas del guión: una herramienta de trabajo que raramente se publica.)

Un guión se escribe para un limitadísimo número de lectores (Para *El imperio de los sentidos* se imprimieron 70 ejemplares): los responsables de la producción, el realizador, los técnicos, los actores. Su trabajo consiste en rodar un film utilizando el guión como materia prima. ¿Se puede uno dirigir a tales personas escribiendo un guión que «estimula perniciosamente los deseos carnales»? ¿No piensan que si los técnicos y actores se hubiesen sentido sexualmente excitados no hubieran estado en condiciones de trabajar? ¡Seamos serios!

En el caso de *El imperio de los sentidos* el realizador, que es el lector más importante, podría decirse que el único imprescindible, soy yo. El guión no es otra cosa que un memento personal. ¿Por qué iba a querer yo que ese guión, dirigido originariamente a mí mismo, me estimulase sexualmente?

Como ya he aclarado al principio, no considero la «obscenidad» como un mal y no pienso que el hecho de estimularse sexualmente sea un pecado. Pero (y me muestro extremadamente conciliador) admitiendo que los policías y fiscales se hayan sentido estimulados sexualmente al leer determinados pasajes del guión, es evidente, teniendo en cuenta el contexto en que fue escrito, que no era mi intención (...).

Se me podrá objetar que «eso no le ha impedido escribir notas minuciosas sobre el estado de ánimo y la psicología de los personajes». Pero eso sería una traba. Esas notas reducen la imaginación del realizador, técnicos y actores, la creatividad propiamente cinematográfica desaparecería.

Mencionar simplemente la acción y el diálogo estimula la imagina-

ción de realizador, técnicos y actores, y da buenos resultados (...).

Quisiera que los fiscales que han tachado de «obscenas» ciertas partes del guión me expliquen las escenas que han imaginado. Si fuera posible, querría que las rodasen. Así se comprendería lo que ustedes consideran «obsceno». Si hiciésemos esa demostración comprobaríamos claramente que lo que los fiscales consideran «obsceno» no es una «cosa» que esté en el guión, sino una cierta disposición de la conciencia de los lectores del guión. Y voy a calificar esa «disposición» como «disposición particular de los fiscales» al leer el guión. Si la conciencia de la mayoría de los japoneses estuviese «dispuesta» del mismo modo cabría declararme culpable. Pero tengo la certeza de que entre los japoneses esa «disposición particular de los fiscales» se da en una minoría.

Los fiscales deben probar que ellos constituyen la mayoría aportando testimonios numerosos de los lectores potenciales.

(En la cuarta y última parte del informe, Oshima se defiende de la acusación de «complot» aclarando que el número de lectores de sus textos se limita a gentes de la profesión o jóvenes que quieren acceder a ella, o bien amantes de ciertos films que quieren conservar un recuerdo. Por otra parte se dieron todos los pasos legales para la publicación del texto. Resume su defensa intentando deducir los motivos de que policía y fiscales se obstinan en perseguirle, llegando a la conclusión de que sienten herida su dignidad por no poder perseguir el film, siendo el libro un simple pretexto. Califica el hecho de «perversión del poder» y «corrupción del poder» pues están convirtiendo el alarde de poder en un fin en sí mismo. El no está siendo acusado, pues, de un delito de «obscenidad» sino en tanto que ha «burlado» el poder con su film, en tanto que se ha opuesto al poder).

Cuando entré en 1950 en la Universidad de Kyoto, me compré la *Recopilación de los seis códigos de leyes para estudiantes* editada bajo la dirección del profesor Suekawa. Hoy, durante el informe de mi defensa, he tenido dicha recopilación al alcance de la mano. Como de estudiante yo era pobre, no pude comprarme una edición más completa; luego terminé la carrera y me alejé del derecho, así que nunca llegue a procurármela.

El prólogo del profesor Suekawa, igual que la recopilación, han sido mi sostén durante muchos años. Allí se citan estas frases, que se encuentran al comienzo de *La lucha en defensa de los derechos* de Jhering: «La finalidad del derecho es la paz, y el medio por y para conseguirlo, las luchas. Puesto que el derecho debe hacer frente a las transgresiones de aquellos que se sitúan en la ilegalidad —y así va a continuar sucediendo mientras el mundo sea mundo— el derecho no puede evitar las luchas. Las luchas constituyen la propia vida del derecho. Variadas luchas: luchas del pueblo, del poder del estado, de las clases, del individuo».

El profesor Suekawa ha escrito que la interpretación y comprensión de esas frases variará con cada individuo. Por mi parte, me inspiraron la resolución de no cejar en la lucha por el derecho. Decidí no dejar de luchar jamás por la liberación y el derecho a la libertad de los hombres (...).

Cuando pienso ahora en mi vida pasada, me avergüenzo. Ciertamente, no me he desviado del propósito de luchar por la liberación y libertad del hombre, pero tengo la sensación de haber acumulado error tras error durante estas luchas.

El mayor de esos errores ha sido sin duda la tendencia a creer que dicha libertad, que tal liberación, podrían ser impuestas desde arriba, y haber intentado realizar esta libertad y liberación del hombre a partir de conceptos y teorías elaboradas por gentes que han estudiado en universidades de las que antes de la guerra llamábamos Universidades Imperiales.

Últimamente, he abandonado progresivamente tales ideas equivocadas. Hoy día sólo busco inspiración e ideas en las dificultades que tienen que afrontar las mujeres de las capas sociales bajas.

Con ese estado de ánimo he realizado *El imperio de los sentidos*. He elegido como protagonista a Abe Sada, que mató a su amante por amor, que le cortó el y sexo que caminó conservándolo siempre con ella. La protagonista de mi último film, *El fantasma del amor* (*El imperio de la pasión*), es también una pobre pueblerina, de la era Meiji, llamada Tsakada Seki, que, tras haber matado a su marido, no deja de verse, al igual que su amante, atormentada por su fantasma; ella termina siendo arrestada y condenada a muerte. La palabra «pasión», del título europeo, puede traducirse a la vez por «fiebre de las pasiones» y por «amor y odio»; igualmente, en dicha palabra, se halla un sentido de «martirio». Hoy día sólo encuentro inspiración e ideas en la vida de «mártires» que llevan esas mujeres, que han llevado mujeres como O-Sada y O-Seki.

Puesto que comparezco ante el tribunal a causa de la libertad de expresión, tengo la profunda convicción de que sería incapaz de llevar a cabo este debate sin tener en cuenta la libertad de esas gentes que miran, leen y escuchan aquello que expresamos.

Hablo así porque, si en el pasado he estado orgulloso de poder expresarme, hoy me siento avergonzado. Me avergüenzo porque la vida de esos seres anónimos que han vivido y se mueren sin tener la menor posibilidad de comunicar, ni expresar en modo alguno sus sufrimientos, es infinitamente más noble que la mía.

Los que podemos expresarnos, las obras en que nos expresamos, sólo tienen valor a la luz de los seres humanos que —como O-Sada y O-Seki— han pasado sus existencias sin poder comunicar sus tormentos. No debemos invertir el orden de prioridades.

Bajo esta óptica lucho en este proceso por acrecentar, aunque sea un poco, la libertad de expresión sexual. Diré más, lucho por la libertad de aquellos que ven, escuchan, leen obras de expresión sexual.

He dicho antes que comparezco ante el tribunal porque me opongo al poder. Desde un punto de vista partidista esa es probablemente la impresión que causo. Pero en realidad, no es así. Digamos de qué se trata realmente:

Me encuentro hoy aquí por causa del amor. Por causa del amor que profeso a esas mujeres que llevan existencia de mártires. Por causa de mi convicción íntima de que por esas mujeres, sobre todo por ellas, debe acrecentarse la libertad de expresión sexual que nos lleve un día a la liberación total.

Sosteniéndolas entre mis brazos, O-Sada a mi derecha, O-Seki a mi izquierda, comparezco delante de este tribunal.

Señor presidente, señores del jurado, pienso que el último tribunal de la historia estará fundado exclusivamente sobre un amor que abrace, no solo a toda la especie humana sino a todos los seres vivos, y tengo la profunda convicción de que este tribunal, que llegará un día, nos elevará sobre una nube de luz, nos adornará con una corona de flores y nos conducirá a las celestes cimas.

A la espera de que llegue ese día, lo más precioso para nosotros es la felicidad de los japoneses que viven en el presente. Yo me pregunto: ¿Cómo hacer para que —no por mi propia felicidad sino por la de los japoneses— el pueblo japonés, suma de individualidades libres, pueda tener derecho a ver aquello que desee ver, a oír aquello que desee oír, a leer lo que quiera leer? Me hago esta pregunta porque deseo que el proceso se desarrolle de manera que fiscales, abogados, y, nosotros, acusados, podamos llevar a buen fin, con toda sinceridad, un debate fundado en argumentos coherentes y probados.

Aquí termina el informe de mi defensa.

27 de febrero de 1978■

OSHIMA

Yo debiera dar las gracias por las cosas que sobre mí ha dicho ese alma de Dios que es el profesor Cazorla. Sin embargo, uno, que se conoce a sí mismo y sabe la distancia que hay entre la intimidad y los logros formales externos, lo que siente es vergüenza de cómo los demás pueden verle. Por eso me atrevo a decirlos: no hagáis caso del *curriculum*, que es cosa más o menos burocrática. Ante vosotros está, pura y simplemente, un hombre en los umbrales de la tercera edad (ese eufemismo que han inventado los jóvenes para hacernos más viejos), que agradece vivamente en la parte que me toca las deferencias de esta Universidad y de vosotros mismos, que habéis preferido estar aquí a gozar del estallido de la primavera.

Ahora yo debiera callarme, porque es mejor hacerlo y que se sospeche que uno es tonto, a abrir la boca y disparar cualquier duda al respecto. Me coacciona, sin embargo, la tradición, y por ello sigo, aunque no se diga que no estáis advertidos.

No resulta fácil hacerse a la idea de que en Granada, mi propia tierra, tengo que dirigirme a granadinos y no granadinos que forman la Corporación universitaria. De una Universidad como ésta donde se han pasado tantos tramos en los tiempos de estudiante y aún de profesor. Desde la llegada tímida a estos patios por primera vez hace medio siglo hasta el paso por los mismos, ya de profesor, pero no menos tímido y achicado por la tradición que rezuman.

Me ha costado decidir sobre el tema que hoy desarrollaría ante vosotros. No debía ser un discurso de pura circunstancia, pero tampoco quería que fuese una disertación académica y neutra para salir del paso. Me consideraba obligado a hablaros de algo que aludiera a vivencias que pudiérais compartir conmigo, a un objeto de interés común que nos uniese al menos durante este tiempo de mi perorata. Tiempo que, tranquilizados, procuraré hacer lo más breve posible.

¡Cómo somos los granadinos!

¡Cómo somos los granadinos! Esto lo digo no interrogándome, sino entre signos de admiración. En efecto, tenemos peculiaridades como todos los pueblos, pero son tales que los extraños propenden a considerarnos muy singulares y, por supuesto, no siempre para bien. Incluso resulta difícil decir si el saldo final, pro y contra, resulta favorable o adverso. Yo más bien creo lo último, pero no adelantemos las cosas.

Por de pronto, no tenemos fama de expansivos, antes al contrario, de retraídos y concentrados. Con lo que nos dis-

tanciamos considerablemente de la imagen usual del andaluz dicharachero y chistoso. Incluso parece que en lugar de graciosos tenemos otra característica opuesta, que todos sabemos cual es, y a la que me referiré dentro de un momento.

Al parecer, tenemos mala sombra, por decirlo suavemente. ¿En qué consiste? Lo he pensado muchas veces, me he observado a mí mismo y he procurado observar a los demás. Mi conclusión es que esa decantada malasombra granadina, por decirlo con cierto empaque pedante, consiste en la destrucción espontánea, sin mala intención, incluso cariñosa, del mito subjetivo. Se entiende, machacar el mito al que va estrenando traje, al que presume de caballo, de casa, de coche, de libro. Incluso de mujer. El granadino le encontrará rápidamente los vicios ocultos de la cosa: la arruga en la espalda, la mala cara, la cojera disimulada, y lo dirá *incontinenti*. Pocos mitos de la vida cotidiana pueden aguantar esta corrosión implacable.

El mecanismo

Francisco Murillo Ferrol, granadino y catedrático de Derecho Político, en la actualidad es profesor de la Universidad Autónoma de Madrid. Discípulo de otro importante intelectual granadino, Enrique Gómez Arboleya, el singular magisterio del profesor Murillo alcanzó su máximo reconocimiento al ser investido Doctor honoris causa de la Universidad de Granada. En tal ocasión, su discurso se apartó de la costumbre: versó sobre el carácter de los granadinos y, en especial, sobre la mala pisada. OLVIDOS reproduce ahora el texto íntegro de aquel discurso. Creemos que el ejercicio de reconocimiento que en él se ofrece tiene, además del ejemplar valor de la ironía, el interés de los espejos bien pulidos. Y la ciudad en que OLVIDOS se hace todavía los necesita. Agradecemos al profesor Murillo y al Rectorado de la Universidad de Granada su amable autorización para la publicación del texto íntegro del discurso.

puede funcionar cara a cara. No es simple murmuración. Y en todo caso, lo que tendría mala sombra sería el contenido mismo de la murmuración. Pero, ojo. No se trata de que seamos *bordes* o *gafes* o, simplemente, groseros. La cosa funciona tanto con personas a las que apenas conocemos como en la intimidad familiar más estrecha.

¿Se trata de un fondo de envidia? ¿Hay un inconsciente colectivo de mala intención? ¿O es el intento de aplicación de un rasero igualitario: la igualación por los defectos? ¿Es el resultado de la lejana convivencia de gentes de distinta religión, al menos presuntamente? ¿Quién o qué nos ha infiltrado ese rasgo, que en definitiva supone una específica concepción del mundo? Una visión pesimista y desengañada, en la que se espera que siempre alguien o algo haya estropeado el más flamante de los trajes, la más hermosa de las novias o la más amable de las situaciones.

La mala pisada

Respecto a la pa-

labra en sí misma. Corominas dice que viene de *hollar*, *pisar*, en lo que sigue a Covarrubias. (Francés: *fouler*, *hollar*). Sería por tanto, *mala pisada* (sin segunda intención, aunque inevitable el sentido de referencia al gallo), en definitiva *mala patapara* el castellano de uso corriente.

Quizás había que distinguir dos planos. Hay la que existe, la que llevamos todos en la masa de la sangre y se nos escapa por las costuras de la convivencia, del lenguaje cotidiano con los demás. Es un rasgo cultural que interiorizamos en la socialización. Pero hay también la que puede tener una persona como tal, como una propiedad inherente. ¡Fulanito es un mala... sombra! decimos. ¡Qué alquitarados niveles de concentración no mostrará esto! Todos los ejercemos, pero algunos la personifican. Diríamos que existe como visión del mundo, generalizada, y como estricta observancia, personalizada.

Somos también la *tierra del Chavico*. Creo que aquí no hay simplemente una actitud colectiva frente a la moneda, el dinero, sino un talante o temple frente a los bienes materiales. Lo notable es que no es una característica de pobres, sino de ricos. Es un conservadurismo o parsimonia que un sociólogo llamaría tendencia al consumo antioctentatorio. Elude, como actitud, colectiva, el mal gusto ostentoso del nuevo rico, que en otro lugar he señalado como un rasgo de la sociedad española actual.

Gerald Brenan, como en otras ocasiones, da una explicación plausible: la vega y su aislamiento. «Puesto que el estado de los caminos y la lejanía de los mercados no permitía que se exportara otro producto que la seda, el coste de la vida cayó en adelante a muy bajo nivel. Granada llegó a conocerse como la *tierra del ochavico*, porque apenas nada costaba más. Según un novelista, Juan Valera, una familia podía alquilar una buena casa con criados y caballos y comer las mejores cosas por 600 reales (cinco o seis libras) al mes. Y el hotel más caro costaba sólo seis reales (un chelín) al día. Esta era la situación cuando, en la primavera de 1807, Chateaubriand hizo su famosa visita y puso la Alhambra en el mapa de los románticos. Y continuó sin mucha alza de precios hasta 1870, cuando se terminó el ferrocarril a Málaga, y un viaje que se había llevado tres días se podía hacer ahora en uno. (Todavía no estaba la RENFE). Luego, la agricultura comenzó a rendir gradualmente más y durante la primera guerra mundial se hicieron pequeñas fortunas con la remolacha y los chopos de rápido crecimiento». (*South from Granada*, Nueva York, Grove Press, 1958; pág. 231).

Sea como fuere, tengo para mí que

¡CÓMO SOMOS LOS GRANADINOS!

Francisco Murillo Ferrol



Eduardo Galdo

no tenemos detrás una cultura utilitaria, burguesa. Tampoco una concepción señorial de la vida, en el sentido de dominar la naturaleza dominando al hombre, como sostuvo para todo el país un granadino, Américo Castro. Sino una filosofía que consiste en renunciar, esconderse (en una *recacha*) y dejar pasar la vida con unas pocas cosas que se consideran importantes. La lectura, la música, los amigos; simplemente el paisaje.

El trabajo se intercala como lo irremediable, lo que hay que hacer con dignidad, pero con pudor. Tenemos que disimularlo, si no como un vicio, al menos como algo que no da mucho lustre y cuyo esfuerzo hay que ocultar a los demás. Nos resultan impúdicos quienes blasonan o se quejan de realizar mucho trabajo. Hay que tener el garbo de hacer las cosas sin que se vea lo penoso de producirlas, algo que como se sabe preocupa de siempre al artista de todas las latitudes.

Desde Veblen los sociólogos hablan del consumo ostentatorio. Aquí habría que hablar del ocio ostentatorio, que enmascara hacia fuera la creación. La creación, se entiende, de la propia vida personal. El granadino aspiraría a tener una agenda de ocios, en la que se dejaran en blanco precisamente los huecos que es forzoso dedicar al trabajo. Por ello, el granadino trasplantado (y somos muchos) ha de llevar una doble contabilidad de su tiempo. Aquella que le exige su entorno, y aquella otra recóndita de los ocios y las contemplaciones, aunque casi siempre ésta ha de quedar muy reducida. Del trabajo y del dinero es mejor no presumir. Claro —y es su otra cara— que esto no encaja mucho con la imagen del empresario de Schumpeter.

¿Habrá algo más antiutilitario que la juncia del Corpus, los repartidores de biznagas de nardos o los cultivadores de patatas de siembra que no sirven para la mesa? Como los *pescadores* de venecios en las torres de la Alhambra cuando Washington Irving; los patios de las viejas casas, tan frescos en el largo invierno; o llamarle el Salón a uno de los paseos más oreados de Europa.

Y ya que miento el frío me viene a la cabeza el arma tradicional contra él: la camilla, o sea la narcosis. Es una mesa con frazadas de cama, produce una situación intermedia entre el sueño y la vigilia. Tal vez la ensoñación. Que se une también a la ligera somnolencia por la falta de oxígeno que ocasiona el brasero. Quizá un «porro» *avant la lettre*.

La raíz: la tierra

Por otra parte, Granada es un aglomerado urbano, cuyos habitantes se

Sigue otorgándosele valor social a la tierra como objeto de propiedad, pese a toda la destructora especulación del suelo urbano en las últimas décadas. Se trata, hemos de reconocerlo, de una fisiocracia anacrónica, que ahora se está intentando resucitar para todo el ámbito de la comunidad andaluza.



Eduardo Galdo

sienten urbanistas, como diría un sociólogo de nuevo cuño. Pero en el fondo siguen considerando que la raíz de todo está en la tierra: cortijo, casería o marjal. Como me señalaba un amigo y compañero aquí presente, alguien puede poseer fábricas, acciones o edificios, pero lo que en el habla diaria designa con la expresión *lo mío* es la tierra. Sigue otorgándosele valor social a la tierra como objeto de propiedad, pese a toda la destructora especulación del suelo urbano en las últimas décadas. Se trata, hemos de reconocerlo, de una fisiocracia anacrónica, que ahora se está intentando resucitar para todo el ámbito de la comunidad andaluza.

Sentimos, decía, el pudor del trabajo y el de la riqueza. (Acaso, sin embargo, haya demasiada ostentación en la *medalla*, el jamón, para mostrar públicamente que si no somos cristianos viejos, al menos no nos repugna el animal inundo para los infieles). También nos afecta el pudor de lo patético. Hasta el punto de afectar cierto estoicismo, o al menos aparentar que no es con nosotros. Simulamos un distanciamiento de las cosas y de las situaciones. Carecemos de la extroversión de otros andaluces. El ser taciturno y parco en palabras es uno de nuestros principales contrastes con el andaluz occidental, incluido el cordobés. El granadino carece de facundia, salvo quizá cuando, irritado, maldice. Su humor es socarrón y a veces se le ve gotear por dentro, delatado por la mirada irónica y acaso sarcástica. No es inofensivo este humor. Erosiona bases importantes de la persona. Su entidad misma, tal vez. Solemos ser malpensantes. Y con frecuencia, si manifestásemos el humor, sería un problema de Juzgado de guardia.

Anticlericalismo

¿Es Granada una ciudad levítica? Digamos que por la cantidad, posiblemente, lo es. En el centro, el Palacio y la Curia, el Cabildo Catedralicio y la Capilla Real, el Seminario, los jesuitas y Santo Domingo. Más lejos, la Cartuja y el Sacro Monte. Amén de multitud de iglesias y conventos, repartidos en todo el casco antiguo. Esto se corresponde, naturalmente, con un sano anticlericalismo. Y una escasa fe en las virtudes personales del clero, pocas veces manifestada explícitamente. Creo que nos atraen las formas de piedad poco jerárquicas y de simplicidad de vida. De aquí el éxito urbano de San Juan de Dios y Fray Leopoldo de Alpanseque.

Hay en la ciudad varios lugares sacros incluso para los no creyentes, porque *haberlos haylos*. Las Angustias, Santa Rita, el Cristo de los Favores,

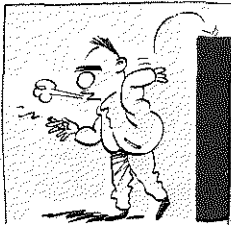
Fray Leopoldo, Conchita Barrecheguren, según la devoción de cada cual. El Cristo del Realejo: Allí está haciendo favores a la gente. Un recurso que está fuera de la Constitución y del Defensor del Pueblo, al alcance del ciudadano más o menos creyente. Para mí que la del granadino es una religiosidad intimista, de *by-pass*. Propendemos a saltarnos instancias para tener contacto directo, inmediato, con lo misterioso.

Hay todavía mucho campanario en la ciudad, aunque ya no venga el ritmo vital marcado por las campanas, como hace años. Ya se sabe que la siesta se llama así por la hora canónica sexta. Y se oían los toques del Ángelus y de las Ánimas. Incluso, siendo niño, recuerdo oír tocar a fuego con las campanas; un código de toques, que sabían los mayores, permitía conocer la parroquia donde era el siniestro. Y todavía puede escucharse, profana, hidráulica y casamentera, la Torre de la Vela. No hace muchos años un párroco conocido hizo montar un complicado carrillón en la iglesia más asistida de la ciudad. Pese a la expansión vandálica del conjunto urbano, el viejo bronce sigue siendo un medio de comunicación para los granadinos. Algunos mensajes circulan por él. No quiero pensarlo, pero en esta ciudad todavía es posible que el rebato nuclear se diese con campanas del siglo XVI. (Dicho esto, acabo de advertir que es un buen ejemplo de la mala... sombra de mi tierra. Perdonadme, os lo ruego).

Honra y regomello

Me honra estar en este acto junto a dos figuras tan destacadas como las que me acompañan. Y tengo el regomello de que quizá no se ha calibrado bien el desnivel por los organizadores. Es tal, sin embargo, que ellos pueden disimularme y mi proximidad no alcanza a rebajarlos.

Agradezco vuestra presencia y vuestra atención. Agradezco a la Universidad y en especial al Claustro su inestimable deferencia. Y agradezco a Granada su simple estar ahí, con sus vicios y sus virtudes, su concentración y su intimidad. Por ello, yo estoy aquí con mi malasombra, con mi chavico, con mi pesimismo desengañado que me lleva a ponerme siempre en lo peor. No viéndolas venir como los gallegos, sino viendo a las cosas irse, porque en esta latitud uno está para eso, para ver cómo se van las cosas, la vida, y sólo queda últimamente el irse mismo, la huella en el paisaje y la pisada en la tierra. Gracias por todo.



ELOGIOS A LA VIRTUD

INTRODUCCION Y ● ELOGIO PRIMERO ●

"A ELLA le agrada su aroma varonil. A USTED le agrada su vigorizante ardorcillo". Naturalmente se trata de un anuncio dirigido a los hombres pulcros que se afeitan todos los días... Una gran mayoría. Se supone que a la mujer le ocasiona un gran placer el aire distinguido del hombre bien afeitado, debe ser placentero un beso en una mejilla lisa y brillante mientras se aspiran vapores perfumados con paladar de Floyd y Varón Dandy. Estamos seguros de que es un placer permitido, mientras se olvide la violencia que suponen una Gillette o una Filomatic deslizando por la carne moribunda en las mañanas de primavera.

Esta violencia con la carne es algo medido y buscado, no debe olvidarse que la virtud se logra con un cierto dominio de las pasiones. Por ejemplo, se puede inyectar un solomillo con salsas y condimentos para que el delicado sabor de las especias llegue hasta las células más recónditas. Si una ama de casa lleva en el bolso de la compra un paquete de jeringuillas de plástico, no es que se drogue; más bien alimenta a su familia con sabores profundos.

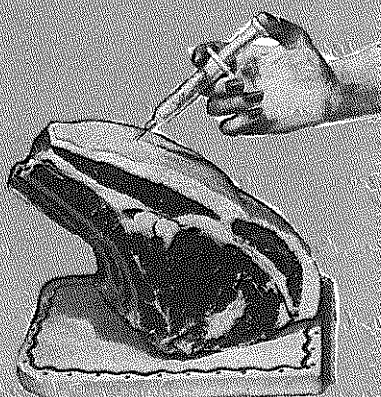


A ELLA le agrada su aroma varonil...
A USTED le agrada su vigorizante ardorcillo!

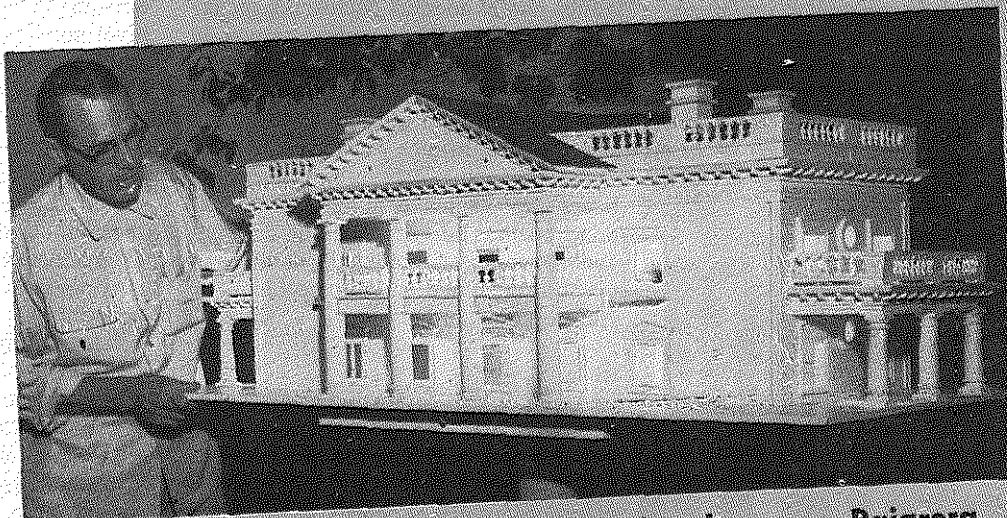
Calmante, refrescante, confortante y de agradable aroma varonil... la Loción Facial Mennen completa una afeitada perfecta... hace que usted comience el día más a gusto. Y ni qué decir del gran placer que a una mujer ocasiona el aire distinguido del hombre bien afeitado!



MENNEN Loción Facial



6. JERINGUILLA DE COCINA para inyectar salsas y condimentos en carnes, pescados y legumbres. Antes de cocinar se efectúan varias inyecciones para condimentar el alimento uniformemente. La jeringuilla es de plástico, y la aguja de acero inoxidable.



Curiosa Réplica de la Casa Blanca Utilizada como Pajarera

El doctor Charles C. McGuire, de la ciudad de Minneapolis, Minnesota, ha construido una curiosa réplica de la Casa Blanca, especial para pájaros. El singular modelo consta de 28 aposentos en cuyo interior circula el aire libremente. Naturalmente que la réplica difiere en algo del prototipo en la ciudad capital

de Washington, pero estas diferencias son para la conveniencia de los pajarillos. Los porches en el segundo piso no son «genuinos», sino que les proporcionan a las aves un sitio donde posarse fuera de las entradas de las escaleras. Además, el interior del modelo puede extraerse cada vez que hay que limpiar la pajarera.

● ELOGIO SEGUNDO ●

No se debe pensar mal del doctor Charles C. McGuire, de la ciudad de Minneapolis, Minnesota, que construyó en 1954 una maqueta-réplica de la Casa Blanca para utilizarla como pajarera. En ella había muchos pájaros que transitaban por los 28 aposentos interiores por los que circulaba mucho fresco.

● ELOGIO TERCERO ●

Un avión es malo por naturaleza: desafía a la gravedad, y la gravedad es Dios. Los viajeros de un vuelo regular sienten miedo cuando la lata se encuentra en el aire, reculan contra sus sillones y hacen como que leen el periódico. ¿Ha pensado usted en llevarse un par de sillones de un DC-9 para instalarlos en el cuarto de estar? ¿Sabe lo que es volar permaneciendo en tierra? Cuando Freud explicó el significado del vuelo en los sueños, no se conocía este tipo de amueblamiento; de lo contrario, habría llegado a otras conclusiones.

Asientos de Aviones Viejos Usados en el Hogar

Los asientos obtenidos de aviones comerciales de pasajeros que se desmantelan, se están usando como sillones cómodos en el estudio y en el cuarto de recreo de una casa, tanto en pares, al igual que en los aeroplanos, como separados. El hecho de que la armazón sea de aluminio, hace que los asientos sean ligeros y fáciles de mover cuando se lleva a cabo la limpieza, o si se decide cambiarlos de sitio. Los respaldos se regulan a varios ángulos para mayor comodidad, y los ceniceros empotrados siempre se hallan a mano. Cuando se dividen los asientos para usarse como sillones separados, el brazo central se deja en uno de ellos, y se hace uno nuevo para el otro. Se pueden hacer con toda facilidad bandejas para colocarse sobre los brazos de los asientos, o sea algo similar a las

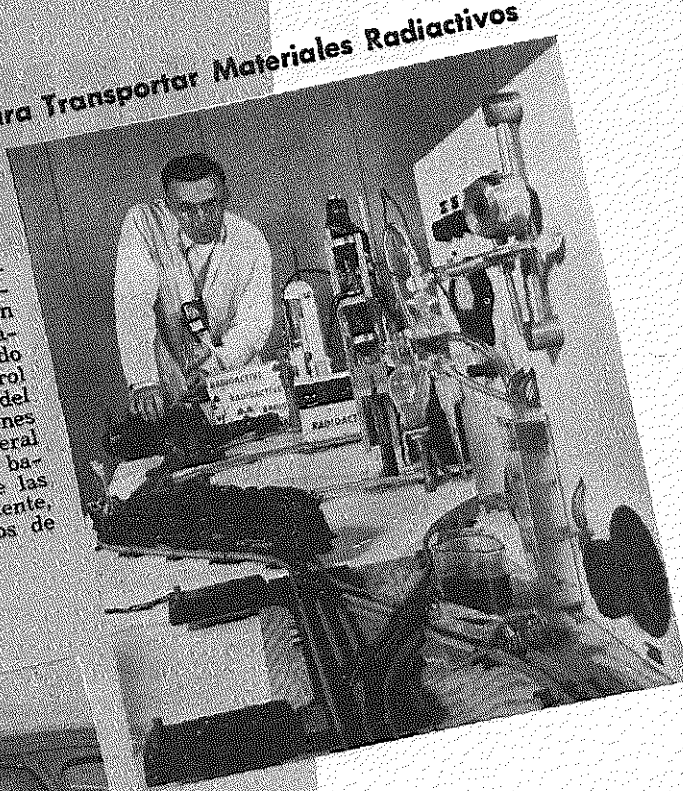


que se usan en los aeroplanos de pasajeros para servir las comidas. Cuando resultan más útiles es en los casos en que el programa de televisión presenta un partido de fútbol u otro evento deportivo de larga duración, en cuyo transcurso es posible que se sirvan refrescos.

● ELOGIO CUARTO ●

Puentes, túneles y terraplenes... La madre naturaleza ha sufrido toda la parafernalia que acompaña al ferrocarril: el caballo de hierro sólo sube por cómodas pendientes. Los hombres de ciencia de la Comisión de Energía Atómica en la planta de Hanford, Washington, habían logrado en 1955 con pleno éxito la copula de dos agentes destructivos: un tren eléctrico de juguete transportaba materiales radioactivos por el laboratorio.

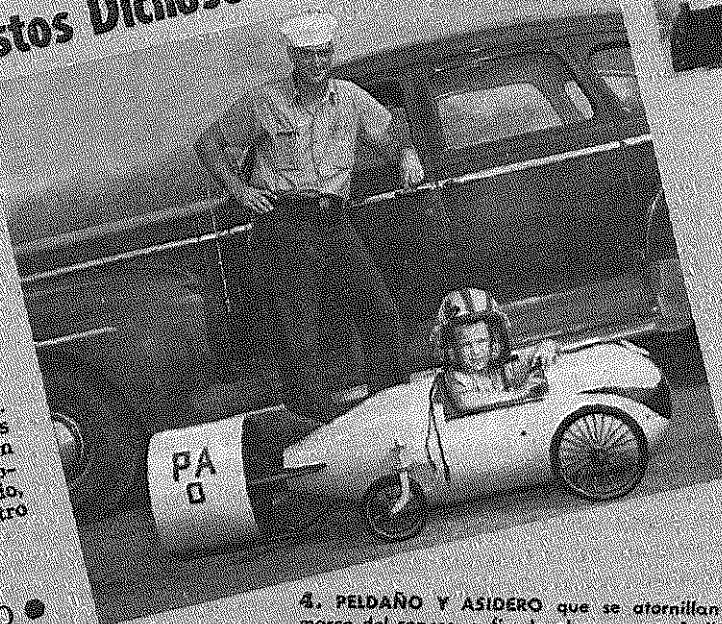
Los hombres de ciencia de la Comisión de Energía Atómica en la gigantesca planta de Hanford, Washington, «juegan» con diminutos trenes eléctricos todos los días. Pero se trata de una diversión harto peligrosa, pues los trenes transportan recipientes que contienen materiales en extremo radioactivos, difíciles de manipular, sobre una vía cuyo crecido número de interruptores de control sería capaz de despertar la envidia del aficionado más exigente a los trenes modelo. Los ingenieros de la General Electric redujeron la velocidad y bajaron el centro de gravedad de las locomotoras Lionel de tipo corriente, y diseñaron vagones y equipos de carga adecuados para esa tarea.



¿Niñerías? ¡No para Estos Dichosos Jovencitos!

Buque Cohete Hecho De Una Bomba Aérea

Esta «nave interplanetaria», cuya parte principal ha sido fabricada con una bomba aérea descartada de 225 kilogramos, lleva un poderoso motor de dos pies (los de Gene Montoya, de Honolulu, su dueño). El vehículo fue construido por el padre de Gene, D. L. Montoya, que sólo empleó en él las pocas horas de un fin de semana y un capital de menos de un dólar. Está dotado de un forro de caucho acolchado, y sus ruedas fueron adaptadas de otro carro de juguete.



● ELOGIO QUINTO ●

Las gaditanas hicieron, por vez primera, uso pacífico del material de guerra, usando la metralla de las bombas de los gabachos en las artes de la peluquería. ¡Con las bombas que tiran los fanfarrones, se hacen las gaditanas tirabuzones! Años más tarde, Gene Montoya, de Honolulu, se montaba en un cochecito que le había hecho su padre, vaciando una bomba de la Segunda Guerra Mundial. Con el concurso de hombres virtuosos como este padre de Honolulu, la vida será más placida en el planeta Tierra. Tal vez mañana vaya usted con su amante a un motel de la carretera, metido en el fuselaje de un Pershing II.

4. PELDAÑO Y ASIDERO que se atornillan en el marco del ropero, a fin de alcanzar con facilidad al anaqueil más alto o la percha superior para los colgadores de ropa. Vienen en dos modelos: uno de peldaño fijo, y el otro que se quita cuando no se emplea. Narva Products, Inc., 70 E. 45th St., New York City 17



Estuche con Botón Selector para Encontrar el Señuelo Deseado

Haciendo girar el botón selector de un nuevo receptáculo de plástico, el pescador de caña selecciona y extrae el tipo de mosca artificial que necesita. El depósito puede sujetarse al cinturón, a la correa de la cesta o a las botas vadeadoras. En su interior lleva una banda sin fin, de lana de oveja, a la cual van adheridas las moscas. El pescador hace girar un botón que acciona la banda, para traer a la parte superior del estuche el señuelo que se desea utilizar. El receptáculo es impermeable.

● ELOGIO - EPILOGO ●

Lleve para pescar un botón selector que le permita encontrar rápidamente el señuelo deseado sin pincharse a través de los bolsillos.

Suba a las partes más altas del ropero mediante un peldaño y un asidero. Construyase un barco con madera contrachapada y barniz marino. Estas fueron las órdenes que transmitieron por televisión la otra noche. Que nadie piense. Todos a trabajar. Todos al bricolaje. Políticos e intelectuales habían pactado una salida definitiva: pensar por los demás, la virtud absoluta. No supe qué responder a la pregunta.



Armadiá para Uso de Nadadores

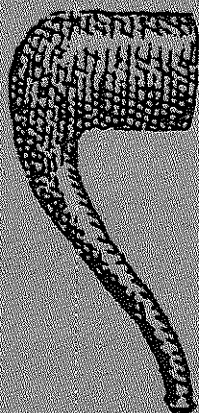
El placer de nadar se multiplica cuando se tiene una armadiá para remar y zambullirse de ella. Aquí se dan los detalles para construir una segura embarcación e ese tipo, que no se hunde ni se vuelca. Está hecha con material de desecho, y puede montarse en unas dos horas. La flotabilidad se logra mediante el empleo de siete u ocho cámaras de automóvil infladas, que se atan al casco, y, si se desea dar mejor apariencia al conjunto, se cubren de lona. En el extremo del botafón fijo se coloca otra cámara parcialmente inflada que se cubre con tela metálica. La embarcación es lo suficientemente liviana para que un solo hombre pueda echarla al agua o cargarla sobre el auto.

Las ilustraciones reproducidas en estas páginas proceden de la revista *Mecánica popular*, y son de 1954. Los comentarios son de Pedro Salmerón.

BENDITA SEA TU PUREZA

Fernando Savater

para Guillermo Cabrera
Infante, hombre puro
donde los haya.



Por mucho que sea el interés clínico que les anime, por mucho que compartan ustedes la pasión terapéutica que se ha convertido en el morbo dominante del Estado actual, si bien lo piensan convendrán conmigo en que el más alto empleo que se le puede dar a la salud es perderla. De todo lo que en la vida sienta mal, la vida misma es lo más dañino: resulta un exceso que no podemos permitirnos, como demuestra su inevitable desenlace. Puestas así las cosas, lo más aconsejable es buscamos un vicio placentero — todos lo son, por otra parte — y no demasiado urgentemente letal, que preste una apariencia de digna voluntariedad a la de cualquier forma ineluctable pérdida de nuestra salud. Sin deseos de coaccionar a nadie y respetando de corazón todos los suicidios lentos y la mayoría de los rápidos, me permito recomendarles el *tabaco*. Pero, como en todo hay clases y calidades, sean cataros por una vez y procuren que su veneno alcance el rango de *tabaco puro*...

Voy a permitirme discrepar en esta ocasión de Oscar Wilde (¡él lo hizo tantas veces de sí mismo!), quien en *El retrato de Dorian Gray* asegura: «El cigarrillo es el modelo perfecto del perfecto placer. Es exquisi-

to y le deja a uno insatisfecho, pero no del todo. ¿Qué más puede desearse?» Pues bueno, creo ciertamente que puede desearse algo más. El cigarrillo bien puede ser un placer, pero se trata de un placer *standard*: ni sabe abreviarse cuando tenemos prisa ni alargarse cuando quisiéramos prolongarlo. En el primero de los casos nos obliga al despilfarro, tirándolo a medio fumar, mientras que en el segundo exige la reiteración, acumulando varios para intentar por este subterfugio alargar la duración de uno. Admito, como señala nuestro tío Oscar, que la insatisfacción forma parte de la delicia del placer, pero reclamo que su medida la marque mi propia entrega al momento deleitoso, no la longitud preceptuada por el fabricante.

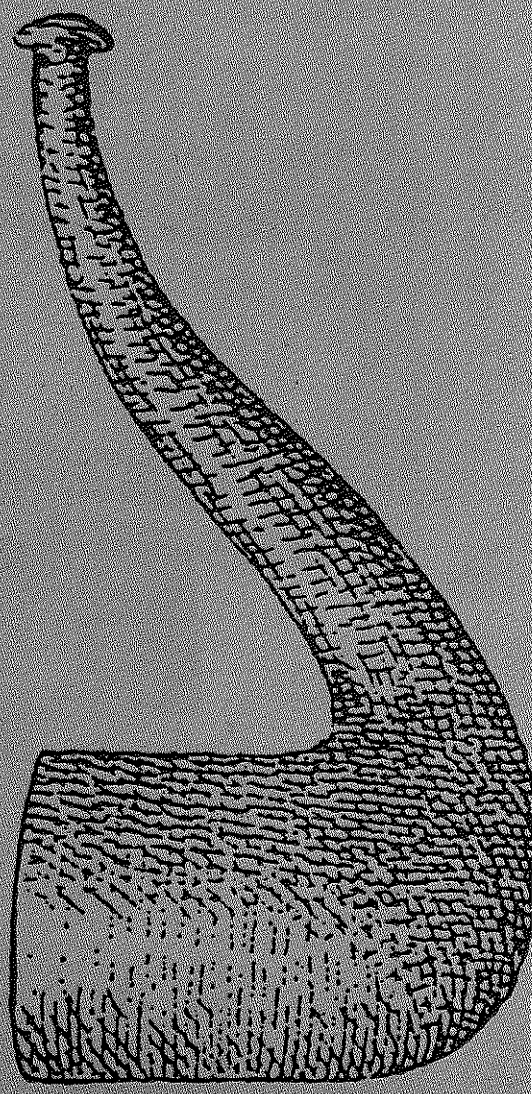
El cigarro puro, en cambio, brinda calibres y tamaños para todas las exigencias. Puede ser tan breve o incluso menos que un cigarrillo y puede alargarse durante toda una corrida de toros o una partida de póker. El fumador de cigarrillos está atado a su marca y nunca fuma más que «de los suyos»; el fumador de puros, en cambio, es un explorador y un coleccionista: cada hora del día, cada encuentro, cada trabajo, cada espectáculo o incluso cada sinsabor le piden su cigarro especial. Fumar puros es no limitarse nunca a repetir una y otra vez el mismo puro, como esos domingueros del habano que no saben más que reclamar en el restaurante «el montecristo más grande que tengan» después de la gregaria pitanza de los antiguos alumnos de colegio de curas. Quien no sabe qué puro debe fumar en cada momento ha nacido para los pitillos o para las tagarninas. También por esto, aunque no sólo por esto, el puro es una forma de tabaco intelectual, deliberativo: quizá no tan ensismismante como la pipa, pero en cambio más variado, más plural y, si me lo permiten ustedes, hasta más democrático, porque permite el mayor número de opciones. Razón tenía el insuperable Schopenhauer cuando dijo: «El cigarro es un sustituto voluntario del pensamiento». También el pensamiento debe ser puro y placentero, también debe adaptarse a la urgencia o la placidez de la ocasión, también debe poseer pegada ejecutiva o aroma de ensueño según lo requiera la circunstancia... también pensar es pensar de diversas formas y en diversos formatos, como quien fuma cigarros puros.

Hemos relacionado el placer del tabaco — para cualquier cubano la palabra *tabaco* es la denominación correcta del

cigarro puro — con el pensamiento, pero ¿y el amor? ¿Puede sustituirse el amor por humo, con el pretexto de que la mayoría de los llamados amores no son otra cosa? No vamos a adentrarnos, por supuesto y por buen gusto, en las viscosidades psicoanalíticas que convierten al erguido cigarro del número uno en sustituto libidinal de vaya usted a saber qué herramienta fisiológica, bastante infumable en la mayoría de los casos. No: hablemos del amor, una vez más. J.M. Barrie, autor inolvidable y afortunadamente no olvidado, de *Peter Pan*, escribió también un libro misceláneo llamado *My Lady Nicotine*: ahí se cuenta la historia de un hombre que renunció al tabaco (de pipa, en su caso) para cambiarlo por el matrimonio, quizá deseoso de probar que el hábito de una esclavitud no puede extirparse más que recurriendo a otra. Los amigos solteros del protagonista se reunían con éste antes de la boda en silenciosas orgías de puro humo para fumar *Arcadia mixture*, una combinación deliciosa de tabacos cuyos efectos casi mágicos quedan mucho más realzados por el autor que los de la borrosa mujercita por la que los abandonó. Lo cual quizá prueba que el amor, a más de ciego, carece de olfato... Tiene sin duda el cigarro puro una similitud con el amor y es que hay puros *de pega*. También hay amores de pega, pero en cambio — que yo sepa — nadie se ha molestado en inventar el cigarrillo de pega, quizá porque sólo aquello que realmente merece la pena y enciende la imaginación consiente el fraude humorístico.

¿Hasta cuando debe fumarse un puro? El príncipe Florizel de Bohemia, protagonista de *Las nuevas mil y una noches* de Stevenson y que acabó sus días de exilado como *tobacconist* en Picadilly, imponía al caballero bien educado abandonar el cigarro *una vez que la ceniza había caído por primera vez*, lo que exigía del fumador tanta habilidad en su empeño como recursos económicos. Yo no me atrevería a ser tan exigente, porque nuestros tiempos son de crisis. Que cada cual fume cuanto quiera y pueda, estimulado sólo por el anti-higiénico pero delicioso dictamen de Tomás Corneille, hermano del gran Pierre, quien en una de sus olvidadas comedias decía:

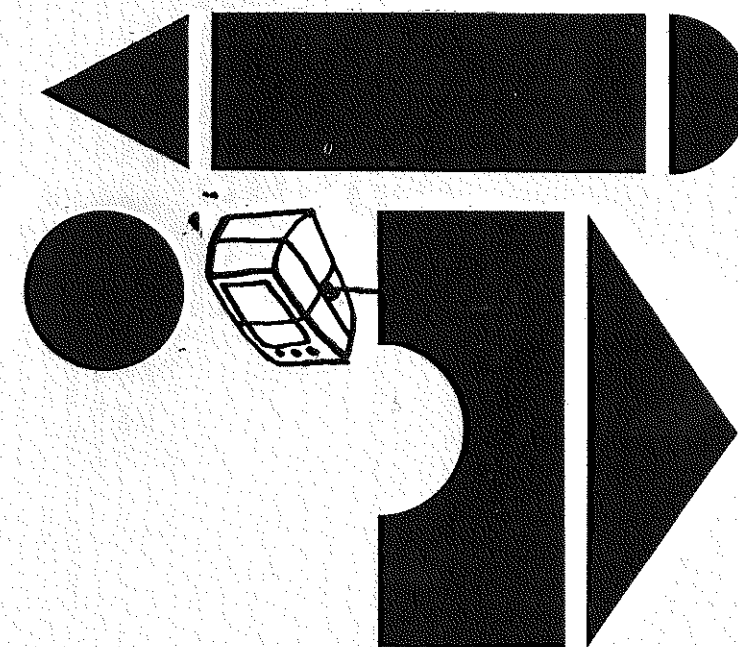
*Quoi qu'en dise Aristote et sa
docte cabale,
le tabac est divin, il n'est rien
qui l'égale...
Et qui vit sans tacac n'est pas
digne de vivre!*■



EL CURSO DE LOS ASTROS

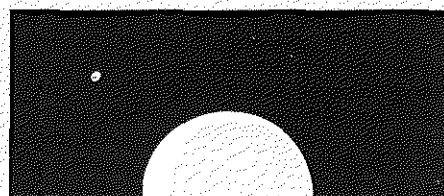
Uno de los amigos de Falstaff solía apostillar todos los ruidosos acontecimientos de su época con la misma frase: «¡Falstaff, las cosas que hemos visto!». Desde el último OLVIDOS, en efecto, ha ocurrido de todo y mucho. Pero casi todo ha ocurrido *por* televisión, tanto que cabe dudar de si no se tratará de acontecimientos *producidos* por televisión, es decir, realidades que tienen sólo existencia electrónica. De ser así, la condición de espectador toma un cariz interesante. Desde un sano pluralismo democrático, nosotros podemos considerar que, además de la realidad que

sale en televisión, hay otra realidad, la nuestra, que es tan real como la primera y de la que somos tan dueños como Calviño lo es del Pirulí. Pero la lógica impone una alterantiva: o nosotros somos un sueño de los dioses televisivos o los dioses televisivos son excrecencias de nuestra realidad dejadas crecer por nosotros. Dado que nuestra propia existencia es una realidad de la que no podemos dudar, sólo podemos admitir que los verdaderos dueños de la realidad y de la televisión somos nosotros. Habría que animarse con el experimento que permitiera verificar esta hipótesis...



EL CUARTETO

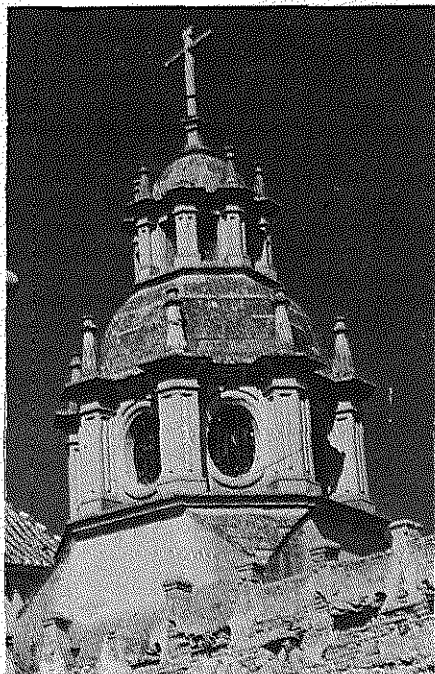
DE ALEJANDRIA



ELOGIO DE LOS SIGNOS

Justo Navarro

Un año en el sur es una excepción, un lujo. Imaginaos que acudís a la mesa de juego con una baraja francesa, y sobre el tapete verde descubrís repartidas otras figuras no esperadas. Antonio Colinas ha roto la baraja previsible y ha levantado naipes nuevos: con su primera novela nos entrega, en efecto, la novedad incesable de la tradición. Si hay una crítica sorda y ciega que, obnubilada por el afán de los orígenes y la continuidad de un fantasmagórico *espíritu literario* a través de los siglos, se empeña en mantener la identidad falaz entre épica y novela moderna, *Un año en el sur* nos restituye la zona ve-



lada de la narrativa de nuestro tiempo (nuestro tiempo, entendido: esa época que se inicia con la Ilustración): la tradición encabezada por *Les rêveries du promeneur solitaire* de Juan Jacobo Rousseau, donde la escritura transmuta la exploración del universo en exploración del propio sujeto que escribe, y la página blanca funciona como territorio de transfiguración de toda experiencia en experiencia moral.

Rêveries: el término de Rousseau nos habla, a la vez, de ensañación y reflexión; de ensimismamiento y de ocio atento a los ruidos y las tonalidades del mundo. ¿No es toda novela moderna un péndulo que oscila entre estos polos? Los héroes de nuestras historias viven siempre un proceso de interiorización del exterior cuya forma más característica la consolida, desde el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Wilhelm Meister: años de enseñanza) de Goethe, la novela de aprendizaje: he aquí lo que nos ofrece Antonio Colinas en *Un año en el sur*, subrayando además sus intenciones con el subtítulo que le coloca a la obra. *Para una educación estética*: en la ficción de Colinas la fábula se adelgaza tanto que sólo llega a existir, a lo sumo, como relato parabólico, mitológico (los protagonistas reciben nombre emblemáticos: Jano, Diana, Marta), fundador de conocimientos. La posición del narrador —una voz hecha de confidencialidad y sabiduría, que, incluso, se transparenta alguna vez en primera persona—

no deja de orientarnos: asistimos al discurso de una formación.

Un año en el sur nos narra —a través de nueve meses en un colegio cuyas peculiaridades podrían corresponderse con las del Sacromonte granadino— la educación estética (y, yo diría, sensorial, más que sentimental) de Jano. Jano: dios de dos caras: la educación no será otra cosa que la historia heridora de una soldadura, de una reconciliación, de una reconstrucción de la armonía. Frente a la escisión real entre sucesos disparatados e instantes conscientes y dichosos, entre enmascaramientos y Naturaleza, la reflexión poética se muestra capaz de devolvernos la plenitud, sin determinaciones, de la verdad. Como en *Preludios a una noche total* (1969), Colinas recurre ahora a la secuenciación temporal del texto, a partir del paso de las estaciones: la Naturaleza, el viaje de los astros, traza el signo total que nos es menester leer. Nuestros predecesores lo leyeron. Al disturbio de las apariencias, Colinas le opone el orden de los signos: el mensaje de los libros, de la tradición literaria, completará el mensaje de la Naturaleza.

Jano, el protagonista de *Un año en el sur*, irá conociendo las reglas de lectura hasta, superando el cabal desconcierto de los sentimientos y los sentidos, sorprender que la lectura acaba y empieza en creación, en poesía. Para darnos cuenta de la peregrinación de Jano, Colinas ha diseñado una obvia estructura mitológica: Jano, como Adán, habitará el paraíso sin inquietudes ni dilemas, sufrirá la tentación de franquear un límite, propiciará el sacrificio de la inocencia, lo deslumbrarán los anuncios de la caída —un mudo arcángel negro, una culebra en el fango: ¿no hay en el clima de estas escenas un recordatorio del poema *Dos notas sobre Córdoba*, de Truenos y flautas en un templo (1972)?—, caerá por la escalinata del internado, lo rozará la muerte, y alcanzará, al fin, la revelación de la futilidad de la reflexión racional frente a la vital y consoladora tensión de la escritura poética. Jano sabe —miradas la corrupción y la muerte— que, cuando la eternidad golpea con su redoble negro, la razón se derrumba derrocada: es entonces la poesía, como quería Novalis, un arma contra la vida cotidiana. El homenaje que en *Noche más allá de la noche* (1982) recibiera el místico Juan de Yepes, se repite en *Un año en el sur*. Las referencias al romanticismo alemán, tan presentes —como la música armonizadora— en la obra poética de Antonio Colinas, sustentan, en *Un año en el sur*, la educación estética del lector y del héroe extraviado.

COLINAS, Antonio: *Un año en el sur* (Para una educación estética), Trieste. Madrid, 1985.

LOS NADADORES: LA NARRACION OCULTA

Antonio Muñoz Molina

Una rara transformación ocurre en el lector de este libro cuando regresa por segunda o tercera vez a él: lo que había sido una sucesión de poemas de una belleza hermélica y precisa como el resplandor de un revólver se convierte despacio en una narra-

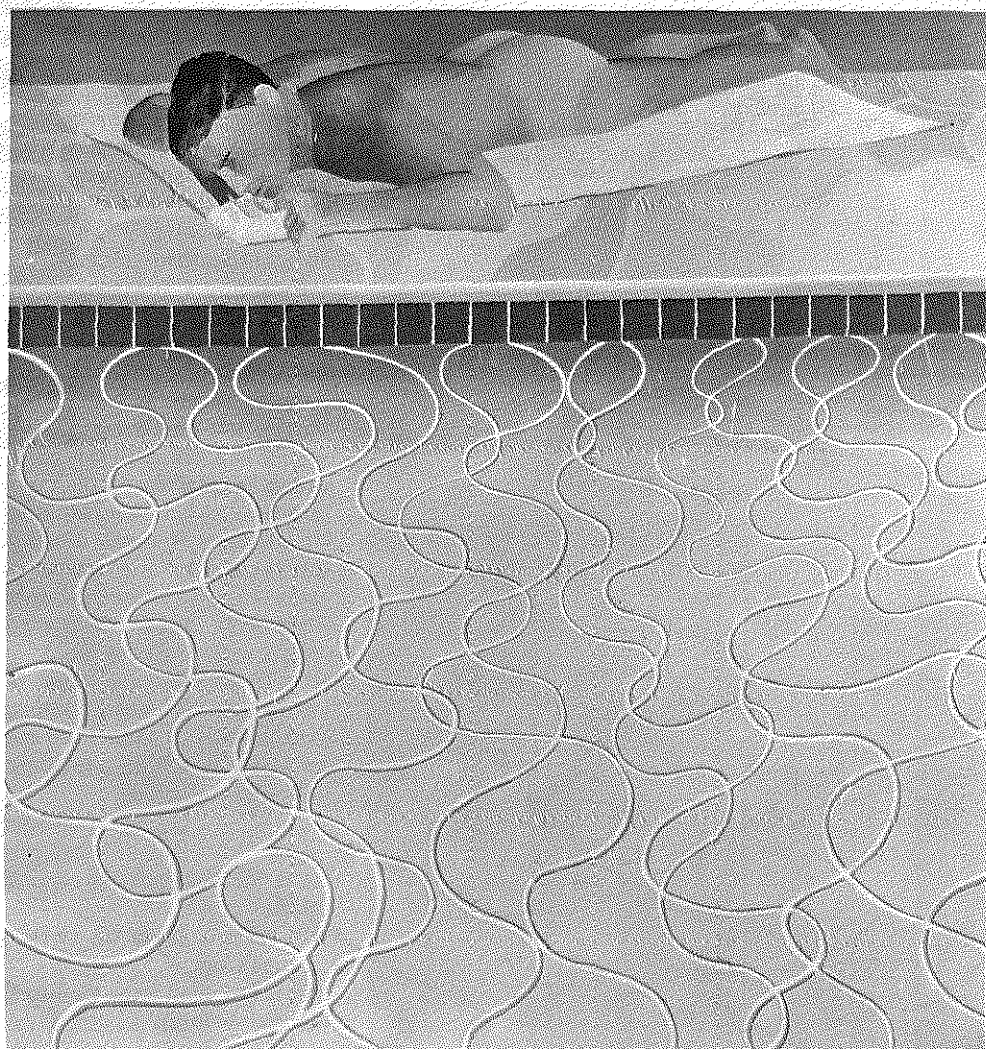
ción hasta entonces invisible, pero que nunca, ni siquiera cuando hayamos aprendido de memoria algunos versos e instaurado en nosotros sus más temibles imágenes, se habrá vuelto transparente, o poseída y banal. Tal vez eso nos haga incurrir en una cierta injusticia no muy distinta de la que cometemos al contemplar una película de, por ejemplo, Nicholas Ray: la historia que se nos cuenta o se nos oculta es tan hipnotizadora que no reparamos en la perfección de su temple, en la sabiduría de quien maneja su forma. Quiero decir que hacía muchos años que no leía versos de tan difícil perfección como los de Justo Navarro y que hasta leer este libro ignoraba que la lectura de la poesía moderna española pudiera ser un ejercicio que descartase el tedio y aún la vil sospecha del plagio, pero que nada de eso me importa cuando al cabo de unas semanas de frecuentar *Los nadadores* he entrevisto lo que hay al otro lado de las palabras escritas. Como supo y dijo Cervantes, en la literatura importa tanto lo que se dice como lo que se calla, y lo que no se dice en *Los Nadadores* es precisamente lo que más me importa, lo que no hay modo de decir: una historia lejana, un verano de somnolientas piscinas, de tardes de claridad inmóvil, de penumbras listadas, de obscenas noches con semáforos y fosas abiertas y hospitales donde suenan teléfonos sobre el rumor paciente de los corredores. Un tiempo donde el cine o el recuerdo del cine cifraban lo mejor y lo más oscuro de nuestra memoria.

Pues no son exactamente de David Hockney esas piscinas en las que a veces flota un albornoz vacío, meciéndose como al ritmo disperso de los bailables, melodías dedicadas, que ejecuta a media tarde la orquesta: el agua tiene un brillo excesivo y turbio, sin lisura de acrílico, un relumbr de cloro o de technicolor, como en los melodramas de Douglas Sirk, como en las lívidas piscinas españolas de los años sesenta, con aquellas mujeres de piel demasiado blanca y bañadores negros, de tejido sintético, que al mojarse cobraban un cierto parecido con la piel de al-

gunos mamíferos marinos. Esas piscinas pertenecen a una categoría de lugares cuya primera cualidad es la de poder quedarse súbitamente vacíos durante mucho tiempo, igual que un vasto estudio de cine cuando quiebra el magnate que lo construyó: hospitales, aeródromos, dormitorios asépticos, vagones de mercancías, hangares donde se oxidan las máquinas. En lugares así, todo recuerdo es una aparición más favorecedora del miedo que de la nostalgia. Del cieno de un estanque abandonado puede emerger el hombre rana que nos sobresaltaba en las películas de terror. El vocalista de la orquesta que tocaba en la piscina Astoria es un ectoplasma pálido que mueve los labios como si cantara, inmóvil entre los veladores vacíos en un octubre de muchos años después.

El vocalista de la piscina Astoria es, desde luego, un fantasma del cine: de esa parte de nuestra memoria próxima a la adolescencia cuya luz es la de las películas que veíamos entonces. La tarde única del verano, estática como el agua de las piscinas vacías al anochecer, es el emblema o el lugar de una historia que no debe ser narrada y late en las palabras, en las imágenes rotas como estampas de una colección infantil, en el acecho de las cosas, en las fotografías de familia donde sonríe alguien que ya ha muerto. Flota un albornoz sobre el agua y la orquesta todavía no ha dejado de tocar, nadie se incorpora aún sobre la toalla húmeda y grita al descubrir esa cabellera oscura que se mece entre el agua. Entre el chapoteo y las risas de los nadadores suena un teléfono lejano y alguien recibe una llamada oscura desde algún sanatorio: como los detectives del cine, buscamos en cada página de este libro los rastros de una historia, en cada objeto fulgurante o letal los indicios de un crimen. En los dieciséis poemas, en las veintisiete páginas de *Los Nadadores*, Justo Navarro ha escrito una sigilosa novela.

NAVARRO Justo, *Los nadadores*, La Anfora de Paja, 1985.



EL AZAR PREMEDITADO

Cristina García

Bajando por cualquier calle oscura un helado domingo de febrero piensa quizá que el destino pudo haber sido generoso. El invierno se hace niebla blanca alrededor del aire y en alguna esquina desierta el anuncio luminoso de un videoclub le ha incitado a considerar seriamente el suicidio. Tal vez se ha subido el cuello del abrigo y camina con pasos indecisos y deliberadamente lentos, como si no llevara rumbo. Pero nunca será, lo sabe, el hombre que fuma todas las noches mirando al muelle donde brilla una luz, igual que sabe que las mujeres que pasan encogidas a su lado, dejando una estela de frío en el ritmo corto de sus pasos sobre el pavimento, no serán nunca aquellas mujeres por las que asesinaban sin el menor escrúpulo los héroes de Raymond Chandler: no sabrían reír como Beulah la pelirroja ni podrían decir sin vacilar las diez mentiras inolvidables que decía Vienna en un minuto. El destino pudo haber sido generoso, como lo fue con otros. Porque hubo barcos en los que ciertos héroes cruzaron en mil novecientos cuarenta el Canal de la Mancha envueltos en niebla y en silencio como si estuvieran cruzando la laguna Estigia, aviones que partían de Casablanca dejando tras de sí inmortales consecuencias y el principio de una amistad imperecedera; madrugada bellísima y definitiva sobre los acantilados de Estoril. Camina maldiciendo el frío, la ciudad, los domingos, las películas. Camina maldiciendo la tarde que ni siquiera le depara el consuelo de una cita, aunque sea con una de esas criaturas a quienes el sultán Schahriar no hubiera perdonado la vida después de la primera noche. Decide que si el destino le es hostil tal vez el azar le sea favorable algún día. Gira la llave en la cerradura de su casa sin molestarse en encender la luz, vuelve a maldecir el frío, hojea mecánicamente un libro.

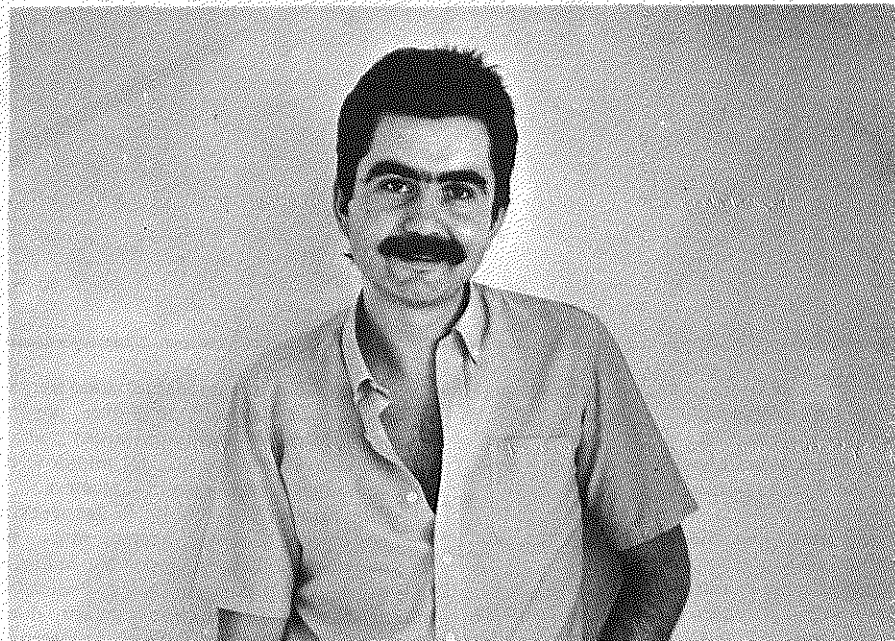
Y lee: «Luces de Mágina, en la oscuridad, sobre la niebla, reflejándose en ella como en el agua de una bahía muy lejana. Brillo incierto y líquido, velas encendidas en las capillas últimas de las iglesias. Todo parece dormir, pero nada duerme, ni nadie. Luces de Mágina sobre una gran llanura de insomnio».

Piensa si no habrá vivido también él en esa misma ciudad alguna infancia olvidada. Comprueba que le basta con ser quien es para saber exactamente a qué se refiere ese desconocido cuando habla de la luz, todas las noches, amarilla y alta y redonda, como una luna menor que sólo perteneciera a la plaza de Mágina, como si fuera una única conciencia. Poco a poco deja de maldecir a la noche y al destino, y le va importando solamente lo que siente cuando averigua que el ángel de la plaza de Mágina esconden en el rostro oculto la historia de un asesinato. No, no es disparatado insinuar la clave de un crimen en el rostro de un ángel. La divinidad y la muerte tienen en común las dos cualidades que más apetece los noctámbulos: son eternas y no existen.

La ciudad tiene el paisaje y la densidad de las ciudades en las que se crece, pero sobre todo guarda un misterio que no se descubrió cuando era fundamental y que tal vez no importa veinte años después sino para articular las vidas de quienes lo conocen. Pero el paisaje que rodea a Mágina no es físico, ni

tampoco abstracto o artificioso como el de los lugares imaginarios: está hecho de todas las veces que se miró; su luz tiene el color del tiempo y de lo que queda, como un reino perdido, cuando alguien recuerda con exacta proporción cuánto y por qué amó ese paisaje.

Lo primero, tal vez, renunciar a la venganza y al olvido. En las galerías encendidas de la casa que Minaya imaginaba en su infancia se oye todavía una perezosa melodía de jazz. Si se pudiera hacer que otros desandaran nuestros pasos, que recrearan una historia con



Y tiene un único dueño. En las páginas del libro sólo se encuentran héroes, porque incluso a la mezquindad de los malvados no les es negado el don de la consciencia.

Hay figuras nobles a las que tampoco les falta complejidad y miseria, pero un solo aristócrata. Ni la abuela Cristina, con su temperamento precursor de desastres familiares; ni Orlando, el pintor cuya categoría sensible está tan magistralmente trazada que hasta se comprende su renuncia final; ni el escultor que combina la cobardía vital con el heroísmo de otorgar a uno de los ángeles que esculpe el rostro de su culpa. Ni siquiera Manuel, protagonista que se mueve con elegancia por las galerías de fondo que deben de preferir los protagonistas. A pesar de su generosidad, de sus maneras suaves y de que tiene un pasado que jamás cuenta a nadie, no es él el más noble personaje del libro. Minaya encarna sin saberlo a ese lector que vuelve de la noche, y realiza un viaje paralelo al suyo por el proyecto de la novela. La República es casi personaje en sí mismo, tiempo perdido y ausencia más real que la de Mariana. La madre de Manuel sustituye la nobleza de la que sabe que carece por una soberbia de anciana que se encierra a jugar solitarios contra su orgullo. Pero el único aristócrata de la novela es Justo Solana. Mientras que en un palacio iluminado de Mágina la noche de junio en que se decide el destino de Mariana, de Jacinto Solana y de Manuel, sueñan las notas de una canción cuyo título es una profecía, Justo Solana mira la sierra azul en contrapunto, como si fuera el único paisaje de su vida, con la tranquila complacencia de quien antes de acostarse contempla sus tesoros. Justo Solana está protegido por su dignidad, su silencio, la fundamental aristocracia de su alma, el desprecio por los hábitos de práctica común entre los humanos y su entrega a la tierra a la que pertenece. A él no lo contamina ni el tiempo, ni la guerra, ni las palabras. A pesar de que durante toda su vida Jacinto Solana lo ha visto de lejos, extraño como un desconocido, Justo Solana lo ha enseñado a sobrevivir al margen, a no existir. Lo mejor que Solana ha aprendido nunca, lo que ha hecho con más constancia durante su vida.

El hombre que lee ya comenzando la madrugada piensa qué haría Solana, qué haría tal vez él mismo, si le fuera dado elegir, salvar la vida y conservar otra que no le iba a devolver lo que el destino ya le había negado.

otra entonación, igual que los músicos de jazz, que toman las líneas maestras de una melodía y la vuelven a inventar, de mil maneras distintas aunque ninguna sea igual a la primera... A cualquiera que le fuera dado vivir dos veces le tentaría reparar esos errores que suelen constituir sólidos actos de fe en uno mismo. No, Jacinto Solana se dedicaría a reconstruir el azar, a someterlo a su voluntad y planearlo para que obedeciera sus designios. Hacer que otro culmine lo que él descubrió, que otro siga las pistas sutiles que desde el principio ha preparado con lúcida frialdad, que otro escriba su mejor, su única obra. Como música de jazz todo el libro, como esa luna baja y opaca que es la única conciencia, como principios de melodías que parecen huir y que pronto vuelven a reunirse en una sola nota profunda.

A medida que Minaya va averiguando que sólo descubre lo que otro le está concediendo que descubra, el lector comprende que el juego circular de la novela le incluye también a él. Que toda su atención, su dedicación fervorosa de lector dócil y noctámbulo, han sido dirigidos por una mano experta hasta el punto de encuentro con el arduo milagro de la literatura. Pero sólo siente agradecimiento. El autor lo necesitaba a él, sucio de noche del domingo en una ciudad que tiene en su memoria la misma luz que Mágina, para seducir al azar. Piensa entonces que Jacinto Solana es una metáfora emocionada y perfecta de la literatura, un retrato fiel en el que no faltan ni uno solo de los sagrados defectos ni de los enigmas imprescindibles que la literatura contiene. Casa paso de la trama fue tan cuidadosamente planeado que se pregunta por un instante si no iba dirigida contra él la generosidad y la perfidia del artífice, su inteligencia y su rencor. Dichoso quien puede premeditar el azar. Dichoso quien logra, y no porque los astros le sean favorables, «no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad».

Es de día cuando el hombre cierra el libro. Ha retenido en su memoria imágenes y hallazgos que desde ahora son patrimonio indiscutible de su alma. Siente que gracias a esta novela se ha vuelto a salvar.

Antes de dormirse recuerda dos versos que una vez le explicaron lo mejor que puede ofrecer un libro: *I offer you explanations of yourself, theories about yourself, authentic and surprising news of yourself*.

TRAS EL COBERTIZO

Rosario Alonso

En la tradición literaria oral y las viejas leyendas mitológicas, el tema del joven que debe pasar un cierto número de pruebas para llegar a convertirse en un héroe es con frecuencia recurrente. Sufrir y convivir con la muerte para llegar a dominarla en un inútil rito de iniciación. El abandono de una infancia tortuosa no es el comienzo de la liberación. Peter Weiss sabe que rastrear esos lejanos años no supone recuperar el tiempo perdido ni siquiera llegar a comprenderlo. Puede ser el recuerdo de una tarde de sol corriendo en un jardín, desnudo, el sabor pegajoso de un cucurucho de bombones el primer día de clase, la glorieta escondida, el desván, la música, Caspar David Friedrich, libros prohibidos, Douglas Fairbanks en el *Ladrón de Bagdad*, el héroe que se ahoga siguiendo a su amada en *Tabú* de Murnau, los días de feria en la ciudad, un trapeartista.

Cuerpos jóvenes que aprenden en habitaciones húmedas, la respiración de la hermana en el cuarto de lado, los ruidos familiares, omnipresentes de los padres y los relojes de aquel tiempo muerto como las telas agazapadas por el miedo a un oscuro rechazo, cigarrillos robados al tiempo que se compra y que se paga.



Hasta llegar a descubrir que esa infancia no era un preámbulo y que ya sólo era posible continuar. Y caer en la trampa de un amor cotidiano que zurce calcetines, saber que la vuelta al hogar tiene el mismo gusto que aquellos bombones que no conseguían consolarlo y preguntarse cómo dejar atrás el lastre burgués, la mala conciencia de la insolidaridad, aunque tomarse una tostada con mantequilla y un café pueda ser, quizás, una revolución.

Pero cuando los padres lo miren asustados únicamente se atreverá a decirles que nadie tiene la culpa, que los cosas son así.

Y aprender de nuevo a amar sin exigencias, sin prisas, un cuerpo que envejece y se deshace. Dejar atrás a Kafka y adentrarse en Henry Miller. Escribir *Marat-Sade* y no dejarse atrapar por el lenguaje después de haber vagado por todos los exilios artificiales y reales.

WEISS Peter: *Adios a los padres- Punto de fuga*
Ed. Lumen, Palabra en el tiempo. N.º 153.

Fanny Rubio: CUADRANTES

Benjamín Prado

Le había puesto música de fondo Paco Ibáñez, a esa generación. Sesentaiochistas, prematrimoniales y pintaparedes, aquellos jóvenes de entonces metieron una ideología, en que creían desesperadamente, a manipular sus vidas. Y, luego, igual que siempre, la vida era otra cosa. Al final, como ocurre con tantos hermosos proyectos de futuro, el suyo quedó reducido al desencanto, tras pasar por la nostalgia —tan parecida a soledad— y esa honda sensación de derrota que dejan en uno ciertos paraísos irrecuperables que, de todos modos, nunca llegaron a conquistar.

El cómo y el a dónde lo cuenta, analiza Fanny en *Solar*, primera parte de su último libro, *Cuadrantes*. Fanny Rubio que convierte su prosa en una certera cinta filmada, una cámara que pasea por esa calle larga de la memoria colectiva, siempre difícil y reciente, que es, también, la suya. «Si al mismo tiempo la cámara es un ojo y con memoria, el resultado puede maravillar».

Lo primero que agrada en *Cuadrantes*, en Fanny, es el hecho de que se le note, descaradamente, el puro placer solitario de escribir, que haya proclamación explícita de un goce reivindicado como ética posible, el mismo que ella resalta en, por ejemplo, la obra



ensayística de Mario Vargas Llosa, aunque, pudiera ser «demasiado peligroso en unas sociedades inversionistas y totalitaristas y, para colmo, frías, que son en último extremo las que distribuyen sus miserias».

El libro, que quedará herméticamente cerrado en su cuarta parte, *Epilríco*, donde su autora pone en movimiento el juego de espejos de la evocación y aparece, convertida en sí misma, junto a Clarín, Valera o Gabino Alejandro Carriedo, es, en sus partes segunda y tercera (*Supervivencias*, *Mirador literario*), un feliz ejercicio de coherencia personal, tanto en la elección de mitos, como en su crítica a ellos. Quiero decir que va de Santa Teresa a Gimferrer, pasando por Galdós o Alberti, sin brusquedades o apresuramiento, y siempre prefiriendo la postura al estilo o la época.

Por todo ello, tras analizar la poesía actual, perdida en medio del mundo, frente a ella, Fanny Rubio optará por la recuperación

de viejos olvidos imperdonables: todo Bergamín, María Zambrano, a cuya obra, por fin alguien lo dice, se acercaron tantos poetas «como si oyeran el centro del mundo»; el propio Vargas Llosa ensayista, etcétera.

Flor rara en el jardín de la decadencia que nos quieren hacer ver, estamos ante un libro que no quiso llegar a su cita con la historia, escrito por y para su tiempo, dedicado, claro, «A todos los que están»; un libro donde se habla de esos problemas de la inmensa minoría que suele sufrir casi todo el mundo. Y, eso, es mucho.

A *Cuadrantes*, prologado por Rafael Alberti, lo abre un texto de Blas de Otero, entre otras cosas, porque no podría haberlo hecho ningún otro:

esto sí que es un libro lo que se dice un libro de tamaño natural lleno de gente, tiendas, puestos de periódicos casas en construcción y otros versos

RUBIO Fanny, *Cuadrantes*. Excma. Diputación Provincial. Jaén. 1985.

estos temas disponer fácilmente de dichos trabajos, alguno de los cuales resultaba de difícil acceso y localización.

La temática de los distintos artículos reproducidos es amplia y variada, aunque sobresale la dedicada al problema morisco, no en vano el autor es uno de los primeros especialistas sobre tan doloroso tema de nuestra historia. A lo largo de todo el libro hemos encontrado unos mismos presupuestos. Por un lado, no existen afirmaciones gratuitas; todo lo que en él se escribe tiene como soporte una abundantísima documentación extraída de fuentes originales, pues no sólo existen continuas remisiones a archivos generales, como pueden ser el Histórico Nacional de Madrid, el General de Simancas o el de la Real Chancillería de Granada, sino que abundan asimismo los datos obtenidos de archivos locales, como el Municipal de Granada o el de Málaga, o los más humildes de Vera, de Loja, o de numerosas parroquias granadinas. Todo ello sin que se haya olvidado tampoco la bibliografía alusiva a cada tema.

Por otro lado, uno de los grandes valores que presentan los diferentes trabajos, es la continua exposición de nuevas líneas de investigación; no sólo hallamos el estado de la cuestión de un determinado problema o un resultado desconocido y ahora descubierto, sino que, como buena obra histórica, nos abre nuevos caminos y nos orienta sobre el mejor modo para adentrarnos por ellos.

El primer artículo recogido en el volumen, *Los terremotos en la provincia de Almería (siglos XV-XIX)*, repasa a través de los últimos siglos uno de los temas por desgracia de permanente actualidad en toda nuestra región, mostrando la necesidad de la cooperación entre el historiador y el geofísico para un mejor conocimiento del problema. Además de incluir una importante relación

de movimientos sísmicos producidos en Almería entre los siglos XV y XIX, y de recoger sobrecogedoras descripciones de algunos de ellos, por ejemplo, el que asoló la capital el 30 de diciembre de 1658 (p. 23), observamos cómo durante la época moderna la elevada actividad sísmica influyó en la vida económica almeriense, siendo incluso un decisivo factor de emigración (p. 29). En una época en la que lo sobrenatural alcanza tanto protagonismo, no es de extrañar, como señala Vincent, que «para las víctimas la repetición del fenómeno antucia el fin del mundo. Además, los cronistas ven unánimemente en el terremoto un castigo de Dios que la población hubiera merecido» (p. 26).

Los dos artículos siguientes, *Las epidemias en Andalucía durante el siglo XVI* y *La peste Atlántica de 1596 a 1602*, también escudriñan en las calamidades padecidas en el pasado, con el fin de mostrarnos las reacciones colectivas ante la enfermedad y la muerte. Si en uno se recogen los más importantes períodos en los que la peste afectó con sus terribles secuelas la Andalucía del siglo XVI, el otro estudia la enorme extensión alcanzada por la epidemia entre 1596 y 1602, desde el norte europeo a la costa de Marruecos, deteniéndose particularmente en la región andaluza. En todas las ocasiones el autor analiza la difusión de la epidemia, su profundidad, su naturaleza y su incidencia demográfica.

Es fácil percibir cómo las distintas ciudades y comarcas presentan unos rasgos similares de actuación cuando aparece la enfermedad, en los que junto a medidas sanitarias de distinto grado de eficacia, aparece siempre el recurso de solicitar la intervención divina. Ante los distintos resultados en la prevención, manifiesta en el hecho de que algunas zonas más favorecidas económicamente

DIPUTACION PROVINCIAL

NOVEDADES EDITORIALES

El presidente y el consejo de gobierno de la comunidad autónoma andaluza. Sus relaciones con el parlamento.

—Autores varios
—Biblioteca de Ensayo n.º 9
—80 págs.
—425 ptas.



El lugar de la novela erótica española.

—Fernando García Lara
—Biblioteca de Bolsillo n.º 8
—295 págs.
—700 ptas.



Hipótesis sobre Clarín. El pensamiento crítico del reformismo español.

—Mariano Maresca
—Biblioteca de Bolsillo n.º 7
—360 págs.
—700 ptas.



El Gato

—Rubén Garrido
—Colección *El Pirata*
—60 págs.
—550 ptas.



Las carceri de G. B. Piranesi

—Juan A. Calatrava
—Biblioteca de Ensayo n.º 8
—200 págs.
—1.100 ptas.



SEÑAS DE IDENTIDAD

Antonio Luis Cortés Peña

El conocimiento del pasado andaluz ha conocido un avance espectacular en los últimos tiempos gracias al desarrollo de una investigación histórica que, con rigurosidad y alejada de todo apriorismo, se ha acercado a las fuentes primarias desvelándonos muchos de los secretos que permanecían arrinconados en los archivos. Ha sido —y es— una llamada y constante labor de muchos profesores e investigadores, repartidos por toda la geografía andaluza, cuyos frutos están permitiéndonos identificar con mayor claridad nuestras auténticas raíces.

Entre ese nutrido grupo de investigadores algunos destacan de forma particular debido a la mayor extensión y profundidad de su tarea. Es el caso del profesor Bernard Vincent, hispanista francés y estudioso de la realidad andaluza, a la que dedica su investigación desde hace dos décadas; pocos como él conocen la historia de Andalucía, especialmente de sus regiones orientales, durante los siglos que comprenden la época moderna. De ahí que la publicación del volumen que reseñamos, donde se recogen trece de sus trabajos publicados entre 1970 y 1983, haya sido un acierto, ya que permite al estudioso de

parecen protegerse mejor, Vincent abre un interrogante: «¿No estará la geografía de la peste también en función de este factor?» (p. 78).

El trabajo que sigue versa sobre *Las rentas particulares del Reino de Granada en el siglo XVI: Fardas, Habices, Hagüela*. Ya que la mayoría de los impuestos musulmanes se conservaron, el estudio de los mismos nos permite apreciar cómo el Islam no dejó de ser un fenómeno importante en Andalucía oriental hasta el último tercio del siglo XVI. Tras el análisis de las muy limitadas rentas de los hábices y de la hagüela, el autor trata de poner orden en el confuso sistema de fardas o distintos servicios pagados por la población morisca, incluida la farda de la mar, también abonada por los cristianos viejos. Aunque existían moriscos exentos del impuesto, puede afirmarse que «por término medio, un morisco pagaba tres veces más a título de servicios que un sujeto castellano» (p. 114). A pesar de la discriminación, considerada por los moriscos como una muestra de deshonra, los recursos financieros internos no eran suficientes para resolver los problemas particulares del Reino de Granada —vigilancia de las costas—. Por ello termina el artículo con esta propuesta de investigación: «Podríamos preguntarnos si el aspecto financiero no desempeñó un papel importante en el conflicto entre las dos partes. Y aún si, entre los motivos que impulsaron la expulsión de los moriscos del reino de Granada, no hay que incluir la preocupación de acabar con la hemorragia monetaria» (p. 116).

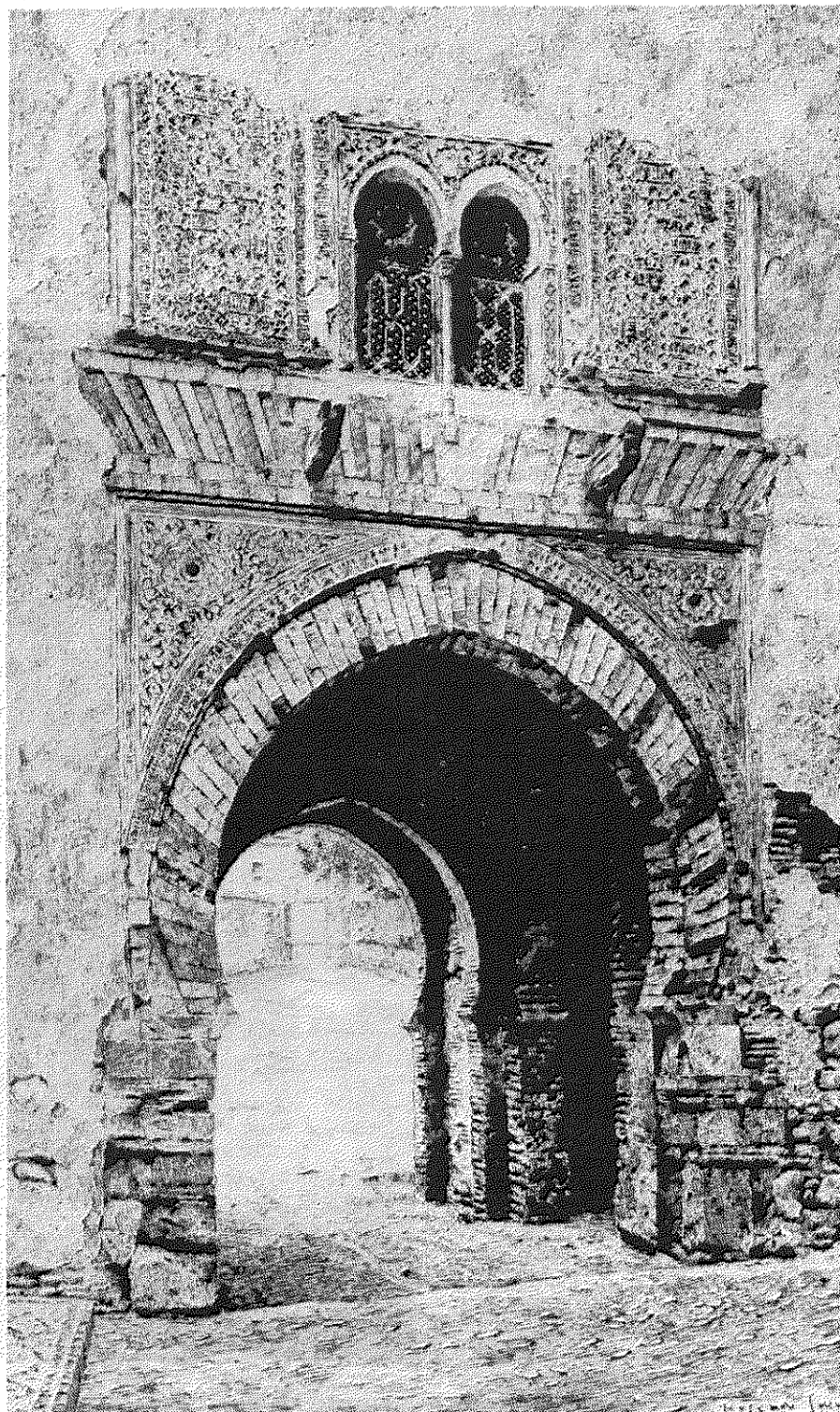
El Albaicín de Granada en el siglo XVI (1527-1587) es el quinto título de la recopilación. Sin duda es uno de los principales artículos aquí publicados; su primera edición supuso una aportación fundamental para la historia de la ciudad. La complejidad y la

abundancia de las fuentes utilizadas permiten enfrentarse con el pasado del Albaicín desde perspectivas nada tópicas que nos descubren una historia en parte desconocida. Tras analizar el barrio antes y después de la rebelión morisca de 1568, el autor sintetiza así el cambio experimentado: «El Albaicín que podemos ver hoy se formó a partir de finales del siglo XVI. Se convirtió en la colina de los cármenes por excelencia... el Albaicín a principios del siglo XVII es más que nunca ciudad y campo. Son numerosos los habitantes que obtienen sus recursos de un trabajo agrícola. Mientras que cincuenta años antes era el modelo de un mundo que encontraba su equilibrio entre las actividades agrícolas, artesanales y comerciales, constituyendo el motor de la economía granadina, ya no es más que un islote de la ciudad baja que se convierte, por este hecho, en la fábrica y el almacén único de Granada. Este cambio es capital en la historia de la ciudad. El Albaicín moro fue destruido en los años 1570, el Albaicín cristiano nace sobre bases totalmente diferentes» (p. 153).

El estudio posterior, *Consumo alimenticio en Andalucía Oriental (Las compras del Hospital Real de Guadix 1581-1582)*, nos introduce en una de las grandes lagunas de nuestra historiografía, la comprendida por el capítulo de la alimentación. Llega a dos conclusiones importantes: Una que «el régimen alimenticio de los andaluces en el siglo XVI no sorprendería nada al turista que, hoy en día, consintiera familiarizarse con la cocina popular del lugar» (p. 175). Otra, en algunos puntos más sorprendente y discutible, que «de hecho, en el campo de la alimentación, ha habido fusión entre las dos comunidades» (p. 177).

Una visión clarificadora para entender el cambio experimentado por la agricultura tras la sustitución del campesino morisco por el cristiano viejo nos ofrece el artículo sobre *Medidas de la producción agrícola en el reino de Granada en el siglo XVI*. A fines de dicho siglo, aunque se observa un retroceso en la arboricultura en provecho de los cereales y de la viña, «los campesinos de la región viven aún siguiendo el modelo heredado de los musulmanes. El regadío es todavía muy dominante, su aportación constituye siempre la casi totalidad de la producción. Pero el espacio dedicado a las tierras de regadío se redujo considerablemente a causa de la menor presión demográfica y del mantenimiento mediocre del sistema de riego. Se reconquistará más difícilmente y su parte en el conjunto de las tierras cultivadas no cesará de decrecer hasta el siglo XIX» (p. 186). Termina el artículo con un útil cuadro de rendimientos de cereales y viña a fines del siglo XVI en la Vega, la Alpujarra y el valle de Lecrín.

Muy interesante para la comprensión del paulatino ascenso de la capital malagueña resulta el octavo capítulo titulado *Málaga, puerto de Andalucía Oriental en los siglos XVI y XVII*. Sus párrafos, que pueden considerarse de una ejemplar claridad didáctica, nos muestran cómo, en el siglo XVI, entre los once puertos existentes en las costas del Reino de Granada, se destaca el de Málaga a pesar de los inconvenientes que se presentaban —rivalidad de Motril y Vélez-Málaga, vientos del Este que dificultan el acceso, incursiones berberiscas...—; pero eran más numerosos los factores favorables —población abundante con actividad diversificada, mano de obra servil barata (el 10% de la población era esclava; porcentaje más elevado de Europa Occidental), ricas tierras interiores con fácil comunicación, abundancia de madera en el siglo XVI, escasa repercusión destructiva de la rebelión de los moriscos...—. B. Vincent finaliza afirmando que «Málaga, de forma irrevocable, gracias a la multiplicidad de sus actividades, suplantó a sus rivales de Andalucía Oriental en el siglo XVI. La estructura de sus actividades quedó fijada para mucho tiempo. Pero su peso respectivo en el interior del tráfico está llamado a variar. En el siglo XVII, la función militar disminuye



poco a poco y las relaciones con África del Norte ya no tienen la misma preponderancia. Por el contrario, se estrechan los lazos con la Europa del noroeste» (p. 202).

Aunque en varios de los trabajos anteriores el elemento morisco ocupaba un lugar destacado en la investigación, son los últimos cinco artículos los que se ocupan de un modo específico de la problemática de la minoría morisca, abarcando temas tan diversos como la solidaridad entre los miembros de este grupo marginado, su expulsión del reino granadino, los que consiguieron permanecer, el corso berberisco-morisco y una aproximación al estudio de su aspecto físico. A través de un centenar largo de páginas vamos viendo cómo las clases elevadas moriscas no sólo estuvieron libres de la discriminación, sino que fueron asimiladas por la cultura mayoritaria, «se las asoció de buen grado al poder local y se beneficiaron a menudo de los favores reales» (p. 206). Asimismo, que la diferencia entre las dos comunidades no se basaba en el plano físico, «que la Inquisición jamás pudo penetrar en los pueblos donde la cohesión era muy fuerte, como en las Alpujarras» (p. 208), que «los moriscos encontraron grandes dificultades para ser acogidos en tierras de África del Norte» (p. 211), o que hacia 1580 aún habría en el reino de Granada de 10.000 a 15.000 moriscos, por lo que después de la expulsión definitiva debieron de permanecer un mínimo que oscilaba entre 5.000 y 10.000 individuos. «De esta forma, los moriscos, al menos en Granada y en su reino, han podido prolongar la presencia de esta minoría y así asegurar las transferencias culturales que un siglo de coexistencia, incluso difícil, no ha dejado de provocar» (p. 286).

Las páginas más atrayentes de esta última parte del libro son las dedicadas a *La expulsión de los moriscos del Reino de Granada*

y su reparto en Castilla. Su lectura no deja de impresionarnos ante el trágico dramatismo de las imágenes evocadas de todo un pueblo deportado en condiciones que en más de una ocasión se pueden calificar de infrahumanas. Escribe el autor: «Los moriscos han pagado muy caro, incluso muchos con su vida, la improvisación de la burocracia española, hecho más grave aún si se tiene en cuenta que ésta sabía prevenir y organizar. En esta circunstancia, y pese a toda su buena voluntad, se mostró incapaz de llevar tres semanas de adelanto sobre los acontecimientos. Todas las fases de la operación se desarrollaron en la confusión. No hay duda de que esto traduce la inquietud y la impaciencia de Felipe II, de don Juan de Austria y de todos cuantos los secundaban durante la guerra de Granada» (p. 237). El resultado fue que el foso entre las dos comunidades no hizo más que acrecentarse.

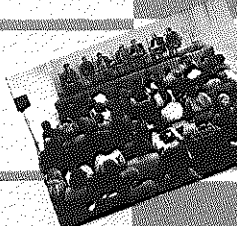
El volumen, a pesar de que a veces su traducción resulta encorsetada y peca en exceso de galicismos, es de lectura fácil y amena. Quizás una de sus virtudes más sobresalientes sea el hecho de ser un libro que agradará al simple aficionado a los temas históricos, a la vez que se nos presenta como de imprescindible consulta para el especialista, dado que sus distintos artículos ofrecen aportaciones básicas para la historia andaluza. Hoy día, que con tanta facilidad se trata de encontrar en el pasado justificación para no pocas actuaciones políticas, nos parece de primaria necesidad la publicación y divulgación de estudios como el presente para ayudarnos a comprender en profundidad los hechos pretéritos que marcaron el devenir de nuestra comunidad y configuraron sus rasgos esenciales.

VINCENT Bernard, *Andalucía en la Edad Moderna: Economía y Sociedad*. Granada, Excma. Diputación Provincial, 1985.

SOBRE LA MESA

Mariano Maresca

SIN LITERATURA. Desde finales de noviembre, la compañía de la literatura ha sido más bien escasa. Ocupaciones —unas impuestas, otras elegidas, de muy diverso tipo cada una, pero cumplidas todas con un *amateurismo* que cada día me convence más, tanto como para estar pensando en elevarlo a principio ético—, ocupaciones, digo, y preocupaciones, me han retirado de la mesa. Lo que ahora encuentro sobre ella —cartas, recortes de prensa, servilletas de bar con anotaciones difícilmente inteligibles, dos revistas elegantes— me permite reconstruir una precaria línea de continuidad en mi asumida adicción a la ficción. En primer lugar, **LOS ENCUENTROS DE LOS 50**, una experiencia *perfecta* por cuanto representa algo que muy raramente se da: la vida común se alza sobre sí misma y, sin desprenderse del sólido esplendor que le otorgan sus miserias, llega a parecerse a un mundo que no existe. Los americanos —me cuenta A.M.M.— llaman *name-droppers* a esos personajes tan abundantes —que para llenar el vacío ingénito de su conversación suelen citar nombres y nombres de personajes muy conocidos; normalmente, no dicen el apellido del famoso citado, buscando con ello que el oyente presuma una intimidad con el famoso que, de hecho, no existe. Si, por ejemplo, yo digo «Me ha escrito Juan» y sólo después de comprobar que mi interlocutor está absolutamente perdido aclaro que el tal Juan es el muy respetable y octogenario escritor don Juan Gil-Albert, mi interlocutor encogerá en la misma proporción en que yo crezco, no ante mí o para mí, sino ante esa ridícula pequeñez del otro. La fingida familiaridad con los escritores es mala, pero no porque la vanidad sea un demérito moral, sino porque a los escritores hay que partirlos en dos. No es cuestión de explicar aquí el carácter objetivo y contradictorio que la producción literaria tiene, ni cómo entre las condiciones materiales del escritor —incluida su misma *ideología práctica*— y su obra cabe una distancia en la que, a veces, ocurren milagros, esas obras que uno ama para siempre. A veces, sin embargo, —y vuelvo a los Encuentros— a uno le es dado *ver de cerca* esa tierra de la distancia, que puede consistir precisamente en lo que cualquiera tomaría por menos literario. ¿De qué piensa la gente que está hecha la literatura? La manía de pretender que, a toda costa, existan dioses, lleva a muchos a pensar que, si los poemas o las novelas de alguien le parecen excelentes, todo en la vida de ese escritor debe ser igualmente excelente. Así ocurre que, luego, se escandalizan si ven un gesto inconveniente o descubren una miseria humana, o lo que a ellos les parece que lo es. ¿Qué cree la gente que es la literatura? Hay miserias de dos tipos (o vidas de dos tipos, poco



Felipe Benítez Reyes

1 W.F.F.

El centenario del nacimiento de Wenceslao Fernández Flórez ha servido para que el Ayuntamiento de La Coruña le dedique un homenaje, para que se hayan reeditado dos o tres libros suyos y para que se escriban algunas idioteces sobre su obra. Profesores y gacetilleros no han dejado pasar la ocasión de poder mirar por encima del hombro al novelista difunto y los mayores elogios que se le han hecho no han pasado de la tibieza, tal vez porque los elogios encendidos se reservan para la media docena de contemporáneos estelares de turno. Fernández Flórez se habrá dado media vuelta en la tumba.

Lo vemos ahora en fotografías y en caricaturas —él, tan dado a ellas— con su perfil de aguilucho, con su porte de senador romano escapado de una página picante de Petronio, con un cigarrillo encendido por los dioses con una llama inextinguible.

Da la impresión de que F.F. miró al mundo de reojo, sin darle demasiada importancia, como si fuese un mueble viejo atacado de polilla, de restauración imposible. Como si el mundo, los hombres y sus pasiones, fuesen cosa de poca monta: *tragedias de la vida vulgar*.

W.F.F. vivió una época mala para los escépticos, porque cualquier época es mala para un escéptico, y él era un escéptico insobornable, a prueba de ilusiones. Vivió una época de agitaciones, de revueltas. Él, caballero y descreído, se recluyó en un gabinete, con las cortinas echadas, para escribir solitarias y divertidas ficciones que tenían mucho de veras. A F.F. debemos una gran literatura de tono deliciosamente menor, lo cual no es obstáculo para que el fantasma de la posteridad haya sido intransigente con este escritor gallego. Parece como si le hubiese empujado a un callejón oscuro, como él hizo con Amaro Carabel, su personaje que imposiblemente quería ser malvado.

Nunca dejará de resultar curioso cómo la historia literaria se permite prescindir, como si tal cosa, de algunos de sus buenos escritores. Las llaves que abren la verja del monte Parnaso parece que están ocultas en los departamentos universitarios, templos de la sabiduría que huelen a café con leche. Cosas de la vida...

F.F. perdura literariamente de una forma casi secreta, brillando como una estrella muy lejana en un firmamento cruzado por muchas estrellas fugaces.

Si Vd. va alguna vez a cualquier librería de viejo es muy raro que no encuentre, perdido en algún estante, un título de W.F.F. Es el único privilegio que le ha otorgado la historia: esa omnipresencia en las librerías de lance.

Y es que las ediciones de las obras de F.F., en su tiempo, se sucedían triunfalmente. *Sic transit...*

2 UN GESTO

Los seguidores, los entusiastas sevillanos de Curro Romero suelen llevar —cada vez menos, cada vez menos— una ramilla de romero prendida del ojal, como emblema, como banderita. Las gitanas canasteras lo pregonan —cada vez menos— a la entrada de la Maestranza.

Curro, el *Faraón* de Camas, torea cuando quiere, cuando puede. Cada vez menos. Y cuando quiere, cuando puede... bueno, casi cualquier otra cosa se degrada, se empequeñece a su vera.

Hoy ha alternado en Jerez con Rafael de Paula, el gran gitano. Los dos están cortados por las mismas tijeras: o el mejor toreo posi-

ble, el toreo ideal, ensoñado, o el ridículo, la fantasmada.

En su primer toreo Curro Romero ha dado unos pocos de pases ceremoniosos, lentísimos, con un batir de alas de águila real. Ha toreado con un tímido arrojo, con temerosa seguridad. La faena, el boceto de faena, ha sido breve: hubiésemos querido más, pero le ovacionamos. «Esperaremos al segundo...» Pero en el segundo, Curro se convierte en la habitual caricatura de sí mismo: un trasteo por la cara del toro, espantándole las moscas, unos pinchazos vergonzosos y, por supuesto, la bronca del irrespetable.

Rafael de Paula, en su tierra, está lanzado. Los pies, sus pies generalmente huidizos, no le traicionan. Con los dos de su lote tiene detalles inconfundibles, inimitables, del gran torero que es. Del alto torero artístico, barroco, que él es. Unos trincheros, un pase de pecho, unos ayudados por alto nos hacen saltar del asiento. No liga pases —esas dos verónicas, ese inicio de tanda por naturales, que se quedan en eso: en inicio, en muestra, en emoción intensa, aunque incompleta... Pero Paula, con sus detalles sueltos, con su faena deshilvanada, nos emociona. Ni por cuarenta tardes con salida en hombros de otros muchos toreros cambiaríamos nosotros esos bocetos gloriosos de toreo, de toreo tan frágil: el Arte desvalido frente a la bestia, poderosa.

Paula, entre clamores, corta una oreja a su animal. En la plaza suena palmas gitanas por bulerías.

Durante la vuelta al ruedo alguien, algún desencantado, le arroja una mata de romero. Corre un murmullo por los tendidos: esa ofrenda estaba destinada a otro.

Rafael de Paula acude al burladero en que se guarece Curro y le ofrece el manojo de romero, de su romero. Curro lo acepta con un gesto raro, melancólico y descreído. Suenan unos aplausos cariñosos.

Curro Romero... Todos volveremos a verle, mañana mismo si hace falta. Porque el romero, aun después de marchitarse, conserva la esencia de su aroma.

3 La Guerra literaria

Lo que deploro no es que se me acuse, sino carecer de un fiscal de mi talla.

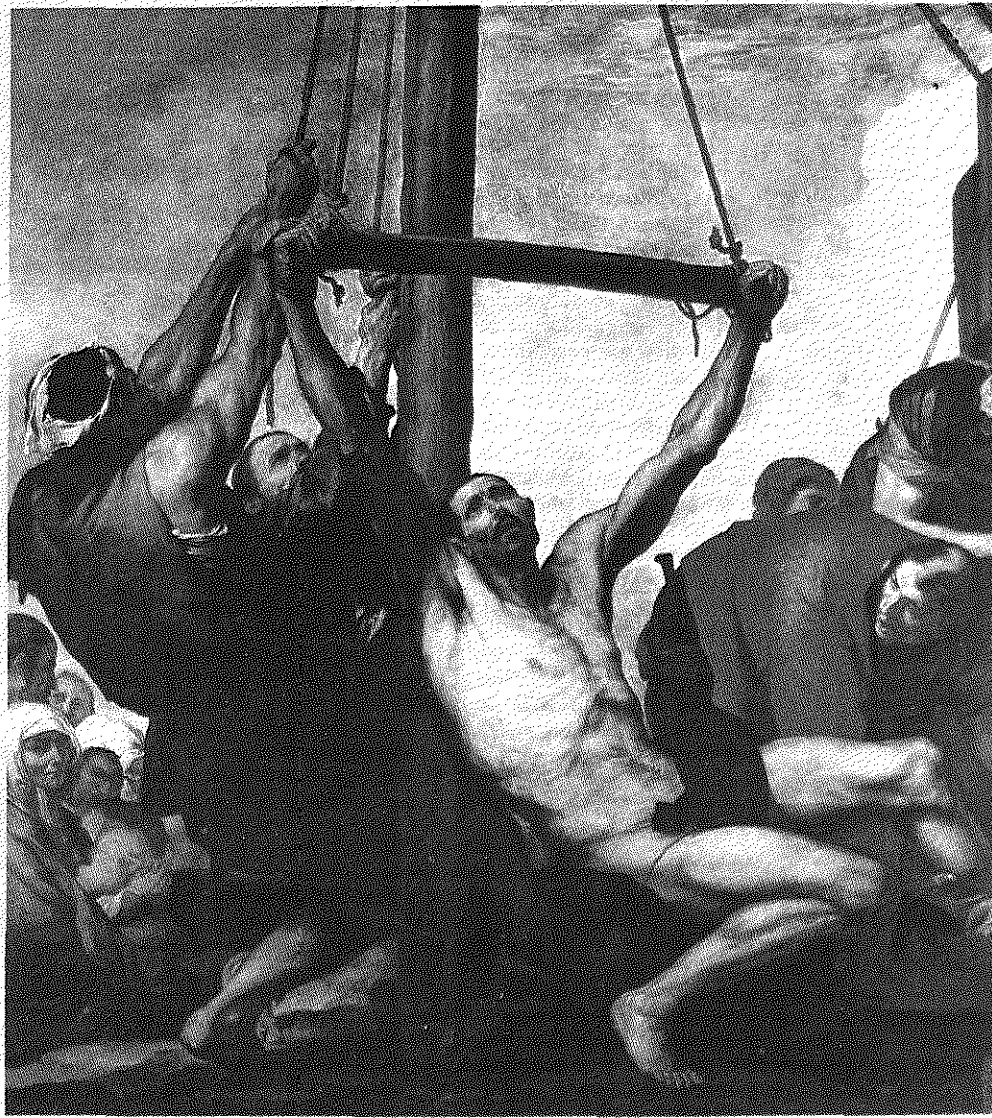
Fernando Savater

Hace unos meses hablaba con Juan Luis Panero de la inexplicable cantidad de lodo, de basura, que arrastra la pequeña sociedad integrada por las personas que escriben versos. Ambos nos admirábamos de que algo que no produce apenas dinero pueda mover tanta pasión sucia, tanto codazo. Como si fuera rencilla de gángsters.

La explicación tal vez sea sencilla: la poesía no da dinero —o a lo sumo da calderilla— pero da algo por lo que muchos venderían su alma al más chamarilero de los demonios: la satisfacción de la vanidad. Y por la vanidad, ya se sabe, pierde la cabeza mucha gente. Sobre todo, la gente que tiene poca cabeza (de modo que no se pierde mucho).

El azar me ha puesto al frente de alguna publicación prestigiosa, me ha dado facilidad para publicar mis escritos y, según me dicen, me ha favorecido con una posición un tanto privilegiada en el panorama de la joven poesía española. Muy bien. Hasta aquí llega mi catálogo de vanidades literarias. Una vanidad la mía me parece que un tanto relajada, porque estas cosas me dan lo mismo: ni me las creo ni me las dejo de creer.

Ahora bien, hay algo que halaga tanto mi vanidad que a veces llego a dudar de mi inteligencia, de la que nunca dudé desde los tiempos de la escuela primaria. Ese algo es la mala crítica, la mala prensa que yo o algo que yo haya hecho pueda tener. No lo puedo evitar: me hace sentirme importante, porque, a fin de cuentas, no tengo más remedio que pensar que sería una bobada el intentar des-



prestigiar a alguien o a algo que no tiene prestigio.

Desde hace un tiempo, colecciono recortes de prensa en que se nos regala a los responsables de *FIN DE SIGLO* con supuestas ocurrencias denigratorias. Los ataques suelen venir casi siempre de tres o cuatro personas, siempre las mismas; escritores a todas luces combativos de cuya honradez crítica no puede dudarse, por más que a todos y cada uno de ellos se les haya negado colaborar, por respeto a la Literatura y a los lectores, en la revista que Francisco Bejarano y yo dirigimos. Lo curioso del asunto es que los atacantes no acaban de ponerse de acuerdo en su estrategia y cada cual batalla en solitario... contra molinos de viento. Uno nos achaca adscripción ideológica al PSOE, otro —recientemente apuntado a la piñata socialista— rectifica al anterior, diciendo que *FIN DE SIGLO*, no es más que un «yerro» del PSOE, y que de ninguna manera el Partido se responsabiliza de la línea estética de la revista. Es natural, porque ¿cómo podría hacer tal cosa el Partido si esa revista «se caracteriza por ser una publicación evasiva, escapistista, meramente esteticista, valedora del hedonismo y del ornato que se autoexime del compromiso social y acérrima enemiga, por omisión, de las supuestas constantes socialistas de libertad y pluralismo»? (*FIN DE SIGLO*, como pueden ver, ha propiciado hasta retórica de mitin electoral).

Otro ha llegado a decir que *FIN DE SIGLO* es un «gineceo», cosa que a mí en particular me encantaría; puedo asegurarle al chistoso que, de ser así, no saldría de la redacción de la revista ni para comprar tabaco: me pasaría el día en labores de galanteo, cosa que no me resultaría difícil debido a mi encantadora conversación y juvenil apostura. Pero si el firmante del supuesto chiste (y a éste sí que tengo el gusto de no conocerlo ni de oídas por más que ostente títulos de «poeta y crítico literario», y obviando que en su

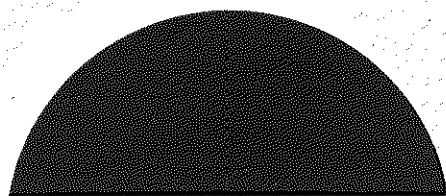
propia casa goce de un merecido prestigio) a lo que alude es a la presunta ambigüedad sexual del equipo de *FIN DE SIGLO*, puedo asegurarle que esa ambigüedad no existe, porque cada cual está perfectamente definido, y que, en cuestiones de vida privada, se mantienen las constantes de «libertad y pluralismo» que, al parecer, propugna el Partido en el Gobierno.

El más pintoresco de nuestros atacantes es un pobre botarate granadino que, antes que convencerse de que su poesía es un ladrillo pintado de purpurina, prefiere creer que la literatura es una mafia a la que no le dejan tener acceso. (Lo que no parece estar claro es si se queja de que sea una mafia o de que no le den el carnet de socio). Siempre hay consuelo para los mayores males. El caso de este muchacho ha llegado a preocuparnos: cada dos o tres meses le pica la serpiente del veneno finisecular y se cura en salud escribiendo, como puede, una serie de barbaridades sobre la revista y sobre quien le coja a mano. Es el Sisifo de los berrinches.

Todo esto lo refiero a título anecdótico, seguro, además, de que les habrá divertido. El cuento sería largo, pero dejémoslo: hay cosas que no es bueno remover. El estiercol literario entre ellas.

Los poetas mediocres viven artificialmente, alimentados con botellas de oxígeno que ellos mismos se quitan y se ponen: enfermeros de su propia miseria literaria. Y no hay nada peor que un escritor que se sabe *herido de muerte*; nada tan patéticamente vulgar como el poeta que empieza a sospechar que su obra va a acompañarle a la tumba. Mientras tanto, queman la pólvora podrida de su lengua en salvas periódicas, que los demás oímos entre compasivos y divertidos, entre comprensivos y displicentes.

Pero qué lástima —para ellos— que el papel de periódico amarillee tan pronto. Y qué lástima —para nosotros— que el destino nos haya proporcionado unos bufones con tan poca gracia■



COSA NOSTRA

José Carlos Rosales

En torno a lo que pomposamente se llama en nuestros pagos *publicidad institucional* —hay que decir que antes esto era conocido como propaganda, o autopropaganda, gubernamental— se pueden plantear muchas cuestiones. Por ejemplo, analizar su falso tono de ejemplaridad moral, estudiar el cómo de la pureza de sus imágenes y el porqué de la sosegada reflexión paternal que aparentemente subyace en sus mensajes; también se podría hacer el intento de desmontar el disfraz de veracidad y evidencia con que se elaboran sus afirmaciones. Pero resumamos: los anuncios institucionales son, sobre todo si intentan guardar fidelidad a sus orígenes (los aparatos del Estado burgués de siempre, y también de ahora), una *voz verdadera* que nos habla sin engañarse ni engañarnos (acordémonos de las zarzas que ardían sin quemarse cuando Moisés se fue al desierto), y es desde esta perspectiva desde la que pueden deducirse todas sus características formales y de contenidos.

Pensemos durante unos instantes en los inefables *Habla, pueblo, habla, Piénsalo bien y vota*, *Hacienda somos todos*, etc. En este panorama una de las técnicas más socorridas es la apelación rastrera y morbosa a

den que en estos mensajes publicitarios que comentamos se persiga también el acentuar los rasgos *individuales*, constituyéndose así lo que podría llamarse el *impulso individualizante*, impulso que alcanza su realización más plena, su climax, cuando el sujeto-espectador adopta la conducta que sabía y racionalmente le aconseja el Estado: baste para esto el traernos a la memoria el inenarrable *Vive la vida*. Estos dos impulsos (individualizar y socializar) no son opuestos, sino todo lo contrario, pues *yo* me socializo, *yo* me hago comunidad, en la medida en que *yo* pago mis impuestos (*Hacienda somos todos*), no consumo drogas, voto responsablemente, etc., ya que *yo* y otros individuos puros, racionales, auténticos como *yo*, contribuyen *conmigo* a que esta sociedad sea mejor, a que esta sociedad funcione. Este mecanismo es muy conocido, es de casi siempre —y a lo mejor hasta es verdad—: muchos granitos de arena hacen una montaña, aunque en este caso quizá sería acertado decir desierto.

Por todo esto, y por otras razones que no pueden analizarse en páginas de revista, es muy interesante que nos fijemos en el primer mensaje *institucional* que inauguró el guirigay *allegro affettuoso* y *prestissimo* del referendun reciente; nos referimos a ese anuncio institucional —ampliamente difundido por la prensa, la radio y la televisión— que se apoyaba en la luminosa frase de *En nuestro país, usted es alguien*; y es interesante filios los sentimientos de *colectividad*, la llamada a que nos sintamos *pueblo*, a que nos sintamos *comunidad*, a que pensemos en las consecuencias *colectivas* de nuestras *individuales* actuaciones electorales o tributarias; por eso, estas apelaciones a lo *colectivo* no impi-

jarse en él porque reúne muchos rasgos de los que hemos hablado antes; limpidas imágenes de zapatos immaculados, voz paternal, iluminación intimista y demás. Pero lo más sorprendente de este mensaje publicitario son sus desajustes respecto al patrón original: no se busca *directamente* una determinada conducta del *ciudadano* (?), sino que simplemente, llanamente, se le corrobora un dato insignificante que quizá había olvidado: sólo figura en el censo de este país, es inútil buscarse en el censo de *otro* país, y además, figurar en el censo es una cosa muy importante, es una cosa que nos convierte en *alguien*. Olvidaba el redactor del mensaje que los países y Estados no son como los grandes almacenes: hoy compro aquí, mañana voto allí; el *slogan* habría quedado redondo sustituyendo país por garaje, supermercado, cadena de hamburgueserías, marca de automóviles; aunque quizá los que encargaron el anuncio sólo poseen eso, un país, y el determinante *nuestro* debe entenderse sólo referido a los emisores del mensaje y nunca a esa hipotética colectividad que forman a veces, por ejemplo en Nicaragua, gobernantes y gobernados.

También sería interesante señalar que la palabra *alguien* carece de sentido pleno sin oraciones subordinadas: por ejemplo, en nuestro país, usted es *alguien que está en paro*; en nuestro país, usted es *alguien que está intoxicado por el aceite de colza*, *alguien que puede ser reconvertido*, *alguien que vota NO*, etc., etc.; pero, claro, los que sólo salimos en las oraciones subordinadas no podemos esperar que se hable de nosotros en la tele, para algo somos subordinados ¿no? Y es que, como dice Ramón Melgarejo, hasta que el público no tome el poder nadie se va a enterar de nada.

Sobre la mesa

va en la diferencia) las que uno sólo logra arrastrar (y ya es gran mérito) y las que algunos consiguen convertir en indicios de una identidad distinta. Y eso es todo. En los Encuentros de los 50, quien no buscara en los escritores estampas para su capillita personal, pudo comprobar de qué difícil manera y en qué pocos casos la revolución que, sin anunciárnosla ni vendérmola, algunos logran hacer empieza por hablar de ellos mismos sólo en último lugar. —Casi inmediatamente después de los Encuentros, *El amor en los tiempos del cólera*, de GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. Tal y como me indica J.M.V., el secreto de este lujo de libro está en algo confesado por su autor en unas declaraciones a la prensa: esta novela ha sido escrita durante un período de tiempo a lo largo de todo el cual su autor consiguió mantener un estado de ánimo constante. Ya se adivinaba, en la factura del libro, que su autor había disfrutado de algún lujo singular. — Ya en enero, LIBROS DE LOS AMIGOS: *Los nadadores*, de Justo Navarro, y *Beatus ille*, de Antonio Muñoz Molina. Espero que cristalice en algo —algo real, quiero decir— la conspiración que voy urdiendo en favor de las novelas y los relatos. Esos dos autores son una excelente prueba de *los signos de los tiempos*; y hay más. Afortunadamente, estos dos libros de ahora son tan evidentemente buenos que uno puede no preguntarse si le gustan sólo porque son de dos amigos. Desprovisto como estoy de cualquier aspiración estelar, me limito a gozar del privilegio de poder alegrarme sin sombra de duda. Lo cual, además, es más sano.

ANIMALES. Observo que, con cierta frecuencia, aparecen en la prensa artículos *de fondo* en los que se teoriza y discute sobre el trato debido por los humanos a los llamados animales. Mueven la cuestión, además de los moralistas laicos de las páginas de opinión, algunos lectores que, por lo que podemos ver en los fragmentos de sus cartas, demuestran haber dedicado ya alguna reflexión al tema; así, utilizan argumentos y hasta citan autoridades con familiaridad propia de especialistas y, a veces, con no poco furor moral contra los que se permiten la *más mínima broma a propósito* de la cuestión. La última pieza que tengo recortada es una respuesta —levemente polémica— de Savater a Mosterín. E ignoro si la ironía la pongo yo, pero lo cierto es que, en este como en otros casos —Vicent viene mucho al tema, por ejemplo— me suelo quedar con la impresión de que los moralistas tienen algo terrible que decir, pero que no sabiendo cómo decirnoslo o porque les aterrara el argumento, han descubierto la cuestión del respeto a los animales como vacuna con la que prepararnos el cuerpo para sustos de mayor cuantía. Ellos, que escudrinan el vientre de las sociedades vivas para leer en sus vísceras el futuro de que están preñadas,



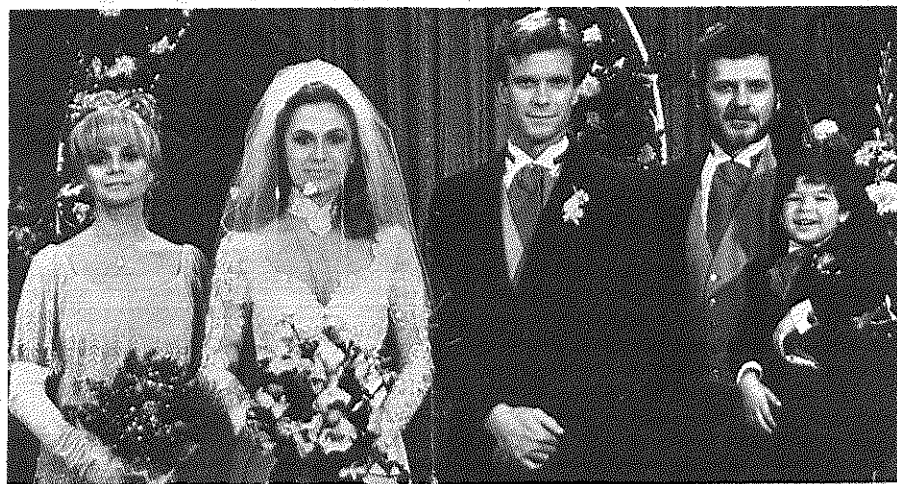
EL CERRO DEL HALCON

Peludagua Zuir

Hablo de algo que desgraciadamente pertenece a nuestro pasado. Y digo desgraciadamente porque no es humano que nos dejen como nos han dejado; eso sí que es para pedir la dimisión de Calviño. Dejarnos con toda la familia, buenos y malos, guapos y listos, en un avión a punto de estrellarse, es demasiado cruel. ¿Es que no entienden los programadores de ese aparato prodigioso que si se le llega a tomar cariño a un perro, cómo no se le va a tomar a Angela Channing?, ¿es que no saben que no hay mejor caldo de cultivo para el éxito de las aventuras de los Giverty que un país con una historia tan despistada como el nuestro?, ¿cómo un pueblo sin revolución burguesa como Dios manda no puede sino quedar fascinado ante el feudalismo televisivo de la soleada California? Ya ves, quién le iba a decir al franciscano que le puso nombre a la hermosa ciudad donde esconde Melissa sus devaneos que desde allí siglos más tarde nos iban a enseñar historia.

Pero que *El cerro del halcón* es una novela gótica del XX no es nuevo, lo dicen sus propios guionistas. Lo que sí quiero matizar es por qué ejerce esa terrible fascinación en el país en el que todo se hace tarde.

América llena los huecos de su historia con una doña Berenguela vestida de Chanel, pero en la tele. Nosotros repellamos los socavones de nuestro pasado metiéndonos al duro oficio de paladines de la democracia;



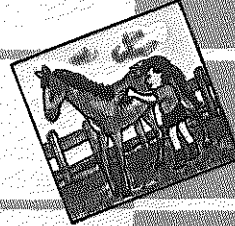
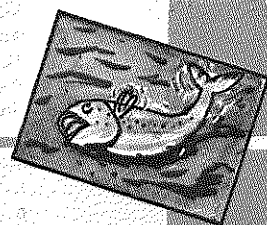
parece que nos gusta ser carne de cañón.

Aquellos legendarios siglos árabes llenos de poetas y fuentecillas, de esclavas y cojines de seda, nos apartaron, dicen, del continente oscuro y feudal. Después, la luz humanista y el Estado Moderno anduvieron sus caminos mientras aquí se echaban los cerrojos contrarreformistas. Las fábricas y los bancos sembraron Europa y sus colonias cuando aquí les cantábamos cosas a los franchutes sobre las ventajas de la *coiffure* española y éramos tan valientes en Cuba. Ahora que a lo largo de este siglo muchos sabios pueblos se colocan, año tras año, como en benigna epidemia, del lado del progreso para superar una etapa más de la historia, nosotros entramos en la O.T.A.N. ¿Por qué esta triste Iberia siempre en el bando de los torpes, los atrasados, los ignorantes, los retrógrados, los cerriles?, ¿por qué eternamente enarbolando con orgullo el farolillo rojo?

Volverá a pasarnos lo mismo. Cuando dentro de muchos años, siglos quizá, los valientes países que en nuestro tiempo dan el

paso de la revolución hayan superado la prueba de lo desconocido, los hombres de estado andarán preguntándose por qué no sale bien aquí y los historiadores responderán señalando con el puntero otra laguna más, como con la invasión árabe, como con la Contrarreforma, como con el extraño siglo XIX explican hoy los desastres de nuestro capitalismo y las guadianadas de nuestra democracia.

El cerro del halcón también aparece y desaparece... Y esto es lo que me pone tan noventayochista. Estoy dándole vueltas al asunto, a ver cómo acabo de explicar por qué el *casting* al completo de la serie, en un avión con el motor en llamas, y nuestras relaciones con la Alianza vienen a ser lo mismo, y claro está, no doy con la tecla. Supongo que su única relación no es otra que su capacidad para sacarme de quicio. Este dichoso Gobierno no sólo establece relaciones con Israel, rompe con el Polisario, toma el té con los antisandinistas y dice que sí, que O.T.A.N. bueno, sino que además pone la guinda cortando de esa manera mi serie favorita. ¡Dónde iremos a parar!



Miles Davis

PRINCIPE DE LA OSCURIDAD

Antonio Pamies

Cumple 60 este año y sin embargo es el jazzman más joven, musicalmente hablando. Se trata por supuesto de Miles Davis, el excéntrico y taciturno profeta del jazz, aunque a él no le guste esta palabra, prefiere hablar de «música social de la calle» (*El País Semanal* 24-3-85) denominación que debería hacer reflexionar a más de un teórico de la etiqueta. Lleva 40 años abriendo camino a machetazo limpio para este arte, que no ha cesado de evolucionar desde que desembarcaron los primeros esclavos africanos, que expresaba y sigue expresando lo que García Lorca llamó «el dolor que tienen los negros de ser negros», dolor que con Miles se ha convertido en orgullo. («L'élégance d'être nègre», dijo Jacques Brel). Miles Davis no sólo no olvida sus raíces sino que las reivindica con insolencia, con una venganza en cada nota, como en la voz tenebrosa que surge al final de su disco dedicado al boxeador Jack Johnson:

«I'm Jack Johnson, heavy-weight champion of the world, and BLACK, they never let me forget it... I'm black, all right, i'll never let them forget it!» (Soy Jack Johnson, campeón del mundo de pesos pesados, y NEGRO, nunca me dejan que lo olvide. Soy negro, de acuerdo, nunca les dejaré que lo olviden).

Nacido en 1926 en Alton (Illinois), hijo de un dentista aficionado a la música, estudia desde niño teoría musical, violín y luego trompeta. A los 16 años toca en una banda local: *The blue devils*, y se marcha a Nueva York para estudiar en el *Julliard School of Music*. A los 19 ya está tocando en el quinteto de Charlie Parker, indiscutido líder del vanguardismo de la época: el aún naciente *Bebop*. Sus maestros son Dizzy Gillespie y, sobre todo Clark Terry así como el saxofonista Lester Young, cuyo estilo flemático y romántico ha asimilado profundamente. Grabará junto a Parker muchas de las obras cumbre del *Bebop* inicial (*Scrapple from the apple*, *Don't blame me*, *My old flame*, *Donna Lee* etc...). Ya herético dentro del *Bop*, se aleja de la frenética violencia de éste, adoptando un sonido cada vez más dulce y matizado, que une paradójicamente lo excitante a lo relajante. A partir del año 48, encabeza la primera revolución posterior al *Bop*: el llamado *Cool*. Junto a un puñado de jóvenes heterodoxos intenta crear una especie de *Bebop de Cámara*, con un sonido ultra sofisticado al estilo de las *Big bands* de los 30, con arreglos complicados y elegantes que rompen con la anarquía visceral del *Bebop*.

En los años 50-54 pasa épocas de crisis personales y atraviesa muchos problemas de drogas (en 1955 muere Parker, víctima del caballo, de la coca, del mal whisky, de la miseria y la soledad), eso no le impide a Davis grabar espléndidos monumentos como, por ejemplo, sus trabajos para el sello *Blue Note*. En 1956 entra en su quinteto un joven saxofonista que, por primera vez, rompe con el modelo parkeriano, y que iba a formar con Miles el dúo más explosivo de la historia del

jazz: se trata, claro está, de John Coltrane, un coloso cuyo grito desesperado revolucionó la música negra de arriba a abajo, dando lugar al *free jazz* en la década siguiente. Coltrane tocaba solos cada vez más largos y desenfrenados. El trombonista Mike Zwerin, en un artículo sobre Miles que apareció en *El País* (17-4-82) contaba una anécdota al respecto: «En una ocasión Davis le preguntó a Coltrane: —Tío ¿por qué no tocas 27 ruedas en lugar de 28? Coltrane le contestó: —Me meto y no sé como parar. Y Davis le dijo: —Prueba a quitarte el saxofón de la boca».

En la década de los 60, Miles abandona el *Cool* definitivamente para coquetear con el *free-jazz*. Su nuevo quinteto cuenta con un vigoroso saxofonista procedente de los *Jazz Messengers*, Wayne Shorter y con unos prometedores novatos: Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams a los que posteriormente se añadirán Chick Corea y un tal George Benson. Temas complejos con frecuentes cambios de ritmo y de tonalidad, quizás sea la época más intelectual de Miles. (Ésta tiene su obra maestra en *Seven steps to heaven*). Si se tiene en cuenta lo *desmadrado* extremista y disonante que era el jazz de finales de los 60, esta música debió pasar entonces por convencional y sin embargo aparece hoy en todo su vanguardismo y es *recuperada* por Wynton Marsalis. En 1969, nuevo giro radical; la ruptura total: *In a silent way*. La formación es un tanto extraña: tres pianos eléctricos tocando a la vez (C. Corea, H. Hancock, Joe Zawinul) y otro principiante prometedor: el guitarrista inglés John Mac Laughling. La música se aproxima ahora al *soul*, lo que rompe con el elitismo de la época, temas simples, ritmos binarios, pocos acordes, un *leitmotiv* obsesivo y casi bailable a cargo del bajista (no faltaron listillos e ignorantes para sacarse entonces de la manga la palabra *Jazz-Rock*). Una atmósfera misteriosa y poética, un cada vez mayor protagonismo de la electrónica. Los discos siguientes serán una síntesis entre esta revolucionaria *manera silenciosa* y el más atrevido *Free*, hasta que Miles se retire en 1975 por razones de salud.

nes de salud.

Reaparece en plena forma en 1981 con *The man with the horn*: una música agresiva de corte *funky*, sofisticada y enigmática, en la que se aprecia un sorprendente retorno al *Blues* (que se acentuará en los discos siguientes). Hasta hoy, la música de Miles Davis se caracteriza por la constante inquietud, la ruptura permanente con todo lo ya hecho, lo ya aceptado, un inconformismo sistemático y casi enfermizo. Ha participado como cabecilla destacado, si no como líder único, en todos los nuevos estilos que han aparecido desde 1945 hasta ahora. Éste es el tiránico, *príncipe de la oscuridad y del silencio* que sigue dictando sus leyes con su *música social de la calle*.

DISCOGRAFÍA SELECTIVA

Una discografía completa, aparte de ocupar varias páginas, no sería de utilidad sino para cuatro fanáticos coleccionistas que, por otra parte, ya la deben poseer en su totalidad. Sería sin embargo interesante una selección, no de *lo mejor de*, sino que sea representativa de cada una de las etapas en la evolución de este imprevisible creador. Existe una discografía completa editada por la revista especializada *Quártica Jazz* pero, aparte de ser algo confusa, sólo trae las referencias de las ediciones originales americanas. (Probablemente esté copiada de una revista norteamericana). Se intentará aquí ofrecer datos más cercanos, tanto en el tiempo como en el espacio.

(1) Con Charlie Parker: *Bird Symbols* (1946-47). Ed. española: 1979. Discophon J 4427. (Con C. Parker, M. Roach, Duke Jordan, etc.).

(2) Época 1948-50: *Nacimiento del Cool* (*Birth of cool*) (1949-50). Ed. española Movieplay (1972s) 21 454. (Con J.J. Johnson, K. Winding, L. Kónitz, G. Mulligan, J. Le-

wis, Al Mac Kibbon, G. Schuller, M. Roach, K. Clarke, etc...).

(3) Época 1950-54: *Miles Davis* (1952-53) (doble LP) Ed. española: Blue Note-Hispavox 500.7/500-8 (1972) (Con J.J. Johnson, H. Silver, P. Heath, O. Pettiford, A. Blakey, J. Mac Lean, G. Coggins, J. Heath, etc...).

Walkin' (1954): Ed. francesa. (Año no indicado). Prestige 7608. (Con D. Schildkraut, L. Thompson, H. Silver, P. Heath, K. Clarke). *Miles Davis and the modern jazz giants* (1954). Ed. alemana: Bellaphon. Prestige BJS 40 147 (año no indicado). Ha sido parcialmente editado en España bajo otro título dentro de un LP antológico de cuyas referencias no dispongo. (Con M. Jackson, T. Monk, P. Heath, K. Clarke).

Oleo (1954): Ed. alemana: Bellaphon-Prestige BJS401 67 (año no indicado). (Con H. Silver, S. Rollins, Percy Heat, K. Clarke). *Conception* (1951). Edición francesa (año no indicado) Prestige 7744. (Con S. Rollins, J. Mac Lean, W. Bishop, T. Potter, A. Blakey).

(4) Con John Coltrane: *Miles Davis* (1956). Ed. española 1974. Prestige (doble) MP 40 078-40 079. (Con J. Coltrane, Red Garland, P. Chambers, Philly Joe Jones). Esta edición corresponde a la unión de 2 LPs distintos: «Cookin'» y «*Relaxin'*» with the Miles Davis quintet (USA. Prestige 7094 and 7129).

Steamin': (1956). Ed. francesa: 1968. Prestige 7508 (misma formación).

Workin': (1956). Ed. original: Prestige 7166. Se ha publicado en España en un doble LP que incluye también a *Steamin': Workin' and Steamin'* (misma formación). Prestige 500/171-72 (doble).

(5) Años 60: *Blue Moods* (año no indicado, ni de grabación, ni de publicación). Ed. española: Marfer M40-001. (Con T. Charles, B. Woodman, C. Mingus, Elvin Jones). *Seven steps to heaven*: (1963). Ed. española (año no indicado) CBS saps 60 029. (Con George Coleman, H. Hancock, T. Williams, R. Carter, V. Feldman, etc...).

Miles in the sky: (1968). Ed. holandesa CBS 85 548 (1968). (Con W. Shorter, H. Hancock, T. Williams, R. Carter y George Benson).

In a silent way: (1969). Ed. española: CBS 63630 (año no indicado). (Misma formación pero con J. Mac Laughling en vez de G. Benson, Dave Holland en vez de Ron Carter y a los que se añaden Chick Corea y Joe Zawinul).

(6) Años 70: *Live at Fillmore East*: (1970) (No editado en España. Referencias desconocidas). Es el disco más representativo del Miles Davis de los años 70.

Bitches Brew: (1970). Ed. española: CBS-S-66236. (Mismo personal que en *In a silent way*, más M. Henderson, B. Maupin, Lenny White y Jack de Johnette en vez de Tony Williams).

Jack Johnson: (1970). Ed. inglesa: CBS 70085. (John Mac Laughling, Keith Jarrett, el resto no identificados). Inédito en España. *The big fun*: (1974). Ed. española CBS 88024 (1974). (Shorter, Mac Laughling, Corea, Hancock, Keith Jarrett, Zawinul, S. Grossman, Badal Roy, Kalil Balakrishna, Harvey Williams, Airo Moreira, Mtume, Al Foster, Carlos Garnett, Jack de Johnette, Ron Carter, Michael Henderson).

(7) Años 80: *Decoy* (1984). Ed. española: CBS 25951 (1984). (B. Marsalis, B. Evans, A. Foster, D. The Munch Jones, J. Scofield, R. Irving III, Mino Cimbela).

Faltan decenas de obras, algunas muy importantes, pero quedan resumidas las distintas etapas de un viaje que todavía sigue su curso. En una entrevista concedida a J.R. Rubio (*El País*, oct. 1983), cuando se le preguntó por el próximo rumbo de su música, contestó: «No lo puedo decir (...) Pero en todo caso será mi dirección. Toda la música que toco viene de mis raíces negras. ¿Cómo puedo tocar otra cosa que la música de mi color? El negro es la base, para mí JAZZ significa NEGRO».



TOM WAITS

Jesús Arias

Tom Waits a las cinco de la mañana es como encontrarse una puta de barrio bajo en la cama de uno después de haber andado por ahí charlando de filosofía con una chica bien. Uno sólo habla de Tom Waits cuando está absolutamente borracho y se acuerda de Rita Hayworth cantando en *Gilda* o de la muchacha más obscena del mundo. Es una pena que la gente empiece a hablar de él, de Waits, con la misma retórica snobista —hay muchos snobs ahora, de verdad— con que hace meses se hablaba de Mishima, el chino ése. Una pena que ya no esté en las rebajas cutres de los grandes almacenes y que haya dejado de pertenecer al círculo de los malditos para iniciados de hace años, como en aquellos tiempos de los quince recién cumplidos y el primer exceso de cubatas y las fiestas en mórbidos sótanos en donde descubrimos entre teta y teta a los Rolling Stones y los Sex Pistols. Si un post-moderno —tiene un look que para qué, qué cosa más auténtica, tiene un punto de lo más guay— me viniera hablando del Tom Waits como si fuera su padre, le pegaría. No lo soporto.

Porque Tom Waits toca blues como los negros de la calle Bourbon en el año treinta y tres —aquellos negros con anillos como huevos y saxos blancos—, y canta baladas como Leonard Cohen, y cuando le da la gana pone voz de Bruce Springsteen, y se escapa de copas con Keith Richards —de los Stones, ¿no?, un poco pasados los Stones ¿no? nada de totales ¿no? ya están viejos, o sea, ¿no? son ésos que tocaban o sea el Angie, ¿no?— a cualquier taberna de la calle más podrida de Nueva York. Y para colmo usa perilla.

Tom Waits a las cinco de la mañana es como que tu novia de toda la vida, Maribel, —el sexo por el sexo es una estupidez, cariño— te diga de repente, hazme un sesenta y nueve.

Tom Waits es imposible.

Tom Waits es el chico de la moto reina. La cordial mala leche del hermano mayor, la botella de cazalla que le descubrimos en un rincón de su habitación y que nunca nos atrevimos a oler por miedo a que el hígado nos saltara por los aires. Es un ídolo rock en viejo y en chico, destilando una rabia que tira de espaldas o una amargura que te echa a llorar cuando te encuentras que Maribel encontró al señor Goodbar en un tío que mide un metro ochenta más que tú y tiene un trabajo más que tú, y un coche más que tú y los ojos azules más que tú. La psicología del nunca aprenderé.

Y es entonces cuando un día te cae el plástico ése en las manos, con la portada obscena el *Rain Dogs* o el *Swordfishtrombones* o *Closing time* o *Blue Valentine* y tú dices, esto qué coño es, quién es éste. Y resulta que lo que siempre quisiste oír, los Rolling Stones elevados al salvajismo de los Rolling Stones, Louis Armstrong con una so-

breddosis etílica, Jim Morrison sacado a puñetazos de la tumba, Bertolt Brecht delante de la cámara de gas, David Bowie haciendo de travesti viejo en un garito del barrio chino, J. J. Cale arrojado a los escombros de una fábrica o Leonard Cohen con una herida de guerra. Es una garganta quemada, triturada, machacada y rociada con gasolina que aún puede farfullar entre dientes, chica, ni tú ni yo pertenecemos a este lugar. Tom Waits son todos los muertos del rock'n roll en uno, y que además se atreve a editar discos de bajo presupuesto con dieciséis canciones y a tocar con instrumentos que sólo existen en las borracheras: vasos vacíos golpeando la madera raquítica de una taberna de mala muerte, el pitido de una cafetera con resaca, el sonido a maracas del roce de unas medias zurcidas, el platillazo de una cerilla encendida en la cremallera de los pantalones, y los guitarrazos que dan los muelles de la cama de un motel. La reverberación de una casa vacía.

Y entonces uno se va y se traga todas las películas de F.F. CoP.P.Ola sólo por verle tocar la trompeta y leer los textos de sus canciones en *One from the heart*, o mirarle haciendo el papel de camarero que se fue y está de vuelta y volvió a irse y volvió a volver en *La Ley de la Calle*.

Porque Tom Waits es el grado de perversidad y morbo que hay en cada uno, el termómetro de la soledad, el ruidoso silencio de la madrugada. Es ideal para tener sueños húmedos y el cenicero lleno de cigarrillos.

¿Qué más se puede pedir de un músico en estos tiempos?

Tom Waits a las cinco de la mañana es sólo Tom Waits a las cinco de la mañana

Sobre la mesa

¿estarán advirtiéndolo un drástico bajón del listón ético? ¿Habrá bajado tanto la cotización de la condición humana que, para defender al hombre haya que pedir que, por lo menos, se le trate como a los animales? Hay motivos menos sombríos para ser ecologista, pero éste puede ser definitivo.

IMPRESCINDIBLE.-T.N.T. terminaba de grabar las *Coplas a la muerte de su colega* para el *Rimado de ciudad*, y todavía nos quedaba una mañana libre en Madrid. Ellos querían ver el *Guernica* (claro) y, camino del cuadro, vimos el álbum de discos en un escaparate de la Gran Vía: *La ópera de perra gorda*, de Brecht y Weill, cantada por Lotte Lenya, con la propina de una selección de canciones para cabaret de los mismos autores. Más tarde, en un disco de David Bowie, *Rare*, encontré una impresionante versión de una canción de Weill, *Alabama song*, la misma que años antes cantara Jim Morrison con un resultado que la propia Lotte Lenya aplaudió. Hubo más flazgos, *Speak low*, cantado por Billie Holiday, en un disco de la Verve, etc. Ahora, y otra vez con Jesús Arias, me encuentro *Lost in the stars. The music of Kurt Weill*, un insuperable homenaje al músico alemán y, para quien no se interese por esas cosas, un disco absolutamente moderno. El resultado debe ser fruto de las dos cosas a la vez: Weill, que por su formación musical inicial podía haberse convertido en un compositor minoritario, asumió las formas de la música popular contemporánea de manera radicalmente alternativa a su explotación comercial; y los intérpretes de este disco, que tienen una larga carrera en la industria discográfica, mantienen ante esa música popular —en el caso de alguno de estos intérpretes, decisivamente moldeada por ellos— una actitud crítica personal e inteligente que, como a un resultado natural, tenía que llevarlos al encuentro con Weill. Oír la *Canción de septiembre* de Lou Reed sin pensar que Weill la escribió para él o incluso que es una composición del propio Lou Reed, resulta prácticamente imposible. Lo mismo sucede con Tom Waits, Sting o Marianne Faithfull. Al terminar de oír el disco completo, uno tiene la impresión de que ha escuchado lo que se salvará o quedará de tanta música pretendidamente imprescindible como se nos oferta todos los días. Y probablemente elija, para retener la atmósfera que esa música crea, el sonido del *Youkali tango* del Armadillo Strings Quartet, el momento más sorprendente de una audición como pocos discos pueden proporcionarla. Me permito recomendar, para quien quiera hacerse cargo de la historia que hay detrás de todo esto, la lectura del *Diario de trabajo* de Bertolt Brecht, en el que están recogidas, junto a otras mil cosas, las reflexiones provocadas por la colaboración entre Brecht y Weill. El tema es siempre el mismo: la cultura popular. Y este disco es, creo, una excelente pieza de convicción en favor de aquellas propuestas.



AMAR EL CINE

José Carlos López Riera

AMAR EL CINE. Éste es el título de un ciclo que viene a conmemorar las bodas de oro de la Twentieth Century Fox.

Eficaz gestión, sin duda, la llevada a cabo por Benjamin Benhamou, Director Gerente de Hispano Foxfilm en España, que ha promocionado este aniversario, primero en Madrid y Barcelona, y ahora en Granada, gracias al esfuerzo común de la Diputación Provincial y la Universidad.

Desechamos *ad initio* la absurda pretensión de comentar unitariamente el conjunto de las veintiocho películas que integran esta selección. Directores tan variados como Ford, Murnau, Hawks, Mamoulian, Lang, Renoir y Lubitsch aparecen en esta muestra, con obras que van desde 1926 a 1946. Veremos, sin embargo, cómo se desenvuelve el cine americano de esa época, cuáles son las circunstancias que encuadran y explican en buena medida las viejas cintas que ahora tenemos ocasión de ver.

Los diez años que siguieron a la primera guerra mundial fueron para el cine norteamericano un periodo de prosperidad conquistadora. Las películas extranjeras fueron eliminadas de los programas de las salas de los Estados Unidos. En el resto del mundo, los films norteamericanos ocupaban un lugar privilegiado. Millones de dólares invertidos en el cine lo habían transformado en una empresa comparable, por su capital, con las mayores industrias: automóviles, petróleo, cigarrillos, etc.

Algunas grandes compañías, como la Fox, dominaron la producción, la explotación y la distribución mundiales. Lazos cada vez más estrechos las unieron a las grandes potencias

de Wall Street. Pero los banqueros no confiaron tanto en los realizadores como en las vedettes. Los verdaderos amos de los films fueron desde entonces los *producers*, hombres de negocios elegidos por Wall Street, y la taquilla fue casi siempre su principal guía. Los *producers* permanecían en la sombra mientras que la *vedette* era la fachada de Hollywood y el *star system* la base de su dominio. La publicidad creó alrededor de los ídolos una atmósfera de leyenda. Sus amores, sus divorcios y sus casas se constituyeron en asuntos de interés y de discusión para países enteros.

Para arruinar a los cines rivales, Hollywood organizó la emigración de los mejores realizadores y actores extranjeros. Los Estados Unidos habían visto con inquietud el florecimiento del cine alemán. A cambio de ayuda financiera prestada al cine alemán durante la crisis de la República de Weimar, muchas de sus principales glorias tuvieron que dirigirse a Norteamérica: en 1923 Lubitsch, más tarde Murnau, Korda y Lang, entre otros.

El ejemplo del cine europeo inclinó a algunos directores americanos hacia realizaciones en las que el arte se anteponía al comercio. Pero dos acontecimientos sucesivos vinieron a poner fin a este periodo: el advenimiento del cine sonoro y la gran depresión de 1929, que abrió la quiebra de Wall Street.

Con la llegada del sonoro a Europa, cuando se proyectaron los primeros films norteamericanos hablados, en París se gritó: *En français!* y en Londres se silbó el acento yanqui.

La disminución del número de películas norteamericanas fue acompañada de una vuelta a la producción de cines nacionales en los otros países, pues el público exigía actores que hablaran su idioma. El doblaje permitiría, poco después, emprender la reconquista de los mercados perdidos.

Hollywood se había jactado durante algún tiempo de escapar a la crisis: el cine hablado fascinaba al público y los parados iban a buscar el olvido en las salas oscuras. Pero cuando se agotaron sus recursos por la prolongación de la crisis las cifras de los negocios se desplomaron.

En 1934, cuando la recesión tocó fondo, vino un periodo de cierta estabilización. Hollywood, con la esperanza de una nueva

prosperidad, que efectivamente le aportó la guerra, recobraba un tanto su antiguo optimismo. Sin embargo, el cine norteamericano dejaba de interesarse por las cuestiones de su tiempo: los grandes acontecimientos de los años treinta —la crisis, el desempleo, el fascismo— no aparecían entre sus temas habituales.

Hasta aquí algunas notas que podrían clarificar, siquiera someramente, ciertos aspectos de veinte años de cine norteamericano.

SUBTITULOS Y DOBLAJES

Angel Vidal

El caballo de batalla habitual de los cinéfilos es la reivindicación de las versiones originales subtituladas. En el doblaje, ya se sabe, se pierde la expresión y la calidad de voz de los actores, el doblaje es un falseamiento del original, no es lo auténtico. Sin embargo, los beneficios mayores de este celo purista, de estar plenamente implantado, estarían en la protección del cine nacional, cosa nada desdeñable por otro lado. Tienen sentido sólo cuando se conoce, al menos medianamente, la lengua original, es decir, en las pocas lenguas que presumiblemente el público conoce. La mayoría no se encuentra en este caso y en el otro son los menos los que conocen dos o más lenguas extranjeras.

Oír y leer representan dos actividades bien diferenciadas, con distintos medios, trabajo mental y organizaciones del discurso, y en consecuencia, con diferentes posibilidades. Al ser la segunda más lenta y necesitar mayor atención, los subtítulos se ven obligados a reducir considerablemente el *texto*. Además todo el *plus* de información que presenta el lenguaje oral frente al escrito, toda la riqueza expresiva de la entonación, del ritmo, de los giros y modos orales, no queda en absoluto reflejado en el texto y resulta muy difícil —desconociendo la lengua hablada— identificar éste con el discurso oral y sus diversas inflexiones —además las modulaciones de éste en las diversas lenguas (y su relación y correspondencia con gestos, actitudes, etc.) es algo convencional, por más que muy parecido en todas ellas, no directamente traducible. Por otro lado, el subtítulo substrahe la atención del espectador al filo inferior de la pantalla, donde no suele estar el centro de interés de las imágenes, produciendo una grave perturbación de las condiciones propiamente cinematográficas, para las que las películas han sido concebidas y en las que deben recibirse. Estos problemas, nada desdeñables, son mayores a medida que crece la cantidad de diálogo, bastante considerable en la mayoría de los casos.

Por si esto fuera poco se podrán añadir otros inconvenientes: las versiones subtituladas eliminan para el espectador las diferencias lingüísticas derivadas de las diferencias geográficas, de clase social y de situación —tonos coloquiales, familiar, formal, distendido, etc.—, o en todo caso los señala muy toscamente; se hace difícil, cuando las imágenes no lo reflejan claramente, diferenciar qué texto es emitido por cada cual; es incapaz de reflejar las diversas voces que hablan simultáneamente o superponiéndose unas a otras parcialmente.

En fin, los subtítulos son también un falseamiento del original. Se trata, pues, de bus-

car el mal menor, de qué modo se pierde menos, se conserva lo más importante. En las subtituladas, hablamos para el caso en que se encuentra la mayoría de la gente, con todos los inconvenientes dichos de los subtítulos, los diálogos originales no aportan más que una vaga información, timbre y tono de voz de los actores, línea melódica general, ritmo, todo en términos generales, sin los suficientes elementos para su correcta interpretación. Salvo la calidad de la voz de los intérpretes —aunque esto para los fetichistas pueda ser lo esencial—, nada que el doblaje no pueda dar y superar ampliamente y sin introducir ningún elemento ajeno que altere el normal funcionamiento de los productos cinematográficos. El doblaje, pues, como mal menor, al menos todavía para la mayoría de la gente (de todos modos, lo ideal sería la proyección simultánea en las dos versiones).

Se comprenden, sin embargo, las airadas protestas de los cinéfilos. En España los doblajes son nefastos. Ahí está el verdadero problema. El doblaje no tiene por qué ser malo. En teoría, una versión doblada podría superar a la original. Muchos directores ruedan sin sonido y luego doblan las voces, a la vez que introducen todos los ruidos necesarios, con resultados espléndidos. Incluso alguna vez cambian en el doblaje la voz de algún actor buscando otra que funcione mejor. El problema está en que en este país tiene acaparado este trabajo un grupo reducido de dobladores que trabajan, a tanto la palabra, a toda prisa: lo doblan todo, las películas, las series de TV y los vídeos. Por otro lado estropean en el doblaje, no pocas veces, la mezcla final de voces, ruidos y música.

Lo peor de esta tiranía del doblaje que sufrimos es que es de consecuencias incalculables, en su sentido más estricto: imposibles o muy difíciles de calcular. Es mucho más objetivable y consciente para el espectador, todo lo referente a la imagen que lo concerniente al sonido. Más allá de su mala calidad, lo más grave es que sea un grupo cerrado de voces. Supone unos patrones fijos repetidos siempre, unos cuantos de señora, otros pocos de jovencitas, otros de niños (las mismas voces de señoras mayores para niños de dos o seis años, igual da), otros pocos para los hombres, y dentro de ellos unas determinadas especializaciones (buenos y malos, con carácter o sin él, viejos o no, el tonto, el apuesto, etc.). En estas pocas posibilidades ha de encajarse todo. Y estas voces, que trabajan siempre del mismo modo, con unos esquemas fijos de inflexiones, el mismo viejo estilo convencional de declamación, han de traducir el limitado (para ellos) mundo expresivo de la comunicación oral. Hay, pues, una elección previa, que el espectador desconoce, para encajar los originales en un determinado patrón o en otro. Inconscientemente se relacionan así los más diversos personajes, se le asignan de antemano unas determinadas características. Estas identificaciones observadas desde las voces hasta los personajes pueden ser difícilmente perceptibles, pero operando en el sentido contrario su importancia queda bien destacada. Un ejemplo, los editores de *Dallas* en video, a pesar de su alta cotización, han contratado al mismo equipo de doblaje que se encargó de la serie para su paso en TVE. Acuérdense de la extrañeza del público cuando alguna vez ha aparecido James Stewart con otra voz distinta a la habitual. Es un mundo cerrado donde nadie es nuevo ni diferente, donde no hay matices, no hay diferencias dialectales, ni situacionales, donde las diferencias sociales, cuando las hay, se reducen a una ridícula distorsión del habla engolada de siempre. Como si no hubiera sino una misma película subyacente, unos permanentes tipos ingenuamente definidos. Y esto, por muchas otras razones, es más cierto y más grave aún en TVE. Por no oír las mismas voces de siempre son preferibles los inconvenientes del subtítulo. Lo siento, pero oír a Maggie Gioberti gimiendo como la esposa de Kichi en *El imperio de los sentidos*, no, eso no, destroza la película.





EL PUNTO DE LLEGADA

Los resultados del referendun del 12 de marzo verifican una de las peores hipótesis previstas por el movimiento pacifista para el día después. Sólo los resultados de Euskadi, Catalunya y Canarias impiden que nos halleemos ante la peor de las posibles. Pero, en cualquier caso y ocurriese lo que ocurriese, éramos conscientes de que tras la consulta se abriría una nueva etapa política para el movimiento por la paz organizado y para el conjunto de la izquierda del Estado español.

Los primeros días de esta nueva etapa se están caracterizando por algo de salidas posiblemente peligrosas: la confusión. Confunde, de un lado, la extraña mezcla de alegría y ansiedad, de desánimo y voluntad, de nerviosismo y disponibilidad para la acción que se detecta en los más conscientes votantes del no. Confunde, de otro, la abundancia de ofertas —con paciencia enumeraríamos hasta doce— situadas a la izquierda del gobierno y que aspiran a convertirse en el proyecto político hegemónico del espacio que delimitan los siete millones de votos más éticos, más jóvenes y más conscientes que nunca se hayan emitido al unisono en la historia de la transición. Confunden, en fin, el oportunismo de unos, la improvisación de otros y la atonía de algunos, y confunde, sobre todo, la propia confusión. Sin embargo, entre la niebla asoman algunos referentes claros que sería necesario articular. Enumeramos algunos.

1. Destaca, en primer lugar, el convencimiento generalizado de que los objetivos del movimiento pacifista —que podríamos sintetizar en los cinco puntos ya históricos de la CEOP— continúan vigentes. En este sentido, la *neutralidad activa* se concibe ahora no sólo como algo ético y políticamente necesario, sino además como algo realmente posible. Y, en este sentido también, se puede afirmar que un proyecto de izquierdas que no recogiese estos postulados no sería viable ya en el Estado español. Este es, para nosotros, uno de los más importantes logros de la tarea iniciada hace cinco años por el movimiento pacifista.

2. Como segunda referencia esperanzadora podríamos destacar el convencimiento, también generalizado, de que es preciso avanzar en la profundización ideológica y en la extensión social de la cultura pacifista. El dato cobra importancia apenas se sitúe en el marco del mal momento de la cultura socialista manifestado, sobre todo, en la incapacidad de renovar la perspectiva de revolución social. Cobra más importancia aún si se toma nota del numeroso voto obrero a favor de las posturas atlantistas en nacionalidades como Andalucía. Y, finalmente, es trascendente —hasta la preocupación— si se verifica que bajo ese convencimiento lo que anida es la intuición de que la profundización ideológica del movimiento pacifista puede ser el primer paso de la reconstrucción ideológica de una nueva izquierda capaz de frenar la actual hegemonía cultural burguesa. En este caso, la responsabilidad de los pacifistas sería muy grande: de su profundización ideológica, de su extensión cultural dependerían no sólo su propio futuro como movimiento sino también la reactivación de la capacidad de réplica de un movimiento obrero cuyas organizaciones mayoritarias han ido poco a poco cediendo terreno a la despolitización y a la desmovilización.

3. Como tercer punto luminoso destacaríamos otro convencimiento, unánime, entre aquellos que han sostenido la trayectoria del movimiento pacifista hasta el presente: el de que es imprescindible proseguir la tarea de construcción organizativa del mismo. Se trata, en primer lugar y sobre todo, de una necesidad propia de todo movimiento social

que duplique el número de sus organizaciones en un período de tiempo no superior a dos años. Pero se trata además de una necesidad sentida también por el conjunto de posturas alternativas, disidentes o, sencillamente, de izquierdas existentes en el Estado español.

De los tres movimientos de masas que recogen los anales de la transición (obrero, nacionalista, pacifista) sólo las tareas organizativas de este último han suscitado tanta atención. Caben dos hipótesis: la primera explicaría el fenómeno afirmando que mientras el movimiento obrero ha evolucionado hacia la recesión y el movimiento nacionalista no se ha producido ni mucho menos en el conjunto del Estado, el pacifista es el más masivo, el más unitario y el más extenso, geográficamente, de los tres. La segunda —en la que nos proponemos trabajar— podría formularse aproximadamente así: con la crisis de los partidos comunistas como telón de fondo ha emergido algo que podríamos calificar como *nueva izquierda* —aún sabiendo que el término es antiguo y fue acuñado en un sentido muy diferente— y que se caracteriza por la búsqueda de nuevas formas organizativas capaces de superar la centralización y profesionalización de las decisiones políticas.

Si se verificase esta segunda hipótesis, la concepción del papel del movimiento pacifista se alteraría: éste ya no sería un movimiento social más, coyunturalmente fortalecido, sino que habría de ser considerado como el auténtico vértice capaz de configurar en torno a él la alternativa de transformación global de la sociedad que, asumiendo el programa de neutralidad, cubra el importante hueco organizativo situado a la izquierda de la gestión socialdemócrata del capitalismo. Con menos palabras, el movimiento por la paz organizado se concebiría en el centro de una confluencia alternativa. En seguida es necesario añadir que —para que esa confluencia alternativa sea efectivamente transformadora, para que no sea una nueva formación política, sino una forma *otra* de hacer política— ha de reunir ciertas notas esenciales.

No podrá tratarse, en primer lugar, de una alianza de partidos que repercutan electoralmente en la base social, sino que habrá de construirse precisamente *desde* esa base social. No podrá articularse, en segundo lugar, como un movimiento de masas en torno a una vanguardia revolucionaria, sino que habrá de partirse de un modelo que supere la distribución jerárquica *partido-movimiento*. No podrá configurarse, finalmente, aprovechando la inercia centro-periferia sino que, por el contrario, será preciso revisar la dinámica estatal e incluso apostar por la delimitación de espacios concretos y pequeños de *contrapoder*.

Con estos tres puntos generales intentamos entender la situación y orientarnos en su análisis. Sólo estamos seguros de una cosa: ahora más que nunca es la hora del debate y la profundización. El silencio de los pacifistas en esta coyuntura política equivaldría a perder la iniciativa histórica en favor de proyectos cuya viabilidad y legitimidad no juzgamos, pero que pueden diluirse en los juegos aritméticos de la democracia representativa. Desde luego, son imprescindibles el sosiego y la prudencia, pero tal vez sea la inacción derivada del desánimo nuestro peor enemigo.

La tarea es ardua y probablemente hayamos de realizarla con la compañía del pesimismo; pero si hemos de emprender el viaje hemos de hacerlo pronto; aunque no conozcamos aún sus vicisitudes, al menos tenemos claro el punto de llegada.

Cordialmente,

Francisco Andrade
Manuel González de Molina
Álvaro M. Sevilla
Francisco del Río
y José Luis Serrano

miembros de la ASAMBLEA por la PAZ y el DESARME de GRANADA.

CON LA RAZON, CON EL CORAZON

Miguel Benlloch

Apenas llevamos cinco años de Movimiento por la Paz. Cinco años de optar confiadamente por la neutralidad, sabiendo que con ello estamos por una nueva vida para los pueblos de este Estado.

Partíamos de bien poco y hemos sabido unir lo disperso, aglutinar, tras ese *Otan NO Bases Fuera*, la confianza de miles de personas que en muchos casos venían del desencanto y la dispersión. Traemos una nueva ilusión que ha calado profunda y que no debemos dejar aparcada ante las urnas.

El miedo y la manipulación de los que empiezan a ser como los de siempre, han impedido ganar el referendun. ¿Pero era esa sólo nuestra historia? Somos siete millones de personas que han optado por un programa más amplio que nos conduzca a una liberación mayor. Este referendun ha servido para trazar una línea que nos separa de un gobierno prepotente que llegó a esta contienda con diez millones de votos y se va de ella con nueve, de los cuales tres son de una derecha a la que ya no le preocupa votar con él porque confía en sus planes. El gobierno del cambio ha sido puesto en el lugar que merece, con los aliados que merece, y sabemos que la vida que queremos no va a estar con él.

El movimiento por la paz se encuentra hoy ante la responsabilidad de dotarnos a todos, hombres y mujeres, de los medios que conduzcan a consolidar el movimiento, a ampliar la base social de este enorme NO al gobierno. Para ello todos somos precisos, todos salvo los urgentes y los escépticos; conocemos los resultados de ambos en los últimos años. De los urgentes, porque querrán hacer fuerza parlamentaria sin otro punto de mira; de los escépticos porque desconfían de nuestros medios y situarán la vuelta a casa como escondite necesario.

El movimiento por la paz ha logrado una gran muralla de varios millones de personas se hace importante seguir colocando bajo nuestros objetivos los logros que lo han hecho posible. En primer lugar, la movilización continuada que ha roto nuestra desconfianza y ha posibilitado la conjunción de esfuerzos que antes andaban diseminados y empujados. En segundo lugar, el aprendizaje que ha supuesto el encuentro con variadas opciones e ideologías, la unidad que debe servirnos para seguir profundizando en la opción de la paz, de una paz sin opresión. Nunca habíamos logrado tanto sentirnos todos y todas necesarios sin pontificar con una verdad que excluya. Saber entender estas dos razones nos seguirá haciendo fuertes.

La OTAN, con su *si* de terror, seguirá siendo una opción nefasta y peligrosa; pero junto a esa necesaria vigilancia sobre los planes del PSOE, debemos comenzar ya a hacer de las bases americanas un objetivo unitario y movilizador. El gobierno debe seguir siendo presionado con parecidos medios y modos como lo hemos venido haciendo hasta ahora, para seguir mostrando su rostro autoritario y bárbaro.

¿Cuál es nuestra próxima fecha?■

TELEVISION Y DEMOCRACIA

Modesto Saavedra

La campaña institucional realizada por TVE en torno al reciente referendun sobre la permanencia de nuestro país en la OTAN ha permitido comprobar algunas evidencias. No me refiero a la campaña institucional realizada en televisión, sino a la realizada por la institución TVE. Su toma de partido en favor de la opción oficial del PSOE y del Gobierno ha sido oportunamente denunciada por otros grupos y medios de comunicación. La parcialidad en el tratamiento informativo de las distintas opciones llegó a su climax la noche del nueve de marzo, en la que, a una hora de máxima audiencia, un tribunal de periodistas de «la casa» entrevistó, uno tras otro, a Gerardo Iglesias, Manuel Fraga y Felipe González. Quien contempló aquella parodia no pudo menos que sentirse abochornado. Yo creo que el bochorno alcanzaría al mismo beneficiario teórico del programa, quien ya ha tenido ocasión otras veces de criticar la programación de televisión. (Parece que ha dicho alguna vez que viendo televisión le entran ganas de subirse por las paredes). Y no por honestidad, que en este caso no es preciso suponerse, sino por agravio a la inteligencia. La cosa fue tan burda que no se explica sino por el nerviosismo derivado de la probabilidad de la derrota dibujada en las encuestas y la voluntad de seguir las consignas del partido, que movilizó a tope todos sus recursos.

Así que, como digo, la campaña institucional de TVE ha permitido comprobar ciertas evidencias: en torno al PSOE y en torno a la propia TVE. Evidencias sobre el maquiavelismo de los detentadores del poder, del que ni un partido con tanta credibilidad democrática como el socialista obrero español queda a salvo. Parece como si el ejercicio de la política estuviese maldito, como si todos los que ejercen la profesión de gobernar cayesen sistemáticamente en la tentación de utilizar los resortes que tienen a su alcance para lograr sus objetivos. Y ello aún a costa de los principios y de la moralidad: de los principios democráticos y de la moralidad del juego limpio. Parece como si nadie creyese de verdad en la democracia, como si ésta fuese sólo un convencionalismo que permite funcionar a un sistema político, un procedimiento más o menos aceptado que permite conseguir la lealtad de la población. Tanto más necesaria se hace, pues, la actitud de rebeldía, de oposición y de denuncia, tanto más necesarias las pruebas de vitalidad de un cuerpo político dispuesto a ejercer la soberanía y no una simple adhesión a los reclamos de unos dirigentes ilustrados.

Evidencias, también, sobre el propio carácter de la televisión pública. Como agencia política e ideológica del Gobierno, no es exagerado afirmar que es lisa y llanamente ilegal. Obligada a la imparcialidad en la campaña, se ha mostrado su ilegalidad al tomar partido mediante un práctica reiterada y comprobable del favoritismo informativo. No puede ser de otra manera, porque ese vicio está inscrito en el mismo Estatuto de 1980 que regula la institución, y que se manifiesta cotidianamente. La campaña sólo ha aumentado la intensidad de un tratamiento usual. Por eso su ilegalidad es constitucional. La poderosa influencia que el partido mayoritario y el Gobierno —lo que equivale a decir el Gobierno— ejercen sobre la programación a través de los órganos de dirección y de control, contradice una interpretación mínimamente liberal y democrática de la norma que garantiza la libertad de expresión e información. Lástima que esta situación se intente arreglar mediante una reforma destinada a dar cancha a los monopolios■



DEJA TU TIERRA

NO LE CANTES QUE NO TE ESCUCHA

NO HACE FALTA QUE TE VAYAS LEJOS

DÉJALA AQUÍ MISMO

Poco valen las
armas que la
sangre no nu-
tre ante un
pueblo de
pómulos
noble-
mente
dis-
puestos,
poco
va-
len
las
ar-
mas:
les falta
voz y
frente, les
sobra es-
truendo
y humo.
Poco podrán
las armas: les
falta corazón.

Separarán de
pronto dos
cuerpos abra-
sados pero
los cuatro
brazos a-
vanzarán
buscán-
dose
en a-
mora-
da-
men-
te.
A-
rra-
sarán
un hom-
bre, des-
clava-
rán de un
vientre un
niño todo
lleno de
porvenir
y sombra.