

OLVIDOS

15



POLICIAS Y LADRONES

**OLVIDOS
DE
GRANADA**

Edita:
Área de Cultura de la
Excm. Diputación Provincial
de Granada
Presidente: Antonio Martín Olid

Director:
Mariano Maresca

Consejo editor:
Juan Manuel Azpitarte,
Juan Calatrava, Luis García Montero,
Rafael Juárez, Ignacio Mendiguchía,
Juan Carlos Rodríguez,
José Carlos Rosales, Alvaro Salvador
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 Gábia,
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

SUMARIO

4 LA ESPUMA DE LOS DÍAS *¡Catástrofe! ¿Qué catástrofe?*

8 Rafael Alberti
Alabanza y aroma de la poesía hispanohebra.

LA FÁBRICA DE SUEÑOS
16 Tomás A. López Pumarejo
Falcon Crest, Dinastía, Dallas. La era de Reagan como intertexto.
20 Juan Carlos Rodríguez
Las hadas, un mito para la historia.

PERSONAL
27 César Antonio Molina
Entrevista con Italo Calvino.
30 José García Leal

Unamuno en su poética.
34 Lourdes Sánchez Rodrigo
Unamuno: catalanizar España.
36 Pablo Alcázar
Blanco White: la mujer y el cura ilustrado.
39 Jesús Fernández Palacios
Carlos Edmundo de Ory y el A.P.O.

1936
43 Antonio Martínez Sarrión
44 Bernabé López García
Salvador Vila Hernández, arabista y universitario, en el cincuenta aniversario de su muerte.
49 Roberto Carlos Manteiga
La voz de la agitación en los poetas del 27.
52 Wenceslao Carlos Lozano
El debate anarquistas-comunistas en L'Espoir de André Malraux, en el cincuentenario de su publicación.
55 Pilar Mañas Lahoz
Spanish Front: Writers on the Civil War.
56 Antonio Jiménez Millán
Louis Aragon y la poesía de la resistencia.
58 Javier Egea

59 Jaime Gil de Biedma
Diario de 1956 (fragmento).

CIUDAD
65 *San Lázaro: el vacío tras la muralla.*
69 Angel Isac
Historia y planeamiento urbano: el monumento y la ciudad.
72 José Seguí y Pedro Salmerón
El Plan Especial: la hora de la Alhambra.
80 Pere Gimferrer
Doble Alhambra
Luis Antonio de Villena
La Alhambra como nosotros.

POLICIAS Y LADRONES
82 *Bajo la trama.*
84 Alfredo Galasso
Un Estado dentro del Estado. La mafia, poder reaccionario.
90 Antonio Muñoz Molina
Novela negra
93 Justo Navarro
Culpable sin crimen
94 Pier Paolo Pasolini
La droga: una auténtica tragedia italiana.
99 Luis García Montero
Pier Paolo Pasolini o la angustia del linchamiento.

102 Sergio Hinojosa
Aquellos dioses (Fragmentos de un diario).
106 Ignacio Mendiguchía
La semana de los espejos (Fragmentos de un diario).

EL CURSO DE LOS ASTROS
124 Pablo Carrascosa González
La banda del club de los corazones solitarios del Sargento Pepper.



¡CATASTROFE!

¿QUE CATASTROFE?

1. Una catástrofe no produce cansancio. Sí estupor o sangre, pánico en el primer momento y luego la impotencia en que nos hunde todo lo que ocurre sin aviso, repentino como un espasmo. Pero pensamos así porque hemos reducido el concepto de catástrofe. ¿Acaso no hay desastres lentos, siniestros que tardan siglos en consumarse, pero que desde el primer instante están produciendo ya sus peores efectos? Carecemos en nuestra sensibilidad de un registro adecuado a esas catástrofes de larga duración. Solemos confundirlas con la vida que es así. Y eso es lo mismo que acostumbrarse. Llega así un día en que uno se siente definitivamente cansado —por nada y por todo— y ahí se queda. No parece entenderlo, pero la razón es esa: las catástrofes que más contundentemente han marcado la historia (el esclavismo, el feudalismo, el capitalismo) sobre todo producen cansancio. Y esa es la pelea.

2. Una catástrofe de larga duración, un desastre lento, resulta difícil de identificar porque esconde sus efectos, los diluye en el aire (contaminado) y los alimentos (adulterados), los sitúa fuera de nuestro campo de visión (a nuestras espaldas, en los ojos de quien siempre nos sigue y nos vigila), los administra en dosis inapreciables pero efectivas (cada mañana el desayuno y el desconocimiento, cada noche el sueño pesado y el desconocimiento). Llega así un día en que uno se siente definitivamente cansado —por todo y por nada—y ahí se queda. Y esa es la pelea.

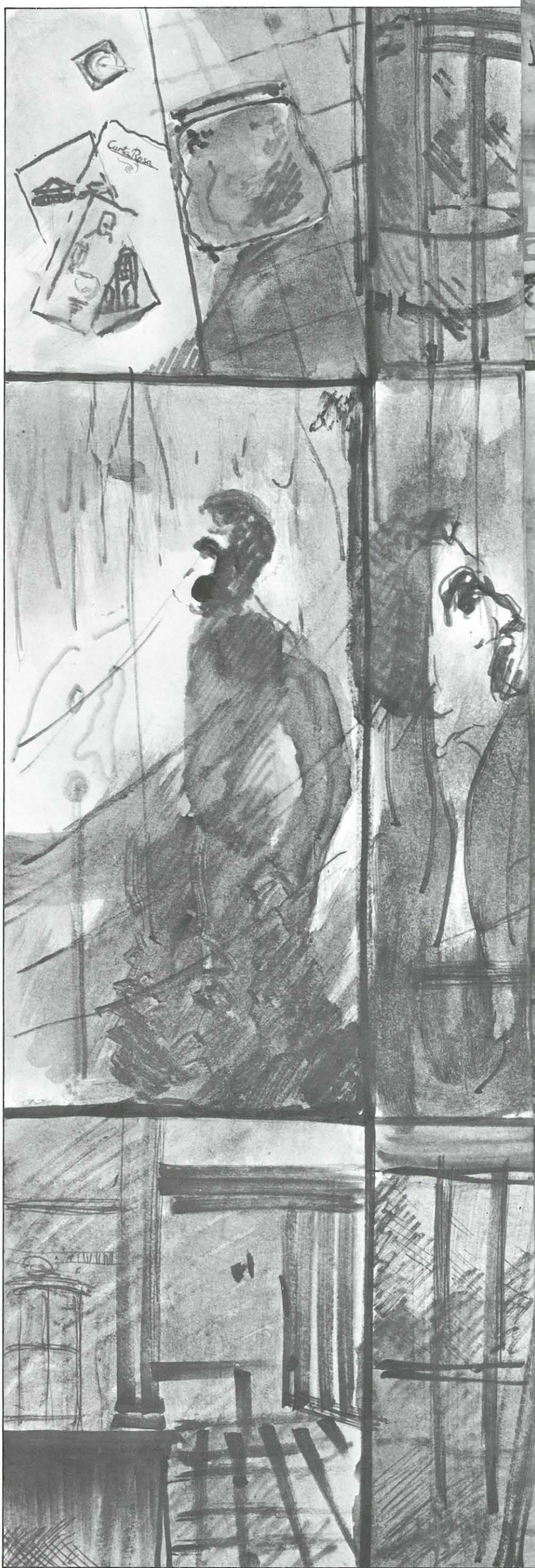
3. Una catástrofe es una ciudad que no ha cambiado, una catástrofe es un incendio que ya ha quemado, una catástrofe es un fuego que todavía no ha ardido, una catástrofe es la insistencia en la repetición, una catástrofe es la demagogia en vez del razonamiento, una catástrofe es la envidia en vez del razonamiento, una catástrofe es el populismo, el oportunismo y el clientelismo en vez del razonamiento. Una catástrofe es el cansancio. Y esa es la pelea.

De los acontecimientos culturales más recientes, sin duda el *Año Lorca* es el que debe encabezar un análisis hecho desde esta ciudad. En otro lugar de este mismo número, se hace un análisis de las *Lecciones sobre F.G.L.*, el ciclo de conferencias que tuvo lugar durante el mes de mayo y que en principio era una las apuestas más firmes de la Comisión encargada de elaborar y conducir el programa del Cincuentenario, presidida por Andrés Soria Olmedo. En relación con esas *Lecciones*, hay un dato que debe destacarse a la hora de abordar un balance general de los resultados: el público asistente fue abrumadoramente escaso, a pesar de que en el programa figuraban los lorquistas tenidos por más solventes. Cuando al final del año el propio Andrés Soria expuso su Memoria de lo hecho, no dudó en reconocer que el programa no había conectado con la ciudadanía. Y es cierto. Salvo en las representaciones de *Yerma* por la compañía de Nuria Espert y el *remake* del *5 a las 5* en Fuentevaqueros, todo lo expresado por las autoridades (hay que recuperar a «un Federico vivo», etc.) quedó en pío deseo. Andrés Soria dijo en su memoria algo que puede ayudar a comprender ese aislamiento de la conmemoración: según él, a lo largo del año había quedado de manifiesto la incapacidad de los distintos escalones de la Administración para asumir en las condiciones necesarias una iniciativa de este tipo. Dicho por Andrés Soria, hay que creerlo. Pero nos parece que hay otra razón más para comprender aquel resultado: el mismo programa.

En efecto, el programa dispuesto por la Comisión respondía a un criterio muy definido y asumido sin el menor deseo de esconderlo: fue un programa *académico*. Y no es difícil adivinar la intención que había en ese propósito. La obra de García Lorca debe ser leída con la misma distancia y serenidad con la que se lee el resto de los llamados clásicos; y justamente una de las coartadas de la manipulación de Lorca por la derecha señorial y populista ha sido —además de su propia incultura— la de aislar partes de su obra para pretender conectarlas artificialmente con unas hipotéticas raíces populares. Tomar a Lorca en serio, como sin duda merece, exigía por tanto situarse en un terreno bien lejano de ese tipo de extrapolaciones y distorsiones. ¿Era la Academia el terreno ideal como alternativa? Y en cualquier caso: ¿era esa aproximación académica a Lorca incompatible con otras propuestas que dieran a la conmemoración una dimensión civil, ciudadana? El programa no encontró, por tanto, el eco que no buscó.

Estaría de más hacer ahora un examen determinado de cada una de las actividades programadas, pero hay algunos extremos —positivos y negativos— que conviene destacar. Sin duda, una de las propuestas que más expectación había creado era la exposición sobre la vida de Lorca. Ni un sólo reparo al resultado exhibido en el Hospital Real: era sencillamente ejemplar. Pero en torno a ese acontecimiento hay dos datos singulares que no deben pasar desapercibidos. En primer lugar, esa exposición costó quince millones de pesetas, y no habiendo en ella nada que no pudiera estar en un libro, resulta incomprensible que no se considera prioritario editar el catálogo correspondiente. Hubiera sido mucho más barato y hubiese llegado a mucha más gente. En segundo lugar, el montaje de la exposición tuvo que empezar días después de lo previsto porque en el Hospital Real iba a tener lugar una cena —con motivo de la entrega de unos premios a la popularidad—, y hasta después del fasto no se podían ocupar sus naves con los preparativos de la exposición. Cuando ésta llevaba diez u once días abierta al público, fue retirada provisionalmente —desmontada y vuelta a montar por increíble que parezca—, porque en el citado Hospital Real iba a celebrarse otra cena, esta vez de una institución vinculada a la Administración y con representantes de instituciones pertenecientes a la Comisión organizadora del *Año Lorca*.

Del *Año Lorca* parece que quedarán, ante todo, las ediciones y lo que puedan dar de sí, a largo plazo, los recitales por toda la provincia. Otras cosas en principio interesantes han quedado muy lejos del público, o incompletas. Entre las primeras —y es de lamentar— están la exposición de carteles y la del *Sketch de la nueva pintura* (aunque en esta faltaran pintores y, cuando se descolgó, todavía faltara el catálogo). Entre las segundas, quedan precisamente los dos actos que sí lograron conectar con el público. En 1986, la versión de *Yerma* creada por Víctor García es un espectáculo necesariamente incompleto: le falta el momento histórico en que se creó y eso limita el propósito de transgresión que hay en su base. Otra cosa es que, aquí y ahora, pueda sorprendernos y emocionarnos. En cualquier caso hay otros Lorcás más cercanos al tiempo que corre y que seguimos sin poder ver aquí: además de *El Público*, los *5 Lorcás 5*, y en especial el *Diálogo del amargo* montado por Luis Pascual. Pero ya sabemos todos que quejarse del teatro que no vemos es perfectamente inútil. El *remake* del *5 a las 5* en Fuentevaqueros tuvo una justificación clara: el carácter de la presencia allí de Rafael Alberti, que años atrás tuvo que soportar en el mismo lugar un *desaire* bochornoso. Pero nada más: faltaba un tiempo histórico distinto, esta vez en otro sentido: el primer *5 a las 5* fue un acto político que, en aquellos términos, no podía ser repetido ni, mucho menos, convertido en objeto de culto. Otra cosa es que, por no poder ser aquello, acabara siendo casi nada, es decir, una ocasión como tantas otras en las que desde arriba se declara *estado de alegría excepcional*. Pero más adelante vol-



FRANCISCO SERRANO



veremos sobre las fiestas. Ahora, y para terminar con el *Año Lorca*, una advertencia: si no hemos hablado del 3 de enero —apertura del año en el Manuel de Falla— y el día de diciembre dedicado a clausurarlo, no es por olvido. No vale la pena.

Junto al *Año Lorca*, en 1986 han ocurrido —y dejado de ocurrir otros acontecimientos que, directa o indirectamente, se inscriben en la historia cultural de la ciudad, y de los que no vamos a ocuparnos ahora. En el caso de la Alhambra, el lector encontrará más adelante páginas dedicadas al avance del Plan Especial. Pero hay temas que esperarán al próximo número: el teatro Isabel la Católica, la vega, y algún que otro atisbo de programa electoral municipal para la cultura que ya ha asomado por ahí. Ahora, y antes de que todo el mundo lo olvide, queremos hablar de otro asunto.

En 1986 tuvo lugar un acontecimiento de singular importancia: la campaña para el referendun acerca de la permanencia de España en la OTAN. Hemos dicho bien: *el acontecimiento fue la campaña*, y ello por dos razones. La primera es que todavía no sabemos los resultados reales, es decir, el conjunto de consecuencias militares, políticas y económicas que el gobierno está dispuesto a sacar de las cifras finales de la consulta. Cuando todo se desvele, los resultados serán verdaderamente noticia. La segunda razón se divide en dos: una del lado del SI y otra del lado del No.

Del lado del SI, lo producido por el gobierno no puede ser más claro: una auténtica perversión y corrupción de la comunicación social. Ni el gobierno ni los matones de la comunicación a sueldo dudaron, cuando las encuestas asustaban, en salir a la calle (es decir, a la pantalla del televisor) exhibiendo el mejor *estilo Detroit*. Son cosas que no ocurren en balde: el poder muestra una prepotencia que devuelve al ciudadano a la condición de súbdito y le recuerda que ser súbdito significa esperar —temeroso y prudente— a los recaudadores del poder. Es un hecho cultural de primera magnitud. El poder que actúa así distorsiona gravemente la democracia, pervierte el único presupuesto que puede legitimarla —la utopía de la palabra libre— y deja en la pantalla del televisor ese rostro tan desagradable que siempre suelen tener los gobiernos subalternos.

Del lado del NO cae, cuando menos, el beneficio de la complejidad. En torno al NO se unió una ciudadanía verdaderamente heterogénea en la que no faltó un tipo de voto que duele más aún si se recuerda que los trabajadores dieron al SI un sustento fundamental. Pero en torno al NO emergió un público nuevo, y ahora, cuando vemos las imágenes del nuevo movimiento estudiantil, recordamos aquella misma sensibilidad que, medida con los años setenta, podría llamarse pre-política, pero que oída hoy, en sintonía con los actuales términos de pudrimiento del tejido social, puede que sea una sensibilidad verdaderamente política, es decir, resolución puramente rebelde de ese conjunto de paradojas por el que siempre empiezan a reconocerse las verdaderas contradicciones del presente.

A este respecto, nos gustaría recordar —y en su caso recomendar— una película de 1986: *27 horas*. Tiene el defecto de la perfección: la ausencia de cualquier guiño dirigido al espectador digestivo, convierte a *27 horas* en el escuetísimo enunciado de una realidad pavorosa, la que nos muestra el nacimiento en un joven del deseo de la muerte. En Granada, el pase de la película coincidió con la campaña electoral en Euskadi; era imposible evitar el vértigo ante la inmensa fosa abierta entre los programas y discursos de los políticos y la historia que en aquellas imágenes tan exactas (y tan bellas) se contaba. Esa película era, pues, un magnífico referente cultural de nuestra realidad, un magnífico instrumento con el que pensar, discutir, razonar. Piénsese ahora en esta otra cuestión. Aquel público que emergió en torno al NO es el que más a mano queda de las ofertas culturales promovidas por las instituciones. ¿No debería hacerse un esfuerzo de análisis y de imaginación para que esas ofertas dejen de insistir en sus contenidos habituales, tan trillados, y pasen a ser una oportunidad de que el nuevo público formule y dinamice sus problemas y sus perplejidades? El consumo de cultura en la franja joven de la población toma hoy uno de estos dos caminos: o el más extendido de un ocio degradado y que alimenta los hábitos de un futuro adulto integrado en el patrón de la descerebración, o el camino de la cosmética de las costumbres, una actitud que, en su misma voluntad de permanecer en la superficie, puede representar tanto el descrédito del futuro como una instalación en el presente tendencialmente conservadora. Así, el tiempo va situando en la escena social generaciones sucesivas de jóvenes que no pueden integrar en su experiencia ningún dato nuevo proveniente de la cultura a la que pueden acceder. ¿Y no significa eso que, si tales ofertas culturales no se corrigen, quedarán deslegitimadas? Esperemos a los programas electorales.

Y para terminar, el incendio del Auditorio Manuel de Falla. el asunto no reviste mayor complejidad. Fue una catástrofe. Pero ¿qué fue una catástrofe? Que el Ayuntamiento no tuviera asegurado ni el Auditorio Manuel de Falla ni el resto del patrimonio. Que después de la catástrofe no ocurriera nada de lo que tenía que haber ocurrido. Esto es lo fundamental.

Ahora, descanso. ■



LUIS MUNOZ

Alabanza y aroma de la POESIA HISPANOHEBREA

Rafael Alberti

En los primeros años del exilio argentino, Rafael Alberti escribió y pronunció frecuentemente conferencias, para mantener en alto la moral de la cultura republicana y hacer frente al vacío económico que había supuesto la salida de España. En el número anterior de OLVIDOS publicamos el texto de la dedicada a Quevedo; ahora presentamos las páginas, inéditas aún, de una conferencia sobre la poesía hispanohebraica.

*Cuando es seca la rosa
que ya su sazón sale,
queda el agua olorosa,
rosada, que más vale.*

A sí sentenció el primer gran poeta hebraico-español que se expresara en castellano, Don Sem Tob, rabi de la puebla de Carrión de los Condes, en el inicio de sus *Proverbios morales*, que dirigiera al rey D. Pedro I de Castilla, en los días de su subida al trono.

Queda el agua olorosa... Es decir, el perfume, la esencia coloreada, que es como el alma de la flor perecida. Del mismo modo, aunque secada fue la rosa de Israel en España, huida, evaporada su sazón, se percibe aún su hálito, nos inunda todavía su aliento, su olor, que, según el sentir del rabi castellano, es lo más valedero, es, añadiríamos nosotros, su sueño, su eternidad. Pues bien: tras-pasado de ese perfume sobreviviente de la poesía judeo-española, vengo hoy aquí, mis queridos amigos de esta Sociedad Hebraica Argentina, a tratar de comunicároslo, de hacéroslo sentir lo más intensamente que yo pueda, exaltándolo.

Acodaos ahora conmigo a un ajiméz abierto sobre un jardín arábigo de España. Un aroma a arrayanes, a mirtos bronceados entre flores, nos hace respirar profundo entrándonos a la vez un infinito canto de frescura emanado del agua de las acequias, de los estanques y las fuentes. ¿Es la brisa quien habla, el aire quien susurra entre las hojas, escalando, nostálgico, hasta nuestros oídos? No es en vano aquí decir que el aire a veces puede tener lengua, que la brisa de pronto puede expresarse con palabras.

*Ven, amigo mío, preclaro como los luceros,
ven conmigo, y habitaremos entre las alquerías.
¿No es hora ya de que podamos pasear por los vergeles
y escuchar en nuestra tierra el canto de la golondrina?
Nos sentaremos a la sombra de los manzanares y los sotos,
nos pasearemos por los alcores de las viñas,
nos gozaremos en su floración tan bellamente renovada.*

Es un muchacho, un casi adolescente el que así ha dicho. Ha llegado, huérfano y pobre, de una ciudad del litoral mediterráneo. De Málaga. Sabe que el rey Mondir de Zaragoza no sólo ama la paz sino que es buen amigo de los poetas. Este que llega ahora a la corte musulmana de los Tuchibies, ya lo es y de los grandes, a pesar de sus pocos años. El Dios que le acompaña, es el Dios de Israel. Su lengua verdadera, la santa y luminosa de los profetas. Su nombre: Salomón Ben Gabirol. Se encuentra todavía en ese instante en que los ojos, aún

más que el corazón y que la frente, van de asombro en asombro, descubriendo la maravilla de todo lo creado. Como los árabes que le rodean y le contagian, Gabirol se extasia ante los jardines, los nublados del cielo, la luna y las constelaciones que le cercan. Sus *casidas* primeras se hallan también, como las islámicas, estremecidas de gacelas, zureadas de palomas, relampagueantes de brazaletes, llenas de vino, de amistad y hasta a veces sumidas en ese laberinto del acróstico, el enigma, la adivinanza. Mas aunque estos elementos no los complica tanto y los retuerce al modo en que aparecen en multitud de poemas arábigos, no por eso dejan de estar asidos a las brillantes redes de su misma retórica. Pero este poeta, este encendido joven venía de otra estirpe. Lo muelle, lo báquico, lo erótico, lo vano, lo exterior van a alejarse pronto de su alma profunda. Los ojos que miraban hacia afuera buscan ahora otros abismos. Una taciturnidad, una grave melancolía han de invadirle, así como la desgracia y la más misera pobreza al caer asesinado, por los mismos días que el rey de Zaragoza, su mecenas y amigo Iktiel Al Hassán.

Fuegos se han encendido en los altos cedros...

—exclama Gabirol, lamentándose—.

He aquí, amigos míos, que contemplo irritada la faz de la tierra...

Dejad que lllore amargamente.

No me preguntéis por qué susurran, temblorosos, mis labios,

pues que de mi cabeza se alejaron las sombras protectoras.

Ha muerto Iktiel, por quien hasta los moribundos sus fuerzas recobraban...

A partir de su salida de Zaragoza —convienen los biógrafos de Ben Gabirol— es ya difícil seguirlo en su viaje por la vida. Aunque se sabe que anduvo por Granada y que estuvo en Valencia, en donde murió, tal vez a manos de un loco, yo quiero imaginarlo, peregrino en su patria, poeta de Oriente perdido en Occidente, buscando su camino por el cielo. Alma himnica, lengua preciosa cargada de alabanzas, corazón desterrado de la casa de tus mayores, ¿cómo yo, poeta desgajado de la España por donde tú cantaste, separado de las mismas estrellas que tú ungiste, cómo yo, penetrado hasta aquí de ese agua olorosa que para siempre nos dejaste, no repetir a boca llena tu grandeza, tu fe, tu humildad, tu dolor, tu heroísmo? «Es con voz de la Biblia», es con la tuya sola con la que yo podría alabarte.

Apareció Ben Gabirol en mi país, en mi tierra andaluza, como un rayo de la mañana. Llegó para ensalzar el esplendor de todo lo creado. Una llama sagrada, un santo sol sin noche lo sostuvo. La oración en sus labios se hizo cántico. Su lengua levantó la poesía hasta la esfera de los ángeles, a la *morada del arcano*, donde sobre su trono se magnifica la majestad de Dios. Fue dulce, fue tierno, íntimo, efusivo. Humano y pecador. Violento, duro y descarnado en la confesión de sus culpas, temeroso y valiente a un mismo tiempo. Apasionado, idílico, soñando en el Amado y en la Esposa con el mismo temblor que el rey poeta del *Cantar de los Cantares*. Bebió en la *fuentes de la vida*, agrandando sus ojos en el éxtasis. Su sangre se consumió esperando. Sus sienes se extinguieron en el estudio. Su rosa triste se secó, dejándonos un melancólico perfume. Para él quiero hoy un mirto fresco de la Alhambra; un limón aromado de los jardines de Sevilla; una rama de olivo de los montes de Córdoba; un rumoroso caracol de las playas de Málaga; una espiga amarilla del campo de Toledo. Le dé Raimundo Lulio su soledad llena de árboles, su hermoso llanto iluminado; lo consuele Fray Luis desde la hondura de su noche serena; que la santa de Ávila, Teresa de Jesús, lo sienta en la morada de su alma, dialogando con él en su humano lenguaje de labriegos; y que Juan de la Cruz le alivie el corazón en su amorosa llama viva.

Con su *Corona Real*, himno quemante de Gabirol exaltando la unidad de Dios y las maravillas por Él creadas, corona este poeta su corta vida. Parece que este canto lo escribió Gabirol ya casi en las fronteras de la muerte. Yo lo oigo levantarse en la mitad de aquella España de moros, cristianos y judíos como una alta columna incandescente, alimentado con su fuego el desvelado espíritu de las tres religiones.

(Leo fragmentos de la más reciente traducción española (1), bastante literal, pero quizás por eso más ajustada al pensamiento del poema. Los que lo conozcan en su idioma, escuchen también estas estrofas con unción, ya que están dichas en una lengua que oyó el poeta nacer y que hoy, mecida por los siglos, sigue siendo la de su patria.)

¡Maravillosas son tus obras y cómo lo sabe mi alma!

Para ti, Señor, es la grandeza, el poder, la magnificencia, la gloria y la majestad.

Para ti, Señor, es la realeza, el culminar sobre toda altura, la riqueza y el honor.

A ti las criaturas, las superiores e inferiores, atestiguan que son perecederas, mientras Tú permaneces.

Para ti es la fortaleza, en la comprensión de cuyo secreto se cansaron nuestros pensamientos, ya que Tú tanto nos superas.

Para ti es el secreto de la pujanza, el misterio y el fundamento.

Tuyo es el nombre oculto para los labios; la potencia que sustenta el mundo sobre la nada, y el poder para hacer salir a la luz todo misterio...

Siguen luego como engastadas en un tramo más alto de esta *Corona de Realeza*, las alabanzas salmódicas en honor del Dios sólo Uno, imposible de desaparición, de caída, ya que en el secreto de esa firme Unidad reside la fuerza. Todo el poema es una escala, una ascensión luminosa, anhelante, en busca de la faz del Excelso. Después de la celebración de la Voluntad como delegada de Dios, como intermediario entre la sabiduría divina y el mundo creado, y de llevarnos a través de las esferas celestes hasta la décima, que es a la vez que tálamo misterioso de la gloria de Dios habitación del Intelecto, el poeta revela lo que hay por encima de esta última tienda, morada del arcano y de la majestad:

Allí hay el misterio y la base última, hasta allí llega el intelecto y allí se para.

Pero por encima tú te has sublimado y enaltecido sobre el trono de tu fortaleza, "y nadie subirá hasta a ti".

Y sigue Gabirol iluminándonos, abriéndonos celestes perspectivas de descanso sin fin, con una voz llena de ansias, de hambre de eternidad:

¿Quién obrará según tus obras, cuando dispusiste bajo el solio de tu gloria una estancia para las almas de tus santos?

Allí está la morada de las almas puras que en el haz de la vida están atadas.

Y los que se cansaron y fatigaron, allí las fuerzas restauran.

Allí descansan los agotados de fuerzas; ellos son los dignos de descanso.

Allí está la delicia sin límite, o sea el mundo venidero.

Pero allí también, descubre el poeta, hay para los réprobos moradas que guardan

(1) Millás Vallicrosa.

... tesoros de fuego y torrentes de azufre...

y tesoros de hondas simas en las cuales no se apaga el fuego...

y tesoros de torbellinos y tempestades, de congelaciones y fríos,

tesoros de granizo, hielo y nieve, aridez y calor y corrientes

de piélagos,

vapores, escarcha, nubes y niebla, tinieblas y oscuridad.

¡Cómo habrá resonado entre las comunidades hebreas de aquella España del siglo XI el arpa llameante y pensativa de este nuevo David! A sus salmos de júbilo y de alabanza, a sus éxtasis y revelaciones, a toda su radiante y cabalística alegoría planetaria, sucede ahora el salmo penitencial, la contrición humilde y descarnada del hombre pecador, arrodillado ante la misma faz de Dios, a quien da gracias por haberle otorgado los sentidos del cuerpo, esas ventanas abiertas a su grandeza, encendidas tan sólo para adorarlo y bendecirlo y demandarle perdón por las culpas. Angustia aquí el acento confesional del poeta, lanzándose a sí mismo las acusaciones más crudas, más lancinantes. No es retórica, no es repetición vana del versículo bíblico su vehemencia. En ella se trasluce el joven triste, el místico poeta desgraciado, errabundo y sin suerte en su camino hacia la Divinidad. Tal vez en su violencia, en su arrebatada y cortante expresión reconozcamos ya toda esa calentura, ese golpear sin sueño de la sangre española, traducido después en tanta obra sin sosiego, en tanta derramada agonía, vivificado al cabo de cuántos incesantes siglos de lucha, en una luminosa paz definitiva.

Confiesa Gabirol:

Dios mío, estoy confuso y avergonzado para permanecer ante tu faz, pues sé que según la magnitud de tu grandeza así es el extremo de tu grandeza y oprobio.

y que según la fortaleza de tu poder así es la debilidad de mis fuerzas,

y que según tu plenitud así es la deficiencia de mi conocimiento.

Puesto que Tú eres uno, Tú eres rico; Tú, fuerte, Tú, firme; Tú, grande Tú, sabio; Tú, Dios.

Y yo soy gleba y gusano, polvo de la tierra, vaso lleno de corrupción, piedra insensible,

sombra vagabunda, "viento que va y no vuelve", veneno de áspid,

pérfido de ánimo, incircunciso de corazón, tumultuoso de ira, forjador de vanidad y mentira

altivo de mirada, pronto a la cólera, impuro de labios,

tortuoso de caminos, precipitado de andares.

¿Qué soy yo? ¿Qué es mi vida, qué mi fuerza, qué mi justicia?

A pesar de que siempre en esta *Corona Real*, en esta regia diadema tejida por Ben Gabirol para la frente divina se oye el batir del ala de la esperanza, una melancolía, una nocturnidad con algo de amarillento pesimismo romántico invaden el canto profundo, el canto hondo de este sagrado poeta andaluz. Joven, demasiado joven, tiene el presentimiento de su muerte, el ahogo de que su vida va resbalando hacia su fin. «No me quites en la mitad de mis días», exclama por dos veces ya en el descenso de su largo poema. El «¡Cómo de entre mis manos te resbalas, / cómo te desvaneces edad mía!» del solemne soneto de Quevedo parece resonar anticipadamente en estas estrofas conturbadas de Ben Gabirol. Poeta desterrado de su pueblo, sionista acongojado por ansias de retorno, teme que su partida esté demasiado próxima y el tiempo le sea corto para poder vislumbrar con honor, inmaculado de culpas, las piedras restauradas de la Santa Ciudad, el rostro del Excelso, del Encumbrado, como él bíblicamente, llama a su Dios. «No me quites en la mitad de mis días... Déjame vivir con honra... Dame nueva vida...» Quiere vivir, quiere perfeccionarse en el bien y purificarse en el batallar por lo suyo, para ya salvado de los abismos de la tierra resplandecer en la morada de los santos, diciendo:

Te ensalzo, Señor, pues si te irritaste conmigo, retiras tu furor y te apiadas de mí.

Tu clemencia respaldece, oh Señor, por todo el bien que me otorgaste, y que otorgares hasta el día de mi muerte.

Por todo ello estoy obligado a alabarte, ensalzarte, ilustrarte y enaltecerte...

Hallen gracia las palabras de mi boca y los pensamientos de mi corazón ante ti, Señor, mi Roca, mi Redentor.

Coronó así Ben Gabirol con estas explosiones jubilosas su *Corona Real*, un himno, reconocido universalmente —como todos sabéis— como el más grande de los subidos a la lengua de los viejos profetas. Lo coronó así, pero sin recibir de Jehová el premio que él tan ardientemente anhelaba: un poco más de vida, un rayo de justicia para su pueblo desterrado, la tranquilidad de Israel bajo sus muros reconstruidos. Faltaban todavía muchos siglos para que este poeta —Salomón, el español, como a sí mismo se llamaba— viera cumplidos sus deseos. Pero los españoles sentimos hoy la emoción entrañable de saberlo nacido en nuestro suelo, de saber que sus plantas quedaron estampadas en nuestros valles, montañas, poblados y jardines; que el ahogo profundo y la alegría de su oración poética fue nuestro viento quien supo remontarlos en sus alas, aún más allá de las estrellas. Sí, la flor primaveral, la temprana rosa de Gabirol pudo secarse, perder su sazón *antes de tiempo*, diluirse, deshojada, en la nada, pero el agua colorida donde quedó su esencia —como el rabí de Carrión dice— todavía nos trasmite, consolándonos, exaltándonos, engrandeciéndonos.

No es sólo este perfume ciertamente el que dejó flotando en nuestro aire español la morada de los hebreos. Estamos en los siglos —el XI y el XII— en que las más hermosas flores de su poesía se abren para empezar a arrebatarlos en su aroma. Siglos de oro.

Imaginad ahora saliendo de uno de esos patiecillos agobiados de plantas de la ciudad de Toledo, a otro adolescente, a un poeta casi niño. De norte a sur —el norte más avanzado por la parte central de la España islamita acababa de ser fijado por hazaña de Alfonso VI en la campiña toledana—; de norte a sur este nuevo poeta cruza tierra de moros, camino de Granada. Lo llamaba un amigo. Lo invitaba otro joven maestro, otro grave poeta de su raza, Moisés Ben Ezra. Venía de asombrar con sus precoces facultades líricas, con sus inusitados conocimientos de las más intrincadas técnicas poéticas arábigas y hebreas a los grupos de sabios literatos de Lucena Córdoba y Sevilla. Le apellidaban *el castellano*. Y su nombre era Yehuda ben Samuel Halévi. La Granada que lo recibía no se alhajaba aún con el palacio de la Alhambra, ornado en sus paredes por las rutilantes casidas de Ben Zamrak, el poeta visir del sultán nazari Mohamed V. Era una ciudad todavía enlutada por las matanzas y persecuciones de judíos y casi a punto de caer en manos del almorávide Yusuf, Emperador de los Creyentes. Pero la maravilla del paisaje era la misma. Sierra Nevada. El Darro y el Genil, sombreados de árboles. La vega inmensa, verde de cultivos. Encuentro luminoso, en aquel paraíso de flores y de aguas, el de estos dos poetas, los más grandes de aquellos días. Lugar para la plática sobre el verso, —la asimilación de las formas y los ritmos arábigos a la lengua santa—; entrevista que nos trae al recuerdo aquella otra que más de cuatro siglos después celebraran, en días de

primavera, sobre aquel mismo fondo de umbrías y de montes, un joven poeta catalán, Juan Boscán Almogáver, y Navagero, el delicado humanista italiano, a propósito de la métrica que luego Garcilaso habría de traspasar de modo perdurable al idioma español. Situemos también el encuentro de Yehuda Halévi y Ben Ezra en días primaverales, esos días andaluces, registrados con tanto brillo en la poesía floral de los judíos y árabes hispanos. Versos de una casida de Halévi ornamentan el fondo. La tierra, como una muchacha, está alegre, después de haber sorbido las lluvias del invierno...

*Cada día cambian los colores de los campos,
ya con aderezos de perlas, de rubies o esmeraldas.
Brillan tanto sus arriates de flores, que creerías
ha robado los luceros al cielo.*

*Es como un paraíso que visitásemos al abrigo de las parras,
encendidas con ascuas que convidan a amarse.
El racimo es tan frío como la nieve en la mano del que lo coge,
pero dentro de sus entrañas es tan ardiente como el fuego.
Al amor del vino nos pasearemos bajo los emparrados,
rondando el jardín, sonriente con el llanto de las lluvias,
alegre con las gotas vertidas de las lágrimas de la nube,
que parecen derramadas como sartas de perlas,
recreándose con el canto de las golondrinas y los vendimiadores
y con el arrullo de la paloma que el amor suaviza.
Ella zurea entre las ramas, igual que canta la doncella y danza,
recatada, cimbreadose.*

Maravilla pensar —aunque en tantos poetas arábigos y judíos de aquellos tiempos sabemos que obedece a un constante juego retórico— cómo en medio de tan turbulentos y ensangrentados siglos de lucha crece en el suelo español una verde poética de jardines y surtidores, de juvenil amor a la naturaleza. En época de Yehuda Halévi, que es también el mejor de los poetas arábigoandaluces, líricos como Almotamid, el triste y blanco rey de Sevilla, como Ben Amar, de Silva, su visir, con Ben Al-Abbana, de Denia, como Ben Jafacha, el jardineiro, de Alcira, peinan sus arriates con las más raras flores, cultivan sus mace-tas de albahaca, dejan ir sus casidas por los ríos azules, lloran por los paisajes perdidos, por las noches aromadas de vino y de canciones. Yehuda Halévi, poeta de tierras más frías pero desde tan niño empapado de la sensualidad y la

luz andaluzas, supo regar también con agua arabizada sus tiernos y preciosos jardines. Cuando Moisés Ben Ezra lo recibió en el suyo de Granada, ya lo había saludado como a un rayo de la mañana, como a una estrella primaveral aparecida para alumbrar al mundo. Fresca de ese rocío de amanecer, aún en los momentos de las más negras nubes, supo Yehuda Halévi conservarla. Sobre sus huertos, sus vergeles floridos, brilla con un temblor que los poetas musulmanes rara vez alcanzaron. Su canto de amor es más anhelante y desgarrado; el vino de su copa más ardiente; su sentido de la amistad, entusiasta, patético, profundo. La que le demostró a Ben Ezra desde aquel día que lo viera en Granada, sólo sería comparable a la de Boscán y Garcilaso, la de Racine y Boileau, la de Goethe y Schiller. Máximo José Kahn, en su prólogo a una selección de poesías de Yehuda Halévi, ha sabido perfilarla muy bien. ¡Maravilloso ejemplo! Nunca se olvidarán los dos amigos. Se consolarán en la separación, endulzándose la distancia con tiernísimas misivas poéticas. Las persecuciones, el llanto y el luto traído a los hogares hebreos por los invasores almorávides irán dando cada vez a esta amistad una tensión, un estremecimiento tan hondo, que harán confesar a Yehuda Halévi, lleno de devoción y nostalgia:

*Siento la sed de tu manantial, de tu palabra,
como la arena del desierto implora la lluvia.
Que tus manos no se cierren para mí
y que la nube de tu bendición no se me oculte.
Mi canto está pleno de paz,
cortado en el regazo de mi corazón
y vuelto hacia ti inclinándose devotamente
como la esclava besa el suelo ante su señora.*

Con el perfume de la amistad que de modo tan único le entregara Yehuda Halévi, perdidos sus mejores amigos, desterrado de su Granada, murió Moisés Ben Ezra. Sus cantos penitenciales, los largos ríos de lágrimas que corren por sus versos, todo el aroma puro, severo y triste de su vida, se los llevará en su corazón Yehuda Halévi cuando transido de dolor por esta muerte y tanta alma destruida y tanta sangre derramada, él, siguiendo su destino de poeta errabundo dejará Sefard —su España— y arrojándose al mar, soñando, saldrá a buscar la Tierra Prometida. Es el momento en que el poeta, ya lejos de los peinados jardines y gacelas de su juventud, siente subir hasta su lengua los lamentos y las imprecaciones proféticas y con los ojos fijos en Sión crea su canto sagrado, que habría de guardar en sus oídos hasta el día de hoy el alma golpeada de Israel.

LA GRAN SIONIDA

(Leo fragmentos de la traducción de Millás Vallicrosa)

*¡Sión! ¿Acaso no preguntarás por la salud de tus cautivos, aquellos que
buscan tu paz, los elegidos de tus rediles?*

*De Occidente y Oriente, de Septentrión y el Mediodía,
el saludo reciben en todas partes, tanto el del alejado como el del que
está cerca.*

*El saludo recibe del que ansía verter sus lágrimas como el rocío del Hermón,
y suspira por derramarlas en tus montes.*

*Cuando lloro por tus desdichas
soy como el chacal, y cuando sueño
en la vuelta de tu cautividad
yo soy como una lira para tus cánticos.*

*Gimiendo está mi corazón por Betel y Peniel
y por todos tus puros lugares.*

*Allí se mostró Dios irradiando su gloria, y tu Creador
abrió delante de las puertas del cielo tus puertas.*

*La gloria del Señor, ella sola, fue tu lucero,
pues ni el sol, la luna y las estrellas fueron tus luces.*

*Mi alma ha elegido derramarse por aquellos lugares
en que el espíritu de Dios se derramó entre sus elegidos.*

*Tú eres la casa de la realeza y tú el trono del Señor,
aunque siervos se sienten sobre los tronos de tus príncipes.*

...
*Vida de alma es el aire de tu país, y mirra goteante
es el polvo de tu tierra, y miel fluída son tus ríos.
Desnudo y ansioso, cómo a mi alma gustará
andar por las ruinas desoladas que un día fueron tu templo,
por el lugar en donde el arca estuvo custodiada,
donde también tus querubines, moradores de tus sagradas lindes...
Raeré y tiraré el ornato de mi cabellera, y maldeciré el tiempo
durante el cual en tierra impura fueron profanados tus hijos.*

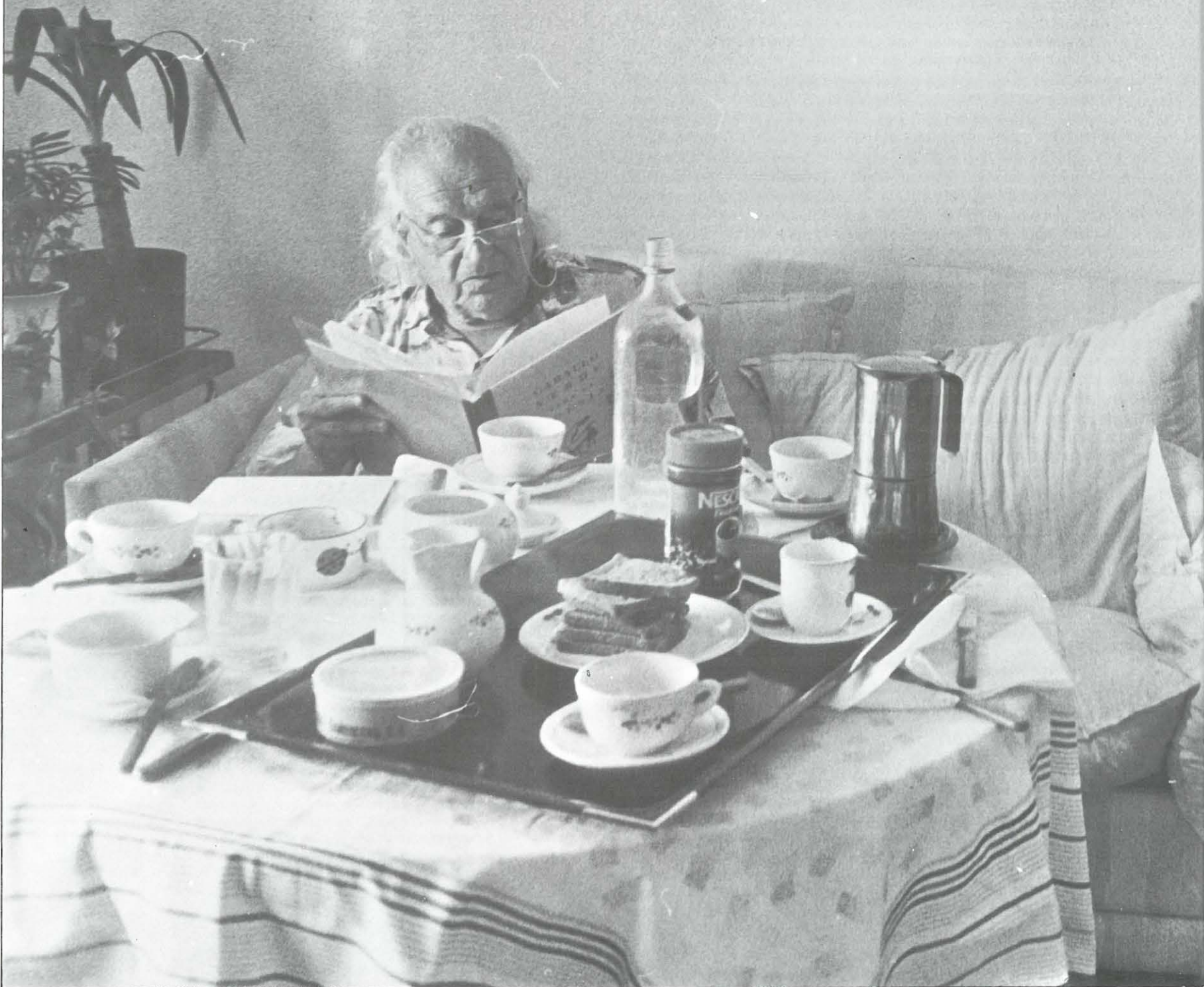
...
*¡Sión, llena de hermosura y de gracia! En ti se unen
desde siempre las almas de tus amigos.
Ellos son los que se alegran en tu dicha y los que se duelen
en tu desolación y lloran sobre tus ruinas.
Desde la cárcel del destierro por ti suspiran y se postran,
cada uno en su lugar, mirando hacia tus puertas.*

...
*¡Feliz el hombre que se acerque a ti y more entre tus atrios!
¡Feliz el que ha luchado y te ha alcanzado,
y ve ascender tu luz
y sobre él desplegarse tus auroras
y se puede embriagar en tu alegría,
en tu vuelta al estado de tus mocedades!*

El poeta español, al fin, cambia un destierro por otro. Pero gustoso ha de ser el que ahora escoge, ya que es la Sión de su lamento, la Tierra Santa, el sueño de retorno del pueblo errante de Israel, quien se alza a lo lejos, llamándole. Sus tierras de Sefard —Tudela, que le viera nacer, Toledo, que lo viera crecer y lo admirara como algo grande y suyo, Sevilla, Córdoba, Granada, Andalucía toda que lo oyera cantar, en fin, España, su Occidente— van a quedarle a distancia, van a aromarle ahora su recuerdo, como un anticipo, aunque en él voluntario, del que más tarde iban a conservar sus últimos hermanos sefarditas, los del destierro ya definitivo, gracias al celo e interesada intransigencia de los Reyes Católicos.

«Fuir ¡la-bas fuir!»... Como Baudelaire, como Mallarmé sintiendo la llamada, la misteriosa invitación al viaje, Yehuda Halévi se hace a la mar en un puerto andaluz. También su corazón va a adormecerse al son del canto de los marineros, lanzándose por los caminos de las olas, bañado de nostalgias de Dios, embriagado el pensamiento de su Amada. *Niña, hermana mía, / sueña en la dulzura / de vivir conmigo / lejos, allá lejos...* Mas aunque el poeta embarca con el alma llena de muertos, del abandono de su casa, de su jardín, de su familia y amigos queridos un salmo de alabanza, una esperanzada canción han de acompañarlo durante toda la travesía, entonándolos siempre ya en medio de las borrascas más furiosas, ya al descender la tempestad y oír con la voz del ángel de las misericordias, calmos la mar y el cielo:

Como Baudelaire, como Mallarmé sintiendo la llamada, la misteriosa invitación al viaje, Yehuda Halévi se hace a la mar en un puerto andaluz. También su corazón va a adormecer al son del canto de los marineros, lanzándose por los caminos de las olas, bañado de nostalgias de Dios, embriagado del pensamiento de su Amada.



*¡Sal, hija de mis fidelidades, de la tiniebla de mis nubes,
pues la gloria del Señor sobre ti ha alboreado!*

Así desembarcó en Alejandría, los labios aún salobres del mar, pero llenos de himnos jubilosos, Yehuda Halévi el castellano, el buen amigo, el marinero de Dios, el marinero de Sión, el más encandecido defensor de Israel, el desasosegado, el intranquilo, el ofendido en Sefarad, el que más preso y humillado sentía su fervor entre la espada de dos religiones, ambas enemigas y a la vez enemigas de la suya, hasta el punto de hacerle preguntarse:

*¿Acaso tenemos entre cristianos y musulmanes
un lugar tranquilo en el que podamos confiar?
Tan solo tenemos aquella tierra llena de entradas...*

Y por eso se fue en busca de ella, místico caballero del Señor, sobre un caballo de oleaje, llevándose al Oriente el perfume de España, dejándonos el suyo en nuestra tierra, que como el de Ben Gabirol todavía nos trasmina, consolándonos, exaltándonos, engrandeciéndonos.

*Cuando es seca la rosa
que ya su sazón sale...*

¡Cómo el camino hacia Sión de los judíos españoles está lleno de sangre! Mucha sangre israelita ha corrido en el mundo hasta ayer mismo por la mañana. Más la vertida en su tierra española durante la morada de casi mil quinientos años, marca tanto a cristianos como a moros de la península con un signo tristísimo, muy desdichado, sí, pero no tan infame como el que en pleno siglo XX marca a los alemanes de Hitler en el peregrinar del pueblo de Israel hacia la culminación de su sueño. Cuando Yehuda Halévi salió de España en busca de Sión, confesando en sus poemas marítimos —un verdadero y moderno diario íntimo de viaje— que entre cristianos y mahometanos era imposible hallar

para el judío un lugar de reposo, no estaban muy distantes los días en que este pensamiento del poeta se iba a confirmar, y de qué horrible modo, nuevamente en su patria. Ya la llegada de Yusuf, el almorávide, la había ensangrentado en los años de su adolescencia. Ahora, en los de su avanzada madurez, aunque distante el poeta de su suelo, otro azote, aún más terrible, va a conmoverla y a enlutarla de llanto.

¡Ay! ¡Sobre Sefarad descendió una calamidad desde los cielos...!

Ahora son los almohades, más duros y fanáticos. Relampaguea en sus alfanjes la más feroz intransigencia. Ni el Dios hecho carne de los cristianos ni el fuerte Jehová de los hebreos podrán convivir más junto al Dios de Mahoma. O islamizarse o violentamente morir en el martirio.

¡Ay! ¡Sobre Sefarad descendió una calamidad desde los cielos...!

Es un poeta, otro poeta sagrado, Abraham Ben Ezra, grande amigo también de Yehuda Halévi, quien desde fuera de España va a registrar este nuevo infortunio. Arruinadas, saqueadas, destruidas serán las más ilustres academias, los principales centros de la cultura hebraico española. Dispersos, torturados, muertos, perseguidos, sus sabios más eminentes. Y aunque el rey de Castilla abra la puertas de Toledo a los que sobreviven a esta catástrofe, no se podrá impedir el aniquilamiento de las aljamas de Sevilla, Córdoba, Jaén, Almería, Málaga, Mallorca...

¡Ay! ¡Sobre Sefarad descendió una calamidad desde los cielos...!

*Mis ojos, mis ojos vierten lacrimosas aguas.
El llanto de mis ojos, igual que llanto de avestruz, es por la
ciudad de Lucena;
libre de mancha, allí moraba aparte la cautiva comunidad
hasta cumplir la fecha de mil setenta años;*



pero vino su día, y huyó entonces su gente y ella quedó como viuda,
sin Escritura, huérfana de Ley, sellada la Misná.
Tornóse estéril el Talmud, perdiendo todo su esplendor;
Por todas partes, ¡ay!, verdugos y hombres de violencia.
El lugar de la oración y la alabanza se convirtió en casa de orgía.
Por esto lloro y lloro y se crisan mis manos y en la boca siempre
hay un lamento.
y no tengo reposo diciendo: ¡Oh si mi cabeza se convirtiera en aguas!
¡Ay! ¡Sobre Sefarad descendió una calamidad desde los cielos!

Son los autos de fe, los castigos del más odioso fanatismo, de la más conturbadora idea de patria, religión, política. ¿No escucháis aquí, en este lamento de Abraham Ben Ezra como un eco augurador de las más oscuras infamias de estos últimos años? Belsen, Dachau, Buchenwald, Auschwitz... «¡Oh sílabas sangrientas!», que diría un poeta amigo, Louis Aragon, «Aquí se vive, aquí se muere a fuego lento...» No eran las cámaras letales, la calculada y fría muerte ideada por los nazis germanos, pero sí la tortura, la persecución, el exterminio de un pueblo que tuvo la desdicha de vivir estrujado entre dos fanatismos, uno, el de los conquistadores árabes, y otro el de los cristianos, en largos y duros siglos de lucha. Y era ese pueblo, en medio, quien mientras suspiraba, trabajando pacífico, por su Sión cautiva, el que recibía los golpes de estos dos enemigos. Sí, sobre su Sefarad también se vivía y se moría a fuego lento...

Me cortaré los cabellos y amargamente gemiré por la comunidad de Sevilla,
por sus príncipes que han sido vulnerados y por sus hijos hoy en cautiverio,
y por sus hijas, delicadas, hoy cautivas de una religión extranjera.
¿Cómo fue abandonada la ciudad de Córdoba y convertida en un mar de ruinas?

Murieron de hambre y sed sus sabios y personas más ilustres.
No quedó ni un judío, ni uno solo en Jaén y Almería.

Ni en Mallorca ni en Málaga quedó tampoco alguno;
los judíos que huyeron fueron heridos cruelmente.
Por esto me lamentaré con amargura, y mucho, mucho lloraré,
y serán tantos mis dolores
que fluirán como aguas mis gemidos.
¡Ay! ¡Sobre Sefarad descendió una calamidad desde los cielos...!

Y así siguen los ojos de Abraham Ben Ezra, desde tierras lejanas, derramándose en ríos de elegía por los horrores cometidos en las aljamas del norte africano, en la de Fez, Tlemecén, Ceuta, Mequínez, atribuyendo estas desdichas a sus pecados, mas confiando al fin, contrito y lleno de vergüenza, en la misericordia y justicia divina.

Parecería, después de la lectura de este poema, esta pequeña crónica dramática, que hasta el agua aromada de la rosa del Rabi de Carrión se habría coagulado en sangre definitivamente para el pueblo judío de la península. Pero no, que rehaciéndose, recuperado con tenaz heroísmo su perdida armonía, la rosa de Israel iba a irradiar aún, y su sagrado y lírico perfume, si no con la grandeza de un Gabirol o un Yehuda Halévi, a dejar su profunda emanación en nuestro aire. Es el momento de Toledo, en que aparece Alfonso el Sabio, enloquecido de cultura oriental, rodeado de ilustres de las tres religiones —cristianos, moros y judíos—, la Biblia y el Talmud en un mano, en la otra el Korán, en los labios una cantiga de alabanza a la Virgen María y sus ojos de astrónomo perdidos en las estrellas... Mas yo no vengo aquí a descubrirlos nada. Libros hay —algunos de los cuales me han servido para orientarme en lo que ahora estoy diciéndolos— que pueden paso a paso haceros conocer todo cuanto se sabe de la vida y la obra de los hebreos españoles. Yo he venido a vosotros esta noche casi como un salmista, un poeta exaltador, transido y orgulloso de sentirse un hermano en destierro de aquellos sefarditas que perdida su España han suspirado siempre por su vuelta a Sefarad, a los ríos y jardines de su cultura. Por eso mis palabras son tan solo homenaje, aroma de corazón, perfume de esa rosa rabínica abierta en mi país desde los viejos tiempos de Dunás Ben Labrat, el poeta venido de Bagdad, quien ya desde la Córdoba del Califato pedía a Dios por que en la desierta Sión hiciera surgir mirtos, pinos, acacias y cipreses; son mis palabras alabanzas que se llenan de alas de los ángeles en Isaac Ben Abi Tur, el poeta sinagogal de Mérida; de templada elegía por la fugacidad de las cosas, en Samuel Ben Negrela, visir del rey Badis de Granada; de inmensidades celestes y oceánicas en Ben Gabirol y Yehuda Halévi; de humildad y de unción en Ben Gayyat, de Lucena; de amor y penitencia en Moisés Ben Ezra, el granadino; de llanto y desesperación en Abraham Ben Ezra, el tudelense; de pensativa y serena grandeza en Maimónides, el cordobés; de místicas ráfagas mesiánicas en Moisés de León, el poeta que revelara el Zohar, o Libro del Esplendor, luego fuente de religión y poesía para los sefarditas del éxodo y el llanto. Homenaje himnico, por lo que ellos nos dejaron en sus tres lenguas: la santa, la sublime e íntima de su sangre, la arábiga y la castellana del suelo que los sostuvo, que les dio día y les dio noche, y que los perdió al fin, lanzándolos cruel e injustamente a ser errantes sombras de elegías, de ansias desconsoladas de retorno.

Cuando es seca la rosa
que ya su sazón sale...

La flor de la poesía hebraico española había alcanzado ya su mediodía y su más profunda esencia producido en su idioma los castillos más altos. Está mediando ya el siglo XIV. Muy avanzadas las conquistas cristianas. Muy castellinizados árabes y judíos. Se avecina el momento en que una rosa de Judá, fiel a su raza y a su Dios, se va a abrir en Castilla, expresándose por vez primera en versos que hasta entonces la lengua de los reconquistadores únicamente había sabido hacer sonar para cantar los hechos populares del Cid Campeador, para narrar, como en Berceo, las vidas milagrosas de los santos, o para ofrecer muy picaresca y audazmente el cuadro colorido de una época, como en Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Una rosa de los jardines bíblicos se ha abierto ya en Castilla en un poblado de la Tierra de Campos palentina. Carrión de los Condes. Quien la lleva en su mano es un rabino. Su nombre, hasta hace muy poco, sólo tenía dos sílabas: Sem Tob. Hoy ya se le conoce por su nombre completo: Sem Tob Ben Isaac Ben Arduziel. Su rosa es flor de pétalos minúsculos, geométricos. Y se los va a ofrendar, ceremoniosa y gravemente de uno en uno, al nuevo rey castellano, don Pedro el Cruel, gran protector de los hebreos.

Señor Rey, noble alto,
oid este sermón
que vos dice don Santo,
judío de Carrión.

Son consejos morales los que este judío se atreve a dar al hijo de Alfonso Onceno; un sermón, ciertamente, engarzado en cuartetos, llenas a veces de aguda gracia popular, pero siempre severas, en las que alienta ya el arranque de ese tipo de verso castellano, mondado, en osamenta, que va a Jorge Manrique, pasa sobre Garcilaso, se detiene algo en Lope y en cierto Quevedo, yendo a caer de lleno, después de un largo ocultamiento, en el Antonio Machado de las pequeñas coplas sentenciosas, salpicadas también de cazorra filosofía campesina.

Por nacer en espino
la rosa, yo no siento
que pierda, ni el buen vino
por salir de sarmiento.
Ni vale el azor menos
porque en vil nido siga,
ni los ejemplos buenos
porque judío los diga.

No llora aquí a Sión ni el poeta suspira por la patria perdida. Al contrario, se siente tan seguro y protegido en su suelo, que con un sereno valor, olvidando seguramente que es vástago de una raza perseguida, es capaz de enfrentar al joven rey y advertirle, con un acento ya casi manriqueano, a propósito de las desilusiones de la carne, las ventajas de una ética rigurosa:

Por aquesto fallece
el placer corporal,
y lo que siempre crece
es lo espiritual.
Tristeza yo non siento
que más faze el penar,
que el placer, como viento,
que se ha de acabar.

Para este rabi castellano, moralizador y sentencioso como un pequeño profeta de los campos palentinos, dentro de su rigurosa doctrina sólo admite, al fin y al cabo hijo de pueblo insigne por su sabiduría, el amor a los libros, a los sabios de la palabra escrita. Repitamos estrofas muy citadas por los conocedores de Sem Tob:

*El saber es la gloria
de Dios y donadio,
no se hallará en historia
tal joya ni averio,
ni mejor compañía
que el libro, ni tal;
tomar grande porfia
con él, más que paz val.
Cuanto más va tomando
con el libro porfia,
tanto irá ganando
buen saber toda vía.
Por eso sólo quier
todo hombre de cordura
a los sabios veer,
no por la su figura.
Por ende tal amigo
no hay como el libro:
para los sabios, digo,
que con torpes non libro.*

¡Pobre y triste Rabí de Carrión de los Condes! No sabía él, que aún temblando en el aire su plática de cordura y devoción por la inteligencia, esos amados libros y sabios hermanos de su raza iban a ser lanzados a un huracán de sangre y llamas, todavía más horrible que el que los asoló en los oscuros días de la invasión almohade. Sucedió esto por los años en que nació en su misma Puebla castellana de Carrión de los Condes, D. Íñigo Hurtado de Mendoza, Marqués de Santillana, primer poeta verdadero que iba a reconocerle, hallando que encerraban sus *Proverbios* «assaz comendables sentencias». Ante estas nuevas matanzas, ahora provocadas por cristianos, los gritos de dolor de un Abraham Ben Ezra resultan apagados para llorar por las aljamas de Sevilla, Córdoba, Toledo, Burgos, Barcelona, Valencia... «Las juderías de casi toda España —dice Amador de los Ríos— quedaron enteramente destruidas, hollados todos los derechos y escarnecida la justicia, no viendo el pueblo cristiano que tan despiadadamente se ensañaba contra los judíos, que al destruir sus industrias, arrebatándole los medios de desarrollarla cumplidamente, se echaba sobre sí cargas, con ellos antes compartidas, y que ahogaba en la sangre el germen del bienestar y la prosperidad. En efecto —prosigue el gran historiador de los judíos españoles— ¿qué se hicieron de los numerosos telares de Toledo y Sevilla? ¿Qué fue de los ricos mercados, en que hacinaban los hebreos todos los productos del oriente y el occidente, en que las sedas de Persia y de Damasco, las pieles de Tafilite y las joyerías de los árabes competían...?» La rosa castellana del Rabí está llena de sangre, pisoteada en el polvo. Desde este vergonzoso 1391, hasta el año de su expulsión definitiva, el judío español va a consumirse en sus propias entrañas. Ya nunca más conseguirá vivir y morir a fuego lento. (A fuego lento, en las hogueras del Santo Oficio, morirán luego sus descendientes, sospechosos). Ahora estará su vida a merced de cualquiera, (de un loco, como el arcediano andaluz Hernando Martínez), desamparado de reyes protectores, víctima del fanatismo intransigente de una Iglesia que casi libre ya de enemigo islamita quiere precipitar a todo trance la unidad religiosa. ¿Y qué salvación queda a este pobre y heroico judío de Sefard? O convertirse de verdad para seguir viviendo —tal vez con una sombra inconfesada en la conciencia— o hacerlo falsamente, para morir a oscuras con su Dios, devorándose el alma. Y allá corre aterrado por toda la Península, entre el incendio y las matanzas, a reclamar a voces el bautismo recibido por miles de la mano inspirada de Vicente Ferrer. Ni pobres, ni ricos, ni sabios, ni simples pudieron escapar a los celestes beneficios de la iglesia cristiana. Y los que se libraron y los hijos y nietos de los que se libraron ¿no los oís a veces suspirar todavía en vieja lengua romance por su vuelta a Sefard?

¡Ay! ¡Sobre Sefarad descendió una calamidad desde los cielos...!

Ahora sí que la rosa del Rabí castellano casi seca, agostada, perdida de sazón, empieza a prepararse para llegar a ser un lejano perfume de elegía. Ya como claro anuncio de este fin, los poetas de la lengua dominadora harán a veces los elogios de los poetas conversos, desde las páginas de nuestro primer gran cancionero, compilado también por un judío renegado: Juan Alfonso de Baena.

*A mí conviene que hable
de Pero Alfonso, un Doctor
que contra el judaico error
hizo un volumen notable.
Fue este varón loable
de los hebreos nacido.
Y después de convertido,
cristiano muy venerable.*

Así se expresa el grave Fernán Pérez de Guzmán, bastante mejor prosista que poeta, refiriéndose al célebre Obispo de Burgos, D. Alfonso de Cartagena, poeta también, hijo de aquel Salomón Halévi, ilustre y fanático converso, quien cambió su nombre por el de Pablo de Santa María, alcanzando las dignidades de Obispo y Canciller de los reinos de León y Castilla. Sí, el *judaico error*, el miedo y el cansancio de una lucha desesperada van a lograr que se barajen y confundan, entre las trovas cortesanas del cancionero de Baena, versos de renegados y cristianos, aunque sin faltar, como infiltrados por una vieja simpatía del colector, algunos *dezires* de judíos, muy orgullosos de sentirse poetas y expresarse en lengua castellana, como en el caso de los barbudos rabinos de Alcalá, que se alaban de cantar nada menos que como ruiñeñores en la respuesta que dieron al poeta converso Juan Ferrús por el *dezir* burlesco que les dedicara. He aquí la última estrofa de su contestación:

*Venimos de madrugada
yuntados en gran tropel
a facer la matinada
al santo Dios de Israel,
en tal son, como vos vedes,
que jamás non oyredes
ruiñeñores en vergel.*

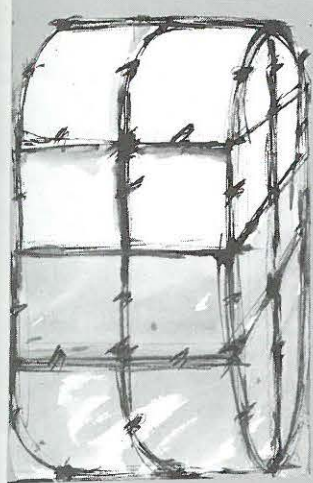
Pero el trinar de esos ruiñeñores apenas si se escucha. Están ya los vergeles de la España judía muy entrados en el otoño. El agua que habla entre las hojas de los troncos desnudos lo hace ya tan quedamente, que aquel alto rumor con que sonara antes más parece sollozo, un eco a punto de extinguirse. «No me quites en la mitad de mis días... Déjame vivir con honra... Dame nueva vida...» La emocionada súplica de Ben Gabirol en su *Corona de Realeza* se elevaría entonces del corazón de aquellos perseguidos angustiados. Comenzaba la guerra de Granada, último refugio del islam español. Otro grito, un ¡ay! más doloroso todavía que el de los hebreos, volaba a confundirse con el suyo a través de los picos de la Sierra Nevada. Era el «¡Ay de mi Alhama!» del rey moro, que

con la toma de esta ciudad por los Reyes Católicos sabía ya seguro el final de su reino. «Déjame vivir con honra. Dame nueva vida». Sobre la cabeza de los cristianos, se cruzaban en el aire los gritos desolados de dos pueblos y de dos religiones que habían convivido y florecido combatiéndose durante cerca de ocho siglos. ¡Ay de mi Alhama! Había sonado ya el decreto de expulsión, la ley dura del éxodo. El suelo hispano era una inmensa hoguera en la que crepitaban conversos y judíos, atizados por el brazo ferviente de Torquemada. Cuando por fin la reina Isabel y el rey Fernando entraron en la Alhambra, capitulando la ciudad y la orden de destierro tuvo que obedecerse, «los caminos y campos españoles se vieron rebosando de mujeres y hombres, de niños y ancianos, que a pie, en asnos, en mulas o en carretas, se dirigían a las fronteras y puertos. Iban —dice un testigo de aquellos días— unos cayendo, otros levantando, unos muriendo, otros naciendo, otros enfermando: que no había cristiano que no oviese dolor de ellos. E siempre por donde iban les convidaban al bautismo, e algunos se convertían e quedaban, pero muy pocos. E los rabíes los iban esforzando, e fazían cantar a las mujeres y mancebos, e tañer panderos e adufes, para alegrar la gente». «No me quites, Señor, en la mitad de mis días. Déjame vivir con honra». ¡Ay! Sobre Sefard descendió una calamidad desde los cielos. Cuando es seca la rosa...

Ahora sí que la flor del Rabí que escribió en castellano perdía toda su sangre, cayendo muerta a tierra, deshojada. Pero los que se iban y los que se quedaban, lo hacían ya bañados del agua colorida de su perfume. De aquel suelo que por centurias les abriera y también les cerrara los ojos, se llevaban aquellos españoles, para esparcirlos por el mundo, el idioma y los cantos y la luz y los montes y los ríos y los valles y las llanuras, en fin, el alma toda de una tierra que, aunque tiránica y terrible, iban siempre a querer profundamente, aspirándola desde lejos, como una nueva e imposible Sión, su paraíso perdido, su Sefarad, su estrella de la mañana.

Nosotros, españoles también de una injusta diáspora, mecidos en la misma cuna que aquellos hijos de Israel que refundieron sus huesos y su sangre con los nuestros, comprendemos ahora más que nunca, quizás debido a la distancia, la hermosura de sabernos los dueños de ese aroma, que a poco habría de revivir en una nueva rosa mística, extendida en la noche de Castilla a la alabanza ardiente de un Fray Luis de León, al éxtasis doblado de Teresa de Ávila, al ventalle de cedros de San Juan de la Cruz...■

LA FÁBRICA DE SUEÑOS



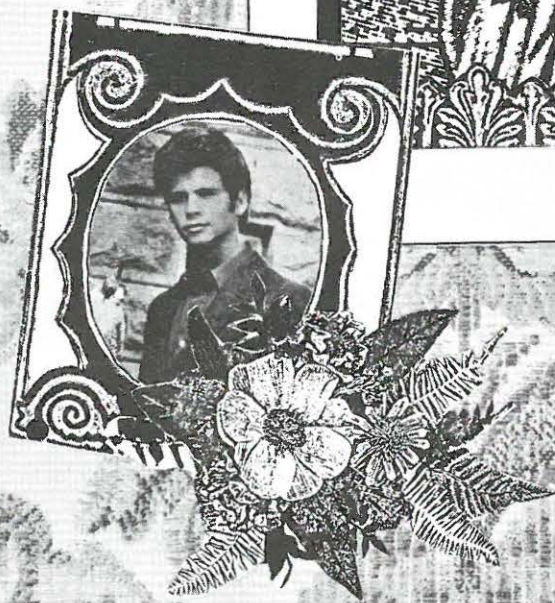
T.A. López Pumarejo **FALCON CREST, DINASTÍA, DALLAS. LA ERA DE REAGAN COMO INTER**

TEXTOS. Juan Carlos Rodríguez LAS HADAS, UN MITO PARA LA HISTORIA.

seguro el final de la cabeza de los pueblos y de dos durante cerca de expulsión, la ley a que crepitaban ada. Cuando por i, capitulando la os y campos es- ancianos, que a s y puertos. Iban tando, unos mu- no que no ovies- autismo, e algu- s iban esfuerzan- s e adufes, para as. Déjame vivir esde los cielos.

ría toda su san- / los que se que- De aquel suelo evaban aquellos os y la luz y los da de una tierra umente, aspirán- perdido, su Sefa-

dos en la misma u sangre con los a la distancia, la abría de revivir la alabanza ar- le Ávila, al ven-



En esta última película interpretada por el actor británico Jeremy Irons, el protagonista se enfrenta a una serie de acontecimientos que le van cambiando la vida. El actor, conocido por su papel en «Dinastía», nos muestra una vez más su gran talento. Pues bien, los protagonistas de esta película son los actores británicos Jeremy Irons, Fanny Ardant y John Gielgud. El título de la película es «El hombre de hierro».

Falcon Crest, Dallas y Dinastía:

LA ERA DE REAGAN

como intertexto

Tomás A. López Pumarejo

LO REPUBLICANO EN LO TRANSNACIONAL

*Sabes perfectamente que con sólo mover un
dedo puedo derrocar un gobierno en América del Sur*
Blake Carrington (héroe de *Dinastía*)

La telenovela transnacionalizada (1) es en gran medida la funcionalización narrativa de la cosmovisión republicana de los ochenta, es decir, de la *Era de Reagan*. La figura de Reagan ha sido la más políticamente vendible de la década y ha sido vendible porque, entre otras cosas, se ha sabido articular publicitariamente a tenor de aquello que se conoce como las aspiraciones del espectador medio. Se trata de una imagen que la gente quiere ver asumiendo su ficción, es decir, funciona en una textualización a la vez paralela e inmersa en la del mundo del espectáculo y su aparato interpromocional. La Era de Reagan se caracteriza por la dinamización del conservatismo como ética existencial, de un neo-nacionalismo redentor de cara al resto del mundo (los E.U.A. son el epicentro de la libertad y la democracia mundial) y fundamentalmente, del arquetipo *self-made man* como modelo de plenitud existencial dentro de la democracia.

1. LA JET SET COMO PASAPORTE AL ESTRELLATO TRANSNACIONAL

La figura de Reagan ha sentado un precedente histórico en cuanto al maridaje entre el llamado discurso del poder y la industria transnacional del espectáculo. El mundo de la farándula y la enunciativa política se han visto entrecruzados en un presidente/personaje cuyo carisma se construye mediante una urdimbre intertextual de elementos de prestigio acusados por la cultura de masas. Podría decirse que todos estos elementos se acrisolan en el concepto *jet set*. Tal concepto constituye una especie de democratización de la aristocracia, en el sentido de que la aristocracia, democratizada mediante medios de comunicación social que la hacen constantemente accesible, se encarga de certificar la jerarquía de quienes se suponen las personas más importantes del mundo: ser lo

suficientemente famoso implica poder codearse con la nobleza, en otras palabras, ser igualmente noticia. Tal vez la propia aristocracia sea lo menos numeroso de la *jet set*, compuesta de actores famosos, políticos, empresarios, o cualquiera que tenga el suficiente poder como para poder moverse en *jet* de un sitio a otro, gente que, en definitiva, se ubica dentro de una élite internacional compuesta de individuos con un gran prestigio heráldico y/o financiero.

Lo que interesa de la *jet set* y la Era de Reagan en relación a la telenovela transnacional, es el sistema interpublicitario y nivelador que se establece entre las figuras del mundo político y las del espectáculo vía la comunicación de masas: políticos, aristócratas y actores y cantantes son semantizados como estrellas. *Jet set* es una categoría estrellizante en el mismo sentido en que, centrada en los actores de la industria del cine, la infraestructura promocional de Hollywood ubicaba individuos en el inaccesible y admirado olimpo de lo «glamroso». La cotidianidad de la estrella del *jet set* (duque, presidente, actriz, torero, magnate, roquero...) es espectáculo y, por asociación, también la gestión política. No hay una revista del corazón que en los años ochenta no incluya (y mezcle) por ejemplo a Nancy Reagan, a Lady Di y a Joan Collins dentro de sus materiales. La revista es un elemento certificador, otorgador y nivelador del prestigio de la *jet set*. Dentro del sistema textual de la(s) revista(s), la figura de una Lady Diana será el elemento semantizador central ya que por obvias razones históricas y simbólicas, la realeza ocupa la más alta posición en cualquier jerarquía de la humanidad. La sola palabra «rey» evoca una dignidad no muy alejada de lo místico. Quedarían entonces Nancy Reagan (evocación política) y la diva de *Dinastía* Joan Collins (evocación de Hollywood) en una linealidad niveladora (texto/revista del corazón) que ubica a Lady Diana (aristocracia) como centro legitimador, de la siguiente manera:

Política	Aristocracia	Hollywood
N. Reagan	Lady Diana	Joan Collins
Poder	Prestigio	Estrellato

La línea bidireccional que una a Nancy Reagan con Joan Collins vía Lady Diana constituiría una misma entidad vertebrada por la vinculación estrellato/prestigio/poder. En este punto volvemos a la figura de Ronald Reagan como arquetipo: una imagen cuyo prestigio está forjado por dos vertientes simultáneas e indivisibles, el poder político y el estrellato (el que siempre haya sido actor de

segunda categoría no cancela su vinculación semántica con las estrellas de los años 40 de Hollywood), pero un estrellato no exclusiva ni primordialmente alcanzado por su faceta de actor y amigo de actores, sino por haberse convertido en punta de una *jet set* que abarrota los puestos de revistas con sus divorcios, vacaciones, escándalos y lentejuelas. Interesa Reagan en este análisis, no por Reagan mismo, sino como supremo sujeto/muestra del *self-made man* integrado a un olimpo de nobles, divas y campeones. Se trata del nuevo olimpo mantenido por una industria de la cultura progresivamente diestra en centralizar información por más y más canales, según se desprende de los trabajos de (por ejemplo) Armand y Michelle Mattelart, Herbert Schiller, Cees J. Hamelink y Giuseppe Richieri (2).

2. TRANSNACIONALIZACIÓN DEL NEO-NACIONALISMO REPUBLICANO

La telenovela transnacionalizada es el reino del *jet set* americano, el mundo republicano. Ser republicano es hoy más que nunca afirmación de clase, una clase a la cual se pertenece, a la cual se aspira o a la cual se admira. La Era de Reagan es la era del reivindicable linde de los negocios, del *self made man* convertido en protagonista millonario: J.R. Ewing (*Dallas*), Angela Channing (*Falcon Crest*), Blake Carrington (*Dinastía*), maquiavélicos héroes que se depuran con la bula del neo-nacionalismo: en los contados momentos en que se «vuelve buena», la Angela Channing, malvada protagonista de *Falcon Crest* (interpretada por Jane Wyman, primera esposa de Reagan), defiende frente a lo europeo el amor a la tierra y a los vinos nacionales; el actor Larry Hagman (J.R. Ewing) va a la fiesta de navidad de la Casa Blanca (1985) vestido de Santa Claus (3), donde se recuerda que un año antes se efectuó en la ciudad de *Dallas* la convención republicana donde se elige a Reagan por segunda vez como candidato a la presidencia en las elecciones donde obtuvo una avasallante victoria. John Forsythe (interpretando a Blake Carrington en *Dinastía*) agasaja al ex-presidente republicano Gerald Ford y su esposa Betty en una de sus fastuosas recepciones, etc.

Blake Carrington es una de las pocas figuras centrales no malvadas de telenovela transnacional. Encarna un honesto y agresivo *self made man*, millonario patriarca que se desvive por sus hijos, por la Denver-Carrington, su multinacional petrolera y por la comunidad de Denver. Blake ha sido solicitado a la presidencia de lo que en *Dinastía* se llama «el partido». En virtud del intertexto que por un lado implica el estilo de vida (republicano) típico de los Carrington en los Estados Unidos y, por otro lado, de la figura del ex-presidente Ford como invitado a la recepción en Denver, lo menos que ha de deducirse es que se trata del partido republicano de Reagan. Quedan así Blake Carrington y Reagan textualmente interconectados en el neonacionalismo, en el estilo de vida, en la honestidad patriarcal de la empresa privada y, a un nivel más abarcador, en la discursiva de la administración Reagan.

Sería ingenuo achacar exclusivamente a la Era de Reagan el que la telenovela transnacional se centre en las sagas de los millonarios. Los ricos son una constante en la telenovela, narrativa donde las intrigas entre poderoso y la oposición entre pobres y ricos es una esencial cantera de argumentos. La innovación del tópico, de cara a la Era de Reagan, radica en la intertextualización de tal ficción en relación a la «realidad» del *jet set*, lo cual a su vez legitima tanto un estilo de vida como el orden político que lo sostiene (4). Es obvio que la historia de las narrativas documenta una obsesión por las intrigas de aristócratas y acaudalados. Pero nunca antes tal ficción estuvo discursivamente imbricada en la «realidad» de artistas y/o políticos y/o nobles (*jet set*) a la vez acosados y a la vez dependientes de medios informativos transnacionales que, entre otras cosas, constituyen el único enlace constante entre el ciudadano y los centros de decisión política.

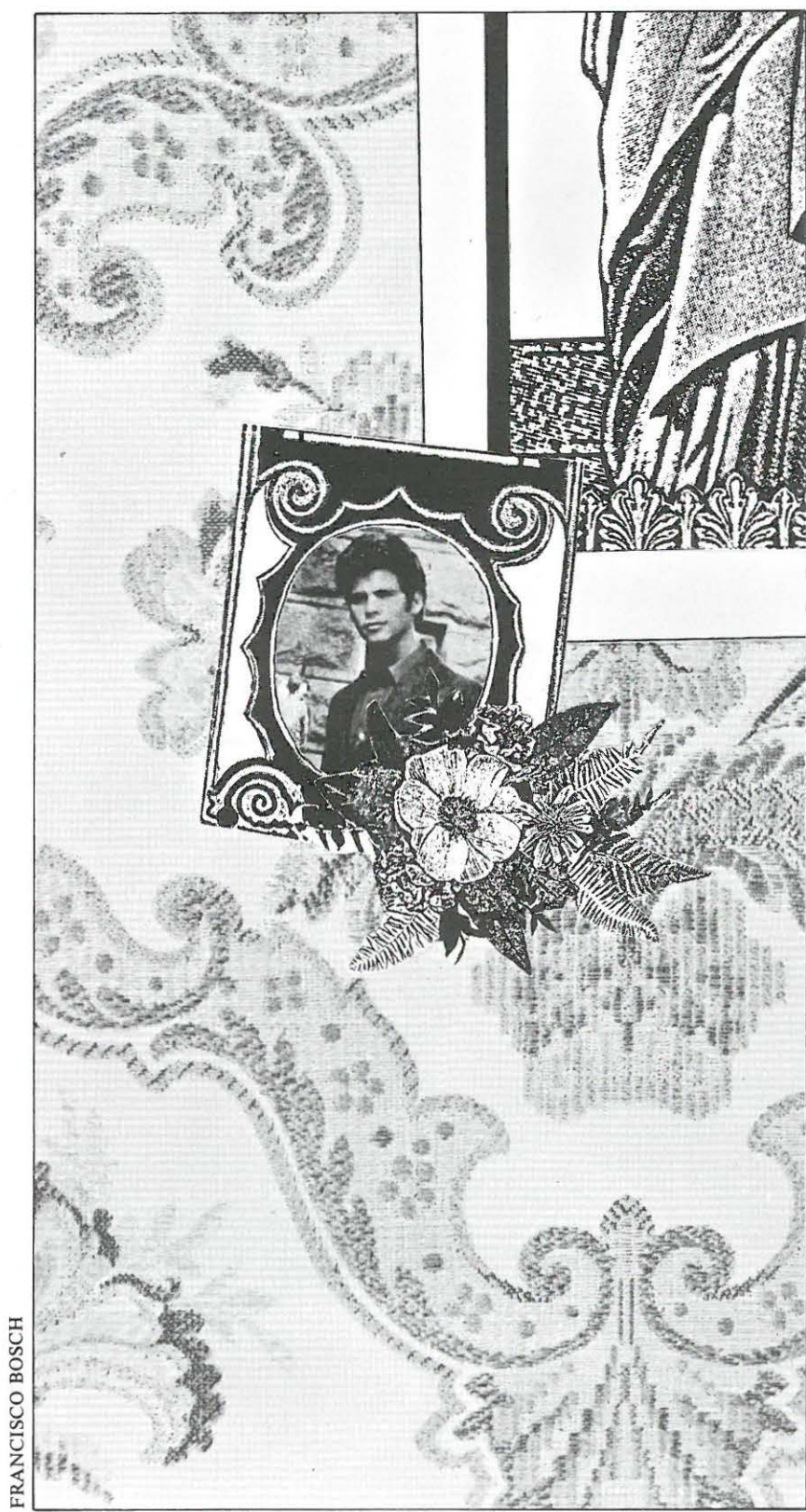
Lo antedicho se propone explicar una operación semantizadora que, respondiendo originalmente a intereses nacionales (de E.U.A.), se instala, por ley de mercado, en la transnacionalidad. Se sabe, dentro y fuera de los E.U.A., que las multinacionales con base en su territorio tienen un papel decisivo en el destino del mundo. Sin embargo, la presencia de *Dinastía* en la TV libanesa, por ejemplo, es mucho más que una mera confirmación de transnacionalidad oligopólica. El oligopolismo ha de ser legitimado como tal en la ficción: enunciada desde un orden político asumido como natural, *Dinastía* presenta, por ejemplo, un traidor magnate árabe (Rashid Ahmed) que engaña a Blake Carrington en cuanto a la explotación de un pozo petrolero en el Oriente Medio. Blake viaja en su *jet* privado con Allan Carrington a resolver el asunto en una reunión con otros magnates. En una conversación durante el viaje, Allan, hijo mayor de Blake y astuto ejecutivo de la Denver-Carrington afirma con aplomo: «Papá, tienes que recuperar ese petróleo, *¡el mundo lo necesita!*».

3. EL ACTOR DE TELENÓVELAS: UN PIE EN LA POLÍTICA Y OTRO EN LA FICCIÓN

Uno de los programas más populares de la televisión estadounidense es *El estilo de vida de los ricos y famosos* (*Lifestyles of the Rich and Famous*), programa de formato-revista como el *Soap World*, pero donde se entremezclan estrellas de telenovela con divas de Hollywood, famosos deportistas, nobles y empresarios, en fin, una ventana abierta al mundo de la *jet set* donde su más o menos uniforme estilo de vida cumple una función espectacular. En definitiva, se trata del *HOLA* televisual versión E.U.A., parte del entramado de revistas del corazón, diarios, programas de televisión, etc., que se encargan de divulgar las interrelaciones entre actores, telenovelas y políticos. Tal como se observa en el siguiente fragmento:

«La productora (ABC), tras encontrar el filón de *Dinastía*, no está dispuesta a permitir que se acabe el filón de los huevos de oro. Así, por ejemplo, y casi al mismo tiempo que la serie celebra su séptimo cumpleaños en una gala presentada por el hijo de Ronald Reagan, la televisión norteamericana empezaba a emitir una nueva serie que lleva por título nada más y nada menos que *Los Colby*, y que narra las andanzas, venturas y destemplanzas de la familia del *supermalo* Colby que tan poco aprecia a los Carrington. (...) Y cuentan las crónicas mundanas que las parejas estelares de los Colby (Charlton Heston y Stephanie Bachan, por un lado, y Diannah Carrol y Ken Howard, por otro) se llevan a matar con las antiguas parejas de *Dinastía*, especialmente con la angelical Kristle, quien les regatea cada minuto que están ante las cámaras» (5).

Aparte de la obvia carga semántica para una telenovela tan «republicana», de un animador cuya importancia radica en que sea hijo de Reagan, Charlton Hes-



FRANCISCO BOSCH

ton es considerado en el mundo político como el próximo Reagan, en el sentido de que es un fuerte candidato de los republicanos a la presidencia, aún más avalado por una larga y exitosa carrera cinematográfica encarnando toda suerte de importantes héroes bíblicos. Nótese que el tono de la cita busca extender la intriga y la codicia al mundo tras bastidores de la telenovela en un intento de «cubrir» como noticia real la sed de poder que motiva las intrigas más importantes de la telenovela transnacionalizada. La sección citada constituye, de hecho, un aparte en un artículo mayor dedicado a un libro que documenta el mundo tras bastidores de *Dinastía*. El artículo se encabeza con el siguiente preámbulo:

«Si usted es espectador de *Dinastía*, obsérvelos atentamente. Mire qué gestos de odio, qué desplantes, qué ira encarnizada yace bajo sus hermosos rostros. Y no es que sean buenas actrices, qué va. Es que se odian tan visceralmente, que harían cualquier cosa por acabar unas con las otras. Así lo cuenta, al menos, Bo Hopkins (Mathew en la serie, el ex marido de Claudia) en un libro que revela que, como nos imaginábamos, las divas de *Dinastía* en la vida real son aún peores que las Mujeres de Hollywood» (6).

La alusión a *Mujeres de Hollywood* nos lleva de vuelta a una intertextualidad de doble vertiente.

4. EL EUROPEO Y EL RICO: ESPEJOS DE AMOR/RECHAZO

Por un lado *Mujeres de Hollywood*: se trata de otra producción de Aaron Spelling, «el rey de la tele», escrita por la hermana de Joan Collins. La sola mención de los nombres Spelling o Collins alude no sólo a la manifestación dominante de la televisión estadounidense tal como se conoce en el resto del mundo, sino también, y por añadidura, a un universo de hermosas, viciosas y acaudaladas mujeres, personificaciones de la maldad y la codicia, universo que trata de confundirse intertextualmente con el de la *jet set* a través de la industria transnacional de la cultura.

La otra corriente intertextual viene a ser, dentro de tal universo, la fórmula del anti-héroe como sello de la telenovela transnacionalizada de la Era de Reagan. Tal narrativa procura activar en la audiencia, mediante sus malvados protagonistas estelares, una identificación de doble filo: por un lado la seducción del espejo que nos devuelve una imagen propia deseada: el dinero, el atractivo físico (*soy ellos, soy atractivo y tengo poder sobre los demás*) y por otro, afirmación en el rechazo a la descabellada maldad que los caracteriza (*soy lo que no son ellos, soy mejor*) (7). Traducida a la iconografía nacionalista de los E.U.A., esta mecánica de identificación antagónica remite a la tradicional relación amor/rechazo del estadounidense frente al europeo, específicamente frente a la nobleza europea, como patrimonio de una clase que, contrario a la del *self made man*, le viene de sangre y no de una cuenta bancaria.



En esta última se-
pel interpretado
rine Oxemberg,
Carrington», ha
su máximo protagoni-
avanzábamos en el n-
rior las aventuras y
de la «boda real» q-
gar en «Dynastía» v-
mos, con todo lo
los acontecimien-
el que llamam-
espectacular».
Pues bien, h-
nozéis m-
te de r-
nomb-
Oxe-

FRANCISCO BOSCH

El caso de *Dynastía* reproduce la vieja fórmula hollywoodense de la rubia, buena y bella *all American girl*: Kristel Carrington (Linda Evans) y la seductora pérfida y morena europea: Alexis Carrington-Colby (Joan Collins). El personaje de la Collins se caracteriza (aunque sólo se aprecie esto en su versión original en inglés) por mezclar su acento británico con alguna que otra expresión en francés, para no dejar lugar a dudas de que no solamente su origen, sino que también sus modelos de sofisticación residen en Europa. Otros personajes «buenos» que se ven precisados a certificar su alcurnia, lo hacen en relación a Europa. Por ejemplo Kirby (Kathleen Beller), la hija del mayordomo, es tenida como la hija de la mansión Carrington, pero es fina y sofisticada porque se educó en la Sorbona. De hecho, las únicas dos protagonistas que se ven alguna que otra vez dedicadas al arte como indicador de sofisticación son Kirby, que toca el piano, y Alexis, que pinta. Por otra parte, Amanda (Catherine Oxemberg), la hija que Alexis mantuvo oculta por veinte años, debe buena parte de su exquisitez a que fue criada y educada en Londres. La actriz es en realidad una princesa centroeuropea, hija de la princesa Isabel de Yugoslavia y prima de los reyes de Inglaterra (8). Comenzó su carrera en Hollywood interpretando a Lady Di en la serie *El romance de Carlos y Diana*, lo cual escandalizó a la corona británica. El linaje de Catherine Oxemberg queda, no obstante, intratextualmente certificado cuando en el episodio 106 conoce al hermoso príncipe Michael de Moldavia (Michel Praed), con el cual contrae matrimonio.

Es curioso que la fagocitación intertextual que esta telenovela realiza en aras de abarcar todos los elementos de prestigio básicos de la *jet set* no solamente se da en relación a figuras políticas como Charlton Heston y el ex presidente republicano Gerald Ford, sino que también contempla los más acosados elementos de la nobleza:

«... y hasta se han hecho los correspondientes arreglos con papá Raniero para que Estefanía, la princesa europea más de moda, interprete el papel de una muchacha de sangre azul. Y hay que reseñar que tal es la fama de *Dynastía* que, aunque Raniero no se mostraba muy conforme con esta nueva aventura de su rebelde andrógina, ha consentido al fin. «Cuidaré a la princesa como si fuese mi propia hija» le ha dicho John Forsythe, alias «Blake Carrington». Pues como la cuida igual que a su hija Fallon, aviados estamos...» (9).

La supuesta conversación de Forsythe con Raniero asumiendo el rol de honesto patriarca que desempeña en *Dynastía* epitomiza la ficción sobre la ficción, en forma de periodismo del espectáculo. La inclusión de la nobleza en el cosmos de la telenovela se encarga de cerrar el triángulo interpublicitario política-aristocracia-espectáculo que define la *jet set* y, a un nivel mucho más amplio, a la simbología de una llamada cultura transnacional que surge en buena medida de la postura de la prensa del espectáculo de los Estados Unidos de América frente al resto del mundo.

Para resumir, lo que nos atañe sobre la Era de Reagan como intertexto de la telenovela transnacionalizada es la interpublicidad de su proyecto político en

relación a los diferentes circuitos discursivos de la industria del espectáculo. Se trata, en última instancia, de la repercusión transnacional de un *marketing* que, dentro de los E.U.A., sirve por igual como criterio discursivo a los grandes partidos políticos, a los grandes industriales del espectáculo y a los grandes fabricantes de jabón. El ethos republicano es vendido, tanto en *Dallas* como en la Casa Blanca, en calidad de maquiavelismo disculpable: el poder corrompe, pero es natural y necesario; quien sabe llegar a la cúspide diciendo lo que la gente quiere oír es, después de todo, digno de admiración. La aldea transnacional remite más que nada a la estandarización planetaria de un estilo de vida que se propone, mediante la publicidad, más que nada en una relación centro-periferia con la nación que ostenta la base del oligopolismo informacional. El mundo se nutre así de un neo-nacionalismo redentorista densamente intertextualizado tanto en la retórica del presidente extranjero más omnipotente de la historia, como en las producciones más vendibles del cine y la televisión. Por ejemplo, Sylvester Stallone también visita la Casa Blanca, donde es felicitado por los éxitos de su personaje Rambo, solitaria mole de virilidad cuya desinteresada misión es despedazar comunistas que todavía en 1985 mantienen prisioneros de guerra de E.U.A. en la jungla vietnamita. Cedemos la palabra a lo que reseña *El caso*, revista española de espectáculos que, junto a muchas otras, (10) llena la mayoría de sus páginas con material relativo al cine y la televisión de Hollywood:

«Poco ha tardado *Rambo* en pasar de la pantalla grande a la pequeña. Este film, uno de los más taquilleros de los últimos años, narra la historia de Rambo, a quien ya conocíamos de *Acorralado*, que debe enfrentarse a una misión casi imposible: detectar a los americanos que continúan cautivos en Vietnam después de la guerra. Al final de la película ya no se sabe quien es más malo: si los sádicos viets y sus amigos rusos, o los jefes de Rambo, que lo dejan abandonado a su suerte para que la opinión pública norteamericana jamás sepa que aún quedan prisioneros en Vietnam. Hiperviolenta, tiene la tremenda virtud de ser entretenida, lo que hace que se le perdonen las connotaciones políticas que exuda» (11).

NOTAS

(1) Telenovela transnacionalizada se refiere a la adaptación del *soap opera* clásico estadounidense a los imperativos del *prime time*, es decir, de los nocturnos horarios punta. El *soap* clásico se transmite durante la mañana o la temprana tarde. Sus propietarios y productores son las multinacionales que producen detergentes, comestibles y papel higiénico (la Procter & Gamble posee seis), y se caracterizan por su tendencia a nunca terminar y su apelativa al ama de casa como consumidor potencial. Una de ellas, *The Guiding Light*, lleva ya, a partir de su versión radiofónica, 50 años en el aire de lunes a viernes. Es la narración más larga que registra la historia. La telenovela transnacionalizada se refiere más bien a las adaptaciones de esta manera televisual de narrar que proceden de los Estados Unidos a partir de los años 80. Se caracterizan por sus protagonistas malvados e intrigas millonarias. Entre ellas se destacan *Dallas*, *Dynastía* y *Falcon Crest*. En 1983 ya *Dallas* se transmitía en 91 países y *Dynastía* en 64. Para un estudio de la telenovela como sistema textual consultar: Robert C. Allen, *Speaking of Soap Operas*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985.

(2) Para un análisis del oligopolismo en la relación a la nueva tecnología de comunicación de masas, consultar el artículo de Bernardo Díaz Nosty y Enrique Bustamante: «Nuevas tecnologías de la información», *Contracampo* 39 (primavera-verano 1985), pp. 27-37.

(3) La manifestación de la llamada Era de Reagan en la cultura de masas ha vinculado un cuño nacionalista de los Estados Unidos: el *cowboy* con el conciliador mito del *self-made man*. El vaquero conserva su cariz romántico pero cambia su cutre irracionalidad por el maquiavelismo de los magnates. Surge así un híbrido que sintetiza el este y el oeste americano: el malvado héroe con traje de alto ejecutivo y sombrero tejano. La violencia del *western* se estiliza en mansiones y despachos, el vaquero es ahora gangster legalizado de familia bien. La vida es un juego darwinista y aquel que *sabe* ser canalla merece el poder.

La convención republicana que eligió a Reagan como candidato para su segundo término como presidente se efectuó en Dallas y, sólo por dar un ejemplo, Larry Hagman se disfrazó de Santa Claus en la fiesta de navidad de la Casa Blanca (1985). Nunca antes de la Era de Reagan se habían interlegitimado a tal extremo la cultura de masas y el aparato gubernamental a base de soporte interpublicitario. Reagan es actor, vaquero, corporacionista y presidente. Lo de *Dallas* es sólo una anécdota en todo este entramado de confluencias intereses de la industria de la cultura. En todo caso, valga este ejemplo para señalar que la interlegitimación publicitaria entre la industria del espectáculo y las esferas de poder es apenas reflejada en el flujo televisual.

(4) Según Georges-Albert Astre, toda la tradición ideológica y política americana del siglo XX ha puesto el acento sobre el *consensus* de los ciudadanos, que no es otra cosa que un acuerdo sobre los valores morales, las convicciones fundamentales, las representaciones colectivas y los comportamientos ligados al *American Way of Life*. Ver: G.A. Astre, «Miradas sobre la televisión americana», *Contracampo* núm. 2 (mayo de 1979), pp. 39-45.

(5) «Los rodajes calientes de *Dynastía*, sec. «Negocio sin cuento», *El caso*, Núm. 21, abril de 1986, p. 7, col. 1. Los énfasis en negritas son nuestros.

(6) *Ibid.* p. 5.

(7) Esther Shapiro, quien con su marido Richard co-produce *Dynastía*, afirma que una de las intenciones de tal telenovela es proporcionar fantasías de poder y de consumo, sobre todo a la mujer. Se trata de un programa matriarcal (ver: Les Brown, «Television Looks at Itself», *Harpers* (marzo de 1985, pp. 39-52). La actriz Joan Collins afirma, por otra parte, que «Alexis es el tipo de personaje que al telespectador le encanta odiar. El público, desde mi punto de vista, necesita odiar a alguien en la serie de turno. De ese modo liberan las tensiones y proyectan en un personaje televisivo sus odios cotidianos». (R. Ryan, «Joan Collins: Me siento feliz siendo malvada», *Teleindiscreta* 2, núm. 77, Programación del sábado 2 al viernes 8 de agosto, 1986, pp. 31-32). El poder de los malvados como J.R. Ewing (*Dallas*), Angela Channing (*Falcon Crest*) y Alexis Carrington-Colby (*Dynastía*) seduce. Su maldad supone servir al televidente como exorcismo de odio/afirmación del ego en cuanto espectador «bueno» que se autodefine por oposición ante un personaje malvado. Por otra parte, el «saber ser malo», como estrategia de conquista de poder, es objeto de admiración en cuanto pericia de ejecutivo.

(8) R. Ryan, «Catherine Oxemberg, una princesa en *Dynastía*», *Teleindiscreta*, 2, núm. 72, Programación del sábado 28 al viernes 4 de julio de 1986, pp. 46-7.

(9) «Los rodajes calientes de *Dynastía*», *El caso*, op. cit.

(10) Por ejemplo, la popular revista *Teleindiscreta*, versión española de las *Teveguías* de otros muchos países, llena sus páginas más que nada con sinopsis coleccionables de *Dynastía*, reportajes semanales de la vida privada de cada uno de los actores de *Falcon Crest*, *La canción triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*), *Corrupción en Miami* (*Miami Vice*), *La hora de Bill Cosby* (*The Bill Cosby Show*) etc. Es curioso que los episodios de *Dynastía* que a partir de enero de 1986 se vuelven a pasar en España como inauguración de la televisión matinal, tienen ya tres años y los artículos de *Teleindiscreta* se van acoplando a ellos como si estuvieran cubriendo una novedad. Se trata, desde luego, de materiales distribuidos a una red transnacional de revistas y publicados a tenor de la cartelera televisiva de cada país. *Teleindiscreta* es miembro de la Asociación de Revistas de Información (ARI), asociada a la Federación Internacional de Prensa Periodística (FIPP) y es actualmente la revista de más circulación en España.

(11) «*Rambo*» *El caso*, n.º 21, abril de 1986, p. 29, col. 3. Subrayado nuestro.



LAS HADAS

Un mito para la historia

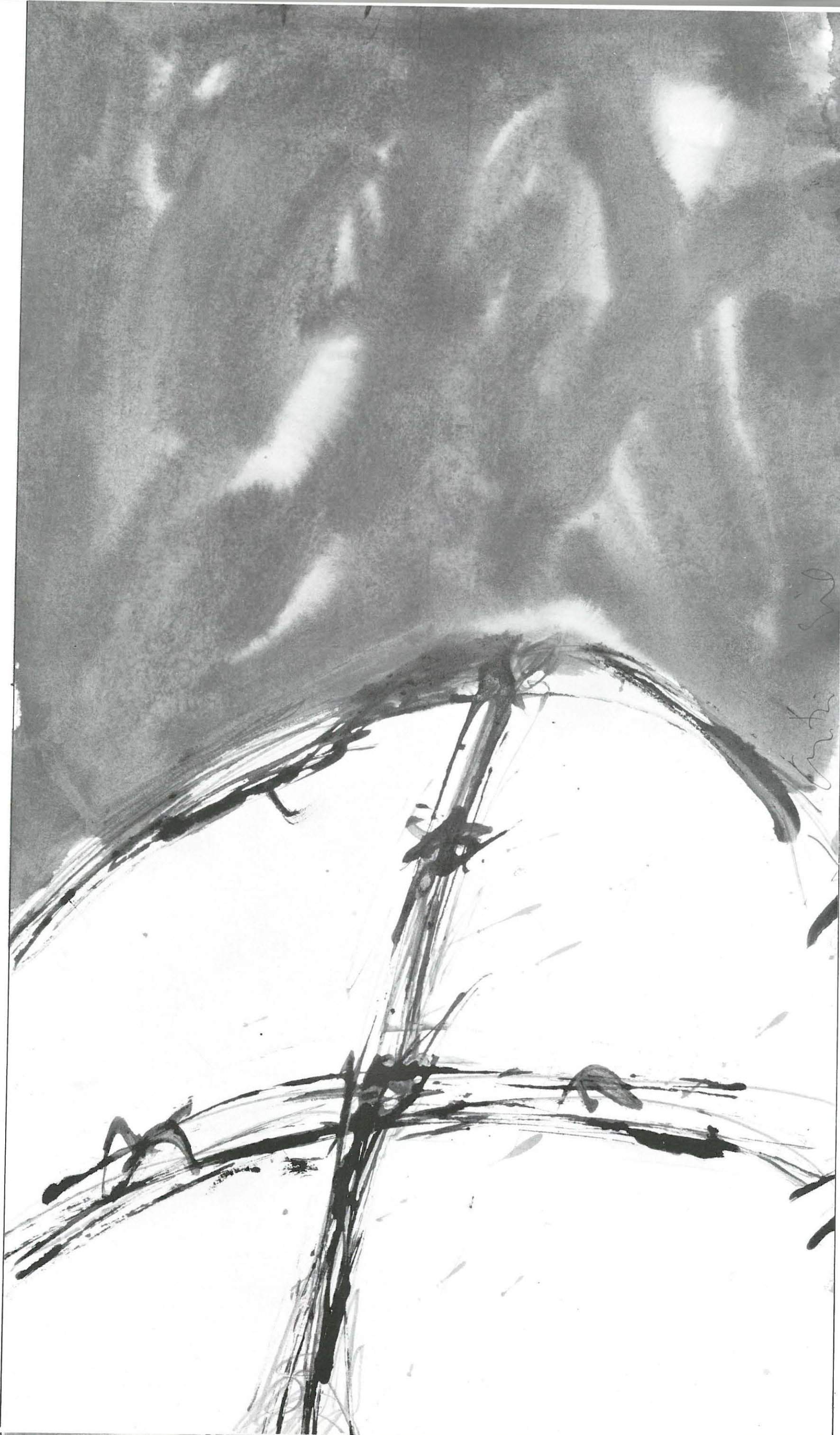
Juan Carlos Rodríguez

...el mito de las hadas,
eso que más que estudiar hemos leído,
que más que leer
oímos alguna noche,
hace ya tantos años, en los labios
de alguien que estaba sentado junto
al brasero o la chimenea:
esa imagen continua del fuego
o las hadas, porque leer u oír
no son ahí algo indiferente.
Las hadas como un murmullo,
como signaturas laicas, como
un burbujear de la naturaleza...

I INTRODUCCIÓN

N o cabe ninguna duda, de que es en pleno auge de la Ilustración, o sea, entre el XVIII y el XIX, cuando se solidifica el mito de las hadas, eso que más que estudiar hemos leído, que más que leer oímos alguna noche, hace ya tantos años, en los labios de alguien que estaba sentado junto al brasero o la chimenea: esa imagen continua del fuego o las hadas, porque leer u oír no son ahí algo indiferente. Las hadas como un murmullo, como signaturas laicas, como un burbujear de la naturaleza, son incomprensibles sin Rousseau. Rousseau dio vida a una naturaleza que la había perdido. ¿Cómo encontrar el orden, el sentido, donde ya ese orden y ese sentido no existían? La Ilustración, sabemos, acaba con el feudalismo, con la imagen de que el mundo no es más que un conjunto de signaturas divinas (el Rey reflejo del Señor, etc). Hume le echa una mano a Kant y Diderot a Rousseau. Porque Rousseau es la clave en este planteamiento: Una naturaleza que sea una materia viva pero no mecanicista, un teleologismo que suponga la libertad de la naturaleza, que establezca su orden como orden moral, pero por encima de los sujetos, porque esa naturaleza tiene la necesidad de protegerlos.

2. Nos encontramos así, de entrada, con la necesidad de analizar las lecturas que se han solido hacer de los Cuentos de Hadas, generalmente desde un punto de vista psicoanalítico, sobre todo a partir de Bettelheim, pero igualmente, y de una manera mucho más sinuosa, a partir de Bachelard, en *El aire y los sueños*, por ejemplo. Al decir Bachelard que la imagen del viento tiende a desmaterializarse, corremos definitivamente ese decisivo peor riesgo empirista: creer que la imagen «es» viento (cuando en realidad la imagen «piensa» al viento, habla del viento), como «creemos» que el pensamiento está inscrito en lo real. Y así le aplicamos al pensamiento (a la imagen) las categorías que nuestra ideología ha forjado sobre lo que es el viento, haciendo pasar estas categorías por el viento mismo. (Cfr. lo que dijo Althusser al respecto a propósito del pintor Cremonini). Así impedimos que la imagen *corrija* a nuestra ideología al envolverla en nuestra ideología. La imagen quizá nos diría otra cosa (de ahí el psicoanalizar o la dialéctica) sobre las hadas o el viento, algo distinto a nuestro concepto ideológico de ambos temas. Pero no la dejamos hablar —al leerla— empíricamente, al explicarle nuestras categorías y a la vez al hacer pasar a esas categorías que leen la imagen (a) por la imagen misma (b) por las hadas o



ANTONIO GIL

Las fi
se des
nunca
o se t
a lo l
sólo e
años
de Bl
de añ

el vien
peor, a
gia y r
Po
«dejar
ciente,
parte,

Si
rias in
rializa
sugeri
por el
través
cir de
Po
lectur
la psi
inscri
para
bol (c
la dis
lectur
la lec
negar
nos p

P
Poe,
accept
presa
ción
te qu
térmi
térmi
A
lo de

ca. S
popu
de lo

Las figuras del cuento simplemente se desplazan en el espacio, nunca evolucionan, cambian o se transforman realmente, a lo largo del tiempo, sólo en el espacio: ¿cuántos años tiene el sapo de Blancanieves... o los cientos de años de la Bella Durmiente?

el viento mismo. Se anula así la distancia entre imagen e ideología, o lo que es peor, así se consigue anular la distancia (que es de lo que se trata) entre ideología y realidad: aquella logra de este modo identificarse con ésta.

Por tanto, psicoanalizar la imagen significaría en todo caso simplemente «dejarla hablar» en este sentido de confrontación con nuestra ideología inconsciente, restableciendo esa distancia suprimida entre ideología e imagen, por una parte, y entre ideología y realidad, por otra.

Si no sabemos leer la imagen, ella sólo nos sugerirá aquello que sus categorías inconscientes han predeterminado: si leemos viento nos sugerirá desmaterialización; si leemos hadas nos sugerirá algo fantástico; si leemos otoño nos sugerirá melancolía. Un verdadero psicoanalista de la imagen nos enseñaría por el contrario a romper esta cadena de sugerencias ideológicas inmediatas a través de la lectura (intuición de la lectura equivalente al intuir que se suele decir de la escritura).

Por tanto (desde el punto de vista del materialismo dialéctico) sólo vale una lectura psicoanalista, no porque se lea la imagen como un producto (reflejo) de la psiquis, sino porque se la lea en relación con la ideología inconsciente ahí inscrita. Y por eso también la lectura psicoanalítica debería ser: a) *Suspiciosa*: para no confundir el «fuego oculto» con el fuego realmente escondido en el árbol (cfr. el *Psicoanálisis del fuego* del propio Bachelard), o sea, para establecer la distancia señalada arriba entre imagen, ideología y realidad. b) Y a la vez lectura «lineal» para poder permanecer en la imagen, para no deslizarse hacia la lectura categorial o en general exterior a la imagen misma, lectura que nos negaría la racionalidad interna de la imagen, sus leyes ocultas, que son las que nos permiten conocer esa ideología y a la vez romper con ella.

Por lo demás, es imprescindible anotar la introducción de Baudelaire a Poe, tal como la han reseñado tanto Bachelard como Benjamin: Baudelaire acepta, en efecto, el sustancialismo que piensa que el espíritu está oculto, expresado «por» (y es germinador «de») las categorías físicas: de ahí su descripción de Poe. ¡A qué distinto nivel estaba su poesía de esa ideología inconsciente que se expresaba sin dificultad al hacerse «objetiva» y «científica» en tales términos! Es verdad que no era un psicólogo (*sic*), pero al expresarse así tales términos le parecían sin duda «naturales».

Algo similar ocurre quizás en torno a Bettelheim, pero éste es otro tema: ya lo decimos, el tema de las hadas.

LUNES Y MARTES Y MIÉRCOLES TRES

Se trata, pues, de analizar el cuento de hadas en tanto que *forma ideológica*. Se conocen sus nombres más significativos precisamente por su opacidad populista: Andersen, Perrault, los hermanos Grimm, etc... cuentos del hogar y de los niños.

En cierto modo, creo que es a esto a lo que alude Butor (sin precisarlo demasiado por lo demás) cuando nos da su especial interpretación de los «cuentos de hadas» del XVIII y el XIX, describiéndolos como el espacio donde las metamorfosis no sólo se suceden ininterrumpidamente, sino donde (y de ahí tal «sucesión») se hacen perfectamente posibles y lógicas. Butor señala acertadamente que «decir que el hada es quien transforma la calabaza en carroza es ante todo una manera de subrayar el hecho de que en la realidad (*sic*) semejante acontecimiento tiene pocas probabilidades de producirse», aún sabiendo a la vez, añade Butor, que el mundo no está totalmente aislado de las hadas, sino que más bien el interior del espacio de éstas lo compone una «arquitectura de inversiones, es el mundo al revés, el otro lado del espejo», y vuelve a insistir en que se trata de una visión más allá del espejo, «iluminando por detrás a la realidad».

Esto es verdad en gran medida, pero lo que Butor no especifica es que tal espejo dieciochesco posee unas características muy especiales, justamente aquellas que le otorga la matriz de la burguesía clásica a partir del XVIII: bien las enmarcadas en la relación «control empírico/libertad imaginativa», bien las mascaradas en la relación entre «nivel trascendental» y «nivel impuro» desde Kanto a los románticos.

El cuento de hadas como forma ideológica: a) en tanto que proyecto literario está claro en un primer nivel: describir los orígenes (universo infantil) desde el fin (universo adulto). Claro está que los hermanos Grimm practicaron una versión claramente romántica del tema, como es bien sabido: los orígenes nacionales, la verdad del pueblo, anónima y secreta, como la clave del propio nacionalismo romántico que, en España, se expresaría desde Menéndez Pelayo hasta los krausistas de los años 20 y 30. b) ello implica una determinada concepción de la relación *origen/fin*, por tanto, con varias consecuencias decisivas:

1. *Origen/fin* es la imagen misma con que la ideología burguesa ha concebido siempre la idea de la historia, *id est*, de su propia historicidad en tanto que *evolución* del niño (de la fantasía) hasta llegar a la madurez (esto es: a la Razón) desde el mundo ignoto del feudalismo hasta su propia Ilustración.

2. Sorprendente realidad. Asombroso: el cuento de hadas no es así más que el relato invertido de la imagen burguesa de la historia, *id est*, de la relación *origen/fin* concebida como evolución de la niñez/madurez, etc.

3. De ahí los cuentos de hadas con su configuración igual a la verosimilitud fantástica, pues el hada es igual siempre a la fantasía, igual a la imaginación, igual al sueño: esto es, igual a la verificación, en el relato, de lo no-verificable. Es evidentemente lo que diferencia al cuento de hadas de la novela del XIX. La novela de ese tiempo, también evidentemente, es verosimilitud psicológica racionalmente verificable: en cierto modo podríamos decir que el protagonista verosímil de la novela se nos presenta así como imagen invertida del hada, o visto que ella se nos presenta como la verosimilitud de lo fantástico, su realización efectiva en el relato.

4. De ahí el *evolucionismo progresivo-psicológico* del relato de la novela (contacto con experiencias, etc.) vs. la *quietud* espacial del relato del cuento de hadas: nada se mueve, nada evoluciona, nada se altera. Podríamos decir: las figuras del cuento simplemente se *desplazan* en el espacio, nunca *evolucionan*, cambian o se transforman realmente, a lo largo del tiempo, sólo en el espacio: ¿cuántos años tiene el sapo o Blancanieves... o los cientos de años de la Bella Durmiente?.

5. Y *De ahí* también la necesidad de anotar las diferencias entre las diversas tendencias del horizonte burgués. Así categorías tales como: Origen/fin; evolución infancia/madurez; desvelamiento/maduración de la razón, etc., no son algo idéntico para Kant/Hegel/Locke, etc., o sea, para el racionalismo francés, el empirismo inglés, el idealismo alemán, etc. Por tanto no lo son tampoco para los Grimm o Perrault. Una consecuencia básica se impone pues a partir de aquí: la necesidad de aplicar la radical historicidad de la literatura. Sólo que la problemática de fondo no nos va a variar nunca mucho de hecho. Y el eje de tal problemática es éste para los cuentos de hadas: que la relación *origen/fin* no se ve ya *desde afuera* de la ideología burguesa: *id est*: los feudales, o los salvajes como bestias, etc.: «orígenes» negadores de la razón (hay matices al respecto, claro, pero la base es esa). Sino que es quizás la primera vez (¿el primer género?) que un relato *produce* (reescribe) el propio inconsciente ideológico pleno (aparte de la teoría estricta, claro es). Es decir: la propia versión interior de la misma ideología: A) concibiendo pues a la infancia (al origen) como algo *bueno*. B) Concibiendo, pues al *niño* como el origen de su propia historia (la historia de la burguesía sería igual así a la historia del hombre —de cada hombre—, culminación, pues, de la Humanidad y —decimos— de la Razón, etc.).

JUEVES Y VIERNES Y SÁBADO SEIS

Y de ahí que si las hadas funcionan sólo en ese horizonte de la fantasía originaria, del espacio-verdad, del nivel sensible, etc., nos encontramos de golpe con que resulta así que las tan sublimerías hadas se elaboran de acuerdo con la teoría y la práctica de la poesía y la música más excelsas desde el romanticismo a Mallarmé. *Id est*: en tanto que únicas expresiones éstas (poesía y música) del espíritu verdadero —y originario— del hombre y la naturaleza (desde el nivel sensible).

Claro que queda por ver una cuestión: la relación de las hadas con la estructura del cuento dieciochesco (Voltaire, Diderot, etc.) e incluso con esa textura especial que los británicos designaban con el nombre de «romance» o de «gothics tales». Y claro está que sería necesario anotar los problemas de su tradicionalidad (voz del pueblo anónima: lo que quisieron recoger los Grimm) según la herencia que hemos recibido de Propp, de Pidal, de la escuela finlandesa, etc.

Pero la idea central de los cuentos es fascinante: el cuento de hadas como el relato invertido de la concepción ilustrada de la historia. Y de ahí, para dar un nuevo rodeo, la relación con la novela policiaca que se establece a partir de Poe como un ejemplo de textualidad antipsicológica que iría de Gombrowicz a Claude Simon en nuestros días. Esa extraña mirada del «autrui», ese cuerpo que segrega formas pero donde no se puede distinguir nunca bien entre lo visible y lo invisible. De ahí la función de la fantasía, no sólo como imaginación productiva (Hegel) ni trascendental (Kant) en la base de lo que tradicionalmente ha solido llamarse el concepto o la intuición. Como si la fantasía les permitiera ser iguales en esencia pero diferentes en grado. Cuestiones aleatorias al máximo, como se ve, pero todavía las necesitamos para entendernos. Porque esa imagen de la fantasía productiva (no de la imaginación ni de lo trascendental)



Cada detalle cuenta.
Según el propio Poe nos señalaba
(como la norma clave de la
narración del cuento) si un clavo
sale en la primera página
éste debe servir para colgar
al protagonista en la última.

convierte a lo particular (intuición) en universal (concepto) haciendo que la imagen se reconozca ahí, se «vea» ante sí misma, mostrando en fin que lo universal ya estaba en lo particular, como una percepción de la ausencia. El cuento inesperadamente se nos presenta así como lo que le falta a la ideología, casi como su sombra, la textualización que hizo Wells en su hombre invisible. La ciencia de la razón se convierte de pronto en la ciencia del acontecimiento que puede ir desde el crimen vs. la ley, como señalaban Caillois o Fereydoun Hoveyda, o la contradicción insostenible entre lo quieto y lo movable, entre el espíritu y su extensión, entre la ciencia y el sujeto, para llegar así a la cuestión determinante que nos interesa y que curiosamente está determinada por la idea del acontecimiento, o como diría Barthes del *suceso*: la otra clave decisiva de los cuentos de hadas.

Pero evidentemente el hecho de que planteemos el poder de la fantasía productiva frente a la psicología tradicional (y sin creer de nuevo en estos términos más que como comunicativos) si bien nos da una clave indudable de las hadas nos hace ignorar el lado oculto de ese funcionamiento que acabamos de señalar: es decir, las hadas no existen si no en tanto que inscritas, imbuidas, en ese ámbito de lo que Jarry llamaba la ciencia de las excepciones. De ahí su relación, como fuente, de lo que luego será el relato policiaco, según acabamos de indicar. Puesto que más que de una moral —aunque por supuesto también— se trata de una metafísica que indica el sentimiento del misterio. De ahí la importancia decisiva del acontecimiento y sobre todo del acontecimiento como enigma. Es obvio que desde el romanticismo con Thomas de Quincey hasta Nietzsche hay una construcción de la belleza romántica del acontecimiento, o sea, del instante, que será paradigmática con Schopenhauer y Kierkegaard. Claro que hay una novela policiaca de clara tradición psicológica que iría desde *El misterio del cuarto amarillo* (que incluso ha sido comparado con Proust) hasta Edgar Wallace, en esa especie de peregrinación hacia la verdad donde sólo existen rastros para encontrar al misterio principal y a los misterios secundarios, al asesino principal y a los asesinos secundarios. El cuento de hadas y la novela policiaca se entrecruzan así en esa lucha entre la psicología y la fantasía que Mircea Eliade trató de traducir como lucha entre el Bien y el Mal. De Lukács a Apollinaire hay sin embargo una clara recuperación vitalista del acontecimiento, de la huella, que llegará hasta la imagen del crimen en los surrealistas. Desde Maldoror a Artaud o Fantomas. Nadie y sin embargo alguien. Nietzsche: el crimen con carcajadas.

La imaginación del mal: pero a partir de los años veinte de nuestro siglo ya es sabido que la novela policiaca se convierte sobre todo en inglesa o americana o incluso que se pasa del cuento a la novela larga. De todas maneras sigue funcionando la dialéctica entre psicologismo y antipsicologismo, sobre todo con una cuestión fascinante en el primer caso, esto es, la cuestión del crimen perfecto, o del cuarto cerrado de Leroux. Igualmente habría que recordar al Philo Vance de S.S. Van Dine definiendo realísticamente al género o a ese Nero Wolfe de Rex Stout, concebido como una auténtica máquina de pensar y de beber cerveza, junto a los personajes, obvio, de Agatha Christie. La lógica de la novela como problema. Pero la lógica del sentido común burgués que nos revela tan bien Chesterton con su curiosa paradoja moral de la inversión dialéctica

entre el ladrón y el policía (intercambiables como personas) pero también Greene. Sólo que ahí entramos ya en mis favoritos, porque después de *El Americano Impasible*, después de Hammett o Chandler, nadie ha escrito igual.

IV Y DOMINGO SIETE

De cualquier forma está claro: el relato como *enigma* y/o como *problema*. Ahí radica todo el quid de la cuestión. Pero ¿enigma o problema de qué? ¿Y en qué sentido? Un mito en cada esquina y un ratón en cada agujero. Tratemos de buscarle tres pies al gato. O sea: en vez del «camino de ida» (de la infancia a la madurez, donde el eje determinante es la Razón, la Psicología, etc.) poner el énfasis en el «camino de vuelta» (de la madurez a la infancia donde el eje determinante pasará a ser la fantasía, la imaginación, etc.). En cierto modo los cuentos de hadas anticipan así, nuevamente de manera insólita, el lógico desenvolvimiento de la perspectiva racionalista en este sentido. Esto es, el paso, que se dará a fines del XIX, en todo el horizonte discursivo de la época, desde la *descripción* positivista de la «cosa en sí» a la *interpretación* idealista del «en sí de la cosa». O por remitirnos de nuevo a los orígenes: el hada del cuento vs. el protagonista psicológico de la novela. Sin olvidar en cada caso que el eje del relato es la verosimilitud: de lo fantástico en un sitio —¡las hadas son verosímiles!— O más aún son verdad: funcionan como verdad porque el niño es la verdad originaria del hombre y porque la fantasía, el sentimiento o la naturaleza son la verdad originaria —el fundamento— de la Razón. Pero verosimilitud igualmente, y obvia, en el protagonista del relato psicológico/experiencial que fundamenta la novela. Pero aparte de la necesidad de analizar y matizar las diferentes variaciones establecidas en torno a nociones tales como la naturaleza y la infancia, dentro de esta problemática ilustrada, sin duda alguna la dialéctica clave en el relato de hadas consiste en el hecho de que este universo infantil suele concebirse por lo general como el *Paraíso Perdido*. En suma, el origen transformado en imagen fantasmal de un mundo estático y feliz que se sueña. De ahí la curiosa estructura de los cuentos de hadas: el evolucionado (el inconsciente del autor que produce el texto) sueña con la no-evolución, realiza la quietud del relato: ¡ojalá nada se hubiera movido! Por lo mismo el racional maduro sueña con la no-racionalidad plena: ese mundo fantástico de la naturaleza y lo maravilloso espontáneo frente a la dura madurez actual, la hegeliana prosa de la vida, etc. Analizar, pues, en este sentido a los cuentos de hadas como anotación no sólo del origen (puesto que producen el camino de vuelta) sino del origen en tanto que pérdida (el Paraíso Perdido, como una variante de la alienación desde Rousseau a Hegel y de éste a Feuerbach). Lo que está claro es que la característica básica del cuento de hadas es obviamente lo que podríamos llamar Salvación. Es lo que Lukács recuerda desde Boccaccio a Chaucer. Lukács dice: «los intentos de representar una auténtica autosalvación del hombre se retraen a menudo desde la novela al cuento». La liberación de los individuos no se podría dar en la novela porque ahí el sujeto no sería un hombre abstracto sino estructurado por relaciones reales. Mientras que, en cambio, las figuras del cuento no son sino figuras abstraídas, no están impedidas por relaciones concretas, pueden liberarse, pueden salvarse. Es el caso definitivo del cuento de hadas: la lucha desnuda del hombre contra la naturaleza, donde se juega su destino y donde establece él mismo las reglas de esa lucha. A esto le llamamos «salvación». Importa poco que en esa lucha salga más o menos derrotado porque lo que configura la salvación es que en el cuento se cumpla la posibilidad abstracta de que un hombre decida libremente y plantee su lucha y su destino. Esto no se da jamás en la realidad, claro. Para que se dé es preciso que se consiga la abstracción del cuento, ese «como si» de las hadas. Así la estructura característica de la formalización del cuento de hadas es la *Gravitación del pasado*. Problema con el que se encuentra también Chaucer o Boccaccio al construir esto que llamamos cuento; es un problema de doble aspecto, según el propio Lukács.

Se encuentran con que la esencia misma del *exemplum latino*, la esencia misma de toda la cuentística medieval que podemos llamar didáctica o ejemplarizante, todo esto constituye en sí mismo un intento de que el pasado no lo sea. Es decir, se sigue considerando el pasado como algo actual, como algo presente, como cuando el escritor escolástico pone un ejemplo sacado de su historia. Está pues en la base misma de los orígenes de los cuentos ese sentido del ejemplo antiguo que vale también para hoy, lo que sin duda significaría que el hoy y el ayer seguirían siendo una misma cosa. Pero lo sintomático es que cuando Boccaccio o Chaucer estructuran sus cuentos lo hacen en un momento en que el pasado se está negando y están negando por ello, sin duda inconscientemente, el sentido moral o ejemplarizante de su propia narrativa. Si estructuran sus cuentos mostrando que una época se está acabando, Chaucer o Boccaccio se ven obligados a abandonar en sus cuentos esa ideología moral según la cual el pasado no sólo era pasado sino que seguía existiendo en el presente igual que antes. Lo curioso es que se ven obligados a abandonar este sentido moral y precisamente lo hacen partiendo de la estructura misma del *exemplum* antiguo. Es decir, considerando como un elemento fundamental el pasado, pero no un pasado igual al de hoy, sino un «pasado activo», es decir, que actúa en el cuento pero lo hace en cuanto que es pasado y separándose del presente. ¿Cuál sería en suma la relación entre la ideología de ese pasado activo y el relato del suceso excepcional que constituyen, combinados, el intradós de los cuentos de hadas? ¿Poner la realidad entre paréntesis, como señalaría la famosa frase de Husserl? Quizá por eso Borges dijo que la causalidad está en la base del cuento y Barthes diría que las relaciones de causalidad eran las primeras dentro del cuento (un delito y su móvil, un accidente y su circunstancia) aunque fuera precisamente la causalidad del azar. Causalidad y casualidad como ocurre en las mejores obras de horror o como se simboliza en el famoso cuento de Poe en el que a un hombre herido por una espada se le aplica el ungüento, la medicina, pero no a la herida del hombre sino al filo de la espada. Cada detalle cuenta. Según el propio Poe nos señalaba (como la norma clave de la narración del cuento) si un clavo sale en la primera página éste debe servir para colgar al protagonista en la última. Y esta ley es fundamental en los cuentos. Lo curioso sería hablar de un cuento tan sintomático como *El silencio de las sirenas* de Kafka, donde se alteran todas las normas, pero lo importante es volver al cuento de hadas. Y sintomático: la clave del nivel textual, de su mismidad literaria, radica precisamente aquí. No sólo en ser producido en conjunto como imagen de una imposible quietud en tanto que negación de la historia, sino en la imagen del origen como plasmación misma de la ahistoricidad que se reduplica —o materializa— en la literalidad textual del origen de la narración, en el ritual clave de cada principio del relato: *Érase una vez...*

Pero ya hablaremos otra vez de las hadas y sus cuentos: tal como nos lo contaron *many, many, many years ago...*

PERSONAL

César Antonio Molina **ENTREVISTA CON**
ITALO CALVINO. José García Leal **UNA**
MUNO EN SU POÉTICA. Lourdes Sánchez
Rodrigo **UNAMUNO: CATALANIZAR**
ESPAÑA. Pablo Alcázar **BLANCO WHITE:**
LA MUJER Y EL CURA ILUSTRADO.
Jesús Fernández Palacios **CARLOS E**
DMUNDO DE ORY Y EL A.P.O.

Entrevista con ITALO CALVINO

César Antonio Molina

No es que el Neorrealismo
entre en trance de desaparición
total, sino que el cronista
ha perdido sus materiales.
La capacidad expresiva es otra,
su acción directa e inmediata
se ha descargado; nuevamente el efecto
desmasificador actúa
sobre la persona relegándola
a tonos más íntimos y subjetivos.

Italo Calvino es, desde hace tiempo, uno de los escritores italianos que con más continuidad y persistencia está llevando adelante una obra narrativa extraordinariamente original. Pero si bien es ya un autor clásico dentro de las letras de su país, su obra todavía no ha trascendido en proporción a la magnitud de la misma. Porque Calvino más que un novelista, un narrador, es el creador de todo un estilo literario. Calvino es también un testigo excepcional de nuestro mundo contemporáneo del que extrae la mayor parte de esas anécdotas sobre las que fabula y desarrolla su discurso fantástico.

Nacido en Cuba en 1923 de padres emigrantes italianos, partisano en las Brigadas Garibaldi, antiguo militante del PCI hasta los sucesos de Hungría, se inicia por razones circunstanciales, como toda su amplia generación, vinculado más sentimentalmente que en espíritu al Neorrealismo. En el prefacio italiano a su primera novela, *El sendero de los nidos de araña*, decía: «todo problema nos parecía que fuera un problema poético, cómo transformar en obra literaria aquel mundo que era para nosotros el Mundo». El deseo de verdad, el encuentro con la realidad los había conducido a la crónica durante el largo período de la guerra y la posguerra, dejando atrás, e incluso llegando a contraponer, el espíritu de creación y los diversos tipos de combinaciones de arte tradicional. Pero transcurridas esas fechas, la propia realidad, siempre más rica y voluptuosa, se transforma. Y no es que el Neorrealismo entre en trance de desaparición total, sino que el cronista ha perdido sus materiales. La capacidad expresiva es otra, su acción directa e inmediata se ha descargado; nuevamente el efecto desmasificador actúa sobre la persona relegándola a tonos más íntimos y subjetivos. La restauración ideológica se canaliza hacia el escepticismo o hacia las nuevas formas de lucha política. Para los historiadores existen dos razones: una subjetiva y la otra objetiva. Esta última correspondería a la propia involución de la sociedad italiana que de un intento revolucionario más que patriótico, en su lucha contra el fascismo, volvió a la restauración capitalista, «disgregando y envileciendo, no sólo las conquistas realizadas, sino también los valores descubiertos». El subjetivo iría referido a las propias incapacidades de los escritores al no poder profundizar en las razones ideológicas de sus crónicas. Ante el nuevo orden impuesto por la restauración (dominado por la Democracia Cristiana) surgen otros elementos para la temática narrativa: la idealización del campo ante la monstruosidad de las ciudades, la especulación y la industrialización contra-natura; el regreso hacia los reductos de la infancia y del inconsciente; el rechazo hacia cualquier normatividad y contra el nuevo canon impuesto por la burguesía, a la que se creía erróneamente derrocada.

Italo Calvino, cuando sucede todo esto, ya ha superado su compromiso moral con obras como: *El sendero de los nidos de araña*, *I racconti*, y con *Úl-*

timos viene el cuervo y otros cuentos. La dedicación al realismo abarcaría desde la guerra hasta comienzos de la década de los cincuenta. En ella, en este realismo existencial, Cesare Pavese ya destacaba como componentes de estilo sus tonos fabulosos y fantásticos. Tres serán entonces los caminos a seguir por su obra. De una parte, la exploración de su veta fantástica, no como un juego de diversión, sino muchas veces como una investigación alegórica en la que sus personajes, acciones, paisajes, etc. están vivos, sustraídos de nuestro mundo cotidiano. A este grupo pertenecerían *Nuestros antepasados*, *El castillo* y *la taberna de los destinos cruzados* o *El pájaro Balverde y otras fábulas para niños*. Otra será la vía inédita de la ciencia-ficción, *Las cósmicas* y *Tiempo cero*. Como características comunes a estos trabajos encontramos el desbordamiento y la absorción del realismo por lo imaginativo, de mayor creación personal: «La literatura revolucionaria siempre ha sido fantástica, satírica, utópica. El realismo suele entrañar un fondo de desconfianza para con la historia, una propensión reaccionaria contra el pasado». El elemento irónico, representará un cierto tono de desenfado vital que lo harán alejarse de una visión trágica del mundo a lo Pavese. Calvino rompe los localismos del realismo y traspasa todos los espacios y tiempos. Se proclama un maestro de la narración corta, de lo imprevisto. Pero casi todas sus historias intentan ser una parábola, una reflexión sobre nuestro mundo y nuestra civilización contemporánea, sin ningún escapismo y ningún afán moralizador aunque, a pesar de todo, bajo sus caricaturas un tanto grotescas haya cierto trasfondo de amargura. Y por último, la otra famosa trilogía (*La nube de smog*, *La jornada de un escrutador* y *La especulación inmobiliaria*, además de *Marcovaldo*) reflejan su tercera vía, esa evolución de la sociedad italiana en gran concomitancia con las demás sociedades contemporáneas.

Aquí está este autor escurridizo para cualquier entrevista, para cualquier tipo de declaración que, aparentemente tímido y malhumorado, desborda ironía y afecto. De mirada perdida, de lenta y dubitativa palabra como si constantemente se estuviera interrogando a sí mismo y a veces lograra encontrar alguna respuesta satisfactoria a sus dudas que no son más que las dudas de todos nosotros.

PREGUNTA: Tengo especial predilección por una de sus obras, *Las ciudades invisibles*, publicada en Italia en 1972, que todavía no ha tenido la suerte de contar con una buena traducción castellana, pues pienso que debería ser vertida y recreada por otro poeta de nuestra lengua. *Las ciudades invisibles* es una isla dentro de toda su obra anterior y posterior, de lo fantástico se pasa a una recreación de lo misterioso, y de lo narrativo a lo eminentemente poético. En realidad, *Las ciudades invisibles*, es un largo poemario en prosa que confirman a Italo Calvino también como un gran poeta de nuestra época.

ITALO CALVINO: Escribí *Las ciudades invisibles* como una serie de pequeños poemas en prosa y pienso deben ser leídos como tales. Es decir, es un libro no para leerse de principio a fin, sino para tenerlo sobre la cabecera y hojearlo de cuando en cuando. Lo escribí de una manera atemporal, algunas ciudades me sugirieron otras y después cuando ya tenía bastante escrito, comencé a construir el libro según un diseño. Pensé desde el principio que el libro debía partir de definiciones de las ciudades «fuera del tiempo». La referencia al Oriente era simplemente un punto de partida, un recurso literario, para poder compararlo con las ciudades de hoy, con la dificultad de vivir en la ciudad de hoy. El libro quiere ser un discurso sobre la ciudad y sobre la sociedad, sobre lo que una verdadera ciudad debería ser y sobre lo que hoy le falta. Es también un discurso de confianza en la convivencia humana, aunque realmente el cuadro que emerge es un cuadro triste y amargo. Es el libro que quizás considero más completo y más realizado, en el sentido de que se acerca mucho a lo que eran mis intenciones. Aún hoy en día, de vez en cuando, me pongo a escribir sobre otras ciudades, entonces vuelvo a tomar el libro en mis manos para intentar construir una nueva estructura que permita ir metiendo otras nuevas creaciones. Tengo una carpeta en la que voy guardando todo aquello nuevo escrito sobre las ciudades, pero de todas formas lo considero un libro completo. Continué escribiendo, pero no sé si todo esto quedará desordenado o si intentaré darle una estructura.

PREGUNTA: Coleridge, lejanamente, y las crónicas viajeras de Marco Polo, tendrían algo que ver, pero observo cierto paralelismo ambiental con algunas narraciones cortas de un escritor magnífico y desgraciadamente muy poco conocido en este país, Dino Buzzati.

ITALO CALVINO: Es toda una historia de la incitación fantástica provocada por las aventuras y los viajes de Marco Polo que pasa y llega hasta nuestros días a través de Coleridge y de otros autores. Y también como en Kafka, a utilizar el mensajero del emperador, las sugerencias son muchas. Las crónicas viajeras de Marco Polo son muy lineales: «Los viajeros, después de tantos días de marcha, llegan a esta ciudad, la cual produce esto y lo otro...» Es la crónica de un mercader que ha tenido a lo largo de los siglos una gran fuerza de sugestión fantástica, y no sólo eso, ya que es cierto que Cristóbal Colón partió en su viaje intentando dirigirse a los países del veneciano. Dino Buzzati puede decirse que ha sido un escritor que tuvo una sugestión profunda sobre mí desde la adolescencia, y con narraciones cortas como *Los siete mensajeros* y todas las de esa época: las leía cuando aparecían en el *Corriere della Sera*. Yo era un muchacho que las había leído antes de que fueran publicadas en un libro, y así tuvieron una fuerte influencia sobre mi imaginación. Creo que Buzzati ha tenido una fuerte impronta, es uno de los escritores más nórdicos de la literatura italiana, estando muy marcado por Edgar Allan Poe. Tenemos matrices comunes en el gusto, y también es uno de los primeros escritores que he leído con más conciencia literaria, tomándolo a veces como modelo literario.

PREGUNTA: No sé si se acordará que la versión castellana de *Las ciudades invisibles*, fue publicada por una editorial sudamericana en 1974, incorporada a una colección dedicada a la ciencia-ficción, en donde también aparecían *Tiempo cero* y *Las cósmicas*, obras que sí se inscribían en este género.

ITALO CALVINO: Casi no me acordaba de eso, son los canales que a veces utilizan las editoriales para hacer llegar los libros hasta el público. Esto no me desagrada, naturalmente si no lleva a un equívoco al lector sobre la naturaleza y el contenido del libro. *Las ciudades invisibles* no tienen nada que ver con la ciencia-ficción.

PREGUNTA: En el último capítulo usted escribe frases como estas: «El atlas del Gran Kan contiene también los mapas de las tierras prometidas visitadas en el pensamiento pero todavía no descubiertas o fundadas...» y más adelante añade, «el infierno de los vivos no es algo que será; hay uno, es aquél que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos...»

ITALO CALVINO: Sí, el libro es también un discurso sobre la utopía, como se dice en el último diálogo. Finalizo diciendo que la ciudad de la utopía no se encontrará nunca, pero en las ciudades que vivimos se percibirán zonas, trozos de esa ciudad. Será una utopía fragmentaria. Tenemos que construir utopías positivas en una época de utopías negativas, y debemos evitar las imágenes infernales que se expanden ocupando todo el espacio entorno a nosotros.

PREGUNTA: ¿Con qué otra obra establecería usted parentesco?

ITALO CALVINO: Con las *Iluminaciones* de Rimbaud.

PREGUNTA: ¿Pero no hay poetas italianos como Dino Campana, Gatto Quasimodo, etc., de los que se haya sentido atraído?

ITALO CALVINO: Mi poeta preferido italiano de este siglo, es sin lugar a dudas Eugenio Montale. Ungaretti también ha contado mucho para mí, me daba mucha alegría cuando era un muchacho recitarlo de memoria. A Mario Luzi también lo admiro mucho.

PREGUNTA: ¿No considera que *Las ciudades invisibles* están muy cercanas a la obra poética de Perse o de Pierre Jean Jouve?

ITALO CALVINO: Saint John Perse es un poeta demasiado abundante para mi gusto...

PREGUNTA: Pero esta obra suya también lo es.

ITALO CALVINO: Sí, sobre todo desde el aspecto visionario.

PREGUNTA: Además como en las obras de los dos poetas franceses anteriormente citados, usted utiliza y hace referencia a conocimientos casi enciclopédicos...

ITALO CALVINO: ¡Ah!, sí, sí...

PREGUNTA: O por lo menos que pueden parecer enciclopédicos, pero que a lo mejor son también inventados. Eso es por ejemplo lo que sucede en la poesía de Perse o la de Jouve, por citar solamente a dos poetas muy concretos.

ITALO CALVINO: Sí, sí. Tiene usted razón. Pero siempre me he sentido fascinado, de entre todos los poetas extranjeros contemporáneos, por T.S. Eliot. Aunque su mundo filosófico está muy lejos del mío. Pero me encanta como poeta.

PREGUNTA: *El castillo de los destinos cruzados*, es la denominación genérica del libro que contiene también otros ocho relatos cortos bajo el título de *La taberna de los destinos cruzados*. *El castillo de los destinos cruzados*, se publicó en Italia en 1969, y usted utilizó para ir componiendo su historia, el mazo de tarots miniados por Bonifacio Bembo para los duques de Milán a mediados del siglo XV. Para *La taberna*, terminada de escribir con posterioridad, emplearía los tarots más difundidos, los de Marsella. La idea de las cartas como elemento narrativo, se le sugirió a partir de un seminario internacional celebrado en Urbino, sobre la estructura del relato. Allí, Paolo Fabri, había presentado una ponencia sobre *El relato de la cartomancia y el lenguaje de los emblemas*. Ambos grupos de relatos, pensaba completarlos con otro tercero titulado *El motel de los destinos cruzados*, en donde la fábula pedagógica encadenada a varias historias, se referiría directamente a nuestro mundo moderno ayudado en este caso, en vez de por los tarots, por las viñetas de una página de un periódico. ¿Por qué este proyecto fue al final abandonado, después de algún tiempo de trabajo?

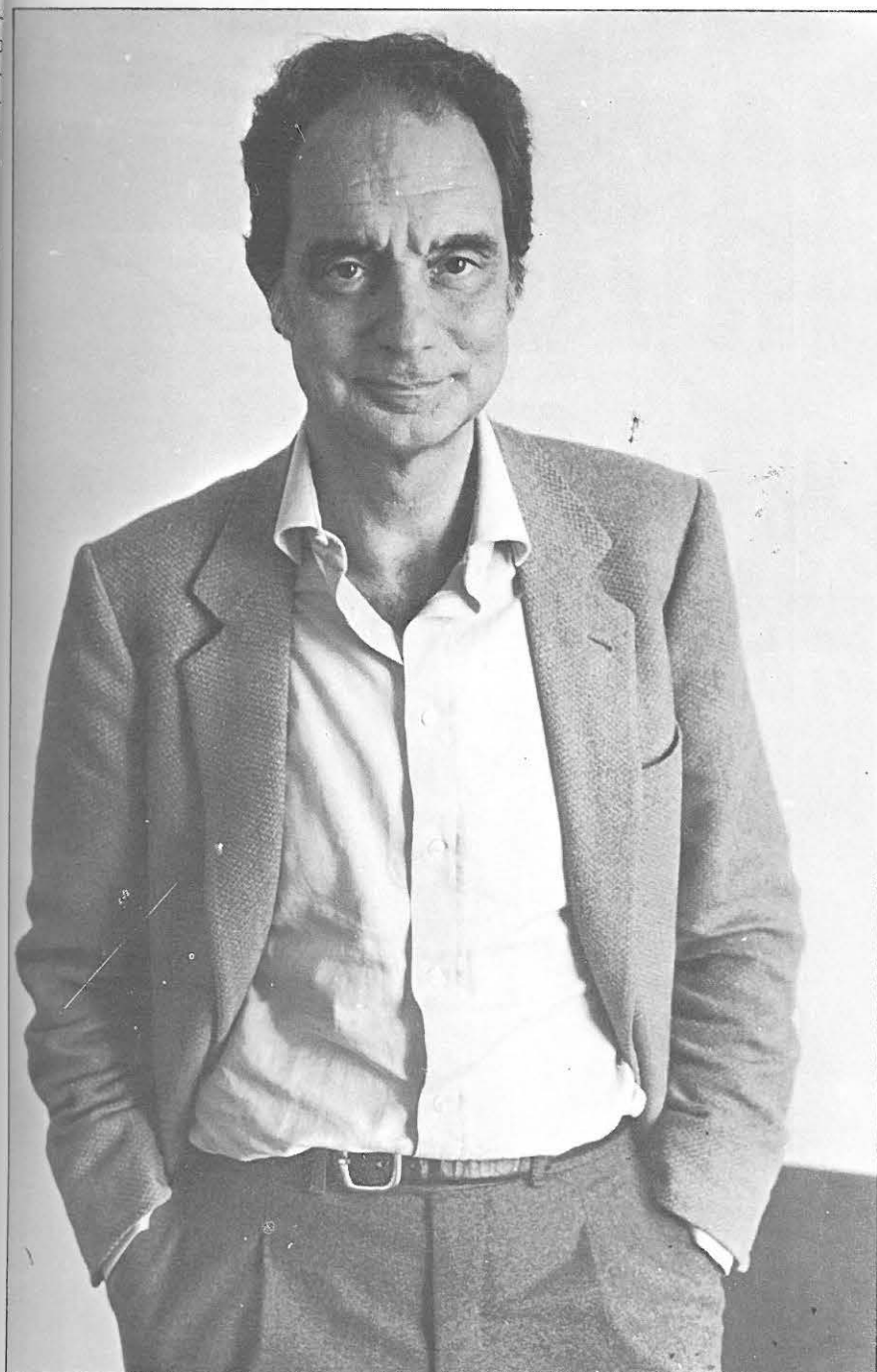
ITALO CALVINO: Me encontraba un poco estancado en este tipo de construcción. Ya en *La taberna de los destinos cruzados*, no había logrado acabar un cuadro tan perfecto como en el *Castillo*. El placer que me daba este tipo de experimento era el de contar algo o partir de una figura, por ello lo importante era la belleza formal de los tarots miniados por Bonifacio Bembo, y la ingenuidad un poco primitiva del tarot de Marsella. Probablemente los *comics* quizás no tenían para mí la misma sugestión, es decir, una propia autonomía narrativa. No hablo en absoluto con desprecio, creo que son un modo de contar, un tipo de lenguaje, pero al traducirlo en una narración escrita me interesaba mucho menos. En un cierto momento, en *La taberna de los destinos cruzados*, paso de las cartas a la pintura cuando el Caballero hace desaparecer al Ermitaño, paso a San Jorge y a San Jerónimo y entonces construyo una historia diferente con el cuadro de Carpaccio, con *El doble ciclo de la vida de San Jerónimo y San Jorge*. Creo que es una sugestión que no pude llevar adelante, pero podía haberlo continuado y quizás algún día lo continuaré.

PREGUNTA: Usted realmente ha dado al traste con todas aquellas opiniones críticas que se referían a la novela como un género solamente salvable a través de la experimentación del lenguaje. Usted utilizando un lenguaje, hasta cierto punto clásico, revolucionario, reconvierte y se dispone como un maravilloso artesano a contar una historia. Y como un artesano solamente le importa esa pequeña perfección de la obra bien acabada, aunque para ello tenga que invertir parte de su vida.

ITALO CALVINO: Sí, me parece que usted insiste muy justamente sobre este aspecto artesano que en alguno de mis libros se vuelve arquitectura, construcción de un mecanismo casi de relojería, pero no mecánico. El último libro mío, que ahora acaba de aparecer en castellano es un libro sobre el que he trabajado muchísimo para montarlo. Al mismo tiempo quería que fuese una obra que se leyese, aunque podía parecer difícil. En Italia ha tenido una gran respuesta de público, llegando a venderse los 150.000 ejemplares, un libro que todos los críticos han presentado como un libro difícil. En los últimos diez años estuve muy interesado por la problemática contemporánea de las estructuras narrativas. La lingüística si por una parte ha aportado ideas a la construcción de textos de vanguardia en los que ya no hay narración, por la otra ha valorizado los aspectos de elaboración narrativa a través de estudios de semiología del cuento que a menudo se basan en los relatos populares, por ejemplo James Bond. Pero también Roland Barthes ha estudiado un relato de Balzac y aunque es un cuento simple, intenta demostrar que todo en esa historia tiene una función. Mi trabajo se encamina hacia lo complejo, pero también hacia lo simple, en el fondo lo que pretende es descubrir la simplicidad de ciertos mecanismos. Creo mucho en la narración. Muchos años antes de que el Estructuralismo entrara en nuestro horizonte cultural, me había ocupado de los cuentos/relatos populares. Yo mismo hice una recolección que llegó a unos doscientos cuentos tomados de la tradición oral. Me atraía de este tipo de narración su construcción, su simplicidad, su lógica, la eficacia, la funcionalidad que tiene el relato popular oral y también la energía, el significado vital, existencial.

PREGUNTA: Quizás el acercamiento de usted hacia los cuentos populares, hacia las historias que nacen en el mismo pueblo, ¿no será una herencia de su primera época neorrealista?, de la que según sus propias palabras, «... era la fuerza de muchas voces periféricas de las distintas italías, entrelazadas en sus diversas jergas y dialectos introducidos dentro de la lengua literaria».

ITALO CALVINO: Sí. También había escrito que apenas acabada la gue-



Trato de partir de una imagen, de una situación y desarrollarla hasta sus últimas consecuencias. No parto de una idea teórica, de un nudo de narración, pero después de dejar que sobre esa cosa que se desarrolla se depositen ideas, siempre dejo abierta la posibilidad de interpretar mis obras. Pero no soy imparcial entre las interpretaciones posibles que se presentan y trato de dirigir ese juego entre el autor y el lector.

rra todos teníamos muchas historias que contar. Bastaba viajar en tren, encontrarse en una mesa de un restaurante o café y todos contaban lo que les había sucedido, cómo habían sido capturados prisioneros, cómo habían escapado, etc., etc. Cada uno tenía algo que contar, y estas historias por el sólo hecho de ser contadas conquistaban su ritmo, su diseño propio. En mis primeras historias me inspiré en esto.

PREGUNTA: ¿En *El sendero de los nidos de araña*?

ITALO CALVINO: Sí, por supuesto. Pero además en otras muchas narraciones que escribí por aquella época. Muchas de estas historias eran macabras, se hablaba de matanzas, y muchas de ellas terminaban en un final muy violento.

PREGUNTA: En unas declaraciones hechas por el director de cine italiano Ermanno Olmi a la revista francesa «Positif», refiriéndose a su film *El árbol de los zuecos*, decía, «Los campesinos actuales pasaron su infancia con los campesinos de ayer, ésta es la razón de que sean portadores de una memoria. Conservan los gestos a una forma de afrontar los acontecimientos naturales, la siembra, la cosecha, como la de los de antaño. Los hijos de estos campesinos actuales, lo he subrayado, ya encarnan otra época, por eso la historia de la humanidad se dividirá en dos periodos, antes y después de la televisión. La televisión ha roto esta cadena de tradiciones, este relevo de recuerdos y, por lo tanto, la conservación de una cultura...».

ITALO CALVINO: Es cierto. Pero esto no puede decirse nunca porque muere cierto tipo de narración y nace otro. Surgen siempre nuevos tipos de oralidad. En comparación con el relato popular, como son las fábulas italianas, mi relato ha venido sobre todo influido por medio de los libros, con cosas que ya estaban escritas. En realidad tengo poca capacidad de comunicarme con el pueblo. Yo conozco al menos a dos personas cuyo oficio es el cine que son dos extraordinarios narradores orales. Uno, por ejemplo, es también escritor, pero es mucho más expresivo y vivo cuando se dedica a contar historias.

PREGUNTA: ¿Quién o quiénes son?

ITALO CALVINO: No. No puedo decirlo por cortesía. Esto está ligado también a sus oficios, porque deben de ir a un productor y decirle: mira tengo una historia para rodar; y antes que éste tenga que ponerse a leerla, ellos deberán explicársela para convencerlo de antemano.

PREGUNTA: ¿Entonces hasta qué punto cree que hay mucha tradición oral en su narrativa, además de en toda esa primera etapa?

ITALO CALVINO: Sí, en un principio hubo un modelo de narrativa oral. Ahora no tanto.

PREGUNTA: Con Cosimo en *El barón rampante*, usted regresa sobre el tema roussoniano de la libertad en la naturaleza, en el instinto, en la bondad primaria del hombre; contra la opresión de las instituciones creadas por la sociedad: la familia, la ley, la educación, comprendiendo en esta última a la cultura como otro elemento más de control. Cosimo elige según sus propias palabras, «el único camino para estar con los otros de verdad era estar separado, imponer tercamente esa incómoda singularidad y soledad en todas las horas y en todos los momentos de su vida, como es la vocación del poeta, del explorador, del revolucionario...» Cosimo es un ser activo, mientras que el personaje principal de *La nube de smog*, es un ser absolutamente derrotado, desencantado y sin esperanza.

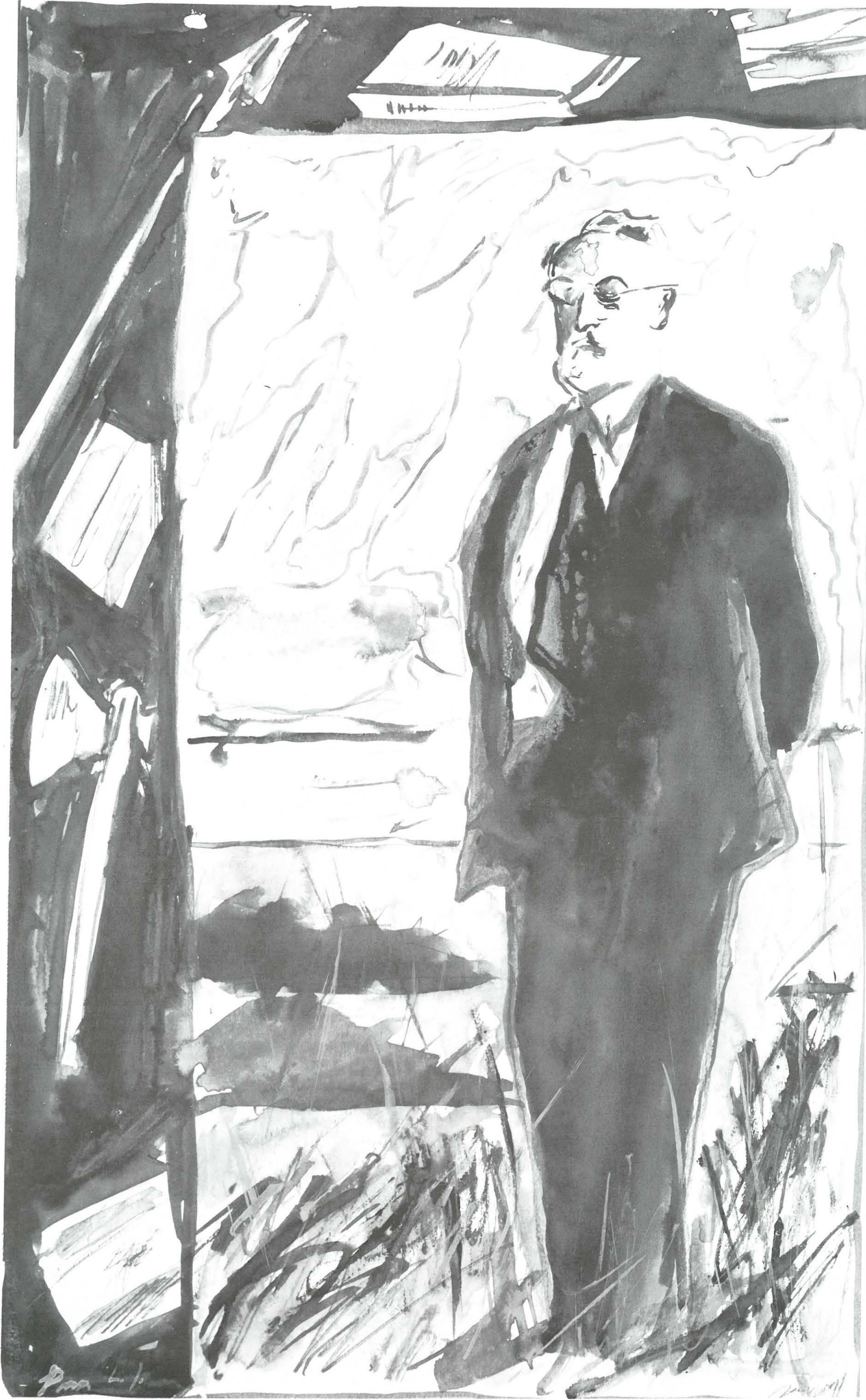
ITALO CALVINO: El personaje principal de la última novela citada por usted habla en primera persona, no tiene nombre, corresponde a un momento de depresión. De la misma forma Cosimo corresponde a un momento de exaltación, de energía. Creo que todos tenemos momentos de euforia y momentos de depresión.

PREGUNTA: *La jornada de un escrutador* escrita en 1963, podría ser entendida como una justificación política, y una justificación desde la izquierda, desde la desesperanza ante el hecho político italiano cubierto de nuevo por la sombra gris del Estado burocrático. La corta narración gira por un lado desde la nostalgia de la lucha revolucionaria contra los alemanes y el fascismo; por otro, el desencanto ante los propios cambios en los partidos de izquierda y el de la total desconfianza hacia una democracia en que, «el voto se había convertido en obligatorio, y hospitales, hospicios y conventos eran la gran reserva de votos del partido demócratacristiano...»

ITALO CALVINO: Sí, la ocasión de la historia transcurre alrededor de esos hechos circunscritos a un momento político, pero luego se alarga todo esto en una meditación más general sobre lo que es lo humano. Quería escribir una serie de relatos que iban a llamarse *Crónicas de los años cincuenta*. Era siempre el informe de un intelectual ante un hecho o acontecimiento negativo.

PREGUNTA: «Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate, Recógete. Aleja de ti cualquier otra idea. Deja que el mundo que te rodea se esfume en lo indistinto. La puerta es mejor cerrarla; al otro lado siempre está la televisión encendida». Así comienza su más reciente novela. ¿Por qué establece desde el primer momento un diálogo con el lector?

ITALO CALVINO: Es un libro sobre la fascinación de la lectura, en el que intento recrear esta fascinación, pero no de la lectura literaria o intelectual, sino de la lectura ingenua, la fascinación del saber cómo va adelante una novela o cómo va a terminar, que es una parte de la fascinación de la lectura. Además quería hacer del lector el protagonista del libro, no intento definir ni localizar a un lector determinado, ya que cualquiera que sea, el lector puede identificarse con él. Es una novela que tiene un marco de discontinuidad. Es un libro cuyo héroe es el lector que trata de leer una novela, esa novela se interrumpe, él cree que va a continuar luego leyendo esa misma novela, pero ya es otra novela. Una novela que tiene algunos puntos en común con la primera, pero siempre distinta a las aventuras de las novelas empezadas e interrumpidas, mezclándose las aventuras del lector que tienen casi una realidad menor que esas. Es un libro en el cual traté de representar el mundo de hoy, la dificultad de encontrar un hilo que una las cosas extrañas que vivimos, la dificultad de acabar una historia. Es un libro muy distinto de otros que publiqué antes y que están traducidos al castellano. Trato de partir de una imagen, de una situación y desarrollarla hasta sus últimas consecuencias. No parto de una idea teórica, de un nudo de narración, pero después de dejar que sobre esa cosa que se desarrolla se depositen ideas, siempre dejo abierta la posibilidad de interpretar mis obras. Pero no soy imparcial entre las interpretaciones posibles que se presentan y trato de dirigir ese juego entre el autor y el lector. Es un juego con dos jugadores en donde hay libertad de autor y de lector. No dejo que el lector haga todo, pero le dejo libertad. Creo que en ese sentido mi nuevo libro significa ese privilegio que trato de dar a la lectura.



UNAMUNO

en su poética

José García Leal

Unamuno consiguió convertir una preocupación acuciante en el principio radical de su filosofía, que abarca obviamente a lo que aquí está en cuestión, la poética. Tal principio no es sino la vida humana concreta y singularizada, la existencia del hombre de carne y hueso.

La poética de Unamuno tiene el indudable valor de posibilitar el esclarecimiento de su propia creación literaria. Paralelamente, cabe analizarse cómo su escritura se desdobra en reflexión estética, de tal modo que las pautas de aquella se transparentan en ésta. Aquí nos limitaremos, no obstante, a comentar la poética unamuniana en su alcance general.

Todo el pensamiento de Unamuno responde a una inspiración unitaria, o mejor, remite directa o indirectamente a un principio básico. Podría decirse que Unamuno consiguió convertir una preocupación acuciante en el principio radical de su filosofía, que abarca obviamente a lo que aquí está en cuestión, la poética. Tal principio no es sino la vida humana concreta y singularizada, la existencia del hombre de carne y hueso. Como afirma en las primeras líneas de *Del sentimiento trágico de la vida*, «este hombre concreto, de carne y hueso, es el sujeto y el supremo objeto a la vez de toda filosofía, quieranlo o no ciertos sedicentes filósofos».

Realidad originaria y fundamento de sentido, la vida concreta está en la raíz de todas las propuestas significativas, que en su destino último revierten a ella para iluminarla. No se trata de la vida concebida como un principio abstracto y universal, ni de la vida de un hombre en lo que tiene de común o intercambiable con la de los demás. La vida que cuenta es la de cada individuo, en tanto experiencia única e irrepetible, la vida sentida (tal vez, sufrida) en cada uno de los avatares que la componen (o la descomponen, si como dice U. poco antes del texto citado, lo que importa es el hombre «que nace, sufre y muere —sobre todo, muere—»).

La vida, en la acepción señalada, se revela como *conatus* de eternidad, ansia de supervivencia. U. se sirve de Spinoza —en una interpretación bastante discutible— para plantear que la vida es esencialmente tendencia a sobrevivir. Dicha tendencia no es un componente más, o algo adjetivo y añadido, sino lo que la constituye como tal: vivir es el impulso tendente a sobrevivir.

Recordamos estos puntos, suficientemente conocidos, por la relevancia que también tienen para la reflexión estética. Por lo pronto, están en la base de la crítica a la «ideocracia», a ese sistema de ideas que gobiernan desde fuera la vida, se le imponen y la coartan. En coherencia con su principio radical (coherencia interna presente incluso en la expresa voluntad unamuniana de contradecirse, y que injustamente no siempre se le reconoce), U. sólo acepta las ideas que representan necesidades de la vida, la expresan y la enriquecen. La verdad o falsedad de las ideas remite a ese sentimiento de la vida que cada hombre experimenta de modo intransferible y que por su carácter fundante a ninguna otra cosa puede ser reducido.

En *La ideocracia*, artículo del año 1900, puede leerse: «todo lo que eleva e intensifica la vida refléjase en ideas verdaderas, que lo son en cuanto la reflejen, y en ideas falsas todo lo que la deprime y amengüe». Así pues, las ideas son nuclearmente principios de vitalidad. Como ha comentado Ferrater Mora, en *Unamuno: Bosquejo de una filosofía*: «a tono con alguno de los aforismos de Nietzsche, y acaso influido por ellos, U. proclama que la substancia de toda idea es un ideal (un Deseo, una Voluntad, una Querencia) mantenido por el ser humano que la formula».

Lo decisivo en las ideas no es su contenido representativo, el grado de fidelidad con que manifiestan la realidad externa —U. se distancia explícitamente de la definición clásica de verdad como «adecuación del entendimiento a la cosa»—, sino la actitud vital que expresan. La idea es iluminación interna de un deseo, una exigencia, una aspiración; los orienta y delimita el campo de posibilidad en el que pueden realizarse efectivamente. Así, una idea es verdadera en la medida en que se hace realidad: su cumplimiento determina su verdad. Conviene advertir que todo esto no se plantea en U. en clave mecanicista. La actitud vital que está detrás de toda idea no es un impulso mecánico o una determinación corporal, sino algo que tiene que ver con el proyecto de una existencia humana.

Como fácilmente puede entenderse, ante tal concepción de la verdad que, por supuesto, tiene repetidos antecedentes en la historia de la filosofía, surgen tantas preguntas como respuestas encontramos. En cualquier caso, predetermina la actitud que U. habrá de adoptar ante el arte, la filosofía y la ciencia. Y le lleva a interesarse, más que por las ideas, por el modo peculiar de vida que en las diversas ideas se proyecta. En el artículo antes citado afirma: «no, qué ideas profeso, no, sino: ¿cómo eres?, ¿cómo vives? El modo como uno vive da verdad a sus ideas, y no éstas a su vida». O con lógica final: «interésanme más las personas que sus doctrinas y estas tan sólo en cuanto revelan a aquellas». No es sólo que se deba pensar para vivir, y no vivir para pensar, sino que lo que cuenta del pensamiento es el hombre de carne y hueso que en él se expone. ¿Y dónde encontrar una exposición tan inmediata y directa como en la palabra poética?:

Acaso alguna vez en la filosofía. Pero sólo porque la filosofía «se acuesta más a la poesía que no a la ciencia». Por ejemplo, U. nos propone leer la *Ética* de Spinoza «como lo que es, como un desesperado poema elegíaco», en el otro extremo del claro laberinto con que la identificaría Borges.

No, desde luego, en la ciencia. Recuérdese que en una obra tan representativa como *El sentimiento trágico de la vida*, se señala lo mucho que nos importa la ciencia y lo indispensable que es para nuestra vida. Pero la ciencia está fuera de nosotros, es irremediamente ajena a nuestras inquietudes y zozobras íntimas. Como dirá Merleau-Ponty, la ciencia trata las cosas como si nada nos fuera en ellas, al margen de lo que para nosotros implican. De ahí que haya en U. una decidida oposición al cientifismo (en el marco de una discusión que atraviesa de un lado a otro el pensamiento de su época), al intento reductor de negar toda verdad que no responda al método de una ciencia positiva unificada. Y paralelamente, la convicción de que la ciencia deja fuera las verdades que más interesan —en todo caso, las únicas que interesaban a U.—, las concernientes a las necesidades íntimas y afectivas del yo.

Dicho someramente: la ciencia vale para lo objetivo y externo, lo que incluso en su movimiento permanece estable y se puede identificar. Pero «lo vivo, lo que es absolutamente inestable, lo absolutamente individual es, en rigor, ininteligible. La lógica tiende a reducirlo todo a entidades y a géneros, a que no tenga cada representación más que un sólo y mismo contenido en cualquier lugar, tiempo o relación en que se nos ocurra». Así pues, la abstracción y generalización científicas son inadecuadas para captar esa realidad singular, cambiante e imprevisible, en que consiste la vida del individuo.

La vida no se deja objetivar por la ciencia, aunque sólo sea porque eso supondría obligarle a aceptar la muerte.

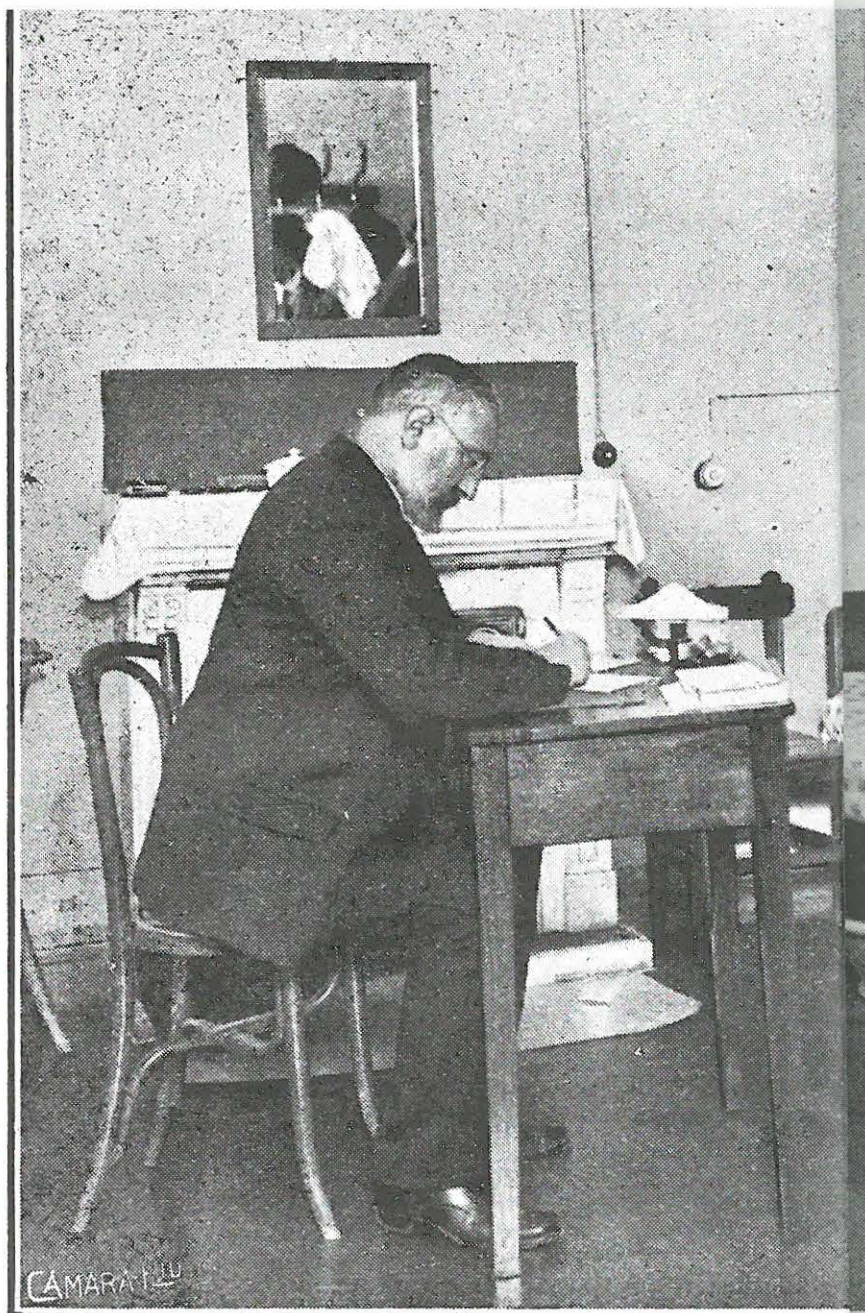
No obstante, aunque la razón sea contraria a la vida, ésta pide ser racionalizada. Nos referíamos antes a que las ideas «verdaderas» son iluminación interna de actitudes vitales. Pero, en opinión de U., la vida exige más, un nuevo paso: convertir sus exigencias y necesidades en razones objetivas. No sólo dar cuenta o razón de tales necesidades, sino que éstas encuentren apoyo y confirmación en el plano objetivo que la razón atestigua. Con lo que se vuelve al punto crucial, pues el primer dictamen de la razón objetiva conduce a aceptar el hecho de la muerte, contra el que la vida constitutivamente se rebela. De donde surge el perenne conflicto entre razón y vida, que mantiene en pie a la historia del pensamiento. Mas éste es otro tema, que aquí no será abordado.

A esa intimidad que la ciencia no alcanza, pretende frecuentemente llegar la filosofía. Puede hacerlo si es filosofía poética. Fracasa en el caso contrario. La ciencia se queda en los hechos, en los datos materiales; no accede al sentido que da vida a los hechos, al espíritu que los anima. Y la filosofía corre pareja suerte cuando remite sus explicaciones a algún principio metafísico (al igual que la teología, cuando no entiende a Dios como exigencia del hombre, que existe porque éste lo necesita, sino como fundamento y primera causa). Cualquier mundo metafísico de esencias, sea cual sea el perfil que adopte es opuesto al planteamiento de U., ya que inevitablemente sitúa el origen del sentido en un ámbito previo a la existencia singularizada del hombre. Introduce así en la vida una apriorística necesidad racional (contra la que U. argumenta que «la existencia no tiene razón de ser, porque está sobre todas las razones») y con ella, un principio estable de identidad, al que ha de supeditarse la existencia.

Lo intrarreal unamuniano es el espíritu individual del hombre, en lo que tiene de vivo y cambiante, contradictorio y creativo. Es la existencia en continua actitud genesiaca, permanente aspiración e impulso nunca cumplido. Cambia porque se rehace, es inagotable porque permanentemente se recrea. No pretende conciliar sus contradicciones, pues de ellas extrae energía y vivacidad. No acepta más el indeterminado querer ser.

La vida, así entendida, se contraponen a la razón: «todo lo vital es irracional, y todo lo racional es antivital». Está condenada a no ser nunca plenamente inteligible. Por ello, más que pensarla lógicamente, hay que *sentirla*, sentirla poéticamente. En el espacio ausente del método de la razón surge un nuevo método de aproximación a la vida, el método de la pasión, la poesía. Como dice Blanco Aguinaga, en *Unamuno, teórico del lenguaje*, «hay que saber que la meta ansiada por U. es lo inefable e incomprensible buscado siempre por el camino poético de la pasión; hasta que, poco a poco, toda su filosofía, toda su erudición y sabiduría, se nos convierten en poesía y todas sus teorías son el camino para una nueva poética que incluye todo, puesto que su centro es el inmortal e irracional anhelo de inmortalidad».

El método de la pasión parte de un principio básico: verdad es lo que nos hace vivir. Su objetivo consiste en expresar el sentimiento de la vida, agónico y creativo, arracional e inefable. En la poesía tiende a manifestarse lo que ante-



cede al pensamiento y persiste a su lado, en sostenida conflictividad y sin dejarse reducir a él.

En *¡Plenitud de plenitudes y todo plenitud!*, U. establece una alternativa radical entre quienes sienten la vida según el «espíritu de disolución» y quienes la sienten según el «espíritu de creación», precisando que, aunque los dos tipos de personas intelectualmente vean lo mismo el mundo, lo *sienten* de muy distinta manera. Pues bien, la poesía se asienta en la forma peculiar de sentir el mundo.

Cuando ese sentimiento brota del espíritu de creación se abre la posibilidad de la poesía. Frente al espíritu de disolución, escéptico y acomodaticio, que ante todo se resigna por serle igualmente indiferente, el espíritu de creación hace experimentar la propia existencia como vitalidad expansiva y creadora. Consiste en «la intuición de la propia substancialidad», que lleva al individuo a «sentirse ser y existir como núcleo de su universo». Según podría esperarse de U., este sentimiento se traduce inicialmente en ansia de pervivir, pero también de vivir cualitativamente más: de expandirse en el mundo, de proyectarse en una permanente creatividad que desborde los límites del yo.

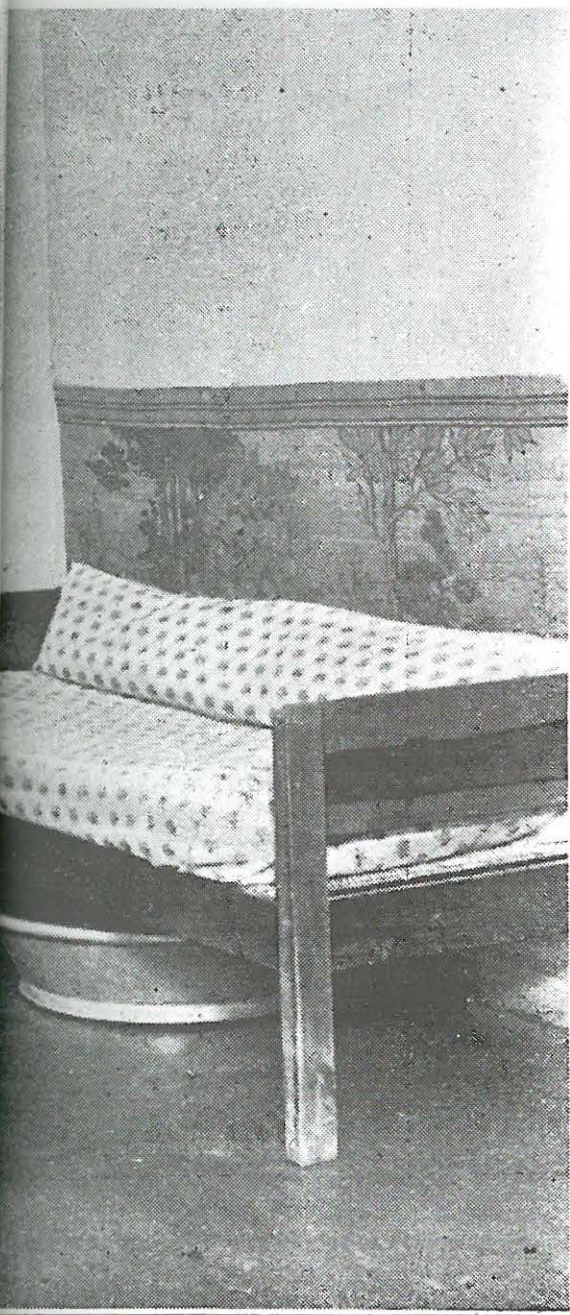
Como vitalidad excedente, que busca perpetuarse en sus obras, es antes que nada un sentimiento, al que las razones no pueden acallar. Quien tiene tal sentimiento, siente el mundo de distinta manera; podrá pensar objetivamente el mundo igual que quien no lo tiene, pero los dos lo sentirán de diferente modo. De lo que se trata en definitiva es de «personalizar» la visión del mundo, no de captar lo que en sí es, sino lo que para cada persona implica, la trama de posibilidades con la que se confronta la vitalidad expansiva del individuo. «El perfecto equilibrio entre el espíritu y el mundo es imposible; siempre sobra mundo para nuestro espíritu o nos sobra espíritu para el mundo».

Esa relación, pugnaz e inestable, es la que se refleja en la visión personalizada del mundo. Visión anclada en el sentimiento de la vida, que se transmite al conjunto de los sentimientos y afectos, y que sólo puede comunicarse estéticamente, por vía poética. «Poeta es el que nos da todo un mundo personalizado».

Alguien podría objetar que, al entenderlo así, el mundo pierde substancia o realidad. Nada más cierto, sería la respuesta U. En principio, la verdadera realidad es la íntima y entrañable. En el *Prólogo* a *Tres novelas ejemplares* quedan asociadas la realidad íntima, la realidad real, la realidad eterna y la realidad poética o creativa de un hombre. Tal realidad íntima ni siquiera consiste en lo que uno es, sino en lo que poética e inventivamente quiere ser. Para ella el mundo acaba presentándose como el escenario de sus aspiraciones. U. apunta en alguna ocasión que adoptar frente al mundo una actitud intimista y estética (creativa) conduce a «tomarlo como espectáculo». En otras ocasiones, el mundo aparece como la realidad soñada. Si como vio Shakespeare, estamos hechos de la madera de los sueños, el mundo no es sino el espacio del sueño en que me sueño.

Sóñar es proyectar, el triunfo del querer ser. «El sueño es el que es vida, realidad, creación». Para soñarme, tengo que soñar el mundo, inventarlo poéticamente; soy como quiero ser y el mundo como quiero que sea. El mundo pierde una realidad, pero gana otra, referida en las páginas de *Cómo se hace una novela*: «hay una leyenda de la realidad que es la sustancia, la íntima realidad de la realidad misma».

En definitiva, el espíritu de creación —querer ser que se sueña— queda representado ejemplarmente en el poeta, creador de ficciones, fabulador de mundos. En la poesía, decíamos, se nos da un mundo personalizado, proyección soñada desde el sentimiento y la vivencia individual, un mundo enraizado en lo íntimo y entrañable. Dar un mundo es darse a uno mismo. «El poeta, si lo es de verdad, no da conceptos ni formas, se da a sí mismo».



Y ¿cómo hacerlo?, ¿cómo es posible la comunicación poética?, ¿no está condenado al fracaso el intento de comunicar lo que es irreductiblemente íntimo y singular? Hoy día, tras los últimos desarrollos filosóficos, damos por suelta la imposibilidad de los lenguajes privados. El lenguaje es colectivo, y sólo podemos comunicar lo que en él queda plasmado. ¿Lo íntimo, para comunicarse, no habrá de renunciar a su singularidad?

Unamuno era ya plenamente consciente de esta dificultad, a la que de forma expresa hace frente. Ha quedado señalado que lo íntimo es irracional, no puede pensarse. A los motivos antes apuntados cabe añadir otro, recogido, por ejemplo, en *Cómo se hace una novela*: «La razón es aquello en que estamos todos de acuerdo, todos o por lo menos la mayoría. La verdad es otra cosa, la razón es social; la verdad, de ordinario, es completamente individual, personal e incommunicable». La razón, por ser de todos, no puede comprender lo individual, sino sólo aquello que se comparte, lo genérico que aparece al perderse los perfiles individuales.

La razón es social, pero el lenguaje también lo es. Si lo individual no pensado es incommunicable, el sentimiento individual, poético, se enfrenta a graves inconvenientes cuando se pretende comunicar lingüísticamente. Pues también el lenguaje es comunal, de todos y, por tanto, se resistirá a expresar lo que sólo es del individuo. La coincidencia en este aspecto no hace sino revelar la trabazón esencial de pensamiento y lenguaje. Se piensa con palabras, en las palabras está sedimentado el pensamiento. Así pues, la dificultad de la comunicación poética no viene de lo que se ha de comunicar, el sentimiento individual de la vida, sino del vehículo de comunicación, el lenguaje, atravesado por la lógica y de propiedad colectiva. Con lo que volvemos a una situación conocida, presentada antes en términos de conocimiento intelectual, ahora en términos lingüísticos: «Llegaremos a hablar el mismo lenguaje, porque éste no es suyo ni mío; nos entenderemos, pero no comulgaremos en un mismo sentimiento».

Las palabras, dice Unamuno, no expresan sólo razones. Pero afirmar esto no basta. El problema, insistimos, no es lo que se expresa, sino el medio lingüístico en que se expresa. Con coherencia final, debería suponerse que el lenguaje, al expresar el sentimiento, lo desindividualiza y le da una articulación lógica. Fijar la intimidad, objetivarla en palabras, será una forma de anularla. Por todo ello, la cuestión se centra en el lenguaje poético. La salida, apuntada teóricamente por Unamuno, y puesta en práctica a lo largo de su creación literaria, se juega en una *utilización no lógica del lenguaje*, pues sólo de esa forma podrá el poeta —formulado ahora positivamente— revelarse así mismo, sin que el uso del lenguaje desindividualice su verdad íntima.

El lenguaje poético se presenta, pues, como una liberación de la lógica sedimentada en el lenguaje ordinario. Dice Unamuno: «si la poesía no nos liberta de la lógica, maldito para lo que sirve». Y comenta excelentemente Blanco Aguinaga, en la obra citada: «Unamuno predicará —y practicará— como todo poeta en acto de creación personal del lenguaje, la destrucción de la lógica acumulada por las palabras. Si la realidad es íntima y única a cada momento, cada cual deberá hacerse su propia lengua a cada paso (...). Unamuno predicará la destrucción de la lógica del lenguaje tradicional para llegar a la lógica propia del sentimiento fluyente».

Blanco Aguinaga, en esa obra, y en *El Unamuno contemplativo*, ha analizado las diversas vías ensayadas por Unamuno en ese intento de rehacer poéticamente el lenguaje. Su teoría y utilización de las metáforas, las paradojas, su

apelación a las parábolas evangélicas (modelos de lenguaje poético) y a la «intuición del vidente». Su desesperanza y congoja ante la dificultad de la tarea, paralelas a la propuesta de una mística de la comunicación en silencio. Incluso las redundancias de tales planteamientos en el propio estilo unamuniano: la escritura espontánea y directa, en la que se abre el corazón, frente al lenguaje libresco, coartado por las reglas gramaticales, etc. Sirvan estas referencias para disculpar la ausencia aquí de un análisis sobre las implicaciones de la poética y la creación unamunianas, ausencia ya apuntada al comienzo del texto.

En cambio, parece conveniente señalar la coincidencia con Unamuno de autores posteriores, muy representativos en la poética contemporánea. Por ejemplo, R. Jakobson —seguido por Umberto Eco— ha hablado de la «autorreflexividad» como característica esencial de los signos artísticos; son signos que originariamente llaman la atención sobre sí mismos, sobre su propia construcción formal. Y ésta se destaca como una violación continua de las reglas del código lingüístico prevalente. Rompen con la sintaxis ordinaria, destruyen las asociaciones formales tipificadas en el código, para de ese modo producir alteraciones en el plano semántico, para transmitir un mensaje nuevo, no previsto en el código, para introducir un potencial significativo sorprendente. Unamuno hubiera añadido que la nueva sintaxis poética habrá de estar guiada por la imaginación y el sentimiento, pues es el sentimiento individual de la vida lo que ha de comunicar.

En términos semejantes lo plantea una obra tan notoria como *Estructura del lenguaje poético*, de Jean Cohen. Los complejos análisis que ofrece de los diversos recursos poéticos están guiados por la idea de que el resorte profundo de toda poesía consiste en recuperar el nivel emocional perdido en el nivel lógico y nocional del lenguaje. Las palabras deben desviar su funcionalidad, deben dejar de funcionar como lo hacen en el lenguaje común para adquirir otra funcionalidad, la de expresar el sentimiento y ofrecernos la imagen afectiva de las cosas: «desobedecer al código denotativo y obedecer al connotativo».

No pretendo afirmar, a la hora de la valoración, que Unamuno haya resuelto los múltiples problemas que derivan de la definición del lenguaje poético. Sí, que introdujo una perspectiva adecuada y aportó valiosos elementos de análisis. Podrían concentrarse las cuestiones de la poética en torno a dos núcleos, interconectados a su vez: la consideración del lenguaje poético y la relación entre vida y poesía. Lo segundo es lo que más claramente corre el riesgo de perderse en una vaga indefinición, en la que con facilidad afloran apreciaciones pseudorrománticas y afirmaciones tan emotivas como confusas, tan obvias como irrelevantes.

En el plano teórico, como ya denunció la fenomenología clásica, se corre el peligro en este punto de diluir la objetividad del significado (poético, en este caso) en la vivencia subjetiva. La interpretación en clave psicológica reduce el significado a la vivencia que lo promueve. Pero el resto consiste en diferenciar claramente la causa biográfica del arte (incluyendo ahí la intimidad del sentimiento, que Unamuno describe de modo ejemplar) y el significado artístico, que no es desligable de las palabras con que se construye. Que no es reductible a la vivencia, pues está encarnado en palabras, y las palabras significan lo que en sí mismas dicen, lo que dicen a la comunidad de quienes las oyen. Creo, aunque sería largo de justificar, que Unamuno se libró en líneas generales de ese reduccionismo. En tal caso, ésta sería su lección, especialmente meritoria en un autor que tan intensamente propugnó la virtualidad del sentimiento de la vida para la creación poética.

Unamuno:

CATALANIZAR ESPAÑA

Lourdes Sánchez Rodrigo

Unamuno no está de acuerdo con ningún tipo de hegemonía exclusivista y, precisamente, en esos momentos el nacionalismo burgués catalán está intentando exclusivizarse, pues se considera que es la única manera de sacar a Cataluña, y con ello a España, adelante.

La conmemoración del cincuentenario de la muerte de Miguel de Unamuno ha vuelto a poner de actualidad la figura del pensador vasco, recuperando hechos de su vida y su obra que estaban algo olvidados o en los que no se había profundizado debidamente. En este sentido, las líneas que siguen quieren ser una reflexión sobre un aspecto poco conocido: las relaciones de Unamuno con Cataluña. Con ello queremos aportar algún dato más a esa ya larga historia de las relaciones intelectuales entre castellanos y catalanes.

Siguiendo fielmente los datos que en su libro nos da J. Tarín Iglesias, así como el epistolario entre Unamuno y sus amigos catalanes (1) sabemos que el escritor vasco llegó por primera vez a Cataluña, de paso hacia Francia e Italia el año 1889, cuando Barcelona bullía en plena Exposición Universal y Cataluña se enfrentaba a un proceso de modernización y de industrialización, que, a pesar de venir ya de largo tiempo, iba a dar lugar a los primeros enfrentamientos nacionalistas con el Estado.

Siete años más tarde empieza a colaborar en una revista de corte anarquista, *Ciencia Social*, uno de cuyos colaboradores fue el famoso político y escritor catalán Pere Coromines, con quien Unamuno va a entablar una amistad que durará muchos años, demostrada en los momentos más duros de la vida de Coromines como cuando a raíz del proceso Montjuïc éste es encarcelado.

La amistad de Unamuno con Coromines es explicable y fácilmente comprensible en un momento en el que Unamuno, como otros escritores de fin de siglo, coqueteaba con todo tipo de ideas anarquistas mucho más cercanas a su exagerado individualismo y a su afán de destruir un Estado que anulaba toda posibilidad de renacer espiritual y de renovación social.

A partir de 1898 Unamuno empieza sus colaboraciones en el *Diario Catalán* e inicia el trato con Joan Maragall, con quien le unirá una amistad fraterna que durará hasta la muerte del poeta catalán en 1911.

Se ha escrito mucho sobre la amistad de Unamuno con Maragall, y a pesar de que éste ha sido llamado por la crítica «el catalán del 98» hay muchas cosas que les separaban.

Si analizamos las cartas que se intercambiaron, podemos comprobar que Maragall era para Unamuno una especie de remanso de paz en donde desahogar su siempre atormentada vida interior («he apacentado mi espíritu en sus *Poesías*» le escribirá Unamuno en una carta fechada en Salamanca el 6 de junio de 1900). La eterna duda unamuniana de si Dios escucha al hombre, su constante búsqueda de Dios, en Maragall se convertía en continuo encuentro, porque, a diferencia de Unamuno, él verá a Dios en cada acto de la vida, en cada objeto que le rodea, como nos demuestra su extraordinario *Cant Espiritual*,

que tanto nos explica de la religiosidad de Maragall, religiosidad nunca agónica como la de Unamuno; el 7 de noviembre de 1906 le escribirá: «Su anuncio del *Tratado de amor de Dios* me asusta. ¡Por Dios que no sea un amor tormentoso, nacido en aquella angustia metafísica que dice usted con acuidad terrible!». Meses más tarde Unamuno le escribirá: «El dolor o la nada». A lo que contestará Maragall: «¿Por qué?», y utilizando los versos del propio Unamuno le responderá: «Y en las serenas tardes/de los tranquilos días. Veo aquí un inmenso paisaje que no es dolor ni es nada» (2).

El vitalismo maragalliano se oponía al pesimismo noventayochista en los temas de la fe, de la misma manera que en los problemas relativos a la política española. Porque es cierto que a todos les unía una misma preocupación por la regeneración de España, regeneración que tenía que llegar por la vía espiritual —de ahí que a Unamuno esto le pareciese aún más difícil angustiado por sus continuas dudas espirituales—, pero ante las palabras de Unamuno «es un espectáculo deprimente el del esta domental y moral de nuestra sociedad española» (3), encontramos en Maragall textos tan significativos como el que sigue, también escrito a raíz del desastre del 98: «el vivir es el primer deber: quien no quiera seguir que no siga. Para España ha llegado aquello de: sálvese quien pueda» (4).

Para Maragall, para los intelectuales catalanes en general, el desastre colonial iba a suponer un revulsivo para la revitalización de España. En los escritores e intelectuales castellanos, por el contrario, la pérdida de las colonias va a dar lugar a una serie de actitudes inmersas dentro de un irracionalismo místico nada práctico y que les apartaba del pragmatismo de los catalanes.

No podemos, olvidar sin embargo, que tras la actitud catalana se sustentaba una burguesía que quería romper definitivamente con el antiguo régimen y que vio en el desastre del 98 una oportunidad de cambio estructural. La inexistencia de una clase burguesa en el resto de España impedía esta respuesta y sus intelectuales reaccionaban ante la idea de la regeneración del país apoyándose en conceptos morales e intentando reedificar el Estado en los mismos bastiones en los que se había fundamentado la vida española hasta ese momento.

La diferencia entre Maragall y Unamuno en este tema radicaría, entonces, en la confianza que el escritor burgués catalán depositará en su propia clase y en la desconfianza de Unamuno y sus compañeros de generación en un sistema que no se planteaba más cambio que el de los individuos, que seguía manteniendo las viejas estructuras y que seguía marginando a todo aquel que levantara una voz de crítica ante la difícil situación del Estado.

De ahí que ante el desastre del 98 Unamuno ofrezca las únicas soluciones posibles y que le son permitidas como escritor, soluciones de tipo espiritual pues era éste el único campo en el cual al escritor se le dejaba actuar, marginándolo así de la sociedad y sus problemas.

En Cataluña Maragall, también desde actitudes de tipo irracionalista, (pues él creará encontrar la solución a los problemas en ese espíritu que late a través de la tierra), confiará sin embargo en la utilidad de su propio papel de escritor dentro de la crisis en que se está viviendo. El escritor catalán encontrará su sitio en la sociedad burguesa en la que vive, un sitio aunque sea en los márgenes, pero un sitio, al fin y al cabo, en donde hacer oír su voz: «Por qué está usted siempre triste y desespera tanto! —le dirá a Unamuno en una carta fechada el 23 de mayo de 1907— (...) No cree usted en los bárbaros que le rodean, ni en sus hermanos, ni en nosotros (...). Pues yo en nada le niego la razón y, sin embargo, no me entristezco, porque espero. He aquí todo el secreto. Este es también el secreto de la fuerza actual de Cataluña: Es un pueblo que espera. Tiene todos los defectos y todos los excesos que usted dice y mucho más: pero espera, y ésta es toda su fuerza. Y esta fuerza, la esperanza —podemos decirlo sin falsa humildad y sin falso orgullo—, se la hemos dado —o despertado, mejor— nosotros, los poetas, cada cual en su medida» (5).

La cuestión del Nacionalismo Catalán

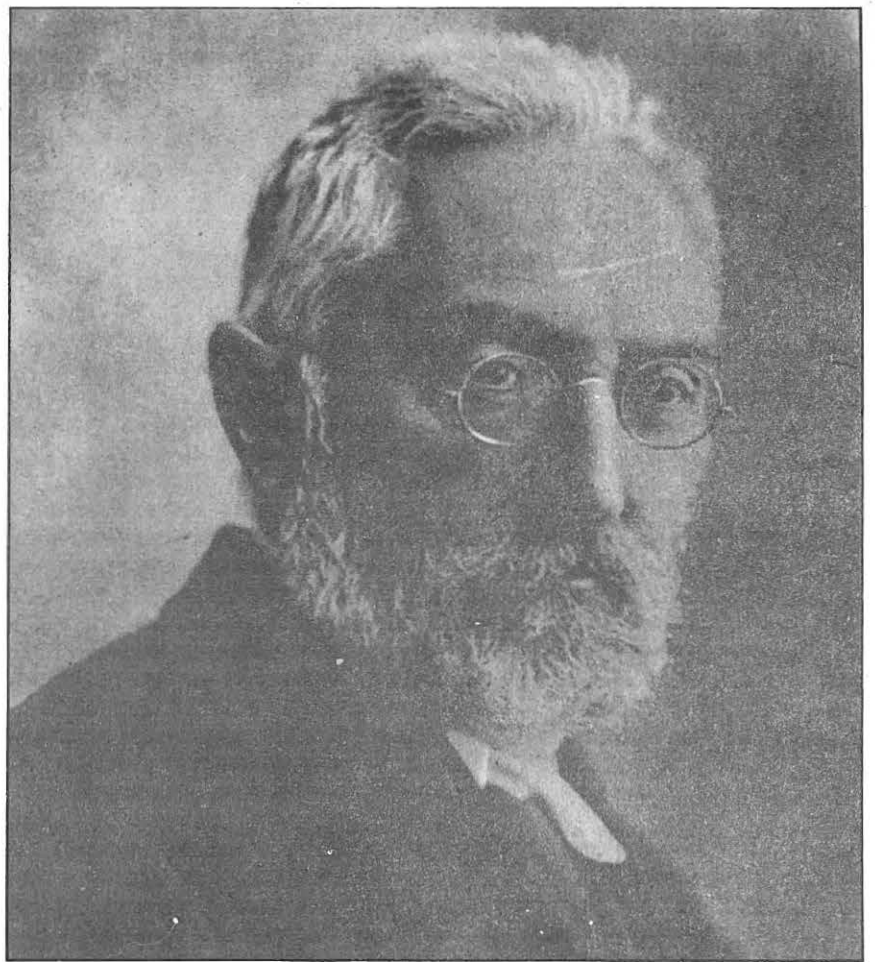
Los problemas nacionalistas iban a enfrentar a Unamuno en muchas ocasiones con Cataluña y sus amigos catalanes. Incluso con el propio Maragall con quien le unía, como hemos visto, tanta amistad. En una carta con fecha 19 de diciembre de 1907 le escribe: «De usted, por lo que hace al catalanismo, no me fio».

La posición de Unamuno ante estas cuestiones nos puede parecer contradictoria a la hora de leer sus textos. En ellos encontramos palabras como las anteriores, junto a otros como las que siguen: «cuán errados andaban los que aquí en España, no veían en el catalanismo otra cosa que cuestión de negocios de aranceles, de aduana, de hegemonía industrial. No; había más, mucho más que eso y más íntimo» (6). Si seguimos leyendo los textos unamunianos podremos comprender esta aparente contradicción. En 1911 escribe en la revista *Hispania* de Buenos Aires un artículo titulado *Sobre el imperialismo catalán* que nos puede dar la clave que necesitamos: «Que se dejen de regionalismos de concentración, de exclusiones, que se salgan de sí, que intenten imponer a los demás pueblos españoles su ideal de vida, que se esfuerzen por ejercer una hegemonía espiritual sobre el resto de España». Eso es, precisamente, lo que quiere Unamuno, «que se salgan de sí», que catalanicen a España, lo mismo que hay que vasconizarla o galleguizarla. Con ello Unamuno quería aprovechar cada elemento que pudieran aportar todos los pueblos del Estado para hacer una España diferente a la que, hasta ese momento, había hecho sólo Castilla. Porque para Unamuno Castilla no es sólo España, también son españoles, tanto como los castellanos, los vascos y los andaluces, los gallegos y los catalanes. De la misma manera el español sería una lengua que aglutinaria todo aquello que pudieran darle las otras lenguas de la península, de ahí que apoye las literaturas regionales, pero no por sí mismas, sino por lo que suponen para la literatura española. De ahí, también, que sostenga que cualquier persona culta que se precie, tiene la obligación de leer indistintamente en catalán, en gallego, en portugués o en vasco, como él mismo hacía y como demostró en su discurso ante las Cortes Constituyentes el 18 de abril de 1931.

Unamuno no está de acuerdo con ningún tipo de hegemonía exclusivista y, precisamente, en esos momentos el nacionalismo burgués catalán está intentando exclusivizarse, pues se considera que es la única manera de sacar a Cataluña, y con ello a España, adelante.

En este punto, por lo tanto, diferirá Unamuno con Maragall o con cualquier otro escritor catalán de la época. En una carta al escritor vasco, del 23 de mayo de 1907, escribirá Maragall: «Este fuego nuestro es el que quisiéramos comunicar a todos los pueblos españoles» (7). Maragall piensa que sólo desde Cataluña se podrá llegar a la regeneración de España. La historia ha demostrado que Cataluña es la única que ha salido siempre victoriosa de los problemas. Por eso el nacionalismo catalán se impone, en esas circunstancias, como una necesidad.

La negativa de Unamuno respecto al nacionalismo catalán es una falta de



comprensión de lo que éste significaba. Unamuno no entendía que detrás de esas aspiraciones autonomistas había un sector social que intentaba realizar ese cambio estructural que él tanto anhelaba, no entendía que los intelectuales catalanes, como Maragall, ayudaran a sacar a la luz ese espíritu particularista que iba a venir en ayuda de las corrientes nacionalistas, y que ellos apoyaban como intelectuales de clase.

«*Parleu-li del mar, germans!*, dirá Maragall en su *Himne Ibèric*; este «habla del mar» maragalliano resumía toda su concepción de España y de Cataluña. Era el intento de proyectar hacia fuera todo lo que nacía en la próspera región mediterránea, era el intento de ayudar a despertar las mentes adormecidas tras largos siglos de decadencia, es un grito de esperanza y a la vez un lamento, como lo había sido su *Oda a Espanya*, para despertar las conciencias dormidas de los españoles. De esa manera su nacionalismo derivaba en un iberismo, que anularía todo intento de aproximación a un Maragall independentista y que Unamuno no acabó de compartir porque su iberismo no partía de un «primer reconocimiento de diversidad» como quería Maragall.

Igualmente, tampoco Unamuno acabó por comprender la política cultural catalanista que durante estos años se inicia por el Principado en medio de diversas instituciones como, por ejemplo, el *Institut d'Estudis Catalans*.

En la misma línea contradictoria vemos hacia el *Institut* alabanzas y agravios que se mezclan en las opiniones de Unamuno tan fácilmente como otras veces. Unamuno no comparte la idea de que el *Institut* dedique parte de su tiempo y de sus ingresos a las traducciones de obras clásicas, antiguas y modernas, al catalán, no las cree necesarias. Pero en estos momentos, y esto es lo que no puede ver Unamuno, la conquista nacionalista que pretendía la burguesía catalana pasaba por la catalanización de la cultura, única vía libre que dejaba el Estado a las instituciones regionales. Unamuno emprende su batalla contra la burguesía catalana, a la que acusa de «señorismo elitista y reaccionario», porque se dedicaba a hacer una labor cultural, olvidando los problemas socio-económicos de la región, sin ver el escritor vasco que era éste un paso necesario (pues, de momento, no se podía dar otro) en el camino hacia la toma completa del poder en todos sus apartados. La burguesía catalana tenía en sus manos la ideologización del país, después, pensaban, vendría todo lo demás.

Pero al siempre imprevisible Unamuno lo veremos muy pronto colaborando en uno de los periódicos más significativos de la época, *La Veu de Catalunya*, el diario de esa «burguesía reaccionaria» que él criticaba. También escribirá para este diario otro de sus grandes amigos de Cataluña, Josep Maria López-Picó, poeta afín a las ideas del político catalanista-conservador E. Prat de la Riba, que impulsaba el movimiento autonomista de la región ayudado por los intelectuales, en un momento que todo pasaba por una política de tipo cultural. En esos momentos el proyecto de Prat hacía posible algo por lo que el intelectual burgués había venido luchando desde el siglo XVIII, su participación en los destinos políticos de la nación, proyecto que años después veremos realizado también en el resto de España con la II República. Después de años de marginación y de frustraciones el Estado pide ayuda a los intelectuales. Quizá por eso Unamuno se decide a colaborar en un periódico conservador que era el órgano del partido mayoritario de Cataluña; por primera vez se le pide que colabore en una reforma del Estado, y, precisamente, en Cataluña, la parte de España que tanto estimaba pero donde también había encontrado las más fuertes críticas por sus opiniones contrarias a las aspiraciones autonomistas, aunque también donde había encontrado algunos de sus mejores amigos.

Notas:

- (1) TARÍN IGLESIAS, J.: *Unamuno y sus amigos catalanes. Historia de una amistad*. Ed. Península, Barcelona, 1966.
— *Unamuno en el alma catalana*. Caja de Ahorros de Terrassa, Terrassa 1969.
UNAMUNO-MARAGALL: *Epistolario y escritos complementarios*. Seminarios y ediciones, S.A., Guadalajara 1971.
MARAGALL, J.: *Obras Completas*. Tomo II Obra Castellana. Ed. Selecta, Barcelona, 1960.
- (2) MARAGALL, J.: *ibid.* pág. 933 y 939.
- (3) UNAMUNO, M.: *En torno al casticismo*. Ed. Austral, Madrid, 1968, pág. 131.
- (4) MARAGALL, J.: *ibid.* pág. 978.
- (5) MARAGALL, J.: *ibid.* pág. 40.
- (6) UNAMUNO, M.: «De Salamanca a Barcelona» en *Obras Completas*, tomo I, pág. 653. Ed. Afrosio Aguado, Madrid, 1952.
- (7) MARAGALL, J.: *ibid.* pág. 940.



La aristocracia
y sus mujeres no eran,
evidentemente, santo de su
devoción.
El espantoso retrato que dibuja
de la reina María Luisa
de Parma, mujer de Carlos IV,
es prueba concluyente de ello.
Ninguna cualidad,
ni una sombra de virtud adornan
a la Señora. Por el contrario
la lista de vicios
que la afean es
interminable.

José María Blanco White

LA MUJER Y EL CURA ILUSTRADO

PABLO ALCAZAR

No teman la lectora o el lector atentos: no voy a expedir cédula de *feminista* a favor de José María Blanco White (Sevilla, 1775 - Liverpool, 1841). Estas bulas, si es que deben ser cursadas, las han de librar las propias mujeres, más conocedoras que el autor de estas líneas de dónde les aprieta el zapato de la opresión y de quién ayudó a lo largo de la historia del movimiento feminista a aflojarlo y a hacerlo más llevadero. Y, además, en terreno tan escurridizo e inexplorado conviene ser prudente a la vista de los muchos errores que bienintencionados eruditos y eruditas han cometido a la hora de tildar, a la ligera, de feministas a escritores por el mero hecho de que hayan ofrecido algún argumento, cuando no una simple loa, en el enconado debate *feminista* que, desde el siglo XIII, entretiene a lectoras y oyentes nobles y burguesas de la sociedad europea.

Juan de Flores, por traer aquí un ejemplo de la historia literaria, autor en los últimos años del siglo XV de *La historia de Griselda y Mirabella*, fue considerado por Ornstein, discípulo de Américo Castro, en un artículo titulado *La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana*, como escritor feminista. Se deslumbró el estudioso con los argumentos que Flores vertió en su novelita sentimental a favor de las mujeres. Pero antes de adherirse al dictamen del hispanista hay que leer con cuidado la obra de Flores y no olvidar el brutal rito *menádico* que cierra *La Historia*, con unas mujeres vueltas al estado salvaje y enloquecidas por la sed de venganza. También convendría prestar atención al colofón de *Griselda y Mirabella* en el que se lee que «las mujeres con su indignación y malicia, por sus manos dieron muerte al triste de Torrellas», paladín de los hombres en el *debate feminista* que contiene *La Historia*.

Tampoco es demasiado feminista el padre Feijoo, y sin embargo leo en la *Antología del feminismo* de Amalia Martín-Gamero —Alianza, 1975— que Feijoo «por su valentía, por su sentido de la justicia debe quedar inscrito entre uno de los más grandes *campeones* del feminismo». A parte del despiste y mal gusto de que hace gala la autora al usar el hombruno y medieval término *campeón*, no hay que olvidar que Feijoo se aplica con sutileza a defender que la *hermosura*, la *docilidad* y la *sencillez* son virtudes femeninas en tanto que la *constancia*, la *robustez* y la *prudencia* lo son masculinas. La modernidad de Feijoo radica en su aplicada argumentación tendente a demostrar que las virtudes femeninas nombradas son con frecuencia fuentes de innumerables bienes para la humanidad en tanto que las virtudes masculinas conducen con frecuencia, y por exceso, a la catástrofe: «Confieso», discurre Feijoo, «que la firmeza en el buen propósito es autora de grandes bienes, pero no se me puede negar que la obstinación en el malo es causa de grandes males...».

Con clarividencia ilustrada Feijoo se niega a pronunciarse sobre qué cualidades son mejores: «Si yo tuviese autoridad para ello —arguye con elegancia—, acaso daría un corte, diciendo que las cualidades en que exceden las mujeres, conducen para hacerlas mejores en sí mismas; las prendas en que exceden los hombres, los constituyen mejores, esto es, más útiles para el público». Tan salomónica resolución no aporta ni un escrúpulo de progreso: sencillez, hermosura y docilidad son cualidades excelentes para el ama de casa; fortaleza, constancia y prudencia, virtudes imprescindibles para el varón que debe moverse en el ámbito de lo público: la política, el sacerdocio, los negocios, la cátedra.

Más fino anda el buen padre en cuanto al problema del entendimiento en la mujer. Si se les ha negado a las mujeres tradicionalmente estar en posesión de una sana y aguda inteligencia es porque «hombres fueron los que escribieron esos libros, en que se condena por muy inferior el entendimiento de las mujeres. Si mujeres los hubieran escrito, nosotros quedaríamos debajo. Y no quedó alguna que lo hizo...»

Si lleva toda la razón el benedictino cuando afirma que «no pocos de los que con más frecuencia y fealdad pintan los defectos de aquel sexo, se observa ser los más solícitos en granjear su agrado...»

Peregrinos del amor de la mujer, y con más méritos, son también los que la defienden o halagan. Pues casi ninguno lo hace de balde, y menos que todos ellos, el autor de estas líneas.

Unos, como Juan de Flores, simulan defenderlas —si bien lo que hacen en realidad es contribuir, generosos, a la vasta corriente antifeminista de nuestra literatura— porque ellas son las que le pagan, las que leen u oyen sus «nuevas de llorar o de reír». Flores, consciente de su situación, lo ha resumido lúcida-mente en el *Triunfo de amor*: «para salir de las necesidades en que me viese, vengo acompañado de novelas, porque por oírlas os gocéis».

Otros, como Feijoo, —del que los modernos teólogos de la liberación, empeñados en la aprovechada tarea de conservar para la Iglesia Católica, por otras vías, las masas desesperadas del tercer mundo, han copiado— las halagan y hermosean para no perder para una Iglesia razonable y razonadora, contraria a la superstición y a la intransigencia, una Iglesia Ilustrada, el concurso y el amparo que la mujer ha venido prestando tradicionalmente a una institución, curiosamente, tan machista.

Blanco White que, como veremos, también rompe unas cuantas lanzas por la causa de la mujer, se sirve de ella como ariete poderoso de su argumentación liberal en contra del catolicismo español y del Antiguo Régimen.

Nadie, pues, actúa desinteresadamente en este y en parecidos combates. Por suerte o por desgracia, la revolución estudiantil comienzan a hacerla de nuevo los estudiantes. El movimiento obrero —si algún día abandona el señuelo del consumismo y de la socialdemocracia— volverá a levantar él solo sus banderas y las mujeres tendrán que hacerse ellas mismas su revolución. No hay que despreciar, pese a todo, a los útiles «compañeros de viaje». A veces, y aunque muchos de ellos lo único que pretendan, en el caso de la lucha feminista, sea simplemente echarse novia, estos francotiradores machos ayudan en el camino de la emancipación.

Las fechas señeras en la vida del «compañero de viaje» que nos ocupa, José María Blanco White, son éstas:

1775. Nace Blanco en Sevilla, hijo de comerciantes de origen irlandés.

1797. Es ordenado sacerdote católico. Pierde la fe, pocos años después y comienza a alejarse de las tareas sacerdotales porque «siempre me han sido intolerables el disfraz y el disimulo en estos asuntos».

1805. Obtiene licencia de las autoridades eclesiásticas y marcha a Madrid, «buscando —confiesa— una pobre sombra de libertad».

1808. Las tropas de Napoleón entran en España y Blanco se ve obligado a elegir entre colaborar con los franceses —de los que esperaba como tantos otros liberales españoles una Constitución que amparase los derechos humanos y unas leyes que acabasen con los privilegios de la todopoderosa Iglesia Católica— o marchar hacia Sevilla donde se reorganizaba la resistencia contra el Emperador.

Sus ideas liberales le llevan a apuntarse al partido de la mayoría y a colaborar con él en la lucha contra Francia, convencido siempre de que el triunfo contra Napoleón era inseparable de la revolución política, ya que no hay *independencia* si ésta no se conjuga con la *libertad*. Por todo ello, «tan pronto como me enteré que mi propia provincia se había levantado contra los franceses, acaricié mis cadenas y regresé sin demora al lugar donde sabía que me habían de amargar más la vida: volví a Sevilla».

1809. En Sevilla se hace cargo de la redacción del *Semanario Patriótico*, fundado por Quintana. Desde sus páginas defiende los más netos principios del liberalismo político: soberanía nacional, libertad, igualdad, abolición de los señorios y la Inquisición, aprobación de una Constitución escrita. Como dice Llorens, que tantas horas de estudio ha dedicado a Blanco, esto era «una revolución», pues «la España de 1809 vivía aún en el Antiguo Régimen, aunque circunstancias fortuitas y extrañas a todo afán de innovación lo hubieran hecho desaparecer». No es, pues, raro que la Junta se enfrentase directamente al *Semanario Patriótico* hasta hacerlo desaparecer el 31 de agosto de 1809.

1810. Los franceses entran en Sevilla, Blanco decide, entonces, marcharse de España. El 23 de febrero embarca en el *Lord Howard* rumbo a Inglaterra.

Allí morirá, sin haber regresado nunca a España, en la primavera de 1841, tras una larga y fructífera vida de escritor en inglés, lengua que utilizó para escribir, entre otras muchas obras, sus famosas *Letters from Spain*, de las que nos serviremos más adelante, y el conocidísimo soneto *Mysterious night*, que figura en casi todas las antologías de la lengua inglesa y del cual dijo Coleridge que era uno de los más delicados escritos nunca en la misma.

«Ese hombre —en palabras de Fernando Ortiz— quizás quien en su tiempo meditó con mayor amor y lucidez sobre España, fue declarado oficialmente maldito: renegado, traidor, antipatriota, son alguna de las acusaciones que se le hicieron por desear que fuera posible en su patria el respeto a la dignidad humana».

Una biografía tan rica y un cúmulo tan grande de obras en inglés y en español, como el que Blanco ofrece, suministran material suficiente para estudiar los más variados aspectos de la vida española e inglesa de finales del XVIII y principios del XIX. En tanto llega la necesaria y esperada monografía sobre el autor, no estará de más explorar, parcialmente, alguno de los temas que le ocuparon: el de la mujer, por ejemplo.

Una lectura apresurada de las *Cartas de España* puede hacer creer que Blanco tiene un alto concepto de la mujer española, sea cual sea su estado o clase social. La obra abunda en generalizaciones engañosas como ésta: «¿Qué es la mera belleza si se compara con el poder fascinador de una sensibilidad exquisita? Los que son capaces de sentir este invisible encanto difícilmente encontrarán una cara vulgar entre las jóvenes andaluzas... Sin las ventajas de la educación e incluso sin perfecciones exteriores, la viveza de su fantasía presta un encanto creciente a su conversación, y su corazón ardiente convierte en muestras de cariño las acciones más indiferentes. Pero la naturaleza, como una madre excesivamente cariñosa, las ha estropeado, y la superstición ha completado su ruina. La actividad de su espíritu se pierde inútilmente por falta de cuidado e instrucción...» O esta otra: «El carácter de las mujeres españolas está compuesto de los más ardientes afectos, es vehemente hasta el delirio y generoso hasta la entrega total».

Y en la que sigue Blanco vuelve a insistir en su convencimiento de que una adecuada instrucción mejoraría de inmediato la excelente naturaleza de las mujeres españolas: «en cuanto se le presta la menor ayuda a las mujeres, muestran inmediatamente la más sorprendente penetración y capacidad...», la cita termina de forma claramente hiperbólica: «y también quiero decirle que probablemente ninguna otra nación del mundo puede presentar más hermosos ejemplos de corazones sensitivos y luminosos, que han preservado una pureza inmaculada no por el miedo de la opinión pública, sino más bien a pesar de sus incentivos».

Sensibilidad exquisita, invisible encanto, caras nada vulgares, viveza de la fantasía, el encanto de su conversación, corazón ardiente, sensitivo y luminoso, vehemencia de carácter hasta el delirio, generosidad... son cualidades que la nostalgia y el romanticismo de Blanco atribuyen a todas las mujeres españolas, muchos de estos valores son los tradicionales que el hombre ha visto en la mujer o que le gustaría encontrar en ella.

Pero está la inteligencia, la razón, el entendimiento, cualidades y dotes que la tradición —según nos ha dicho Feijoo— atribuye sólo al hombre. Pues bien, Blanco las encuentra también en las mujeres, pero no en todas, sino sólo en las de su clase, en las de su familia, en su madre y en su tía doña Ana Gabriela

Blanco, la mayor de las hermanas de su padre, que no llegó a casarse, ni tampoco profesó en un convento. A ella dedica un agradecido recuerdo en la *Carta* tercera, en la que la presenta como «una señora parienta mía muy cercana, cuya educación había sido superior a la de las demás españolas, tenía una pequeña colección de libros españoles y franceses. Entre ellos estaban las obras de fray Benito Feijoo, monje benedictino que, levantándose sobre el nivel intelectual de España al principio del presente siglo XVIII, tuvo la osadía de atacar todos los errores establecidos que no estaban amparados por el inmediato patrocinio de la religión».

De su madre, cuyo recuerdo es muy intenso en la tercera *Carta*, dice que «si pudo añadir poco a los bienes de su marido, si le aportó en cambio un tesoro de virtudes que fue creciendo hasta que la muerte lo arrebató al acercarse la vejez».

Su entendimiento asombró a Blanco que, sin embargo, advertía las limitaciones del mismo debido a que «fue educada en la ausencia de cultura intelectual que sigue prevaleciendo entre las mujeres españolas. Pero sus talentos naturales eran de superior calidad».

En otro lugar de las *Cartas* afirma de su madre que «poseyó hasta el fin de su vida una fuerza intelectual capaz de todo menos de algo que era realmente incompatible con la influencia de la religión: escudriñar sin miedo en el oscuro rincón donde se ocultaban los fantasmas que la atormentaban».

La religión —y doña María Gertrudis Crespo era piadosísima— y la falta de instrucción recortaron las alas a un entendimiento tan claro, lo que no impidió que la madre de Blanco fuese la primera que advirtió las vacilaciones de la fe de su hijo, después que éste hubo leído los libros de su tía Ana: «Para sorpresa y alarma de mis buenos familiares», cuenta Blanco, «en pocas semanas me convertí en un escéptico que, sin poner en duda las verdades de la religión, no dejaba pasar ninguna de sus otras creencias con el valor que ellos le daban. Mi madre, con su habitual penetración, se apercibió en seguida de las nuevas tendencias de mi espíritu».

Pondera, asimismo, Blanco el entendimiento y las luces de otras señoras de su misma clase, obligadas, en opinión del ilustrado, a encerrarse en un convento. Muchas de ellas vienen a dar en locas o a morir prematuramente. «Pero hay temperamentos a los que el régimen de vida conventual les parece natural y adecuado. A veces se encuentran en el claustro mujeres de excepcional inteligencia y dotes de juicio, cuya fortaleza de carácter le mantiene en estado de relativa felicidad».

Muy otra es la mirada que Blanco dirige a las mujeres del *pueblo bajo* o a las encumbradas damas de la aristocracia en las que encuentra atributos muy distintos a los de las señoras de la burguesía, a la que él pertenece.

La prevención que el escritor siente por las mujeres —y por los hombres— de las *clases bajas* le lleva a alentar los aspectos más desagradables del tópico de la hembra española. Y así, muchos años antes de que Bizet y Rossini pusieran en circulación la imagen feroz de una Carmen —que no tiene nada que ver con la que creará Merimée, mucho más respetuoso de lo que se piensa con la España real del siglo XIX— navajera e irascible, Blanco se inventa —ensombreciendo con ello su imagen de hombre de las *luces*— un estereotipo que con el correr del tiempo daría la vuelta al mundo. Las palabras del autor no dejan lugar a dudas: «En Madrid, donde barrios enteros, como el *Avapiés* y *Maravillas*, están habitados por el pueblo bajo... también abundan mujeres dispuestas a tomar no pequeña parte en cualquier alboroto, pues estas amables criaturas suelen llevar una navaja enfundada en la parte superior de la media izquierda, sujeta con la liga...».

No aprecia Blanco mucho más a las mujeres campesinas, según se desprende del relato que hace en la *Carta* quinta de su viaje a Olvera, en la Serranía de Ronda, realizado en 1799 para recabar pruebas de la pureza de sangre de un joven que había sido elegido para una plaza en el Colegio Mayor de Sevilla. Blanco, que asiste a una fiesta nocturna, es preguntado por su acompañante junto a qué dama desea colocarse. «Confieso», cuenta el escritor, «que estaba por encima de mis posibilidades tomar asiento al lado de una de aquellas rústicas ninfas y comprometerme a un normal galanteo durante toda la noche». Y se decide, finalmente, por una mujer que llevaba la mantilla cruzada sobre la barbilla para ocultar su rostro (una *tapada*), con la que pasó una noche divertida: «me alegré al descubrir que la superior elegancia que me había inducido a la elección me había dirigido a una verdadera señora».

Tampoco gusta Blanco de algunas diversiones de las clases bajas y siente repugnancia ante la exhibición, en Semana Santa, de jóvenes bañados en su propia sangre: «aquellos penitentes procedían de lo más abyecto de las clases bajas... (que) ...antes de incorporarse a la procesión, se herían las espaldas, con ello buscaban impresionar irresistiblemente a las robustas beldades de las clases humildes».

La aristocracia y sus mujeres no eran, evidentemente, santo de su devoción. El espantoso retrato que dibuja de la reina María Luisa de Parma, mujer de Carlos IV, es prueba concluyente de ello. Ninguna cualidad, ni una sombra de virtud adornan a la Señora. Por el contrario la lista de vicios que la afean es interminable. María Luisa es fea, está prematuramente envejecida, lo que no le impide ser una ninfómana sobresaliente, y la obliga a afectar juventud y belleza que no tiene. Inclina el favor del Estado del lado de sus protegidos, es celosa, aficionada a mandar, resentida, violenta en sus pasiones, cínica... Una prenda.

Llegados a este punto hemos de decir que Blanco parece haberse apuntado a una personal campaña de desprestigio de las mujeres de las clases menos privilegiadas y de las señoras nobles, semejante a la que el mismo Blanco denuncia en su *Carta* número 6: «cualesquieran que sean los sentimientos que la originan, lo cierto es que en España hay una especie de cruzada permanente contra el bello sexo... dirigida por nuestros sacerdotes, a excepción de aquellos que han sido ganados secretamente por el enemigo». Es la suya una campaña hecha desde la burguesía y levantada contra las que no pertenecen a ella. Con el correr del tiempo, Emilia Pardo Bazán armaría una cruzada semejante, sólo que la hueste enemiga sería entonces la clase media, la burguesía. De las mujeres de esta clase decía en 1890 la aristócrata Pardo Bazán estos primores: «El abandono, el prosaísmo material, la flojedad del linfatismo, la falta de hidroterapia, el desaliño en cabello, boca y manos, el mal gusto en la elección de adornos y trajes, la vida poco intelectual, reflejándose en la expresión insignificante o vulgar de los ojos y de las facciones, todo contribuye a que sólo tenga verdadero encanto la burguesa española durante un corto período de soltería y juventud, cuando esperanzada, solícita, primorosa, aguarda al marido que ha de *sacarla de penas*». Palabras que, aparte de recordar vagamente algún número de *La corte del faraón*, dejan claro que ni Pardo Bazán ni Blanco White estarían, de vivir hoy, por las tesis del Partido Feminista de Lidia Falcón, que hacen a todas las mujeres miembros de la misma clase oprimida y explotada por el gran enemigo, el hombre■

CARLOS EDMUNDO DE ORY Y

EL A.P.O.

Jesús Fernández Palacios

¿Qué edad puede tener?

Quizá sea un hombre de...,

pero por su modo de caminar diríase que parece más joven.

Y en la maleta.. ¿qué llevará

en la maleta? tal vez lleve

ropa y libros. ¿Será escritor?

¿Vendedor de Biblias?

¿A qué va a esa ciudad del norte siendo del sur?

Imaginemos por un momento, en una retrospectiva posible, a un hombre con maleta que llega a una estación de provincia, y sin recrearnos en los elementos accesorios de la escena (la señora del perro, el basurero, la vendedora de periódicos, el autobús, etc...), tratemos de describir al personaje. Ello comporta un riesgo, el de equivocarnos, pero tratemos de describirlo, aunque sea con los trucos que permite cierta «técnica» conocida.

¿A que parece «indómito» —como James Dean—, diminuto y enérgico —como Dustin Hoffman—, enamorado y demente —como Buster Keaton—, maniático, colérico, sediento, irresistible —como James Cagney—, solitario, irónico, inteligente —como Woody Allen—, magnífico, duro, molesto, sarcástico —como Bogart—, torpe, cómico, franco —como Stan Laurel—, categórico, filósofo, adivino —como Klaus Kinski—, ingenuo, horrendo, lujurioso —como Fatty—, distinto, adusto, ocioso —como Brando—, inquieto, temible, doliente —como Montgomery Clift—...? ¿Qué edad puede tener? Quizá sea un hombre de..., pero por su modo de caminar diríase que parece más joven. Y en la maleta... ¿qué llevará en la maleta? tal vez lleve ropa y libros. ¿Será escritor? ¿Vendedor de Biblias? ¿A qué va a esa ciudad del norte siendo del sur?

La escena requiere de la memoria respuesta a tanta curiosidad, y es por eso que ahora, conociendo esos trucos de la «técnica» y la trastienda de la historia, voy a revelarles la vida y milagros de nuestro galán. Para qué más suspense si la película es un cortometraje... En compensación, me satisface comunicaros que nuestro personaje está hoy en la sala, sin duda, dándole esplendor al estreno.

Pero volvamos al principio. Carlos Edmundo de Ory —nuestro hombre en escena, esa compleja personalidad autodefinida en una página de su *Diario*, del año 1949— llega a la ciudad de Amiens (al norte de París) en 1967. Tiene 44 años. En su maleta de escritor lleva dos libros de poemas: *Versos de pronto* (1945) y *Los sonetos* (1963); tres títulos de relatos: *El bosque* (1952), *Kikiriquí-Mangó* (1954) y *Una exhibición peligrosa* (1964); un volumen de *Aerolitos* (1962) y un ensayo sobre *Lorca* (1967) que, dicho sea a propósito, aún permanece inédito en España. También lleva ropa, no mucha porque es austero, pero lleva la suficiente para quedarse a vivir en la ciudad. Le ha salido un trabajo de bibliotecario en la Casa de la Cultura, y se siente dispuesto a desempeñar su nuevo cargo con el ánimo genial que siempre le ha asistido. Ya fue una vez bibliotecario en Madrid, en 1943, al poco de trasladarse desde Cádiz donde había nacido. Los tiempos no eran los mismos, ya se sabe, ni tampoco las circunstancias. Pensemos que, en 1967, Francia vivía la víspera de un acontecimiento histórico revolucionario, conocido mundialmente como el «mayo francés» o «mayo del 68». La libertad, pues, era otra. El ambiente también. Y

no hace falta recordar aquí cuál era la libertad y el ambiente en la España de los años cuarenta, ni preguntarle al bibliotecario de entonces qué libros estaban permitidos, cuántos estaban prohibidos. Atrás quedaban superados tantos años de incompreensión, y por delante una nueva experiencia que, como todas las suyas, iba a tener —ya lo veréis— un desarrollo y un desenlace singular.

Vayamos por partes. La Casa de la Cultura (Maison de la Culture, según su marbete) era un lugar de encuentro al que acudían muchos jóvenes sensibles y deseosos de intercambiar ideas, conocimientos y afectos. Jóvenes poetas, pintores, actores, músicos, artistas que empezaban y otros, más tímidos, menos seguros de sí, que asistían pasivos al espectáculo de la cultura. La Maison ofrecía buenos programas: Piccolo Teatro de Milán, Marcel Marceau, Xénakis (de quien Ory escribió un hermoso elogio donde lo compara con Pitágoras), Alain Robbe-Grillet, etc., por escoger sólo unos ejemplos. Allí trabaja nuestro poeta, y colabora asiduamente en un periódico mensual, desde 1967 a 1971. Pues bien, en la página tercera del número nueve de ese periódico, nombrado *Journal de la Maison de la Culture*, aparece la primera convocatoria para una reunión del A.P.O., Atelier de Poésie Ouverte, fundado por Ory en esas fechas como proclamación de sus ideas estéticas, que necesitaba transmitir para dinamizar espíritus adormecidos, actitudes pasivas, comportamientos conformistas, persiguiendo, sobre todo, la fusión del arte con la vida como componentes insustituibles de una gran aventura, una apasionante aventura compartida en colectividad. «El poema es un hecho testimonial del compromiso soberano del poeta con la vida», repetirá incansablemente.

Fecha: 15 de octubre de 1968. A partir de entonces, todos los martes, a las nueve de la noche, se convoca en la *Maison* «une réunion des personnes intéressées par l'existence réelle de la poésie», bajo la responsabilidad de Ory. Se había creado un Taller de Poesía en condiciones, un grupo de trabajo formado por un máximo de veintiuna personas, asistido por la experiencia valiosísima de un poeta que viniendo del *Postismo*, primero (siempre cuenta con entusiasmo su amistad enriquecedora con Eduardo Chicharro, hijo), y del *Introrrealismo*, después, así como de infinitas lecturas y noches de escritura, al parecer había encontrado la oportunidad de poner en práctica sus ideas e inquietudes. Para ello, junto a la referida convocatoria, Ory —sobre todo Ory, aunque en algunas ocasiones también lo hicieran otros miembros del A.P.O.— empieza a publicar una serie de textos teóricos que se convierten pronto en propuestas liberadoras de las conciencias indecisas, animando a los concurrentes a participar en la creación artística, sin ataduras ni complejos, y a comunicar sus experiencias en escuelas y fábricas, en medio de la calle. Ory propone vivir «más allá de las apariencias». Y dice: «Somos todos ciegos porque no vemos más allá de las apariencias. Sólo la poesía nos hace videntes». El poeta se apoya en Lautréamont: «La poesía debe ser hecha por todos», y en Paul Eluard: «Los verdaderos poetas no han creído jamás que la poesía les pertenece en propiedad».

En el número diez del *Journal*, también en su página tercera, Ory publica un texto, «Taller de Poesía», fundamental para entender la filosofía del A.P.O. Por su importancia y brevedad, he creído conveniente reproducirlo aquí íntegramente. Dice así:

«Sueño comunicarme con todos. Una especie de jazz, de negro espiritual, de *cante jondo*. Que un montón de palabras que expresan algo más que el buenodías de los hombres en la mañana de los días nos conduzca al borde del ansia colectiva, esta fraternidad popular. Ved: el aplauso de cualquier público ante cualquier espectáculo logrado, implica el homenaje que los espectadores ofrecen a los *autores-actores-juego*. Suprimid este favor, esta aquiescencia, esta benévola colaboración; entregaos totalmente. Para que esto se realice, será necesario también *suprimir* al artista, emanciparlo de la necesidad del aplauso, del éxito, de la recompensa, del reconocimiento. No hay nada acabado, perfecto, definitivo: todo es ya conocido, archiconocido, dado y repetido. El lenguaje se modifica sólo un poco. Continuamos mostrando, produciendo. Buscamos en el paroxismo de lo original la *cosa nueva*, pues el hombre exige su alimento».

Y agrega:

«¿Qué es el público? Una colectividad ambigua, despersonalizada, caprichosa; en una palabra, un niño mimado. Ya se habla del no-público. Para mí el no-público está configurado por todos los hombres y todas las mujeres sin ingenuidad. Pensemos ahora en la probable existencia del neopúblico. ¿Quién? Las masas telúricas a punto de comunicar con todos los ecos artísticos del sueño colectivo reflejado en la pluralidad de formas de la actividad creadora. Un gran folklore viviente. En el arte, hoy asistimos al nacimiento de nuevas formas que dejan entrever una especie de wagnerianismo. Sin duda, el jazz va a la cabeza de las transformaciones y de las metamorfosis del espíritu contemporáneo: el estilo *funky* de Charles Mingus; el esoterismo de Sun Ra, que afirma: *Seré el primer artista que se realice a sí mismo sobre otro planeta*. ¿Y vosotros, los que deseáis continuar con los pies en la tierra?».

Con ese espíritu se diseñan los planos del Taller, se levanta su arquitectura, para ser un instrumento eficaz en la consecución de unos fines concretos: la nutrición individual y colectiva a través del arte, atendiendo de un modo especial a los espíritus más famélicos y necesitados, con un interés particular por los niños y adolescentes, es decir, por los seres en proceso de formación. Dirá Ory: «Muy importante es la adolescencia. Este es un tema que me apasiona y ustedes saben que hoy existen sociólogos de la adolescencia, que dicen muchas tonterías, como los periodistas sensacionalistas. Ellos son *adultos*. Eso quiere decir que nada pueden comprender, *no están dentro*. Turistas curiosos del alma de la juventud. Juventud divino tesoro. Pero yo no digo: *te vas para no volver*. Aprender a ser jóvenes. Trabajo con jóvenes en el A.P.O., porque soy joven». De ahí que se acudiera a las escuelas y liceos, con el afán de comunicar la poesía a través de los juegos. Se distribuía, por ejemplo, un poema troceado en distintos grupos de estudiantes que organizaban sus lecturas en distintos tonos, velocidades, individual o simultáneamente, en superposición de voces, etc.. Eso, que duda cabe, aparte de despertar la atención del grupo, originaba una complicidad entre los jóvenes y los miembros del A.P.O. que les visitaban. El A.P.O. era, pues, un taller con ruedas —se me ocurre— pues no se limitaba al ejercicio de laboratorio, sino que salía a la calle para difundir la poesía, la música, el teatro, etc., según las experiencias acumuladas durante las sesiones de los talleres.

Por eso, porque su función era múltiple y rigurosa, el A.P.O. trabajaba con rigor y seriedad, aún en sus muchas experiencias lúdicas, según una serie de puntos establecidos y aprobados entre todos. Lo primero era la búsqueda de Proposiciones concretas, como dice Rafael de Cózar, especie de «sentencias breves, aforismos o proverbios, que iban surgiendo como motivaciones estimulantes de captación autónoma», y que servían —digo bien— para dinamizar el

pensamiento del grupo, su capacidad analítica y crítica. Esas Proposiciones fueron publicando en el *Journal de la Maison*, a partir del número once, correspondiente a noviembre de 1968. En dicho número, otra vez en su página tercera, aparecen las primeras cincuenta y una Proposiciones. Citaremos algunas:

- 1.— Vacarse. Estar vacío.
(Que atañe, según me escribía Ory en carta reciente, «al vacío fértil como base de la plenitud»).
- 2.— La palabra es una energía.
- 10.— Mezclar lo cotidiano con la metáfora.
- 12.— Lo contrario de la poesía abierta es la propaganda.
- 18.— Nueva poesía. Nuevo estilo de vida.
- 24.— Que los poetas actuales cesen de contemplarse, de justificarse, de publicar libros regularmente.
- 26.— Pregunta a tu vecino si escribe poemas.
- 27.— Que los adolescentes nos traigan sus poemas y no los oculten más.
- 29.— Si lees un hermoso poema a solas, en tu casa, telefona a quien amas sea cual sea la hora, para hacerle participar de tu gozo. Leerse poemas por teléfono.
- 34.— Desconcertar al público es un acto moral de la poesía, de la música, de la pintura.

El número trece del *Journal*, esta vez en su página segunda e igualmente rubricada por Ory, publica otras cincuenta Proposiciones. Como ejemplos:

- 52.— Autenticidad vivida. El resto es miseria.
- 53.— No toleréis la desesperación.
- 61.— La sonrisa une a los hombres.
- 63.— Sitio para la espontaneidad creadora.
- 68.— La importancia cotidiana de la creatividad y el juego.
- 84.— Aprender.
- 95.— Pedidle a otro que os critique.
- 99.— Sed todo lo que íntimamente sois.

Hasta el número diecisiete, de febrero-marzo de 1969, no se publican otras cincuenta y tres Proposiciones: desde la ciento dos a la ciento cincuenta y cinco. Entre ellas:

- 122.— El exhibicionismo execrable de los géneros en las artes: pintura, música, poesía. No hay más que la búsqueda del hombre.
- 145.— Trata de comprender. Mira. MIRA.
- 147.— Todo verdadero lenguaje es incomprensible, dice Artaud.
- 151.— No hay más que dos clases de hombres: los vivos y los muertos.

En los números veinticuatro, veinticinco, treinta y dos y treinta y siete del *Journal*, entre octubre de 1969 y febrero de 1971, se publican el resto de las Proposiciones hasta llegar a la doscientas cuarenta. Para no extender mucho lo que pretendo sea una breve comunicación, que ya luego el interesado en profundizar en el tema tendrá oportunidad de hacerlo por su cuenta, voy a citar solamente las Proposiciones que me han llamado más la atención, aunque todas tengan su interés. Por ejemplo:

- 168.— Grandes creaciones han nacido de la psicosis. Muchas cosas vivas pueden llamarse muerte en el alma.
- 172.— Matad a los autores, resucitad a las gentes.
- 195.— El hombre ha matado la antigua fiesta, toda magia fundamental, el sentido de los misterios, la significación del mundo y las tinieblas humanas, rehuendo física y moralmente la profundidad de las cosas, lo desconocido, los símbolos, la noche primordial.
- 196.— Antaño, la magia era un oficio permanente del hombre.
- 197.— La ciencia no es científica: es fantástica.
- 201.— Escribir cartas abiertas en sobres abiertos (sin sellos) y dejarlas en la calle. Dirección: el primer peatón que las recoja.
- 205.— El último poema será siempre el primero. La poesía es inagotable.
- 210.— Tomar conciencia de la vida personal en su modestia y su simplicidad singular.
- 237.— Mucha gente (no sólo en Inglaterra) tienen perros y gatos en sus casas. En la mía, yo tengo una hormiga.
- 240.— Lucidez del alucinado.

Como vemos son *proposiciones* que siguen siendo válidas hoy para aplicarlas en la circunstancia de cada uno, porque suponen el deseo, junto al esfuerzo, personal y colectivo de transformación íntegra a todos los niveles. No son, según se ve, meras *proposiciones* literarias, sino que se ajustan a una concepción vitalista y emancipadora del hombre y de la mujer en existencia, coadyuvándoles a un higiene mental creativa que se contraponga, como me dijo Ory recientemente, a «la polución atmosférico-económico-política» y a «la institucionalización de la cultura, totipotencia estatal, validación oficial de las acciones y *corpus* de doctrina ideológica».

Mas esto, con ser importante (siento no poderme detener más en ello), no era todo en el A.P.O. Se realizaban además otras clases de trabajos, orientados siempre hacia el enriquecimiento espiritual de sus miembros, que en su evolución se iban sintiendo capaces y decididos a transmitir a los demás, estudiantes y obreros, los conocimientos que adquirían.

En este sentido, otra de esas labores consistía en la búsqueda de nuevas palabras, no pertenecientes al lenguaje convencional, sobre las que se experimentaban nuevos significados. Según cuenta Ory: «Inventábamos palabras en el A.P.O. Era un método de invento que consistía en VER un objeto al azar y llamarlo no por su nombre corriente y usual, sino a partir del primer impulso abstracto de la visión. Ver es ya nombrar, mientras que *mirar* es solamente mirar lo mismo que está ahí puesto sin *nuestra existencia*. Hacer existir las cosas dentro de uno». «Los resultados fueron excelentes —confiesa— ¡Qué anarquía tan maravillosa!»

También realizaban selecciones de textos, a fin de componer una antología universal plurilingüe. Se hacían traducciones o versiones de poemas (o textos) en lengua no francesa. Trabajos de escritura individual, realizados en el taller o fuera de él. Micro-conferencias unipersonales o en grupo. Acerca de esta actividad, permitidme que reproduzca estas recientes palabras de Ory: «Algo impresionante se hizo en A.P.O. cuando propuse esas sesiones que consistían en el relato unipersonal de un miembro de turno y que llamábamos micro-conferencias de cinco minutos. En tan escaso tiempo, uno de nosotros hacía un relato autobiográfico: su historia capital, que fuera sorpresa para los oyentes, ya que lo contado no admitía evasiones, sino un puro concentrado de *sinceridad* y de *interés humano* radicales. Se ponían los pelos de punta —continúa Ory— cuando nos era dado haber lo que se esconde a la luz del día como si fuera un estigma vergonzoso, humillante y que ahora, en la confianza y en la omnicomprensión se mira con enorme simpatía. No me detendré en los contenidos, bas-



Carlos Edmundo de Ory, en su lectura poética realizada en el instituto "Rafael Alberti" de Cádiz, en compañía del autor de este trabajo.

El A.P.O., sin apoyo,
sin su más encendido apologeta
—valga esta caprichosa
aliteración—, desapareció
como estrella de resplandor efímero,
porque el poder, que no arriesga
moneda, impuso su «orden»
conservador y mezquino.

ta el informe de una materia comunicativa desarrollada con tanto éxito, sin que tuviera nada de prueba o de confesión exhibicionista. Se expandía la conciencia. Había momentos de fascinación. Había presencia, comunicación emocional, a la vez activa y pasiva; se liquidaban las inhibiciones». Estas son sus palabras inéditas, todavía calientes, renglones vivos de una de sus últimas cartas. La mejor evidencia de la eficacia que tiene la estimulación de los seres, su potenciación a todos los niveles, la solidaridad profunda y bien entendida. Pero sigamos.

Otras actividades del Atelier de Poésie Ouverte se orientaban hacia la creación de «textos-collage», elaborados con fragmentos discursivos de autores diversos, como por ejemplo, *Paroles dans le brouillard* (*Palabras en la niebla*), realizado por Claude Engelbach y Carlos Edmundo de Ory a partir de textos de Dostoyevski, Rimbaud, Alain Resnais y otros. Y como explica muy bien el profesor de Cózar (en su edición de *Metanoia*, de Carlos Edmundo de Ory, publicada por Cátedra en 1978), algunas sesiones «se centraban en la aproximación a autores y escritores insuficientemente o totalmente desconocidos, así como el estudio de los lugares comunes a la poesía de diferentes poetas del mundo y de todos los tiempos; su tratamiento de los mismos temas, motivos, expresiones, una aproximación esforzada y directa del comunismo del genio». «Este aspecto —apostilla Rafael de Cózar— es de vital importancia para la aplicación del comparatismo en literatura, la localización de fuentes y las relaciones entre autores y obras en el tiempo, las deudas establecidas sobre una determinada tradición».

En fin, todo un trabajo realizado en poco más de dos años, una enorme y casi utópica tarea por desentrañar la imaginación esclerotizada de su entorno social. Una experiencia comprometida que, como apunté al principio, iba a tener un desarrollo y un desenlace singular. De su desarrollo, con más o menos tino, ya he dicho lo esencial, todo aquello que puede resumir el esfuerzo, individual y colectivo, por obtener de la vida un jugo más saludable y estimulante. En cuanto a su desenlace, retraídos los efectos de la eclosión revolucionaria del *mayo francés*, vueltas las aguas a su rectilíneo cauce, no puede ser más descorazonador y lamentable. La dirección de la Casa de la Cultura, de Amiens, a la vista de los resultados del A.P.O. —incontrolables desde una óptica alienadora—, resolvió sustituir a Ory, y acabar con su sueño oneroso. El poeta, en su permanente vigilia, nunca sueña barato. De ahí que esa vez, una más, pagara con su fulminante expulsión —vamos, que se quedó sin trabajo— el atrevimiento de su grito.

A partir de entonces, recobrada su condición de exiliado, retorna a su Cabaña, en la rue Saint Fuscien, para seguir su lucha en solitario. Fruto de una fortalecida energía interior fueron sus libros posteriores: *Técnica y llanto* (1971), *Poesía abierta* (1974), *Lee sin temor* (1976), *Energeia y Metanoia* (1978) y *Miserable ternura/Cabaña* (1981): esto en poesía; y en narrativa, *Méphiboseth en Onou* (1973) y *Basuras* (1975). En dicho año apareció, además, un primer volumen de su apasionante *Diario* (1944-1956), donde Ory deja constancia de sus cicatrices y heridas, también de su vigor.

El A.P.O., sin apoyo, sin su más encendido apologeta —valga esta caprichosa aliteración—, desapareció como estrella de resplandor efímero, porque el poder, que no arriesga moneda, impuso su «orden» conservador y mezquino.

Nuestro hombre con maleta —al aire su guedeja de león trotamundos—, más serio y más lúdico que nunca, flautista de Hamelin aquí en la tierra de los sordos, ha vuelto y está hoy entre nosotros. A lo lejos se escuchan todavía los silbatos de los trenes ■

Nota:

Este texto sirvió de Comunicación en el I Coloquio Internacional sobre Dada-Surrealismo, celebrado en la Universidad de Cádiz en noviembre de 1985.

1936



Antonio Martínez Sarrión Bernabé López García **SALVADOR VILA HERNÁNDEZ, ARABISTA Y UNIVERSITARIO, EN EL CINCUENTA ANIVERSARIO DE SU MUERTE.** Roberto Carlos Manteiga **LA VOZ DE LA AGITACIÓN EN LOS POETAS DEL 27.** Wenceslao Carlos Lozano **EL DEBATE ANARQUISTAS-COMUNISTAS EN L'ESPOIR DE ANDRÉ MALRAUX.** Antonio Jiménez Millán **LOUIS ARAGON Y LA POESÍA DE LA RESISTENCIA.** Javier Egea



No seas boba, Carmencita, hija. Su fiereza es tan sólo aparente. Parece mentira, pero ya, ni ladrador, ni mucho menos mordedor. Los ladridos los detenta en exclusiva Gonzalo Queipo, ese veleta, en Sevilla. En lo que se refiere a los mordiscos, Millán superó su propio *record* quedándose con el fondillo de los pantalones de aquel pobre señor tan soberbio y tan masón, que fue rector de la Universidad de Salamanca y del que, si mamá no agarra por la carlanca al legionario, no hubiera quedado ni el chaleco, aquella prenda, por otro lado, tan extravagante y casposa. ¡Esos intelectuales se parran por llamar la atención y dar la nota!

De modo que puedes acariciarlo tranquila, mientras llegan tus primitas, a ver si están todavía a tiempo de salir en este reportaje cinematográfico, en que con tanto sentimiento has dicho esas palabritas a los niños decentes y cristianos de todo el mundo. Pero, la verdad, dile al papito ¿las has entendido todas? Bueno, no importa, nena, amor, aunque Ramón ¿o tal vez fue Dionisio? pudieron aplicarse más y hacerlas más sencillitas. Ahora ¿sabes? yo me voy a apartar para que luzcas sola ante los camarógrafos, pero con cuidado; agarra fuerte al perro por la correa, no vaya a ser que nos dé un susto. Y, de verdad, de sustos he terminado superharto, por lo que desde ahora te prometo, monina que ni tu, ni nuestra familia, ni español honrado alguno, ni este can, pasará un momento de miedo, cuánto más la falta de un pedazo de pan o un leño para su lumbre... Esto parece una buena frase para el final del discurso de mañana ante Von Faupel, que me trae un caluroso tirón de orejas del *Führer*. ¡Coronel Castuero! ¡Coronel Castuero! Traiga recado de escribir, que le voy a dictar una ocurrencia...»

Se ahila la voz cada vez más hasta desaparecer, fundiendo en negro»

ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN



Excmo. Sr. D. Salvador Vila Hernández. Catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras, nombrado Rector por Decreto de 20 de abril de 1936. Cesó el 23 de julio de 1936.

SALVADOR VILA HERNÁNDEZ,

arabista y universitario,
en el cincuenta aniversario
de su muerte

Bernabé López García

Probablemente en la segunda quincena de agosto, pero con toda seguridad por el mismo procedimiento y a las mismas manos que García Lorca, encontró la muerte Salvador Vila Hernández, un joven profesor de la Universidad de Granada que, el 18 de julio de 1936, era también su Rector. Fue uno de los muchos que murieron cuando y como García Lorca, uno de los muchos cuya memoria, por tanto, parece haber quedado sepultada bajo el inmenso y justificado estupor que produjo la muerte del poeta. En las páginas que siguen, OLVIDOS ofrece una semblanza de este otro rostro de las víctimas de la primera hora de la guerra civil en Granada.

Evocar —por utilizar un término que tanto gustaba a un maestro que también quiero aquí recordar— la figura de Salvador Vila Hernández, en este cincuenta aniversario de su absurda muerte, responde a una necesidad de doble tipo: en primer lugar, reivindicar una figura para la historia de nuestro arabismo cuya obra sólo pudo ser esbozo de un camino; en segundo lugar, exaltar un tipo de arabismo que, lejos de convertirse en «apartadizo», o de sentirse «extramuros de las Humanidades europeas», supo salir de lo endogremial para moverse como pez en el agua entre especialistas de otro gremio, que hoy también lo reclaman de los suyos: los historiadores del derecho.

No me considero sin embargo el primer evocador, en este lapso de tiempo de medio siglo, del que fue Rector de Granada en 1936. Hace diez años se restauró su presencia en la galería de retratos de quienes rigieron dicha Universidad y dos profesores, que representaban a los dos gremios que supo aunar Vila en su breve labor, evocaron su actividad universitaria en revistas y prensa: me refiero a los profesores Bosch Vilá y Pérez Prendes (1). Sus compañeros de redacción de la revista *Al-Andalus* no llegaron a tanto al desaparecer su nombre del Consejo de Redacción en el número correspondiente a 1936-39. Pero quizás habría que comprender los tiempos que corrían.

EL ESTUDIANTE

Su nacimiento en Salamanca, el 2 de agosto de 1904, en la calle Bermejeras 44, hijo del abogado Severiano Vila Barrado y de Mercedes Hernández Vicente, decidirá algunos hechos fundamentales en su vida: su condición de universitario, su contacto con el arabismo y su relación, decisiva, con Miguel de Unamuno. Entre 1920 y 1924 cursará estudios de Filosofía y Letras en dicha Universidad obteniendo la calificación de *Sobresaliente Premio* en doce asignaturas, *Sobresaliente* en dos y *Notable* en otras dos.

En el curso de 1922-23 estudió la lengua árabe y fue alumno de Unamuno en lengua griega.

Marchó a la Universidad Central en 1924 donde estudió las asignaturas del doctorado: Sánscrito, Literatura árabe-española, Filología Románica y Lengua y Literatura rabinicas. Obtuvo en 1925 las máximas calificaciones, tras de lo cual lograría en enero de 1926 el título de licenciado en Salamanca, tramitado al subsecretario de Instrucción Pública por su rector Enrique Esperabé, sucesor del depuesto Unamuno.

En este año de 1926, cuando contaba aún 21 años de edad tuvo una expe-

riencia que lo ligó directamente al mundo árabe a través de un girón colonizado por España. En mayo fue deportado por Primo de Rivera a las Islas Chafarinas junto con Luis Jiménez de Asúa, Francisco Cossío y Arturo Casanueva.

Del destierro de Salvador Vila se guarda un emotivo testimonio en la obra de Jiménez de Asúa, *Notas de un confinado*, publicado por Ediciones Mundo Latino (Compañía Iberoamericana de publicaciones) en Madrid, 1930, así como el artículo del mismo, «Chafarinas», aparecido en *La Gaceta Literaria* (2).

Jiménez de Asúa describe la índole del crimen de Vila, que recojo porque nos ayuda a configurar su personalidad y temperamento:

«Vila fue discípulo del gran maestro Unamuno, en Salamanca, y guarda por el maestro reverencia máxima. Al ver cómo se donaba injustamente la cátedra de Griego, el discípulo fiel no pudo contener indignadas frases de rebeldía. Frente al Ministerio de Instrucción Pública, donde la iniquidad se había cumplido, Salvador Vila apostrofó con palabras breves a uno de los miembros del Tribunal que falló las oposiciones. Pero él no era el único reo de ese delito. Otros cinco estudiantes se habían hecho culpables de la misma honrosa infracción. Sin embargo, de los seis detenidos sólo Vila recibió ese trato excepcional. Los otros cinco fueron encerrados en la cárcel, donde sufrieron quince días de arresto, llevado con ejemplar dignidad. Mas apuntemos que Vila era reincidente: el verano anterior fue huésped del presidio por haber repartido unas hojas en que se censuraba la política del Directorio».

Cuenta en su libro que embarcaron en Málaga el 3 de mayo, a bordo del *Barceló*, «inmundo barco de la Transmediterránea», camino de Melilla, donde se palpaba próxima «la guerra que el pueblo español no quiere» y donde se detuvieron efectuando una breve visita. En la Escuela General y Técnica, «en uno de aquellos saloncitos, decorados al modo árabe —cuenta el jurista—, nos dieron el primer té de estilo moro, aromatizado con ámbar y hierbabuena, y supersaturado de azúcar».

El cinco de mayo, a bordo del *Gandía*, se trasladaron a la Isla de Isabel II del archipiélago de las Chafarinas, donde ya se encontraba Cossío.

La estancia en la isla fue en un régimen de semilibertad. Los confinados residían en pabellones distintos pero caminaban juntos durante el día, recorrían el archipiélago, contorneaban la isla por el «Paseo de los Tristes» desde donde al atardecer «el mar se pintaba de fuertes colores con zonas de cromática más tenue, que Vila y yo contemplábamos seducidos». En estas memorias aparece una larga descripción del joven arabista que me parece de interés transcribir (3):

«Veintidós años mozos. Joven y estudiante. *La actitud de Vila fue en todo momento asimiladora*, como corresponde a una conciencia que se gesta.

«En el ferrocarril, rumbo a Córdoba, me dijo el inspector de policía encargado de mi custodia que un muchacho casi adolescente iba en el mismo convoy, deportado con análogo destino al mío. Sufrí un considerable sobresalto. A esa edad son pocos los jóvenes de tono sereno y me acongojaba la sospecha de que no supiera sobrellevar dignamente la peripecia. Cuando el azar anuda la suerte de varios hombres, la cobarde actitud de uno parece que refluye en el grupo, amenguando el honor colectivo. Pregunté infructuosamente a los policías que me guardaban. Pero en el almuerzo reconocí al estudiante exiliado y en el acto mis temores se desvanecieron. No pude conversar con Vila por impedirlo la consigna de mis vigilantes, pero le vi tan erguido, tan noblemente altivo, que sonrei triunfalmente a los agentes policíacos, deslizándoles esta observación: «Es un muchacho..., pero es un hombre».

«Era un hombre, sí; pero un hombre en ciernes, y por eso su curiosidad estaba tan despierta que la aventura le encantaba. Nunca había visto el mar. A nuestro arribo a Málaga llovía con tenacidad norteña. El agua que los cielos vertían en sábanas verticales no arredró al novicio aventurero, y en la misma mañana de la llegada corrió al puerto para hundir las absortas pupilas en el mar, desconocido de sus ojos. Volvió calado hasta los calcetines, pero su sonrisa resplandecía al recuerdo de la nueva sensación gozada.

«En la isla de nuestro destierro, Vila fue apodado «el Rada de la expedición». Todos nos esforzamos en protegerle. Cuidábamos de él como de un hijo: cuando iba al baño estábamos inquietos, temiendo que el mar, tan amado por el bisonio, nos lo arrebatará. Cada hora acrecia su experiencia. Como una esponja de avideces asimilaba el paisaje, las ondas del agua, los colores del cielo, el horizonte terrestre. Deseaba perforar las brumas y hacer de cada ojo un catalejo de alcance infinito. «Quiero recorrer todos los días la isla para que *Chafarinas entre en mí*», me decía con decidido acento.

«Cuando llegó el indulto que nos hizo libres, Vila sintió el desencanto de quien despierta de un ensueño. Este muchacho, casi niño, vivió unas semanas de romántica aventura, una de esas hazañas que envidian los adolescentes cuando leen junto al fuego del hogar las narraciones de Verne o de Salgari. Sólo su recia estirpe castellana ha librado a Vila del peligro de adquirir un espíritu demasiado novelesco para su futura existencia de hombre moderno. En cambio los románticos días de su deportación templarán la sequedad mecánica de la centuria en que va a vivir sus años de hombre adulto».

En el destierro convivió con Mustafá Raisuni, sobrino del caudillo del Noroeste marroquí, bajá de Arcila antes de su deportación, acusado de traición a España por lo que los confinados se sintieron atraídos por su persona: «ser traidores al país invasor es ser fieles a los suyos», dirá su compañero de exilio. Este personaje conservó una relación epistolar con algunos de los aislados, pero ignoro si lo hizo con Vila. El libro de Asúa conserva un testimonio gráfico de interés, una fotografía en la que aparecen los intelectuales presos junto con Raisuni, el Jilifa Allal Mohamed Aisa y Fernando Torres.

Aparece también otra fotografía del lítico monumento que los confinados erigieron en homenaje a Unamuno, compañero de destierro por entonces en Fuerteventura. «Antes de abandonar Chafarinas —dirá el cronista—, en una mañana transparente, los cuatro confinados hicimos en bote la breve travesía del canal que separa la Isla de Isabel II de la del Congreso. Elegimos este islote no sólo por ser el más descollante, sino por el título que ostenta. Pasamos el puente pedregoso, y en un alto, abrigado de vientos por crestas más empinadas, hicimos un hoyo profundo. En una caja encerramos un breve trozo de papel con el nombre esclarecido de Unamuno y en homenaje de seguidores pusimos nuestros apellidos. Una teja resguardaba el envoltorio, para preservarle de la humedad terrestre. Y sobre el hueco relleno de arena apisonada apilamos piedras voluminosas. Una, de aspecto piramidal, coronó el monumento. Poco destros en el tallado, no logramos herir la dura materia con los toscos remedos de buril que estaban a nuestro alcance. Tras de plurales y frustrados ensayos, hubimos de renunciar —no sin dolor— a que quedase grabado en los pedazos de roca el nombre del maestro. La presencia moral del conmemorado dio al modesto obelisco proporciones insospechadas» (pp. 168-169).

La carta de solidaridad a Unamuno que le enviaron está reproducida en el libro de Asúa y creo de interés incluirla en esta semblanza pues es uno de los escasos testimonios —aunque éste compartido— de Vila:

«Maestro:

Cuatro hombres —que sólo exhiben este título por usted exaltado— quieren enviarle, desde la isla en que están «confinados», su adhesión y la certidumbre de que su austero proceder ha sido para nosotros ejemplar.

«No nos quejamos del desafuero. Ni el periodista, ni el abogado, ni el estudiante, ni el catedrático que hoy le escriben han experimentado nuevos dolores al abandonar las costas de España envilecida e indiferente. Acaso porque es dolor por la patria querida y maltrecha estaba colmado y rebosante.

«Al contrario. Estos cuatro hombres se han sentido tales al pisar las rocas de esta isla. Hoy se saben cumplidores de su deber. Hasta ahora vivieron en su país con sonrojo, aumentado por la actitud de usted, solitaria y magnífica. La persecución nos aproxima al maestro.

«Quienes vivían en España una existencia intervenida y coaccionada, amordazados por una tiranía abyecta y bufa, parecen haber recobrado la libertad al ser deportados. Y si vuelven a su patria, no será con intimidación y arrepentimiento, sino con más vehementes ansias de lucha y con renovados proyectos.

«Maestro: Estos cuatro confinados piensan un día escalar la despoblada isla del Congreso y apilar con sus manos piedras y tierra. Con ellas quieren elevar un pequeño obelisco en que grabarán toscamente el nombre de usted, que recuerdan cada día con superlativa admiración.

«Para ofrendárselo le escriben ahora estos cuatro discípulos, que aprovechan de su maestro la excelsa lección de dignidad».

Otro testimonio de este destierro nos lo ofrece Francisco de Cossío en su libro *París-Chafarinas*. Nos describe un Salvador Vila «estudiante de la Universidad de Madrid, aún sin sombra de barba ni bigote en el rostro, y con unos ojos infantiles detrás de los espejuelos». El director de *El Norte de Castilla* de Valladolid cuenta así las vivencias en la isla del joven arabista:

«Salvador María Vila, el estudiante, es el niño mimado de la deportación. Vila, por su gusto, estaría deportado toda la vida; y de ahí su rostro siempre sonriente detrás de unos cristales redondos. En realidad es algo extraordinario, como para que los nietos no lo crean, el haber sufrido persecuciones políticas de estudiante. Vila en esto ha batido el récord sobre todos los estudiantes de España. Con ello podemos decir que es el estudiante más joven de todos.

«Para que Vila esté absolutamente contento no le falta más que una carta de su madre aprobando su conducta. Y la carta llega por fin. Esta aprobación de la madre parece que nos alcanza a todos.

«Vila va de unas partes a otras, con la chaqueta al brazo, y parece que anda sobre la punta de los pies. El comandante le ha dado la mejor celda, la mejor cama, la mejor mesa, el mejor quinqué... Los amigos le escriben entusiasmados y le mandan dinero; le llegan también cartas femeninas... Vila se ha hecho en pocas horas un héroe popular.

«Jiménez de Asúa, más reflexivo; Casanueva, más alborotado, y yo, más excéptico, nos hemos de acercar muchas veces a Salvador Vila para recibir un poco de fe. Si toda la juventud española fuese lo mismo... Pero la juventud no es cosa de años, sino de ideas».

La onomástica del rey reduciría el destierro de los cuatro confinados a quince días.

El 20 de mayo retornaban a la península donde Salvador Vila prosiguió sus trabajos de doctorado. El 29 de abril de 1927 leería en la Universidad Central su discurso titulado *Capítulo del matrimonio del formulario notarial de Aben Moguit*, ante un tribunal presidido por Mario Daza de Campos e integrado por Miguel Asín Palacios, Pedro Sainz, José María Millás como vocales y Emilio García Gómez como secretario, siendo calificado de Sobresaliente. El 31 de enero de 1928 obtuvo en los ejercicios de oposición el Premio Extraordinario del grado de doctor como consta en la certificación firmada por el decano de la Facultad de Letras Eduardo Ibarra y Rodríguez. Su título le fue expedido el 5 de noviembre de 1930.

En el curso 1928-29 fue pensionado por la Universidad de Salamanca para cursar estudios en la Universidad de Berlín. La Junta de Ampliación de Estudios mantenía con Alemania una continua relación, enviando investigadores a especializarse. Allí coincidió con Wenceslao Roces —traductor más tarde de Marx— con quien uniría posteriormente una profunda amistad, según referencias familiares que he podido establecer. Allí aprendería la lengua que le permitiría traducir el clásico de Adam Mez y que quedaría, desgraciadamente, como una de sus escasas aportaciones académicas. Allí también conocería a Gerda, la que habría de ser su esposa y madre de su único hijo.

Fruto de esta estancia en Alemania fue también la traducción del libro de Arnold Zweig *El sargento Grischa*, publicado en Madrid en 1929.

Su experiencia docente se inició como catedrático de Literatura Española del Instituto de Segunda Enseñanza de Baeza, puesto al que accedió por oposición en 1930. Pero, según su expediente, aunque tomó posesión el 17 de junio de dicho año y cesó por excedencia voluntaria el 11 de noviembre, es posible que no llegara a iniciar sus cursos pues obtuvo el 20 de octubre por concurso-oposición una plaza de auxiliar temporal de la Facultad de Letras de la Central, puesto que desempeñó hasta el 15 de diciembre de 1933.

De este periodo datan sus primeras publicaciones, que se inauguran con *Abenmoguit. Formulario Notarial*, editado como anejo del *Anuario de Historia del Derecho Español* en Madrid en 1931. Se incluye en el libro el capítulo sobre el matrimonio de este autor toledano del siglo V de la Hégira, con edición y traducción del mismo, precedido de un estudio introductorio analítico sobre la escuela jurídica malikí ampliando lo dicho por manuales europeos a partir del estudio del propio *Corpus juris* de los malikies españoles, la *Almodáguana* de Sahnún, citada por la edición de El Cairo del 1324 H.

Referido al proceso seguido por Ibn Mugit, como buen jurisconsulto musulmán, dirá: «Tan solo queremos llamar la atención sobre su excelencia metódica: recogido en la fórmula jurídica el caso práctico, el conflicto humano y cotidiano, Abenmoguit lo estudia valiéndose de los textos legales y de las autoridades de la Escuela, consignando, cuando existen, las discrepancias que separan a los juristas y destacando la opinión que le parece preferible» (4).

Reconoce Vila haber recibido ayuda de «nuestro maestro Ramón García de Linares» y, en las 48 páginas de análisis que traza de la escuela española, se apoyará en el trabajo de López Ortiz «La recepción de la escuela española se España» aparecida en el mencionado *Anuario* en 1931.

No debe olvidarse al analizar la corta obra de Salvador Vila la influencia que en él debió ejercer el padre José López Ortiz, primer especialista en derecho islámico en nuestro país, así como la del agustino Melchor M. Antuña, dedicado al derecho público musulmán y que correría en 1936 igual suerte que Vila pero víctima del bando republicano.

Abrían estos tres autores un camino nuevo en el arabismo español dentro del campo del derecho, poco explorado hasta entonces por la escuela de Codera, especializada en la historia y filosofía hispano-musulmana. Pero hay que resaltar, como hice al principio de esta disertación, el estrecho contacto que mantenían con especialistas de otros campos del derecho. En este sentido debo apuntar la presencia de estos autores en la «Semana de Historia del Derecho Español» (5) celebrada en Madrid-Salamanca del 25 de abril al 3 de mayo de 1932 por los historiadores del derecho, «agrupados en torno al recuerdo y ejemplo de don Eduardo de Hinojosa».

Diversas secciones se consagraron a «Fuentes e Instituciones» (con las participaciones de Ramón Carande, Juan Beneyto Pérez, Luis García de Valdeavellano), «Derecho privado, penal y personal» (Ramón Menéndez Pidal y Eduardo Ibarra), «Tiempos modernos» y «Método en historia del Derecho», entre las que hubo una dedicada al «Derecho Oriental», celebrada en el Monasterio de El Escorial y en la que Antuña presentó el trabajo «Ordenanzas de un *cadí* granadino sobre alimentos legales de los hijos de padres divorciados», López Ortiz, «Jurisprudencia de los tribunales hispano-musulmanes», Erna Pätzelt «Die Franken und der Islam», el P. Alejo Revilla, «Derecho bizantino en el Escorial» y Salvador Vila «Abenmoguit. Formulario Notarial» y «Un contrato de matrimonio entre musulmanes del siglo XVI», éste último publicado por el *A.H.D.E.* en 1933 (6).

La semana sería clausurada en Salamanca por el rector, Miguel de Unamuno.

Esta segunda ponencia se basa en un documento valenciano de 1568 y presenta para el autor el interés de comprobar la «persistencia de contenido y fórmulas» (lo que a su juicio no quiere decir «invariabilidad muerta» con los modelos de la obra de Ibu Mugit, de cinco siglos antes, lo que permitiría establecer una línea de investigación en la comparación de formularios antiguos para comprobar las innovaciones y permanencias del derecho musulmán español a través de la larga presencia del Islam en España.

La traducción y edición del texto árabe, conservado en el Archivo Histórico Nacional y facilitado por Ángel González Palencia a Vila, completan el trabajo.

Desde octubre de 1932 fue adjunto de sección de la Escuela de Estudios Árabes de Madrid, fundada en enero de ese año, trabajando y trabando amistad con Ramón García de Linares, según me testimonió E. García Gómez. Se integró en la redacción de la revista *Al-Andalus* desde el primer número junto con Asín, García Gómez, González Palencia, García de Linares, Antuña, López Ortiz, Nemesio Morata y Reginaldo Ruiz Orsatti. Y en esa revista redactaría diversas reseñas en sus dos primeros volúmenes (7).

El 21 de marzo de 1933 se convocó (*Gaceta* del primero de abril) la oposición a la cátedra de «Cultura Árabe: Instituciones musulmanas» para la Universidad de Granada. En instancia de 17 de abril mecanografiada solicitó Vila ser admitido a la misma. En el documento original, conservado en su expediente en el Ministerio de Educación y Ciencia, aparecen en el margen superior izquierdo unas anotaciones a lápiz que rezan: «Sin justificar título ni grado Doctor. Excluido». El 13 de junio la *Gaceta* publicará su exclusión a la que responderá Vila el día 16 en larga instancia manuscrita adjuntada por las certificaciones oportunas.

Las oposiciones, presididas por Miguel Asín, se realizaron a fines de noviembre de 1933, siendo propuesto por unanimidad Salvador Vila, único candidato. Nombrado el 6 de diciembre tomaría posesión el 16, incorporándose a Granada en el mes de enero tras una intervención quirúrgica de su mujer, por la que solicitó el 8 de diciembre el retraso de su toma de posesión efectiva.

En enero de 1934 aparece como encargado de sección y profesor en la Escuela de Estudios Árabes de Granada, de la que ocuparía la dirección en diciembre de 1935 al marchar a Madrid Emilio García Gómez.

Del 2 al 14 de marzo de 1935 participó en el viaje a Marruecos organizado por la Escuela y la Universidad granadinas, bajo la dirección del presidente del patronato de la Escuela y rector de la Universidad, Antonio Marín Ocete, en colaboración con García Gómez. Junto a Vila asistieron también (8) José Polanco, catedrático de Historia de España y vicerrector —que correría un año después la misma suerte que Vila—, Hernández Redondo, Luis Seco de Lucena Paredes y Ben Omar, doce alumnos de la Escuela, diez de la Facultad de Letras. Al grupo se unirían en Algeciras cuatro estudiantes de la Escuela de Madrid dirigidos por García de Linares. Las ciudades recorridas fueron: Tánger, Arcila, Larache, Alcázarquivir, Rabat-Salé, Casablanca, Volúbilis, Muley Idris, Mekinez, Fez, Tetuán, para retornar vía Ceuta. Los profesores Lévi-Provençal y Terrasse ofrecieron a los visitantes una recepción por cuenta del Institut des Hautes Etudes Marocaines en el Hotel Balima, y en Fez le fue ofrecido a García Gómez por el cherif El-Kettani un documento de O'Donnell sobre el armisticio de la guerra de África que insertaría *Al-Andalus* en 1935 (9).

Las últimas producciones de Vila fueron el breve estudio sobre «El nombramiento de los walies de al-Andalus» (10), aparecido después de su muerte, única incursión del autor en el derecho público musulmán y la traducción de la

El 18 de julio le sorprendería en Salamanca con su familia.

Allí conocería la noticia de su cese por oficio del nuevo gobernador civil de Granada, Juan Valdés Guzmán, firmado el 24 de julio, «en virtud de las atribuciones que la presente ley marcial me concede, he dispuesto cese Ud. inmediatamente en el cargo de rector de esta Universidad».

obra de Adam Mez *El renacimiento del Islam*, fechada en Granada en diciembre de 1934 y publicada por las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada (11) en Madrid en 1936. La obra, un clásico de imprescindible consulta, sobre «las profundas transformaciones que la vida de la cultura musulmana experimenta en el siglo IV de la hégira (s. X d.J.C.)», según cuenta el editor del original alemán Reckendorf, había sido publicada en 1922 basándose en el original a máquina corregido por el autor antes de su muerte, acaecida en 1917. Vila, en el prólogo del traductor, dice procurar respetar el texto, aclarando oscuridades del poco cuidado estilo, procurando remediar las referencias deficientes de las notas. «Hemos confrontado —diría— unas con otras las citas referentes a un mismo autor o a una misma obra, recogiendo así todos los datos que Mez nos da en los distintos pasajes y que con gran frecuencia son completos; cuando no, hemos completado nosotros, claro que no siempre con éxito, ya que hubiera sido necesario confrontar todas las notas, labor improba y a las veces, —cuando se refiere a manuscritos de difícil consulta— casi imposible».

Corrigió también «la pobreza de su índice», incorporando de la página 609 a la 641 cuatro índices de materias, personas, lugares y términos orientales.

La traducción no mereció reseña alguna en *Al-Andalus*, si bien años después Emilio García Gómez reseñaría la versión árabe del libro aparecida en Egipto.

EL UNIVERSITARIO

Y quiero entrar aquí a analizar su actividad pública como rector de la Universidad de Granada, actividad que le costaría la vida junto con otros catedráticos de la Universidad: el ya citado Polanco Romero, Jesús Yoldi Bereau (Farmacia), Joaquín Labella (Derecho Administrativo), Plácido Vargas Corpas y Agustín Escribano (Escuela Normal). Pero quiero enjuiciarla en el marco de la crisis universitaria del año 36 que afectó de manera especial a una ciudad como Granada.

Desde el 22 de enero, diversos incidentes escolares, con cargas de la Guardia de Asalto, llevan a la suspensión de las clases en la Universidad. La Junta de Gobierno hará pública una nota ante la huelga convocada por la Agrupación Escolar Tradicionalista, la Federación de Estudiantes Católicos y el Sindicato Español Universitario en solidaridad con el movimiento estudiantil de otras Universidades, por la que disponía una nueva distribución de los locales docentes (para el control de los alumnos) y prorrogaba el término del curso por una duración igual a la de la ausencia de los estudiantes. Los incidentes tendrían envergadura nacional y el Ministerio publicará una orden el 27 de enero (*Gaceta* del primero de febrero) por la que se establecían medidas que podían llegar hasta la suspensión de la convocatoria de junio de persistir el malestar.

En febrero, las elecciones del 16 que dan el triunfo por escaso margen a las candidaturas del Frente Popular, crean en Granada una situación confusa por las anomalías en el desarrollo de la campaña y en el escrutinio. Desde diversos ámbitos se reclama la nulidad del proceso y la necesidad de nueva convocatoria en la provincia.

El 9 de marzo, al día siguiente de una gran manifestación republicana y obrera para pedir lo antedicho, «dirigentes de cierto partido político ya muy calificado», según *El Defensor de Granada* del día 10, penetraron en la Universidad creando alborotos, forzando al rector a dar por terminadas las clases. Varios estudiantes de ideología fascista fueron detenidos. En la Facultad de Derecho se hace la advertencia de que de no cesar la huelga y reintegrarse a las clases el primer día hábil, se impondrán sanciones. Por la noche, en la Cuesta del Progreso, en el local del grupo considerado responsable de los incidentes se producen enfrentamientos entre obreros y derechistas con disparos y heridos. La prensa hablaría de un plan premeditado de provocación para desestabilizar la ya tensa situación.

La repercusión de los hechos lleva a la convocatoria, desde esa noche, de una huelga general que paralizaría el día 10 todas las actividades de la población, comercio incluido. Pero esta jornada de protesta fue más luctuosa aún, incendiándose, entre otros edificios, el diario *Ideal* (que no reaparecería hasta el primero de julio), el teatro Isabel la Católica, destrozándose el café Colón y asaltando los obreros el local de Falange Española. Dos obreros muertos en tiroteos serían enterrados días después en olor de multitud.

Como consecuencia de los incidentes el gobernador cesará y será sustituido por Ernesto Vega de la Iglesia, decidido, como manifestaría en la inauguración de la Universidad Popular de la F.U.E. el día 1 de abril —cuando ya se había anunciado la anulación de las actas electorales por el Parlamento—, a «acabar con los fascistas dentro y fuera de la Universidad».

Insisto que el ambiente universitario era tenso en todo el país. El 21 de marzo serían suspendidas las clases en Madrid.

El 17 de abril, *El Defensor de Granada* inserta una nota de los estudiantes de la Universidad en la que protestaban por la prolongada clausura. «Depende su apertura —dirán— de unas problemáticas reuniones y juntas de gobierno que como todas las celebradas hasta ahora, no solamente no decidirán nada, sino que, sin autoridad académica que las guíe, y sin esperanza de que ésta (el rector) sea nombrada, no harán sino esperar la situación en perjuicio nuestro y rebajar la autoridad moral del claustro en cuanto a estudiantes se refiere». Ante el rumor de aplazamiento de los exámenes a septiembre, expresan su malestar, por lo que enviaron al ministro, Marcelino Domingo a la sazón, y a la prensa, el siguiente telegrama: «Totalidad de estudiantes cinco Facultades de la Universidad de Granada protestamos respetuosamente y enérgicamente acuerdo autoridades académicas manteniendo clausura Universidad injustificadamente y suspendiendo exámenes ordinarios. Pedimos inmediata reanudación clases y celebración exámenes junio. Respetuosamente le saludamos».

El domingo 19 de abril, *El Defensor de Granada* publica un breve en primera página titulado «El nuevo rector de la Universidad» en el que informaba del próximo nombramiento de Salvador Vila Hernández. Dos días después, el arabista mantendría una conversación con un redactor del citado periódico (12), que lo describe así: «El nuevo rector, Sr. Vila, es joven, inteligente y comprensivo. Está perfectamente compenetrado con el espíritu estudiantil porque su misma época de estudiante no es aún lejana. Su gestión —difícil en las circunstancias actuales— no dudamos será feliz, ya que no le faltará el apoyo de profesores y alumnos en el desempeño de su nuevo cargo». A la pregunta de si abriría al día siguiente la Universidad, Vila respondería: «No sé. Eso depende de la hora en que el nombramiento oficial llegue. Si nos deja tiempo para reunirnos hoy, mañana se abren las clases. Si no, será pasado. Mi deseo es abrir la Universidad inmediatamente, mañana mismo si fuera posible». De la mencionada nota de los estudiantes comentaría: «De ella se desprende una interpretación torcida del acuerdo tomado en aquella Junta de Gobierno. Los estudiantes han olvidado que la medida acordada es de acuerdo con un decreto del Ministerio. Aquel decreto, publicado en los periódicos locales, avisaba a los estudiantes de matrícula oficial que, si no asistían a las clases, quedaban incurso en el decreto de referencia, considerándose suspendidos en los exámenes ordinarios de mayo. El Claustro de la Universidad, ante la actitud que, contrariamente al decreto del Sr. Villalobos, mantenían los escolares, se vio obligado a cumplirlo. Eso es todo».

La Junta de Gobierno, reunida tras la publicación del nombramiento de Vila como rector interino en la *Gaceta*, decidiría en un comunicado la apertura de la Universidad y la suspensión de los exámenes. «Esta Junta —dirá el comunicado— convencida de que la labor universitaria no es simple función docente de los profesores, sino esencialmente íntima colaboración de maestros y discípulos en el trabajo común (13), hace un cordial llamamiento a todos los estudiantes para que, cumpliendo ellos su elemental y fácil deber de dejar toda preocupación extrauniversitaria y toda querrela interna a la puerta de la Universidad, le eviten a ella el tener que cumplir el suyo, dolorosísimo pero ineludible, de aplicar las sanciones anunciadas en esta nota».

Las clases se reanudarían con estricto control de los estudiantes en las puertas de las Facultades. Los cursos de la Facultad de Letras se impartían en la Escuela de Estudios Árabes en la cuesta del Chapiz.

Pocos días después, el 24 de abril, el periódico publicaba una nota del Gobierno Civil anunciando su disposición a poner en libertad a estudiantes detenidos en vista de la normalidad recobrada en la Universidad.

En lo que respecta a la ideología de Salvador Vila, bien poco he podido concretar. No hay duda de su ideario republicano como prueba la aceptación del cargo de rector en circunstancias tan conflictivas. Hay que tener en cuenta la campaña por la republicanización de «todos los puestos de mando, de dirección, de autoridad, todos, hasta los que parezcan más insignificantes», propugnada por la prensa republicana granadina (14). Sus amigos militaban a la izquierda. Su trayectoria había sido consecuente con esta línea. Sin embargo, no he encontrado ni en las encuestas ni en la prensa granadina de entonces ningún dato que revele una militancia determinada o unas simpatías concretas. Su nombre no aparece entre los participantes a ninguno de los homenajes de carácter republicano que tuvieron lugar entre febrero y junio de 1936. Tampoco entre la nómina de catedráticos que componían el núcleo de la Izquierda republicana granadina. Únicamente aparece el nombre de Vila integrando el Comité de Honor Pro Olimpiada Popular de Barcelona, aunque al mismo título que otras autoridades locales como el gobernador civil, el comandante militar y otras.

El 18 de julio le sorprendería en Salamanca con su familia. Allí conocería la noticia de su cese por oficio del nuevo gobernador civil de Granada, Juan Valdés Guzmán, firmado el 24 de julio, «en virtud de las atribuciones que la presente ley marcial me concede, he dispuesto cese Ud. inmediatamente en el cargo de rector de esta Universidad».

Detenido en Salamanca en compañía de su mujer, fue trasladado en tren a Granada, según testimonio de su hermana que también lo acompañó. Sería fusilado en fecha no precisada de la segunda mitad de agosto. Su expediente académico en el Ministerio reza: cesó por fallecimiento el día 23 de octubre de 1936■

Notas:

- (1) J. Bosch Vilá: «Evocación del Dr. Salvador Vila Hernández, catedrático de "Cultura árabe: Instituciones musulmanas"», en *Cuadernos de Historia del Islam*, 7 (1975-1976), serie Miscelánea, número 2, pp. 173-176 y J.M. Pérez Prendes, «Borrador para un recuerdo», en *Ideal*, (Granada), 1976.
- (2) Número 12, 15 de junio de 1927. Francisco Cossío publicó también en 1927 un pequeño librito sobre la experiencia, Madrid, 1931.
- (3) El apartado lleva por título «El estudiante: Salvador María Vila» y se inserta entre las páginas 178-180 del libro.
- (4) Página 6 de la introducción.
- (5) Ver noticia en *A.H.D.E.*, IX (1932) p. 489.
- (6) *A.H.D.E.*, X (1933), pp. 186-196.
- (7) Ver enumeración en la citada evocación de Bosch Vilá.
- (8) Ver noticia en el volumen de 1935 de *Al-Andalus*, p. 231.
- (9) Pág. 199.
- (10) *Al-Andalus*, IV (1936-1939), pp. 215-220.
- (11) Serie A, número 4.
- (12) «Hablando con el nuevo rector. El Sr. Vila nos dice que la Universidad se abrirá inmediatamente», *Defensor*, 21 de abril.
- (13) Debo anotar la conexión de la concepción sobre la Universidad que late en este comunicado con las ideas sobre la enseñanza del maestro Julián Ribera.
- (14) Véase la portada del *Defensor* del día 3 de marzo de 1936 con sueltos en caracteres bien visibles, en este sentido.

La voz de LA AGITACION en los poetas del 27

Roberto Carlos Manteiga

University of Rhode Island

Si pudiera afirmarse que existe una voz colectiva de agitación política en la España de la preguerra, esa voz tendría que ser la revista *Octubre*, fundada en 1933 por Rafael Alberti y María Teresa León con el propósito de poner de relieve la situación política del día y promover el espíritu revolucionario en Europa.

Las circunstancias históricas anteriores a la guerra civil española dan lugar a un fuerte conflicto de valores en las mentes de los jóvenes poetas de la Generación del 27. Éstos, cuya formación poética se asentaba sobre una sólida base simbolista y vanguardista, se ven de repente urgidos a poner su arte al servicio de una causa político-social.

Esta problemática, que más tarde llegaría a ser esbozada por Juan Cano Ballesta en su célebre tratado, *La poesía entre pureza y revolución*, es debatida por varios críticos y ensayistas del momento. En un artículo publicado en *Hoja literaria* de abril de 1933, Enrique Azcoaga plantea la idea de que ligarse a la sociedad es aniquilarse como poeta, que la creación artística ha de ser algo personal (1). En el siguiente número de la misma revista, Arturo Serrano Plaia, que se convertiría más tarde en uno de los poetas más comprometidos de su época, apoya la opinión de Azcoaga, describiendo la poesía como «arte de soledad y silencio» (2). César Vallejo adopta desde el principio una postura contraria, y critica a los poetas del 27 por su insensibilidad social y política. Y Pablo Neruda, que mantiene un largo debate con Juan Ramón Jiménez sobre el tema, pide en un manifiesto publicado en el primer número de su *Caballo verde para la poesía*, que esos jóvenes poetas abandonen sus juegos gratuitos y que se dediquen a las causas de la comunidad humana (3).

Para Vicente Huidobro, la poesía como esencia está siempre al margen de la sociedad, libre de compromiso alguno, pero, en tiempo de crisis, la *intelligentia*, es decir, la mente creadora, se ve obligada a comprometerse (4). Según parece afirmar sus palabras, el hecho de comprometerse a una causa social o política comporta un sacrificio de la estética. Esta idea será rebatida por Rosa Chacel en su famoso ensayo «Cultura y pueblo», publicado en el primer número de *Hora de España*. La por entonces joven escritora declara que «el pueblo lleva en potencia en sí la capacidad de llegar a las metas más lejanas y a las formas más perfectas» (5). Sánchez Barbudo respalda esta postura en el número 7 de la misma revista, afirmando que «la adhesión, y aún la pasión de los mejores intelectuales a la causa del pueblo no supone una renuncia de éstos a sus cualidades más excelsas, sino, al contrario, un propósito de extender y purificar sus mismas cualidades, de llevarlas a un mundo vivo, a la comunidad de los hombres» (6).

Las declaraciones de Sánchez Barbudo, tanto como las de Chacel y Neruda, nos dan a entender que la palabra «compromiso» implica una adhesión espiritual a la causa del pueblo, confiéndole así una cierta connotación marxista. Aunque, desde un punto de vista objetivo, no existe razón alguna para que este término deba sugerir una determinada afiliación política, el hecho es que,

con el correr de los años, se le ha venido identificando con la izquierda. Así vemos cómo Stephen Spender, hablando de la poesía comprometida, dice que las ideas que la inspiran son fundamentalmente ideas políticas y morales, ideas de libertad y justicia (7). Julián Benda, especificando más, añade que «la traición del intelectual... reside en poner los intereses del espíritu al servicio de las causas anti-espirituales, en supeditarse a las pasiones políticas, cuando éstas no tienen su raíz en la justicia y en la verdad, cuando no alcanzan el plano de cierta mística que sólo puede darse en la izquierda» (8). Johannes Lechner define la poesía comprometida como arte al servicio de la humanidad, como expresión de protesta contra las normas vigentes en el cual predomina la idea de «solidaridad humana» (9). Para Lechner, Machado es el poeta por excelencia del compromiso porque reúne mejor que nadie todas esas cualidades (10).

No cabe duda de que, para los poetas del 27, el hecho de tener que escoger entre pureza y revolución, entre el halago personal y el deber moral, se les presenta como un serio dilema. No obstante, casi todos optan por comprometerse, desatendiendo la voz minoritaria de su mentor, Juan Ramón Jiménez, y dirigiendo su atención hacia el gran poeta sevillano cuyo «corazón cantaba siempre en coro» (11). Este nuevo giro poético es tratado por Carlos Caba en un importantísimo artículo titulado «La rehumanización del arte» publicada en octubre de 1934 como respuesta al muy conocido ensayo de José Ortega y Gasset (12).

Bien es sabido que dentro del grupo poético de 1927 hay ciertos poetas que permanecen al margen de cualquier compromiso social o político, como es, por ejemplo, el caso de Jorge Guillén, quien califica de suave la dictadura de Primo de Rivera y cuyas contribuciones poéticas a las revistas revolucionarias del día son bien escasas; o, incluso, Dámaso Alonso, de quien tan sólo se oye en unas cuantas páginas de *Hora de España*, un ligero eco de esa voz socialmente comprometida que años más tarde se manifestaría con toda su intensidad en *Hijos de la ira*.

Para la mayoría de los poetas del grupo, el hecho de comprometerse repercute más bien negativamente en cuanto a la calidad poética de su obra. Tal es el caso de Luis Cernuda, según la crítica, uno de los mejores poetas de la generación, quien apenas logra sacar a luz un buen poema durante este período. El mismo Rafael Alberti, el principal motor de la poesía revolucionaria en España, sólo consigue publicar un puñado de poemas de alto calibre, mientras que el resto de su producción adolece de una carga excesivamente propagandística o panfletaria. Únicamente quien parece encontrar su voz definitiva es Emilio Prados. A excepción de las ya aludidas composiciones de Rafael Alberti, los únicos poemas de verdadero mérito vienen de la pluma de este poeta malagueño.

La concienciación de estos poetas respecto al sufrimiento y la explotación de la clase obrera, tanto como el terror que inspira en ellos la creciente presencia del fascismo en Europa, implica, no sólo un compromiso, sino una llamada colectiva hacia la revolución. El modelo a seguir se halla en la sublevación bolchevique de 1917, cuyos líderes, Lenin y Gorki, entre otros, pronto se convierten en verdaderos héroes ante los ojos de los poetas de la generación. La figura de mayor relieve es Vladimir Maiakovski, que junto con Klebnikov y Burluk, se lanza al mundo literario con su ya famosa «bofetada en la cara al protocolo», y cuyo nombre llegaría a ser sinónimo de la revolución (13). El poeta ruso se da a conocer en España por Rafael Alberti tras el viaje de éste a la Unión Soviética en 1932, o, quizás antes, a través de las publicaciones surrealistas que recibe Emilio Prados de Francia (14). Uno de estos surrealistas franceses, Louis Aragon, ya en 1930 daba muestras de una marcada influencia futurista procedente de Rusia en poemas como «Front Rouge» y, más tarde, «Ancien Combattant» y «Moderne» (15), aunque su ruptura definitiva con los surrealistas y dadaístas no vendrá hasta dos o tres años después. La contundente declaración de Maiakovski, «el camarada Mauser tiene la palabra», resuena en los oídos de los poetas españoles, exhortándoles a utilizar la voz poética como arma al servicio de la revolución (16).

Maiakovski representa para los poetas del 27 la sublimación de todas sus aspiraciones del momento. Su postura antisocial, su odio hacia todo lo relacionado con lo viejo, y sus desenfadasas declaraciones tales como, «cuando vi por primera vez la electricidad, dejé de interesarme la naturaleza» (17), así como su llamativa indumentaria (llevaba siempre o una blusa de un amarillo chillón o un pañuelo amarillo atado al cuello, ambos distintivos de los futuristas rusos), apelan a la sensibilidad creativa y espíritu juguetón de poetas como Alberti, cuyas propias acciones habían escandalizado a más de un público. Pero si bien influye con su comportamiento excéntrico, no es sino su convincente estilo declamatorio y el mensaje revolucionario que éste contiene lo que causa más impacto en la obra de estos jóvenes poetas. Para ellos Maiakovski es «la voz». Vyacheslav Zavalishin se refiere al verso de este poeta como a *rallying, shouting verse* (18). Según Boris Eikhenbaum, cada palabra parece brotar de muy dentro del pecho (19). La de Maiakovski es una voz que urge a la acción, incitando a sus camaradas a dar un salto hacia adelante en su lucha por la libertad:

Wherever
the earth
by sun is lit.
The slogan for all
should be the same
Speak
to the fascists
with bayonet wit;
with words of bullets
and tongues of flame (20).

En la siguiente estrofa se ve cómo la ideología política y el espíritu creador vanguardista se funden, refutando así la idea de muchos críticos de que la poesía vanguardista y la de compromiso son dos hechos totalmente excluyentes (21):

He alone is a communist true
who burns the bridge for retreat,
stop marching slowly, Futurists,
into the future - leap! (22).

Si pudiera afirmarse que existe una voz colectiva de agitación política en la España de la preguerra, esa voz tendría que ser la revista *Octubre*, fundada en 1933 por Rafael Alberti y María Teresa León con el propósito de poner de relieve la situación política del día y promover el espíritu revolucionario en Europa. En ella colaboran varios poetas de la generación como Altolaguirre, Aleixandre, Bergamín, Cernuda, Prados y el propio Alberti junto con otros escritores revolucionarios de nombre internacional, entre ellos Aragon, Gorki, Ehrenberg y Svetlov. En el número tres de la revista aparece el famoso «¿Quién, quién ha sido?» de Emilio Prados, y en los números cuatro y cinco, «Un fantas-

ma recorre Europa» de Rafael Alberti en su versión original. Hay otras revistas como, por ejemplo, *Caballo verde para la poesía* de Pablo Neruda, *Cruz y Raya* de José Bergamín, *Gaceta de arte*, publicada ésta en Tenerife, y algunas más de carácter panfletario como *El Mono Azul*, publicadas en plena guerra instancias de organizaciones como La Alianza de Intelectuales Antifascistas, esparcidas como hojas sueltas (hojas volanderas) para ser leídas en las trincheras. Ninguna, sin embargo, se presenta con la misma urgencia con que aparece *Octubre*, ni llega a tener el mismo impacto (23).

La voz de la agitación aparece una y otra vez como *leit motif* en los versos de los poetas del 27. Rafael Alberti se presenta en el escenario político internacional pronunciando las siguientes palabras: «Yo soy Rafael Alberti, un poeta español, una voz fervorosa en esas muchedumbres» (24). Su trascendente poema-discurso «Elegía cívica: Con los zapatos puestos tengo que morir», pronunciada el primero de enero de 1930 en el Ateneo de Cádiz, tras la repentina capada del escritor derechista, José María Pemán, y elogiada quince días más tarde en el *ABC* por Azorín, señala, según afirmaría luego el propio poeta, la incorporación a un universo nuevo, por el que entraba a tientas, sin preocuparme siquiera adónde me conducía» (25). Su orgullosa postura frente a la tiranía de la dictadura y un desenfadado anticlericalismo lo van identificando como «la nueva clara voz» de esa «España viril que no quiso morir hincada de rodillas» (26). Esos «zapatos abandonados en el frío de las charcas» permanecían para siempre, según las palabras del propio autor, como «el signo evidente de que el aire aún recibe el cuerpo de los hombres que de pie y sin aviso se desblaron del lado de la muerte» (27).

Tras su regreso de la Unión Soviética en 1932, Alberti se nombra a sí mismo «poeta en la calle» y emprende la tarea de propagación de su «literatura de urgencia», escribiendo versos para ser adheridos a los muros (28). Sus poemas durante la época de contienda reflejan la voz de un poeta totalmente convencido de que «la política de guante blanco, tenía que mancharse en la cara sangrienta del enemigo (sic)» (29). Todos recordamos la voz del poeta gritando esos versos que pronto iban a convertirse en un himno para los comunistas españoles:

Siega, segador, seguido,
con esa roja guadaña,
las cabezas que en España
hoja a hoja han impedido
que el sol llegue a la bodega.
Siega, siega,
que la hoz es nueva (30).

O esta otra famosa canción al jinete del pueblo:

A galopar,
a galopar
hasta enterrarlos en el mar (31).

Manuel Altolaguirre imprime con Concha Méndez en 1935 *Caballo verde para la poesía* de Pablo Neruda y colabora en otras varias revistas de la época entre ellas *Octubre*, *El Mono Azul*, y *Hora de España*. Escribe algunos poemas enteramente comprometidos como, por ejemplo, «La torre de El Carpio» un ataque mordaz en contra de la burguesía y el clero (32). Pero, en su mayoría, los poemas de Altolaguirre suelen ser más bien lamentos personales, alejados de un contexto histórico concreto. Tal es el caso de «Nube temporal» y «Última muerte», publicados ambos en *Hora de España*, y reconocidos como dos de sus mejores poemas de la época (33).

Vicente Aleixandre tipifica al nuevo juglar de la denominada «epopeya moderna» (34). A pesar de una grave enfermedad que le obliga a guardar cama baja con frecuencia a la Estación del Norte donde lee romances de guerra a los ferroviarios, haciendo resonar así esa voz clamorosa de la cual hay indicios ya en *Espadas como labios*. Entre los mejores romances del período se destacan su «Romance del fusilado», que aparece el 28 de mayo de 1938 en una de las revistas panfletarias titulada *Al ataque*, publicada bajo los auspicios de la Brigada del Campesino, y «El miliciano desconocido», que sale el 11 de febrero de 1937 en *El Mono Azul*.

Juglar por excelencia, y quizás el poeta más célebre dentro del área de la poesía comprometida, Emilio Prados nos deja un gran legado tanto en su poesía como en su vida personal. Su *Llanto en la sangre* y *Romancero general de la guerra de España*, éste último compilado por él y Rodríguez Moñino, y en el cual colaboran sus compañeros de generación, Alberti, Altolaguirre, Aleixandre, Bergamín y Rosa Chacel, se destacan como los dos ejemplos máximos de la epopeya de la guerra civil española.

La voz de Prados es una de las primeras que se oyen dentro del grupo. Tras un prolongado período de crisis personal durante el cual lleva el poeta una vida de ermitaño, aislado de toda influencia social, vuelve de repente su mirada hacia la miseria del pueblo. Se dedica a enseñar a leer a los pescadores, amigos suyos, y pasa largas horas hablándoles de la justicia social y los derechos del obrero según la doctrina de Karl Marx (35). Al poco de su crisis va a Madrid con la intención de organizar entre sus amigos de generación un grupo surrealista revolucionario como Aragon estaba haciendo en Francia. Insta a sus compañeros a abrir los ojos ante el problema del campesinado español, pero éstos algo cautelosos ante su comportamiento reciente, desatienden su petición (36).

En 1933 Prados publica *Calendario incompleto del pan y del pescado*, libro en que queda puesto de relieve el tema del dolor humano. En él el poeta muestra su indignación por las injusticias que ve a su alrededor. Se repite como *leit motif* la imagen de los niños hambrientos que andan descalzos por la calle (37). A partir de esta fecha se va vislumbrando en sus versos un sentimiento de impotencia frente a dicha situación. En el poema «No podréis», Prados hostiga verbalmente a todos aquellos que aún conscientes de las injusticias sociales, no alzan la voz en contra. En el tono del poema se percibe una intencionalidad de autocritica:

Gritad, gritad inutilmente
sangre turbia en las sienes que no podréis limpiar
os marcará de lejos (38).

La voz del poeta se convierte en protagonista de varias de las composiciones de *La voz cautiva*. Es ella «interno sol», luz encerrada entre tinieblas, prisionera que lleva en sí la fuerza para su propia vindicación (39).

En el poema «Tránsito» publicado en el número trece de *Hora de España* habla Prados de «la voz de la duda» y «la voz de la certeza» (40). Y en «Destino fiel», que aparece en el número veinte de la misma revista, dice el poeta que deja su voz «mojada en llanto» porque «apartado de la muerte vivo» (41). Añade, no obstante, la nota optimista de que, una vez acabada la guerra, su voz so oirá más viva bajo la paz (42).

HAY VOCES LIBRES....

Hay voces libres
y voces con cadenas
y hay piedra y leño y despejada llama que consume;
hombres que sangran contra un sueño
y témpanos que se derrumban sobre las calles sin gemido.
Hay límites en lo que no se mueve entre las manos
y en lo que corre corre y huye como una herida;
en la arena intangible cuando el sol adormece
y en esa inconfundible precisión de los astros.
Hay límites en la conversación tranquila que no pretende
y en el vientre estancado que se levanta o gira como una peonza.
Hay límites en ese líquido que se derrama intermitentemente
mientras los ojos de los niños preguntan y preguntan a una voz que no llaman;
hay límites
en la amistad
y en esas flores enamoradas que no se escuchan.
Hay límites
y hay cuerpos.
Hay voces libres
y voces con cadenas.
Hay barcos que cruzan lentos sobre los lentos mares
y hay barcos que se hunden medio podridos en el cieno profundo.
Hay manteles tendidos a la luz de la luna
y cuerpos que tiritan sin sombra bajo la oscuridad de la miseria.
Hay sangre:
sangre que duerme y no descansa
y sangre que baila y grita al compás de la Muerte;
sangre que se escapa de las manos cantando
y sangre que se pudre estancada en sus cuévanos.
Hay sangre que inútilmente empaña los cristales
y sangre que pregunta y camina y camina;
sangre que enloquecida se dispara
y sangre que se ordena gota a gota para nunca entregarse.
Hay sangre en lo que no se dice
y sangre que no se calla y no se calla.
Hay sangre que rezuma medio seca bajo las telas sucias
y sangre floja bajo las venas que se para y no sale.
Hay voces libres
y voces con cadenas
y hay palabras que se funden al chocar contra el aire
y corazones que golpean en la pared como una llama.
Hay límites
y hay cuerpos.

Podríamos cuestionar, como han hecho varios críticos, el grado de compromiso de Emilio Prados. La verdad es que, con la excepción de algunos de sus romances de guerra, Prados, al igual que Altolaguirre, apenas concreta el momento histórico. Además, siempre tiende a interiorizar los problemas de que es testigo. Esto está claro, por ejemplo, en sus poemas sobre la defensa de Madrid donde el poeta describe una ciudad en estado de sitio que no es ni más ni menos que su propio cuerpo. Pero, a pesar del tono intimista y personalísimo de sus versos, es indiscutible que la preocupación de Prados por el prójimo ante tan adversas circunstancias es un sentimiento genuino y real.

Aunque Federico García Lorca se consideraba siempre un «poeta revolucionario» en realidad, su poesía se mantiene al margen de cualquier compromiso político (43). La muerte del poeta en 1936, sin embargo, inspira páginas y páginas de versos en contra de los falangistas. Poeta de una fuerte conciencia social, ya que no decididamente política, su voz se alza siempre en defensa de los oprimidos.

Al igual que Lorca, el compromiso de Luis Cernuda resulta ser más social que político. Según Phillip Silver, la participación de Cernuda en la revista *Octubre* debe interpretarse como «la manifestación del deseo del advenimiento de un mundo ideal, y no como resultado de una actitud militante para servir con sus aportaciones literarias los objetivos concretos de una política determinada» (44). Las muchas contribuciones del poeta a *Hora de España* reflejan, como ha señalado Lechner, «sus dudas respecto a un arte oficial y no absolutamente libre» (45). Acaba Cernuda por convertirse en uno de los críticos más abiertos de la poesía comprometida de la época. En una reseña publicada en *Hora de España* en agosto de 1937, el poeta afirma que las composiciones que integran la antología *Poetas en la España leal* son de poquísimo valor estético, aunque sí reconoce su posible trascendencia histórica (46).

A Bergamín y a Moreno Villa los podemos contar entre los poetas comprometidos de esta generación; a Salinas, Dámaso Alonso y Guillén, no. Tampoco a Gerardo Diego, cuyos sentimientos estaban con el otro bando.

En su totalidad, la calidad de la poesía denominada «comprometida» escrita por los poetas del grupo del 27 no llega a igualar el resto de su producción poética. Vistos bajo un criterio puramente sociopolítico, la mayoría de estos poemas consiguen despertar nuestro interés. Pero, sometidos a un juicio estético, hay que reconocer que dejan mucho que desear. Al igual que Huidobro y Guillermo de Torre, me veo obligado a concluir que la calidad artística de un poema siempre sufre cuando le desproveemos de sus tonos más íntimos. Cuanto más se aleje la voz poética de la persona del poeta, tanto más se convertirá su verso en mera propaganda. Precisamente por esta razón, poetas como Prados y Altolaguirre son los que más éxito tienen dentro del género. Lamentablemente, éste no es el caso con la mayoría de los poetas del grupo.

El periodo de contienda produce grandes poetas comprometidos como Juan Gil-Albert, Miguel Hernández y Arturo Serrano Plaja, pero de la *Generación del 27*, salvo unos formidables poemas de Alberti, sólo un nombre se destaca, el de Emilio Prados. Y sigue siendo su voz la que más nos conmueve hoy en día.

NOTAS

- (1) Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución* (Madrid: Gredos, 1972), p. 107. Véase también *Hoja literaria* de abril 1933.
- (2) *Ibid.* Véase también *Hoja literaria* de mayo 1933.
- (3) Pablo Neruda, «Sobre una poesía sin pureza», Sección documentos, *Caballo verde para la poesía*, n.º 1 (octubre 1935).
- (4) Natalia Calamai, *El compromiso en la poesía de la guerra civil española* (Barcelona: Laia, 1979), primera parte.
- (5) Rosa Chacel, «Cultura y pueblo», *Hora de España*, n.º 1 (enero 1937), p. 15.
- (6) Sánchez Barbudo, «Respuesta a Guillermo de Torre», *Hora de España*, n.º 7 (julio 1937), p. 71.
- (7) Véase Stephen Spender, *Poems From Spain* (Londres: Hogarth Press, 1939).
- (8) Guillermo de Torre citando a Julián Benda en *Tríptico del sacrificio* (Buenos Aires: Losada, 1948), p. 135.
- (9) Johannes Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, 1 (Holanda: Universitaire Pers Leiden, 1968), pp. 2,3.
- (10) *Ibid.*, p. 41.
- (11) *Ibid.*
- (12) Carlos Caba, «La rehumanización del arte», *Eco. Revista de España*, n.º 9 (octubre 1934).
- (13) Herbert Marshall, *Mayakovsky and his Poetry* (India: Bombay Current Book House, 1955), p. 12.
- (14) Carlos Blanco Aguinaga, «Emilio Prados: Vida y obra», *Revista Hispánica Moderna*, n.º 3 y 4 (julio-octubre 1960), pp. 14, 15 y 56.
- (15) *Aragon parle avec Dominique Arban* (Paris: Editions Seghers, 1968), p. 73.
- (16) Calamai, p. 18.
- (17) Marshall, p. 4. Traducción mía.
- (18) Vyacheslav Zavalishin, *Early Soviet Writers* (New York: Praeger, 1958), p. 76.
- (19) Boris Eikhenbaum, *Krizhny ugol*, n.º 1 (1918), p. 5.
- (20) Marshall, p. 190. Traducción de Herbert Marshall.
- (21) Paul Ilie en un simposio sobre la Generación de 1936 convocado en Syracuse University en 1967 habla de la incompatibilidad existente entre la vanguardia y la poesía de agitación. Su ponencia, «The Poetics of Social Awareness in the Generation of 1936», es luego publicada en *Spanish Writers of 1936*, ed. Jaime Ferrán y Daniel Testa (Londres: Tamesis, 1973). Las ideas de Ilie y otros críticos que opinan igual son refutadas por los hechos. Mismamente, los nombres de Aragon y Maiakovski, constantemente citados como fuentes de la poesía comprometida española, aparecen asociados a movimientos vanguardistas que a su vez encierran una fuerte ideología revolucionaria, como son el Surrealismo aragoniano y el Futurismo Ruso.
- (22) Marshall, p. 46. Traducción de Herbert Marshall.
- (23) La revista *Hora de España*, fundada por Ramón Sender y Juan Gil-Albert y publicada entre enero de 1937 y octubre de 1938, no puede considerarse revista de agitación política. Su objetivo principal no es ni más ni menos que la promoción cultural en tiempos de guerra.
- (24) Rafael Alberti, *El poeta en la calle*, ed. Aitana Alberti (Madrid: Aguilar, 1965), p. 12.
- (25) Rafael Alberti, *La Arboleda perdida*, 4.ª ed. (Barcelona: Seix Barral, 1977), p. 290.
- (26) *El poeta en la calle*, p. 11.
- (27) Rafael Alberti, *Poesías completas* (Buenos Aires: Losada, 1961), p. 335.
- (28) *La Arboleda perdida*, p. 296.
- (29) *Ibid.*, p. 302.
- (30) Alberti, *Obras completas*, p. 343.
- (31) *Ibid.*, p. 417.
- (32) *El Mono Azul* (10 septiembre 1936).
- (33) *Hora de España*, n.º 3 (marzo 1937).
- (34) Guillermo de Torre, p. 145.
- (35) Blanco Aguinaga, p. 16.
- (36) *Ibid.*
- (37) Emilio Prados, *Calendario incompleto del pan y del pescado*, recogido parcialmente en *Llanto en la sangre* (Valencia: Ediciones Españolas, 1937, prólogo de Manuel Altolaguirre). Algunos de los poemas de esta colección fueron publicados por separado en las revistas de la época. Véase, por ejemplo, «Alerta», *Octubre*, n.º 1 (junio-julio 1933).
- (38) *Octubre*, n.º 1 (junio-julio 1933).
- (39) *La voz cautiva*, inédita. Aparecen tan sólo dos de los poemas de esta colección en su *Antología* (Buenos Aires: Losada, 1954).
- (40) *Hora de España*, n.º 13 (febrero 1938).
- (41) *Hora de España*, n.º 20 (agosto 1938).
- (42) *Ibid.*
- (43) Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid: Gredos, 1969), p. 160. El propio poeta niega en varias ocasiones la intencionalidad política de su obra. «El artista», dice Lorca, «debe ser única y exclusivamente eso: artista. Con dar todo lo que tenga dentro de sí como poeta, como pintor, ya hace bastante. Lo contrario es pervertir el arte». (Véase sus *Obras completas*, vol. II, Madrid: Aguilar, p. 917). Se indigna incluso con su amigo Alberti por el hecho de haber sacrificado el arte por la política:
Allí tienes el caso de Rafael Alberti, uno de nuestros mejores poetas jóvenes que, ahora, luego de su viaje a Rusia, ha vuelto comunista y ya no hace poesía aunque él lo crea, sino mala literatura de periódico. ¡Qué es eso de artista, de arte, de teatro proletario! el artista y particularmente el poeta, es siempre anarquista en el mejor sentido de la palabra...» (II, p. 917).
- (44) Phillip Silver, *Et in arcadia ego* (Londres: Tamesis, 1965), pp. 15-18.
- (45) J. Lechner, p. 199.
- (46) *Hora de España*, n.º 8 (agosto 1937), p. 73.



El debate anarquista-comunistas en

L'ESPOIR,

de Andre Malraux

En el cincuentenario de su publicación

Wenceslao Carlos Lozano

Malraux comparte
con George Orwell —entre otros—
el mérito de haber sabido avistar,
desde su comprometida
extranjería, el mar de fondo ideológico
que se vivía en las calles
y campos donde se enseñorearon
las armas en los primeros meses
de la guerra,
cuando todo estaba aún por hacer.

Un artículo reciente de Jorge Semprún sobre Malraux, en el décimo aniversario de su muerte (1), insiste en el olvido que, por estas fechas de conmemoración, se está haciendo del novelista en beneficio del aventurero, historiador y ministro de De Gaulle.

Es cierto y, por la misma razón, no deja de extrañar el escaso interés con que, tras la larga prohibición, el lector español ha acogido una novela de la envergadura de *L'Espoir*, con una sola edición en castellano, en 1979. Dos razones por las cuales no hubiera debido ser así son, por una parte, la extraordinaria calidad del texto y, por otra, su inequívoca actualidad, en un tiempo en que se ha tratado efectivamente de dejar claras tantas cosas que no lo habían estado para tantas conciencias españolas. A buena parte del público lector, tampoco tan escaso, se le ha escapado, pues, una oportunidad —aunque siempre se está a tiempo— de recalar en ese importante fondeadero de nuestra memoria histórica, memoria de guerra, para el caso, importantísima a la vez para la memoria literaria europea.

Esta intencionada relectura servirá para recrear aquí un aspecto de esa caótica semblanza del comportamiento de las izquierdas durante nuestra guerra civil, abundando en la afirmación de Semprún de que «una nueva lectura de *L'Espoir*, por otra parte bastante necesaria, debería articularse en torno a dichos elementos críticos». —refiriéndose a la actitud de dicho escritor en el seno de la izquierda—.

Malraux comparte con George Orwell —entre otros— el mérito de haber sabido avistar, desde su comprometida extranjería, el mar de fondo ideológico que se vivía en las calles y campos donde se enseñorearon las armas en los primeros meses de la guerra, cuando todo estaba aún por hacer. La contundencia de dicha realidad permitió, mejor que nunca, que pensamientos e ideologías se espontaneizaran hasta situaciones que, sin lugar a dudas, sobrepasaron las de las realidades contadas.

Aterrizó en Barajas en los primeros días de la guerra: el 21 de julio, sólo por veinticuatro horas —trasladó en ese primer viaje a Durruti desde Madrid a Barcelona—; y luego el veinticinco del mismo mes, ya con la firme intención de participar en ella, y no sólo como corresponsal de guerra: «Malraux se metió en la guerra de España porque sentía que podía realizar un papel muy importante con muy pocos medios. Con unos cuantos hombres, unos cuantos aparatos, podía hacer un papel decisivo...», dijo de él un compañero de lucha (2). Lo cierto es que lo que hizo fue importante en su momento, y así se lo reconocieron; como también supo aunar voluntad intelectual y coraje físico para convertirse en el héroe revolucionario que su ego le reclamaba. Se sumió de inmediato en la

guerra, hecho que influye poderosamente sobre el principio de la novela, donde se describen fragmentariamente la toma del cuartel de la Montaña, en Madrid, y los combates callejeros de los primeros días, en Barcelona; acontecimientos que no vivió directamente, pero de los que obtuvo amplia y detallada información en las redacciones de la prensa de izquierda, donde era atendido con los honores debidos a uno de los principalísimos organizadores de los Congresos Antifascistas.

Lo que en parte pretende es plasmar literariamente la riqueza y diversidad de las interpretaciones de la realidad y dilucidar los objetivos prioritarios de la lucha, por medio de personajes poco menos que prototípicos. Él mismo ha tomado partido, dentro del abanico de ideas que engloba a la izquierda —una izquierda cuyo único denominador común es la lucha contra el fascismo—, por la tesis del partido comunista. Ha elegido la eficacia: una eficacia costosa, como sabemos. Pero no llegará a acusar abiertamente a los comunistas de estar llevando a cabo espantosas purgas —ya era sabedor, cuando la creación de *L'Espoir*, de la represión en zona republicana—, aunque fue socavando a golpe de diálogo ese estado de aberración espiritual que puede llevar a muchos hombres a invocar como solución postrera la terrible frase «*il faut qu'ils changent ou meurent...*».

El partido comunista aún no se había hecho con la situación. Seguía siendo minoritario, y no tomaría las riendas de la defensa de la república hasta meses más tarde, con la intervención de la URSS, y también gracias a la incorporación en sus filas de numerosos republicanos y demócratas, para quienes era el único partido capaz de garantizar una organización armada eficaz. Sin embargo, las primeras victorias, como la toma del cuartel de la Montaña, o la del hotel Colón de Barcelona, se debieron a la espontaneidad del pueblo de Madrid y el heroísmo de los anarquistas de Barcelona. En esquema, estos últimos están por la espontaneidad y los comunistas por la organización; pero esto es sólo la antesala de un debate ideológico y táctico que Malraux se planteará en un contexto mucho más humanizado, eludiendo en lo posible la descripción de los acontecimientos en sí para dar prioridad a las palabras e ideas de los combatientes. Los numerosos protagonistas —todos masculinos— se pueden agrupar en tres tendencias:

—Los anarquistas: Puig y el Negus.

—Los comunistas: Manuel que en poco tiempo pasa a convertirse en responsable militar: «No era disciplinado por gusto a la obediencia o al mando, sino por naturaleza y por sentido de la eficacia» (3); Ramos, ex-anarquista que reconoce que éstos son más humanos que los comunistas, pero a quienes reprocha la desorganización; Attignies, Enrique, con su vocabulario estereotipado, Pradas...

—Por último, un puñado de humanistas de izquierda, intelectuales maduros y hombres de acción, como el viejo Alvear; Magnin, jefe de la escuadrilla internacional; el etnólogo García; Scali, el crítico de arte; por boca de quienes Malraux ahila retazos de sus propios puntos de vista sobre el arte, la muerte, la fraternidad o la acción.

En la *Ilusión Lirica*, apenas se esbozan los enfrentamientos entre anarquistas y comunistas. El héroe es el mismo pueblo, que sólo pretende detener a un enemigo común. El comportamiento de los anarquistas frente a los rebeldes, y a los demás, se va configurando. Puig es su prototipo. Muere, heroica y temerariamente, casi al principio.

En esas primeras páginas aparece a menudo la palabra fraternidad, por lo demás ejemplarizada en palmadas a la espalda, puños alzados, expresiones como ¡Salud! repetidas hasta la saciedad, y también gestos poco comunes, como la entrega de un sospechoso a obreros de UGT por parte de hombres de la FAI. Los anarquistas acceden a los puestos de mando de forma espontánea. El Negus, de la FAI «...manda, no por sus funciones dentro del sindicato, sino porque ha estado cinco años en la cárcel...», y por su experiencia como saboteador. Los anarquistas disparan bien, pero no tienen armas. Las pocas que poseen las han robado. No esperan nada del gobierno: «Pasa un obrero corriendo, pistola en mano.

—Están armando al pueblo.

—¿A nosotros también? pregunta el Negus.

—Te digo que están armando al pueblo.

—¿A los anarquistas también?»

Y más adelante: «Nosotros mismos nos vamos a encargar del reparto de armas, dice el Negus».

Otro rasgo característico de la mentalidad anarquista es su profunda desesperanza: «Por vez primera, Puig, en vez de estar frente a una tentativa desesperada, como en 1934 —como siempre— se sentía frente a una posible victoria. A pesar de lo que sabía sobre Bakunin (y era sin duda el único del grupo en haberlo medio leído), la revolución siempre había sido para él una especie de motín. Ante un mundo sin esperanza, lo único que esperaba de la anarquía eran revueltas ejemplares; todo problema político se resolvía para él con audacia y carácter. Se acordó de Lenin bailando sobre la nieve el día en que los Soviets sobrepasaron en veinticuatro horas la duración de la Comuna de París. Hoy ya no se trataba de dar ejemplo, sino de vencer...» Perfectamente recreadas están las insólitas imágenes de anarquistas luchando junto con guardias civiles, sus enemigos naturales. Así, la conversación entre Puig y el coronel Jiménez, guardia civil fiel a la república aunque hombre profundamente católico y conservador, envueltos en un decorado dantesco de iglesias ardiendo:

«—Usted y yo no tenemos el mismo catecismo: nuestras vidas son demasiado distintas... no se puede enseñar a poner la otra mejilla a gente que desde dos mil años no ha recibido más que bofetadas.

Y más adelante:

«—¿Y Cristo?

«—Es un anarquista que ha triunfado. Es el único.

Aquí una muestra de la precaria solidaridad que une por momentos a aquellos dos hombres:

«—En la cárcel, dice Puig, no imaginaba que hubiera tanta fraternidad.

«Al oír la palabra cárcel, Jiménez advirtió que él, el coronel de la Guardia Civil de Barcelona, estaba copeando con uno de los cabecillas anarquistas, y volvió a sonreír. Todos aquellos jefes de grupos habían sido valientes, y muchos habían muerto o estaban heridos. Tanto para Jiménez como para Puig, el valor también era una patria».

A la CNT se le reprocha que sea un auténtico coladero: «Cada vez que detenemos a un falangista, tiene carné de la CNT». De hecho, no deja de ser significativo que no haya un solo anarquista en la aviación internacional, aunque sí varios comunistas. En el aire, la solidaridad es de otro orden. Está basada en un conocimiento técnico, y emana del hecho de que la eficacia y supervivencia de un equipaje dependan de todos a la vez.

Veamos ahora a los comunistas, en otro diálogo clave, esta vez entre el co-

Lo que en parte pretende es plasmar literalmente la riqueza y diversidad de las interpretaciones de la realidad y dilucidar los objetivos prioritarios de la lucha, por medio de personajes poco menos que prototípicos.

ronel Magnin —jefe de la escuadrilla internacional y hombre de izquierdas, celoso de la disciplina del partido—, y Enrique, uno de los comisarios del quinto regimiento. Este último, como responsable, se informa acerca de la situación de la aviación republicana:

«—Concretamente, cuántos aviones nos quedan?»

«—Mejor no hablar de ello. Como aviación regular, hemos dejado de existir, y seguimos esperando ametralladoras adecuadas. ¿Qué pintan los rusos?

«—¿Y qué pintan los franceses?»

No dispuesto a admitir reproches sobre el retraso de la ayuda soviética, Enrique se escuda tras la consabida declaración de principios:

«—Los comunistas son disciplinados. Obedecen a los secretarios de célula, a los delegados militares, que a menudo son los mismos. Muchos de los que quieren luchar vienen con nosotros porque les gusta la organización seria. Antes, los nuestros eran disciplinados porque eran comunistas. Hoy, muchos se hacen comunistas porque son disciplinados. Tenemos en cada unidad un número bastante elevado de comunistas, que observan la disciplina y se empeñan en hacerla respetar; constituyen núcleos sólidos, alrededor de los cuales se organizan los reclutas que a su vez constituyen nuevos núcleos. A fin de cuentas, hay diez veces más hombres que comprenden que con nosotros harán un trabajo útil contra el fascismo de los que estamos en condiciones de organizar».

Cambian de tema. Magnin pretende expulsar a tres voluntarios alemanes sospechosos de colaboración con el fascismo. Enrique intenta disuadirlo y que el partido responda de ellos. Cuando se convence de que es inútil insistir, Enrique retira el brazo con el que había cogido «fraternamente» el de Magnin. La ruptura es inminente, porque «actuar con el Partido supone actuar sin reservas: el Partido es un bloque». Dice Enrique: «Para mí, un camarada del Partido tiene mayor importancia que todos los Magnin y todos los García del mundo». El piloto, que se niega a confundir la unidad en la voluntad y en la acción de los comunistas con el espíritu de fraternidad que da su razón de ser a la revolución y a la defensa de la república, siente «... por vez primera hasta el fondo de su alma la soledad de la guerra...», tenía prisa por llegar al hangar donde los aviones eran reparados por hombres unidos».

Los intereses se van organizando a la vez que la guerra. Los anarquistas siguen empeñados en llevar adelante la revolución que la contienda ha puesto en marcha, y prefieren la derrota antes que atenerse a la simple defensa de la legalidad republicana. Los comunistas opinan que hay que renunciar a los logros de la revolución y volcarse en la lucha contra el fascismo. Huelga recordar aquí los procedimientos que se utilizaron para eliminar a los anarquistas y a otros grupos de izquierda, como el POUM, cuya vocación revolucionaria y eficacia en el frente de Aragón, en los primeros meses de la guerra, están fuera de duda. Otra oportunidad se presenta ante el prolongado sitio del Alcázar, en que los milicianos esperan y hablan: «No resulta fácil a los hombres vivir juntos, prosiguió el Negus... Pero nada de dialéctica, nada de burócratas en lugar de los delegados, nada de ejército para acabar con el ejército, nada de desigualdad para acabar con la desigualdad, nada de combinas con los burgueses. Vivir la vida como tiene que ser vivida, desde ahora, o morir. Si la cosa falla, ¡fuera! ¡Nada de ida y vuelta!...

«—Y mientras tanto, dice Manuel, los fascistas están en Talavera. Y, si esto prosigue, perderéis Toledo».

De ahí pasan, cómo no, a acusarse mutuamente de cristianos; los unos, por un sentimentalismo impropio del espíritu revolucionario, y los otros por dogmatismo, y por recordar la organización del partido la de la Iglesia.

La crudeza de esos diálogos, tan repletos de matices, da idea de la tremenda lucidez de aquel revolucionario de lujo, fogueado desde fecha antigua en la aventura, y ya en condiciones, en los primeros meses de la contienda, de cohesionar literariamente el complejo entramado ideológico de las izquierdas con un realismo crítico sólo superado por la encantación intelectual que produce toda lectura de este autor.

De la *Ilusión Lirica* a la *Sangre de Izquierda*, muchas cosas cambian: unos hombres mueren, otros evolucionan; las condiciones de lucha se transforman. Pero los anarquistas llevan todas las de perder porque, cuando el binomio *Ser y Hacer* se plantea en un contexto trágico, las resoluciones no lo pueden ser menos. Puesto en boca de Golovkine: «Tienen que cambiar o morir...»

Pero ésta no es sino una de las múltiples cuestiones que debate la novela. Las difíciles condiciones de lucha contra un enemigo mejor organizado y armado, las reflexiones sobre el destino del hombre, su razón de ser; «transformar en conciencia la mayor experiencia posible», las consideraciones sobre el arte, la muerte, la libertad y la revolución hacen de *L'Espoir* un testimonio excepcional sobre nuestra guerra civil.

Todo quedaba por hacer al cabo de esta novela publicada en 1937. La guerra estaba en su apogeo, y se seguía conservando «la Esperanza», que el mismo Malraux llevó al cine, a poco de publicar la novela y a modo de propaganda prorepublicana, pero sin éxito.

NOTAS

(1) *El País*, 20 de noviembre de 1986.

(2) cf. Jean Lacouture, «André Malraux»; ed. Seuil, p. 230.

(3) Las traducciones son del autor del artículo.



Spanish Front: Writers on the Civil War. Oxford University Press 1986. Edición de Valentine Cunningham.

Con múltiples los trabajos, de toda índole, que nuestra guerra civil ha suscitado e inspirado tanto en el mundo de la creación artística como en el de la investigación. Esto se ha producido porque hay acontecimientos históricos que sobrepasan el ámbito de lo local y lo patriótico y trascienden sus propias fronteras dejando una profunda huella en los pueblos. Este es el caso de nuestra guerra civil. Es sorprendente comprobar cómo todavía hoy la guerra civil española es motivo de nuevos estudios y ediciones incluso en lenguas no españolas.

Acaba de ser publicado por Oxford University Press una antología sobre escritos ingleses en la guerra civil, *Spanish Front: Writers on the Civil War* y editada por el profesor Valentine Cunningham a cuya labor investigadora debemos también su *The Penguin Book of Spanish Civil War*, Oxford University Press, 1980.

Tiene esta antología el mérito de recoger y presentar una amplia selección de escritos que van desde la producción en verso hasta el ensayo pasando por el relato o el artículo periodístico y las cartas. Están seleccionados la mayoría de los escritos de lengua inglesa independientemente de su ideología o de si apoyaron o no a la República (se incluyen por supuesto sus postulados ideológicos y políticos). Algunos de los poemas seleccionados ya habían sido publicados y traducidos al español en el libro *Un País*

donde lucía el sol, selección, traducción y notas de Bernd Dietz, Hiperion, 1981. Otros han sido también publicados en el libro de reciente aparición *Poesía Anglonorteamericana de la Guerra Civil Española*, antología bilingüe, edición de Román Álvarez Rodríguez y Ramón López Ortega, Consejería de Educación y Cultura. Junta de Castilla y León, 1986.

Sin embargo en la antología que reseñamos, el profesor Cunningham ha agrupado las secciones en torno a teorías más que en torno a géneros literarios: *Going Over; Taking Sides; Writers Congress; War Stories; Moving Pictures; Women Writing Spain* etc...

Curiosamente para personas de otra civilización y cultura como la sajona, la guerra civil debió suponer un auténtico impacto en la forma de ver el mundo, y lo supuso, pero arrastró tras de sí una ingente cantidad de material artístico y humano que decidieron colaborar con su pluma e incluso con las armas y sus vidas en defensa del gobierno de la República.

El mismo profesor Cunningham comenta en la introducción, y a modo de abrazo, antes de pasar a analizar este impacto en la vida de los intelectuales ingleses:

«It is indeed notable that in this war so many writers volunteers could have got themselves killed for their decision to put aside their pens and books in order to bear arms or carry stretchers in Spain. Ralph Fox, John Corriford, Charley Donneley etc... who were killed in Spain —all had much still to prove about their quality as poet or critic or novelist...»

Enumera el autor de esta edición tanto a los escritores que apoyan a la República como a los que se situaron a *The Franco side*, especialmente los católicos como Pierre Drieu la Rochelle, Evelyn Waugh, Roy Campbell, Hillary Belloc, contrastando el escaso número de estos frente a los que defendían la lega-

lidad de la República. En una sección llamada *Taking Sides* recoge las declaraciones que todos estos escritores realizaron tanto a favor como en contra para el simposium de *Left Review* editado en 1937. (De especial interés para los lectores españoles son las declaraciones, muy poco conocidas, de T.S. Eliot, E. Pound y H.G. Wells).

Ahora bien, lo verdaderamente novedoso de esta antología y que merece especial mención es la sección dedicada a los escritos elaborados por mujeres inglesas (escritoras e intelectuales) que participan activamente en la defensa de los ideales republicanos. Como el mismo autor señala en su introducción éste es un aspecto que no se ha enfatizado en los trabajos anteriores.

La mujer jugó un papel importante en esta guerra y las mujeres escritoras, poetas e intelectuales inglesas también ocuparon un lugar destacable codo a codo con sus compañeros. Encontramos los escritos de la poetisa y novelista Sylvia Townsend Narne que visitó dos veces España durante la guerra con Valentine Ackland también poetisa que escribió abundantemente sobre la guerra, y Simone Weil que vino también a nuestro país y fue al frente de Aragón con la columna de Durruti. Así como algunos escritos de Virginia Woolf (*Three Guineas*), Vera Britain o Margot Heineman. Es éste pues un trabajo meticuloso y riguroso que merece nuestro elogio por su variedad y riqueza. Agradecemos al profesor Valentine Cunningham su labor investigadora, que enriquece la visión de lo que fue uno de los acontecimientos más importantes de la historia europea y el más importante de la historia de España en lo que va del siglo XX.

LOUIS ARAGON

y la poesía de la resistencia

Antonio Jiménez Millán

No eran años fáciles para los intelectuales de izquierda, sometidos a la tensión que originaba el antifascismo militante, por un lado, y los desmanes —ya bien patentes— del estalinismo, por otro. Entre 1936 y 1937 tienen lugar los procesos de Moscú, que ponen en evidencia muchas contradicciones.

Sabíamos que la guerra de España ponía en juego nuestro propio futuro; la prensa de izquierdas le dedicaba tanto espacio como si hubiera sido un asunto francés, y lo era en efecto: era preciso que a ningún precio un nuevo fascismo se instalase a nuestras puertas—.

Estas palabras de Simone de Beauvoir, en *La force de l'âge*, pueden ser muy representativas de la actitud de muchos escritores franceses ante la guerra civil española. Los más próximos al Frente Popular manifestaron su solidaridad en el Manifiesto del Comité Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, firmado por Gide, Nizan, Aragon, J.R. Bloch, Cassou y Paul Vaillant. Tristán Tzara y Romain Rolland insisten en la trascendencia internacional de la lucha contra el fascismo, advirtiendo la amenaza que representaban Hitler y Mussolini para Europa; por último, Louis Aragon, después de participar en el II Congreso Internacional de Escritores (Valencia, 1937), declara: «Nunca hemos sentido mejor esas frases que gritamos desde 1936: lucháis por nosotros, y resulta increíble que no se os ayude, y además no podéis ser vencidos, porque esto sería la derrota de todo el espíritu humano, del mundo entero: la victoria de la barbarie».

No eran años fáciles para los intelectuales de izquierda, sometidos a la tensión que originaba el antifascismo militante, por un lado, y los desmanes —ya bien patentes— del estalinismo, por otro. Entre 1936 y 1937 tienen lugar los procesos de Moscú, que ponen en evidencia muchas contradicciones: ni Ernst Bloch, ni siquiera Brecht, pudieron sustraerse al engaño de la justificación simplista. Se imponía la defensa de la URSS frente a la posible agresión de Hitler y, además, como recuerda Claude Prévost, Stalin parecía ser el mejor defensor de la memoria de Mayakovski. La clarificación de posturas tardaría bastante tiempo en producirse, y el caso de Aragon lo demuestra.

En los años treinta, Aragon se confirma como novelista con *Les Cloches de Bâle* y *Les Beaux Quartiers*, al tiempo que su poesía empieza a ajustarse a la prosodia clásica y a ciertas formas tradicionales, en una especie de «vuelta al orden» que marcará profundamente los poemas de *La Creve-Coeur* y *Les Yeux d'Elsa*, escritos durante la guerra y la ocupación. Junto con Jean-Richard Bloch, Aragon dirige desde 1937 el periódico *Ce Soir*, censurado por el Gobierno en septiembre de 1939, en vísperas de la movilización: ese mismo Gobierno que intensifica la campaña contra los comunistas, a quienes presenta como «cómplices de Hitler», es el que prohíbe a los soldados de la línea Maginot disparar contra las unidades del ejército alemán que se aprestaban a la inva-

sión. De esta época es el poema *Les Amants séparés*, que alude al «silencio blanco del invierno y de las armas». Muchos compañeros de Aragon y Elsa Triolet son encarcelados en un país donde el miedo parece imponer una regresión absoluta, la noche de la Edad Media (*Le veille il se fait tard. La nuit du moyen âge / couvre d'un manteau noir cet univers brisé*) que muchos exiliados españoles, como Alberti, también habían de sufrir:

*Es la Francia de Daladier,
de Leon Blum y de Bonnet,
la que aplaude a Franco en el cine,
la Francia des Actualités.*

A la guerra de España alude el poema *La Santa Espina* (marzo de 1940), en el que Aragon, al recordar la música que servía de fondo a los mítines republicanos en Cataluña, evoca a los combatientes contra el fascismo pensando mucho más en París que en Madrid o Barcelona:

*Me acuerdo de una música que no podía oírse
sin que el corazón latiese y ardiera la sangre
sin que renaciera el fuego como un corazón bajo la ceniza
y se supiera al fin por qué el cielo es azul.*

El retorno a los versos regulares y a las rimas está justificado por el proyecto de llegar a un público más amplio, que había considerado la poesía como algo cerrado e incomprensible desde el simbolismo a la época de las vanguardias. Aragon no renunciará, sin embargo, a las innovaciones formales del surrealismo; más bien las incorpora a una nueva manera de entender la escritura. Y tampoco renuncia a explicar esos cambios, contra aquellos que defienden una especie de mística de lo inefable: «Vivimos en una época donde reina esa extraña concepción lunar de que la poesía es ajena a la circunstancia, de que, a pesar de las palabras de Goethe, la poesía comienza donde lo circunstancial se pierde, y un poema es menos poético cuanto más comprensible. Que la poesía explicada pierde su carácter poético. Etcétera...». Ese proyecto hace surgir ensayos breves como *La rima en 1940*, *La lección de Riberac* e incluso el prólogo de *Les Yeux d'Elsa*. En *La lección de Riberac*, Aragon habla del trovador Arnaud Daniel, maestro del hermetismo en la poesía provenzal, y esta referencia posee varias connotaciones: en primer lugar, la justificación del uso de determinadas claves para eludir la censura; en segundo lugar, el realce del valor de la poesía amorosa en tiempos de guerra (*Les Yeux d'Elsa*); por último, el elogio y la recuperación de la tradición nacional en el sentido opuesto a como lo hacía el pensamiento reaccionario. Se trataba de hacer la de poesía una forma de resistencia, y para ello era válido recuperar a Arnaud Daniel, a Chrétien de Troyes o a los protagonistas del ciclo artúrico, utilizar mitos clásicos o cristianos, sobre todo si ello contribuía a «profundizar en el tema del héroe francés, desde la Mesa Redonda a los primeros partisanos de 1940, de Gauvin a Charles Debarge». Aragon, que tardaría bastante en saldar sus deudas con el estalinismo, fue un afortunado ejemplo del fracaso del realismo socialista. Aunque no el único: otros fueron menos afortunados.

Antonio Jiménez Millán

Qué queréis de mí oh perennes tormentas
Con qué lances vais aún a maltratarme
Cuando el tiempo huye para nunca volver
Y si volviese no restituiría la edad

Los años acumulados os dicen buen viaje
Ellos que fugazmente pasan ante nosotros
Nacidos desiguales para el mismo deseo
Cuando ya no los disfruta el querer mutable

Tanto ha cambiado lo que ayer amaba
Que parece distinto el amor y el dolor también
Aquel sabor perdido maldice ahora el presente

Ah qué esperanza vana de una gloria inútil
Me dejaría la suerte y este tiempo engañoso
Que mi nostalgia acecha como al Loira un castillo

Qué importa al exiliado que los colores sean falsos
Juraría dice que es París
Si uno ya no creyera en apariciones
Oigo un preludio de violín en la fosa

Es la Ópera dice este fuego fatuo cambiante
Hubiese querido fijar en mis ojos mal abiertos
Estos balcones abrazados estos bronceos este tejado verde
Esta esmeralda apagada y este zorro de plata

Reconozco dice estas bailarinas de piedra
La primera de ellas lleva un tamboril
Mas quien pone en su frente esos reflejos submarinos
El recién despertado se frota los párpados

Medusas dice lunas halos
Bajo mis dedos finos sin fin despliegan su palidez
En la Ópera adornada de ópalos y llantos
La orquesta en pleno imita mis sollozos

Hubiese querido fijar en mi absurda memoria
Esta rosa dice esta malva desconocida
Este dominó fantasma al final de la avenida
Que sólo para nosotros cambiaba de vestido todas las noches

Esas noches recuerdas Me hace daño acordarme
Tenían relámpagos igual que la negra mirada de las palomas
Nada nos queda ya de esas joyas de la sombra
Ahora sabemos lo que es la noche

Los amantes la consideran su única dirección
Y tus labios sostenían todas las noches la apuesta
De un cielo de ciclamen sobre París
Oh noches apenas noches color de ternura

El firmamento tendía un puente de diamantes para ti
Por ti jugué mi corazón a suertes iguales
Sol cambiante de los bulevares fuegos de Bengala
Cuántas estrellas en tierra y sobre los tejados

Cuando hoy pienso en ello las estrellas hicieron trampa
Demasiados sueños a la deriva arrastraba el viento
Y los pasos de los soñadores sonaban en la calle
Los amantes se abrazaban en las puertas de las cocheras

Juntos poblábamos el infinito de nuestros brazos
Tu blancura inflamaba la eterna penumbra
Y yo no veía al fondo de tus pupilas
Los ojos dorados de las aceras que no se extinguían

Siguen pasando carros de verduras
Entonces los caballos iban muy despacio
Con hombres azules durmiendo en las coliflores
Los caballos de Marly se encabritaban en la bruma

Los lecheros hacen allí un alba de hojalata
Y se eleva San Eustaquio en los ganchos de las tiendas
Los carniceros cuelgan animales fantásticos
Hundiendo el escarpelo en sus vientres sangrantes

Decidió callarse para siempre
Cuando el placer de amar se esfumó una noche
El organillo en la esquina de nuestra calle
Que por diez monedas cantaba una canción

Jamás volveremos a ver el paraíso lejano
Les Halles la Ópera la Concordia el Louvre
Esas noches te acuerdas cuando nos cubre la noche
La noche del corazón que no tiene mañana



El disparo sonó a las 7,40. Cuando llegaron a la pensión el hombre de la esquina ya estaba allí y el mismo parche de sombra tapaba su ojo izquierdo. Hasta el umbral les llegó el ruido del taxi alejándose. Un vestíbulo sucio. Trece escalones. Al final del pasillo impregnado de olor a aceites rancios y verduras cocidas el dintel de una puerta les mostró su destino con una cifra casi gastada por el tiempo: 36. La habitación está en penumbra. Al entrar, él ya sabía que aquella ventana al fondo entrevista iba a abrirse sobre la nitidez de una figura que sin duda detenida en su avance, adelantando su pierna izquierda, se apostaba. La primera vez que se dieron cita en aquel lugar de amores secretos el hombre de la esquina ya estaba allí y la misma camiseta escotada bajo

los tirantes dejaba ver su pecho partido y alertado. Ahora, él le mira fijo mientras el humo de un cigarro asciende de su mano posada sobre un alféizar definitivamente frío. En la cintura brillan las cartucheras. Desde el negro fusil la punta de una bayoneta calada rompe la arista de la esquina; de su brazo derecho desnudo, cuyo extremo es un índice que se crispa en el gatillo, cuelga un casco de guerra como la cesta de una extraña compra. Detrás Yvonne le llama. Cuando vuelve la cabeza ya ella le ofrece sus dos pechos inapelables apostados también bajo la transparencia de una camisa blanca de gasa. Desde la humedad brillante de sus labios sonríe. Sus caderas emergen como un ciclo completo de luna. Luego se deja caer sobre la cama al tiempo que se lleva una mano soñadora a las ingles. Él la mira en silencio y siente una ola de vidrios cálidos subir a sus sienes. La primera vez que se dieron cita en aquel lugar de amores secretos tampoco durante la noche cesaron las sirenas convocando al refugio en los sótanos. Pero ellos siguieron allí porque ya el sabor a sal de sus cuerpos abrazados les hizo comprender que era inevitable la soledad. Ahora, al amanecer, el hombre de la esquina sigue allí y Javier fuma, mirándole, con una mano apoyada en el alféizar definitivamente frío. A su espalda, terciado por la sábana húmeda, una luz sucia pinta en sepia el cuerpo que sólo hace un instante se entregara. Ella, con el cabello suelto sobre la almohada, fija sus ojos en el parche de sombra que nubla el perfil izquierdo de su amante. Luego mira el reloj. Su mano derecha, colgada de un brazo cansado de deseo, toma del velador un cigarro prendido y regresa a unos labios que brillan de pronto para ser enseguida humo azulado.

—Mierda de guerra —dice.

—Mírale —dice él. Sin duda va a disparar.

JAVIER EGEA

Jaime Gil de Biedma

Diario de 1956

(Fragmento)

En el fondo la nostalgia del orden, el deseo de simetría. Un poco lo mismo que Enrique, mi cuñado, que durante sus estancias en casa se ha impuesto la tarea de leer los libros del armario extremo de mi biblioteca de izquierda a derecha y de arriba a abajo; imposible resistir a la tentación de casar los dos comienzos, el del diario y el del año.

Algo cansado, si pienso en las últimas semanas y en los pocos días que aún quedan hasta que me marche. Lo que nos viene de fuera, dictado, tiene el inconveniente de ahorrarnos decisiones; estamos a la espera, simplemente, y eso desmoraliza. Llevar una vida sin acontecimientos exteriores parece una condición indispensable si se pretende tomar decisiones de orden moral. Así la muerte, que siempre nos viene impuesta, desmoraliza tanto.

La felicidad de controlar los hechos —«facilidad, felicidad sin tacha». Mi embriagadora destreza de anoche en el manejo de la situación, la precisión maravillosa con que cada cual interpretó su parte en la exposición del tema y en el gran acorde de la bronca, me hubieran hecho feliz por varios días (1). Lamentablemente, en el país de los hechos siempre se acaba llegando a una provincia rebelde y allí los nativos nos esperan, erizados de azagayas mortíferas.

Incomunicado con mi poema desde el pasado día 26; me he salido de situación. Eso significa que llegaré al final mucho más tarde de lo que pensaba —imposible trabajar aquí durante los días que quedan, y hasta que me sienta establecido en Manila y pueda distraerme del mundo exterior, habrá pasado por lo menos mes y medio. Aunque salirse de situación tiene también ventajas; uno ve más claramente de qué lado quiere tirar el poema y es más fácil renunciar a los pequeños efectos que se tenía tanto empeño en conseguir.

Todavía con resaca. Los amigos se dan el gusto malévolamente de contarme lo que hice y dije durante los prolongados lapsos de tiempo de los que no guardo recuerdo. Todos coinciden en que disparaté de lo lindo.

Ligeros remordimientos por haber convertido al *Père de Trennes* (2) en espectáculo de feria; no se lo merece, además de que siento por él sincero afecto.

El aeropuerto de Colombo, como los de El Cairo y Karachi, guarda un aire militar que me hace recordar vagamente el campamento de La Granja. El mismo olor a zotal y a cal viva que en La Granja. Ramón Barata, que ha ido al urinario, me dice al regresar:

—Si quieres mear, ve antes de que esté lleno.

(1) En *La confidencia*, un poema de su primer libro, *Da nubes pueris*, Gabriel Ferrater evoca el incidente que dio lugar a la bronca en Can Gustavo, en Sitges, aquella noche del uno al dos de enero de 1956.

(2) El Padre Pacho Aguirre, sacerdote católico de rito oriental, primer traductor de Kavafy al castellano. Sus versiones no eran literalmente notables pero las leía con mucho sentimiento; gracias a él, y a Luis Marquesán que nos presentó, yo conocí la obra completa del poeta de Alejandría en 1955. El Padre Aguirre fue un personaje absolutamente extraordinario.

Jaime
Gil de Biedma

No he entendido del todo la advertencia hasta ver el retrete: un cubo, amenizado con unos soportes y una tapa de madera.

Un lugar extraño, Colombo,
mixing

memory and desire, stirring
dull roots with spring rains.

El cielo cubierto y el aire pesado, el aeródromo extendido entre colinas y bosquetes. Flota un olor a vegetación y agua que me recuerda veraneos en Santander y en el País Vasco. Calor.

Veníamos del sueño. Y un calor
se demoraba sobre nuestros labios
humedeciendo, suavizando el día.

Sentado en el barracón del aeropuerto me acordaba de esos versos míos. Colombo es un lugar paradisíaco y por eso causa angustia.

Lo delicioso es que el cubo mediado con orines, el olor a zotal y el tapete pegajoso de la mesa en la cantina participan de esa calidad paradisíaca del paisaje y de las nubes y de esa familia, venida a despedir a un muchachito con americana color fucsia —camino seguramente del colegio en Europa— que me ha recordado mi infancia y los poemas juveniles de Saint John-Perse. Los imagino hacenderos y me parecen desvaídos entre la gente nativa; se trasluce en ellos, además, una cierta sobretendida petulancia que hace pensar en las familias pretenciosas de provincia...

Corregidor. Se ven luces frente a nosotros, y Ramón Barata me habla de lo hermosa que es la vista aérea de Manila por la noche.

Seguiría indefinidamente en el avión, haciendo vida intrauterina, alimentado, abrigado y transportado. Horror de llegar.

Voici des détails à peu près exactes

A las diez y media de la noche entrábamos, Ramón Barata y yo, en la sala de Aduanas. Recepción formalmente informal y un tanto recelosa: Charlie Davies, Jorge Weber, Encho Correa, varios más que me fueron presentando; todos inmaculadamente vestidos de blanco, gloriosamente distintos entre la pululación de rostros oscuros. Órdenes. A los diez minutos se terminaban las formalidades aduaneras, uno diría que por sí solas, pues a nosotros nos mantuvieron aparte. *We are not only caucasian but also connected with Tabacalera*. El hecho de que Barata abandonara el avión y me lo hiciera abandonar a mí dejando atrás bolsas, maletines, abrigos y paquetes, para salir con las manitas vacías, ya fue significativo. Enseguida nos encontramos acomodados en los coches.

Estábamos sin cenar y nos llevaron a Casa Marcos, un sitio al aire libre que dicen que es nuevo, un bulvar de las afueras, junto a la bahía. No está nada mal y el solomillo era excelente. Un cuarteto —un *combo* lo llaman aquí— hacía música de guitarra y cantaba melodías españolas y mejicanas; dos o tres parejas bailaban. Había un olor raro, como a grifa, que no he conseguido saber de qué era.

Venía con nosotros Enrique González Díaz, el secretario de la Administración General de la Compañía en Manila. Vive en el Hotel Luneta, donde me han puesto a mí a vivir, y era un poco nuestro anfitrión. Parece recién salido de un cuento de Maugham que leí hace muchos años, *El puesto avanzado*, creo que se llamaba. Le imagino muy bien, laboriosamente duchado y vestido de *smoking* blanco, sentándose a leer en la veranda del *bungalow* un número atrasado del *Daily Mail* y bebiendo a tragos cortos un *Singapore Sling* que su *boy* le ha dejado silenciosamente a mano. Vinieron también Jorge Weber, que bebe mucho y parece persona simpática, y Miguel Díaz, un plantador de Bais, corpulento y ya mayor, guapo a lo vasco, muy amigo de Barata, que habla el español con acento de criollo yucateco. Me dice, cuando los músicos se acercan a nuestra mesa:

—¿Por qué no pide que le canten una canción favorita, aquí, a ocho mil

millas de la Madre Patria?

No pido nada, pero me sorprende del perfecto español de los cantantes; Ramón Barata me había dicho que aquí sólo lo hablaba «la gente bien». González Díaz me explica que cantan en español de oído, sin tener idea de lo que dicen; casi al mismo tiempo, según están cantando para nosotros, se les dispara una maravillosa errata auditiva:

Qué bonitos ojos tienes
debajo de esas orejas...

Marcos, el propietario del local, viene a saludarnos. Es guapo al estilo de Miguel Díaz, pero con menos años, muy vivo y muy atractivo, las caza al vuelo. Fue pelotari, de los que vinieron a Shanghai y a Manila en los años treinta, cuando el frontón se convirtió en espectáculo de moda. González Díaz me cuenta, después, cuando íbamos hacia el Hotel Luneta en su automóvil, que Marcos hizo mejor carrera en las camas de la *high life* que en la cancha del Jai Alai. La frase tiene gracia, no parece suya.

Dejé lo anterior sin terminar. Lo escribí ayer tarde, tenía intención de rematarlo después de la cena pero me pudo el sueño. Y hoy me siento demasiado aburrido, demasiado harto de la tribu tabacalera, y la idea de meterla en mi habitación durante las dos horas que me quedan libres, antes de ir a tomar copas y cenar con Fernando Garí, me espeluzna.

Me siento cada vez menos inclinado a traducir *El coloso de Marussi*. El libro está bien escrito, pero Henry Miller es un personaje que me pone nervioso. Resulta cómico el trabajo que se toma para decirnos que no ha leído a Homero, o para hacernos creer que él cree que *The Phoenix and the Turtle* es un soneto; y me irritan extraordinariamente sus estrepitosas declaraciones de pobreza —una pobreza que sospecho bastante comfortable— y la elocuente cursilería de parrafitos como éste: *At Eleusis one realizes, if never before, that there is no salvation in becoming adapted to a world which is crazy; at Eleusis one becomes adapted to the Cosmos*.

Me impacientan los escritores que parecen llevar perpetuamente un cirio en la procesión de la literatura, pero no tanto como los que se disfrazan de buen salvaje.

Ayer tarde me pasé las horas de oficina leyendo información sobre la huelga en la Hacienda Luisita; los periódicos de hoy traen más noticias, y el *Bulletin* una espléndida fotografía de un grupo de huelgistas tumbados en la vía férrea —debe de estar tomada hace dos días, pues ayer por la mañana el jefe de las patrullas militares de vigilancia hizo limpiar de piquetes los accesos a la hacienda y las vías del tren cañero. Los huelguistas, que llevan cinco días ocupando los campos, habían conseguido paralizar la circulación en el interior de la hacienda; la central estuvo 24 horas parada por falta de caña. Los militares dicen que se trata de una maniobra comunista y relacionan la huelga con un vasto y disparatadísimo complot —que dicen haber descubierto— encaminado a desarticular el plan del Presidente Magsaysay para mejorar el nivel de vida rural. Uno tiene la sensación de estar en España.

El origen del conflicto está en la rivalidad entre la *United Luisita Workers Union*, que es la organización que agrupa a la totalidad de los tractoristas y de los camioneros, y la *Hacienda Luisita Labor Union*, la más antigua, compuesta mayoritariamente por los cortadores de caña. Esta Unión era la que había suscrito con la Compañía el contrato colectivo que expiró hace un mes. La *United* exigió entonces que se la reconociera como representante legal de todos los obreros empleados en la hacienda, y la Compañía recurrió al Departamento de Trabajo. Hubo elecciones hace quince días y el asunto siguió en el aire porque ninguna de las dos Uniones obtuvo mayoría. La *United* presentó un pliego de demandas, la Compañía se negó a negociar. La *United* fue a la huelga; ni la otra Unión ni la gerencia han podido con ella, y las gestiones de Adevosó, el Secretario de Trabajo, que estuvo en la hacienda para intentar una conciliación, fracasaron. Ahora se habla de una visita del Presidente Magsaysay.

Davies entre tanto sigue sentado ante su mesa de despacho, como Nero en Tarpeya, lo cual hace tirarse de los pelos a Fernando Garí. Manolo Rivera

Jaime
Gil de Biedma

clama al cielo y luego admite, con una sonrisa de nostalgia pícaro, que los de la *Luisita Labor Union* eran unos benditos que jamás crearon problemas porque jamás pidieron nada. Yo insinúo malévolamente la posibilidad de que en las nuevas elecciones, ordenadas por el *Court of Industrial Relations* para el sábado próximo, gane la *United Luisita*, y eso produce retortijones.

Surprise party en casa de Tony R. que ayer cumplía 52 años. Ha sido mi segunda incursión entre lo que aquí llaman la *cosmopolitan society* de Manila; un aburridísimo saldo de españoles, norteamericanos y mestizos hispanizados. Gente en su mayoría de quinto orden, conversaciones de tercera mano.

Pero conocí a un filipino. Después de la cena hubo *show* y uno de los números corrió a cargo de un actor de la radio, Chris de Vera, que hizo imitaciones muy divertidas. Cuando terminó se acercó al bar, donde estaba yo. Allí vino Charlie Davies flanqueado por una *enmerdeuse* norteamericana, de esas que parecen estar perpetuamente oliendo una cebolla invisible, a felicitarle por su imitación de un locutor de la BBC. De Vera recibió las felicitaciones con irónico servilismo, entre sonrisa y reverencia —*It's a consequence of my oriental breeding, my way of saying: I subject*, dijo en un momento de la discusión que se entabló luego, una discusión sobre Filipinas que fue casi un asalto verbal. Davies mantuvo su mejor actitud británica de paquidermo benévolo mientras el otro le enjaretaba, interrumpiéndose de cuando en cuando para preguntar sumisamente si podía tomar una cerveza o coger un canapé, un nutrido repertorio de impertinencias. Estuve escuchándole divertidísimo, entusiasmado. Iba a marcharse cuando le cogí por el brazo, aparte —*May I congratulate you? I enjoyed very much your show but I liked best of all the way you talked to Mr. Davies*.

Le dije que me gustaría verle y hablar con él y me dio sus señas en Radio Manila. No sé qué pensaría de mí; estoy curioso, y algo nervioso también, por ver cómo me recibe esta tarde.

A la salida de la oficina, Torres me llevó al hotel. Sólo el tiempo de tomar un whisky para darme ánimos. Llovía a torrentes y lucía el sol; no tuve otro remedio que tomar un taxi, por más que acababa de descubrir la escasa distancia que separa al edificio de la M.B.C. del Hotel Luneta.

Tengo la manía de nunca dar la dirección exacta: voy siempre un poco más allá o un poco más acá, y en este caso me favoreció. Bajé frente al Jai Alai y allí estaba Chris de Vera, sentado sobre una vespa y rodeado de chiquillos. Ya no llovía. Me vio enseguida y me saludó con la mano. Tuve la absurda sensación de ingresar en una escena de película neorrealista.

Me guió por las instalaciones del nuevo edificio de la M.B.C., que aún no está terminado; luego salimos a la azotea y hablamos un rato. Quedamos en vernos hoy, a las ocho y media, para cenar juntos.

José María A. me lleva a Tagaytay. Un circo de montañas precipitándose en un lago en cuyo centro exacto está una isla. En ella, otra montaña, un cono volcánico. Los lugares demasiado bellos siempre inspiran angustia; son como una pausa en que se sume todo. Y el paisaje del trópico, que hoy contemplo por primera vez, carece extrañamente de color y de relieve; lago, isla y montañas componen una inmensa grisalla *trompe l'oeil*.

El *Tagaytay Lodge* exhibe el confort deprimente de los sitios turísticos. En la balconada, sobre el precipicio, hortensias azules, cámaras fotográficas y soldados norteamericanos de permiso que dan grima. Parecen peces. Me consuelo mirando furtivamente a los camareros, a los fotógrafos profesionales y a los policías —hay una nube de ellos, como siempre en este país.

De mis encuentros con A. —el de hoy ha sido el tercero— vuelvo en un estado parecido a la exasperación, incapaz de hacer nada y reprochándome el haber trabado casi amistad con una persona cuyo trato, en España, hubiera rehuído cuidadosamente tras la primera conversación. Tiene algunos de los defectos del diplomático pero no todos, y eso le hace peor. Como buen carpetovetonio, carece por completo de cultura de sentimientos y de cortesía inte-

rior. Inteligente, si por inteligencia se entiende algo como una percha para colgar ideas, aún estoy por descubrirle un gusto literario propio, una opinión inesperada —se viste en *Temps Modernes* y no es un hombre cultivado, es un armario bien provisto y supongo que periódicamente renovado. Le desconcierta que yo nunca hable del todo en serio ni del todo en broma, y nuestras discusiones —no tenemos otra forma de comunicación— se agrian muy pronto. Creo que estaremos unos días sin vernos.

Los españoles son gente invasora y no les importa o no se dan cuenta. Mi simpatía por A. era ya escasa —en España no le hubiera visto una segunda vez— pero su faena de hoy no la perdono. Domingo, domingo libre, cuando yo me sentía en uno de esos momentos en que la vida coincide por fin con uno mismo, en mi cuarto de hotel, intentando trabajar en mi poema, después de una mañana gastada en pasear por Intramuros. Y ese gañán me llama, diciéndome que me espera en el *lobby*. Allí le encuentro con dos muchachas absolutamente *nondescript*. Y A. convencido de que me hace un gran favor solucionándome la tarde, me enjareta una de ellas y se larga a Baquió con la otra en su descapotable blanco de joven diplomático. Mano a mano he quedado con una señorita mexicana de una indescriptible cursilería interior, artista en apuros. Con ella, con Irma Vila y con un bailarín que lleva de pareja he almorzado en un horroroso hotel de Parañaque —rollos de primavera y lapulapu— mientras los tres sangraban lentamente la tristesísima historia de su gira filipina; les ha engañado el agente, les han engañado los empresarios, no tienen para pagar el hospedaje, no tienen cómo marcharse. «Irma Vila lavándose la ropa» gemía evaporadamente el bailarín. Y yo estaba furioso; la cabronada de A. no me dejaba sentir lástima.

He vuelto al Luneta a las cuatro y media y me he tumbado. Ya no haré nada; a las ocho he de asistir a una fiesta filipina. En la habitación me esperaba el *barong tagalog* que encargué hace tres días; las mangas quedan un poco largas pero me cae bien y el bordado es precioso.

Desde el miércoles pasado, en que faltó a nuestra cita en el *Keg Room*, no he vuelto a saber de Chris de Vera. Pasé al día siguiente por la M.B.C. pero no estaba; le dejé apuntado mi número de teléfono. Esta tarde me he acercado a los estudios y estaba trabajando. No puedo comprender si todo este silencio es sólo informalidad; en la pobreza de mi vida actual, la posibilidad de que se me cierre una vía de acceso al mundo de fuera, me obsesiona. El tiempo se me va en dar vueltas a posibles motivos, en recordar gestos y palabras tuyas por si traslucen algo; me he persuadido a mí mismo, sin saberlo, de que es difícilísimo comunicar con él, hasta el punto de que sólo ahora se me ha ocurrido que puedo telefonarle. Y es lo que pienso hacer, en cuanto sean las ocho.

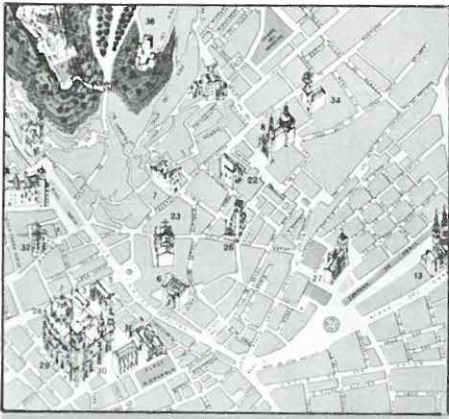
Ridículo, todo ridículo. Lo mismo que mis cavilaciones de esta tarde acerca de si el policía del estudio habría entendido mis preguntas, si habría entendido yo sus respuestas y si estaría él bien informado. He sido tonto en no preguntar lisa y llanamente cuánto tiempo tendría que esperar y en no quedarme allí esperándole.

Ayer a las ocho de la tarde fui a los estudios y allá estaba Chris. Creo que esperaba que tomase yo la iniciativa.

Volví al hotel a las dos de la madrugada, cargadísimo de cerveza. Me gustaría hablar aquí de nuestra relación, pero lo dejaré para otro día. Esta tarde, al salir de la oficina, estaba tan cansado que me he tumbado a dormir. Son ahora las siete y cuarto y he de vestirme para cenar con Mené Rocha y con Fernando y Cari Garí.

Manila, 4 de febrero de 1956

CIUDAD



SAN LÁZARO: EL VACÍO T
RAS LA MURALLA. Angel Is
ac **HISTORIA Y PLANTEAM**
IENTO URBANO: EL MONU
MENTO Y LA CIUDAD. José Seguí y P
edro Salmerón **EL PLAN ESPECIAL: LA**
HORA DE LA ALHAMBRA. Pere Gimfer
rer **DOBLE ALHAMBRA.** Luis Antonio d
e Villena **LA ALHAMBRA SOMOS NOS**
OTROS.

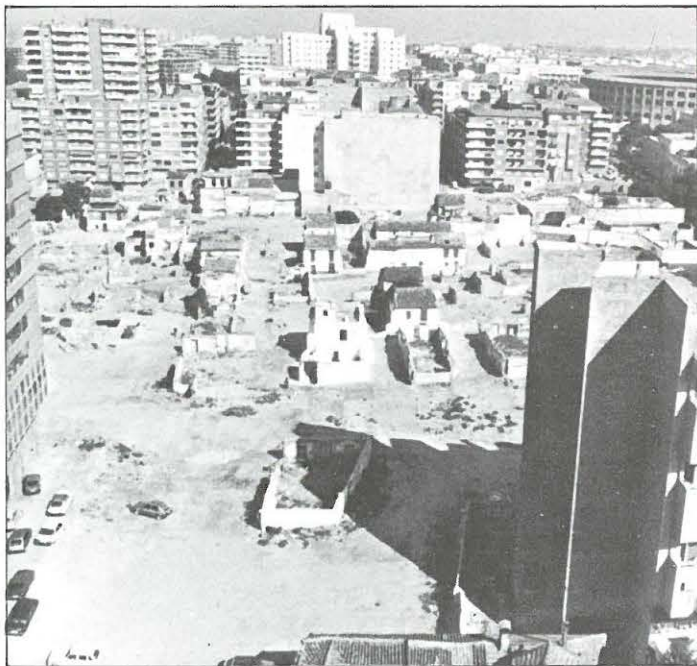
SAN LAZARO

El vacío tras la muralla

En una zona de la ciudad de Granada fuertemente marcada por los importantes servicios acumulados en ella (Facultad de Medicina, hospitales, delegaciones de la Administración, hoteles, edificios comerciales), el tiempo y sus aliados han ido creando un vacío donde antes estuvo el barrio de San Lázaro, uno de los más antiguos de la ciudad. La historia de este vacío se parece, irremediablemente, a la de otras zonas de la trama de Granada: tanto las sucesivas administraciones como la iniciativa privada, y normalmente ambas en un acuerdo de hecho, volcaron sus recursos y su intervención en zonas que rápidamente producían beneficios claros y sin responder en todos los casos a un tratamiento global de los problemas de la ciudad. En el caso de San Lázaro, el cerco de los altos edificios que miran a las importantes vías de su perímetro ha acabado siendo una muralla que oculta a la mirada ruinas nada gloriosas, restos de una parte de la ciudad que no parece posible rein-

tegrar ni en el tiempo ni en el espacio. Cuando la ciudad sueña con grandes acontecimientos —que bien pueden ser nuevas aberraciones— que la instalen en el siglo próximo, no está de más recordar la necesidad de hacerse cargo de esas facturas del pasado. No es fácil, porque poco sentido podría tener ya repetir, en lo que queda del barrio, una trama que ha perdido todo su sentido: si el tiempo no ha pasado por San Lázaro para adecuarlo a las nuevas necesidades de cada momento, si ha dejado allí, como en un muestrario de todas las contradicciones, un resultado en el que puede ser ya demasiado tarde para introducir alguna racionalidad.

La información que ofrecemos en las páginas siguientes procede de la memoria del Plan Especial de Reforma Interior del barrio de San Lázaro formulado por el arquitecto *Pedro Salmerón*, y que permanece como propuesta de intervención en el barrio.



El barrio de San Lázaro, es hoy un residuo dentro de la ciudad, después de varios intentos fallidos para acometer su integración en la estructura urbana. Constituido por edificaciones de baja altura, configuradas en una trama en retícula en la que destacan las calles transversales a la Avda. de la Constitución, ha ido degradándose con el tiempo hasta su actual ruina total.

Los factores que han ocasionado esa degradación son múltiples y pueden resumirse en los siguientes:

- bajo nivel económico de los habitantes del barrio.

- baja calidad constructiva de las viviendas.

- infraestructura urbanística casi inservible o fuera de servicio y con un mantenimiento nulo.

- variación del modelo de vivienda en la ciudad hacia un standard de vivienda en bloque.

- especulación en los bordes del barrio, creando una barrera hacia las calles que lo bordean, especialmente Avda. de la Constitución y Avda. de Madrid, en las que se instalan edificios de 14 plantas sobre la base de la ordenanza de remodelación de la Avda. de la Constitución.

Esta última circunstancia ha sido decisiva para el futuro del barrio, porque lo ha reducido a una condición de agujero en la ciudad, con una fuerte pantalla en su perímetro que lo aísla del resto de la trama urbana. En el frente posterior del barrio existe una edificación más respetuosa en escala, que es la Facultad de Medicina y el Hospital Clínico; no obstante, esta operación, anterior a las especulativas de la Avda. de la Constitución, Dr. Olóriz y Avda. de Madrid, supone la creación de la primera barrera importante para el barrio, puesto que un uso tan extenso y específico como el hos-

pitalario determinó con el tiempo una imposible relación espacial con una zona de fuerte crecimiento de la ciudad como es el eje Norte.

Antes de cerrar el borde perimetral del barrio de San Lázaro, hubo una propuesta de ordenación siguiendo el modelo de planes de extensión o ensanche, aunque restringido en sus planteamientos por las especiales condiciones socioeconómicas de la ciudad de Granada. En efecto, las actuaciones de una burguesía organizada o activa que montó el eje urbano más importante de la ciudad desde el Paseo del Salón hasta la Avda. de la Constitución, no tuvieron continuidad en el siglo XX, en el que se plantearon soluciones más mezquinas, menos ilustradas. El Plan de Alineaciones de 1951, bastante debatido pero al que no pueden achacarse todos los males, expresa una situación de compromiso de las fuerzas económicas: se quiere obtener un mecanismo de gestión y de aprovechamiento del suelo urbano sin grandes sacrificios y sin introducir criterios racionalizadores en el ensanche de la ciudad. Por otra parte, la mayoría de las propuestas más interesantes del Plan de 1951, cargadas de una cierta grandilocuencia típica de esa etapa de la postguerra, no se llevan a cabo, y este es el caso del barrio de San Lázaro, que se proyecta con unas manzanas grandes en extensión, altura media y con un vacío o plaza en el centro de una retícula viaria.

Las primeras licencias de la Avda. de la Constitución y finalmente la ordenanza de remodelación de volúmenes creada casi *ex profeso* para la operación de edificación de los edificios Elvira, acaban con la imagen que se pretendía dar al barrio hacia la Avda. de la Constitución.

Esta ordenanza supuso la aparición de cuatro actuaciones singulares en el borde: el MOPU, los edificios Elvira, la Pirámide y la Torre de Doctor Olóriz. Si se piensa que del total de las cinco operaciones acogidas a esta ordenanza, cuatro se concentran en el barrio, se encontrará la mejor respuesta a las razones de la segregación de la zona.

Este desequilibrio se intentó romper con el P.E.R.I. de 1975. En dicho Plan de Ordenación se intentaba compensar el desequilibrio existente entre el centro del barrio y los bordes, creando un interior con una imagen urbana potente basada en edificaciones en altura, con manzanas de grandes dimensiones y una plaza-aparcamiento central.

Este Plan fue aprobado, pero nunca se puso en marcha por falta de acuerdo entre los grupos interesados en el proyecto, y por las dificultades propias del Plan. En fecha reciente, el Ayuntamiento encargó un nuevo Plan, sobre la base de menores aprovechamientos urbanísticos y una posible gestión por polígonos independizados. Este P.E.R.I. de 1983 recibe varias alegaciones de los sectores afectados por la ordenación y se abre otro período de vacío en el que se rechaza este Plan, pero no parece existir una salida con garantías suficientes para acometer la reforma urbana de lo que queda del barrio de San Lázaro.

Son frecuentes las quejas y protestas de vecinos y comerciantes del entorno por el mantenimiento de una zona tan degradada y sobradas son, también, las alusiones de los diarios sobre la acuciante necesidad de una intervención urbanística en esta bolsa de la ciudad.

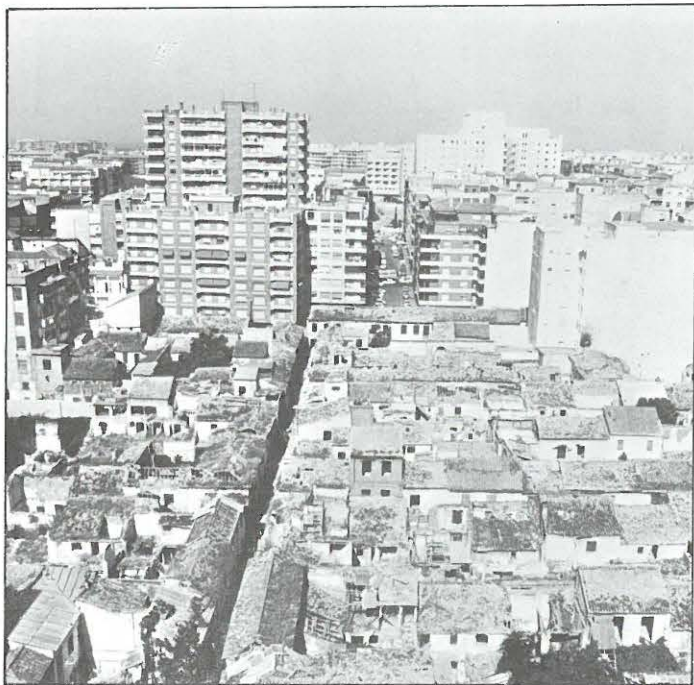
Los orígenes del barrio de San Lázaro se sitúan alrededor de 1495; fue creado por los Reyes Católicos poco después de

la Conquista de Granada, para alojar a una guarnición con jurisdicción especial para la vigilancia de los moriscos, bajo el mando de un jefe militar.

El barrio se ubica en relación con el Albaicín, del que queda algo distante pero bien situado sobre una línea natural de salida de la ciudad. Es una instalación típica extramuros, en la que su forma de cuña probablemente estuviera determinada por caminos naturales y por accidentes topográficos.

En el plano de Ambrosio de Vico (1596) aparece la muralla perimetral de la ciudad (S. XIV) que englobaba la expansión casco hasta 1492, con la puerta de Elvira en la intersección con la muralla del S. XI. El sector intramuros más próximo a San Lázaro era el de Rabadasif y Rabad Xaria (barrio de la carretera). Desde este sector, y más concretamente desde la Puerta de Elvira, se va a localizar una de las zonas de implantación más activa desde los Reyes Católicos con el Hospital Real (1511), la parroquia de San Ildefonso (1553) y el convento de la Merced (1530), hoy cuartel de Infantería, construidos en terrenos del antiguo cementerio de Salh Ben Malik que configuraron, junto con San Lázaro, una zona de expansión de la ciudad, completada en otro vértice cercano con el barrio de San Juan de Dios y Duquesa (Santos Justo y Pastor).

En la Plataforma de Ambrosio de Vico se advierte, frente al Hospital Real, un gran espacio abierto jalonado con cruces y con una Fuente («Fuente Nueva»); dicho espacio, de enorme importancia en la evolución de esta zona de la ciudad, era expresión de ese papel de rótula que ejerce todo el sector en el encuentro con la ciudad antigua, de modo que se cumple una de las condiciones de los vacíos tangentes a la trama urbana existente, como es la con-





vergencia de actividad y la duda en el proceso de llenado de edificación. Prueba de ello es la permanencia en esta zona de espacios abiertos, frente a otras partes de la ciudad baja donde no es posible encontrar ámbitos similares.

En el mismo plano está la Cruz de las Eras, en la zona limítrofe del barrio de San Lázaro, como prolongación del gran vacío antes aludido. En la zona inferior aparecen multitud de huertas, cuya evolución hasta hoy ha estado marcada por la presencia decisiva del Hospital Real y de la Iglesia-Convento de San Jerónimo, hasta el punto de que, en plena ciudad, es el único panorama abierto que existe en la Granada baja formado por el Triunfo, el Campus de Fuente Nueva y el Monasterio de San Jerónimo, el Colegio de la Presentación y las Hermanitas de los Pobres; como espacio abierto, sólo puede compararse con los jardines ribereños al Genil (Bomba, Salón y Violón) más claramente justificables por el propio río que por factores de dominio y ocupación del espacio.

La estructura del barrio, se advierte con claridad en el Mapa Topográfico de la Ciudad de Granada de Francisco Dalmau (1796). La definición del vacío de la Fuente Nueva se ha hecho mayor por los cambios operados en el transcurso de los siglos desde la representación de A. de Vico y por la mayor exactitud del plano. Hay ahora una segregación del espacio muy clara entre lo que se denomina el Triunfo y las Eras del Cristo, sobre la base de la intersección del Hospital Real y de la Plaza de la Real Maestranza.

El vértice del barrio de San Lázaro enfila la plaza de toros, colocada en la embocadura de la calle Real de San Lázaro, quedando el Triunfo como una bolsa cegada por la propia Plaza de Toros, justo en la vía de

acceso más importante. El borde inferior de este ámbito queda remarcado por edificaciones en lotes alargados a modo de pantallas o frentes de este espléndido espacio. Después de la implantación de la Plaza de la Real Maestranza, San Lázaro queda como un islote, como una avanzadilla de la ciudad en pleno campo. En este plano de Dalmau se advierte con absoluta claridad el barrio, que tiene forma de triángulo, derivada probablemente de varios procesos simultáneos: la estructura de la propiedad, el ángulo del viario (Real de San Lázaro y Carretera de Málaga) y los escalones topográficos (en esta zona la ciudad adquiere una pendiente media-baja perfectamente advertible).

La salida hacia Málaga es un elemento configurador como envoltente que jalona el borde bajo de las Eras de Cristo. Otro factor determinante es la topografía. El quiebro superior del barrio obedece en buena parte a la intersección entre el plano inclinado del terreno natural y la plataforma llana que es el barrio de San Lázaro; este borde se configura en el fondo como un muro cuya rasante superior la define la carretera de Málaga como envoltente a una cota superior.

El trazado del barrio se apoya en la calle Real de San Lázaro en base a calles transversales a la misma que determinan lotes alargados y rotos en el tercio inferior por la calle Marmolillo, casi paralela a la calle Real. Es un trazado regular que no configura espacios libres internos en la trama y que se ve muy limitado por los accidentes del terreno.

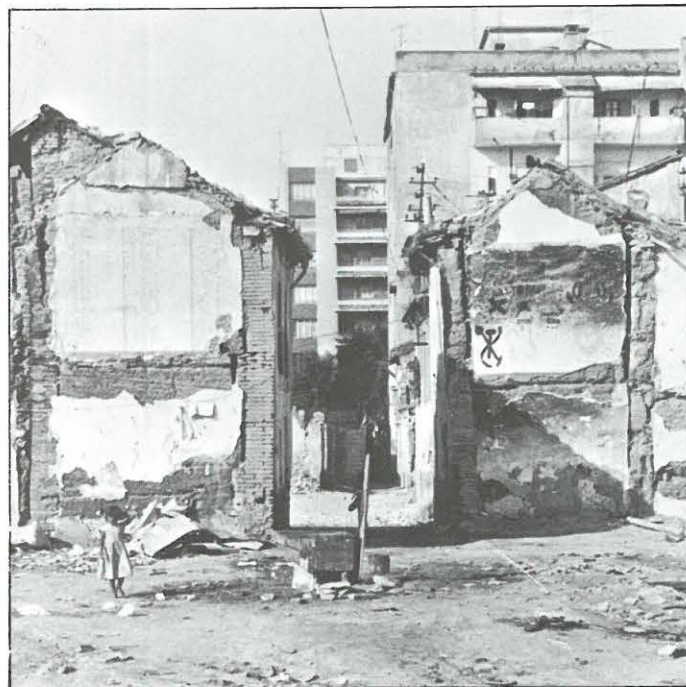
El plano de Bertuchi, de 1894, recoge una ordenación de jardines en la zona próxima al Hospital Real, quedando ubicada la Plaza de Toros en lo que hoy son los jardines del Triunfo. Un

paseo arbolado divide el acceso desde Málaga en dos sectores: la calle Real de San Lázaro, con la Cruz Blanca en un extremo, y la Acera del Triunfo. Esta rotulación del plano de Bertuchi no debe pasarse por alto, ya que el paseo arbolado (hoy Avda. de la Constitución) era un elemento segregador más que integrador. Por lo pronto, su rasante no era especialmente cuidadosa con el barrio de San Lázaro y su anchura, tan importante, no había encontrado edificaciones de su escala. No hace tanto tiempo, San Lázaro por un lado y Acera de Canasteros-Almona por otro, eran estructuras parangonables a las que había que «bajar», quedando este último eje bajo lo que fueran los «jardincillos del Triunfo»; de hecho, las escaleras de Hacienda marcan hoy la presencia de un corte brusco.

En el plano de Bertuchi no deben pasar desapercibidos dos

aspectos. El primero es la rotulación de las Carreteras de Jaén y Málaga como las conocemos ahora, es decir, aquella en el borde inferior de las Eras del Cristo, ésta como prolongación del Paseo arbolado, hoy Avda. de la Constitución. El otro punto a destacar es la división de las Eras del Cristo por la carretera de Nívar, Cogollos y Güevéjar configurada como ruta que va a dividir en dos lotes el gran vacío de las Eras, preparándolo para su segregación espacial en años posteriores.

Si avanzamos en el tiempo y escogemos el plano de la Guía de Granada de L. Seco de Lucena (1920), vemos la calle Real de San Lázaro definida aparte de la Avda. de Alfonso XIII y los grandes lotes o sectores en el que aparecen las calles Dr. Olóriz, Carretera de Jaén, Camino de Nívar con la ermita de San Isidro como jalón del antiguo vértice de las Eras del Cris-

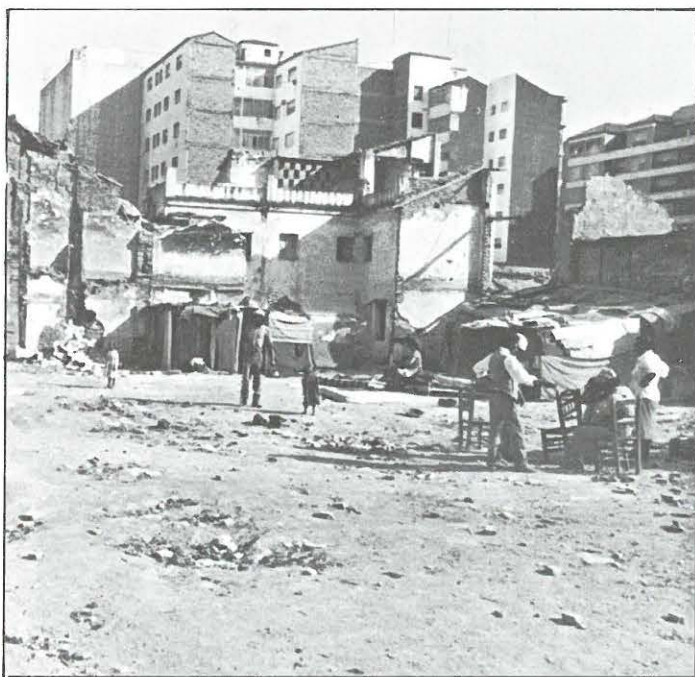
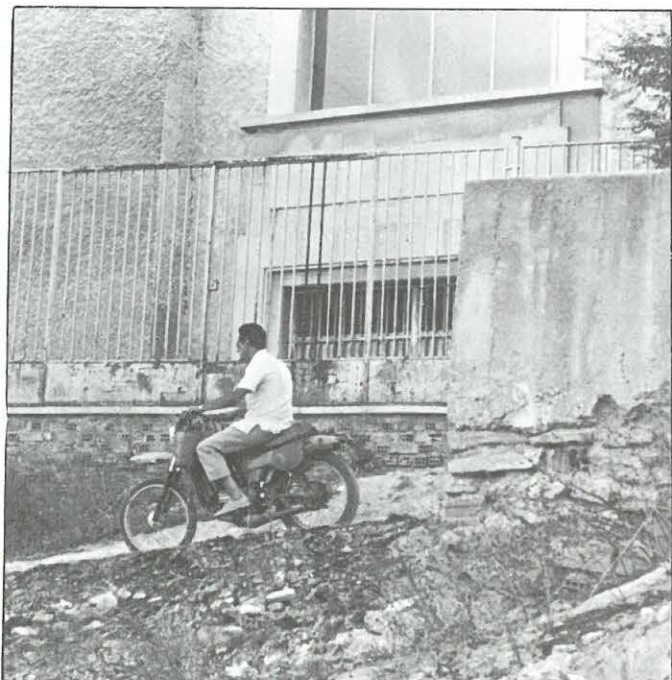




to y la calle Altillo de las Eras como un borde cortado a pico, cuyo nombre, Altillo, evidencia los problemas ya vistos. La plaza de Toros está en su ubicación actual y la zona empieza a disponer de los elementos configuradores que hoy podemos reconocer en la ciudad.

En el plano guía de Granada del Patrimonio Nacional de Turismo (1935) aparece un nuevo nombre: la Avda. de la República, mientras permanece la calle Real de San Lázaro. En la parte superior del barrio, el sector que llega desde San Lázaro a la Carretera de Jaén, aparece ya como Facultad de Medicina y Hospital Clínico. Este uso extensivo no deja de ser significativo por cuanto sus accesos no tienen por qué ser abundantes; de hecho se localizan en dos vértices de la manzana: el de la Plaza Altillo de las Eras, por donde se entra a la Facultad de Medicina, y la entrada al Hospital Clínico desde la calle Dr. Olóriz, quedando otros accesos en el borde inferior como de uso muy secundario, dados los problemas de relación con la topografía. Hay un punto de este recorrido expresión de este conflicto, y en el que se ve una arqueta elevada del suelo, la conducción de saneamiento semienterrada, y en el mismo sitio una puerta secundaria y cerrada del recinto Clínico-Facultad, hacia un camino de tierra cortado a tajo sobre el barrio.

El escaso valor como calle que le han dado estos edificios al camino o calle Altillo de las Eras, está evidenciado por una verja importante colocada delante de los inmuebles y dejando una tira de jardín mal cuidado. La lectura clara es que San Lázaro y el Clínico son dos mesetas o terrazas que evidencian en muchos puntos sus dificultades de encuentro con el terreno natural. La función de los nive-



les internos de los jardines y pabellones del Hospital Clínico está clara como búsqueda del nivel más alto de la Carretera de Jaén en la intersección con Dr. Olóriz.

El Plan de Alineaciones de 1951 regulariza el sector de San Lázaro olvidando el trazado existente, estimando cuatro bordes claros como supermanzana (Avda. Dr. Olóriz, Avda. Calvo Sotelo, Avda. de Madrid y calle sin nombre bajo la Facultad de Medicina y el Hospital Clínico) e introduciendo lotes regulares en torno a calles nuevas y dejando tres vacíos o plazas interiores. Este Plan, objeto de opiniones cruzadas, es en este caso bastante drástico, adquiriendo connotaciones de ensanche sobre un tejido urbano preexistente, por lo que tiene parangón con las intervenciones del progresismo burgués del XIX-XX. Otra cosa evidente es que este Plan, al crear una calle clara de borde con el Hospital Clínico, como colectora de calles, parece tener la intención de pasar de manera uniforme de la rasante de la Avda. de Calvo Sotelo a la de la Facultad de Medicina y Hospital Clínico.

El marco legal para la evolución de la ciudad fue, durante bastantes años, el Plan de Alineaciones de 1951, que no se llevó a cabo en esta zona. Sin embargo, era la primera vez que aparecía una transformación drástica del barrio, al menos sobre el papel. Cualquier disquisición sobre lo que pudo significar esta propuesta está de más ahora, pero abría las expectativas de intervención sobre el barrio.

Con posterioridad, se fue consolidando el perímetro, llegando a su punto álgido con la ordenanza de remodelación de volúmenes de Calvo Sotelo, que requería el 50% de la superficie de la manzana y el 50% de las alineaciones oficiales, para be-

neficiarse de alturas y volúmenes sin precedentes en la ciudad. Esta ordenanza fue configurada para permitir la construcción de los edificios Elvira; luego siguieron el MOPU, la Pirámide, la Torre de Dr. Olóriz y el edificio Dibesa. Todas estas actuaciones, excepto el edificio Dibesa, se concentraron en el perímetro del barrio, apoyándose en la Avda. de Calvo Sotelo (hoy de la Constitución), que era la vía de más empaque de la ciudad, organizada como un boulevard francés con dobles andenes peatonales y triple calzada.

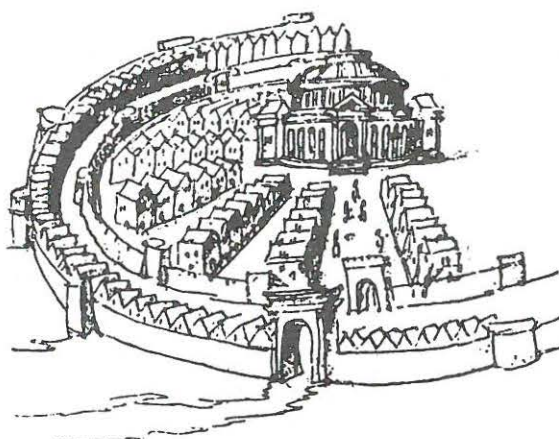
Es decisiva la contribución de esta muralla de edificación al empobrecimiento total del barrio como estructura urbana y social. San Lázaro permaneció durante varios siglos como estructura indiferente al paso del tiempo, pero fue siendo relegado por actuaciones sucesivas menos inocuas de lo que parece y que toman un carácter decisivo en la década de 1965-1975, hasta el punto de que el barrio quedó totalmente aislado en el transcurso de ese escaso período.

El P.E.R.I. de 1975 llega en un momento crítico, cuando aparecen síntomas de la recesión económica. Es un plan inspirado en el de Alineaciones de 1951, con una parcelación extensiva y volúmenes altos, que no llega a cuajar como iniciativa y al que, como contraste, se oferta el PERI de 1983 que fuerza una repetición casi estricta de la trama existente; olvida, sin embargo, que ésta ha perdido todo sentido como para reproducirla literalmente. Esta congelación estricta de la trama y de las tipologías arquitectónicas lleva a contradicciones importantes que se señalaron en las alegaciones al Plan y que sirvieron como argumento para dejar vía libre a otras propuestas que lo modificarán.

Historia y planeamiento urbano: LOS MONUMENTOS Y LA CIUDAD

Angel Isac

El proteccionismo a ultranza es una actitud injustificable. Lo que importa es que existan las condiciones políticas y culturales para que cualquier actuación relevante pueda debatirse entre posiciones culturales inteligentes y posiciones políticas respetuosas; ambas condiciones, todavía hoy, muy lejanas en algunas de nuestras ciudades.



FRA GIOCONDO
DE VERONA.
Proyecto de ciudad ideal
1513

El propósito de estas líneas es analizar las formas en las que se ha producido el encuentro entre arquitectura monumental y realidades o procesos urbanos. Como se ha dicho más de una vez —y por muy diversos autores—, la arquitectura, para ser entendida como fenómeno, y no como un simple hecho estético, se ha de considerar como un «trozo de ciudad» (1). Esto, que no puede ser cuestionado desde ningún punto de vista, y menos desde la experiencia histórica, es mucho más cierto cuando se trata de *monumentos* capaces de operar sobre el espacio urbano, de muy distintas maneras. Finalmente, nos ocuparemos de la gestación y desarrollo de «teorías modernas» acerca de la relación entre monumentos y ciudad; teorías que tienen hoy un reconocido lugar dentro del planteamiento urbano (actuaciones sobre centros históricos, políticas de rehabilitación...) así como en el ordenamiento jurídico del Patrimonio Histórico.

Como primera observación, hay que señalar que los dos conceptos que vamos a manejar, «monumento» y «ciudad», son conceptos cuya comprensión y contenido han ido modificándose, tanto en sus acepciones ideológicas o culturales, como en las proyectivas o técnicas, a lo largo de lo que ha sido nuestra «cultura occidental». Aunque aquellas se han transformado, puede aceptarse que hay un denominador común en lo que se refiere al concepto de monumento; por tal se entiende —incluso hoy, a pesar de toda la doctrina «ambientalista»— la *obra única* dotada de cualidades excepcionales que la hacen irreplicable. Ante esta idea, resulta obligado plantearse cuáles son sus bases históricas.

Los estudios de N.D. Fustel de Coulanges, Henri Frankfort, Roland Martin, R. Bianchi Bandinelli y Joseph Rykwert, entre otros, han demostrado que la ciudad antigua, en el área geográfica y cultural del Mediterráneo pre-clásico o clásico, sólo existe a partir del reconocimiento de la instauración de un acto ritual que produce la Arquitectura (el Monumento) y la ciudad misma. La ignorancia de este principio generatriz —que no se olvide, también tiene su equivalente en la ciudad moderna— hizo que Rykwert denunciara la pobreza del «discurso urbanístico» (2). Por otra parte, el *monumento* se comporta como un lugar central que rememora el *axis mundi*, concepto este que emana de las visiones sagradas del espacio, ya pertenezcan al comportamiento de civilizaciones primitivas o antiguas, o a la tradición judeo-cristiana. Por este motivo, la elección de un espacio elevado como sede o lugar de la arquitectura monumental, no es nunca arbitraria. Obedece, por el contrario, a razones sagradas y rituales que son las únicas capaces de cualificar un espacio. Los ritos son diversos (Mesopotamia, Grecia, Etruria, Roma...), pero todos ellos tienen algo en común: rompen la indeterminación del espacio, y establecen lugares privilegiados destinados a la construcción monumental. A partir de fenómenos de esta naturale-

za surgen los establecimientos urbanos; o bien resurgen, los ya existentes, cuando se produce un fenómeno de renovación de las determinaciones sagrado-rituales (augurio, descubrimiento de reliquias...) que ocasionan un nuevo esfuerzo colectivo dirigido a convertirse en *monumento*.

Ante esta evidencia, si los *monumentos* son una condición indispensable para la existencia de la ciudad, puede entenderse que aquellos son citas en el «texto histórico» de la misma, cuya lectura completa no se obtiene con la simple enunciación de sus características singulares, del mismo modo que la sintaxis de una frase no explica —por sí misma— el sentido de un complejo discurso. En consecuencia, no puede olvidarse que los *monumentos* forman parte o integran —con frecuencia casi absoluta— un *proyecto de ciudad*. En la historia occidental, los *monumentos* han sido sinónimos de culturas urbanas.

La experiencia sagrada del espacio, fenómeno al que aludíamos anteriormente, se prolonga más allá de las civilizaciones antiguas, pero convive con la tendencia a que «lo civil» asuma un papel protagonista en el ordenamiento de las sociedades modernas. Para ello, los descubrimientos del pensamiento renacentista serán decisivos. A partir de Alberti o Brunelleschi, el espacio ya no estará teñido exclusivamente de ideas sobrenaturales; antes bien, será una realidad que admita una explicación «científica» (es decir, civil). El espacio, dirá Alberti, es mensurable y tiene reglas para su construcción. Tales ideas permiten investigaciones arquitectónicas como las de Brunelleschi, y serán las renovadoras de los ambientes urbanos del *Quattrocento*.

La renovación de las ciudades italianas del Renacimiento es un episodio histórico especialmente instructivo para el núcleo central de estas páginas. Como se ha venido diciendo insistentemente (Benevolo, Argan, Tafuri, Simoncini), la revolución urbanística de Brunelleschi —y, por extensión, la de todo el Renacimiento— fue hacer de los nuevos objetos arquitectónicos las piezas fundamentales de «otra» ciudad (la ciudad renaciente), sin necesidad de producir alteraciones morfológicas a gran escala. Estas últimas sólo se producen, de manera excepcional, en la Roma de los papas. En la Italia renacentista, la *renovatio urbis* se instaura básicamente a través de la erección de *monumentos* en su más estricto valor de piezas excepcionales, desde las cuales se puede reordenar simbólica y físicamente el espacio medieval, la ciudad existente. Y no sólo la ciudad, sino también el territorio, como se desprende del elogio de Alberti a la cúpula brunelleschiana de *Santa María del Fiore* «...amplia como para cubrir con su nombre todo el pueblo toscano» (3).

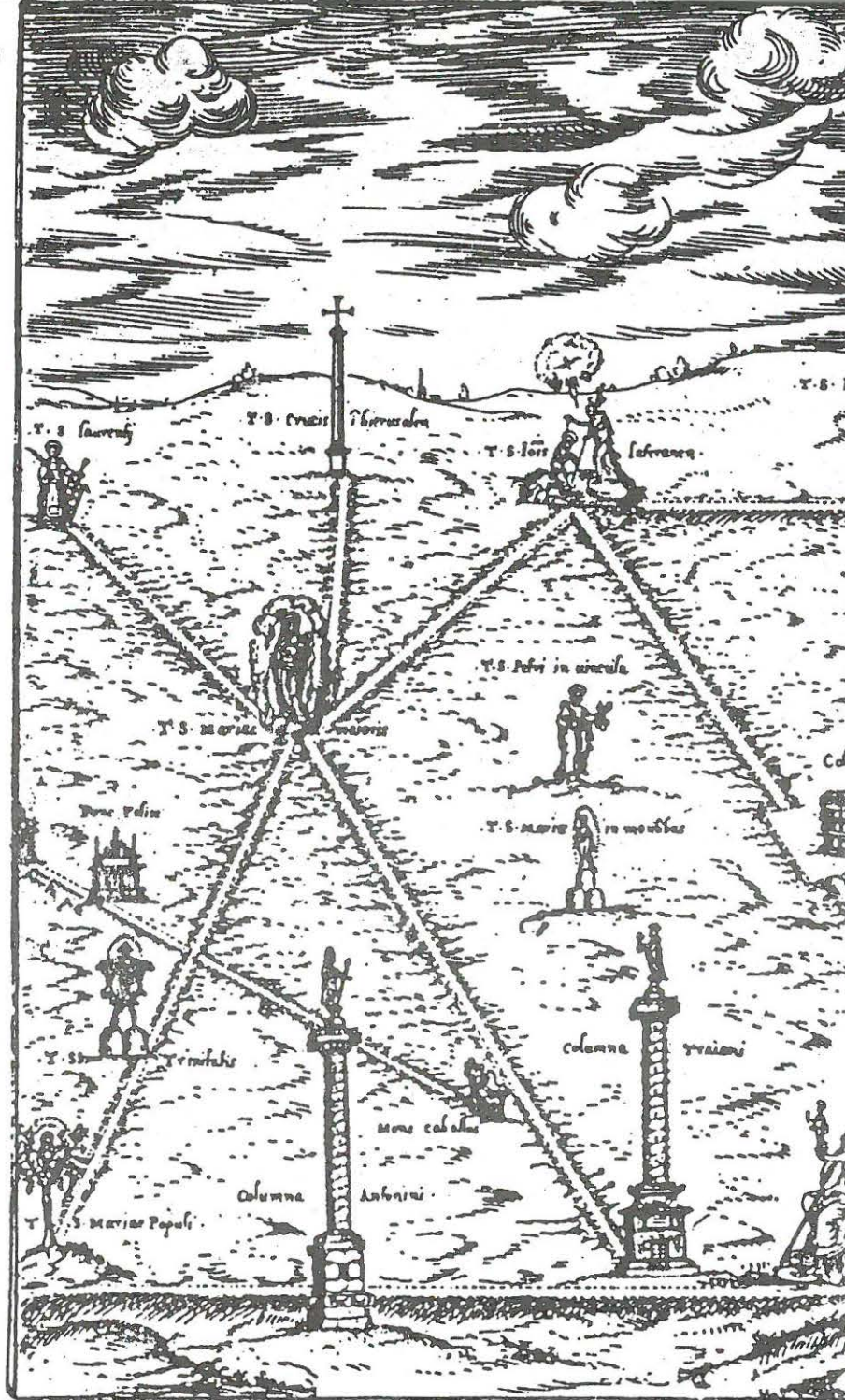
El modelo de la *renovatio urbis* renacentista tiene un capítulo excepcional en las intervenciones papales sobre la ciudad sagrada del Cristianismo: Roma, la Ciudad Santa; y, con razón, han sido estimadas como precursoras las ordenaciones aúlicas del Barroco. El Papado, tras su «exilio» de Avignon, comprende la necesidad de restablecer el esplendor de Roma antigua y señalar —sobre ella— el nuevo dominio de la Iglesia. Se trataba, pues, de un proyecto ideológico (fortalecer el poder del Papado) que demandaba imperativamente una concreción física sobre la ciudad. Esta sólo existe porque contiene *monumentos* (tanto de la Antigüedad pagana como de los orígenes del cristianismo), y es, mediante el aprovechamiento de todos ellos, como se llega a formular un nuevo trazado de la urbe en el que quedarán incorporados los monumentos paganos y los símbolos arquitectónicos del primer cristianismo, fundidos en una nueva imagen de la Ciudad Eterna. El Anfiteatro Flavio es, sin duda, el caso más ejemplar de aquel mecanismo de incorporación de los *monumentos* del pasado a la ciudad renovada del Cristianismo (4).

Las intenciones de los papas son expresadas con claridad en dos testimonios de Doménico Fontana y Giannozzo Manetti. El primero, aludiendo a las reformas emprendidas por Sixto V, escribió: «Queriendo facilitar la calle a los que movidos por devoción o por votos suelen visitar constantemente los muy santos lugares de la ciudad de Roma, en particular las siete iglesias tan celebradas por las grandes indulgencias y reliquias que hay, ha abierto en muchos lugares calles amplísimas y derechísimas, de manera que puede cada uno, a pie, a caballo, y en coche, salir de cualquier lugar de Roma e irse casi directamente a las más famosas devociones» (5). Por su parte, Manetti asegura que Nicolás V había considerado que, si bien la autoridad de la Iglesia estaba asegurada con el juicio de doctores y eruditos, la masa de creyentes «...tiene necesidad aún de ser conmovida por espectáculos grandiosos» (6). De este modo, la ciudad, reordenada sobre la existencia de antiguos y nuevos *monumentos*, adquiere el valor de un «espectáculo grandioso». Este parámetro urbanístico aparecerá siempre insobornable ante las más distintas condiciones de tiempo y lugar, siendo reconocible tanto en el Washington de L'Enfant como en el París de Haussmann.

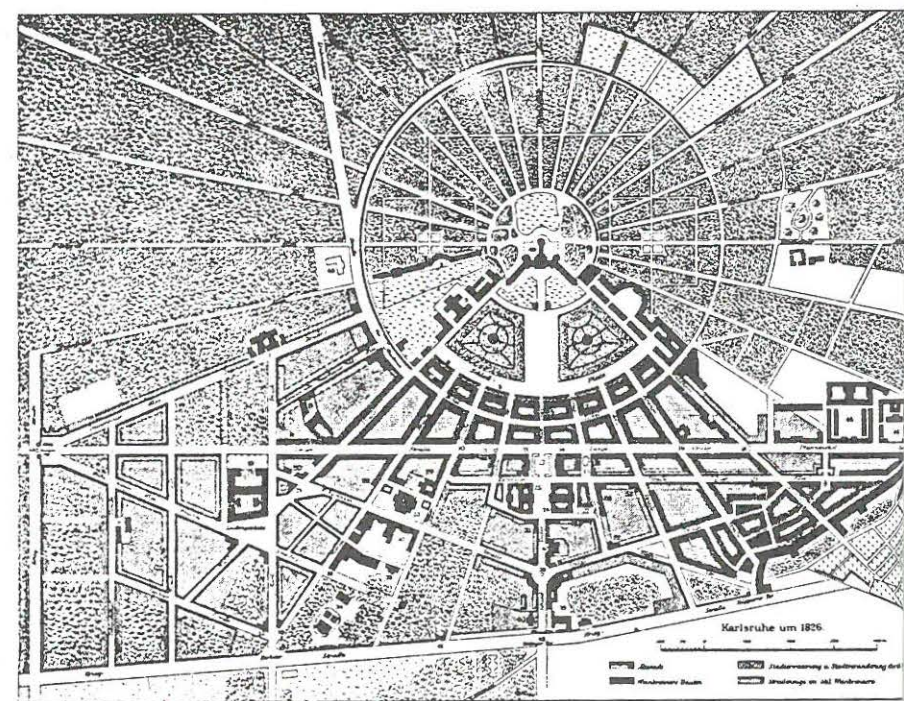
Por otra parte, nadie ignora, al hablar de las ciudades del Renacimiento, la importancia que tuvieron las teorizaciones en torno a la «ciudad ideal», tanto como modelo alternativo de organización social o como proyecto racionalizado de estructura urbana. Ya se sabe quienes sacaron, al final, el mayor beneficio de todo ello: los ingenieros militares y la urbanística de ciudades fortificadas, pues, como afirmó Paolo Sica, «la fortificación perfecta sustituye a la ciudad ideal» (7). Pero al margen de ese aspecto, interesa resaltar que el programa y las imágenes de aquellas «ciudades ideales» se centran en objetos monumentales que justifican, al mismo tiempo, el orden físico y el orden social de un hipotético organismo urbano perfecto. No se olvide que el *monumento* constituyó uno de los temas humanísticos que más atención despertó entre los ideólogos de la nueva cultura, pues, como advirtió Giulio Carlo Argan, «...el monumento era el edificio portador y expresivo de significados al mismo tiempo históricos e ideales, y también era humanística la unión entre ambos conceptos» (8).

Frente a las experiencias romanas —de las que antes nos hemos ocupado—, una atención especial merecen las ordenaciones aúlicas del Barroco. Dos son los esquemas teóricos y las fórmulas de intervención que alcanzaron mayor prestigio. Por una parte, las fundaciones *ex-novo* de ciudades aúlicas en las que el *monumento* sirve, simbólica y físicamente, como elemento generatriz del diseño urbano (Versalles, Karlsruhe, Aranjuez...). Por otra, las intervenciones sobre la ciudad existente buscan su renovación por medio de instrumentos de alta cualificación arquitectónica y urbanística; es el caso, por ejemplo, de las «plazas reales» francesas, espacios monumentales que encierran un monumento escultórico: la estatua del Rey. Tanto se utilizó este procedimiento, que la ciudad misma corrió el peligro de verse transformada en una gran plaza, como sarcásticamente señaló Jean-Nicolas L. Durand (9).

Ante el prestigio y difusión de la urbanística barroca, con frecuencia se ha venido diciendo que no existía un proyecto de ciudad por parte de la Ilustración. Esto es manifiestamente falso; y para demostrarlo, nuevamente se ha de considerar la dimensión urbana de los *monumentos*. La arquitectura monumental que diseñan los representantes de la llamada «arquitectura revolucionaria» (Boullée, Ledoux, Lequeu...) son objetos urbanos cargados de mensajes éticos y políticos emanados del racionalismo ilustrado, y, como tales, son con-



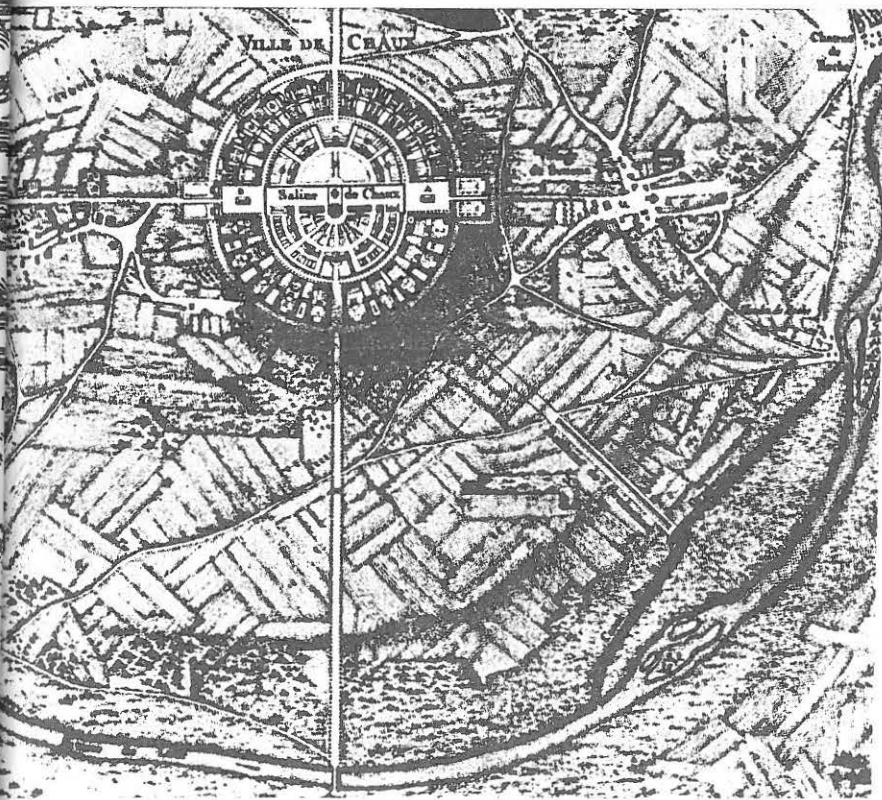
Roma (Bordini, 1588).



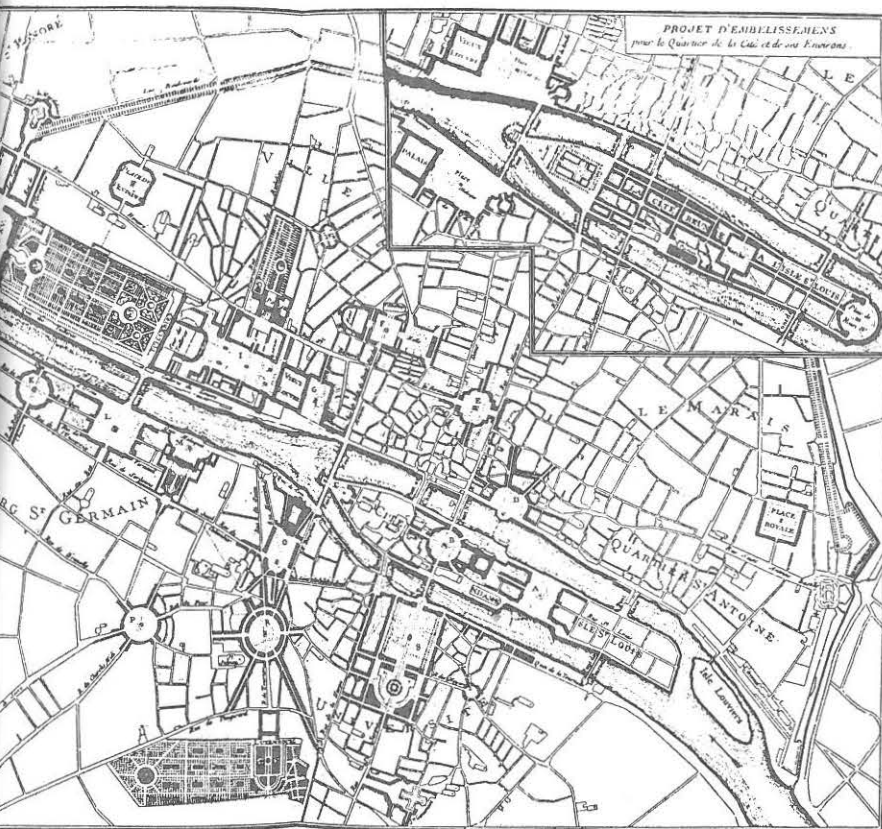
Karlsruhe, s. XVIII.

cebidos en tanto partes de una nueva ciudad «arquitectónica»; es decir, de una ciudad «monumentalizada». La Ciudad de las Luces o de la Razón se engendra —en definitiva— con el reconocimiento de la capacidad persuasiva de sus nuevos *monumentos*: «Es en la plaza —escribió Friedrich Gilly refiriéndose al emplazamiento de un monumento a Federico el Grande en Berlín— donde el monumento se colocará mejor que en ningún otro lugar; en una plaza donde ningún otro edificio circundante, por irregularidad o altura, pueda estropear la vista y el efecto extraordinario del monumento» (10). La ciudad es pensada como repertorio de *monumentos*, y estos, como objetos «virtuosos», a los cuales pedirá Francesco Milizia que fueran «...significantes y expresivos, de estructura simple, con inscripciones claras y breves». Con lo cual, la ciudad es pensada también como una «máquina perfecta»: el artificio adecuado para que prospere la ética de la Razón y del Progreso. Así quiso Ledoux que fuera su ciudad nueva para las Salinas de Chaux.

Si la cultura historicista es deudora, en muchos sentidos, de la Ilustración, a diferencia de esta, se desprende del dogmatismo greco-romano y opta por estimar, recuperar o rehabilitar, cualquier episodio monumental del pasado. Así, la moderna «ciudad ecléctica» se transforma, como en *The Architect's Dream* de Thomas Cole, en un escenario a la medida del polifacético gusto burgués, certeramente descrito por Alfred de Musset o Nicolai Gogol, entre otros mu-



C.W. LEDOUX, Proyecto para las salinas de Chaux (1773)



P. PATTE, Plano del concurso para la plaza de Luis XV (1749)

chos. Sus realizaciones predilectas: la Ludwigstrasse de Munich, la Ringstrasse vienesa, los bulevares haussmanianos... Pero además, las renovaciones urbanas del ochocientos no eludieron el «grandioso espectáculo» que podía proporcionar los nuevos monumentos de la sociedad moderna, burguesa e industrial: las estaciones de ferrocarril, los mercados, las bolsas de comercio, los nuevos teatros, los parlamentos... Todos ellos protagonizan la creación del nuevo paisaje urbano conformado según las necesidades políticas, económicas y culturales de la burguesía. Desinteresándose por los fenómenos de descomposición interna que encierra la ciudad moderna, dicho paisaje será pronto manipulado por algunos artistas que ven, en el ferrocarril o en los bulevares, nuevos e inéditos temas artísticos (11).

El historicismo romántico había prestado mayor atención a la Edad Media. Y fue gracias a ello, como pudo desarrollarse el «movimiento arqueológico» que amparó los inicios de la moderna restauración monumental. Al margen de la superación metodológica y técnica que ha tenido, desde Boito, la doctrina restauradora defendida por Viollet-le-Duc, quiero señalar una aportación que muchas veces ha pasado desapercibida. Si el romanticismo recuperó o rehabilitó la Edad Media, los restauradores «filológicos» contribuyeron de manera decisiva a la reincorporación del monumento a la ciudad: bien restableciendo el esplendor y fisonomía original del mismo —con mayores o menores aciertos—, o procediendo, en algunos casos, a culminar la obra inacabada de la Edad Media, que, como en Colonia, supuso un peculiar acuerdo entre criterios técnicos, culturales y políticos. Por otra parte, sobra decir que los restauradores del siglo XIX son, en gran parte, los responsables de la conservación y apariencia actual de nuestros más importantes monumentos.

Vista ya la capacidad de los monumentos para producir ciudad, conviene pasar examen a las teorías que han considerado la relación entre monumentos y ciudad como un problema de planeamiento urbano. Es en la segunda mitad del siglo XIX, precisamente cuando aquel se perfila como disciplina moderna, cuando empieza a estudiarse el papel de la edificación histórica monumental en las decisiones de la planificación urbana. Simultáneamente, comienza a abrirse paso un concepto de monumento que ya no es sólo el edificio singular, sino también otras construcciones de menor valor artístico, llegándose hasta considerar que lo monumental puede ser una categoría histórico-artística aplicable a conjuntos arquitectónicos o urbanos que reúnan determinadas características ambientales, y en los que la gran arquitectura monumental puede, incluso, estar ausente. Esta extensión del concepto pasa pronto a regular las prescripciones del Derecho del Patrimonio en todos los países europeos; en España, aparece con toda exactitud en el R.D. de 9 de agosto de 1926 sobre Defensa de la ri-

queza monumental y artística de la Nación, precedente inmediato de la Ley del Patrimonio de 1933.

Hacia 1900 estaban definidas dos posiciones. Camillo Sitte, Charles Buls y, en general, la doctrina de los Congresos Internacionales del Arte Público, defendían que el monumento era inseparable de su morfología urbana; entre las conclusiones del primero de aquellos congresos, celebrado en Bruselas en 1898 —ciudad de la que Buls era alcalde—, figuraba la petición de que «... en los planos de ensanche o de prolongación de vías públicas no se sacrifique ningún monumento y ninguna fachada interesante a la regularidad geométrica de las líneas, y que se respeten asimismo, mientras sea posible, las irregularidades de dirección y anchura de las calles, hasta obtener con ellas un aspecto pintoresco» (12). Por el contrario, las influyentes enseñanzas de Reinhard Baumeister o Joseph Stübben, sostenían la conveniencia de utilizar las edificaciones monumentales como si formaran un sistema particular dentro del programa de reordenación urbanística. Así, el monumento, independizado de su trama urbana histórica, podía servir como pieza escenográfica de los nuevos trazados, o como cualificado argumento paisajístico en las dotaciones de nuevas zonas verdes de la ciudad.

Fueron estos principios los que prosperarían con el Movimiento Moderno, quedando recogidos en las conclusiones del IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, celebrado en 1933, más conocidas como la «Carta de Atenas», que se encargaría de divulgar Le Corbusier. Aunque la «Carta» reconocía la necesidad de salvaguardar «edificios aislados» o «conjuntos urbanos», sólo estimaba procedente una política de conservación cuando su existencia no impidiera el desarrollo de las funciones básicas de la ciudad moderna definidas en la misma «Carta». En cuanto a las construcciones adosadas o próximas a los monumentos, la «Carta de Atenas» proponía que, cuando fueran «tugurios insalubres», se procediera a su demolición para crear zonas ajardinadas y superficies abiertas que realzaran el edificio: «Los vestigios del pasado se bañarán con ello en un ambiente nuevo, acaso inesperado, pero ciertamente tolerable, y del que, en todo caso, se beneficiarán ampliamente los barrios vecinos». Es patente, pues, la actualidad que encierra el enunciado final de ese principio, en cuanto se refiere a una orientación metodológica que no puede estar ausente en los estudios del planeamiento especial dedicados a la protección de áreas monumentales.

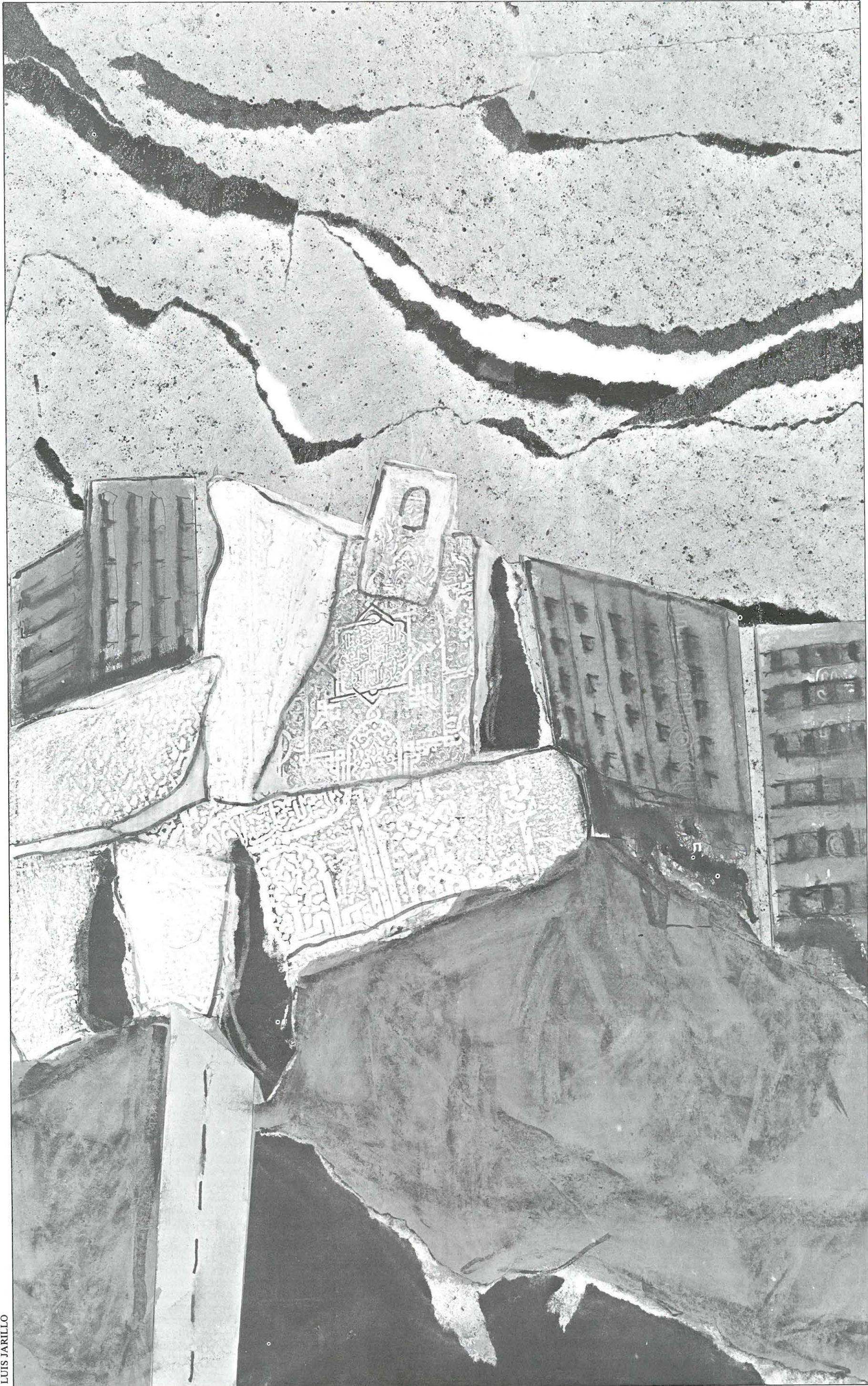
Con el debilitamiento del modelo de planeamiento de expansión, basado en los razonamientos funcionalistas, y con el auge del interés por los «centros históricos» a lo largo de la década de 1970, se fue desarrollando un amplio debate cultural, técnico y político, apoyado en el análisis de experiencias pioneras y en la definición de una doctrina de la «conservación integrada» que inspiró la redacción de la «Carta de Venecia» (1964) o la «Carta del Patrimonio Arquitectónico» (1975), entre otros documentos respaldados en foros internacionales. Al mantenimiento de bienes arquitectónicos y urbanas que pueden no tener excepcionales cualidades monumentales, pero que si forman contextos de interés ambiental, se ha unido la conservación de sus originales estructuras sociales y económicas, intentando frenar los fenómenos de terciarización y realojamiento de población en zonas periféricas, así como la museificación de las ciudades históricas.

Ese debate, de cuyo estado actual no puedo ocuparme ahora, ha mantenido abierto el dilema de las nuevas intervenciones arquitectónicas sobre la trama y el paisaje histórico de la ciudad. Los criterios proteccionistas han favorecido la rehabilitación del pasticherismo, argumentando, entre otras razones, una supuesta esterilidad de la arquitectura contemporánea. Sin ignorar los motivos por los que sería válida una estrategia proteccionista, no debe permitirse que se convierta en obstáculo para nuevas intervenciones que sean capaces de ejercer dignamente el derecho a seguir creando la ciudad, a seguir configurando su imagen, a no petrificarla con la «cohortada conservacionista». El proteccionismo a ultranza es una actitud injustificable. Lo que importa es que existan las condiciones políticas y culturales para que cualquier actuación relevante pueda debatirse entre posiciones culturales inteligentes y posiciones políticas respetuosas; ambas condiciones, todavía hoy, muy lejanas en algunas de nuestras ciudades.

Y, finalmente, puesto que la adecuada protección del patrimonio arquitectónico no puede garantizarse sin el concurso del planeamiento urbano, es preciso que este revise sus metodologías de investigación pluridisciplinar. No cabe, si se pretende otra cosa que no sea una mecánica suma de contribuciones profesionales, nada más que trabajar —en el campo del planeamiento— como equipos de especialistas que sean capaces de reconocer la insuficiencia de sus respectivos discursos para, por sí mismos, elaborar las soluciones correctas.

Notas

- (1) Maurice MÜNIR, *La lectura del ambiente*, Barcelona, C.O.A.C.B., 1973, p. 25.
- (2) Véase, Joseph RYKWERT, *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo* (1985), págs. 3 y ss.
- (3) León Battista ALBERTI, *Sobre la Pintura*, Dedicatoria a Filippo Brunelleschi, edición de Joaquim Dols Rusiñol, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976, pág. 84.
- (4) Véase, Michela DI MACCO, *Il Colosseo. Funzione simbolica storica, urbana*, Roma, Bulzoni Editore, 1971.
- (5) Citado por Aldo ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pág. 182.
- (6) Citado por Manfredo TAFURI, *La Arquitectura del Humanismo*, Madrid, Xarait Ediciones, 1978, pág. 39.
- (7) Paolo SICA, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pág. 94. Sobre el papel de los ingenieros y de la urbanística militar del Renacimiento, con especial atención a la difusión en España de aquellas ideas, véase, Ángel ISAC, *La ciudad militar en dos tratados de fortificación del siglo XVI*, en *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI*, Madrid, Universidad Complutense, 1985, págs. 51-63.
- (8) Giulio C. ARGAN, *Historia del Arte como Historia de la Ciudad*, Barcelona, Laia, 1984, pág. 154.
- (9) «La ciudad de París —escribió Durand— expresó el deseo de erigir una estatua a Luis XV. Era costumbre hacer una plaza para cada estatua. La ciudad de París, al darse cuenta de que si levantaba más estatuas no sería pronto más que ella misma una plaza, juzgó muy prudentemente que había que empezar a relegarlas fuera de su recinto», J.N.L. DURAND, *Compendio de lecciones de Arquitectura*, Madrid, Ediciones Pronaos, 1981, pág. 124.
- (10) Véase, Luciano PATETTA, *Historia de la Arquitectura. Antología crítica*, Madrid, Hermann Blume, 1984, pág. 207.
- (11) Véase, al respecto, Simón MARCHÁN, *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid, Alianza, 1986.
- (12) *Actualidades «Arquitectura y Construcción»*, II (1898), págs. 345-347.



LA HORA DE LA ALHAMBRA

El Plan Especial

Pedro Salmerón

José Seguí

Ya existe el Plan Especial de Protección y Reforma interior de la Alhambra y Alijares. El ciudadano puede conocerlo con detalle en un libro que recoge una información amplísima y que, para empezar, convierte al Plan Especial en un imprescindible instrumento analítico al que remitirse en adelante cuando se quiera abordar cualquiera de los muchos y muy distintos problemas que representa para una ciudad contar con un conjunto como el de la Alhambra. A partir de ahora, el debate ciudadano puede sustentarse en bases más firmes; por la misma razón, las improvisaciones, equívocos y deslices tendrán menos justificación que nunca, si cabe.

OLVIDOS ofrece en las páginas siguientes una conversación entre dos arquitectos, *José Seguí* y *Pedro Salmerón*, el primero director del equipo autor del Plan y el segundo asesor técnico del mismo. El lector encontrará en esa conversación información sobre la historia del Plan y las propuestas que hace. Pero también encontrará algo que nos parece tan importante como lo anterior: ideas

y argumentos para pensar la Alhambra y su relación con la ciudad en términos distintos a los habituales, quizás deudores todavía de una extraña relación entre Granada y el monumento, hecho de admiración y agresión, refinamiento y barbarie.

Es, o debería ser, la hora de la Alhambra, el momento a partir del cual podemos plantearnos la posibilidad de un uso no depredador del monumento y su integración en la vida de la ciudad. Sin que ello suponga dar por cerrado el debate técnico, está claro que ahora llega el turno de una voluntad política efectivamente dispuesta a orientar su actuación en criterios muy distintos de los que, hasta el presente, han dejado como único fruto el deterioro y el lucro de sucesivas minorías.

Y es, o debería ser, también la hora de la ciudad. Hay que abandonar la costumbre de llorar sobre cadáveres que estuvo en nuestras manos salvar de la ruina. Apropiarse de la ciudad, (y de la Alhambra como parte de ella) para vivirla, sólo se consigue con un interés activo en los asuntos públicos, informándose y discutiendo. Con tal propósito ofrecemos estas páginas.

1. EL ENCARGO

PEDRO SALMERÓN.— Me parece que es importante aclarar las condiciones del encargo del Plan Especial, cómo interviene cada protagonista, porque esto avanza algo de los problemas que vendrán después y que derivan tanto de las distintas competencias como de los celos entre las distintas administraciones; eso se prefigura en las propias condiciones del encargo, que viene distorsionado por el problema de los Aljares desde el principio.

JOSÉ SEGUÍ.— Prefiero no entrar en si Aljares fue o no motivo del encargo; intentaría partir de la idea de que, por parte de la Administración, hay un deseo de redactar el Plan especial de la Alhambra como tema pendiente en Granada durante muchos años y que el Plan General no atacó en su día. Cuando me propusieron realizarlo, lo primero que pensé es que un tema tan complejo como el de la Alhambra (complejo por el monumento de que se trata) debía de ser abordado por un equipo de técnicos que cubrieran las distintas facetas que concurren en la Alhambra. Yo creo que el conjunto no se reduce a un problema arquitectónico, urbanístico o arqueológico, sino que se debe entender el monumento como una pieza urbana que debe estar integrada en la ciudad. Los inicios del debate sobre la Alhambra parten de esta idea, de configurarla como un espacio urbano que debe estar íntimamente ligado a la ciudad.

P.S.— A pesar de todo, me parece importante clarificar si al menos para ti queda fuera de toda duda que haya una administración con más protagonismo que otra y que lleve el tema adelante. Todos sabemos que el encargo arranca tutelado por Política Territorial y por la Consejería de Cultura, pero quizás sea interesante explicar a qué se debe esta unión para hacer el encargo, quedando siempre el Ayuntamiento un poco retrasado.

J.S.— El encargo nace a raíz de una decisión conjunta tomada por Obras Públicas y Urbanismo, antiguamente Política Territorial, y por la Consejería de Cultura, e incluso diría que nace de la urgencia de hacer el Plan Especial a partir de la reflexión política que se hace en Cultura sobre la necesidad de delimitar exactamente los límites de protección que tiene la Alhambra, para evitar las agresiones urbanísticas que se están produciendo en sus bordes. Obras Públicas y Urbanismo, conjuntamente con Cultura, deciden emprender el trabajo de un Plan Especial; la responsabilidad del Plan, desde un punto de vista urbanístico y de tramitación, la asume O.P. y T., y la responsabilidad de la información pública que se tiene que hacer del documento y del apoyo y seguimiento para su exposición, la asume Cultura; podemos decir que es un acuerdo tácito entre ambas instituciones. Posteriormente, el Ayuntamiento y el Patronato, que en aquellos momentos todavía no estaba formalizado, se dan por enterados de esta decisión y juegan el papel de hacer un seguimiento de los trabajos, algo alejado pero mucho más integrado en los últimos meses de redacción del documento.

P.S.— ¿No te parece que hay un deseo por parte de Cultura de que haya una tutela, quizás por un cierto miedo a aventurarse sola como Consejería, implicada además como está en la paralización del proyecto Aljares?

J.S.— Lo que ocurre es que el tema urbanístico no es de su competencia, sí en cambio la protección del Monumento.

P.S.— Pero si la figura para la protección en este caso es un Plan Especial, cualquiera lo puede encarar.

J.S.— Claro, con la nueva ley del Patrimonio esto se ha clarificado, pero en aquellos momentos todavía no estaba claro. Lo que sí es claro, en cambio, es que es la Consejería de Cultura quien detecta los graves problemas que la Alhambra puede tener, ya que le corresponde velar por la protección del monumento; ten en cuenta que, cuando esto ocurre, Cultura acaba de recibir las competencias en el tema de la Alhambra por parte de la Administración Central.

P.S.— Insisto en que la ciudad debe tener conocimiento de temas como el del encargo, porque a veces no se ve con claridad lo que está pasando, y es precisamente esa confusión lo que algunas veces está tapando el tema que nos debe interesar, que es el tema de la Alhambra. Mi versión es la siguiente. El Plan General de Granada decía, como uno de sus criterios, que había que estudiar qué sucedía con la Alhambra, cuáles eran los accesos, cómo se debería llegar al monumento, etc. Esto parecía un fin del Plan General, pero el Plan General dejó a un lado el tema y no lo incluyó como elemento prioritario en cuanto a la actuación del planeamiento parcial. La cuestión es que cuando el problema Aljares se plantea y la Consejería de Cultura suspende la construcción de esa urbanización, el legítimo protagonista en la ciudad, que es el Ayuntamiento, pierde una baza importante en cuanto a rescatar su capacidad de ser quien encargue el planeamiento, pierde su capacidad de maniobra y se anticipa la Consejería de Cultura.

Hay, pues, una pérdida de las riendas en esa parte tan importante de la ciudad, y esto es ya un elemento de conflicto, porque ese encargo, y tú sabes que esto tiene mucha importancia, no se mantiene con tranquilidad...

J.S.— Claro.

P.S.— ...es decir, los técnicos y fundamentalmente tú, como director del equipo, han tenido que sufrir una serie de tensiones y toda esa maraña en torno al encargo lo ha puesto en una situación extraña. Siempre hay tensiones en torno a un encargo profesional, pero aquí ha habido más de la cuenta.

J.S.— Esto es totalmente cierto. Es más: lo que hemos mantenido colectivamente los más directamente implicados en la redacción del documento, es que el Plan no iba a salir si el Ayuntamiento no lo asumía, porque realmente sería inaudito (y en aquel momento lo pensábamos) que el documento saliera al margen del Ayuntamiento; como también es inaudito, y es un bonito tema para reflexionar, que se haya producido esa dicotomía entre la Alhambra y la ciudad de Granada, dicotomía incluso administrativa.

P.S.— Por eso creo que es importante este aspecto del debate.

2. UNA DICOTOMÍA ABSURDA

J.S.— Lo que sí está claro es que el protagonismo de la Alhambra lo pierde el Ayuntamiento, pero no éste, sino otros anteriores, durante los últimos muchos años, tú sabes bien cuantos. La dicotomía a la que se llega, vista desde fuera, es absolutamente ridícula y absurda, porque se mantienen dos ciudadelas dentro de una misma estructura urbana. Incluso se da la paradoja de la existencia de dos servicios técnicos y dos administraciones que autorizan obras respecto a sus distintos territorios. Lo cual es absolutamente inconcebible. Sin embargo, yo creo hoy, mucho más que el día que empecé a trabajar en este tema, que la Alhambra sin Granada no es la Alhambra, y que Granada sin la Alhambra es mucho menos Granada. Si hay algo novedoso en el Plan Especial, lo resumiría en el reencuentro del recinto monumental con su propia ciudad: dos elementos que han estado unidos en un perfecto matrimonio que, en un momento dado, se rompió por una serie de circuns-



ORÚJO

tancias: agresiones, el boom del turismo de los años 60, que convierte a la Alhambra en un puesto de ventas para los touroperators... Esa dicotomía (que arranca seguramente en los 60 pero que yo diría que viene desde que Torres Balbás, que es el auténtico descubridor de la Alhambra, deja su reflexión sobre ella), esa dicotomía, traducida incluso en dicotomía administrativa, es lo que a mí me ha dejado atónito según he ido conociendo más las cosas, e incluso diría que la pérdida de protagonismo por parte del Ayuntamiento es lo que está produciendo el conflicto actualmente. En el fondo, se reclama por parte de la ciudad algo que se le ha desgajado, digamos, su bella mujer, y es evidente que este divorcio se ha producido. En este sentido, las intervenciones que proponemos me parecen anecdóticas, porque se hará o no se hará el funicular, ¡qué más da!, a lo mejor lo que hay que hacer es una reserva para el siglo XXI o cualquier otra cosa, pero si hay algún fruto de esto debe ser la reconciliación de estas dos grandes piezas, la Alhambra y Granada, en una sola unidad.

P.S.— Quizás sea importante subrayar que el tema de la posible desconexión del Ayuntamiento con respecto a la Alhambra viene de antes, pero el alejamiento definitivo lo marca el desgraciado caso de los Aljares, que representa el punto final de este proceso. La verdad es que, de una u otra forma, la ciudad vive siempre con la Alhambra, pero la Alhambra tiene casi una especie de régimen de autonomía que hoy, a unos Ayuntamientos digamos más celosos de su función y de sus prerrogativas, les resulta muy duro perder. Hay una cosa cierta, y es que la Alhambra está aislada de la ciudad, por su carácter de ciudadela dentro de otra ciudad, con muchos precedentes en las ciudades de tipo islámico, y quizás esto esté más o menos calado en la ciudad, pero yo no vería eso como un motivo de preocupación; me parece que lo que realmente aleja a la Alhambra de la ciudad es su conversión en una mercancía a la cual se le da en el fondo poco valor, porque todo el mundo accede a ella en unas condiciones que acaban con la propia mercancía; y esto sí es la parte importante del debate, cómo los usos se van comiendo a la Alhambra, la llegada masiva de visitantes de una manera bastante estúpida en comparación con otros monumentos; todo esto indica la dejadez de todas las administraciones que ha tenido la ciudad, sean locales o a nivel nacional. Así es como la Alhambra se ha ido depre-



ciando físicamente, por unos problemas de continua invasión que la Alhambra no puede soportar. Yo creo que la Alhambra es una mercancía que se debe vender cara y que la ciudad, si realmente la tiene que aprovechar, debe ser en unas condiciones que no signifiquen matar a la gallina de los huevos de oro, que además sabemos que no lo es en las condiciones en las que está, dada la forma de acceder al monumento y de utilizarlo. Todo el mundo sabe que esa gente que pasa por allí apenas deja dinero en la ciudad.

J.S.— Esto es absolutamente cierto y se ha podido contrastar mediante las encuestas que se hicieron en el verano del 85. Al turista de la costa, que se mete en un autocar a las 6 de la mañana, lo traen aquí y cuando cierra la Alhambra lo devuelven otra vez al autocar para que pueda ir por la noche a las salas de fiestas. Si se les pregunta qué les parece Granada, responden preguntando qué es Granada y dónde está. Lo digo como anécdota, pero es un dato de que la venta de la Alhambra que se está haciendo en las dos costas, la del Sol y la de Almería, es la venta de un objeto que se vende por los touroperators. La ciudad no recibe ningún beneficio económico: una ciudad como Granada, que posee la sexta maravilla del mundo, debería tener una infraestructura hotelera mucho mayor, pero parece que tampoco esa demanda es tan grande, pues el viajero no hace noche aquí. Aparte de no tener ningún fruto económico, tampoco tiene fruto de imagen, y esto es una dramática realidad que no estoy inventando, pues en estas encuestas, ciertamente realizadas entre no mucha gente, aprovechando las visitas del mes de agosto de 1985, había un setenta y tantos por ciento de personas que conocían la Alhambra, pero no Granada.

3. EL LÍMITE

P.S.— Entrando ya en los aspectos propios del Plan y del trabajo que se ha realizado, creo que podríamos empezar por un tema que podríamos resumir brevemente, y que me parece fundamental; el del límite. Cuando se hace un trabajo de planeamiento, se actúa sobre una zona determinada a partir de determinados patrones. En el caso de la Alhambra esa zona de influencia es muy difícil de establecer, porque está más o menos fijado dicho límite. Lo que

quisiera es que, en primer lugar, señalaras el límite en el cual se ha quedado, y luego, que digas si ese límite está bien o tiene rasgos que deberían revisarse con el tiempo.

J.S.— El límite se recogió de las determinaciones realizadas por el expediente hecho por la Consejería de Cultura a raíz del tema Alijares, por el que se marcaban ya unos límites de protección que intentaban señalar unos grados de precaución durante la redacción del Plan Especial. Estos límites han sido reestudiados y pactados al mismo tiempo con el propio equipo del Plan General; pactados en el sentido de que son más amplios que los que tenía antes, porque no recogen sólo el terreno de los Alijares, sino que bajan al límite de las tramas urbanas colindantes para proteger los bordes urbanos de la ciudad, que en esos puntos están entrando en conflicto con la propia Alhambra. Así, recogen por la parte del Camino de la Sierra una cota suficiente como para que la extensión de la ciudad, de suelo urbanizado y programado en el primer cuatrienio en esa zona, no afecte a los conos visuales que la propia Alhambra tiene. En este sentido se llegó a un acuerdo, en el que estaba incluido el tema del acceso sur, que tiene mucho que ver con el planteamiento del desarrollo de la ciudad por la carretera de la Sierra; el Plan especial hace una sugerencia al Ayuntamiento sobre cómo tienen que desarrollarse los suelos, sugerencia que ha sido recogida por el propio equipo del Plan General, incluso sacada al público antes del avance, y que en estos momentos tengo entendido se ha incorporado en el texto refundido. En este sentido, estos límites sí pueden garantizar en un futuro la protección paisajística y ambiental que la Alhambra debe tener.

P.S.— El límite bajo sigue siendo la calle Molinos aproximadamente...

J.S.— El límite coge el Darro, sigue por Plaza Nueva, entra por Pavaneras y corta el Realejo por la mitad, pasa por detrás del Hotel Palace y recoge posteriormente la...

P.S.— ¿Pasó por detrás del hotel Palace incluyendo la Plaza del Príncipe?

J.S.— La Plaza del Príncipe se queda fuera, justo en el borde de ese límite. Después recoge todo el barrio del Barranco del Abogado, y a partir de ese punto desciende hasta llegar a los límites del Sur urbanizado programado; a partir de ahí coge ya el límite

clásico de suelo no urbanizable, que coincide con la propiedad estatal. Yo creo que es un límite que no crea conflictos a la propia dinámica del casco histórico y que, de alguna forma, garantiza los posibles conflictos urbanísticos que se puedan dar en el monumento. Pero yo diría algo más respecto al límite. Si el análisis que se hace de la Alhambra a partir del Plan Especial es tutelado de una forma mucho más responsable, como yo creo es la vocación y decisión del propio Ayuntamiento y el límite, al fin y al cabo, sirve para detectar que estamos dentro de los conos paisajísticos, lo más importante es que la propia administración, con la nueva ley de patrimonio, asuman esa función de responsabilidad del monumento. El límite apoya un poco más, pero lo más importante es esa propia decisión de que el monumento no es algo separado de la ciudad, y las decisiones deben ser convenientes con la ciudad y no entrar en esas agresiones absolutamente absurdas, en divorcios de propósitos.

P.S.— Yo creo que es un problema más de una época en la que el abuso en la explotación del suelo y en la obtención de plusvalía en la ciudad determinaba que personas más o menos responsables de los órganos de cultura y de protección del patrimonio ejerciesen un poder que permitía hacer otro tipo de cosas, pero que lo ejercían a base de un límite que fijara su campo de juego. Hoy en día sigue siendo necesario conducirse a través de unas reglas de juego, y por eso el límite del monumento es un tema prioritario. Yo pienso que en esta fase el límite fijado está bien, pero tampoco creo que tenga que considerarse definitivo, y en una situación de mayor normalidad, de tranquilidad, se podría estudiar, debido a la influencia de la Alhambra sobre la ciudad, una especie de campo intermedio.

J.S.— En el fondo es lo que hablábamos antes: se trata de asumir el tema hasta el final. Porque el límite de la Alhambra ¿cuál es?: el territorio, es decir, el paisaje de la Alhambra con Sierra Nevada es tan fuerte que posiblemente la edificación en ciertas zonas de Sierra Nevada provoque conflictos con la Alhambra y estamos a muchos kilómetros de distancia del límite. Por eso el límite ayuda, pero, no seamos ingenuos, no es la panacea.

P.S.— Antes de entrar en las determinaciones del



Plan, hay algo importante, ya apuntado: el esfuerzo para hacer una buena cartografía de la Alhambra.

J.S.— El esfuerzo mayor ha sido ordenar la información que existía en la Alhambra y completarla. Una cosa que yo siempre había dado por segura era que estaban hechos todos los levantamientos de planta. Podemos decir que la labor de Torres Balbás en este sentido fue extraordinaria, lo bueno que queda de los levantamientos en la Alhambra son las últimas cosas de T. Balbás, allá por el año 39. Posteriormente se han hecho muchos levantamientos, pero no con un objetivo de análisis arquitectónico, sino con la mira puesta en algunas propuestas hechas sobre la Alhambra, unas propuestas proyectuales más que de análisis de lo existente. Por esa razón los hemos ido directamente a la fantástica documentación de T. Balbás para después completar la información. ¿Cómo se ha completado? Cogiendo un catálogo de 67 piezas catalogadas y levantando alzados, secciones, plantas, perspectivas, incluso detalles constructivos, detalles de azulejos, y el catálogo de solería; todo esto significa que se ha realizado un esfuerzo impropio. Junto a esto hemos obtenido una buena cartografía; la cartografía la empezamos a levantar según el método tradicional del topógrafo, con el teodolito, pero resultó absolutamente imposible por la gran cantidad de problemas que surgían (problemas internos de la Alhambra, por ejemplo, el alzado norte no existe debido a los grandes problemas surgidos con la arboleda). Lo que se hizo entonces fue utilizar tecnologías muy avanzadas, como la fotogrametría, facilitada por la antigua Dirección General de Bellas Artes, al mando de A. Almagro. Todo este material recogido lo he ofrecido a la Administración, a la Universidad, para que sea un material que sirva de base para futuros análisis. Lo que más me ha interesado es conseguir un material técnico básico y fiable, ya que la cartografía que conocemos todos, la que sale en los libros y en la propaganda, no tiene ninguna base técnica, está levantada con unos mínimos puntos de referencia y más o menos sugerida, y hay problemas, incluso de 4 ó 5 metros con respecto a las puntas de las dos crestas de la Alhambra. Esto ha traído unos problemas enormes al principio, porque no podíamos trabajar con esta cartografía, pero al fin se ha hecho una más aproximada, gracias sobre todo a muchas ayudas sin las cuales esto hubiera sido imposible, y me parece importante resaltarlo.

4. LOS BORDES

P.S.— Vamos al tema de las propuestas; explica el orden en que van.

J.S.— Son cinco paquetes muy claros: 1) los bordes: Darro, Gómez, Sabica y Mártires; 2) el Barranco del Abogado; 3) el recinto; 4) Aljares, y el quinto y último el nuevo acceso.

Los bordes: ordenar la ladera del Darro, crear equipamiento de ciudad para que se pueda reactivar toda esta zona, operaciones como la compra o expropiación del Hotel Reuma y todo esto. En Gómez, la famosa peatonalización, que va muy ligada al nuevo acceso. En Sabica pocas cuestiones que no sean la Plaza del Hotel Palace y la urbanización del Realejo ya iniciada por el Ayuntamiento, además hay pendiente la expropiación de un solar para darle continuidad. Respecto de los Mártires, la única intervención que se propone es que, dentro del programa de restauración que el propio Ayuntamiento está llevando a cabo y que ha empezado por el propio edificio, a la hora de ordenar los jardines que hay delante del muro, un muro sin ningún valor y en ruinas, éste se retranquee para meter un paseo peatonal que, bordeando la ladera de los Mártires, se incorporará al equipamiento de los Aljares. Los objetivos de estas operaciones son permeabilizar peatonalmente la Alhambra. Se ha dicho que si se peatonaliza mucho la Alhambra, lo que estamos haciendo es metiendo allí más público. Yo diría que es al revés; con estas medidas se está cualificando el público que va a la Alhambra.

P.S.— Quien sube a la Alhambra a pie es otro tipo de gente, yo creo que es la visita que menos molesta al monumento, porque es selectiva, quizás por las propias condiciones que impone la topografía accidentada, que hace que el esfuerzo sea importante. Si ese esfuerzo se ve aliviado por un coche que te ponen en cualquier sitio sin crear otros problemas, tenemos el otro tipo de accesos que fomenta la entrada, no de una persona o una pequeña familia, sino de grandes contingentes de gente que llegan en autocares. A mí me parecen en los accesos peatonales, y eso sí es verdad que está en relación con ese reencuentro con la ciudad que comentábamos antes; los accesos peatonales posibles significan una continuidad. Además, se beneficia la ciudad, porque la parte de la misma

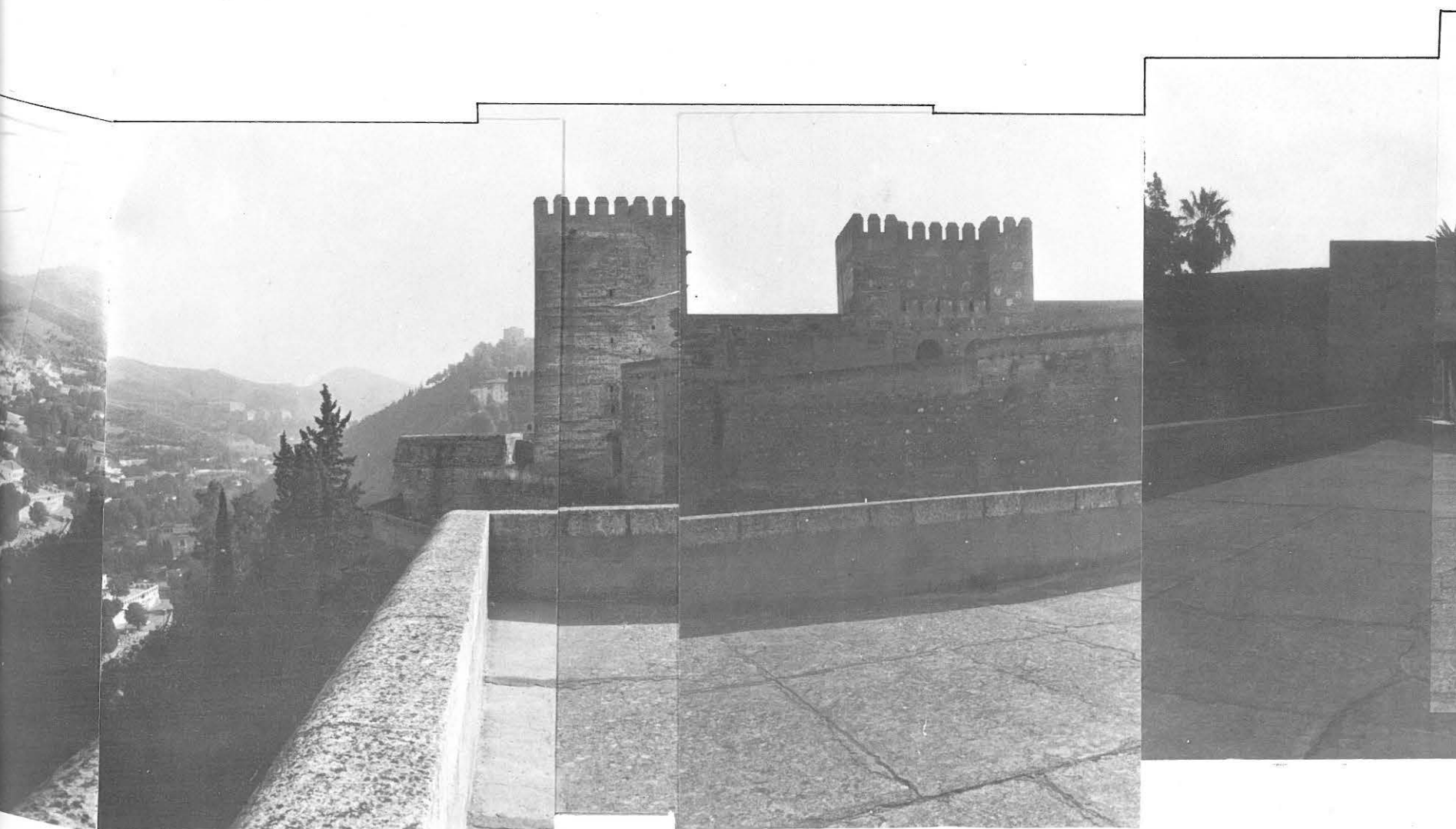
que más cerca está del monumento es la ciudad alta, con una estructura en callejuelas, con pendientes importantes, con lo que esto no sería drásticamente cortado por la presencia del monumento.

J.S.— Pensemos en el barrio que hay lindando con el Darro, que a partir de la tercera fila de casas está tan deteriorado; no creo que sea por la humedad, porque hoy las tecnologías de construcción son perfectas, y para remediar estas cuestiones en cualquier casco histórico, el soleamiento juega un segundo papel. Cuenta más la valoración de vivir ahí. Yo creo que si esa permeabilidad hacia la Alhambra es fuerte, meterá en carga barrios como éste.

P.S.— Te refieres a las calles que están pegadas a la Alhambra por la cara norte.

J.S.— Sí, en la cara norte, que es una cara con poco soleamiento. Hay una impresión generalizada en la ciudad de que este barrio está muy deteriorado por el clima; efectivamente, es una mala cara, y de hecho las instituciones culturales y los buenos cármenes se han situado precisamente en la cara sur, pero a mí me parece que estas cuestiones juegan un segundo papel. Si tú permeabilizas las vías y les das continuidad y fáciles accesos peatonales, y las potencias con las visitas a la Alhambra, seguro que esas viviendas se van a meter en carga, porque, desde luego, yo sería el primero en habilitar una casa de estas para vivir ahí.

P.S.— Lo que pasa es que esa zona está peor de lo que puede estar, pero puede mejorarse. Creo que, efectivamente, esa parte de edificación pegada a la Alhambra debe mantenerse, hay que limpiarla, y sobre todo, quitarle los elementos que ciegan las vías peatonales, que además son desconocidas. Aquí incide otro de los problemas que tiene la ciudad, como es su pésima orientación turística, cosa que ya no es sólo problema de un Ayuntamiento, sino de los organismos que se han ocupado y ocupan del turismo; yo conozco ciudades, por ejemplo Bath, con unos recorridos peatonales que yo seguí y que me sirvieron para tener en un par de días un conocimiento de la ciudad espléndido, y ví cosas más o menos importantes, más o menos alejadas del centro de la ciudad. En Granada no se puede hacer eso, no existe un plano ni un recorrido, y esto me parece que va a ser un te-



ma importante, hacer recorridos peatonales a partir de la Alhambra, pero hacerlos en función del visitante, bien de la ciudad o bien de fuera, que viene a conocer la Alhambra y que así al mismo tiempo va a conocer la ciudad...

J.S.— Y que va a ser un visitante mucho más cualificado que el del autocar.

P.S.— ... a ese visitante no le va a parecer igual desconocer la ciudad, va a meterse en el Albayzín, en todas las tramas residenciales próximas a la Alhambra que son muy desconocidas incluso para muchos granadinos, y al final conocerá también la ciudad baja, que tiene cosas bastante importantes, incluso hasta en sus aspectos más caóticos, como los barrios periféricos.

5. EL BARRANCO DEL ABOGADO

J.S.— El segundo tema era el del Barranco del Abogado, un tema clásico de cualquier ciudad que ha sufrido un proceso de inmigración; son viviendas autoconstruidas y aquí lo que se hace es dotar al barranco de unos equipamientos prometidos, y que el Plan Especial recoge. Se trata de incorporar al barrio a través de su elemento de vaguada, que es lo que le une a la ciudad, y, sobre todo, como intervención más importante con la famosa cota de visión desde la ciudad a la Alhambra, que consistiría en reagrupar estas viviendas entre el peatonal del Carmen de los Mártires a que nos hemos referido antes y el nuevo acceso que rodeaba el Cerro del Aire.

P.S.— El Barranco del Abogado, al estar ligado al tema Alijares, y con la postura que tomó el Ayuntamiento de que en el Plan de la Alhambra, tanto el tema del acceso como el de los equipamientos se iban a mantener a rajatabla, yo creo que era un poco como el fuego artificial de una batalla que tenían bastante mal. Pienso que hay menos problemas de equipamiento de la zona del Barranco —que los hay— que en la parte de la ciudad que pega a la Alhambra, que no es que funcione mal, la verdad es que son barrios de una calidad urbana bastante buena, con una clase media con un nivel adquisitivo suficiente para que determinados negocios funcionen,

y para que el barrio tenga mucha entidad. Por ejemplo, el Realejo es un barrio muy vivo ahora mismo, magnífico. Pienso que al Barranco del Abogado, con sus peculiares condiciones urbanísticas, de construcciones a veces casi en cuevas, y sobre todo en viviendas autoconstruidas, hay que darle su papel como pieza urbana y eso es algo a lo que no hay que tener miedo. El asentamiento histórico del barranco del Abogado debe tener su equipamiento, sí, pero no el equipamiento proyectado para Alijares, que era para Alijares exclusivamente (y que no se venga ahora con que era también para el Barranco del Abogado, porque no es verdad), que el equipamiento que se haga esté en consonancia con lo que hay ahí y procurar que el tipo de población que se asiente mantenga la calidad.

J.S.— Absolutamente de acuerdo, en el sentido de que es un barrio con una identidad y una fuerza enormes, y recuerda que hemos dicho que las casas que se quitaran por encima de la famosa cota, la 795 creo, se quitarían más porque esas casas no subsistían por sí mismas, al ser de difícil acceso y por estar en ruinas y abandonadas; más vale ir por ahí que tirar casas por tirar, pues incluso hay viviendas, las que están justo al final del camino del cementerio, antes de dar la curva hacia Alijares, que se han conservado.

P.S.— Lo que sí parece es que hay una intención de que eso no sea un proyecto tan especulativo como se estaba formalizando a través del tema Alijares, y esto sí me parece a mí importante, porque la tentación de construir en aquella zona es fuerte.

J.S.— En el momento que legalices esto, como no lo coartes con una colmatación del barrio, te va a saltar; eso es, si la empresa privada no se ha metido en el Barranco, es porque eran viviendas autoconstruidas.

P.S.— No les interesaba todavía.

J.S.— Estos procesos de autoconstrucción no son a veces tan malos como se ha creído; se han producido como los ensanches de los pueblos, de una forma bastante espontánea, y la empresa privada no ha entrado en ello.

P.S.— Pero se ha hecho ya la operación limpieza, a cargo del antiguo propietario; lo único que pasa es que como se trata de un barrio consolidado, con una cierta capacidad de edificación, se debe construir

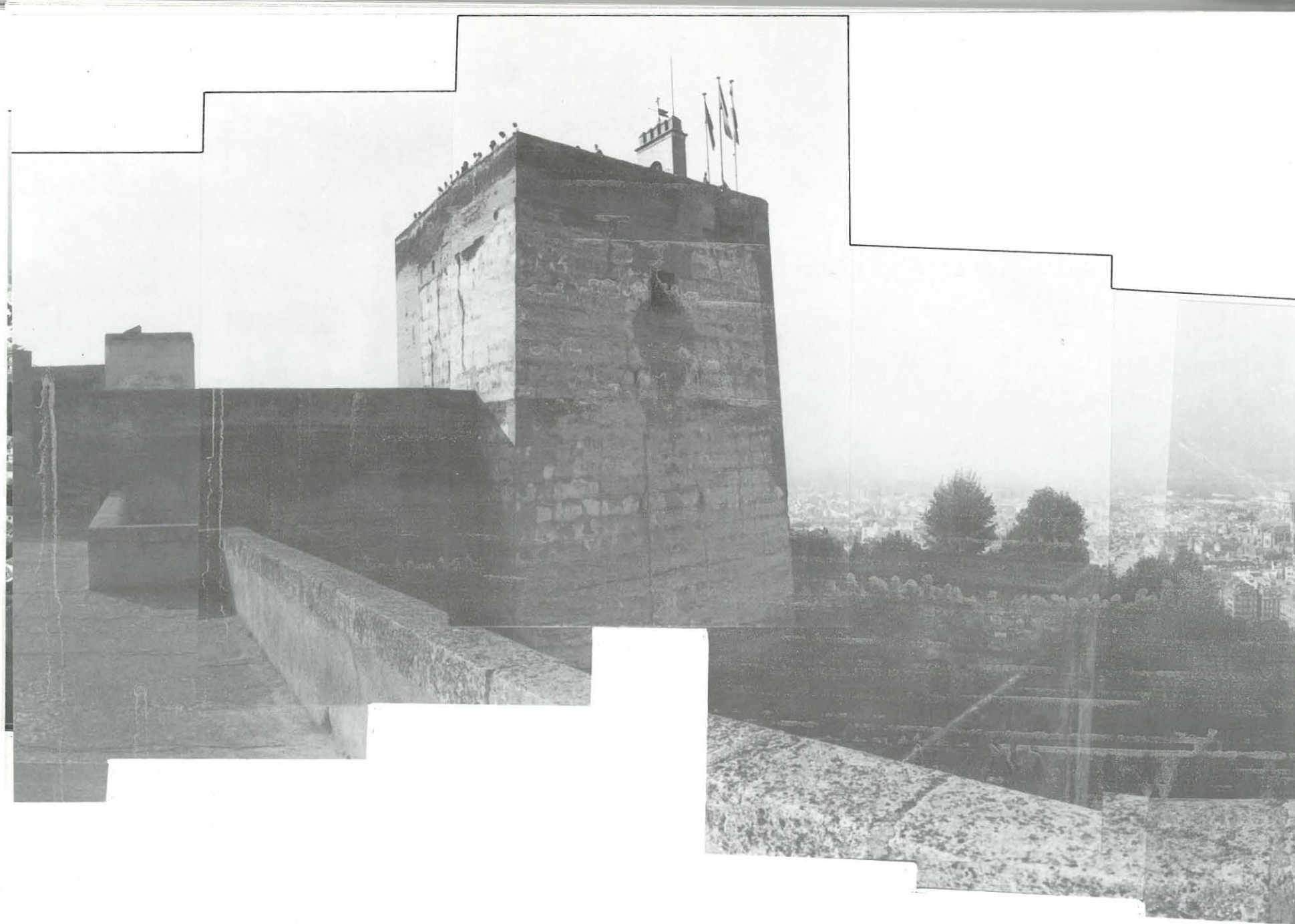
allí, pero sólo en ciertas condiciones. Aquello, por mucho que se quiera, no se va a transformar en un jardín y quizás ni siquiera convenga que aquello sea zona verde; de hecho, en el Plan Especial dejamos la posibilidad de construir.

6. EL RECINTO

J.S.— El tercer paquete es el del recinto monumental. Sobre el recinto, en el Plan hay muy pocas intervenciones y muchas sugerencias. Pocas intervenciones, que son la urbanización de la Cuesta de los Chinos y el desalojo de los aparcamientos del Hotel San Francisco para dar continuidad a la calle Real por el antiguo eje. El resto son las sugerencias que los investigadores que han trabajado en el Plan hacen respecto a restauraciones, investigaciones arqueológicas, paisajísticas. Son sugerencias al Patronato para que haga una política coherente de restauración, no como la que ha sufrido la Alhambra en los últimos tiempos. Y yo creo que el Patronato debería tener esto en cuenta, hacer una racionalización de estos trabajos y no seguir restaurando morteritos por aquí o por allá sin ninguna ligazón. En arqueología pasa lo mismo, hay que tener un programa de investigación arqueológica. El monumento no se toca, entre otras cosas porque está muy bien.

P.S.— ¿Qué pasa con la Calle Real, con esa terminación por el antiguo convento, hoy Parador?

J.S.— Cuando acaba la Calle Real hay un desvío a la derecha y se entra por el paseo que proyectó Prieto Moreno, que va casi bordeando la muralla; esa calle era realmente una calle de la ciudadela, pero el eje central real era el que precisamente iba atravesando el Palacio de Yusuf I, que estaba entre el Parador y las ruinas actuales, y eso ahora mismo queda un poco al borde, primero porque el Parador de San Francisco necesita una cierta intimidad (que yo creo que no la pierde, aunque también me parece discutible que la tenga en tan alto grado), y en segundo lugar porque los jardines son tan preciosos y las ruinas tan interesantes que creo que deben ser elementos visitables, pero ahora se quedan siempre al margen; el visitante, ese paseo, como está bordeado de setos, lo hace muy rápidamente, porque casi es un cordón umbilical con el Generalife y la gente, cuando se mete en ese cordón...



P.S.— Pero es que a ese paseo se le niegan los espacios realmente urbanos que tiene alrededor. El visitante va por la calle, pero no puede disfrutar el jardín.

J.S.— Volvemos de nuevo a la originalidad del trabajo que hemos hecho: entender la Alhambra como un espacio urbano más que como un conjunto de piezas arquitectónicas en donde, una vez has visto un palacio, se te dice: «Vaya usted al próximo palacio porque lo demás, el campo que hay alrededor, no le va a interesar para nada». Yo creo que las calles, la ciudadela, las ruinas, tienen un aspecto incluso lúdico, en relación con la ciudad, que debe ser tomado por el visitante (y no por el turista únicamente), por el visitante de a pie de Granada para venir a visitarlo a cualquier hora.

P.S.— En ese sentido hay una tradición muy asumida por la ciudad, como era el paseo hacia el Carmen de los Mártires, que con todas las desgracias y problemas que le ocurrieron al Carmen se cortó al cerrarse. En la ciudad había un uso lúdico del Carmen de los Mártires, incluso yo diría que la visita en algún aspecto estaba más positivamente organizada, quizás porque no había tantos problemas como con la Alhambra y la gente estaba en ese jardín con bastante libertad; tampoco había elementos negados al visitante, como pasa en la Alhambra, en donde hay cosas que hacen filtro de otras, o en jardines como el del Parador, que son de uso exclusivo del Parador, cuando son un mirador fenomenal. Ese tipo de cosas son las que yo creo había que devolver a la Alhambra, para que la visita fuera completa y el visitante tenga las visiones de la Alhambra superpuestas a través de unas visitas complejas o digamos abiertas.

J.S.— Es como si para ir a la Catedral de Granada le pones a una persona en la Gran Vía dos setos y le dices: «Ahora usted va inmediatamente a la Catedral», y no es así, el señor que va a la Catedral puede ir comprando por las tiendas de alrededor... y ahí arriba se podría hacer así. Yo creo que en los últimos años los técnicos hemos hecho las ciudades demasiado aburridas, pienso en la racionalización de las tramas y todo eso, y aquí se ve este fracaso todavía, en el sentido de los aspectos lúdicos, simbólicos que estos espacios tienen, que son fantásticos.

Otro aspecto importante de este paquete sería el de la catalogación arquitectónica, la catalogación

vegetal y los itinerarios propuestos, que tienen mucho que ver con lo que hablábamos al principio del turismo. En el libro del Plan aparecen como 5 visitas. Yo creo que es una tontería que el visitante, para una hora que va a estar en la Alhambra, tenga que ir sólo al Patio de los Leones; se le puede proponer otro recorrido para llegar al final al Patio de los Leones.

P.S.— Por ejemplo, dos días en la ciudad...

J.S.— Que es lo que pasa cuando vas a Florencia. Para ver la sala de Leonardo da Vinci te tienes que poner en cola, y tienes que pasar la noche en la ciudad. Yo creo que la catalogación arquitectónica ha sido importante, pues va a servir de apoyo para muchos estudios en la ciudad y se ha hecho un trabajo reflexivo sobre el elemento arquitectónico. La catalogación vegetal quizás es más simbólica, pero también recoge lo más importante.

7. ALIJARES

J.S.— El cuarto paquete, es el de los Alijares. Aquí es donde más se nota la intervención, donde más aportaciones hay. La vocación de todo esto es ofrecer a la ciudad la posibilidad de un gran equipamiento público, porque el terreno es bellissimo, incluso es más alto que la Torre de la Vela; se ve la ciudad y todas las cubiertas de la Alhambra. Ofrecer esta alternativa de un gran equipamiento a la ciudad, incluso de apoyo a la Alhambra, es importante, pues yo creo que a la Alhambra le faltan esos parques y apoyos para preservar más aún su recinto, el *sancta sanctorum* de la ciudadela. Pienso, por ejemplo, en ese amplio césped que existe en la Torre de Pisa; creo que esta pieza de los Alijares puede servir de rótula entre los jardines geométricos y más urbanos de la Alhambra y el suelo rústico; y, al mismo tiempo, como oferta a la ciudad de un gran equipamiento.

P.S.— Ahí sí tiene sentido ese equipamiento, pero no para el Barranco del Abogado..

J.S.— Para el Barranco del Abogado sería una locura, porque es como cinco veces más grande. Tiene sentido para la ciudad, que lo toma como un gran equipamiento público y lúdico. Incluso hay una idea en el Plan sobre los Alijares, sólo como sugerencia,

que es este museo al aire libre de esculturas.

Entraríamos ya en el suelo rústico protegido; está muy bien esa mezcla de suelo repoblado forestalmente y de suelo agrario, con plantaciones de olivos y pinares; se trata de un paisaje de una belleza singular, y la operación consiste en el proyecto del Jardín de Invierno, en el que lo que se hace es simplemente ordenar la demanda que hay. Hay una operación importante, que es intentar no darle acceso por medio de vehículos y acceder a él por medio de transporte público o el famoso funicular, que podría estar bien, pues uniría el Jardín de Invierno a la ciudad mediante este medio de transporte, que además es limpio y evitaría asfaltar el camino. Yo creo que no se pueden hacer más intervenciones duras en esta pieza de suelo protegido, sino actuaciones blandas, de caminos peatonales, y que los accesos estén muy controlados por el transporte público, bien por autobús eléctrico o funicular, por su gran capacidad de transporte y por ser ecológicamente muy limpio.

8. EL ACCESO SUR

Queda por comentar el último paquete, el del acceso sur y un comentario rápido también del sistema de transportes. El acceso sur ha sido el tema de debate fundamental, y creo que ha sido muy meditado por todo el equipo porque tiene aspectos fundamentales. Digamos que aquí se suman muchas cosas: la peatonalización de Gómez, la idea de un acceso no hecho exclusivamente para la Alhambra, sino como un acceso que ordena el suelo urbanizable programado en el segundo cuatrienio, el que se desarrolla a lo largo del Camino de la Sierra, lo cual, a su vez, se conecta con el crecimiento por esa ladera. Recordemos que las acequias, los caminos peatonales e incluso las calles que existen, todas tienen ese grado de deformación, de peinar la ladera, y ello está también relacionado con la subida a la Alhambra del motor de explosión, así como finalmente, con la necesidad de descongestionar el casco histórico de las entradas de los grandes trailers a través de la cuesta Gómez. Yo creo, pues, que el acceso sur es como una coctelera de todas estas cuestiones que el equipo ha asumido y a las que podrían haberse dado otras soluciones, pero que probablemente conducirían a



ORUJO

un fracaso por no ser asumidas desde las plataformas de decisión de más altura. Hemos tomado una decisión que es bastante realista a la vista de los problemas que hay y que es bastante asumible por la propia administración; incluso el Plan General de Granada la ha incorporado a su texto refundido, según la información del pasado mes de septiembre. Yo creo que la propuesta se mantiene en un equilibrio difícilísimo, pero en un límite entre los problemas que hay y las necesidades que la propia administración se plantea.

P.S.— En mi opinión, el problema que tiene el acceso es que deja una nueva vía abierta de penetración hacia la Alhambra, y se ha demostrado que, en la Alhambra, cualquier vía de penetración ha sido utilizada siempre por los vehículos con motor de explosión y por tanto ha influido en el proceso de degradación del monumento. Ahí está, por ejemplo, el Caidero, que ahora sólo se utiliza como vía de salida; el Caidero fue en primer lugar un tranvía-cremallera que iba desde Molinos dando la vuelta hasta la Alhambra, y que se hizo, en el fondo, para conectar con el Alhambra Palace. Casi todo lo que ha tenido carácter de apertura grande ha influido en la entrada de vehículos en la Alhambra. Y el vehículo es una cosa todavía soportable, pero no el gran autocar. A mi me parece que el acceso sur, el problema que deja pendiente es que está abierto para seguir con el mismo régimen de visitas que se hace en la Alhambra, que yo creo que es uno de los elementos destructivos y que ha provocado ese gran disparate de los usos hoteleros colocados allí, como el de otros usos, que deberían haber tenido en la Alhambra una limitación mucho más seria. De acuerdo en que este acceso va a ser asumido por las distintas entidades responsables del tema, pero va a facilitar que se siga llegando por autobús, y será muy difícil de frenar esa tendencia que ha cogido la visita turística a la Alhambra, que está más asumida que lo del acceso peatonal. El acceso sur creo que está al servicio de ese tipo de encuentro con la Alhambra, que es precisamente el más negativo, el que menos interesa a la Alhambra y a la ciudad. Tú hablabas del visitante que viene de Marbella con la promesa de volver al pub a las 7 para tomarse un whisky; la verdad, si es para él para quien tenemos que seguir abriendo accesos... A un recinto como éste, que se define por su inexpugnabilidad, todo lo que sea abrirle grandes accesos signifi-

ca romper esas defensas, y se ha demostrado a través de la historia que los monumentos resultan bastante débiles cuando se les rompen esos mecanismos de defensa.

J.S.— Absolutamente de acuerdo contigo, pero con un matiz. La única tranquilidad que nos deja a todos, creo, es que lo que hay que dejar muy claro para la Administración que recibe el documento, y lo debemos decir, es que el Plan Especial no se ha hecho sólo para el acceso sur. Yo diría más: me creo el acceso sur, siempre y cuando vaya totalmente acompañado del resto de propuestas que en el Plan Especial se contemplan, y no hablo sólo de propuestas físicas de intervención urbanística, sino de propuestas de visitas y de estancias en la Alhambra, de permeabilidades, de potenciación de otros elementos de transporte, etc.

P.S.— Sin embargo, cuando en el equipo estábamos discutiendo lo del acceso ya había librado dinero para ello y también mucha prisa para que lo utilizáramos. El acceso sur de alguna manera consolida toda una forma de entender el monumento, que, más que en nosotros, está en los órganos que rigen la ciudad y la política cultural, y es algo que se da como inevitable. A lo mejor es una utopía pensar que la Alhambra podría funcionar sin un acceso rodado de ese calibre, pero yo lo creo; no digo que no sea difícil, pero como ese uso lo que consolida es la visita mastodóntica a la Alhambra, a ésta no le pasaría nada por quedarse sin ella, todo lo contrario.

J.S.— Yo estoy de acuerdo contigo en el tema de que ha habido muchísima presión en la demanda de este asunto, y que este problema es uno más de los que se plantean en el Plan Especial, quiero decir, que la permeabilidad peatonal a través de los bordes de la Alhambra me parece una alternativa que no tiene nada que ver con el acceso sur, pero de tanta importancia como éste; incluso te digo más, yo considero que la inversión de la Administración debería estar dirigida y programada para resolver no solamente el acceso sur y decir a continuación: «ya hemos resuelto los problemas de la Alhambra». Si esto fuera así, yo me vería muy frustrado, e incluso te diría que me vería manipulado.

P.S.— Ya que estamos hablando también de los otros accesos, de las otras formas de entrar a la Alhambra, convendría al menos citarlos.

J.S.— Por supuesto: el autobús eléctrico, el as-

censor por el Darro...

P.S.— El ascensor ha sorprendido algo a la gente, aunque ya había proyectos anteriores.

J.S.— Realmente no estamos descubriendo nada, porque los cuatro elementos tecnológicos se han planteado alguna vez. Lo del ascensor por el Darro provocó algún miedo en las Jornadas por aquello de meter más carga de gente en el monumento, pero yo creo que es posible; de hecho es un viejo proyecto que parecía necesario recoger. Los ascensores, además, se están instalando en el casco histórico de Lérida, por ejemplo, y en otros muchos sitios, como Atenas o Salzburgo. Después estaría el tercer elemento, el tranvía; la peatonalización de Gómez pasa también por instalar un transporte público fácil y de mucha intensidad. Y finalmente, el debatido funicular, que yo creo no se merece tanto protagonismo. El funicular es un transporte ecológicamente perfecto y con una gran capacidad de maniobra, y que para la ciudad sería además un divertimento espectacular. Cuando a la empresa que ha realizado el proyecto, que es la que monta todos los funiculares en el centro de Europa, le envié los planos y vieron de qué se trataba, la respuesta, y está por escrito, fue: «esto es fantástico»; es decir, la Alhambra, sexto monumento del mundo, un cementerio, un parque allá arriba y los Alijares, «si nos piden la oportunidad de instalar el funicular, eso es una inversión absolutamente rentable», porque se convierte en el gran elemento de transporte público de la ciudad.

P.S.— Yo comprendo la extrañeza de la gente, porque también el momento de plantear este tipo de cosas hubiera sido antes, y no se hizo, y eso que hubo tentativas en donde está la iglesia de San Pedro, a finales del XIX y principios del XX; en otros sitios se hizo antes, la euforia de la conquista tecnológica hizo que se utilizara este tipo de medidas en algunos monumentos europeos, pero cuando se planteó en Granada por primera vez no había dinero ni ideas suficientes para ponerlo en marcha, y potenciar proyectos tardíos en un momento en que se discute el problema de la tecnología para este tipo de cosas..., pues es lógico que haya gente recelosa con el tema. Pero yo pienso que es mejor un tranvía cremallera, por ejemplo, que un acceso al tráfico rodado, es mi opinión, aunque sé que no es compartida por todo el mundo, y en el plan hay eso, ofrecer alternativas: acceso peatonal, acceso por medios mecánicos menos agresivos y que puedan servir a la ciudad, como tantos hay en otros sitios.

J.S.— ¿Y tú no crees que estas tecnologías, que son bastante lúdicas, muy feriales, y muy dirigidas hacia la ciudad (un funicular que parte de la Biblioteca del Paseo de la Bomba y que lleva a la gente en una primera parada a los Alijares, Alhambra y cementerio, y con una segunda parada al Cerro del Aire en sólo unos minutos y con una gran posibilidad de transporte público) se convertiría en un divertimento ferial muy divertido y muy asumido?

P.S.— Pero va a tener sus detractores, porque es un elemento que se ve, mientras que el tráfico rodado curiosamente no se ve desde fuera. En la Alhambra han pasado cosas muy graves que no se ven, como el gran socavón que se hizo en el Campo de los Mártires; pero en fin, yo creo que, aunque tardíamente, se deben incorporar estos elementos.

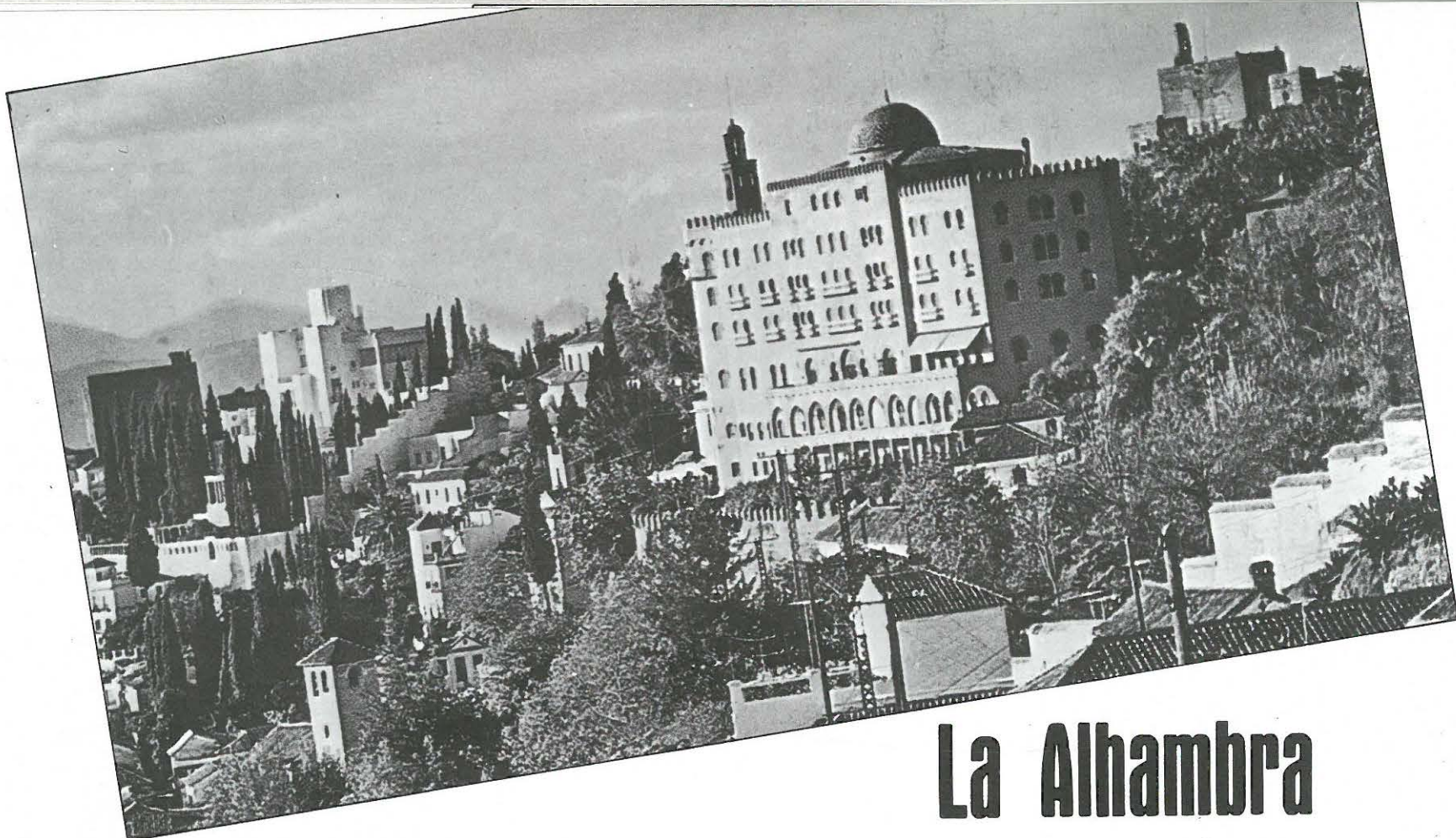
J.S.— Yo haría una especie de regla de tres: el funicular se ve tanto como se puede ver cualquier otro acceso, y el coche se ve tan poco como se puede ver una cabina. De todas formas, lo que sí hay que decir muy claro, y en la exposición pública también, es que esto es lo que hemos pensado, que no somos nadie para tomar la decisión final, que debe ser pública, pero que, asimismo, no nos hemos dejado casi nada, creo, en el tintero, y que, lo que se haya quedado fuera, pues estamos en el momento de decirlo, y que del debate público salgan las decisiones que sean, y todos tan felices.

P.S.— Hay otra cosa que me parece importante, aunque también se podría hablar de ella en otro momento, que es el tema del cementerio, que en mi opinión tiene para la ciudad una carga simbólica importante.

J.S.— Parece que el cementerio tiene capacidad para muchos años; de hecho, el Plan General no ha planteado ninguna sustitución, cuando podría haber estado bien pensar en esa posibilidad, más que por capacidad, para no hipotecar el futuro de la ciudad a ese solo cementerio. Este cementerio, posiblemente, no se deba quitar nunca, pero lo que debe evitarse es la tentación de ampliarlo cuando el cementerio se agote, que es lo que yo me temo. Es decir, tal y como está, perfecto; pero como no preveamos otros sitios, seguro que dentro de cincuenta o cien años se empezará a enterrar gente comiéndose suelo rústico, lo cual me parecería una aberración, porque se produciría en una pieza fuera de escala.

P.S.— Sí, es un debate que debe plantearse.

J.S.— Saldrá en algún momento; sin embargo, el Plan General, curiosamente, no plantea nada a este respecto■



Doble Alhambra

Pere Ginterrer

Dos Alhambras hay, la real y la de la mente. La de la mente, icónica —la Alhambra del *gadget* y la oleografía— no sólo suplanta a la real, sino que se funde con ella. La principal virtud de la Alhambra, hoy, es que parece una imitación de la Alhambra. Los baños restaurados en el XIX resultan tan verídicos como la sala donde (¿no?) murieron los Abencerrajes de Chateaubriand. Y el salón que, en la época isabelina, reprodujo la Alhambra en el interior de *bibelot* del palacio de Aranjuez tiene la misma luz de encaje rojo de la serranía regida por la Alcazaba.

Aspereza, roquedales, y suavidad que verdea, líquida, en el Partal. Todo es, o parece, a un tiempo realidad y simulacro. Lo he dicho antes: "Granada es una decoración luminosa de Fortuny". Ciudad para los sentidos y para el intelecto: ciudad para los ojos, sí, pero también, *cosa mentale*, como la pintura para Leonardo. Arquitectura de espejos y reflejos: cada paraje, en la Alhambra, existe a la vez en sí y en su representación plástica, que el espectador conoce previamente. En este sentido, la Alhambra es única, en mi experiencia al menos. En efecto: hemos podido ver muchas veces fotos de *Las meninas* o de Venecia, pero al ver realmente esta ciudad o el cuadro de Velázquez sentimos que los vemos por primera vez. La Alhambra, en cambio, corrobora, obsesiva y turbadoramente, no ya sus fotos, sino incluso sus imitaciones. (Y, con todo, la luz de la Alhambra es única: sólo se da en la Alhambra).

Prolongación ideal de la Alhambra es el hotel Alhambra Palace. Por fuera, un decorado de la Metro; por dentro, un escenario de estuco para errabundos y giróvagos, una morisquería para personajes de Tennessee Williams, un espacio más de la Alhambra verídica. ¿No vivirían aquí a gusto los héroes de Mankiewicz, los de Minelli, como vivieron Albéniz o Washington Irving en la Alhambra estricta? El arte de la copia, en que fue maestro el granadino Fortuny, explica en parte la fascinación toda del recinto alhambrí. La Alhambra imita a la Alhambra, es decir, a un arquetipo. Ver la Torre de Pisa o la Venus de Milo agota la experiencia en contemplación; ver la Alhambra no disipa la obsesión tantállica de un mito inaprensible. La Alhambra es una greguería ■

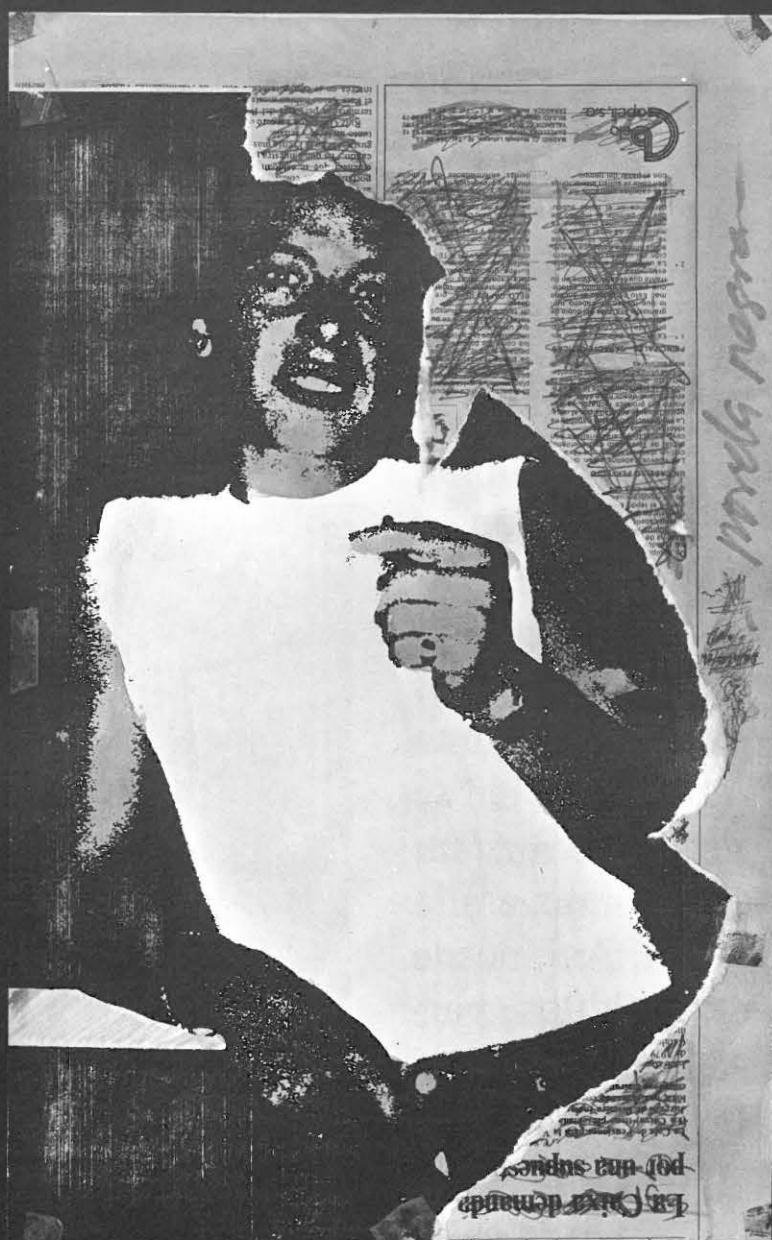
La Alhambra somos nosotros

Luis Antonio de Villena

Más allá de su espléndida realidad, la Alhambra es para mi un conjunto de evocaciones, una continuada metáfora. Por ejemplo, me sugiere —muy al fondo— *lo vegetal*. Probablemente porque mi primera visita (estaba en el colegio) fue a fines de la primavera, y todo el montículo rebosaba agua y frondas de verdor. Subir al palacio era insertarse en una vegetación lujuriente, y las columnas, almocares y adornos no parecían sino la prolongación de esa selva...

Después asocio a la Alhambra con el contraste, con el amor y con las noches de luna. En un viaje (en marzo o abril de 1974) un amigo granadino me mostró minuciosamente el recinto. Como yo era un viajero sentimental y enamorado, hallé en las delicias del palacio árabe el correlato objetivo. Claro que siendo también como era (y soy) un fervoroso del Renacimiento, casi puedo decir que por primera vez me fijé en el deslumbrador palacio de Carlos V, tan cesáreo, tan italiano, uno de mis monumentos favoritos... La noche de otro de aquellos días mi amigo y yo (viviendo ambos respectivas historias amorosas y granadinas) subimos a la Alhambra —olía a jazmines o a galán de noche— y vimos que la luna la cubría como un manto lácteo. Y allí, acodados en algún pretil, lloramos un buen rato, mansamente, porque nos creíamos felices y un punto —remoto— desdichados, es decir, llenos de fuego y plenamente vivos.

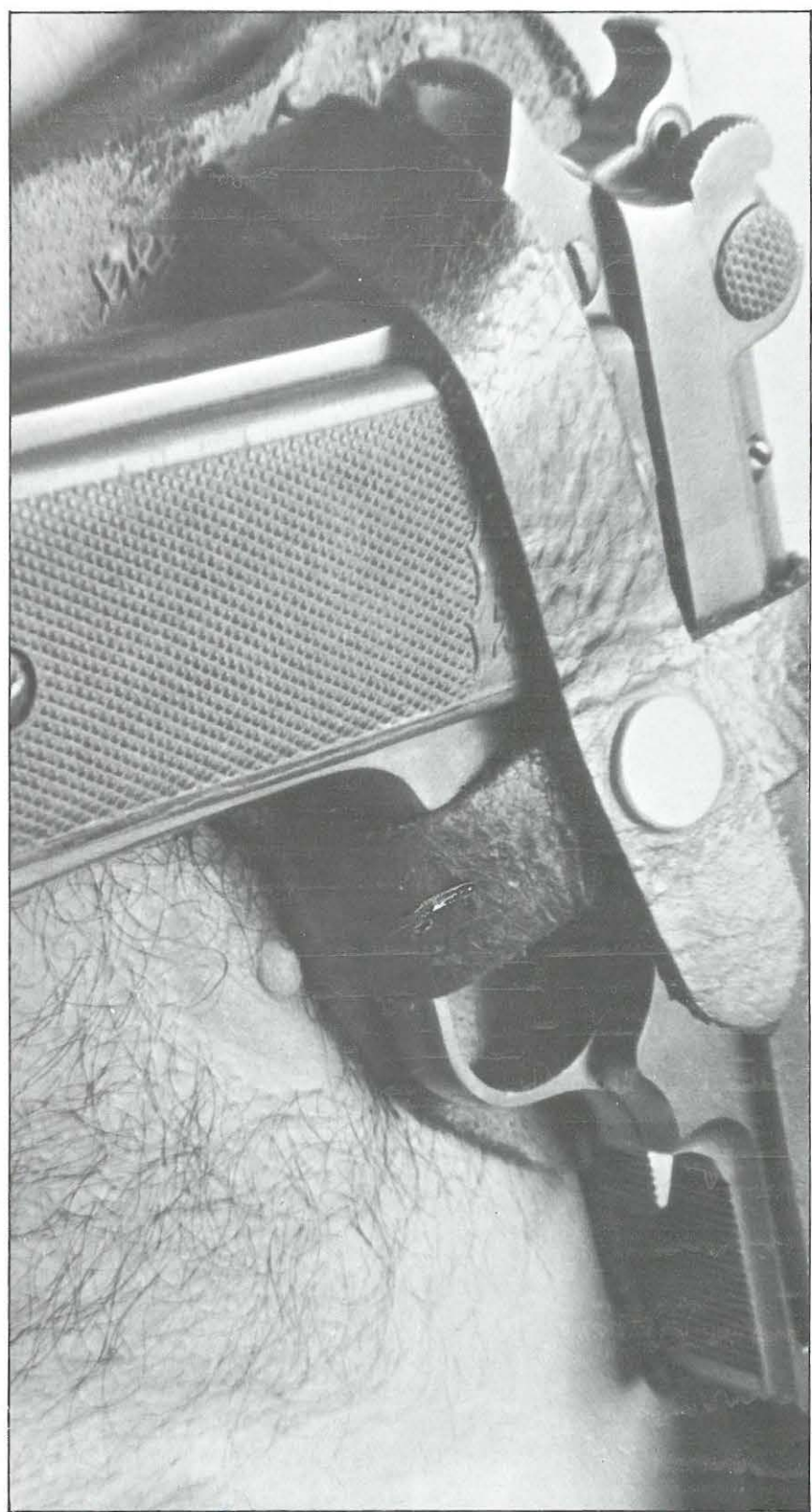
La Alhambra, además, me recuerda a África, salvo el coso renacentista. Hubo un día (años más tarde) en que una prodigiosa luz golpeando desde un cielo azul purísimo sobre esos muros rojos me recordó (o me tornó presente, por ser más exacto) algún hermoso lugar de Túnez que me había entusiasmado poco antes. Faltaba acaso el olor (nunca la luz) para que asimismo me hubiese retornado a Fez, y a un hotel de allí que semeja una pequeña, y menos antigua Alhambra. Y naturalmente Alhambra es fiesta, por lo que uno ve en la filigrana y su ensoñación nazarí, y porque no hay ciudad en el mundo que no tenga un cabaret (e incluso de buena mala nota) titulado así: *Alhambra*. ¿Cómo no querer entonces, a la que, sino darnos cuenta nos resume? La Alhambra somos nosotros ■



POLICÍAS Y LADRONES

BAJO LA TRAMA

Un policía es un policía y un ladrón es un ladrón. Al menos, así eran las cosas hasta no hace mucho. Tenía sus ventajas un reparto tan esquemático de papeles para los actores sociales. Eran los tiempos en los que no había la menor duda acerca de a quién se designaba con el rótulo de *gente de orden*: siempre a la misma. Lo que cambiaba era la parte de la que cada cual estaba. Así, desde la grata deuda contraída con malditos, perdedores y bohemios, la ética entre existencialista y cínica de una época de la cultura de izquierdas prefirió siempre al reo antes que al juez, al culpable antes que al inocente, al ladrón antes que al policía, y ello además de por razones obvias, por el escaso atractivo de la higiene moral. En esos tiempos, algo parecía muy claro: *sociedad, sistema, estructura*, eran sustantivos condenados a arrastrar por la historia el lastre de una culpa congénita y original. Ellos eran —en aquel nominalismo nutrido de programas dobles y novelas mal traducidas— la alienación, la opresión, la explotación, y también los generadores de legitimidad para el ladrón excluido del reparto del pastel. Por su parte, los agentes del orden caían del mismo lado que el rico banquero al que saludaban cuando por la noche volvía de alguna fiesta y ellos hacían guardia a su puerta sin osar mi-



ATANCE/FERROL

rar a la joven esposa rubia que acompañaba al rico carcamal. Estaba todo claro, y hasta éramos capaces de volver solidario al rabioso individualista que solía ser nuestro héroe.

Ahora parece que nos han puesto una de aquellas gafas que daban para el cine *en relieve*, con papel de celofán en vez de cristales (celofán rojo para el ojo izquierdo, azul para el derecho). Nos las poníamos con la esperanza de ver más y mejor, de ver *en relieve*, pero sólo conseguíamos que los rostros de la pantalla se superpusieran por culpa del estrabismo que nos provocábamos y acabábamos confundiendo todo. Así es ahora. *Policías, ladrones*, se han vuelto palabras inestables y con una notable capacidad de entrecruzar e intercambiar sus campos semánticos respectivos. No es fácil orientarse. Expresiones como *corruptelas judiciales* aparecen como temas de unas jornadas organizadas desde el propio Poder judicial. Pareciera que gobernar o mandar es gestionar ese tipo de cosas, tomar posesión de una realidad podrida y procurar contener su tendencia al pudrimiento general e incluso sacar algo positivo de su gestión. Y eso es inquietante, más aún si se suma a historias tan edificantes como al que debe haber en torno al escueto alias de «El Nani».

Hoy, no hay canallas o sinvergüenzas. Hay *la trama*, una red sin nombre tendida sobre nuestras cabezas y por la que sospechamos que circulan —confundidos hasta entre sí— los malos de verdad. ¿Importa a quién le venden las armas unos? ¿Importa a quién se las compran otros? ¿No es posible que tengan entre ellos códigos especiales de identificación para no perderse en su misma

trama? Esos malos no tienen ya la especialización de las organizaciones que veíamos en el cine. Lo mismo derrocan una dictadura que la alimentan con la sangre de un pueblo; lo mismo son expertos al servicio del futuro más *razonable*, que profesionales de cualquiera de los oficios tradicionalmente indignos. Así están arruinando —y eso es lo de menos— lo que la pobre imaginación aportó a aquella ética de entonces.

Ya no podemos seguir haciendo equivalencias rápidas. Dos textos de los que publicamos en las páginas que siguen —uno sobre la mafia y otro sobre la droga— están muy lejos de cualquier adhesión romántica al lado *oscuro* y *salvaje* de la vida. La impresión más directa que producen es la de que estamos viviendo *bajo la trama*, y que eso es ya una forma de vida, una especie de segunda naturaleza que poco a poco nos van implantando para que al final aceptemos desayunarnos cada día —como el fantástico Capitán Red de Polanski— una pobre rata a la que nos unen muchas más cosas que las que podamos tener en común con los amos de la tierra. Como si hubiera dos historias, allí arriba no para el desfile, y cuesta creer que tanto y tanto sea verdad; aquí abajo, *bajo la trama*, nos gana el sentimiento de que la historia se repite y de que sigue empecinada en acabar mal.

Pero precisamente por eso puede que tenga todo su sentido seguir diciendo que un policía es un policía y un ladrón es un ladrón, aunque ahora sea más difícil distinguirlos. Después de todo, sigue siendo pertinente la pregunta que Brecht ponía en boca de uno de los personajes de su *Mahagonny*: «¿Qué significa atracar un banco en comparación con fundarlo?».

Un Estado dentro del Estado

LA MAFIA, PODER

REACCIONARIO

Alfredo Galasso

El autor de este ensayo sobre la mafia y la lucha contra la poderosa organización criminal es catedrático de Derecho Privado y, hasta mediados de 1986, miembro del Consejo Superior de la Magistratura de Italia. Desde este puesto, Alfredo Galasso sostuvo y apoyó los trabajos de, entre otros, el juez Falcone, que permitieron finalmente llegar al histórico proceso de Palermo contra la mafia. En dicho proceso, Alfredo Galasso interviene como acusador privado de la familia del general Della Chiesa, que llevó una lucha abierta y frontal contra la mafia hasta el momento de ser asesinado por ella.

Para el lector español, este ensayo presenta un doble interés. Por una parte, informa acerca de las dimensiones actuales de una organización que, como ya empieza a saberse, está utilizando España como país en el que *lavar* el dinero *negro* conse-

guido en el tráfico de drogas y armas, y por tanto extendiendo aquí su modo de actuar, incluida la connivencia con servidores del Estado. Es bueno, pues, que una información de primera mano como la que OLVIDOS ofrece vaya sustituyendo a imágenes tópicas de la mafia que, como A. Galasso explica, resultan ser perfectamente funcionales con sus intereses. Por otra parte, el profesor Galasso centra su atención en el papel de los jueces en la lucha contra la mafia. Para el lector español, el tema no puede ser más actual, pues aunque las condiciones históricas y políticas de Italia y España no sean comparables, hay problemas y actitudes que tienen entre nosotros una traducción casi simétrica.

Todo ello, claro está, al margen de otras lecturas —no literales, pero igualmente jugosas— que el texto permite y que, sin duda, a nadie escaparán.

Hoy como ayer, la mafia es violencia reaccionaria. Por eso, la lucha antimafia es una toma de posición muy clara desde un punto de vista político e ideológico. Pudo haber alguna ambigüedad y alguna perplejidad en otros momentos de crisis de la democracia; por ejemplo, pudo ser más complicado para la izquierda tomar una posición decidida contra el terrorismo rojo; pero las cosas son ciertamente diferentes en el caso de la batalla contra la mafia, precisamente porque siempre fue evidente el signo conservador y reaccionario que los intereses mafiosos mostraron en todas las fases históricas de esta trágica y sangrienta experiencia.

LA DIMENSIÓN ACTUAL DE LA MAFIA UN SALTO CUALITATIVO

La mafia se presenta estrechamente conectada con un determinado estrato económico-social. En estos decenios, se ha desarrollado en Italia —y aspira a extenderse a otros países occidentales— un sistema de poder dentro del cual las organizaciones de tipo mafioso se han convertido, de manera cada vez más extendida e incisiva, en sujetos activos en el terreno económico-social y en el político-institucional, tendiendo a realizar, si no un verdadero y auténtico proyecto político, desde luego sí una «función política». Pero ¿no fueron siempre así las cosas en el pasado? Sí; sin embargo, el problema es de nivel y de dimensión, que a veces cambian también la cualidad del fenómeno en cuestión. Justamente por eso hay que despejar rápidamente el terreno de interpretaciones equivocadas puestas en circulación hace algunos años, cuando el escritor Leonardo Sciascia afirmó que los mafiosos no necesitaban ya a los políticos.

Lo cierto es lo contrario, sin embargo. Basta consultar algunas investigaciones recientes de la policía y la magistratura para comprobar lo numerosos e intensos que han llegado a ser los vínculos entre mafiosos, administradores públicos, dirigentes de partidos. Es ésta una cuestión que merece algunas consideraciones.

Por lo pronto, no es verdad que sólo hoy tenga la mafia la posibilidad de reclutar directamente el personal político —uso esta expresión algo tosca para simplificar—. Eso ha ocurrido siempre. La gestión directa de la política por parte de la mafia en muchas zonas de Sicilia y el Sur es un dato constante, no una novedad de ahora. La novedad está, por el contrario, en el alto grado de conexión entre mafia y camorra, grupos económicos y financieros y poderes públicos. Está ya suficientemente documentada, por lo demás, la expansión de las organizaciones mafiosas y camorristas en el tráfico internacional de drogas y armas. Este es otro factor de novedad que debe hacer reflexionar. Por ejemplo, yo no sé si el atentado del tren de Bolonia fue querido por la mafia, pero creo sin embargo que existe un terreno común en el que se da una coincidencia de intereses entre bandas criminales de matriz diversa y con distintos fines. Lo que resulta evidente es que las relaciones entre mafia, camorra y P2, entre mafia y exponentes del terrorismo de derecha, así como la convergencia de intereses entre camorra y terrorismo rojo, demuestran la existencia de una coincidencia de fines destructivos, además de una coalición de hombres y medios que apunta al corazón de la democracia. Las instituciones democráticas están siendo vaciadas y corrompidas desde dentro por la gran criminalidad, que al mismo tiempo golpea a los representantes más empeñados en la defensa de la legalidad y la garantía de los ciudadanos, sobre todo los magistrados honestos y capaces.

Se trata, por tanto, de terrorismo político-mafioso. Y lo que ocurre en este nivel no puede ser investigado exclusivamente por la magistratura y la policía, porque cuando la coincidencia de intereses es de naturaleza política, resulta particularmente difícil encontrar la conexión que se traduzca en prueba válida ante un tribunal, aun en el caso del juez más capaz y el mejor investigador. Pero no se puede olvidar que las investigaciones judiciales y de la policía, como también algunas encuestas parlamentarias, han puesto a la luz que no existen territorios ni sectores de actividad económica, viejos o nuevos, en los que la mafia renuncie a introducirse utilizando una variada gama de instrumentos tradicionales, no sólo el asesinato, sino también la intimidación y la corrupción. Ciertamente, la inmensa disponibilidad de dinero procedente del mercado de la droga y la fuerza que ha adquirido en el plano financiero, han permitido a las organizaciones mafiosas dar un salto cualitativo: ha aumentado, en vez de debilitarse, el empeño en la penetración en otros sectores de la actividad económica y en otros intereses, así como la capacidad de presión política. En efecto, hoy comprobamos que a la persistencia de acciones mafiosas en las zonas pobres (del abigeato a la extorsión de comerciantes y artesanos) se suma la progresión de una presencia mafiosa en la agricultura transformada, en particular en la producción sofisticada del vino, el comercio al por mayor, las empresas públicas y privadas, en toda la gama de intereses que se mueven en las áreas metropolitanas, empezando por la especulación inmobiliaria. Es una antigua tendencia de la mafia, pero que se renueva, al adaptarse a los cambios de la situación econó-

mica y a las grandes transformaciones sociales, como ocurrió en el movimiento del campo a la ciudad en los años cincuenta.

En épocas más recientes, lo que ha ejercido más atracción sobre la mafia han sido, sobre todo, los flujos de dinero público y privado. Está comprobado, por ejemplo, que la considerable cantidad de recursos financieros destinados a la reconstrucción de las zonas del Sur afectadas por terremotos estimuló, a veces con éxito, la iniciativa de *familias* enteras de mafiosos para acaparar los beneficios, en forma bien de ganancias empresariales, bien actuando como intermediarios entre el Estado y los ciudadanos damnificados, en una trama perversa de actividad mafiosa y corrupción. Y también se ha demostrado que los mafiosos se convierten en empresarios, directamente o por persona interpuesta, en los sectores enteros o mayoritariamente asistidos con la financiación estatal o regional, desde las obras públicas a la agricultura y la construcción.

Ahora bien, en una primera fase del desarrollo de la mafia, la actividad productiva y, por tanto, la condición de empresario, agricultor, etc., era en cualquier caso algo provisional, en cuanto servía al mafioso para conseguir el beneficio; más recientemente, se ha desarrollado una verdadera y estricta red empresarial, la que hoy se llama «mafia empresarial», a través de la iniciativa directa de algunas *familias* o mediante la alianza con empresarios.

Por otra parte, en esa dirección presionaba una exigencia fundamental como es el reciclado de los beneficios del tráfico de la droga y, a veces, de armas, una enorme cantidad de dinero. Si las cosas son así, es importante saber distinguir, en una estrategia antimafia, lo que en el nivel de la actividad empresarial y económica es objeto de intimidación y extorsión por parte de las organizaciones mafiosas, y lo que es actividad empresarial directamente mafiosa.

Por lo demás, en el momento en que, como efecto de este impulso de modernización de la organización mafiosa y aquella inversión del dinero, la criminalidad mafiosa se hace cada vez con más intensidad criminalidad económica, dicha actividad se articula y se desarrolla buscando, y en parte consiguiendo, conexiones estables a nivel territorial, en primer lugar entre las distintas organizaciones presentes en Italia y en el extranjero. También en esto se ha dado un desarrollo de estos contactos, a veces una conexión orgánica, entre mafia y camorra, o entre mafia siciliana y mafia americana. Ello exige intensificar y hacer estable y eficiente la colaboración entre los países afectados por la presencia de las distintas secciones del crimen organizado.

Ahora bien, este salto cualitativo determinó el surgimiento de tensiones y contradicciones dentro de las mismas organizaciones criminales, lo cual explica el recrudecimiento de las guerras de la mafia en estos años. Pero determinó también el surgimiento de tensiones y contradicciones en el sistema político-institucional, en el sistema de partidos, en la sociedad civil. Dichas tensiones siguen siendo agudísimas, y las armas están en alto. Estoy convencido, en efecto, de que las fuerzas democráticas que operan en el Estado y en la sociedad aún no han ganado la batalla emprendida, pero que, por su parte, las organizaciones criminales de tipo mafioso tampoco han logrado imponer su dominio en todas partes.

LAS CONDICIONES DE LA EXPANSIÓN DE LA MAFIA

Si se quiere ganar la batalla, hay que examinar cuáles son las condiciones favorables que permiten que se alcance el actual nivel de compenetración entre mafia, economía y política. Ciertamente, ha habido en primer lugar un agravamiento de la situación económica y social, en el sentido de que la brecha entre el Norte y el Sur, en Italia y en el mundo, se ha ensanchado de manera espantosa, no sólo en términos económicos, sino también sociales y civiles. Naturalmente, no va a estallar mañana la revolución, pero esto no quiere decir que en muchas zonas del Sur no se viva peor, mucho peor que antes —está claro que hablando en términos relativos— y que en otras zonas significadas más por el crecimiento de la renta que el de la productividad no haya que pagar precisamente el altísimo precio económico y social de la criminalidad organizada. Esto hay que decirlo con toda firmeza: la criminalidad organizada de tipo mafioso es una carga económica y social, en absoluto es fuente de un bienestar extendido —naturalmente, hablando sobre la base de análisis económicos rigurosos, y no con *slogans* sugestivos y demás palabrería—. De otra parte, la presencia de una serie de contradicciones también de carácter territorial que se observan en el plano económico y social, determina un *humus* favorable a la difusión de la criminalidad organizada y una suerte de labor de reclutamiento, incluso de asistencia a gran escala, que indudablemente produce consenso social.

Otra condición favorable, la más importante, es la constituida por el sistema de poder, elástico y resistente, que los partidos del gobierno constituyeron en la posguerra. Aquí me veo obligado a esquematizar, pero en la situación actual hay en la realidad cotidiana un entrecruzamiento y una superposición continua de fenómenos. Sigo, sin embargo, convencido, de que sin un cierto modo de gobernar la cosa pública homogéneo con este sistema de poder compuesto

La criminalidad organizada de tipo mafioso es una carga económica y social, en absoluto es fuente de un bienestar extendido —naturalmente, hablando sobre la base de análisis económicos rigurosos, y no con *slogans* sugestivos y demás palabrería—.

de intereses económicos, políticos y sociales, sin una determinada alianza de partidos tanto a nivel local como a nivel nacional, la mafia no habría podido dar aquel salto cualitativo que la situó al nivel de las más potentes organizaciones de la criminalidad económica a escala mundial. Lo que resulta especialmente preocupante es que semejante modelo de dominación tienda a convertirse en *típico* y a extenderse, más allá de la tierra de origen de la mafia, a todas las zonas de Italia y de occidente en que se dan condiciones análogas en el proceso económico, en las relaciones políticas, en la vida social.

Pienso, por ejemplo, en la manipulación del gasto público y en los intereses subyacentes. Esta manipulación ha permitido distribuir beneficios de tipo asistencial a manos llenas, pero ha determinado al mismo tiempo la posibilidad de hacer una escrupulosa selección de los destinatarios de tales beneficios a través del amplio poder discrecional de los asesores regionales y el vasallaje de los administradores locales. Así, por ejemplo, y con la decisiva mediación del *capomafia* gran elector local, se da un millón a un campesino para reparar un tramo de una carretera rural y luego se dan mil millones a un propietario para poner o mejorar una hacienda agrícola en un área que al día siguiente es expropiada a precio de oro para la instalación de una gran empresa pública. Y si añadimos el modo igualmente descarado de utilizar, por poner otro ejemplo, los instrumentos urbanísticos en las ciudades grandes y medias, se comprenderá que tal modo de gobernar cree o facilite la formación de grupos de interés y de centros de poder que están dominados por la organización mafiosa, y que dé lugar en la actualidad a extensos fenómenos de corrupción y de colisión entre aparatos públicos y clanes mafiosos o entre individuos representativos de la criminalidad organizada y políticos de oficio.

Ahora bien, si consideramos la incidencia que el gasto público ha tenido y, en mi opinión, debe seguir teniendo —pues no se sostienen las ilusiones neoliberales de que en los próximos decenios pueda sustituirse el papel predominante del gasto público en las economías atrasadas—, comprobaremos que existen amplias capas de población que se encuentran sometidas a una situación de doble dependencia: respecto del «humor» y los intereses del resto del país, incluyendo no sólo los de los gobernantes, sino también los de los amos del Norte, y respecto de las condiciones cambiantes del tráfico político-mafioso a nivel local.

En esta situación, ¿qué estrategia puede tener posibilidades de éxito? Necesitamos algo distinto de un ministro plenipotenciario. Si esa es la trama de los intereses actuales de la mafia, la batalla democrática debe llevarse con energía pero sin mitos, con los pies en la tierra, actuando simultáneamente en dos frentes: el frente de la política económico-social y el de la represión y la prevención específica, con especial atención a la represión de tipo judicial, que está llamada a desempeñar durante muchos años un papel de frontera en la lucha contra la mafia y debe, por tanto, ser atendida y sostenida por el consenso de la gente día a día. Una batalla que se dé sólo en uno de los frentes no tiene posibilidad de éxito, como tampoco la acción judicial si no viene acompañada de una política de reformas económicas y sociales, ni la acción reformadora si no va unida a la eliminación de los focos de ilegalidad que se han formado en torno a la actividad económica. Precisamente porque existe una conexión entre el desarrollo económico y la iniciativa de las organizaciones criminales, es necesario plantear la acción política y sindical en un terreno nuevo y con un horizonte intelectual que dé dignidad y valor a los sujetos, públicos y privados, creando condiciones favorables para romper la simbiosis político-mafiosa.

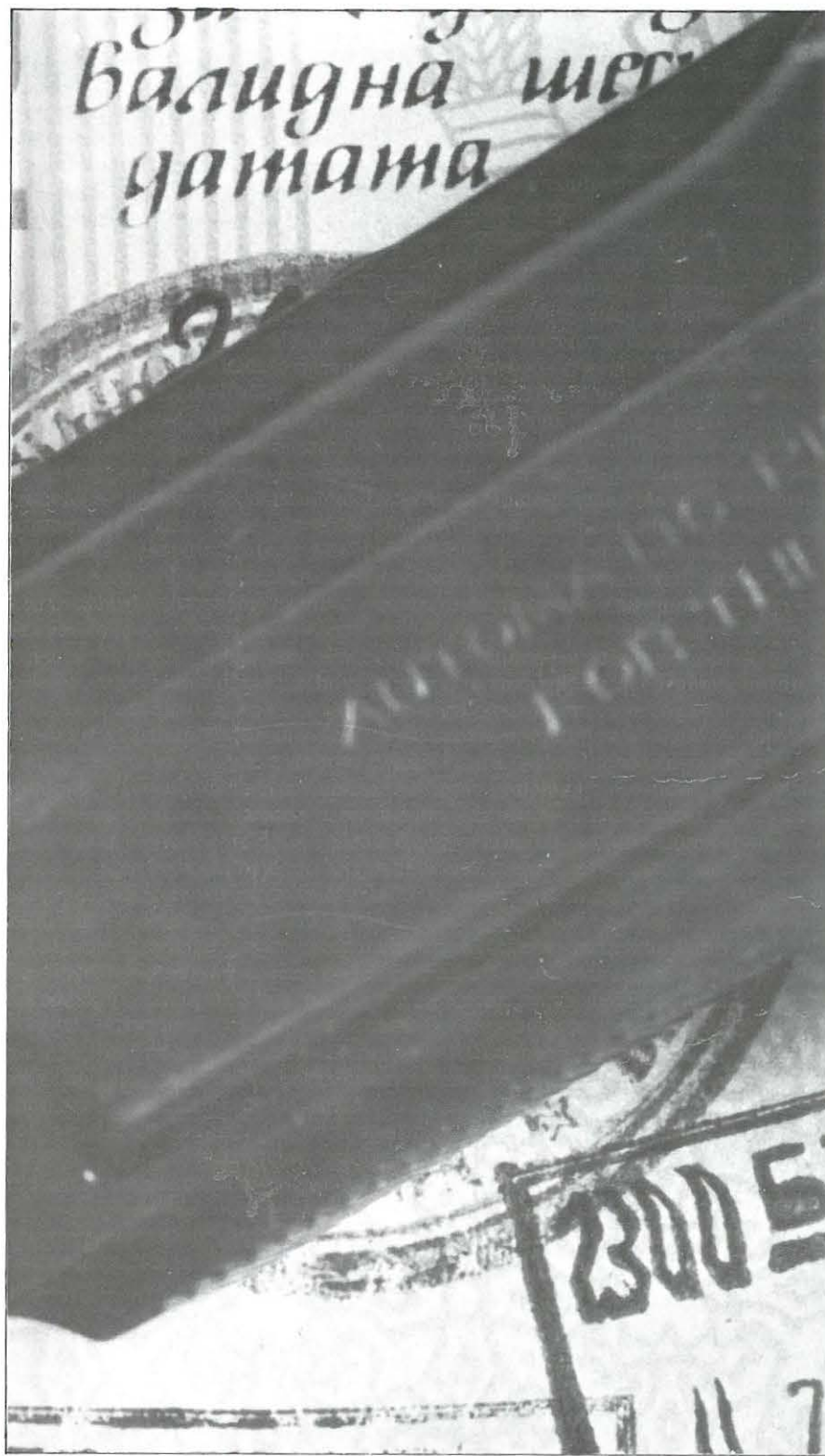
Pero todo esto es posible si, simultáneamente, se identifican y se reprimen las actividades ilícitas, y se desmantelan las organizaciones criminales en el nivel de la policía y el judicial, si se rompen las tramas de complicidad y de connivencia entre aquellas y las sedes de ejercicio de los poderes públicos. Hoy, en efecto, está en peligro el contenido mismo de la democracia, dicho claramente, la supervivencia del Estado de derecho. El que vive en Nápoles o en Palermo sabe que lo que acabo de decir no es una exageración alarmista.

La libertad y los derechos fundamentales —a la vivienda, el trabajo e incluso la vida— son objeto de opresión sistemática por la violencia entendida como «amenaza de un mal injusto y grave». Y uno de los valores más profundos de la jurisdicción es precisamente la garantía del ejercicio de tales libertades y derechos fundamentales.

Mientras la violencia de la mafia y la camorra se manifestó en ocasiones aisladas, aunque graves, la acción judicial era llamada a reprimir puntualmente la actividad criminal, con resultados frustrantes; se trataba, sin embargo, de una intervención en cierto sentido residual, casi marginal, respecto del funcionamiento del conjunto de las instituciones públicas, al margen de que fuese o no satisfactoria.

La misma conciencia de la gravedad de los hechos fue deficiente dentro de la magistratura, también por lo limitado de la capacidad desestabilizadora de las organizaciones criminales.

En esta fase, los mafiosos intentaban conseguir su impunidad y la de sus cómplices, casi siempre con éxito, en la sede judicial, con el fin de mantener limpia la creencia común en la imposibilidad de aprehenderlos y en la opacidad de la organización criminal.



ATANCE/FERROL

Cuando en una época relativamente reciente mafia y camorra se constituyeron mano a mano en un verdadero y auténtico sistema de poder que actúa en la sociedad y en el Estado con un proyecto económico y político con un amplio radio de acción —un Estado dentro del Estado—, la violencia y la corrupción se extienden de manera cuantitativamente importante y se hacen más intensas, llegando a afectar realmente el ejercicio de la libertad y los derechos fundamentales.

No por casualidad, todo esto ocurre coincidiendo con un acusado descenso de la participación democrática en las sedes representativas: los consejos comunales y regionales conocen, cada vez con más frecuencia, la presencia directa o indirecta de mafiosos y camorristas, con la consiguiente distorsión de la función pública propia de tales órganos del Estado. Y hay otro punto fundamental a tener en cuenta: el control de legalidad del comportamiento de los administradores públicos pasa a formar parte integrante de una respuesta democrática del Estado en la confrontación con la criminalidad organizada, sobre todo con la que ha tejido y consolidado tramas de complicidad y de auténtica



alianza política y operativa con sectores de la administración pública.

Idéntica consideración cabe hacer respecto de la actividad económica y financiera de mafia y camorra, donde la participación directa en la gestión de empresas industriales, agrícolas, comerciales, etc. (la llamada *mafia empresarial*), o la comunidad de intereses, a veces oculta, con grupos económicos y financieros, choca con la realización judicial del principio de legalidad, tanto en sede civil como en sede penal. El sistema judicial es un peligro *potencial* para la gran criminalidad; se vuelve actual si funciona de modo correcto e independiente.

EL LUGAR DE LOS JUECES

Se ha hablado mucho en estos años de suplencia de jueces, de prevaricación respecto a la función institucional; pero por lo que se refiere a la gran cri-

minalidad organizada de tipo mafioso y camorrista y a su incidencia en el ejercicio efectivo de todas las libertades, lo que molesta al poder criminal y a sus intereses multiformes es la pura y simple fisiología de la función jurisdiccional tal y como resulta de las normas constitucionales y las de la organización judicial.

Nada más, pero nada menos.

Un juez honesto y capaz que cuida la aplicación de la ley se integra orgánicamente en un sistema democrático que, en su conjunto, funciona de forma justa; pero es «revolucionario» o, como suele decirse, está «en la oposición» cuando el sistema democrático está en crisis, cuando el proceso económico y el modo de gestión de la cosa pública están confiados a un sistema de mediación político-mafioso que elimina espacios de libertad y amplía peligrosamente las zonas de ilegalidad.

En tal caso, la pregunta a hacerse es si el sistema judicial reúne los requisitos de funcionalidad indispensables para el ejercicio pleno e independiente de



la jurisdicción. La respuesta no es sencilla porque los datos observables cambian según la zona y el país. No obstante, puede hacerse una consideración de carácter general.

Si la impunidad se ha convertido en condición imprescindible para el conjunto del sistema político-económico criminal, y no sólo para el *boss* individual o una *familia* concreta, y si por tanto la impunidad se busca ahora en todos los niveles, es evidente que la presión sobre la magistratura alcanzará una intensidad tanto mayor cuanto la acción de ésta se haga más intransigente y más peligrosa para la supervivencia del sistema de poder.

Es éste un dato objetivo, como también lo es que en un pasado no tan lejano la respuesta judicial fue debilísima o inexistente, y en algunos casos abiertamente escandalosa. Hoy, un sector de la magistratura da una respuesta distinta, valiente y profesionalmente bien fundamentada, que ha representado un hito y un punto de referencia para todo el movimiento antimafia.

La *novedad* que aporta el sistema judicial debe ser subrayada porque per-

mite comprender en qué términos específicos y concretos la cuestión moral es la cuestión de la democracia.

El conjunto de los movimientos de masas que en Sicilia, Campania y también en Calabria han marcado positivamente las fases recientes de la batalla contra la gran criminalidad, ha podido articularse con el nivel institucional casi exclusivamente a través del compromiso —y también los resultados del trabajo— de algunos magistrados. Si estos movimientos de masas todavía están vivos y han contribuido a hacer crecer una conciencia y una cultura nuevas en todo el país, también se debe al éxito palpable de algunas iniciativas judiciales. Movimientos de masas y sistema judicial, en sus respectivas esferas de autonomía, entran así en el circuito democrático y se apoyan mutuamente.

En efecto, romper la impunidad, aunque sólo sea por una vez, significa sacudir la resignación. Arrestar a los poderosos e intocables del complejo económico y financiero de la mafia, como los Salvo, y del aparato político, como Ciancimino, tiene un significado que va más allá del hecho penalmente relevante.



ATANCE/FERROL

Un juez
honesto y capaz
que cuida la aplicación
de la ley se integra orgánicamente
en un sistema democrático que, en su
conjunto, funciona de forma justa; pero
es «revolucionario», como suele decirse,
está «en la posición» cuando el sistema
democrático está en crisis, cuando el
proceso económico y el modo de
gestión de la cosa pública están
confiados a un sistema de
mediación político-mafioso
que elimina espacios de
libertad y amplía
peligrosamente
las zonas de
ilegalidad.

Y también es un éxito de la magistratura que los jueces que han asumido el riesgo cotidiano, y trágicamente experimentado, de la vida, no toleren que sus colegas más cercanos no se sientan comprometidos o sean ineficaces o conniventes. No toleran que, en las actuales condiciones históricas, en los salones cuyos visitantes asiduos son investigados haya alguna poltrona ocupada por quien tendría que tener buen cuidado de salvaguardar la independencia, e incluso la imagen de independencia, frente a los enemigos de la democracia.

Como ya ocurrió en la lucha contra el terrorismo, también en la lucha contra las organizaciones de tipo mafioso los magistrados deben reconstruir una función, diría que casi una identidad, enriqueciendo su propia profesionalidad y, con ello, el patrimonio colectivo de conocimientos. Una tarea difícil de cumplir, porque junto a los peligros cotidianos está la constante preocupación por *mantener la actividad judicial y represiva en general en el ámbito del principio de legalidad y por obtener resultados positivos sin subvertir los principios básicos del sistema democrático constitucional*. Los fenómenos de la mafia y el terrorismo siguen siendo distintos, aunque en las investigaciones judiciales y policiales aparezcan elementos de conexión. Sin embargo, algunas condiciones de fondo se reproducen de forma casi idéntica: ante todo, el riesgo para la vida de los magistrados, y también la angustia del juez que investiga y del juez que juzga, asaltado todos los días por la voluntad de combatir a la mafia y a la camorra y la necesidad de respetar los límites de la propia función, así como, finalmente, el gran problema de la valoración de las pruebas. Una vez más se pide a los magistrados un esfuerzo importante, individual y colectivo, en defensa de la democracia y de la misma convivencia civil. Este esfuerzo apenas está en sus comienzos. El pasado reciente está lleno de incomprensiones y silencios, a veces de abiertas manifestaciones de desagrado por parte de muchos jueces. No creo que sea únicamente una cuestión de miedo; se trata de una minusvaloración del fenómeno criminal, actitud que durante mucho tiempo ha estado presente en la conciencia colectiva y en distintos sectores de las instituciones.

Un primer punto se refiere, pues, a la necesidad de que toda la magistratura, y no sólo un grupo de magistrados superespecializados, adquiera plena capacidad profesional frente a la complejidad de los fenómenos de la criminalidad organizada. Esto significa que hay que superar la falla todavía visible entre la magistratura que investiga y la que juzga, pues si bien es cierto que ambas funciones son y deben seguir siendo distintas también en los procesos contra la mafia y la camorra, no puede tolerarse por más tiempo que la magistratura en su conjunto actúe como una nueva Penélope que deshace de noche lo que ha hecho de día.

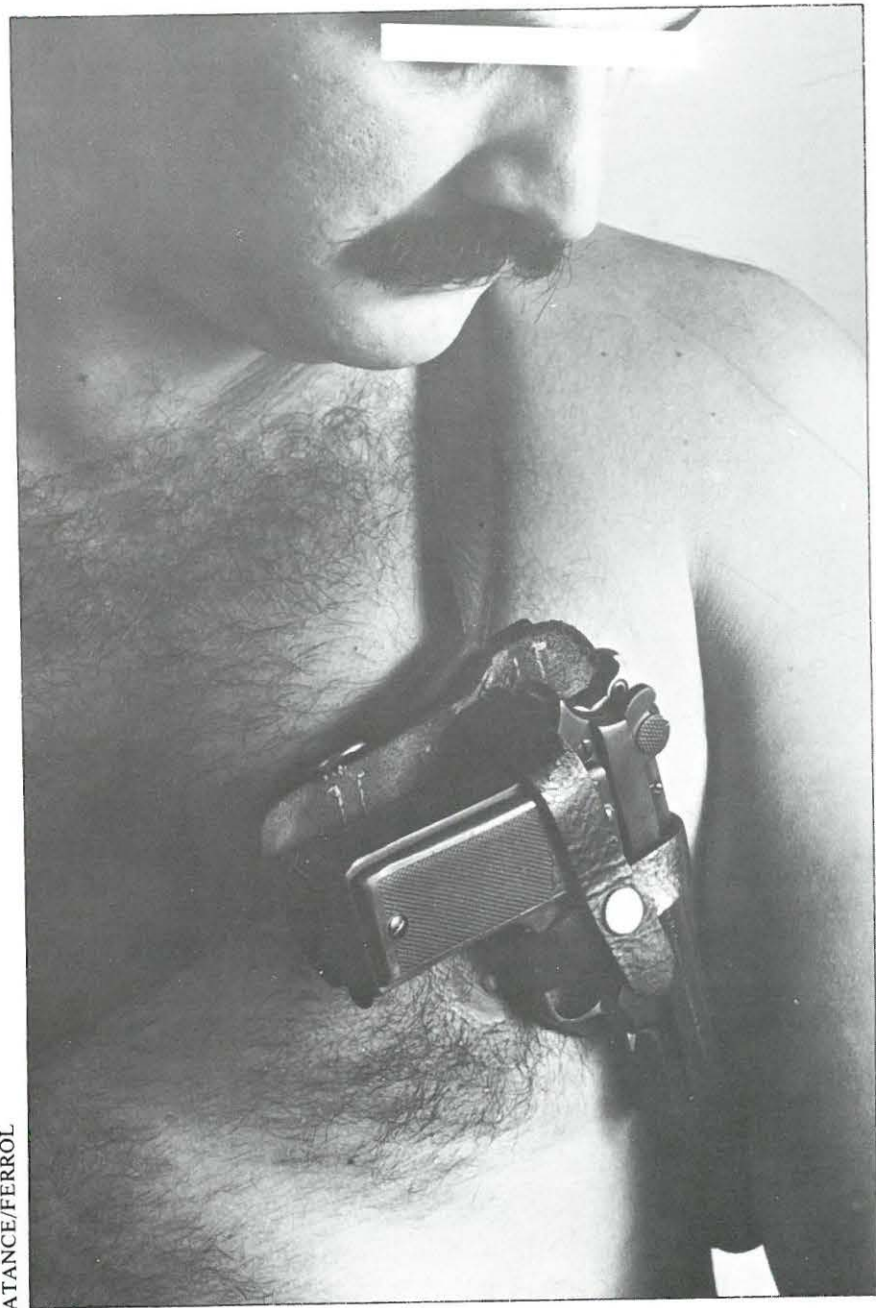
Hay que establecer de manera concreta las líneas de una política judicial en la lucha contra la criminalidad organizada, sacando todo el partido de la experiencia adquirida en este mismo terreno y en el de la lucha contra el terrorismo, y encontrando instrumentos, formas, categorías jurídicas nuevas que permitan avanzar con rapidez en el trabajo cotidiano de los jueces y en la cultura jurídica. La independencia y la profesionalidad de los jueces adquieren en esta materia un sentido particularmente concreto y actual. Tanto a la hora de designar cargos directivos como a la de las atribuciones y transferencias, la garantía de absoluta independencia del juez respecto de los múltiples condicionamientos que tradicionalmente la mafia y la camorra tienden a hacer sentir sobre el poder judicial, debe salvaguardarse con el máximo rigor; como también debe ejercerse con el máximo rigor la función punitiva respecto de los jueces que se muestran permeables a tales condicionamientos.

Pero hay que superar inercias y minusvaloraciones, además de castigar la colusión con ambientes mafiosos y de la camorra. De 1866 en adelante, todas las investigaciones y todos los libros sobre la mafia están recorridos por este hilo común: la impunidad judicial, la conclusión sin condena de todos los procesos contra la mafia. Pues bien, algunos magistrados han logrado ahora, con enorme paciencia y gran capacidad profesional, poner en crisis este elemento fundamental del sistema mafioso de poder y no sólo al mafioso, sino también al empresario aislado, el administrador público, el político y así sucesivamente... Así, la lucha contra la mafia se convierte en lucha política en el sentido de no pertenecer ya solamente a la competencia del juez o la policía; lo que está en juego es la credibilidad del Estado democrático.

Estoy convencido de que Buscetta ha dicho a los magistrados las cosas que le interesaba decir; de perdedor se ha convertido en vencedor, o viceversa, no importa. Creo, sin embargo, que para Buscetta y para otros muchos mafiosos que han decidido hablar, decir lo que saben y les interesaba decir, también ha funcionado un resorte importante, como es haberse encontrado por primera vez ante una pieza del Estado que tenía credibilidad, que de alguna manera representaba la imagen fuerte y limpia de un Estado desconocida para ellos. También esto, como los muchos movimientos de masas que se han desarrollado, abre una puerta a la esperanza; no a la esperanza de que la mafia deje de ser invencible porque haya momentos en que pueda ser derrotada, sino a la esperanza de que sea extirpada, que es algo más difícil.

NOVELA NEGRA

Antonio Muñoz Molina



ATANCE/FERROL

Revistas de moda, satinadas mujeres, crímenes de primera página, titulares absurdos, libros, libros de todas clases, hasta de metafísica, apilados en el suelo como cajas de frutas, le da igual, lo mira todo siempre parado como un idiota ante los kioscos, lo mira todo y casi de todo compra, especialmente las revistas obscenas y los semanarios de crímenes, agregando para su propia tranquilidad una disculpa íntima, un escritor debe conocerlo todo, los mejores argumentos no son los que se inventa uno, sino los que vienen en el periódico, en la sección de sucesos, las cartas de los consultorios sentimentales, esas *historias de la vida real* donde una joven cuenta con pormenores culpables cómo un embarazo y un galán desalmado la arrojaron a la mala vida. También compra los periódicos serios y mira las páginas culturales con un poco de rencor, vienen fotografías de escritores: los entrevista, ganan premios, acuden a congresos, él no está muy seguro de que sea escritor, nunca lo han entrevistado ni ha recibido invitación para asistir a ningún congreso, se pregunta qué harán allí, qué haría él si alguna vez lo llamaran, nada, imagina, dar vueltas como un perro perdido por el vestíbulo de un hotel, emborracharse gratis mientras los otros sonríen a los fotógrafos y se palmean las espaldas, reconociéndose, saludándose entre sí, a él nadie lo iba a saludar porque no lo conocen, su foto no ha aparecido en la sección de libros de ningún periódico, ni siquiera su nombre, pero cómo iba a aparecer, si escribe con pseudónimo, Frank Blatsky, pero a ver quién ha escrito y vendido más libros que él, cuál de esas luminarias que reciben premios está en los kioscos de todas las estaciones, en las calles de cualquier ciudad: *Espec-tros y torturas*, novela, por Frank Blatsky, *Las calientes vampiras de las SS* —ilustrada—, Frank Blatsky: *Los pioneros de Alfa-Centauro*, y también novelas policiales, las que él prefiere escribir, aunque en la editorial le exigen que tengan algo más de sexo que de crímenes, *Un muerto en la basura*, por ejemplo, o *El expreso del terror*...

De cualquier modo es preferible firmarlas con pseudónimo, piensa, qué diría ella, tan formal, si supiera que hace meses que perdió el otro trabajo, que por las mañanas no voy al periódico, sino a ese cuarto alquilado en el que no hay más que una ventana y una mesa con una máquina de escribir y un teléfono, le gusta la habitación porque está vacía y porque nadie más que él conoce su existencia, es un refugio inviolable, como aquellos cuartos de hotel donde se escondían los gangsters heridos después de un atraco en el que hubo muertos. Llega cada mañana a las nueve y se queda mirando la calle, las mujeres, los autobuses, imaginando historias, imaginando sobre todo que es un escritor, no como los de verdad, porque no los conoce, sino como los escritores de las películas: en mangas de camisa, con la corbata desceñida, con la botella de whisky junto a la máquina de escribir y la cabeza envuelta en humo, aplastando colillas en el cenicero, levantándose para descansar y acercándose otra vez a la ventana con la botella de whisky asida por el cuello... También puede ser la oficina de un detective, se le ha ocurrido mientras paseaba, tampoco ha visto a ningún detective, pero si esa placa en el portal de un edificio antiguo, uno de esos lugares oscuros que tienen al fondo un ascensor con filigranas de hierro. *Blázquez, investigaciones confidenciales*, decía en la placa, tercero izquierda, junto al rótulo había dibujada una lupa.

Al principio lo olvidó, porque se quedó mirando un kiosco, como de costumbre, buscando titulares prometedores y rostros de mujeres, esas mujeres tan altas y delgadas que vienen en las revistas de modas, las mujeres desnudas de los anuncios de cosméticos, pero en seguida le llamó la atención la primera página de un diario, **POLICIAS IMPLICADOS EN DESAPARICIÓN DE DELINCUENTE**, había fotos, rostros de policías con bigote y corbata de nudo ancho, con aire de contratiempo o de perplejidad, venía también la foto del delincuente perdido, que tenía cara de muerto, de ahogado futuro, una melancolía de cadáver recién instalado en la muerte, ya dócil, todavía no habituado a ella. Compró el periódico y lo estuvo leyendo mientras desayunaba, examinando la posibilidad de una historia, no, era un asunto demasiado serio, no había ninguna mujer, en la editorial siempre le piden que salgan mujeres desde el primer capítulo, pero podría añadirla, tal vez una venganza por celos, o una red de prostitución internacional, en una alcantarilla aparece la cabeza cortada de ese delincuente y alguien encarga a un detective que busque a su asesino, alguien que no tiene confianza en la policía, un hombre poderoso y oculto que paga en dólares y no hace preguntas...

Acaso ese mismo detective, Blázquez, que ahora, a las nueve de la mañana, se estará aburriendo en la penumbra de su oficina, un sitio de techos muy altos, una puerta de cristales opacos al final de un corredor tras la que hay algo como la sala de espera de un dentista infortunado, sillones tapizados de plástico verde con finas patas metálicas, una mesa baja con revistas antiguas, con revistas maltratadas por el tedio de quienes las han hojeado en los últimos años, en ellas las dulces mujeres de los anuncios de cosméticos tienen palidez de enfermas y usan sujetadores demasiado anchos. Aún no ha llamado nadie a la puerta del detective, es temprano, desde luego, pero a veces pasan días enteros sin que nadie ocupe los sillones tapizados de verde ni mire las revistas, semanas tal vez, quién va a buscar a un detective en esta ciudad donde nada puede ocultarse, donde ninguna vida merece indagación ni misterio, quién contratará

a un detective que se llama Blázquez y que se ha hecho grabar una lupa tan torpe y minuciosa en su placa dorada, que casi no se ve, perdida entre otras placas más brillantes que anuncian oficios respetables: abogados, notarios, especialistas del oído, agentes de la propiedad, corredores de comercio.

Tendría que empezar por cambiarse de nombre, con ese ni ganará clientes ni podría ser un detective de novela, Black tal vez, o Blake, Black Blake, que sugiere el coraje y el uso de antifaz, un detective que tiene una oficina oscura y sucia y medio vacía y que culmina sin escrúpulo cualquier trabajo que le encarguen, que ignora el miedo y la decencia, que golpea en la mandíbula a los tenderos inocentes y a los policías corruptos y averigua quién mató al atracador desaparecido y en qué almacén de las afueras yace como en un muladar su cuerpo decapitado. Trabaja solo, desde luego, es perezoso e insolente, por la mañana llega tarde a su oficina porque suele acostarse de madrugada dejando sobre la mesa de noche una botella de whisky y un paquete de cigarillos rubios, anda despacio por la calle, con las manos en los bolsillos, mirando a las mujeres, mirando en los kioscos las revistas obscenas y los semanarios de crímenes, comprando alguna vez, para distraer el tiempo desierto en su oficina, esas novelas baratas de policías o invasores del espacio o torturadores alemanes, pero no se fija mucho en los títulos para comprarlas, le basta que tengan colores hirientes en la portada y que le quepan en el bolsillo del abrigo, últimamente prefiere las de un tipo llamado Blatsky, F. Blatsky, seguro que es un pseudónimo, nadie que escriba novelas puede llamarse así, a lo mejor se lo puso porque le da vergüenza escribir tanta basura, *El violador zurdo*, se titula una, *Las mujeres caníbales del Orinoco*...

Debe tener esposa e hijos, una vida respetable, cuando pasa junto a un kiosco y ve las novelas que él mismo ha escrito casi tiene miedo de que alguien lo reconozca, de que alguien sepa que ese hombre de aspecto tan grave es el secreto autor de *Las calientes vampiras de las SS*, qué ignominia para ella si lo descubriera, si encontrara la llave de su escritorio o la dirección de este cuarto alquilado donde él se sienta cada mañana como en una oficina, como en la redacción de ese periódico local donde hace ya tanto tiempo que no trabaja, llega hacia las nueve o las nueve y media, después de dejar con infinito alivio al hijo mayor en la guardería, y camina luego muy lentamente para apurar mejor el deleite de la soledad recobrada, igual que cuando de noche la deja a ella frente a la pantalla azulada del televisor y se encierra en el despacho y abre los cajones de su escritorio con la llave que siempre guarda consigo, junto a la otra, la más secreta, la llave de la habitación vacía donde escribe y bebe de manera incesante, siempre a máquina, desde luego, no como en el despacho de su casa, donde ha de escribir con bolígrafo para que los niños no se despierten, para que ella pueda adormecerse sin sobresalto en la penumbra sólo iluminada por el televisor, tranquila y sola, perfumada, digna, inmune a todo, recostada en el sofá que él ha pagado con los derechos de *El violador zurdo*, envuelta en la bata de seda que le compró gracias a *Las calientes vampiras*, dormida luego en una cálida seguridad que se sostiene secretamente sobre el éxito de *Las mujeres caníbales del Orinoco*, la más excitante aventura nacida de la pluma de F. Blatsky, dice un anuncio publicado en una de esas revistas que hay tal vez en la sala de espera del detective Blázquez, no, de Black Blake, piensa sentado ante la máquina todavía intacta, ante el teléfono que nunca suena y las paredes vacías, considerando la posibilidad de servirse una primera copa para aliviar el frío y la parálisis en que lo sume siempre el papel en blanco.

Quieto en el mismo lugar y en la misma postura todas las mañanas, presenciando el tránsito de la dura luz gris sobre el espacio vacío, oye el ruido lentísimo del ascensor y pasos cercanos por los corredores donde hay puertas de cristales opacos y oficinas semejantes donde otros hombres solos aguardan sentados en sillas giratorias, fumando ante silenciosos teléfonos, se echa hacia atrás apoyando la cabeza en el alto respaldo y si ha visto películas cruza los pies sobre la mesa, buscando algo en un cajón del escritorio, una botella y un vaso, un revólver tal vez, una novela de este tipo, Blatsky, cualquier cosa sirve para ocupar las horas muertas y las mañanas invernales, incluso un periódico atrasado, ese donde dicen que un atracador fue visto cuando entraba esposado en una comisaría y no volvió a saberse nada de él, oyeron gritos desde las celdas más próximas, secos golpes y luego palabras en voz baja, silencio, las ruedas de una camilla deslizándose de madrugada sobre el piso de cemento helado. Tal vez ese Blázquez piensa ahora mismo que sería un buen caso para un verdadero detective, un argumento para un verdadero escritor, no Blatsky, que sólo escribe basura para onanistas, para hombres solos que aguardan en los andenes del Metro o rondan los kioscos de las estaciones.

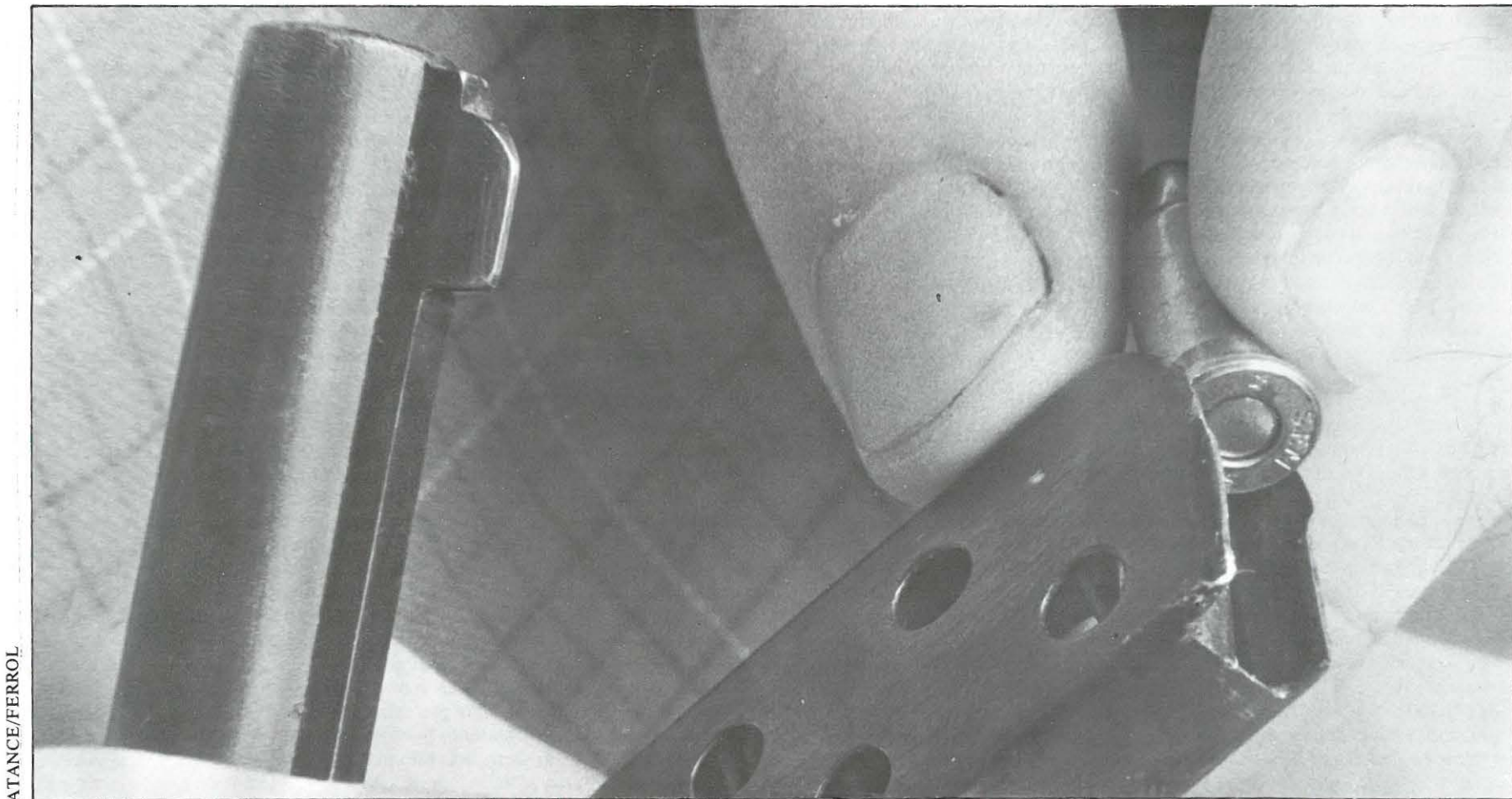
Un caso para Blake, desde luego, sólo él puede atravesarse a descender a los clubs donde beben a medianoche los policías corruptos y a golpearles el estómago en un callejón hasta que vomiten el whisky que nunca pagan y digan el lugar donde fue enterrado el atracador muerto cuando al amanecer lo sacaron clandestinamente de la comisaría.

De modo que Blake no hace nada, espera, sabe que saben dónde está y el precio que deben pagarle, con la inmovilidad de un samurai permanece sentado en su oficina y espera que suene el teléfono o que unos pasos y una figura opaca

se detengan tras el cristal de la puerta donde está inscrito su nombre: *Black Blake, public eye*.

Un buen comienzo, una novela debe empezar siempre así para que el hombre que acaba de comprarla quede fulminado por ella en la cola del autobús o ya no vea el oprobio de los sillones de plástico verde en la antesala del dentista, el detective, Black Blake, guarda apresuradamente la botella y el vaso en el cajón del escritorio porque ha oído unos pasos que se acercan: sabe que esta vez sí, que el reumático ascensor no ha subido en vano, que esos pasos van a detenerse justo en la puerta de su oficina, hay una vaga forma inmóvil tras el cristal escarchado, algo pálido y brillante que parece un rostro de mujer, una melena rubia, tiene la mano en el pomo de la puerta pero aún no se decide a entrar, se arrepiente de haber llegado hasta aquí, como si ya estuviera cometiendo un acto reprochable, pero desde hace días, siempre que pasaba junto a ese portal y veía la placa dorada, *Blázquez, investigaciones confidenciales*, dominaba una creciente tentación de hacerlo, y ahora se siente inhábil, culpable, un poco sucia, como si la contaminara la oscuridad húmeda del corredor y el plástico agrietado de las sillas de la sala de espera, a ella, que no puede tolerar en torno suyo ni la suciedad ni el desorden, ni ese olor a tabaco rancio que ocupa la oficina y que cuando se sienta frente al detective le llega mezclado a un aliento de alcohol.

va todas las mañanas cuando deja al niño en la guardería y por qué se encierra con llave en su despacho, no deja que la criada lo limpie, ni siquiera a mí me permite entrar en él, una vez lo hice y me di cuenta de que también cierra con llave los cajones del escritorio, parece que no le importa nada, se irrita en seguida con los niños, llega por las tardes a casa como a una pensión, cena y se encierra en el despacho, y sale de él muy tarde, a las dos o a las tres de la madrugada, yo hago como si estuviera dormida, pero lo veo desnudarse y me da miedo porque parece otro, algunas veces me despierto y él está sentado en la cama, veo en la oscuridad la lumbre de su cigarrillo... Antes no era así, hace uno o dos años, trabajaba en ese periódico, no le pagaban mucho, pero a él le gustaba, siempre le gustó escribir, se quejaba del periódico porque no le quedaba tiempo para hacer una novela, me hablaba mucho de ella, me leía borradores, pero ya no ha vuelto a contarme nada y hace mucho que no lo veo escribir, y si le pregunto por el periódico se encoge de hombros y me dice, pues igual que siempre. Pero yo sé que no es igual que siempre, por eso he venido a verlo a usted. Llamé al periódico el otro día para pedirle que me trajera algo y me dijeron que ya no trabaja allí, que hace más de un año que se marchó... Sígalos desde mañana mismo, sale de casa a las ocho y media, para llevar al niño a la guardería, dígame a dónde va y qué hace, ya no me importa, pero quiero saberlo, quiero saber por qué miente...



ATANCE/FERROL

Es ahora cuando se arrepiente del todo, cuando al fin ha empujado la puerta como si nunca más pudiera volver a abrirla y ha visto a ese hombre que se incorpora y le sonríe y huele a alcohol, tan temprano, y a una mediocre loción de afeitar, observa su corbata estampada y sus ojos que la miran de una manera que le recuerda a alguien, a él, se da cuenta en seguida, es así como él la mira cuando llega de la calle y no dice nada o cuando entra en el dormitorio y enciende la luz para desnudarse después de haber cerrado con llave su despacho.

Abrirá su bolso, desde luego, sacará un cigarrillo que el detective ha de apresurarse a encender mirando sus largas manos que tiemblan un poco y los labios muy pintados que dejarán un cerco rojo en las colillas. También él fuma, sonríe, aparta a un lado la máquina de escribir: en toda mujer hermosa se contiene un misterio, anota, pero luego lo tacha, en la editorial siempre le dicen que no interesan las florituras de estilo. Rápido y directo: elocuentes piernas con medias oscuras, una blusa entreabierta, tal vez un chaquetón de piel y pulseras doradas. No olvidar el perfume: indudable y tenue como una invitación. En media hora Black Blake ya la estaría besando.

—Averigue qué hace —dice la mujer, al fin se ha decidido a hablar, tras el segundo cigarrillo, es posible que haya aceptado una copa—. Averigue dónde

No, Black Blake nunca aceptaría un caso tan vulgar, no permitiría que una mujer tan bella y misteriosa hundiera la cara entre las manos para llorar sordamente sin acercarse a ella y besarla apartándole el pelo para mirar muy de cerca sus ojos todavía brillantes por las lágrimas. Black Blake no sigue el rastro de turbios maridos ni finge esa especie de simpatía sacerdotal con que el probable Blaquez consuela a las esposas engañadas. Bebe bourbon después de golpear a un policía y encuentra con inmutable frialdad el cuerpo decapitado de un atracador.

Capítulo primero, escribe con mayúscula, golpeando perezosamente la máquina de escribir, ganado por el desaliento de la primera página, que ni siquiera el whisky alivia. En la mañana de invierno el silencio de la habitación cerrada es una campana de cristal. Oye entonces el ruido de un ascensor, luego pisadas sonoras, como de tacones de mujer. Aún no se inquieta, mucha gente sube en los ascensores y transita los pasillos de este edificio de oficinas. Ha escrito *Capítulo primero* y después no se le ocurre nada, con las manos quietas sobre el teclado de la máquina mira la hoja vacía y luego alza los ojos hacia el cristal opaco de la puerta. Tras él hay alguien, una cara pálida y disgregada en la opacidad del vidrio, la mancha vaga de unos labios, la certeza de que una mano aprieta el pomo y aún no se resuelve a girarlo.

CULPABLE SIN CRIMEN

I

El tercer deseo. Pensad en un individuo modelo: tiene la estricta belleza del tablero de ajedrez configurado, tras el quinto movimiento de la segunda partida, por las maniobras de Morphy y Löwenthal en Londres, 1851. Nada ha sido dispuesto sin cálculo, cada pieza de la máquina ocupa su sitio. Es un individuo amoldable a lo admitido, redondo: conoce y domina el placer de la asimilación y la sociabilidad. Pero hoy, enfrentado a dos posibilidades divergentes, ha mostrado una vacilación dolorosa: sus deseos, ante lo que se le brinda, son tan débiles que no puede elegir ninguna de las opciones. Quiere una tercera que no aparece sobre la mesa. La indecisión lo paraliza: podría abandonar esta provincia, salir a la busca del tercer deseo: la amenaza —casi una mano en el hombro— de las equivocaciones lo convierte en una roca muelle. La conciencia, según un especialista, ablanda al individuo, lo desarma, lo vigila desde el interior como una guarnición militar en una ciudad conquistada.

II

Desdoblamiento. Imaginaos que un deseo fuera de catálogo solivianta a un individuo ejemplar. Es un hombre que identifica de un vistazo a los malditos, y separa el bien —así un cable caliente corta en dos mitades una barra de hielo— del mal en una operación automática. Se cuenta entre los mejores y más dóciles; sabe, pues, que las demandas de una conciencia que se revela más severa y desconfiada cuanto más virtuoso es su usuario (por el contrario, nadie ignora que un criminal excelente no adopta otro valor que la lealtad, portando, para el resto, un equipaje moral tan exiguo como el de una ameba). Pero, una vez que lo ha mordido el deseo imprevisible, el individuo modelo acepta un curioso desdoblamiento: se contempla a sí mismo frente a la Ley, y reconoce en los ojos encarnizados y juzgadores de la Ley a sus propios ojos.

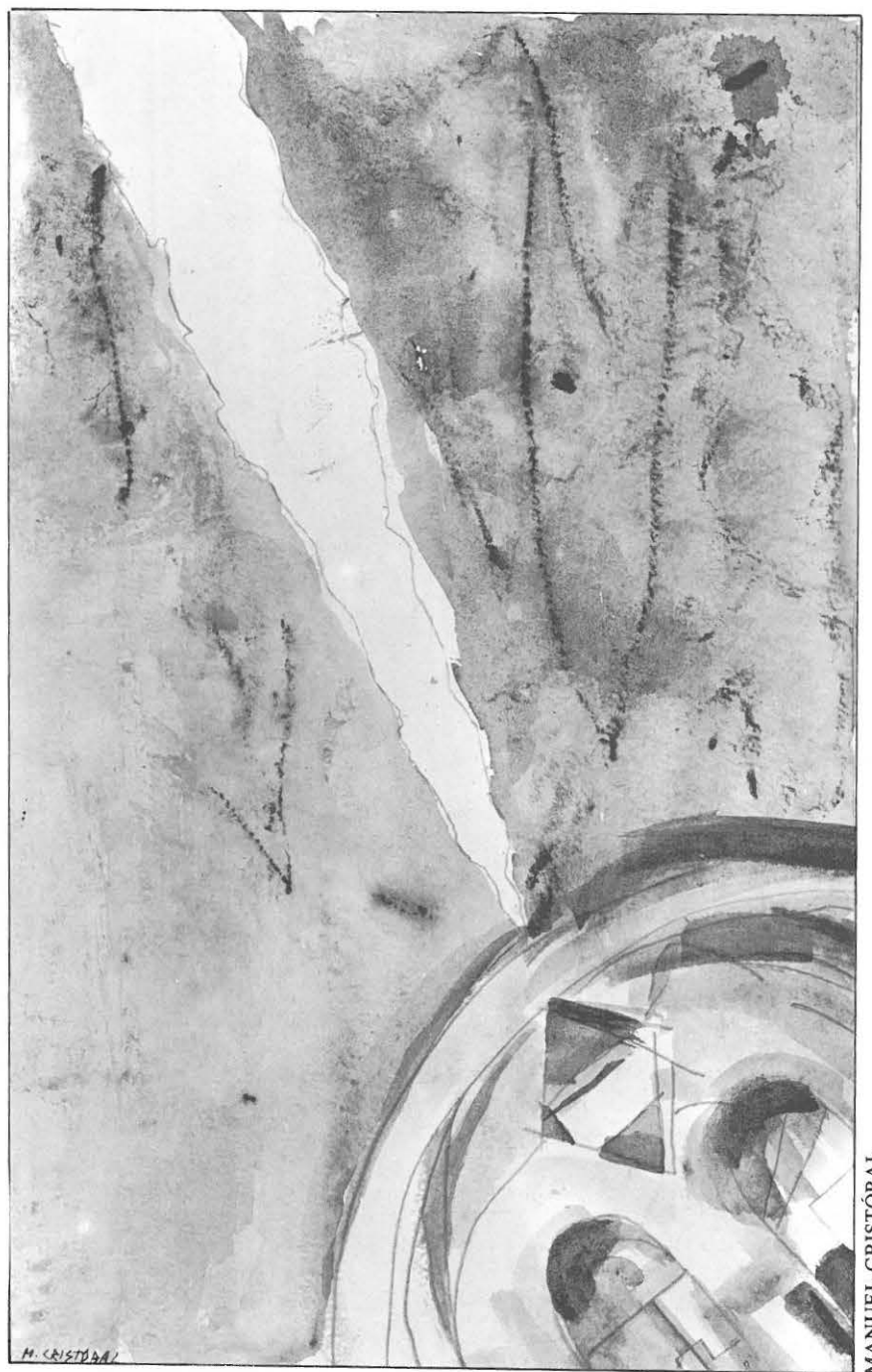
III

Sorpresas. ¿No es el deseo insatisfecho agua calada en el cielorraso de un dormitorio? El individuo modelo, ahora perseguido, no deja de convivir con su perseguidor, ajeno por siempre a los escondites: la conciencia es una enfermedad que se agrava con cada nueva renuncia a la satisfacción. El individuo —que hasta hoy había controlado sus impulsos como un aduanero celoso— procura eludir a los perseguidores: se pierde en recintos luminosos y oscuros, sigue la linterna que lo lleva al refugio móvil y colorinesco del cine, coincide con extraños familiares en torno a una cena domesticada, se entrega entre sábanas a la lectura codiciosa de los desmanes del día: cierra el periódico y el enemigo se descubre. Es como su propia cara: jamás aparece ante sus ojos. Como si un entremetido se le colara bajo la piel y lo movilizara del mismo modo que los dedos agitan los dediles de gamuza de un guante.

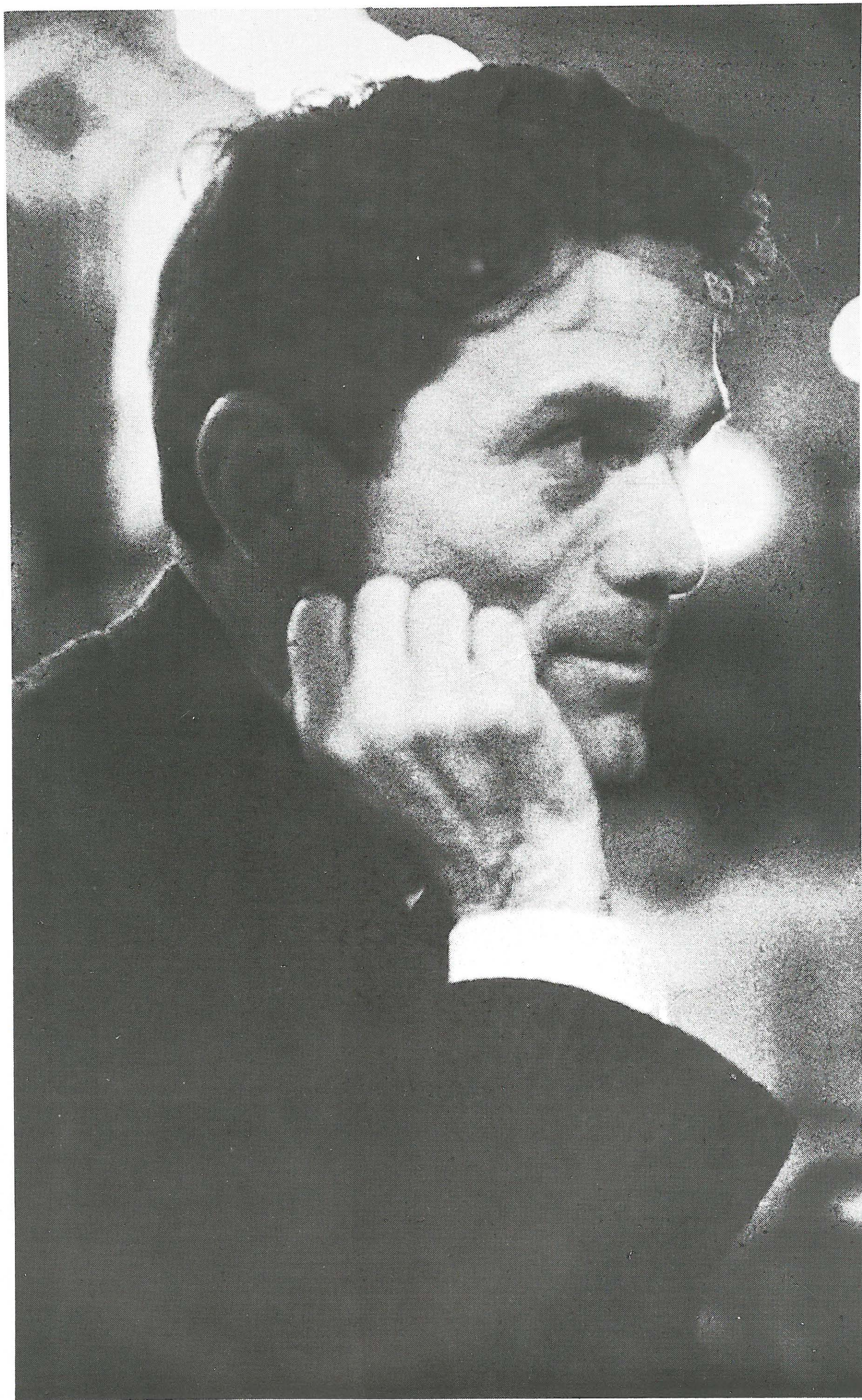
IV

Metáforas. Los ojos de la culpa son, al final, los ojos de los otros: el individuo modelo se deteriorará sin freno ni remisión: así ocurre con una carrocería de automóvil abandonada a los desarreglos del clima. Mientras que en los viejos imperios el verdugo grababa, manejando las herramientas del tormento, en una ceremonia pública el dictado de la Ley sobre el cuerpo de los condenados, en la ciudad nueva el condenado escribe sobre sí mismo la letra de la Ley: la abyección es un nítido emblema impreciso sobre la carne —dril arrugado— de los vencidos por la fuerza de sus omisiones. El que fuera modelo de individuos acaba por arrastrar el fardo de un pasado que ni siquiera ha pasado. Las metáforas aceptadas para casos semejantes hablan de *cargar con la culpa, echarse la culpa, el peso de la culpa*.

Justo Navarro



MANUEL CRISTÓBAL



LA DROGA: UNA AUTENTICA TRAGEDIA ITALIANA

Pier Paolo Pasolini

No es fácil definir el lugar
en el que Pier Paolo Pasolini quiso situar
su crítica social, política y moral.
Sin embargo, pocas veces un intelectual
ha alcanzado tanta lucidez
—casi siempre imprevisible e incómoda—,
tanto acierto a la hora de señalar los problemas
que nadie quería ver,
o de desmontar planteamientos que parecían
progresistas por encima de toda sospecha.
Esta vez, en uno de los últimos artículos
suyos aparecidos en la prensa italiana,
Pasolini habla de la droga.
El texto —traducido e introducido
por Juan Ramón Capella— parece escrito
hoy mismo y para nuestras actuales condiciones.
Merece, pues, una reflexión detenida, para la que
el lector puede tener en cuenta la interpretación
del proyecto intelectual de Pasolini
propuesta por Luis García Montero
en su artículo sobre *la angustia
del linchamiento*.



Dibujo de
PIER PAOLO PASOLINI

Un texto que en medio de la polución de mensajes falsarios dice una verdad no necesita presentación. Éste es el caso del trabajo de P.P. Pasolini que se propone aquí. De él puede hacerse una lectura casi *española*: basta cambiar unas palabras y alusiones y observar caute las de las que no tienen que ver con el texto mismo sino con el tiempo y los receptores del mensaje.

De 1975 para acá la crisis que refuerza el dominio del sistema existente ha realizado su trabajo. También en España el fenómeno de la aculturación popular a que alude Pasolini es un hecho destacadísimo, oculto tras el ascenso del particularismo político y del folklore de *animación cultural*. Vivir en la cultura burguesa, que hoy ni siquiera es la ilustrada sino la del americanismo, es la propuesta de la clerecía de los *media* y de la enseñanza; una propuesta interiorizada por las gentes como aceptación de la ley del más fuerte en la jungla social. Pues la derrota de la izquierda no ha dejado viva entre nosotros una alternativa —a diferencia de Italia, o de la Italia de los setenta—.

También es dudosa, sin embargo, la vitalidad de las relaciones sociales que se están configurando, de esa vida muy privada de espectadores —consumidores que ha empezado a imponerse, cuando a este sistema económico le está sobrando y más va a sobrarle cada día bastante gente. Pues este asunto hasta empieza a crujir en el sistema educativo y en el orden de las profesiones acotadas: el serio asunto de que no se precisa el trabajo de todos para mantener lo que hay; o, visto lo mismo de otro modo, que técnico-productivamente esté dada la posibili-

dad de desligar la participación en el producto social de la realización actual de trabajo. Una posibilidad cuya materialización es, sin embargo, compatible con el sistema social impuesto, que prefiere mantener las relaciones de propiedad y el sistema asalariado —y criminalizar indirectamente el paro (mediante las implicaciones de la droga, por ejemplo).

La otra precisión que se puede hacer a una lectura española del texto de Pasolini tiene que ver con el *mercado* de la droga dura. Mercado abierto en pocos años: Después de Franco, entre otras cosas, la heroína. La droga que tiende a causar dependencia es uno de los peores azotes de los *ghettos* de miseria generados por la crisis. Que además de deshumanizar a muchas personas, casi siempre jóvenes y casi siempre pobres, tiene pésimos efectos sociales por el aumento de policía y de delincuencia descorbada. Hay que acabar con el *mercado* de droga dura. Exigir que se acabe con él. Y si no se quiere hacerlo por el anticonstitucional método de colgar a accionistas, directores y jefes de marketing de la mafia de la droga acomodada en España, puede destruirse el mercado quitando a la heroína su carácter de mercancía: distribuyéndola gratuita y anónimamente en los hospitales a los adictos dependientes —o bien, si tal ofensa a la *libertad* pareciera intolerable, implantando su libre venta en farmacias. Todo sin dramatismos: a fin de cuentas, aunque sólo desde la perspectiva de la salud pública y los malos tratos en familia, el alcohol, la droga del paleoindustrialismo, la legal, tiene efectos muchísimo peores.

J.R.C., Barcelona, Diciembre 1986

Para el que no se droga, quien se droga es alguien *diferente*. Y como tal es privado generalmente de humanidad, ya sea a través del odio racista que siempre se echan encima los *diferentes*, ya a través de la eventual comprensión o piedad. En las relaciones con el *diferente* intolerancia o tolerancia son lo mismo.

Hay que decir sin embargo que mientras los intolerantes creen que la diferencia de los diferentes carece de explicación y por tanto sólo merece odio, los tolerantes a menudo se preguntan, más o menos sinceramente, por las razones de esa *diferencia*.

Ahora bien: tanto mi lector como yo somos *tolerantes*, ¿puede haber dudas sobre esto? Por eso la cuestión que planteo es la siguiente: «¿Por qué razón se drogan esos *diferentes* que son los drogados?».

Hay, indiscutiblemente, una explicación que se refiere a los individuos, y es la psicología. Si hablo con y analizo a —sin moralismo ni sentimentalismo ni complicidad— un drogado particular, inmediatamente tengo una vida concreta que examinar: con su infancia, con sus padres, con sus males, etc... De ahí que ese poco de saber psicoanalítico de que puede disponer todo intelectual basta para obtener algún diagnóstico; diagnóstico, no obstante, que es eternamente el mismo: deseo de muerte. Semejante *fin* individual —a menudo incluso consciente— arroja una luz retroactiva y desde abajo sobre toda la individualidad analizada, que de este modo se vuelve profundamente coherente: un todo único basado en sí mismo. La *diferencia* es siempre inaccesible.

Pero si la relación con el drogado particular no tiene salidas, por decirlo así, es inconexa —y el exceso de concreción de un *caso* humano es como siempre elusivo respecto a la historia—, por el contrario la relación con la masa de los drogados, o, mejor, con el fenómeno de la droga, puede hacerse discursiva, puede ser racionalizada, historizada.

En lo que respecta a mi personal y bastante escasa experiencia, lo que me parece saber en torno al fenómeno de la droga es el siguiente dato de hecho: la droga es siempre un sustitutivo. Y precisamente un sustitutivo de la cultura. Dicha así, la cosa es ciertamente demasiado lineal, simple e incluso genérica. Pero las complicaciones realizadoras aparecen cuando se examinan las cosas de cerca. A un nivel medio —referente a *muchos*— la droga viene a llenar un vacío causado precisamente por el deseo de muerte y que es por tanto un vacío de cultura. Para amar la cultura es necesaria una fuerte vitalidad. Porque la cultura —en sentido específico, o, mejor, clasista— es una posesión: y nada precisa de más encarnizada y loca energía que el deseo de posesión. Quien no tiene esta energía en dosis siquiera mínima, renuncia. Y puesto que en general, a causa de sus traumas y de su sensibilidad, se trata de un individuo destinado a la cultura específica, de la élite, he aquí que se abre en torno a él ese vacío cultural por lo demás desesperadamente querido por él (para poder morir): un vacío que llena con el sustitutivo de la droga. El efecto de la droga, además, mima el saber racional a través de una experiencia aberrante, por decirlo así, pero que de algún modo le es homóloga.

También a un nivel más alto se produce algo parecido: hay literatos y artistas que se drogan. ¿Por qué lo hacen? También, creo, para llenar un vacío: pero esta vez no se trata simplemente de un vacío de cultura, sino de un vacío de necesidad y de imaginación. La droga sirve en este caso para sustituir la gracia por la desesperación, el estilo por la manera. No pronuncio un juicio. Digo una cosa. Hay épocas en que los más grandes artistas son precisamente desesperados manieristas.

Seguramente el lector habrá notado que hasta aquí he hablado del fenómeno de la droga en los mismos términos en que habría podido hacerlo hace diez o veinte años, por no decir hace un siglo.

Pues he hablado de un conjunto de individuos que, con sus buenas razones, han querido perderse, hacer *il gran rifiuto* renunciando al gran y consolador usufructo de los valores vigentes de una cultura y a las lisonjas de ese proceso objetivo en que ésta consiste en el caso individual y concreto. He hablado en realidad de la cultura específica, de élite: de clase.

Pero la palabra *cultura* no alude solamente a la cultura específica, de élite, de clase: alude también, y ante todo (según el uso específico que de ella hacen los etnólogos, los antropólogos, los mejores sociólogos), al saber y el modo de ser de un país en su conjunto, o sea, a la cualidad histórica de un pueblo con la infinita serie de normas, frecuentemente no escritas y a menudo incluso inconscientes, que determinan su visión de la realidad y regulan su comportamiento.

Pues bien: hay períodos históricos en que no queda espacio para la droga; o mejor: en que ese espacio sólo consiste en el vacío cultural *interior* de individuos particulares, que con ese vacío han decidido anticipar su propia muerte y acelerarla con el sustitutivo cultural de la droga. Uno de los períodos históricos en que no ha habido espacio para la droga ha sido por ejemplo el período histórico que hemos superado desde hace poco y al parecer felizmente: en realidad se trataba de un período de represión clerical-fascista (los veinte años de fascismo y los treinta años democristianos). Durante ese período, de hecho (hablo de Italia; soy aún, para mi vergüenza, italianista y dialectólogo), persistía en la clase dominada —o sea, prácticamente, en un país que no había hecho ninguna revolución, en que la clase dominante era numéricamente una oligarquía (el Vaticano, las grandes industrias del Norte y poco más), y las capas medias no eran sino grandes masas plebeyas de un nivel económico poco más alto que el de los trabajadores—, persistía, digo, en todo el pueblo italiano campesino y paleoindustrial una cultura —o, mejor, un conjunto de culturas particularistas— en la que los valores y los modelos eran solidísimos, y la *tradición*, exclusiva.

Reprimir a semejante pueblo, por parte de los poderes clerical-fascistas que se han sucedido, consistía en dar un sentido oficial (y por tanto idiota, alienado) a los valores reales de esa tradición popular; y en imponerlo mediante la fuerza policial.

En semejante situación histórica el fenómeno de la droga sólo podía ser un fenómeno estrictamente burgués: pues la droga sólo podía ser el sustitutivo de una cultura específica, de élite, clasista. El pueblo no entraba en eso. Su *cultura* no estaba en discusión ni en crisis: era lo que había sido durante siglos, por no decir milenios (toda tradición popular es en realidad transnacional).

Es cierto que también hoy, si voy por Piazza Navona y me encuentro con un drogado que callejea con aire mohíno y vagamente siniestro, advierto en él los rasgos de la infelicidad y del rechazo pequeñoburgués; y maldigo la misteriosa circunstancia que le ha llevado a él, individuo, a fumar haschish en vez de leer un libro. No obs-



Dibujo de
PIER PAOLO PASOLINI



Dibujo de
PIER PAOLO PASOLINI

tante, el encuentro de Piazza Navona, pese a ser ritual, por decirlo así, por el contrario no es típico. Es infinitamente más típico encontrar un drogado en un bar de Piazza Cinquecento o del Quarticciolo.

¿Qué quiero decir con esto? Quiero decir que el fenómeno de la droga ha cambiado radicalmente de carácter respecto de lo que era hace diez o veinte años. Esto es: se ha convertido en un fenómeno que afecta a la masa y que comprende por tanto a todas las clases sociales (pese a que su *modelo* siga siendo pequenoburgués, o tal vez el que proporciona la *contestación*).

Por lo tanto hoy vivimos en un período histórico en el que el *espacio* (o el *vacío*) para la droga ha aumentado enormemente. ¿Por qué? Porque la cultura en sentido antropológico, *total*, se ha destruido en Italia o se halla en vías de destrucción. Consiguientemente sus valores y sus modelos tradicionales (empleo aquí esta palabra en su mejor sentido) o bien ya no cuentan o bien empiezan a dejar de contar. Por ejemplo: los dos valores *Dios* y *familia*, que son dos valores idiotas y alienados cuando hablan en su nombre los curas o los moralistas (de uniforme tal vez), pero que en cambio son dos valores *tout court* cuando se instituye en su nombre toda una vida popular — quizás por debajo del nivel de la que nosotros llamamos historia — hoy ya no cuentan nada: ya no se puede hablar en su nombre a ningún joven, y menos a un joven drogado. La pérdida del prestigio *irrelato* de todos los valores de una cultura entera no podía dejar de producir una especie de *mutación* antropológica, no podía dejar de causar una crisis *total*. Todas las clases sociales se ven implicadas en ella, y la pérdida de los valores se refiere a todos, aunque los más golpeados sean los jóvenes de las clases pobres, precisamente porque ellos vivían una *cultura* mucho más segura y absoluta que la vivida por los jóvenes de las clases dominantes.

Veo que en *l'Unità* (20 julio 1975) se tiende a *limitar* el fenómeno de la droga, con una preocupación en el fondo desdramatizadora, o culpabilizando — según un esquema demasiado clásico — a la sociedad. En realidad el fenómeno de la droga es un fenómeno en el fenómeno: y lo que importa es este segundo fenómeno mucho más amplio, en realidad una enorme y auténtica tragedia histórica. Se trata, insisto, de la pérdida de los valores de toda una cultura; valores que, sin embargo, no han sido sustituidos por los de una cultura nueva (a menos que tengamos que *adaptarnos*, como por lo demás sería trágicamente correcto, a considerar *cultura* el consumismo).

El gran fenómeno de la pérdida no resarcida de valores — que incluye el fenómeno extremista de masas de la droga — se refiere pues a *todos* los jóvenes de nuestro país (exceptuados de momento, como ya he tenido ocasión de decir, los que han hecho la única elección cultural elemental posible: los jóvenes inscritos en el PCI). Los jóvenes italianos en su conjunto constituyen una plaga social tal vez ya incurable: son o infelices o criminales (o criminaloides), o extremistas o conformistas, y todo en una medida hasta ahora desconocida. Puesto que los drogados se sitúan por decirlo así en la vanguardia de esta irrevocable determinación de los jóvenes de vivir un vacío y una pérdida, y de colocarse en situación de ser inaccesibles, o sea, de no aceptar ya nada en cuyo nombre se les pueda hablar (salvo que se trate de temas subculturales), por esta razón, digo, no soy en absoluto tierno con los jóvenes que se drogan. Tiendo en cambio a sentir hacia ellos una apriorista y fuerte antipatía. Por una parte está su chantajista presunción en la realización de un acto subcultural que mitifican; por otra, mi incapacidad personal para aceptar la fuga, la renuncia, la indisponibilidad.

Por eso cuando Panella realizó su gesto de *desobediencia* en favor de la despenalización de la droga blanda me vinieron a la mente al menos otros diez motivos por los que realizar un gesto similar, naturalmente desbordando a Panella por la izquierda. Tarde o temprano diré cuáles son estos motivos. Pero debo decir mientras tanto que he comprendido, no obstante, que la lucha por la despenalización de la droga (en lo que a mí respecta, incluso la dura) es un acto central y no marginal de una lucha por la tolerancia real. ¿Por qué?

Casi todos mis colegas intelectuales se declaran convencidos que, de algún modo, Italia ha mejorado. En realidad Italia es un lugar horrible: basta irse unos días al extranjero y volver después para comprobarlo. He captado la medida de la sima en que se debaten, como gusanos, los italianos incluso al regresar de Barcelona (ciudad por otra parte que da una angustia que quita el aliento: el pasado es irrespirable). Y hablo sobre todo de la Italia de los jóvenes. Por consiguiente, si hay alguno que, percibiéndolo inconscientemente, acaso, y acaso a través de mitificaciones subculturales, quiere morir, ¿cómo puede impedirle hacerlo una sociedad que le ofrece de sí misma un espectáculo tan trágico y repugnante?■

Pier Paolo Pasolini o LA ANGUSTIA DEL LINCHAMIENTO

Luis García Montero

Desde entonces se ha repetido con frecuencia: aunque no era exactamente la ciudad de Roma, aquella noche de 1975 todos los caminos parecían llevar hacia Pier Paolo Pasolini. Nada más natural que imaginar su última ronda nocturna por la Piazza dei Cinquecento, la lentitud obscena del Alfa Romeo esperando a que el muchacho se decidiese a subir, la gasolinera ocasional a mitad de camino, el descampado junto al Paseo Marítimo de Ostia, los abrazos, la falsa entrega de las ingles y, posiblemente, la luz interpuesta del coche que los había seguido desde la ciudad.

La muerte de Pasolini fue, según parece, pasoliniana. Víctima de un chape-ro, que dijo haberse defendido de la sorprendente acometida sádica de su cliente, o de una pandilla con intereses aún desconocidos, Pasolini protagonizó una escena de escandalosa y mortal marginalidad. Ahí está su cadáver en las fotografías científicas de los carabinieri: la cabeza terriblemente golpeada hasta la obsesión, una oreja casi desgarrada, el bajo vientre desplomado y el pecho hundido por la presión de los neumáticos de su propio coche. Cuerpo abandonado en un campo de fútbol popular, fácilmente representó la imagen más brutal de la violencia en la primera página de los periódicos. Muchos lectores de sucesos debieron sentirse más que nunca tranquilos con su aceptada mediocridad, mientras iban comprobando la suerte de aquella majestad caída, la historia de aquel artista de la provocación vencido finalmente por la muerte salvaje y destabilizadora. Sólo ella supo estar a su altura.

¿Es este un razonamiento pasoliniano? El lápiz crítico de Pasolini se caracterizó por la terquedad con que asumía todos los debates, profanando territorios que suelen dejar en silencio las respuestas fáciles y sacando a la luz las contradicciones existentes entre la realidad y las esperanzas colectivas. De ahí la vocación de polemista en permanente crisis, el amor y las distancias para con todo, pero nunca la elección de marginalidad, el ver desde fuera las preguntas sociales como un extraño habitante de los límites. Por mucho que pueda engañarnos su apariencia corsaria, Pasolini era consciente de que ideológicamente no podía convertirse en el hechicero que asegura con su diversidad las normas, en el exceso que confirma los miedos familiares de la vida burguesa. Como intelectual público, al menos, era otra su apuesta, y por eso hay una trampa en el intento de cargar con simbolismo pasoliniano la muerte de Pasolini.

Esta posición resulta clara en los ensayos y en la escritura periodística, porque difícilmente se sumaba a las apariencias radicales y le gustaba reflexionar

en alto sobre la realidad política de cada conquista. Basta recordar sus polémicas sobre el aborto o las opiniones que mantuvo acerca de la rebeldía juvenil en la década de los sesenta, para comprender que nada estaba más lejos de Pasolini que una ética doctrinaria del progresismo, basada en los signos permanentes y en el horror a la interpretación teórica. Al mismo tiempo, este desmonte de la mitología subversiva (o subjetiva) cobra privilegiado protagonismo en su itinerario poético, hasta el punto de que poco a poco va desalojando sus versos, negándoles cualquier elemento que no se apoye en la lucidez. Lo que extraña del poeta Pasolini no es la realidad de su amor o sus querellas, lógicas en cualquier poesía, sino el deseo irresistible que le lleva a plantearse sus estados de ánimo como valores positivos o contraproducentes para los demás.

Después de la palabra dialectal de la primera época y del referente friulano de lo natural, Pasolini sella sus primeras reflexiones ejemplares con el poema titulado *Las cenizas de Gramsci*. Es difícil desnudarse tanto ideológicamente en un poema sin hacer el ridículo, pero cuando se consigue el lector tiene la impresión de asistir a un verdadero desgarramiento íntimo y de poder introducirse por una vez en el oscuro escándalo de la conciencia. Pasolini se muestra partido por una elección necesaria que no puede solucionarse del todo. Acierta desde el principio en situar el lugar de la duda en un «jardín extranjero», el pequeño cementerio inglés donde perviven las cenizas de Gramsci. Los versos preparan la escena imposible de la elección entre dos extremos, imponiendo una atmósfera intermedia, sin delimitación real, donde se mezclan y confunden los campos simbólicos. Las imágenes entran heridas en el poema, imposibilitadas para dar soluciones sentimentales de fácil mitología. Podemos verlo en algunas expresiones: «No es de mayo este aire impuro», «mayo otoñal», «paz mortal», «místico rencor», «impura virtud», «una ingenuidad de obseso». Se sobrepasa aquí el compromiso de los poetas que reparten sus alusiones metafóricas entre la luz y la oscuridad como las películas superficiales reparten sus papeles entre buenos y malos. La contradicción interna, que es lo que Pasolini quiere representar en la voz literaria que habla, busca una pregunta aleccionada en la imagen del «jardín extranjero», territorio de lecturas positivas y negativas. Se trata de un cementerio laico, dulce por la historia de sus muertos, encerrado en su propia dignidad insalubre; un pequeño paréntesis de fe heroica rodeado por los desperdicios de una ciudad que vive abandonada a otros intereses mucho menos ideales. Sin embargo, este alejamiento de la ciudad supone al mismo tiempo distancia respecto a la vida, es decir, separación de la realidad y censura de

las pasiones personales. Un retirado lugar de patricio aburrimiento donde apenas llega algún golpe de yunque de los talleres de Testaccio. Incluso el hecho de hablar con la sombra civil de un muerto impide que se atienda a la canción más viva de un muchacho que acaba de terminar su jornada. En otra famosa elegía reflexiva, «A Larra, con unas violetas», Luis Cernuda había planteado una situación semejante: «Quien habla ya a los muertos, / Mudo le hallan los que viven».

Pero la dirección de los dos poemas es distinta. Cernuda recoge la leyenda del yo contra el sistema, del genio contra la mediocridad avasalladora, y asume la posible solución de la muerte despreciativa. Pasolini plantea otro tipo de dialéctica, desarrollada siempre en el interior del poeta como un muestrario atormentado de su escisión. La imagen de Gramsci ofrece también dos laderas: por una parte, es el representante de una época anterior donde la fe absoluta en los ideales revolucionarios era aún juvenil y posible; por otra, es el recuerdo de un fracaso posterior, la imagen dolorosa de la inutilidad de un sacrificio. En esta tensión sin descanso entre vida y muerte, Pasolini se pregunta por sus íntimas decisiones históricas. ¿Qué debe hacerse? Si se trata de «reconstruir la vida», cabe mantenerse en la ortodoxia de una doctrina política, pero cabe también la fascinación por el diario curso de las gentes, el aprovechamiento de lo que hay de fuerza ancestral y sensual en ese discurrir de la vida italiana (barrios, puertos y marineros jóvenes, parejas, soldados, prostitutas) que se describe con premeditado regocijo en los dos últimos campos del poema. El urgente e inevitable don de la existencia puede reducir a grados vanísimos el sueño de los ideales. Pasolini, además, debe tener presente en sus consideraciones la silueta del partido comunista como institución de la que había sido expulsado dolorosamente, tras el escándalo homosexual y de corrupción infantil de 1949, «por indignidad moral y política». Todos estos razonamientos personales y de estrategia política se agrupan en la pregunta que le hace a Gramsci sobre su tumba:

*¿Y tú me pedirás, muerto sin ornamentos,
que yo abandone esta desesperada
pasión de hallarme en el mundo?*

Lo importante poéticamente es que este debate se asume como una contradicción personal, porque los puntos de referencia se encuentran divididos por método entre la sombra del pensamiento y el calor de los instintos. La voz poética de Pasolini muestra «el escándalo del contradecirme», para inmediatamente imponer el género como una escena lúcida en la que se toma conciencia de esta contradicción. Nada se puede elegir, porque en los dos extremos hay parte de traición:

*Y, sin embargo, sin tu rigor subsisto
porque nada elijo. Vivo en el no desear
de la apagada postguerra, amando
el mundo que odio...*

El poema acaba con una pregunta en la que se integra aquel viejo debate de Rimbaud entre historia y vida. ¿Cómo seguir manteniendo el apasionamiento en la vida, si la vida sólo tiene sentido dentro de la historia y nuestra historia parece haber terminado? La respuesta no se ofrece literalmente, porque el poema en general está escrito con esa intención y una consigna directa lo dejaría fuera de lugar. El lector se siente cómodo en el tono humilde de la lucidez, en la voz que tiene como misión preguntarse continuamente, rellenando con el placer de la sabiduría el vacío de las contradicciones. *Las cenizas de Gramsci* impresionan porque designan en su conjunto un espacio determinado para el género poético.

Para bien y para mal, a partir de ahora la poesía de Pasolini se adentra en una extensa galería de matizaciones intelectuales correspondientes a su oficio de ser lúcido. Su literatura teórica, como es natural, recorre un trayecto paralelo de evolución, sobre todo después de la corona que supone *Las cenizas de Gramsci*. En «La falta de demanda de la poesía», poema incluido en *Poesía en forma de rosa*, Pasolini alude a la nueva situación y a las nuevas décadas:

*"Nadie te pide ahora poesía..."
Y "se acabó ya tu tiempo de poeta..."
"Los años cincuenta hace tiempo que pasaron".
"Te agotaste con las cenizas de Gramsci
y cuanto fuera vida te hace daño
como herida que una y otra vez se abre hasta la muerte".*

Este mundo de sueños cuarteados, asumido como el destino de un hombre que observa su entorno, da lugar a otro poema clave del mismo libro, *La persecución*, que podemos considerar como el peldaño definitivo en la ascensión pasoliniana hacia su vacío. En el poema inmediatamente anterior, precisamente *Poesía en forma de rosa* (que le da título al volumen), se había abordado ya todo el doloroso proceso de homologación industrial que estaba cortando de raíz la historia original y acabando con el estado de potencia sentimental que Pasolini había concedido a la vida de los barrios bajos y los pueblos italianos como semilla de otros mundos. El corazón se queda sin dialectos, sin derechos naturales, ante una situación donde el sistema hace tabla rasa, la existencia se convierte en una repetición funcional de signos sin ataduras reales y la cultura popular aspira simplemente a un estado imitativo, espejo del mundo de la burguesía empañado por la pobreza. ¿Cuál es la respuesta del poeta en medio de una fiesta de falso bienestar, una fiesta que deja como resaca un hueco en el lugar de la memoria? Pasolini esboza su respuesta en *La persecución* al definirse como «lúcido en el bullicio de la fiesta de los otros».

El poeta es perseguido por la violencia de su propia lucidez y siente como un canto de sirena la invitación a la marginalidad, con su doble cara de refugio soberbio y condena al desprecio de los otros. Pasolini aparca el coche junto a un pequeño bar de los suburbios romanos en un atardecer abandonado al Ferragosto, donde las muchachas «de ropa ceñida / al corazón por la pobreza alegre y burguesa» son el correlato humano indispensable para los barrios lejanos que reproducen «los grandes centros de la ciudad». Suena el *juke-box*, la brisa de la tarde suaviza el ambiente, pero Pasolini se siente extraño, solitario al seguir soñando todavía en las fuentes ideales de otra vida, situado allí como paja seca o luz que nada alumbra. Su *querelle* es innecesaria, expulsada ahora del orden de los hombres, porque pertenece seguramente a otra época. Al salir del bar, escucha a sus espaldas la música, como símbolo de un mundo que transcurrirá más allá de su límites, y siente ese escalofrío que él mismo describe, con una expresión muy acertada, como «la angustia del linchamiento». Oscuro, hostil, solitario, invitado al odio o a la piedad, protagonista de los dos únicos senti-



Autorretrato de PIER PAOLO PASOLINI



mientos que nos pueden unir a lo ajeno. La resignación, diría Pasolini, no tiene nada que envidiarle al heroísmo, por lo que es necesaria una nueva reflexión:

*Pero frente a los demás, sabe también que no hay más vía
que aceptar el final de cuanto acaba
en la humillación, o en un poco de poesía.*

Una larga tradición poética estaba dispuesta a recoger la desesperación de un hombre obligado al heroísmo o a la resignación como posiciones marginales. El ser literario ha sido un aliado del exceso, una voz capaz de evocar fuera de las normas impuestas una contranorma también impuesta: la evocación de un hombre primitivo capaz de alterar la rutina. La moral poética tiene mucho de angustia de linchamiento y Pasolini se había sentado demasiadas veces en el banquillo para permitirse dignamente este refugio. En 1962, Bernardino de Sanctis, joven dependiente de una gasolinera, había acusado a Pasolini de intentar robarle dos mil liras, poniéndole en el cuello una pistola negra cargada con una bala de oro. Durante el proceso (uno más), Aldo Semerari, catedrático de psicología de la Universidad de Roma, definió a Pasolini en su informe como «persona socialmente peligrosa», con el apoyo argumental de este razonamiento: «... es un psicópata del instinto, es un anómalo sexual, un homófilo en el sentido más absoluto de la palabra». El terreno estaba más que allanado para que el propio poeta asumiese el adjetivo *pasoliniano* como sinónimo de periferia social, porque nada hay más fácil para responder a la dominación que la caída en una liturgia irracional de los sacrificados. Pero los márgenes violentos ofrecidos por la sociedad no eran región grata para una palabra de la lucidez, aceptada teóricamente en todo su sentido. El 20 de septiembre de 1969, en una de sus colaboraciones en *Tempo*, pudo todavía detenerse un momento para citar a Brecht: «Muchos que son perseguidos pierden la facultad de reconocer sus propios defectos». Pasolini se niega a estancar el pensamiento de su crisis en la edificación de una mitología personal del exceso más allá de lo estratégicamente necesario. Y no cabe duda, lo cual es importante por el terreno que pisamos, que el conocimiento crítico de Pasolini pasaba ciertamente por un análisis de la función social del poeta. Hablando de la normalidad cívica implantada en la posguerra, le había contestado con estas palabras a uno de sus lectores de *Vie Nuove*: «Es entonces cuando hay que crear artificialmente el estado de emergencia: los poetas son los que se ocupan de crearlo. Los poetas, estos indignados eternos, estos campeones de la rabia intelectual, de la furia filosófica» (20 de septiembre de 1962).

Muy significativa la perentoriedad artificial que se le da a este razonamiento. Pasolini sólo asumió la anormalidad en cuanto tributo obligado por su enfrentamiento a una situación accidental, es decir, en cuanto estrategia subjetiva, sin llegar nunca a fundar en ella una especie de categoría social propia de los elegidos que se ven obligados a compartir sus diferencias con la divinidad o el malditismo. Una vez comprobada la derrota del sujeto que protesta rebeldeamente, del hombre diverso, Pasolini declara la inutilidad del exceso como lema de vida y, por tanto, de los huecos por donde la vanguardia había intentado escaparse de una más intensa reflexión sobre la crisis. En la rebeldía primaria Pasolini sólo ve una guerra civil en el interior de la ideología burguesa entre hijos afortunados e hijos sin fortuna. En un momento en que la sociedad consumista está poniendo en peligro hasta la idea mínima de que las relaciones sociales se pueden transformar, el poeta decide oponerse a los extremismos políticos y a las algarabías de la vanguardia literaria, denunciando que los excesos necesitan para sus rupturas aceptar primero los límites impuestos, y que, por ello, sólo son capaces de dar alternativas, es decir, capaces de adecentar un camino establecido anteriormente o de acompañarlo por veredas más o menos paralelas: nunca de encontrar otro continente, una verdadera alteridad.

Su intervención póstuma en el Congreso del Partido Radical, leída en Florencia el 4 de noviembre de 1975, dos días después de su asesinato, es un buen ejemplo del desesperado intento pasoliniano por acceder a la cordura social necesaria para evitar que las distancias reales con la transformación quedasen reducidas al espacio poético, ya forjado, de la utopía futura o el recuerdo de lo perdido. Algunos poemas de *Transhumanar y organizar*, entre las ironías contradictorias que se necesitan para expresar realidades contradictorias, habían adelantado este tipo de razonamientos. Pasolini juega con la traición de su ser transcendental, alude a la renuncia del saber privilegiado que caracteriza al ser poético:

*Traiciono un pacto de lealtad —aquella conmigo mismo
idealista—
porque me parece más justo adaptarme al pacto de lealtad
con los obreros y con su Partido, que es así, tal como ellos quieren.*

Estos versos pertenecen a una carta no formal dirigida a los funcionarios del PCI. La tensión entre vida y muerte, entre vulgaridad o ideal, se ve sustituida ahora por la tensión entre una histeria extremista y una opción institucionalizada. Una vez más el poeta se encuentra en medio, sin poder tomar decisiones definitivas, porque sus dudas no se limitan a ninguna de las manzanas ofrecidas.

Pero algunas cosas le quedan claras a él y a sus lectores: la raíz de su personalidad y su conciencia de no representar papeles en un mundo teatral. «Me sé incorregible en el perseguir mi manía de verdad», dice, impulsado por un túnel de lucidez que no encuentra foco de luz, que ahoga frecuentemente el sentido poético de su poesía y que le dirige hacia ese peldaño definitivo de la traición propia. Anteriormente había calificado la poesía de Pasolini como un territorio de estrategia subjetiva. Quería referirse a dos cosas: la sinceridad y el cinismo. Aunque toda estrategia tiene por obligación un fondo de preparado artificio, la anormalidad poética de Pasolini es sincera (en la medida en que sabe que las situaciones transitorias, aunque iluminadas por un horizonte feliz, son reales y como reales se sienten sus infelicidades). Pero, al mismo tiempo, la sinceridad de Pasolini se ve obligada a jugar en el horizonte del cinismo, ya que necesita desarticular los papeles que el poder tiene preparados para los actos más sinceros de los rebeldes:

*Me hallaré escindido; acallado y oficial al actuar, crítico y solo
al escribir poesía.*

Son los consejos de «un loco moderado», porque esta historia es la historia de un hombre que conoció la geografía del poder. Supo que se habían preparado ciudades para la victoria y ciudades para la derrota, comprendió que al Estado le interesa del mismo modo darle hospedaje a la norma y a la diferencia y quiso fundar su ética en la búsqueda de un lugar no asignado. Precisamente por una vocación colectiva se fue quedando solo.

Esta es la historia de un exceso de cordura■

SERGIO HINOJOSA

Aquellos dioses

Fragmentos de un diario

Los pinos son más viejos
sendero abajo,
sucias de arena y rozaduras
igual que mis rodillas cuando niño
asoman las raíces.
Y allá en el fondo el río entre los álamos
completa como siempre este paisaje
que yo quiero en el mundo,
mientras que me devuelve su recuerdo
entre los más primeros de mi vida.

Jaime Gil de Biedma

viernes
1 de agosto

Dudé, pero al fin me
decidí a entrar. Vería
sus campos, sus estan-

cias; sus gentes ya no estarían.

Con el permiso de los nuevos dueños he recorrido todas sus habitaciones, algunas casi irreconocibles, otras cargadas con la misma fuerza sentimental. En una de ellas, que ahora sirve de trastero, me he encontrado frente a frente ante un retrato: ¡me era familiar! Acabé de visitar la vieja casa y seguí mi camino. Al llegar a una venta, antaño «el ventorrillo», me puse a escribir la madeja de impresiones recién despertadas.

«Retrato en tensión— Delante de este retrato, frente a frente, mis dioses, mis viejos dioses vienen a mi encuentro. De sus bocas han brotado palabras frescas, rotundas, eternas. Se me antojaban plenas, sin fisuras.

Hombres-Aquellos-Hombres de tamaña altura resplandecían en la insignificancia de sus gestos. Yo estaba prendado, saturado el ánimo con su presencia. Incuestionables, seres inmortales a los que ninguna tachadura humana había alcanzado. Mirando en ese espejo (por ser ojos de pasado) sentía el retorno de una satisfacción ya olvidada. Al poco, se borraba el encantamiento y volvía la pregunta: ¿Qué ha sido de aquellos hombres, mitad historia, mitad fantasmas?»

Otro vaso de vino y un tapa de atún con pan. La escritura insiste en su labor:

«Hombres de hierro capaces de destrozar una noche de miedo negro con sus manos anchas y duras. Personajes rotundos en sus sies y sus noes, que ahora, de frente, me hacen comprender la naturaleza de mi pasada realidad. Sé que de sus palabras pendía mi mundo, mas no estaba solo mi tío en el santuario; otros dioses

sin retrato han dejado constancia de sus marcas».

Delante de mí pasa, vara en mano, un viejo. No pareció reconocermme.

«¡Qué fascinante este mundo de espejos con brillo! Las viejas alcobas los contenían en su memoria de madera de nogal. Marcos de plata, que siempre presiden los altares familiares, se arrogaban los gestos más sólidos de aquellos hombres, en sus bodas de plata y oro, en los nódulos de un árbol genealógico, en la rotunda soledad de un busto de contorno oval; con sus atributos como un pequeño lenguaje familiar, con sus leves sonrisas algo ceñudas por el rigor de esta historia nuestra».

Apuré el vino, pagué, miré a la sierrezuela de Loja, sus piedras grises-ocres y su hierba amarilla. No pude evitar un vago sentimiento melancólico. ¡Cuántos cuentos no escucharía sobre sus rocas en mi infancia! Seguí el viaje y no paré hasta llegar a la casa de mi padre en Granada.



GASPAR RUIZ

sábado
2 de agosto

Fueron demasiadas
impresiones y hoy me
siento un poco intran-

quilo. Tengo que escribir, sé que con este ejercicio recobro cierta paz.
«Desde esta ciudad, cara oculta de mi origen y mi vida, un llamado grita y casi me obliga a volver para constatar que sus calles y sus plazas, sus gentes y su vida siguen ahí, un poco en el mismo lugar. Casi con gusto y con un poco de aprehensión atiendo al reclamo.

Me he encontrado con la vejez, enigmática me ha recibido con brazos de esqueleto y palabras dislocadas. (Justifico la alegoría por la vaguedad del sentimiento). Como en todo lo que muere, la muerte va ganando las resistencias que la vida le opone. En algunos seres humanos el último parapeto es de madera amarga y desprecio. En este caso hay algo que insiste tiñendo esa fortaleza final de una cierta locura. Es esa realidad más allá en donde el recuerdo y el presente se funden, e instigan una y otra vez haciendo repetir las mismas palabras. Tal vez se trate de esa segunda inocencia... al final de los tiempos el Verbo se vuelve más puro.

He sentido de cerca la negación compulsiva sobre la bondad de las cosas y sobre el mundo, de los hombres. He escuchado las palabras que encadenan a este ser tan cercano, que lo atan a una manera funesta de recordar su pasado e historiar el presente casi ya sido. ¡Qué ausente estás del mundo! Y ahora te vengo a encontrar, viejo querido decrépito».

Me siento más tranquilo. Miro la estantería de libros, me hace gracia; entre lenines y althusseres hay un montón de comics. La instantánea no puede ser más gráfica. Desecho la sugerencia.

«Las anécdotas amontonadas en fajos como estratos de mineral viejo, alimentan el fuego descontento y amargo. Desdén y cólera son tus ropajes para todos y para todo».

No puedo, tengo que tomar distancia como si de un tercero se tratara.

Brota como un respiro y lo salva de la hecatombe... entonces, Plaza Nueva le parece serena y cálida, sus gentes incluso amables. Pero lo humano es adorno, figuras en el paisaje. Un camarero lo escucha, lleno de respeto, tarde a tarde, pero ello no le salva de su desprecio. Al fin y al cabo, es un «camarero». Así, tirano, recompone su figura y su dominio. La muerte sigue girando en extraño complot con las fibras más duras de la vida y se cobra su tributo: el destroz del mundo.

He aquí a mi origen, lo que de él queda aún con vida, agarrado a este hombre sarmiento, vivaracho y caballero. Madera de desesperación, que por ser madera, no acude a la cita; aunque su conciencia no ignore que sólo es cuestión de espera. Como espasmos, enfebrecidos afectos de resentimiento arriban a la orilla de otros hombres y otras cosas; puerto, en fin, donde el filo del mundo queda sujeto a la palabra dicha para ser escuchada por Dios. En esa dirección primordial, sólo allí, en la otra orilla tiene cabida su desesperación. De este lado su esfinge esboza, de vez en vez, una sonrisa —eso sí— algo amarga.

La vida lo puso en juego, el grueso de ella pasó, es demasiado tarde para hacerse reproches, demasiado tarde para comprender a sus semejantes; y bien pensado, los semejantes no lo son tanto. Demasiado único para darse cuenta de que su vida pasó envuelta en el río de los otros, siempre ajenos o despreciados, o muy nobles, o muy viles.

Al morir, mi madre dejó vacante un lugar de privilegio, el triste pedestal de un mártir inmolado. Librado desde entonces ese espacio de dolor herido, no puede más que saltar de débil en débil, de blanco en blanco, reclamando sumisión su ira acumulada.

Han llamado por teléfono, un buen amigo.

«¡Qué vértigo en este encuentro! ¡Qué vieja Granada! Su juventud me es ajena, pertenece a otra historia; quizás sea la misma, pero sus objetos me son extraños. Hacia mí vienen los escollos y los restos del naufragio, y este padre mío, cuerpo abandonado por su propio cuidado, cuerpo que despierta y reclama la compasión y el respeto propios de la cercanía a la muerte, me sumerge aún más en un sentimiento de amor ausente. Su cuerpo débil, delgado, no soporta el peso de sus decisiones ni de sus pasos. Ojos que no ven sino restos odiosos de lo que se ausentó para siempre. Manos que reúnen toda su fuerza en torno a la empuñadura de su bastón. Su bastón, el que yo le regalé y conserva suyo. Oídos que escuchan los ecos de su propia voz, repetida hasta la saciedad. Cuerpo, condenado cuerpo, torturado cuerpo por la palabra y el pensamiento que lo abrasan de deseos prohibidos y lo hacen gemir en un lenguaje críptico».

Sus amigos muertos, muertos entre tantas muertes recordadas entre estampidos de guerra. Sus amigos, petrificados junto a otros objetos acibillados por la palabra de amargo sabor; descompuestos por gestos de desprecio y desengaño. Alguna vez asoma, desde su fortaleza recuperada, el rayo de un vivo afecto, de un rasgo que permite sujetarlo a la vida solidaria. ¡Qué extraña impresión sentir al lado a una persona que ha desertado de la vida!

Soy su hijo, lo reconoce entre esa niebla de historia y nombres. Cuando esto sucede, sus amigos, los pocos que aún le quedan, se enteran de que soy, de que soy «catedrático e inteligente» (ni soy lo uno, ni lo otro tiene sentido para mí), de que estoy, de que estoy fuera, en las islas, en Canarias.

Así, juego en su boca como un otro privilegiado que, por serle propio, mantiene el surco de su alegría pasajera. Ufano, de muy pocos más llega a sentirse, de él nunca. No tiene por logros más que esos hijos suyos diseminados por geografías que él no llega a entender. Son sus espejos, andamiajes únicos de su calidez humana; ideales en danza, confundidos a menudo por su deseo sin retén, que encienden y apagan sus ojos en alternancia con los espejos negros de la negación y la ira.

Me encontré con este trozo de mi origen, con



GASPAR RUIZ

lo decrepito, con la muerte, y ahora sé que la vida juega en serio, y que la muerte la acosa cada vez por más frentes. ¡Me siento viejo!

Estoy un poco ebrio, ¡la noche es así! Pero aún conservo interés y suficiente lucidez para concluir (¿concluir?) lo que hoy comencé a escribir.

«Ausente, me estás dando ánimo y me ayudas a diluir la densidad de este encuentro con Granada».

«Mi padre, mi casa, mi antiguo cuarto, todos un poco ajenos... y esos libros, más allá de su literalidad, muestran sus lomos rancios. Son las arrugas de la piel de los objetos, cicatrices que se abren y muestran las heridas de mi historia con ellos y con sus personajes».

Me levanto y saco un libro del estante, *El poema de la Rosa*, leo las hojas en blanco con letras escritas a pluma, parece que no son sólo letras, se acercan más a la imagen, como fotos

testimonio de Amor.

«Dedicatorias que sorprenden mi pasado ido entre amor y tinieblas. Luego las calles, andaduras sin saber su finalidad... pasos reencontrados a las tres o las cuatro de la mañana en solitario, murmullo de noche y más noche, balcones escondidos en la sombra, rótulos de viejas letras, adoquines de conocidos rebordes. Ciudad que convoca, que me invoca en presente a todos los *ya sidos* sin orden alguno ni concierto. ¡Qué de cerca el vértigo y el mareo de los primeros vinos de juventud! Pechos tiernos entre mis manos, ojos fascinados, miradas colmadas de noche y revolución, amores de baile por la cintura y cubatas de plástico blanco. Nombres que serigrafían el resto del grabado con su sola presencia: GRANADA, AMOR, NOCHE, REVOLUCIÓN.

domingo
3 de agosto

Ayer me quedé dormido leyendo una antología de poesía de Federico

García Lorca, se trata de una selección de Andrew A. Anderson editada con motivo del 50 aniversario de su ejecución.

DESPEDIDA

Me despediré
en la encrucijada
para entrar en el camino
de mi alma.
Despertando recuerdos
y horas malas,
llegaré al huertecillo
de mi canción blanca
y me echaré a temblar
como la estrella de la mañana.

Estoy sentado en el Suizo; una risa fuerte, demasiado para ese lugar y ese momento; la sorpresa trajo consigo la memoria: «Un paisano con una navaja le dio un tajo al melón». Fue la primera frase que se me ocurrió; a partir de ella, mi libreta dio cuenta del resto. ¿A partir de qué la historia?

«Un paisano con una navaja le dio un tajo al melón y el jamón fue a parar a la despensa de estuco empotrada en la pared... La cebolla cerca del plato, en el lugar del pan, hacia de aquel sujeto un hombre de recio paladar y no demasiado propenso al llanto. La risa rugió (entonces —ahora— siempre), como cuando uno de aquellos dioses cosía sacos de yute en «La Perla» mientras sacudía un piropo a una mozuela guapa. Eran risas de dientes blancos, audaces, sin pudor ni cautelas. Recordé la advertencia de Blanchot, “ya sólo queda la risa de los dioses”».

Rodaba la tarde hacia afuera con un aire calentón e insoportable; dentro, el regusto fresco, el ajeteo de gentes y de camareros con añejos resabios. Ante mí, esta impronta escrita:

«Dos grandes cántaros de arcilla».

«Dos grandes cántaros de arcilla llenos de agua fresca y limpia. Yo sabía que era agua del río. Lo recorría todas las mañanas, indagando con curiosidad infantil, en espera de sorprender alguna rata en la orilla vecina. Por encima, y colgadas de la pared, dos escopetas de cartuchos. Otra de perdigones estaba apuntocada en una esquina.

»¡Qué capaces eran aquellos hombres! En ocasiones, cuando la noche estaba de grillos y sin luna, me llevaban consigo no sin antes advertirme de todos los peligros que la empresa entrañaba, y proponerme las cautelas necesarias. Y yo los oía sin prestarles la menor atención, con el alma puesta en la aventura. ¡Qué puntería! Primero la luz de la linterna, luego la pechuga blanca. No daba tiempo a más, el ruido sordo de las hojas dando paso a la muerte y el quejido de las alas en el suelo. Clausura de la expectación.

»¡Qué extraña sensación en aquel tiempo de espera! Yo sabía que aquellos pájaros eran del aire, de la luz, del sol y las ramas. Pero así, de noche, se me antojaban criaturas distintas, misteriosas. Los había visto con sus ojos nerviosos y sus patitas en continuo forcejeo, intentando zafarse de las manos anchas y duras. ¡Qué extraños goces sobrevuelan los campos de la noche!».

Frescura en el local y el agua con hielo transparente sobre la mesa; todo se empeñaba aquella tarde en negar el verano.

«El agua sin ranas no cesaba en su goteo, el botijo estaba sudando. Un brazo fuerte lo agarró por el asa y el agua generosa, después de aplacar su sed, bajó por el brazo en ríos pequeños hasta humedecer la camisa de hilo. Las manos quedaban mojadas, pero ni aún así desaparecía la negrura de las grietas de las manos *anchas y duras*.

»La guadaña, cerca del río, planeaba en elipses tajando alfaca. Fresca, apilada en el remolque, iría a vaciarse en los pesebres de la vaquería. Nunca me cansaba de ver aquellos animales masticar con parsimonia, balanceando las quijadas y haciendo espuma blanca con saliva y alfaca».

Paso las hojas del cuaderno intentando buscar un hilo a mi escritura. La acción ¿azarosa? da su fruto; leo algo interesante:

«Hombres revueltos entre vacas, pastos, harina y pan. FABRICA de HARINAS LA PERLA. Calvas de sol a sol bruñidas, hombres bromistas y buenos. Sentados descansan en sillas de anea junto a la chimenea de invierno y leña de olivo, o sobre el “emporlao” de la casa, bajo la parra, en verano. Dentro de la casa una pared brumosa y blanca. La boina empolvada de harina encima de la mesa, orientada en paralelo con la cantarera. Yo la había visto alguna que otra vez en volandas, girando vuelta del revés por el aire. Un grupo de chiquillos toreando al bueno de Cavila. Un “¡trae pa cá ya, chavea!” airado, bastaba para suspender el juego; un “¡joer con los crios!” y una risotada, concluían el malestar. Eran esas manos anchas y duras llenas de grietas negras y de trabajo áspero, las que marcaban el límite de nuestros juegos.

»Pocos días después de que me regalaran mi primera bicicleta de dos ruedas, tuve la ocasión de ver esa boina más de cerca. La vi de frente, nada más levantar la cabeza del suelo. Estaba dolorido y con la rodilla derecha hecha una pena. La bici quedó intacta, yo a punto de llorar. Me levantó en vilo como si fuera una pluma y sin saber por qué, tuve un sentimiento de gratitud, de infinita gratitud hacia él. “¡Ten cuidado hombre! Por aquí hay muchos chinos y un día te vas a desollar”. Me olvidé del llanto, lo miré... me hizo gracia el pirulí de su gorra. La sangre escurría rodilla abajo, una gotita prendió entre las grietas negras de su mano».

lunes
4 de agosto

«No meterás los piececitos dos veces en el mismo río”.

Esta mañana anduve dando un paseo por los «jardincillos», el río estaba totalmente seco, basuras, yerba seca, piedras... ¿Quién diría que hace veinte años se desbordó y arrastró el puente de las Brujas? ¿Es el mismo río que riega la Vega? ¡Imposible! Es un río de ciudad, un río de ciudad sin río, una rambla abandonada...

«En el río Manzanil (¡qué bonito me resulta ahora el nombre!) me encontraba a gusto, allí solito asomándome las horas muertas a la orilla para ver el ir y venir de los peces. Barbos eran, creo, de acá para allá, saliendo y entrando por las pequeñas cavernas de piedras repletas de

cangrejos. Como el agua era clara se podía ver el fondo y todo lo que en él acontecía. ¡Era divertido!

»Un agujero redondo abierto en el suelo dejaba caer todos los días "el pis" y "la caca" de los que iban allí a hacer sus necesidades. El río arrastraba los detritus y los diseminaba por la Vega entre los peces, las plantas y las tierras de orilla. El orificio estaba en un cobertizo contiguo al molino, hacía las veces de retrete, carbonera y ducha. Lo que casi nadie sabía era que también servía de puerto de pesca. Por él metía yo la cabeza y la volvía a meter, día tras día, ansioso. Había visto merodear por aquellas profundidades a una trucha enorme y no estaba dispuesto a que se me escapara. Cogía mi sedal, una masilla hecha de harina, agua y pescado (al pescado le debe gustar el pescado, pensaba yo) y un anzuelo construido a veces con un alfiler. Éste era todo mi aparejo.

»La trucha grande, grande, que no debía ser tonta, no consentía en picar. Pero mi paciencia no se agotaba tan fácilmente. Tira y afloja del hilo, bolas y bolas de masilla, marcaban los cortes de tiempo en la espera que no acababa de concluir. Yo había visto afuera, en donde el molino acaba su labor y el río queda de nuevo en libertad, nadar a otras cuantas truchas. Eran más pequeñas, y además, el sol, con la fuerza de su luz, les hacía perder encanto. ¡No era lo mismo!

»Un mal día un cañonazo de escopeta la mató. Me enteré en el molino; había sido el hijo de uno de aquellos hombres. Todos estábamos de acuerdo en que fue una barbaridad, en que la cosa pudo acabar muy mal. Cavila dijo que si no le reventó el cañón fue de puro milagro, que el tiro se frena con el agua y ¡claro!, el aire le vuelve a la escopeta y le revienta el cañón. ¡Se pudo haber matado!

»Yo me llevé una desilusión, el asunto no había concluido como esperaba. Lo que más me fastidió fue que la trucha se fuera río abajo hecha trizas.

»Con tal funesto suceso creo que acabó mi atracción por aquel agujero, por las aficiones relacionadas con el río, y quizás nació en mí una trágica sospecha: No todos los dioses pueden conservar su integridad».

Alcé la cabeza. «Biblioteca Pública», abandoné el banco de madera y seguí mi paseo bordeando aquel río que ya no era río. Al fondo podía verse Sierra Nevada apenas moteada de blanco.

Es verano, los ríos estarán secos, pensé.

martes
5 de agosto

Anoche estuve con mis amigos hasta el amanecer buscando los hilos del pasado. Apostando a ver quién traía los recuerdos más sabrosos de los setenta. Sobre un tapete los bares de raigambre revolucionaria; «el Bimbela», «el Anticuario», «el Enguix», «el Manila», «el Abuelo» sobre el otro, los personajes danzando entre escenarios más o menos históricos. El juego, implícito, consistía en medir la distancia hasta el ahora. ¿Qué ha sido de aquellos héroes mitad grandiosos, mitad ridículos? ¿Cómo su ocaso? Mas no todo fue desfile de próceres, también nos embriagó la fiebre eufórica de la pasión por los semejantes, y sin prenderlo nos hicimos uno frente a la Historia. La pasión desgastada dio paso a un cierto nihilismo. Recordé entonces una dedicatoria que había escrito durante el día a un amigo. Se trataba de una interpelación a Maldoror:

«Tu esfuerzo tiende a las sombras obcecado y se enreda en sus hilos. Sombras entre sombras, tejen con hebras de seda y brillo telarañas en los altos techos de las tabernas. Las palabras te llegan sin la justa medida haciendo tintinear

la mentira hueca. Te mienten a sabiendas, de cerca y, tú, lo sabes. Alzas de nuevo tu brazo al abismo, impotente... ¿De qué te alegras? ¿Acaso te gusta, Maldoror, el sabor amargo de la sal?

»Otra vez te encuentro en la penumbra caído entre rocas y mar. Otra vez de luto blanco por el pasado. Oriente y el diablo te escupen. Bebes su cáliz, el deseo en sus bordes, pero tus labios siguen despegados de la obscena plata.

»¡Fulgor del aire entre tus piernas lujuriosas! ...Nada. ¿Te vas Maldoror? ¿Para siempre? Has dado el salto, más allá de tu pensar y te encuentras ahora bajo el sol, ilusionado».

Acabamos tomando chocolate con churros a las siete de la mañana en la plaza de la Mariana, ¡asombroso! estaba atestada de noctámbulos de todas categorías. ¡Qué fértil es la noche!

Al llegar a casa de mi padre encontré sobre la cama una carta de amor. Dormí profundamente y feliz.

miércoles
6 de agosto

Estoy en la Vega sentado en una de esas ventas tan agradables en verano. El viaje en bicicleta es reconfortante y la cerveza refresca el ánimo. Llevo, además, la carta en el bolsillo y estoy alegre.

«A base de amores sospecho el perfil de Eros, y el saber de ese contorno es cobertura. Desde él, poco a poco desvelado, reducido a unas pocas advertencias, no me ciega tanto el



GASPAR RUIZ

dorado brillo. Las promesas entre pares las guía un pacto, corona de Ley y Orden, mano también, que maneja las reglas del juego a espaldas de los encartados. Juego de amor y juego de azar, de azar dirigido. No me he sorprendido esta vez al saber que las cartas estaban cargadas de antemano. El destino, jugador con ventaja, nos hace perder siempre de la misma manera. Así, las heridas de mi amor pasado no hacen hecatombe, sino más bien paisaje desolado.

»Ahora brota en los páramos, como la hierba verde, otro amor no menos engañoso. Jugamos de nuevo otra partida con el alma y con el cuerpo, aunque sepamos que la banca ganará por centihistorimillonésima vez. Nos vamos acostumbrando a perder otro monto más de vida, ¡la ilusión lo merece! El nosotros nos vuelve a asistir de cerca, estamos más cautos eso sí, y el olvido del desastre anterior permite el abandono. Regreso del corazón en vilo y de la ilusión al brillo de los ojos. El mundo cobra otro sentido ¿otro? ¡vaya usted a saber cuál, pero otro!

»Son ases y copas lo que el presente me hace jugar, y no bastos ni espadas. Atrás quedó la molicie, le vamos ganando tiempo a la muerte. Espadas, oros, bastos y copas, palos de la vida de nuevo repartidos. Pero es a Cronos a quién toca cerrar el juego. Es a un dios a quien le toca decidir, Eros tan sólo es un mito bifronte, un ser dividido entre la divinidad y los hombres».

El sol ofrece un paisaje de tintes rojizos, es la hora de volver a la ciudad■

IGNACIO MENDIGUCHÍA

La semana de los espejos

(Fragmento de un diario)

domingo

Si me preguntan al volver, sólo podré hablar de esta ciudad como de un terrible lugar de simulacros. Venía dispuesto para soportar a los fantasmas de la pantalla, pero el resto no entraba en mis cálculos. Tanto el vestíbulo del cine donde tienen lugar las proyecciones del festival como los salones del casino que acoge toda suerte de presentaciones, mesas redondas y otras liturgias propias del culto, ensanchan y complican su espacio por medio de lunas monumentales, construyendo una sinfonía de fugas al infinito digna de la secuencia final de *La dama de Shangai*. También la discoteca a la que peregrina por la noche el auténtico creyente es lo más parecido que he visto nunca a un laberinto de cristal, con la sola excepción de cierta barraca de las ferias de mi adolescencia. Ni siquiera el pulcro hotel donde me alojo escapa a esta desmedida afición por los reflejos.

Yo me hundo con enorme facilidad en busca de mi imagen en cuanta superficie útil me tropiezo. Estoy tan resignado a ello como a los comentarios sarcásticos que esa práctica suscita de tanto en tanto entre mis conocidos. El problema es que, lo que normalmente no pasa de ser una manía poco molesta, digan lo que digan, aquí corre el peligro de acabar siendo una tarea agotadora. El decorado descrito convierte sin remedio mi furtivo e intermitente juego privado en una auténtica orgía de tratos con los más diversos encuadres de mi figura y las de todos los demás.

Si al menos estuviera en una de esas raras épocas de perfecta conciliación con mis sombras, aún podría encarar la situación alegremente. Pero no es el caso, así que la partida propuesta por los espejos puede complicar sensiblemente la ya bastante turbia relación que mantengo con las imágenes en movimiento.

lunes

Lo primero que he hecho esta mañana ha sido procurarme el socorro de Lewis Carroll para paliar los efectos del mal del azogue en la medida de lo posible. Si logro socorro más carnal, prometo regalar al portador los ejemplares cuando acabe la semana.

En el primer capítulo de *Alicia a través del espejo* se puede leer lo siguiente: «Apenas si puede verse un poquitito del corredor de la casa del espejo, si se deja la puerta de nuestro salón

abierto de par en par; y por lo que se alcanza a ver desde aquí, se parece mucho al nuestro sólo que, ya se sabe, puede que sea muy diferente más allá».

Desde luego, el parecido de las zonas limítrofes facilita la confusión entre uno y otro lado del espejo; pero cualquier examen detenido de la aparente copia revela distorsiones tan desorbitadas como las de alguna ficción arquitectónica de Escher. Al otro lado del cristal mi mirada puede descubrirme fumando delgados cigarrillos egipcios con gestos inusualmente elegantes. Si se atiende al detalle de que esa es probablemente la apariencia que desearía adoptar en ese instante, crece la tentación de adjudicar el carácter deforme a este lado mejor que al otro; aunque es más sensato concluir que de la trampa son igualmente víctimas los rostros que miran a la vez desde ambos lados.

miércoles

En la fiesta de esta noche he pasado un buen rato tomando por Richard Burton al cincuentón atractivo con quien he contenido por el privilegio de iniciar una larga y hermosa amistad con una crítica de origen indefinido. Luego me he acordado de que ya ha muerto y también del reverendo loco que encarnaba (si es que tal verbo vale para un arte que escamotea tan completamente los cuerpos) en *La noche de la iguana*. Allí era él el que tenía serios problemas para distinguir *realistic and fantastic*.



GASPAR RUIZ

Magritte aseguraba que la pipa dibujada no es una pipa. Cuentan que Matisse, cuando cierto individuo se quejaba amargamente de que la señora que había pintado no parecía una señora, respondió con bastante indignación que aquello no era una señora sino un cuadro. La segunda historia sirve para que los menos despiertos comprendan la primera; pero mi problema consiste en que difícilmente caería en la cuenta de que las señoras de Matisse no parecen señoras. Magritte se hubiera visto obligado a abandonarme como caso incurable.

Es sabido que hay gente que nos instalamos en la ficción con mayor tesón y cuidado de los que desplegamos para los casos que constituyen



GASPAR RUIZ

lo que se llama realidad. Si algo del ímpetu con el que nos movemos por los territorios del amor o el valor imaginados se insinúa en las actuaciones, imprecisas siempre, fuera de aquellos, puede que se deba sólo a la inercia de costumbres largamente practicadas; quizá también a un cierto despiste —o esperanza, incluso— que traspasa las leyes de un mundo grato y obediente hasta en la tragedia a otro de cuyo carácter arisco y caprichoso nadie puede dudar. Por fortuna estos errores son unilaterales, salvo raras combinaciones del azar, y su duración es siempre breve.

jueves

En el ciclo paralelo dedicado a *Cine dentro del cine* han puesto hoy *La rosa púrpura de El Cairo*. Tampoco esta vez he logrado aclarar la cuestión de cómo calificar cada uno de los niveles que la película pone en juego.

Ni siquiera con un decidido prejuicio a favor del blanco y negro me es posible establecer si la verdadera realidad se sitúa en la pantalla de la que escapa Tom Baxter; en el mundo, menos ideal pero todavía coherente, de Cecilia/Mia

Farrow, o en la sala que me mostraba la habitual versión del caos cuando se encendieron, apresuradamente como es la mala costumbre, las luces.

viernes

Hace algunos años me dediqué a la lectura de Lacan —a pesar de las fervientes recomendaciones en contra de mi psiquiatra— y, aunque no saqué gran cosa en claro, leí varias veces *El estadio del espejo* en virtud de evidentes afinidades electivas. Supongo que recuerdo lo más anecdótico, como el dato de que los humanos seamos capaces de reconocer nuestra propia imagen a una edad en que nuestra inteligencia es inferior con mucho a la del chimpancé. Añadía este señor que acogemos con júbilo tal experiencia en un momento en el que todavía estamos sumidos en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia. Yo no estoy muy seguro de haber superado del todo ninguna de las dos taras y, de hecho, el desastre de anoche fue producido en parte por el agravamiento de la primera a causa de la segunda.

Debía de andar por el quinto *dry-martini* cuando tropecé con un macetero de bambú con

la suficiente violencia como para enviar la maceta que sustentaba contra un espejo. Si yo hubiese sido Visconti me hubiera limitado a lamentar que se tratase justamente de hortensias y no le hubiera dado mayor importancia al incidente. El resto de los presentes tampoco. Por desgracia soy, entre otras cosas que me diferencian claramente de cualquier director italiano, el personaje más adecuado que conozco para concitar en su contra la ira de *maitres*, encargados de protocolo, guardaespaldas y similares, así que juzgue más prudente abandonar la sala y sentarme a reflexionar sobre mi mala suerte en otro lugar.

La tradición establece de forma unánime un tiempo de siete años de desgracia para el que rompe un espejo. Hitchcock, naturalmente, lo ve más negro, y en *Jamaica Inn*, cuando uno de los bandidos interpreta el trance difícil en que se hallan como inicio de los consabidos siete años fatales, pues antes habían roto un espejo, hace replicar al otro que el período bien puede ser eterno, puesto que van a ser colgados públicamente. Aunque yo no creo haber rozado esa posibilidad (en el peor momento sólo imaginé que se me despojaba en privado de la acreditación de prensa en el festival), me inclino más bien por la versión de Hitchcock.

Los siete años de mala suerte remiten simbólicamente a una cuestión más inquietante. Los habitantes del espejo se designan habitualmente como imágenes, suponiéndose reales los individuos que las producen. Sin embargo, la parte reflejo es la única en la que la real se despliega, se reconoce, se explica. De ahí procede el terror (jamás confesado, ni en los miedos infantiles ni en los relatos de remotas humanidades) de que, de quebrarse el espejo, de desaparecer la imagen, su presunta causa real quedaría al mismo tiempo destruida. Instalarse al otro lado, sin poder pasar nunca definitivamente, resulta ser entonces la única forma de perseverar en el ser real; ser que aquí revela su frágil corazón de cristal.

La vida que tenemos que procurarnos en un espacio ficticio muestra irremediablemente la engañosa materia de que está hecha a todos los que pretenden verificarla, se elija el desaforado método del hidalgo manchego o cualquier otro más modesto en su tramoya. Eso no quiere decir que si concluye el juego de la ilusión, lo que aguarde sea algo distinto del zarpazo de la muerte.

Por eso no puede extrañar la incurable ceguera de los que, pese a verse tantas veces capturados en alguna de las emboscadas que son tendidas a los que tratan de olvidar su exacta condición, se niegan a la lucidez o, quizá sea más cierto, adquieren la doble lucidez del olvido para poder abandonar al destino la enojosa tarea de romper algún día el espejo.

sábado

La cámara ha buscado siempre espejos con la naturalidad de quien guiña un ojo a un cómplice. Nada de extraño tiene entonces que al final de esta semana me haya encontrado con la triste historia que cuenta Fellini de dos ruinas del *music-hall* que han de sufrir un último escarnio del tiempo por vía de su participación en una monstruosidad navideña de la televisión.

El centro de la película se sitúa en una secuencia en la que Ginger y Fred se encierran en una especie de lavabos hiperrealistas para ensayar, tratar de recordar más bien, un número que exige —y lo saben— un vigor que probablemente han perdido. Giuletta Massina se está arreglando la peluca y de pronto, localiza la imagen súbitamente rejuvenecida de Marcello Mas-

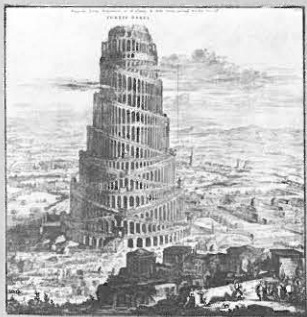
troanni que surge desde quién sabe qué oculto repliegue de la casa del espejo. Gira la cabeza discretamente emocionada para encontrarse con la figura decrepita —quizá más que antes, pues ahora el frac añade algo de ridículo a su decadencia— que le devuelve la mirada irónica y sin esperanza.

Sería injusto, de todas formas, reprocharle a ella precipitación o ingenuidad alguna. La película no podía detenerse en un plano fijo eterno en el que la vieja se maquillara sin tregua delante de un espejo en cuyo fondo permaneciera fijado ese otro cuerpo sin destruir que su deseo imagina■



GASPAR RUIZ

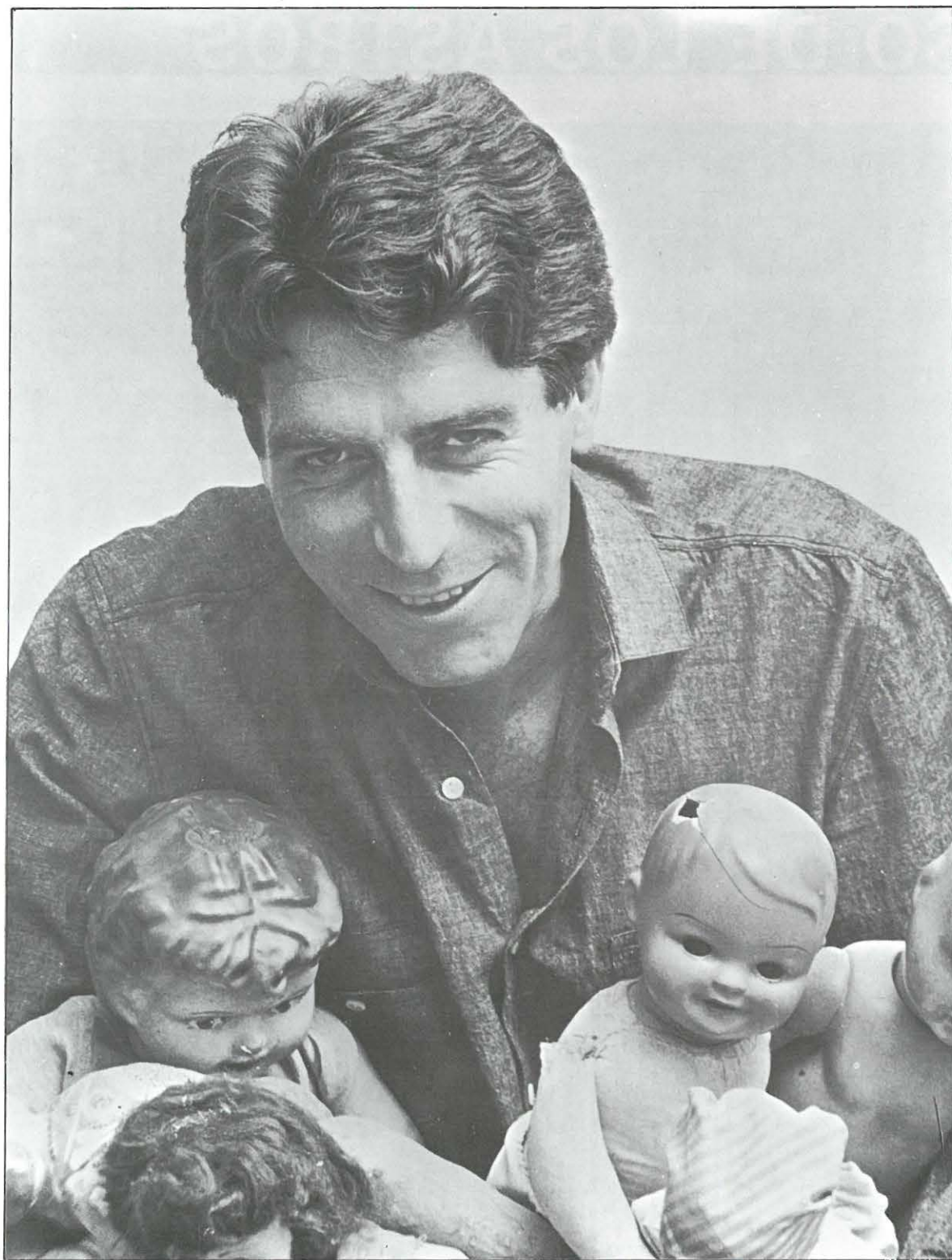
EL CURSO DE LOS ASTROS



Benjamín Prado **JOAQUÍN SABINA, UN CORAZÓN CON VISTAS A LA CALLE.** Juan Jesús García **EL ÚLTIMO DE LA FILA: L**

OS ÚLTIMOS SON YA LOS PRIMERO
S. Jesús Arias RETRATO DEL ARTISTA
CANALLA: LO QUE QUEDA DE SID VI
CIOUS. Antonio Pamies **TROPICALES T**
ROVADORES. Manuel Garrido Palazón **L**
AS LECCIONES SOBRE F.G.L. José Ti
to Rojo **LA CAÍDA DE LAS HOJAS: SO**
BRE LA CRISIS DE LOS TEBEOS. Jos
é María Sánchez Rodrigo **OTRAS APOS**
TILLAS A 'EL NOMBRE DE LA ROSA'.
Fernando Valls **LA FURA DELS BAUS:**
SUZ/O/SUZ. José Slimovich **LA PRÁC**
TICA ANALÍTICA. Pablo Carrascosa Gon
zález **LA BANDA DEL CLUB DE LOS C**
ORAZONES SOLITARIOS DEL SARGE
NTO PEPPER.

CARLOS BULLEJOS



Joaquín Sabina

UN CORAZON CON VISTAS A LA CALLE

Benjamín Prado

Se quejaba José Bergamín de que en las corridas de toros interpretase la banda sus alegres o tristes pasodobles fuera del momento del paseillo o los intermedios y el arrastre del toro por las mulillas; decía el gran escritor madrileño que, de lo contrario, sólo se conseguía distraer al público, robar la concentración del matador y falsear un espectáculo que, en su sonora soledad, tiene música propia, silenciosa, música que sólo puede oírse en el pensamiento: la música callada del toreo.

Recordaba, además, las palabras que un día dijese el maestro Juan Belmonte:

—*El estilo es también el torero. Se torea como se es.*

Estamos, parece —y en plena teoría del arte—, en el mejor de los casos posibles: Se torea como se es; hay que torear como se es, hay que escribir como se es, pintar como se es. Inevitablemente, esta afirmación nos conduce hacia una pregunta, en cierto sentido molesta: *¿Cómo hay que ser?*

Antonio Machado acusaba a ciertos poetas de ser originales en lugar de novedosos. En un artículo mío sobre Nuria Espert, intentaba explicar la diferencia entre originalidad y vanguardia: los vanguardistas siempre miran hacia delante; los originales, sólo se miran a ellos mismos. La novedad que quería Machado, que queremos, debe ser lograda a todos los niveles; una novedad, por tanto, que permita situarse frente a la propia obra de una manera diferente, adoptar una postura distinta, otra postura.

No se trata, entonces, de querer hacer pasar la intimidad por una aventura colectiva, sino de, justamente, todo lo contrario: que se pueda leer un poema, escuchar una canción, como quien se asoma a una ventana. Para ello sólo es necesaria una cualidad, hay que tener un corazón con vistas a la calle.

Una buena parte de las canciones de Joaquín Sabina está protagonizada por personajes —irreales o no— con quienes uno suele cruzarse todos los días en las aceras de cualquier ciudad. Historias como las de *Princesa*, *Qué demasiao*, *Por el túnel* o, en otro sentido, *Balada de Tolito*, narradas desde la intimidad freudiana de un yo proyectado hacia afuera (hacia el *ello*), canciones que quieren convertirse en una pequeña conversación, íntima, entre el autor y cada uno de sus oyentes. Y es que, como dijera Auden, siempre que un poeta moderno levante la voz, sonará falso.

Escribe Sabina en el prólogo a su libro *De lo cantado y sus márgenes*, acerca «del estrecho, del implacable corsé (ritmo, rima, estribillo, etc.) que el género canción exige». Pero el género canción, en cuanto que poesía, tiene, además, sus ventajas. Es verdad que el poeta-cantante lo que, en principio, quiere, como el simple poeta, es *escucharse*; pero lo es también que, por los mismos inconvenientes citados, puede ser *escuchado* de una manera más directa y, sobre todo, con un menor esfuerzo por parte del receptor; que puede conseguir más fácilmente aquello en que, según Jaime Gil de Biedma, consiste verdaderamente la actividad de leer: releer. (Subjetivamente hablando, creo que nadie podría escuchar *Caballo de cartón* o *Pongamos que hablo de Madrid UNA SOLA VEZ*).

Precisamente en un artículo sobre el autor de *Las personas del verbo*, con cuya poesía establece conexiones evidentes la de Sabina, aseguraba Richard Sanguer: «El valor de la poesía de Gil de Biedma no reside en el hecho de que sea otro gran poeta sino en el hecho de que es un poeta distinto».

Sabina, es también distinto. Como en los versos de Jaime Gil, en sus canciones parece ocultarse una habitación desde donde alguien se ve a sí mismo, de espaldas, mirando por la ventana.

Esta fusión, o superposición, de la correspondencia interior-externo lleva indudablemente a la fundación del mito, a la creación de un personaje que, a veces, quiere ser todos y, otras, nadie. (Recordemos que un verso no tiene por qué ser verdad).

Ese artificio de la autobiografía compartida, aliena muchas canciones de Sabina, como *Calle melancolía*, *El joven aprendiz de pintor*, *Inventario* o, por ejemplo, *Cuando era más joven*, y, en otros casos, le convierte, como mínimo, en *partenaire* ventajoso del (casi siempre *la*) protagonista (*Por el túnel*, *Bruja...*).

En los casos en que decide actuar desde fuera, es curioso cómo Sabina lo hace utilizando, más que nunca, una de sus dos cualidades favoritas: la ironía, siempre algo triste y amarga. (Me refiero a canciones como *Adivina*, *adivinanza* o *Qué demasiao*).

O la acidez, en canciones como *Ciudadano cero*, *Kung Fu* o la propia *Qué demasiao*. Veamos algunos ejemplos.

*Aún no tienes años pá votar
y ya pasas del rollo de vivir,
chorizo y delincuente habitual
contra la propiedad
de los que no te dejan elegir.
(Qué demasiao)*

*Era un individuo
de esos que se callan
por no hacer ruido,
perdedor asiduo
de tantas batallas
que gana el olvido.
(Ciudadano cero)*

*Del pub a la trena,
no conocen otro hotel
que la quinta de Carabanchel.
(Kung Fu)*

Es importante observar cómo, en todos los casos, los temas van más allá de la presentación de individuos marginales; cómo se incide en las causas de esa marginalidad. Sabina, es también distinto.

Una manera nueva, un saber mirar el poema desde detrás (como entra la luz en algunos cuadros), alejándose de esa típica, hoy ya engorrosa, postura del escritor que quiere asombrar y se asombra ante su hallazgo, su difícil y original metáfora. Otra forma de intimidad:

*Pero no sé que diera
por tenerla ahora mismo
mirando por encima
del hombro lo que escribo.*

Alguien ha dicho que cualquier camino va siempre a alguna parte. Pero, a veces, entre dos caminos que se dirijan a un lugar idéntico, no es mejor elegir el menos difícil.

Sé que, con el tiempo y mientras cruza por su mirada un tren interminable, Joaquín Sabina estará al final del camino, esperándose a sí mismo.

II

El primer disco de Sabina salió al mercado con el nombre de *Inventario*. Es un mal disco en realidad, pero contiene ya alguna de las claves que luego van a aparecer en sus mejores trabajos. El L.P. se abre con *Inventario*, una buena canción en la que se deslizan algunos malos versos. La voz de Sabina extraña bastante: uno se lo imagina cantando *Inventario* en cualquier feria, con una camisa naranja de volantes y pantalones de campana. El segundo tema, *Tratado de impaciencia número 10*, es excelente: narra la cita frustrada de su compositor con una de esas mujeres que viven en las ciudades de Sabina, contada a ritmo de blues, con una buenísima letra. Siguen *Tango del quinielista* y *1968*, cuya intención, sin ser torpe es mejor que su resultado. La primera cara del disco termina con *40 Orsett Terrace*, un *Rock & Roll* muy bien construido en todos los terrenos; es muy bueno, incluso aunque los músicos no acompañen, sonando más a orquesta que a banda.

La primera canción de la cara B, evidentemente, se la hizo elegir y cantar a Joaquín uno de sus peores enemigos. Se trata del tema popular *Romance de la gentil dama y el rústico pastor*. Sabina, además de la voz solista, hace también los coros: es como si hubiera querido parecerse a *Los tres sudamericanos*, pero, en realidad, se parece más al *Nuevo mester de juglaría*. Las tres canciones que siguen, *Donde dijeron diego decid digo*, *Canción para las manos de un soldado*, y *Palabras como cuerpos*, son muy malas. Pero la que cierra, *Mi vecino de arriba*, irónica, crítica, brillante, es una magnífica composición. Junto a *Tratado de impaciencia número 10* y *40 Orsett Terrace*, *Mi vecino de arriba* forma un trío lujoso dentro de un conjunto irregular.

Antes de ponerse a la venta el que debe ser considerado primer disco de Joaquín Sabina, *Malas compañías*, la CBS lanzó una grabación en directo de la actuación que, en el pub *La Mandrágora*, repetían Javier Krahe, Alberto Pérez y el propio Sabina casi todas las noches de aquel Madrid que, entonces, empezaba a reconocerse a sí mismo. *La Mandrágora* es un disco encantador, divertido, que reproduce fielmente el mundo a medianoche de la dulce bohemia. Casi todos los temas de Joaquín aparecidos en *La Mandrágora* pasarán, después, a formar parte de *Malas compañías*. No ocurre así, sin embargo, con uno absolutamente deslumbrante de ingenio e ironía, *Adivina, adivinanza*: cuenta la historia del entierro de cierto general, escoltado en su último esperpéntico viaje por todos los mitos que en vida favoreció, desde el Cid Campeador a Manolete, pasando por Perico Chicote.

Malas compañías es un disco arrollador. El tema con que comienza, *Calle melancolía* es una obra maestra: Sabina, transeunte solitario del largo paseo de la desolación, viajero de un barco dudoso que viene de la noche y va a ninguna parte, silbando una melodía que, más que llegar, se aleja de nosotros, despacio, como un lento tren que no queremos perder. El siguiente título, *Qué demasiao*, es otra grandísima canción denuncia a la que no deben robársele adjetivos. Nos cuenta la historia apasionante y triste de el Jaro, delincuente habitual convertido en leyenda, atentador contra la propiedad de los que no le de-



jan elegir, cinematográfico en la vida y elegantemente irónico en la muerte:

*Una noche que andabas desarmao
la muerte en una esquina te esperó,
te pegaron seis tiros descaraos
y luego desangrao
te ingresaron en el Piramidón.
Pero antes de palmarla se te oyó
decir "qué demasiao,
de esta me sacan en televisión".*

Carguen, apunten, fuego, es una composición antimilitarista, que cuenta la situación penosa de los soldados, de una manera algo melodramática, con momentos luminosos y buen soporte musical. *Gulliver*, el tema quizá menos atractivo de esta cara primera, es una parábola de la necesidad humana de juzgar y condenar todo y a todos aquellos que se salgan de los límites que ellos pueden comprender. Finalmente *Círculos viciosos*, cuyo autor es Chicho Sánchez Ferlosio, se presenta como una *rumba* muy bien llevada, con originalidad y gracia, bien interpretada por Sabina. Aunque, personalmente, odio las *rumbas*.

Pongamos que hablo de Madrid abre la segunda cara de *Malas compañías*. Como *Calle melancolía*, es una de esas canciones que se escriben y dan a conocer una vez cada veinte años. La mitificación de una parte de la ciudad hermosa y trágica, donde la vida es un metro a punto de partir, donde la muerte pasa en ambulancias blancas, donde el deseo viaja en ascensores; la elección de ese mundo en el que podrían escribirse todas las canciones; la soledad compartida, el alcohol, la música en el silencio, en medio de la noche. Esta canción tuvo que ser pensada después de una gran borrachera.

Manual para héroes o canallas es una especie de Los veinte mandamientos según San Joaquín, una declaración de principios y ligeramente ingenua, aunque fresca. *Bruja* es una bonita canción, dura y delicada, típica en el mundo de Sabina; muy agradable. La instrumentación es sencilla y gusta sinceramente. En cambio *Mi amigo satán*, el siguiente corte, es el más débil del conjunto; se hace difícil de oír y la letra es bastante simple. Termina *Malas compañías* con *Pasándolo bien*, *rock* clásico, divertido: un buen final para un gran disco.

En *Malas compañías*, Sabina ya no es el cantautor que algunos hubiesen querido ver en sus primeras canciones. La música de *Malas compañías* puede ser considerada, más bien, como un tipo de *folk-rock* tamizado por el sonido *blues* de algunos momentos y la propia fuerza de unos textos que necesitan ser escuchados. Es significativo que el disco acabe con un *Rock & roll* absolutamente ortodoxo como *Pasándolo bien*. Porque el gran salto está a punto de producirse.

III

La mitad de los temas de *Ruleta rusa* son *rocks* trepidantes para ser bailados en el ruedo de una plaza de toros, dando palmas. También son temas para ser escuchados por treinta mil personas. Se acabaron los recitales y empiezan las actuaciones. Los pequeños *pubs* se van a convertir en estadios abarrotados; los curiosos, en *fans*: el ídolo empieza a escapársele de las manos a la gente y empiezan a correr tras él. Ha nacido otra estrella.

Ocupen su localidad, primera de las canciones de *Ruleta rusa*, es un tema pensado para abrir un concierto, parecido al que cualquier estrella del *Rock & roll* tiene para cubrir esta función. Sin embargo, Sa-

bina se declara, en unos versos de *Ring, ring, ring*, en la segunda cara, quizás en sentido metafórico, desinteresado por la gran operación de *marketing* que supone la fabricación de cualquier ídolo:

*El mercader de sueños ya murió
el príncipe azul era un impostor
el último amante se largó
y el siguiente no, no, no, no,
no voy a ser yo
no voy a ser yo.*

Y es que la gente anda hablando de Sabina como del sucesor de Miguel Ríos, buscando, además, influencias donde no existen más que coincidencias obligatorias entre dos artistas de un mismo género musical. Por otra parte, buscar más similitudes sería como comparar a Lou Reed con doña Concha Márquez Piquer.

El segundo corte del disco es *Telespañolito* que, como reza en la portada, en la cual aparece Joaquín apuntándose a la sien con una pistola que simboliza el juego de la ruleta rusa y el de saltar al vacío del *rock*, fue «su éxito de TV», con lo cual queda todo dicho.

Caballo de cartón es una hermosísima canción, con una letra urbana, sugerente, noctámbula y un violín que, como un suave huracán, atraviesa la canción, envolviéndola, magnetizándonos.

Después de *Guerra mundial*, que habla de la tercera gran guerra que puede estallar, *Negra noche* es otro de los puntos fuertes del L.P. Una vez más, el Sabina sonámbulo nos describe su noche dulce y trágica:

*la noche que yo amo crece entre los despojos
que al puerto del fracaso arroja la ciudad.
(...)*

*La noche que yo amo es un sótano oscuro
donde van los marinos que quieren naufragar,
hay siempre algún borracho sujetando algún
[muro,]
llamas de madrugada y te dejan entrar.*

La capacidad poética de Joaquín vuelve hasta sus zonas más altas.

La tendencia absoluta a la autobiografía y a hacer de sí mismo un personaje a quien parecerse, nunca es más fuerte que en *Eh, Sabina*, donde el muchacho que corre a toda velocidad sin escuchar a quienes le gritan cuidado, va más a prisa que nunca. Es una canción rápida, un auténtico *rock*, como lo son las tres siguientes, *Juana la loca*, la ya mencionada *Ring, ring, ring* y *Pisa el acelerador*, tres magníficas piezas. *Pisa el acelerador* incide en lo dicho de *Eh, Sabina*, a un ritmo trepidante:

*Desconfía de quien te diga "ten cuidado"
sólo busca que no escapes de su lado,
antes de que te aniquilen sus reproches
déjalo que duerma y a la medianoche
sal por la ventana, pon en marcha el coche.*

*Y pisa el acelerador
pisa el acelerador
pisa el acelerador
pisa el acelerador.
Pasa de mirar por el retrovisor
y pisa el acelerador.*

La única balada de esta cara, con que termina el disco, es *Por el túnel*, una canción triste sobre una mujer muy parecida, en su derrota, a las de *Bruja* y *Princesa*, incluida en el siguiente trabajo, *Juez y Parte*, de Sabina. En todos los discos de Joaquín hay una mujer derrotada. *Por el túnel* es una de las mejores canciones que alguien puede escuchar: alguien a quien le gusten la buena música y la melancolía.

Juez y Parte es un desarrollo de todas las cualidades, y alguno de los defectos, anteriormente señalados. Con una producción muy cuidada, un reforzamiento del sonido de la batería, omnipresente en todas las canciones ahora, inclusión de sintetizadores y viento, coros más audibles y potentes... Sabina es ya el poeta eléctrico. En la portada aparece sentado en la única silla de una habitación vacía, donde sólo puede verse una máquina de escribir en primer término, a sus pies, y una guitarra eléctrica al fondo, apoyada en la pared. Con botas gastadas de piel y pantalones de cuero negro, el aspecto de Sabina es el de un auténtico e indiscutible rockero. Y su disco, también. Hay canciones muy movidas, como *Whisky sin soda*, *Kung Fu*, o, las dos mejores, *Incompatibilidad de caracteres* y *Rebajas de enero*. La primera, *Incompatibilidad de caracteres*, cuenta la divertidísima historia de una pareja incapaz de entenderse, produciéndose situaciones cómicas:

*Siempre que la voy a besar
me lo impide un repentino ataque de tos,
trato de dejar
de fumar
y por mi santo me regala un cartón...*



Rebajas de enero cuenta cómo encontró una muchacha que se ofrecía en un anuncio por palabras, con la que, contra todo pronóstico, vive muy feliz: tienen dos gatos, estufa y tele en color.

Otras canciones son más lentas: *Balada de Tolito*, escrita para un programa de televisión, «Vivir cada día», dedicado a ese mago ambulante, un personaje que fascinó a Sabina, quien le da a Tolito, en las dedicatorias de *Juez y Parte*, las «gracias por existir»; *Ciudadano cero* que denuncia la opresión en que vivimos en las grandes ciudades, capaz de enloquecer a los hombres que soportan un anonimato colectivo brutal tan tremendo:

*Cargó la escopeta,
se puso chaqueta
pensando en las fotos,
hizo una ensalada
de sangre aliñada
con cristales rotos.
Dejó un gato cojo
y un volswagen tuerto
de un tiro en un faro,
no tuvo mal ojo,
diecisiete muertos
en treinta disparos.
Cuando lo metían
en una lechera
por fin detenido
"ahora —decía—
sabrás España entera
mis dos apellidos".*

Quédate a dormir es una canción intrascendente y fácil.

Y he dejado para el final los tres grandes temas de este disco luminoso. *Cuando era más joven*, el mejor retrato, autorretrato quizá, de Sabina, que cuenta su historia, convirtiéndose en un vagabundo que viajaba en sucios trenes que iban hacia el norte y que, ahora que come caliente, paga sus impuestos y tiene pasaporte, añora los viejos tiempos difíciles. El sonido logrado por *Viceversa*, su grupo, es inmejorable, suave y sencillo pero compacto.

El joven aprendiz de pintor ironiza espectacularmente sobre todos aquellos que acuden ahora a Sabina, después del triunfo; las gentes que lo habían despreciado o ignorado y que aparecen simbolizadas en personajes muy conocidos de la vida española, en algunos casos:

*La propia Caballé que me negó sus favores,
la diva que pasaba tanto de cantautores,
llamó para decirme "estoy en deuda contigo,*

mola más tu Madrid que el Aranjuez de [Rodrigo]".

*Y qué decir del crítico que indignado me acusa
de jugar demasiado a la ruleta rusa,
si no hubiera arriesgado tal vez me acusaría
de quedarme colgado en calle melancolía
y eso sí que no,
no, no, no, no, no, no, no,
ya está marchita
la margarita
que en el pasado
he deshojado
yo.*

Es una canción soberbia, ácida, pero al mismo tiempo triste y dulce. El tema aparecía ya en el comienzo de *Pasándolo bien* y es el mito de uno de los poemas incluidos en el libro *De lo cantado y sus márgenes*:

*Después de haber padecido durante interminables años]
hambre y privaciones,
después de haber sido abandonado
por decenas de mujeres
que corrieron a los brazos del triunfador de turno,
después de haber soportado con paciencia de [monje]*

*paternales consejos,
amistosas palmadas,
suficientes sonrisas,
confidencias idiotas,
vagos aplausos cortes de los instalados
en mullidos sillones,
después de haberme visto arrastrado a oficiar
de bufón en sus fiestas,
de ingenioso en sus bailes,
de profeta en su tierra,
después de haber sido repetidas veces
humillado por mediocres,
vejado por cretinos,
ignorado por insignificantes,
pisado por tramposos,
postergado por quienes, en el mejor de los casos,
os lo juro, valían
menos que yo,
después de, en fin, haber fracasado en todo
con estrépito,
he decidido por decreto ley
solemnemente,
proclamar sin pudor QUE SOY UN GENIO
Y QUE LA HUMANIDAD NO ME
[COMPRENDE].*

Y la tercera canción es *Princesa*, la bella historia de una mujer atrapada en las redes de la heroína que, cómo no, iba a verse envuelta en una muerte con asalto a farmacia. Por su contundencia narrativa, su forma de ser contada, está entre las mejores canciones de Sabina, está entre las mejores canciones de quien sea.

IV

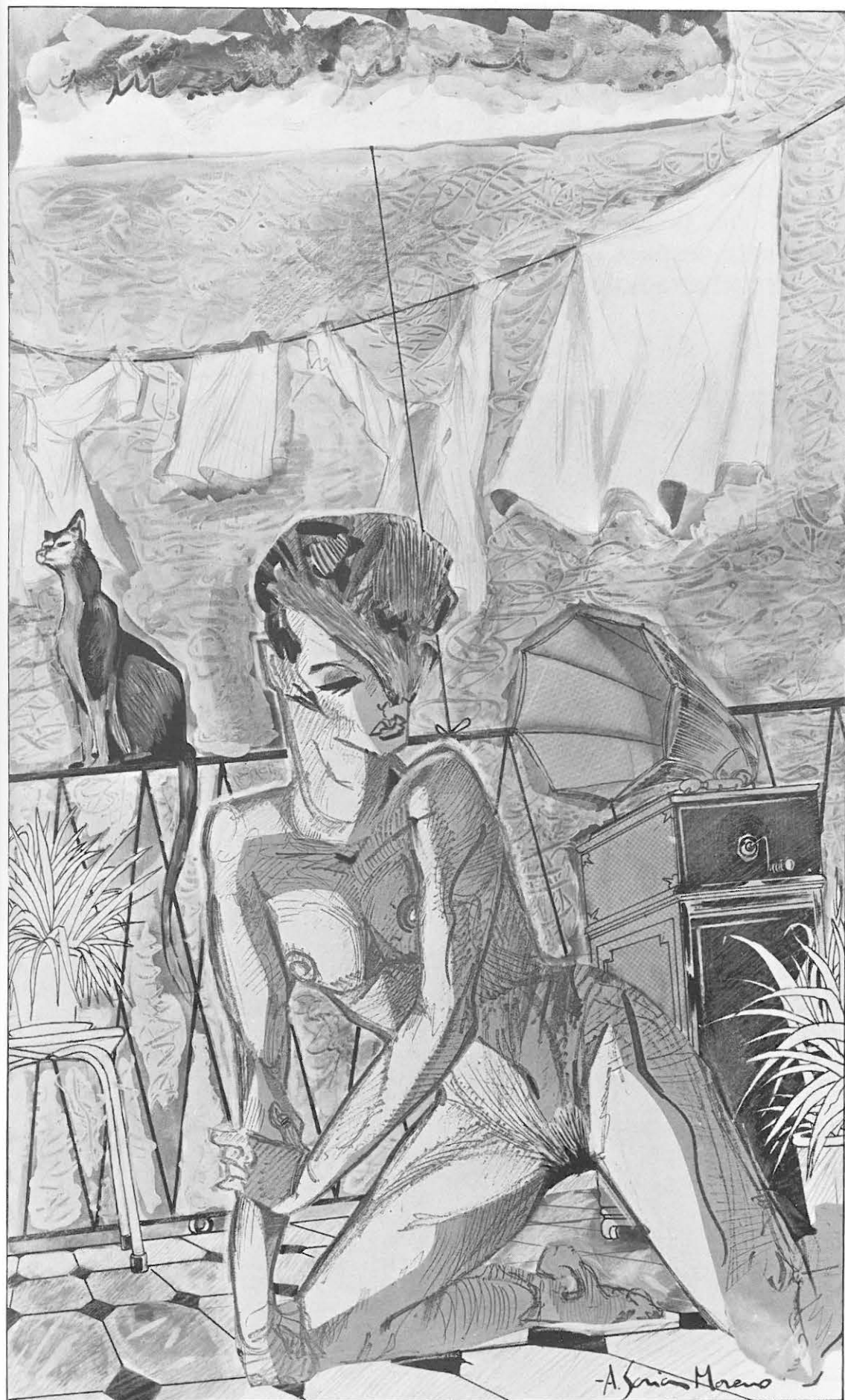
Lo último de Joaquín Sabina ha sido un disco en directo, grabado los días 14 y 15 de febrero de 1986, en el Teatro Salamanca de Madrid. Al lado de las canciones conocidas, fueron recogidas otras inéditas, cantadas por él o por sus amigos músicos participantes: la hermosísima *Hay mujeres*, interpretada por Ricardo Solfa, una canción que pasa a formar grupo con *Calle melancolía*, *Princesa* o *Pongamos que hablo de Madrid*:

*Hay mujeres que arrastran maletas cargadas [de lluvia]
hay mujeres que nunca reciben postales de amor
hay mujeres que sueñan con trenes llenos de [soldados]
hay mujeres que dicen que sí cuando dicen que no.*

Adiós, adiós es interpretada por Javier Gurruchaga. Luis Eduardo Aute canta un hermoso retrato de Joaquín, compuesto por el propio Aute y Javier Krahe una jocosa canción contra la OTAN, *Cuervo ingenuo*, de la cual es autor. Sabina canta, también, otras dos composiciones inéditas, *Zumo de neón*, un rock francamente bueno y *Cómo decirte, cómo contarte*, donde reaparece, una vez más, el personaje femenino de *Bruja*, *Por el túnel* y *Princesa*, ahora con un soporte musical mucho más ligero.

Y aquí se acaba la historia, por el momento. Conozco canciones de los próximos dos discos de Joaquín y sólo diré que son francamente buenas. Más adelante, ya hablaremos de ellas.

No sé hasta donde podrá llegar el actual reinado de Sabina, es difícil de imaginar. Pero sé que ha escrito un puñado de canciones que nos acompañarán siempre allá donde vayamos, cada vez que nos crucemos con sus protagonistas en cualquier calle, en cualquier estación de metro, en cualquier comisaría. Dicen que cuando hablamos de nuestros amigos es porque, en realidad, estamos queriendo hablar de nosotros mismos. Es posible. Joaquín Sabina ha llegado donde siempre quiso estar y donde a nosotros nos gusta verle. Y no es muy diferente del tipo que estaba abajo. Al menos, eso parece. Que siga teniendo, por siempre joven, un corazón con vistas a la calle■



EL ULTIMO DE LA FILA

LOS ULTIMOS

SON YA LOS PRIMEROS

Juan Jesús García

Con el final del año es obligado hacer balance, recordar lo que ha ocurrido en el mundo de la música pop y, si llega el caso, prever lo que puede venir. Hay pocas sorpresas, tanto en el pasado como entre lo venidero, o por lo menos ninguna tan grata como confirmar un proyecto que empezó a andar en 1980 en Barcelona, y en este año ha desbaratado hasta los mejores augurios, elevando a un primerísimo plano al grupo que ha publicado el mejor disco español del año, y cuyos conciertos han cautivado a todos los que han acudido: El último de la fila.

Nuestra historia —la suya— se remonta a los principios de esta década, cuando el batería de una orquesta de baile decide tomar las riendas de un grupo de *rock and roll*. Los *Rápidos* surgieron de la nada, en una ciudad que no encontraba el norte de los nuevos tiempos. En poco más de tres meses editaban su primer y único legado, *Amor biodegradable*, un disco bullicioso y burbujeante que respondía perfectamente a la firma que llevaba en la portada. Fue un disco mal movido y sus autores unos incomprensidos que mezclaban una puesta en escena de bajo presupuesto con un *pop* vertiginoso, optimista y acertado; el himno de carretera *Ruta del sur* se celebra ahora como todo un clásico.

En esa misma época, en la ciudad de Vic, asentaba sus reales otro grupo que desde su propio nombre daba buena muestra del personaje desquiciado que podía llamar a su banda *Kul de Mandril*. Manuel rápido García y Quimi kul de Mandril Portet decidieron, al conocerse, disolver sus respectivas formaciones y embarcarse juntos para dar rienda suelta a sus excéntricas y geniales imaginaciones.

Puestos a entrar en la historia del *pop* por la puerta trasera, no podían escoger nada más irónico que llamarse *Los Burros*. El buen humor reunió a dos personalidades dispares en gustos y trayectoria, pero cercanas en puntos de vista y ganas de hacer cosas diferentes y gratificantes.

Como es lógico a estas alturas, el disco que nos llegó de esta etapa tuvo que titularse *Rebuznos de amor*. Editado en la agonizante Belter (la compañía más incapaz que ha tenido este país), sus resultados fueron tan escasos como los de su anterior grabación. El álbum recoge composiciones de diversas épocas, formaciones e incluso grabaciones. Es bastante más ambicioso y abierto, tanto en textos como en música, distinguiéndose dos bloques claros de canciones: las locuras *pop-rockeras* de Quimi, equívoco, surreal y armado de un magnífico sentido del humor, y las canciones responsabilidad del vocalista, que ejerce de tal con destacable maestría y se siente más a gusto en los tiempos medios y lentos y entre los relatos sombríos. Una joya de disco.

Los tiempos no son propicios por Cataluña para el *pop*; la quiebra de la casa de discos y la nada deseable situación del grupo, los obliga a disolver la asociación de tan excelentes rebuznadores. De nuevo en la calle, y después de un intento tan fugaz, en un momento en que casi todos los ojos están puestos en Madrid y su *movida*, nuestros protagonistas deciden que lo más sano es componer, jugar y experimentar con las posibilidades del estudio. Tienen muy clara su condición de perdedores, aparentemente eterna, tanto como de sus posibilidades, mal evaluadas hasta entonces. Está claro, son *El Último de la Fila*.

Mientras planean la nueva intentona y en un desliz de alcohol, juerga y tablaos, el curioso y carismático Marc Almond les roba una canción de amor, sangre y toros, que luego intentará cantar en un castellano de aquí te espero, *Cara a Cara*, y que grabará con miembros del grupo incluso.

Una bella frase les pone de nuevo en circulación: «Cuando la pobreza entra por la puerta el amor salta por la ventana» y su nuevo emblema es... ¡un embudo! Su nueva discográfica —y van tres— es una empresa que igual vende queso que vino del Penedés o discos, y que se asombra de los resultados nada más editar el disco. ¿Razones? Diez canciones, confesiones sinceras y sentidas sobre la desazón y el desamor; con un notable y gratificante nivel literario, con frescura y bordados arábigo-flamencos en un conjunto muy original y llamativo. Todo un hallazgo de sonido. De nuevo vuelven a la carretera. Y es con el disco recién prensado cuando llegan a Granada por primera —esperemos que no la única— vez, para actuar delante de un público injusto y poco merecedor de sus esfuerzos. Con todo, la cinta de aquella actuación ha batido records de copiado y hasta alguien habló en algún momento de editarla en disco.

Su producción más reciente, *Enemigos de lo ajeno* no abunda nada más que lo justo en las huellas andaluzas, ofreciendo un conjunto más coherente de propuestas. Auténticas cartas de amor de las cuales la mitad pueden ser calificadas de soberbias sin riesgo de exageración.

De pronto, todo el mundo habla de ellos, sus conciertos se cuentan por triunfos, los nombres más dispares los sitúan entre sus favoritos. Sus canciones tienen la rara virtud de no agotarse después de la insistente escucha radiofónica. Y sus creadores —buenos y divertidos conversadores— hacen gala de una naturalidad y modestia poco frecuente en los medios. Su disco está entre los más vendidos del país y nadie les discute que desde *Ruta del Sur* a *Insurrección* sus canciones están al lado de las más relevantes del *pop* ibérico. Tan sólo deberían cambiarse el nombre. ¡Ya no son los últimos!

De pronto, todo el mundo habla de ellos,
sus conciertos se cuentan por triunfos,
los nombres más dispares los sitúan entre sus favoritos.
Sus canciones tienen la rara virtud
de no agotarse después de la insistente
escucha radiofónica.

II

¡Torero! ¡Torero! ¡Torero!

El escenario era todo un panel luminoso, cientos de lámparas formaban un muro cegador de luz blanca. Silueteados en primer plano evolucionaban Manolo García y Quimi Portet, por detrás de la pared destellante el grupo habitual los acompañaba; en el aire flotaban millones de minúsculas plumas, lanzadas hacia arriba, creando un efecto visual muy hermoso. Era la despedida, ocho mil personas insistían como una sola en un cuarto *bis* que no pudo ser.

Dos horas y media antes eran poco más que los teloneros de la célebre *Orquesta Mondragón*, a quien tenían que abrir los espectáculos. A partir de entonces, Málaga, como tantas otras ciudades, iba a ser una plaza más conquistada por los ejércitos de *El último de la fila*.

Son diferentes hasta para comenzar un concierto, haciéndolo con una canción sin la pegada necesaria para sacar el mejor partido a ese momento tan especial. Hay quien guarda sus mejores cartas para el final, y quien avasalla desde el principio; ellos no se amparan en ninguna estrategia premeditada, son tan naturales como los vaqueros que visten en el escenario, los mismos que han llevado puestos durante todo el día:

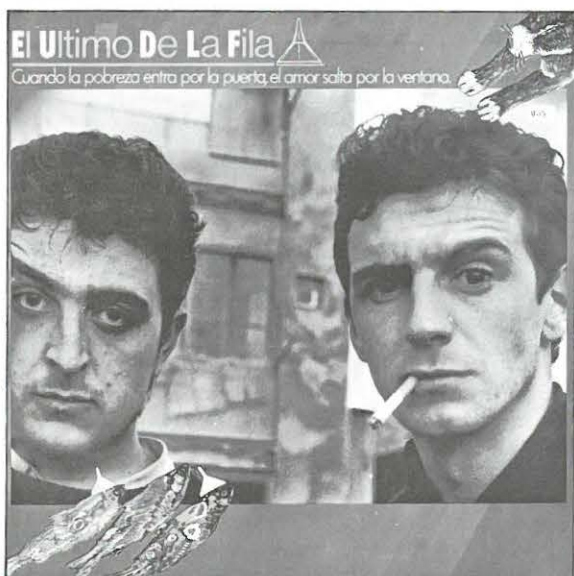
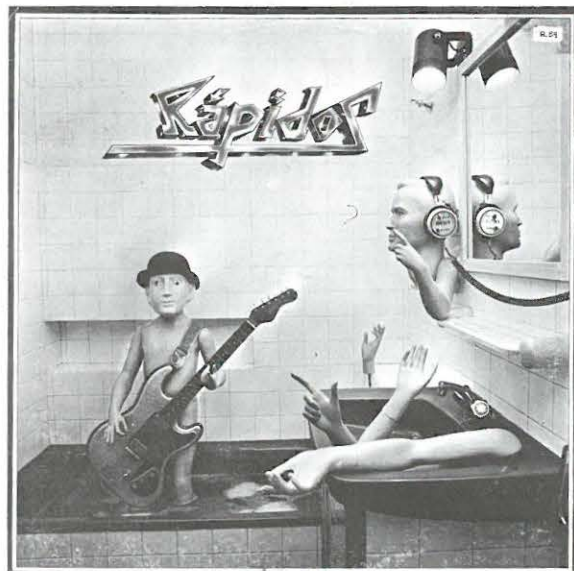
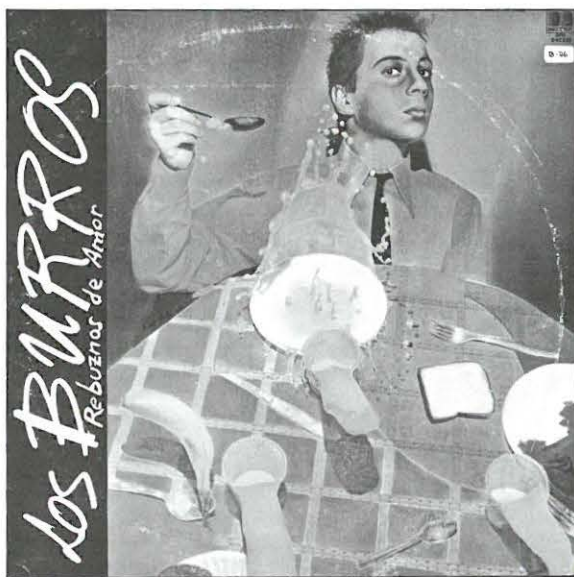
«Soy un accidente, un error de medida», canta Manolo, que en un rasgo de coquetería no lleva sus gafas de miope, mientras levanta curvado y tenso el brazo derecho invocando a todos los duendes del canto. ¿Molina? ¿Gades? ¿Falla? ¿Saura? Se convierte en un sudoroso y demacrado cantante que viste su poderosa voz con un trance de pose y chulería de un arte que por sangre no es el suyo, pero del que extrae todo el genio y la pasión que lo hace irresistible. Como si fuera Antónete, el protagonista provoca los aplausos y gritos unánimes: ¡Torero! Manolo se inclina cortésmente y agradece, «¿dónde estabas entonces cuando te necesité?» El delirio acompaña la primera frase de *Insurrección*.

Casi todos los grupos ofrecen hoy en día directos en buenas condiciones, excelente sonido y ajustadas ejecuciones; es lo mínimo que se puede pedir después de haber pagado una entrada; algunos consiguen ser originales. Pero la diferencia entre todos y el clan García-Portet estriba en la naturalidad y la soltura. Envuelven sus canciones con sencillo papel, no hay trampa ni cartón en sus presentaciones, son los primeros en disfrutar de unas canciones importantes, sobre todo, para ellos mismos. Cada tema, cada frase es un fragmento de sus vidas, un pedazo emocionado de existencia y poderlo contar estremece al autor, al narrador y al más pintado. Ahí está la diferencia —que no es poca—, en el sentimiento que derrochan, en la energía sobrecogedora que generan en las tablas y que en un extraño arco voltaico se transforma en escalofríos para el oyente.

A estas alturas del milenio, muchos están acostumbrados a ver de todo encima de un escenario, pero incluso para los más experimentados en el tema es difícil no dejarse capturar —como esa noche ocurrió— por el embrujo de unas canciones esperadas hacia tiempo (canciones que dicen algo, ¡caray!) y por una forma de recrearlas capaz de sacar ronchas.

¿Por qué *El último de la Fila* no se parece en nada a uno de los grupos al uso? De entrada existen, no son la moneda de cambio habitual sin cuño de referencia; su capacidad sensitiva y expresiva dejaría en ridículo a muchos compañeros de gremio, empeñados en contarnos, con canciones para obtusos, su empuñecedera vida, y por fin, ejercen de geniales predicadores, haciendo de su rito en directo misa fervorosa para los creyentes en la música *pop*.

Y mientras los gritos taurinos se apagaban Javier Gurruchaga hizo lo que pudo con sus enanos y cupletistas. Aquella noche seguro que lloró su impotencia en el camerino. No podía hacer nada; los del tendido siete ya habían otorgado su gracia.



III

Cara a Cara

—¿Estáis contentos con vuestra situación actual?

—Pues sí, claro, somos los que más vendemos de la compañía y tenemos muchos más medios. Sonamos mucho más ahora por todo el país que antes con *Rápidos y Burros*, que quedaron en experiencias más localistas... Y en comparación con lo que venden los grupos que no paran de salir en la televisión, estamos muy conformes con los resultados.

—¿Qué recuerdos guardáis de esas épocas?

—Los *Rápidos* eran puro *pop*, casi *punk*, a los dos minutos ya habíamos destrozado el escenario. *Los Burros* era algo totalmente esquizofrénico, cabía de todo, hasta las salvajadas más ingeniosas.

—¿Y no os parece que tenéis una trayectoria y unas propuestas discontinuas, cuando no contradictorias?

—Nosotros quemamos etapas muy rápidamente y encontramos que el poco sentido que pueda tener nuestra trayectoria no es más que el fruto de una recepción continua de los estímulos exteriores y su reconversión en canciones. La vida es tan múltiple y contradictoria como nosotros y nuestra forma de sentirla, así los resultados de estos variados elementos pueden producir resultados equidistantes; de todas formas, quien nos conoce desde un principio puede ver una línea más o menos recta en nuestra evolución. Tampoco somos un ejemplo de coherencia ni la perseguimos ansiosamente, sería coartar la espontaneidad, que es nuestra motivación de fondo.

—En esa variabilidad se pueden enmarcar las diferencias que tenéis entre los discos, donde sois más reposados y laboriosos, y las actuaciones, que son ejercicios auténticos de fuerza...

—El estudio nos encanta, además nos valemos casi solos para hacerlo todo según nuestro propio método, que es sanamente caótico; pero también nos gusta la carretera. Lo que pasa es que nuestro circuito requiere y demanda sobre todo energía, quizás dentro de unos años se pueda hacer música de otra forma para la misma gente, pero por ahora lo único que exigen es fuerza, un tanto bruta a veces. Nos gustaría un punto intermedio, porque hay noches que te apetece unas canciones y no otras y te ves obligado a liberar una carga de energía que a lo mejor no tienes disponible en ese momento, perdiéndose el encanto de la lasitud y la elegancia. El circuito del *rock* es bastante inmaduro.

—¿Cómo es posible que en directo os transforméis de la forma que lo hacéis?

—Para eso no tengo respuesta. Es una necesidad de expansión y supongo que si no lo hago en el escenario lo tendría que hacer en un psiquiátrico.

—¿Cuál es el secreto de *El Último de la fila*?

—Creo que vivir. Sólo se trata de ser receptivo, de estar sensibilizado hacia lo que estás viviendo. El secreto de nuestras canciones es ese, que son de verdad. Y nuestro público tiene que ser necesariamente nuestro cómplice. Digamos que este tinglado del *pop* es bastante absurdo y nuestra única pretensión es delimitar, aunque sea un poco, esta nebulosa de caos y desvaríos.

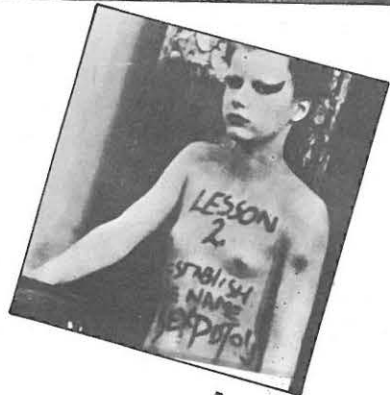
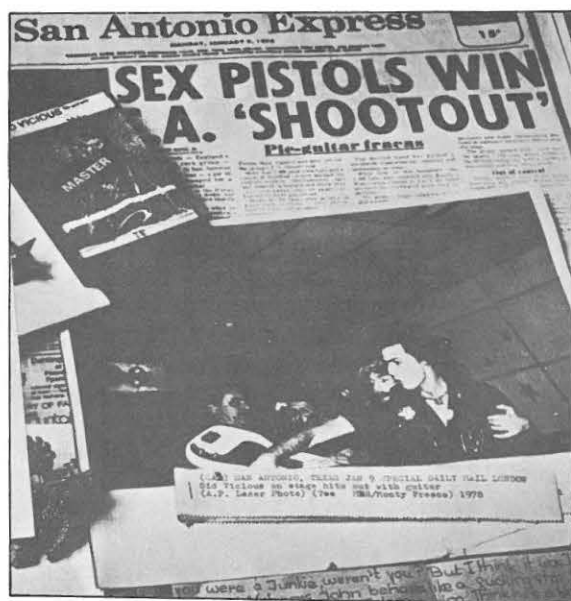
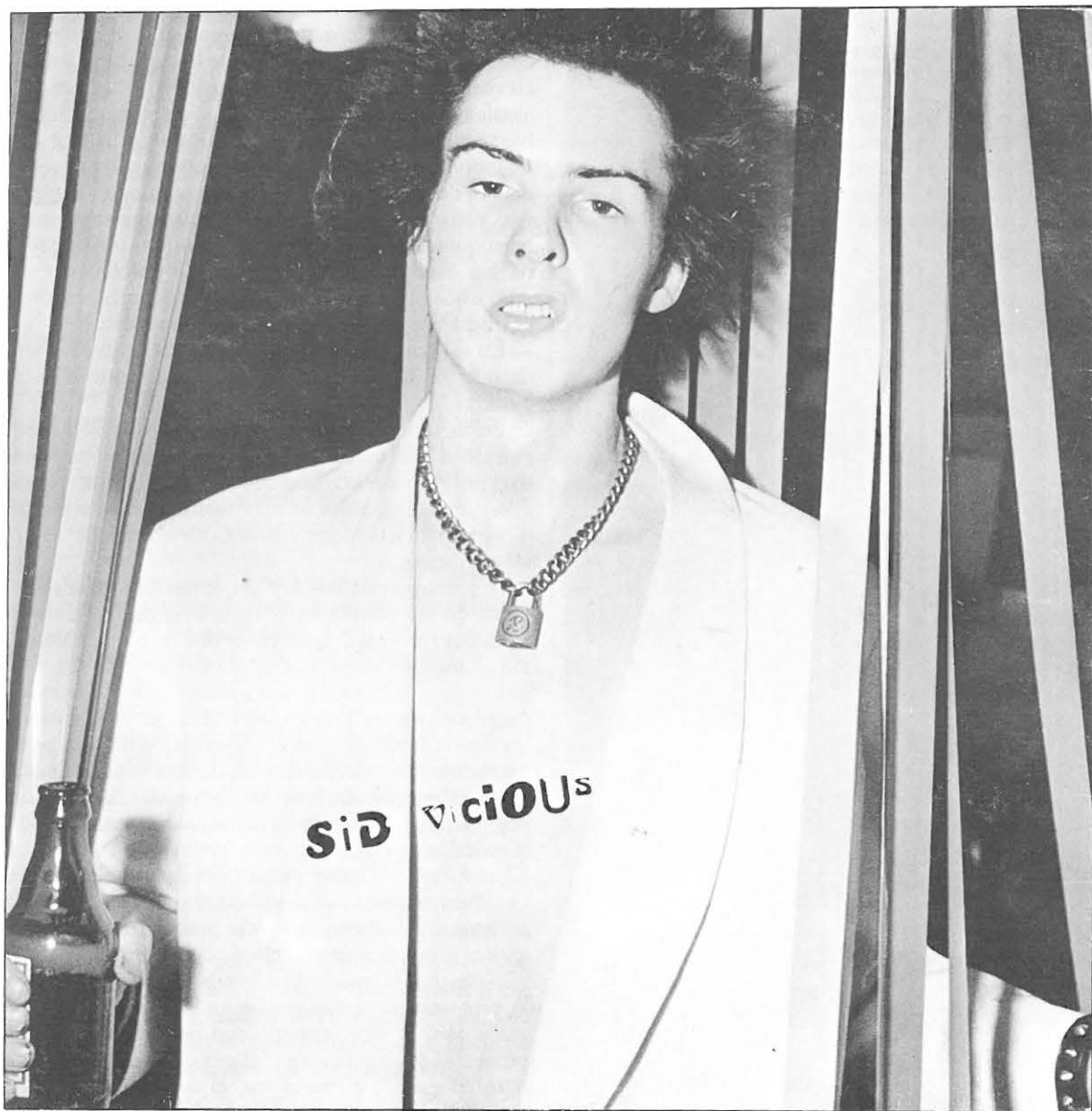
—Y no podemos terminar si acudir a un tópico: ¿de dónde esa afición por utilizar giros y sonidos del sur?

—Yo se lo debo precisamente a un granadino, a José María Esteban. Él fue quien me inició en el rito flamenco. Al principio yo no entendía nada pero me asombraba que fueran auténticos obreros de la música, y que aún los escucharas con aquella vida. Al final me terminó gustando. El círculo se cerró con Camarón y Lole, que me asombraban por sus letras, que podían ser de lo más *naïf* y a la vez ser terribles. Probablemente, bueno con seguridad, a su terreno no podría acceder de ninguna forma, pero dentro del *rock* hay más posibilidades para una voz que en este sentido no es auténtica.

RETRATO DEL ARTISTA CANALLA

Lo que queda de Sid Vicious

Jesús Arias



Aquella fue la escena más sublime de la historia del rock. El gran golpe. El definitivo. Lo último que hizo Sid Vicious en la ficción antes de pasar a la acción real. Bajó por las escalinatas del teatro, frente a una multitud de aristócratas inmersos en diamantes —aquellos mismos a los que diez años atrás John Lennon había pedido que hicieran sonar sus joyas para aplaudir a los Beatles— y cantó la versión más depravada de *My way*, emulando a Frank Sinatra. Jóvenes burguesas con las braguitas húmedas y vejatorios de ópera. Y, cuando a Sid ya no le quedaba nada más por cantar, cuando la música había dejado de ser un acto de provocación, sacó una pistola de su bolsillo y comenzó a disparar contra el público, su público, en un holocausto de sangre y rosas.

Era simplemente un gag de la película *The Great Rock'n Roll Swindle*. Pero representaba en realidad toda la amenaza social del movimiento punk antes de que éste se convirtiera en un producto de consumo para especímenes del tipo Alaska, en el emblema neofascista de las juventudes del *National Front* o Fuerza Nueva, y en el comienzo de un sinsentido que ha durado ya diez años alimentado por grupos pretendidamente punks que jamás entendieron esa actividad vital. Era, al igual que la escena-núcleo de *La Naranja Mecánica* en la que Alex y sus drugos entraban en un formidable chalet y violaban a sus ricos propietarios, el asalto de la juventud al sistema burgués, el asalto por la fuerza. La revuelta total. La Ultraviolencia.

Apenas unos meses más tarde del rodaje de aquel fragmento, Sid Vicious apuñalaba a su novia, Nancy Spungen, en la habitación 100 del Hotel Chelsea de Nueva York y, tras salir bajo fianza de la cárcel, se suicidaba con una sobredosis de heroína que le había proporcionado su madre. Enero, 1979. Tenía 21 años, y aquello no pertenecía a ningún film. En absoluto.

Hoy, ocho años después, aparecen un libro y una película. *Sid and Nancy: Love kills*. Vicious sube a los cielos acompañado de su novia-víctima y compañera de chutes, en una especie de tragedia griega a lo punk. Romeo y Julieta en 1977. Una groupie junkie que quiere morir en lo más vertiginoso de su vida y para ello utiliza a una pobre estrella de rock sin mucha cabeza que acaba entrando en su vorágine.

Lo cierto es que el fenómeno «Vicious» es utilizado, tanto en el libro como en el film, para desarrollar una simple historia de amor y drogas en el que la filosofía punk es sólo el telón de fondo sobre el que se mueven los personajes. Nancy, su obsesión por la muerte, es la auténtica protagonista. Todo sirve, en fin, para alimentar el mito, ese mito contra el que Sid luchó mientras vivía. Deja de ser algo peligroso para convertirse en un pura anécdota que abarrotará los cines de chicos con chaquetas de cuero.

Sid es hoy otro poster en la habitación de cualquier adolescente. Una foto al lado de la del Che Guevara, John Lennon o Jimmi Hendrix. Un estupendo motivo para editar discos raros y todo tipo de conservas. Es sólo otro crucificado por la sociedad, cuando en realidad, el papel que asumió fue el opuesto, el de crucificador, el de gamberro, el de verdugo: el cartucho de dinamita en el culo del capitalista. Sid Vicious es ahora un malentendido llevado hasta sus últimas consecuencias. El conato de revolución social del que fueron protagonistas los Sex Pistols, y que auguraba algo parecido a lo que sucedió en los sesenta con Beatles y Stones, quedó, de repente, abortado por la estúpida muerte de Vicious y su relación con las drogas. A pesar de lo que quiera entenderse, a pesar de los punks de hoy, que creen en la apología de la autodestrucción, en la idea del suicidio como motivo central del punk art, el final de Sid Vicious no fue consciente ni deliberado, no fue el resultado de una filosofía llevada al momento final,

sino un caso de muerte por sobredosis, o tal vez, un acceso de remordimientos. Vicious fue, y será, el único auténtico punk en toda la historia, y no por morir, sino por no querer vivir, por creerse a pie juntillas todo el montaje que en torno a él habían creado los grandes magnates y que, de haber durado un poco más, les habría estallado en pleno rostro. Su muerte, la misma muerte que ahora se sublima, a lo único que contribuyó fue a ensanchar las cuentas corrientes de los bancos. Eso era algo que él nunca supo.

Hay una anécdota que no queda reflejada en la película y que explica mejor que cualquier otra cosa la dinámica vital de Vicious y del punk. Una noche aterrizó en casa de Joe Strummer para quedarse a dormir. A Joe le habían regalado un gatito, y Sid se puso a jugar con él en la cama. De pronto, el gatito se meó, y Sid, furioso, lo arrojó contra la pared. Empezó a reírse hasta que Joe le dijo: «Esto no es un escenario, yo no soy tu público, y ése era mi gato. No estás actuando ante nadie». Sid se puso lívido y recogió al gato muerto. Hasta aquel momento no se le había pasado por la cabeza la idea de haberlo matado. Se pasó casi toda la noche llorando y emborrachándose, y nunca dejaría de recordar aquella escena. De hecho, se convirtió en uno de los versos clave de su versión de *My way* (*I killed the cat*). La filosofía del punk. Destruir-autodestruir-crear.

Nadie en torno a él dejó de considerar jamás que todo aquello era un juego, una mera burla, un farol. El error de Vicious, o quizá su virtud, fue la inocencia; sí, inocencia al imaginar que todo formaba parte de una gran realidad en la que él era el centro. Hoy, lo que queda de su actitud son sólo cenizas, un puñado de punks que lo han mitificado al más puro estilo cristiano-hippie. Ya no es un símbolo de lucha, sino, más bien, un objeto de recuerdo y devoción, un santo elevado a los altares. Nadie le presta atención a aquella idea obsesiva de quemar sus propios discos. Ya no hay punks. El día en que alguien se atreva a destrozarse la tumba de Sid Vicious, sacar su cadáver y prenderle fuego es cuando el punk, realmente, será punk. Hasta entonces, todos seguiremos devorando el envoltorio que de él nos ofrecen para consumo personal.

TROPICALES TROVADORES

Antonio Pamies

*As selvas te deram na noite
Seus ritmos bárbaros
E os negros trouxeram de longe
Reservas de pranto
Os brancos falaram de amor
Nas suas canções
E dessa mistura de vozes
Nascen on teu canto
Brasil...*
(David Nasser e Alcir Pires Vermelho).

Hermana desheredada del jazz, la música brasileña es bastante menos conocida ¿menos aún?! Los mismos jazzmen, salvo honrosas excepciones, tienen de ella una visión a menudo superficial, reducida a cuatro tópicos. Al igual que el jazz, proviene de la lenta y progresiva fusión de la cultura de los esclavos africanos con la de los colonos europeos. La música brasileña se desarrolla y nace en principio bajo un régimen de *apartheid* cultural (y físico): por un lado las *modinhas*: melancólicas baladas desbordantes de saudade (peculiar forma de sentimentalidad y nostalgia típicamente lusitana que raya en el masoquismo) y por otro las *batucadas* (o batuques) de los negros: frenéticas orgías de percusión y de danza que podían durar varios días y que tenían a veces carácter religioso (pagano por supuesto).

En el siglo XVIII aparece el *lundú*, género híbrido que ya denota cierto acercamiento entre las dos culturas.

En el siglo XIX aparecen los *chorões* (llorones) pequeños conjuntos que interpretan serenatas (*choros*) por las calles de Río que ya son una rica y equilibrada síntesis entre formas relativamente elaboradas de música europea y la riqueza rítmica de la música africana.

A principios del siglo XX, en las desastrosas laderas de los paupérrimos suburbios de las grandes ciudades (*morros*), nace el *samba*, explosión de ritmo y alegría que invade la ciudad durante los días que dura el carnaval (monstruoso como todos sabemos) para volver luego a subir a las *favelas* (chabolas) hasta el año siguiente. La tradición del *samba* la mantienen las *escolas*, especie de cofradías que compiten entre ellas durante los carnavales, es célebre, por ejemplo, la *escola de Mangueira* (suburbio de Río de Janeiro) que a menudo se hace con el premio. El *samba* es heredero directo de las *batucadas*, se caracteriza por su formidable riqueza polirrítmica: endemoniada combinación de percusiones entrecruzadas, formando figuras rítmicas diferentes pero sutilmente coordinadas. Los sambistas van sacando a la gente de las chabolas y se va formando un pintoresco ejército que, armado con herramientas variopintas (el *agogó*, la *cuíca*, el *caxixi*, el *repenique de mão*, el *surdo*, el *pandeiro*, el *tamborim*, el *reco-reco*, el *bambú*, el *omelê*, el *afoxê* y todo tipo de campanas y cencerros, pitos y cajas de cerillas) engrosa sus frenéticas filas camino del centro de la ciudad. Al color de estas percusiones se une una voz de los coros y el rasgueo de las *caraquinhas* (pequeñas guitarras de cuerdas metálicas) y el clima delirante se va apoderando de todos durante unos días en que los valores sociales establecidos quedan como entre paréntesis.

*A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha
O ano inteiro
Por um momento de sonho
P'ra fazer a Fantasia
De rainha, de pirata o de jardineira
E tudo se acaba na quarta feira.*

(Vinicius de Moraes & A.C. Jobim)
Tristeza nao tem fim

Las *escolas* ensayan todo el año esperando este sagrado momento. A partir del *samba* y de su desenfadada locura colectiva, nace, hacia 1958, la *Bossa-Nova* intento de civilizar el *samba*, de elevarlo de categoría. El ritmo se vuelve aparentemente más flemático, su energía se vuelve latente, como contenida, pero sin perder una pizca de su fuerza. Pero, sobre todo, las armonías se complican, se embellecen hasta alcanzar un nivel que ninguna otra música popular, ni siquiera el jazz había siquiera vislumbrado.

La leyenda cuenta así el nacimiento de la *Bossa-Nova*: en 1960, en la terraza del bar Veloso, sito en la calle de Montenegro en el barrio carioca de Ipanema, el poeta Vinicius de Moraes y el compositor Antonio Carlos Jobim se tomaban unas *cachaças* viendo pasar a las macizas mulatas, camino de la playa de Ipanema. Así se les apareció la musa y crearon allí mismo la *Garota de Ipanema*, éxito inolvidable que daría la vuelta al mundo.

Hoy el bar se llama *Bar Garota de Ipanema* y la calle *Rua de Vinicius de Moraes*.

Hay en la *bossa-nova* una innegable influencia del *jazz cool* (que a su vez intentaba reaccionar contra la tremenda violencia del *Hard-Bop*) y se inicia una fructífera colaboración entre ambas músicas. Las insólitas armonías de *Jobim* abren un mundo nuevo para los *jazzmen* que transformarán varias composiciones de éste en *standards* (*Corcovado*, *Samba de una nota*, *Meditação*, *Desafinado*, *Chega de saudade*, *Garota de Ipanema*, etc.). Los grandes nombres de la *Bossa-Nova* son el gran *Joaô Gilberto*, *Jobim*, *Vinicius de Moraes* (ex-diplomático, músico y *poetinha vagabundo*), *Luiz Bonfá*, *Baden Powell*. *Vinicius*, con su engañosa ingenuidad eleva las letras a unos niveles que, en ocasiones, pueden competir con la llamada *Poesía Culta* de la que él mismo procedía.

*Depois sentir o arrepio
Do vento que a norte traz
E o diz que - diz que macio
Que brota dos coqueiros
E nos espaços serenos
Sem ontem nem amanhã
Dormir nos braços morenos
Da lua de Itapoã.*

(*Vinicius & Toquinho. Tarde em Itapoã*)

Con la llegada de la dictadura militar en 1964 la *bossa nova* desaparece de la escena internacional, para reaparecer en los años 70, durante el período de *Dictablanda*. Los temas sociales abundan en las letras de la nueva generación de sambistas. *Chico Buarque* y *Paulinho da Viola* cuentan la miseria y desventuras de los miles de marginados que salen de su *favela* todos los días y bajan a la ciudad para ver cómo se las ingenian para comer algo. En París, *Chants du Monde* publican discos de sambistas en el exilio, con canciones *clandestinas* de *Chico Buarque*, o incluso de *Vinicius*, relativos a la miseria y a la represión que sufre Brasil. Lo político acaba por aparecer también. A finales de la *Dictablanda* (cuando aún *desaparecía* gente de vez en cuando) *Milton Nascimento* tiene el valor de lanzar *Coração Civil*, incontinente grito de rebeldía que pronto se transformaría en himno de esperanza. El simplismo de su letra queda ampliamente compensado por la autenticidad del sentimiento que la inspiraba.

*Sem policia, nem milicia, nem feitiço, cadê poder?
Viva a preguiça, viva a malicia que só a gente é que
[sabe quer]*

*Assim dizendo a minha utopia
em bon levando a vida, em bon viver bem melhor
Doido tra ver o men sonho teimoso um dia se realizar.*

(¿Sin policía, ni ejército, ni hechizos, (religión), que sería del poder? / Viva la pereza, viva la malicia que sólo el pueblo sabe tener. / Así definiendo mi utopía / Voy llevando la vida, viviré mucho mejor. / Loco por ver mi obstinado sueño realizarse algún día).

Con la llegada de la *Democracia* esta nueva generación deja de lado este tipo de samba militante, para iniciar un proceso de increíble perfeccionamiento formal. A la tradición sambista se mezclan influencias de las músicas hermanas (*jazz*, *funk* y *reggae*). Los arreglos alcanzan un grado de sofisticación sorprendente, el lenguaje musical brasileño se renueva y se enriquece día tras día. Los nombres más importantes de esta generación son: *Chico Buarque de Holanda* y *Caetano Veloso*, geniales poetas y compositores, cabecillas indiscutibles del movimiento. *Toquinho*, guitarrista virtuoso, además de *cantautor*, asociado a *Vinicius* durante diez años creó con él canciones inmortales, hoy está dejándose seducir por el fácil camino de lo comercial.

Paulinho da Viola, purista y nostálgico de las viejas batucadas que no volverán, emocionante y auténtico.

Martinho da Vila, fiel al desmadrado *samba* carnabalesco. Las mejores percusiones de la selva.

Maria Betania, su cálida voz se une a la de su enorme talento y a un repertorio exquisito (a menudo obra de su hermano *Caetano Veloso*).

Joao Bosco y *Milton Nascimento*, exóticos vanguardistas inspirados y atrevidos, siempre interesantes.

Ellis Regina, la añorada gran dama del *samba*. Fue adorada hasta el fanatismo, elegante y encantadora.

Gilberto Gil, coquetea con el *funk* neoyorquino, pero sin olvidar sus raíces bahianas. Cuando quiere es capaz de lo mejor, tanto en la música como en la letra.

Gal Costa y *Maria Creuza*, pese a su faceta comercial, son capaces de asombrar por su virtuosismo y su sensibilidad.

(Me limito aquí a la *bossa-nova*, excluyendo a los *jazzmen* brasileños como *Egberto Gismonti*, el gran *Hermeito Pascoal* o la genial *Tania Maria*).

En los años 80 aparece una nueva estrella, el cantautor *Djavan*. Su música es una curiosa síntesis a medio camino entre *Miles Davis*, la *bossa-nova* y

La leyenda cuenta así el nacimiento de la *Bossa-Nova*: en 1960, en la terraza del bar *Veloso*, sito en la calle de Montenegro en el barrio carioca de *Ipanema*, el poeta *Vinicius de Moraes*...

Stevie Wonder. Es, sin duda alguna, la punta de la lanza de la música negra actual (*jazz* inclusive). Naturalmente, aquí no lo conoce casi nadie, lo cual nos lleva una vez más al problema de nuestro subdesarrollo (que poco a poco va menguando) en materia de *jazz*. ¿Para cuándo una jornada dedicada a Brasil en nuestros festivales de *jazz* (como ocurre desde hace años en París y Montreux, y empieza a ocurrir en Barcelona y Vitoria)? ¿Para cuándo *Djavan* o *Chico Buarque* en Granada?

*Porque o samba nasceu
Lá na Bahia
Se hoje ele é branco
Na poesia
Ele é negro de mais
No coração...
Ele é negro de mais
No coração*

(*Vinicius de Moraes & Toquinho, Samba da Benção*)

PEQUEÑA ANTOLOGÍA DISCOGRÁFICA

Ediciones Españolas:

VINICIUS & TOQUINHO:

En la Fusa, vol. 1 y 2 (CBS 80558 y 80559).
Um pouco de ilusão (Ariola 1-20160-0).

JOAO GILBERTO & STAN GETZ & A.C. JOBIM:

Getz/Gilberto (Verve-Polydor 2304071).

MARTINHO DA VIOLA:

Canta, canta minha gente (RCA. Víctor. SPL. 1. 9203).

PAULINHO DA VIOLA:

Com abraço (WEA Hispavox. S. 90.565).

BADEN POWELL:

Aquarela Do Brasil (Movieplay. S. 21.259).
Afro samba (Con *Vinicius*) (Movieplay S. 21.129).

ELLIS REGINA:

Esa mulher (Warner Brothers S. 90.229).

MIUCHA & A.C. JOBIM & CHICO BUARQUE:

(RCA PL 40.614).

JOÃO BOSCO:

Linha de passe (RCA PL 40.799).

DJAVAN:

Luz (CBS S 25.224).

PAULINHO DA VIOLA:

Dez anos (EMI - 072 422023).
Memorias cantando (EMI 072 82412).

CHICO BUARQUE:

Meu caro amigo (Philips 6340.189).
Vida (Philips 6349.435).

CHICO BUARQUE con CAETANO VELOSO:

Juntos e ao vivo (Philips 6349.059).

CAETANO VELOSO:

Nomes e cores (Philips 6328.381).

MARIA BETANIA:

A beira e o mar (Philips 824.187.1).

Ediciones portuguesas:

DJAVAN:

Lilas (CBS 26.016).

MILTON NASCIMENTO:

Eu, caçador de mim (Polygram 5201.632).

GILBERTO GIL:

Realce (Elektra - B 91.022).

GAL COSTA:

Minha voz (Philips 6328.523).

Ediciones Francesas:

JOAO GILBERTO, A.C. JOBIM, LUIZ BONFA:

Braziliana (Verve 2304.278).

LAS LECCIONES SOBRE F. G. L.

Manuel Garrido Palazón

Durante el mes de mayo de 1986, y organizadas por la comisión para el cincuentenario de la muerte de García Lorca, se dictaron las Lecciones sobre Federico García Lorca, según el siguiente programa:

JUAN MARICHAL, *La Universalización de España (1898-1936)*; EUTIMIO MARTÍN, *Federico García Lorca y la teología de la liberación*; DEREK HARRIS, *La acción en el "Romancero Gitano"*; MARGARITA UCÉLAY, *Federico García Lorca y el club teatral "Anfístora": el dramaturgo en escena*; DANIEL DEVOTO, *Las Zapateras Prodigiosas*; LUIS FERNÁNDEZ CIFUENTES, *Bodas de Sangre: anatomía del éxito*; EUGENIO F. GRANELL, *Giroscopio profético (una imagen poética de "Así que pasen cinco años")*; ANTONINA RODRIGO, *"Doña Rosita la soltera": teatro y realidad*; ANDREW ANDERSON, *El último Lorca: pesimismo existencial y preocupación social: unas aclaraciones sobre "La Casa de Bernarda Alba" y "Drama sin título"*; ANDRÉS SORIA ORTEGA, *Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años veinte (el día de Reyes de 1923)*; MIGUEL GARCÍA POSADA, *Infancia y muerte*; ANTONIO GALLEGO MORELL, *Las cartas de Federico García Lorca*; MARIO HERNÁNDEZ, *Federico García Lorca y Pablo Neruda*; CHRISTOPHER MAURER, *Lorca y las formas de la música*; ANTONIO CARVAJAL, *García Lorca por ejemplo*; MARÍA CLEMENTA MILLÁN, *García Lorca y la ciudad*; ANDRÉ BELAMICH, *Las "Suites" en la vida y la obra de Lorca*; MARIE LAFFRANQUE, *De la "rosa mudable" a la "Casida de la rosa"*.

I

Si por un momento olvidamos el regocijo con que solíamos embebernos en su lectura, podremos preguntarnos por qué y cómo la obra de Federico García Lorca, y con ella la persona, han ido revisitiéndose de ese empaque tumulario que les confiere su exaltación a hechos principales de la cultura española del siglo.

No queremos sospechar, por supuesto, del beneficio personal e incluso colectivo que aporten el conocimiento y seguro disfrute de los libros lorquianos y, si apuramos, hasta de las variopintas facetas de una vida literalmente extraordinaria. Lo facilitarán, desde luego, muchos de los actos públicos con que han sido celebrados tanto aquéllos como ésta. Sin embargo, no se debe dejar de percibir un tufo raro en el encumbramiento —tan ajeno a la gratitud lectora que transparentan esas celebraciones— al que las instituciones estatales someten esporádicamente a ciertos escritores, ante todo con perjuicios imponderables para los elegidos.

El medio habitual de tal apropiación interesada lo proporcionan la Universidad y, como brazo más o menos entroncado en ella, la denominada *crítica literaria*. La forma en que se manipula el sufrido producto artístico tiene que ver con el cómo al que aludíamos arriba, que no remite a otra cosa que a la misteriosa alquimia ideológica por la cual una escritura dada se convierte en un texto literario. Pero penetrar ese arcano histórico no corresponde a las ligeras anotaciones informativas que vamos a pergeñar con ocasión de la serie de conferencias que sobre el poeta granadino se leyeron antes del verano.

II

Independientemente de las calidades respectivas, nos interesa mostrar de que manera dichas conferencias ejemplificaron lo que es normal en el vasto conjunto de propuestas analíticas, exegéticas y descriptivas que se agrupa bajo la casi sublime sombra de cualquier especialización y, concretamente, del *lorquismo*.

Ese rasgo común está relacionado con el hecho de que todas se han construido más o menos inconscientemente desde unos supuestos idénticos a los de las creaciones que intentan explicar. Hablan, pues, de sí mismas cuando lo creen estar haciendo de lo otro. Y, si se enredan en este opaco recinto de ecos y meras réplicas, es sencillamente porque, ignorantes de la función pública a la que se deben y cándidamente acomodadas en los espacios etéreos de una autonomía falaz de la crítica, desconocen o sólo admiten a regañadientes los lastres temporales y terrenos de los principios estéticos que las estructuran. Así se refieren al «poeta genial» o a una poesía «auténtica», «natural», «sincera»... Nunca se preocupan, en cambio, del significado histórico que tienen y de la forma concreta de pensamiento en que se fundan tales calificativos. El poeta es un genio —nos dicen— y nosotros lo admitimos, pero a su vez tenemos derecho a preguntar ¿qué es un genio? ¿Qué quiere darse a entender, por otra parte, cuando M. García Posada, en su comentario del poema *Infancia y muerte*, afirma que «surge de los fondos últimos de la conciencia» y que constituye «el mayor autorretrato que hizo nunca de sí mismo» el poeta, en tanto que «transmite una revelación» procedente de «las claves profundas del autor»? Porque, aun estando acostumbrados a planteamientos semejantes, ante los cuales no es difícil mantenerse con la simple tranquilidad que otorgaría una ojeada intensa en el ombligo, no hay que conformarse con ellos, en aras de otra clase de satisfacción intelectual más exquisita.

No nos extrañará la conformidad que sugieren esos remedos de interpretación literaria si tenemos en cuenta que la figura del genio artístico, en torno a la cual se organizan, representa la manifestación más pura y absoluta de un valor que, en nuestra historia contemporánea, ha sustentado idealmente a los individuos frente a las imposiciones sociales, exteriores; estoy aludiendo, claro, al principio de subjetividad, encarnado fundamentalmente en el de *libertad de pensamiento* que tan bien elaboró I. Kant. Históricamente se ha erigido para todos, en este caso autor y público, lectores y críticos, en el rompeolas de todas las contradicciones que minan a la traicionera modernidad. Fausto, como héroe de la dominación infinita sobre el mundo, y Prometeo, el que robó el fuego sagrado a los dioses, serían las imágenes míticas del sujeto absoluto que, repetimos, encontró su dechado en el genio: en Lorca y en Goethe como en Napoleón o Einstein y, por qué no, en Hitler.

En la medida en que culmina los atributos de la nueva subjetividad (que es autónoma en tanto que lo es el ciudadano propietario de la sociedad burguesa), la idea del genio se desdobló en las nociones parejas de *independencia* y *expresividad* artísticas. Ambas subyacen asimismo a las descripciones y valoraciones que de la poesía y el teatro lorquianos escuchamos en las lecciones que nos ocupan; y, como bien sabemos tantos, ambas tienen su origen en las actitudes ilustradas de emancipación respecto a las dependencias económicas y espirituales que habían pesado secularmente en el *tercer Estado*. El signo ideológico de este movimiento de independencias, paradigmáticas en los distintos órdenes sociales durante los dos últimos siglos, lo aporta la sustitución de la verdad externa, religiosa y nobiliaria, por las verdades interiores o subjetivas, por las verdades del *fondo* que mencionábamos en una cita antedicha. De ahí que lo propio en arte fuese desde entonces la revelación, expresión o confesión que se ha pretendido ver, por ejemplo, en la escritura del poeta español. (Ello aclara, además, la atención a su correspondencia epistolar, comentada por Gallego Morell, y en general a las peripecias existenciales, que en otro estudio, *Lorca y las ciudades*, trazó desangeladamente Cl. Millán). Esa sustitución de valores, que, como sabemos, llenó de sentido a la esplendorosa Razón crítica, fue echando los cimientos ideológicos para la posterior defensa de la pureza artística y de la autonomía creadora que, de acuerdo con una crítica que también se autoestima independiente, han acabado definiendo al arte lorquiano como un arte no comprometido políticamente o bien, si se invierten momentáneamente los términos, contagiado por un «pesimismo existencial» y una «preocupación social» —en palabras de A. Anderson— que, en cualquier caso, procederían de fuera de sus límites.

III

Ese yo de cada quisque al que tantas fiestas le han hecho la filosofía y el arte modernos estaría contradictoriamente constituido por un poco de razón y otro de sentimiento, combinados dialécticamente —porque, eso sí, aquí todo es dialéctica— desde la época de las Luces, que, según ha apreciado la historiografía más actual, también sufrían de sombras o, al menos, de espesas veladuras. En virtud de esta composición ambivalente ha podido justificar lo mismo la concepción de la ciencia como poder y el avance arrollador de la producción económica que las veleidades naturalistas, hoy ecologistas, y las varias reivindicaciones de lo irracional humano que dan el tono del capitalismo industrial; lo mismo la idea de un sujeto ilimitado que proyecta su verdad sobre un mundo despreciable que la que le asigna la

misión transcendente de recuperar la armonía con ese mismo mundo que él ha destruido al convertirlo, por la vía de la racionalidad científica, en un instrumento desechable.

La determinación natural de la subjetividad la desarrolló la estética irracionalista al elaborar las teorías del genio vegetal que, igual que una planta, habría de extraer espontáneamente de sus oscuras raíces unas esencias como las que, de otro modo, manifiestan los niños, los salvajes o los analfabetos. Si los otros aspectos subjetivos se sintetizaban en la facultad racional, en el entendimiento, estos lo hacían en el sentimiento y en la famosa sensibilidad. Por eso, es corriente que en Lorca se admire al *poeta natural y espontáneo*, al poeta que, como señala A. Soria Ortega, ofrece frente al intelectualismo una gran sensibilidad. Su obra, en consecuencia, derramará «efectos de emoción suma e incomprensible», según también ese profesor, que habla del *Romancero Gitano*.

El es el genio irracional que, contra la corrupción de una sociedad urbana y adulta, defiende a los niños y a los locos inocentes e instintivos. Defiende, en fin, una naturaleza que, lejos de ser un mero objeto para uso humano, se anima y actúa vitalmente, por ejemplo —dice Derek Harris— en el *Romancero*, donde «todo se mueve, todo se pone en acción, especialmente lo inanimado» y «las cosas se personifican, se activan, entran en contacto con las personas». Las asociaciones de los niños y de los primitivos con la naturaleza, por un lado, y de lo social, la civilización (i.e., el artificio y la inautenticidad) con la edad adulta y con el saber positivo, por otro, derivan de la tradición del naturalismo y del primitivismo ilustrados, cuyo gran representante fue Rousseau, y que, modificada sobre todo por la obra finisecular de Federico Schiller, participó en la formación compleja de eso que se llama «romanticismo». Las reproduce no sólo el pensar crítico, sino el mismo temario de la poesía contemporánea; concretamente, dentro de la creación lorquiana, son casi literales en el *Libro de poemas* y en *Poeta en Nueva York*, lo que ciertamente ha sido descrito, pero apenas interpretado, por los comentaristas.

La analogía con el crecimiento orgánico, determinada desde el siglo XVIII por el modelo epistemológico de las ciencias naturales, implicaba respecto del proceso creativo genial el desarrollo de la idea de inspiración, relacionada, ya en el romántico Jean Paul, con las de inconsciencia creadora y espontaneidad. No es así extraño que, al lado del Lorca *natural*, se coloque el *inspirado* que, aunque «no ignora los recursos de las más sabias retóricas» —advierde otro crítico—, «la fuente de donde mana su obra no es el intelecto, sino más bien la inspiración». Su obra procederá de «profundos manantiales intuitivos» que surgen involuntariamente casi. Y, en efecto, lo habitual es imaginar al genio lorquiano flotando en el lírico cielo invertido de las honduras cordiales y animicas, a través de las que participaría del alma de la humanidad sin clases y de la naturaleza personificada. Frente a este irrespirable idealismo, son muy saludables las llamadas al carácter consciente y constructivo que posee el arte de Lorca, como sugirió ejemplarmente hace años F. Ferguson. A. Soria Ortega, al esgrimir el concepto de imitación literaria, y Ch. Maurer, con una elegancia empírica escasísima por estos pagos, si atendieron a las relaciones de Lorca con la tradición artística. Y, contrariamente a la visión convencional del artista exento en un oscuro ámbito de vivencias primigenias y míticas con la que los más exaltados han querido definir a Lorca, J. Marichal supo situarlo en la historia de una cultura dominada por las élites regeneracionistas.

En su bella exposición de *Lorca y las formas de la música*, Maurer reprodujo un aspecto del sistema estético moderno que, en cierta forma, lo corona y que igualmente va a permitirnos cerrar este esbozo histórico de la escolástica lorquista: Es el ideal de la «síntesis interartística» entre la pintura, la música y la poesía lo que el creador buscaba en su teatro. *Bodas de sangre* sería un «homenaje a la polifonía coral de Bach», algo que el crítico intentó probar con agradables ejemplos auditivos. Acertó también a ilustrar la interpretación con declaraciones del poeta sobre la noción de «superforma» o sobre el deseo de imbuir una obra literaria de cualidades pictóricas. Supo y quiso descubrir asimismo la raigambre idealista del tema de la música como «imagen del universo poetizado» en el primerizo y romántico *Impresiones y paisajes*. Finalmente, en relación con la musicalidad poética y más bien con lo de la estilización artística que consiguió Lorca gracias a una técnica literaria avezada, hemos de elogiar las apreciaciones prácticas que de la métrica hizo A. Carvajal. Y apuremos ya esos momentos agrios de juicio y apostillas que nos prometíamos al comienzo; pues lo mejor será volver con nuestros libros a este fino deporte que tanto halaga a quienes no les gusta sudar, en solitario, al menos.

LA CAIDA DE LAS HOJAS

sobre la crisis de los tebeos

José Tito Rojo

El mes de diciembre anuncia los balances anuales. La peculiar casta formada por los aficionados al tebeo recibirá andanadas de lamentos. Al perpetuo lloriqueo de los editoriales de *Comix Internacional* se unirán plañideras plumas en las escasas revistas que sobreviven. La profunda crisis que desde hace años arrastra el medio ha aportado este año escasas novedades. El hundimiento definitivo de Bruguera, una, el eufemismo "clarear el mercado", referido a la desaparición de revistas en los kioscos, otra.

Nuestros amigos madrileños dicen que decimos que el tebeo ha muerto y, como tal, no vale la pena seguir alimentándolo.

Hace años, desde una suerte de soledad geográfica e ideológica, tratamos de plantear un debate sobre el tema.

Gramsci, en un artículo memorable, defendía que la postura coherente en todo debate era combinar la tolerancia respecto a las opiniones de los demás con la intransigencia en la defensa de las propias tenidas, siempre con la reserva de la duda, como acertadas. Einstein, ante la confirmación experimental de una hipótesis teórica, felicitó a los que realizaron la experiencia, pues, al coincidir con la teoría, demostró estar bien realizada. Vienen al caso ambas referencias.

El necesario replanteamiento del quehacer de la historieta es independiente del hundimiento de los viejos esquemas. A lo más, el «clareo del mercado» facilita la comprensión de nuestras posturas.

Sigamos divagando.

Cuando en el siglo pasado nace la historieta no existía ninguna condena histórica que la relegara al ámbito de las diversiones de masas. Dignísimo ámbito, dicho sea de paso. La historia, que es como es y no como debiera haber sido, destinó los tebeos a sólo esa función. El cine, que nació destinado a los barracones de feria, supo aunar la distracción mayoritaria, bien y mal realizada, con las estéticas más vanguardistas. Y aún hoy existen películas en que predominan la inteligencia y lo estético.

Hubo, hace mucho tiempo, caminos distintos para la historieta. Intercomunicaciones con el arte más vivo. Páginas impresas por los dadaístas o carteles editados en la efervescencia de la Rusia revolucionaria. Experiencias, recordemos la *Historia suprematista de dos cuadrados*, de las que aún hay mucho que aprender. Tan excepcionales como los pocos clásicos del tebeo que uno puede leer hoy sin recurrir a la nostalgia o al vergonzante argumento de situarlos en su época. Pienso, obviamente, en la Gata Loca de Herriman. También en determinadas entregas del pequeño Nemo.

Duraron poco. Desde sus inicios la narración a través de imágenes sufrió una constante trivialización. Persistió, dominante, siempre. Muy pocos se plantearon romper con ella. Menos aún lo consiguieron. Algunos manteniendo las claves del lenguaje —Pratt, Vázquez— pero utilizándolo con maestría. Otros rompiendo precisamente con esas claves —Crepax, el primer Sió, Breccia, el viejo Cubri—.

Hubo un momento que amenazó con alterar ese esquema. La crisis, no precisamente nacional, de los 60. El viejo rol de diversión infantil hacía aguas. Surgían fenómenos que señalaban la irrupción de nuevas estéticas. Pero a la larga la inercia del medio (o, en términos económicos, la peculiar estructura del mercado) impidieron su ascenso. Lo que aparecía como emergente estética adulta, por usar la añeja denominación de entonces, limó sus asperezas y se adaptó a la dominante exigencia comercial. La evasión para niños dio paso a la evasión para adolescentes y adultos. A veces muy bien realizada. Con el lenguaje perfectamente medido. Rica en recursos. Pero siempre, ante todo, evasión. Con o sin pretensiones didácticas, con o sin pretensiones de intervención ideológica, con alegatos realistas o refugiada en fantasías elaboradísimas. Moviéndose en planteamientos que los demás medios estéticamente capaces habían superado a principios de siglo. Y ello es sólo explicable apelando a las condiciones materiales de su producción y a su particular historia.

(Espero que el lector advierta que precisamente eso intentamos hacer.

Continuamos).

La historieta tiene peculiaridades en su producción. El dibujante de tebeos, a diferencia del poeta

que puede ser funcionario de 8 a 3, necesita por lo general vivir de su trabajo. Su trabajo para ser rentable necesita, una vez impreso en soporte plano como diría Juan Antonio Ramírez, ser comprado por un elevado número de personas. El carácter masivo de las ediciones está determinado por su demanda. Las ofertas sólo pueden ser competitivas asumiendo los valores dominantes de esa demanda del mercado. Por tanto, las ofertas que no asumen esos valores dominantes no pueden ser compradas por un elevado número de personas y no son viables.

Hoy, la masa realmente existente de compradores acepta la narración aventurera, los dibujos de naturalismo académico, la ideología pequeño-burguesa de izquierdas, la referencia directa a problemáticas juveniles, el sexo no transgresor, lo cursi, lo directo, lo fácilmente asimilable. Ello permite, ciertamente, la edición de obras de gran valía. Camelot 3000 o Torpedo 1936, las obras completas de Corben o el Daredevil de Miller, las Vidas ejemplares de Montsol o algunas entregas de Carlos Giménez. Pero que-

Hoy, la masa realmente existente de compradores acepta la narración aventurera, los dibujos de naturalismo académico, la ideología pequeño-burguesa de izquierdas, la referencia directa a problemáticas juveniles, el sexo no transgresor, lo cursi, lo directo, lo fácilmente asimilable.

dan fuera aquellas obras en que la valía no coincide con la mayoría de los esquemas dominantes. Sólo errores del mercado, gustos de los editores, revistas subvencionadas ajenas a la lógica de las ventas o ediciones de autor permiten conocer los experimentos que a veces realizan Raúl, Federico del Barrio, Rubén Garrido, Calonge, Mariscal o Micharmunt. Sin embargo, su existencia marginal no altera la real coyuntura del tebeo en España.

Ciertamente a los que defendemos la necesidad de un tebeo no exclusivamente narrativo, sin concesiones naturalistas, materialista en lo ideológico, no apoyado en los lectores adolescentes, sexualmente transgresor, áspero, inteligente o tan difícil de asimilar como sea preciso, la crisis del tebeo actual no nos preocupa en exceso. Lamentamos, por supuesto, la dura situación de tanto profesional honesto, pero no estamos dispuestos a mover un dedo para que la actual situación se mantenga.

Miramos con escepticismo los policromos estantes de los kioscos preguntándonos, por mera curiosidad, qué nuevas revistas van a desaparecer el próximo año. Tal vez con la esperanza de que algún día sean viables obras estéticamente revolucionarias. Convencidos de que eso, salvo mediación de inesperadas convulsiones de público, difícilmente puede ocurrir.

El nudo gordiano se expresa en los siguientes términos: las revoluciones estéticas no suelen ser de masas; la historieta sólo puede existir (mecenazgos a parte) como medio de masas; la historieta está sufriendo, cada vez más claramente, la pérdida de su carácter de medio de masas.

Consecuencias claras: los tebeos corren el riesgo de ser un medio del pasado, quedando relegada a ser un mero apéndice de la industria de las diversiones infantiles, y en ellos será difícil encontrar obras de ruptura.

Otra consecuencia: el público de tebeos es hoy centrifugo y decreciente. De él desaparecen los que, por ley biológica, crecen física e intelectualmente. También los que fueron atraídos por las nacientes expectativas, luego rotas, de aquello que se llamó el «boom del comic para adultos».

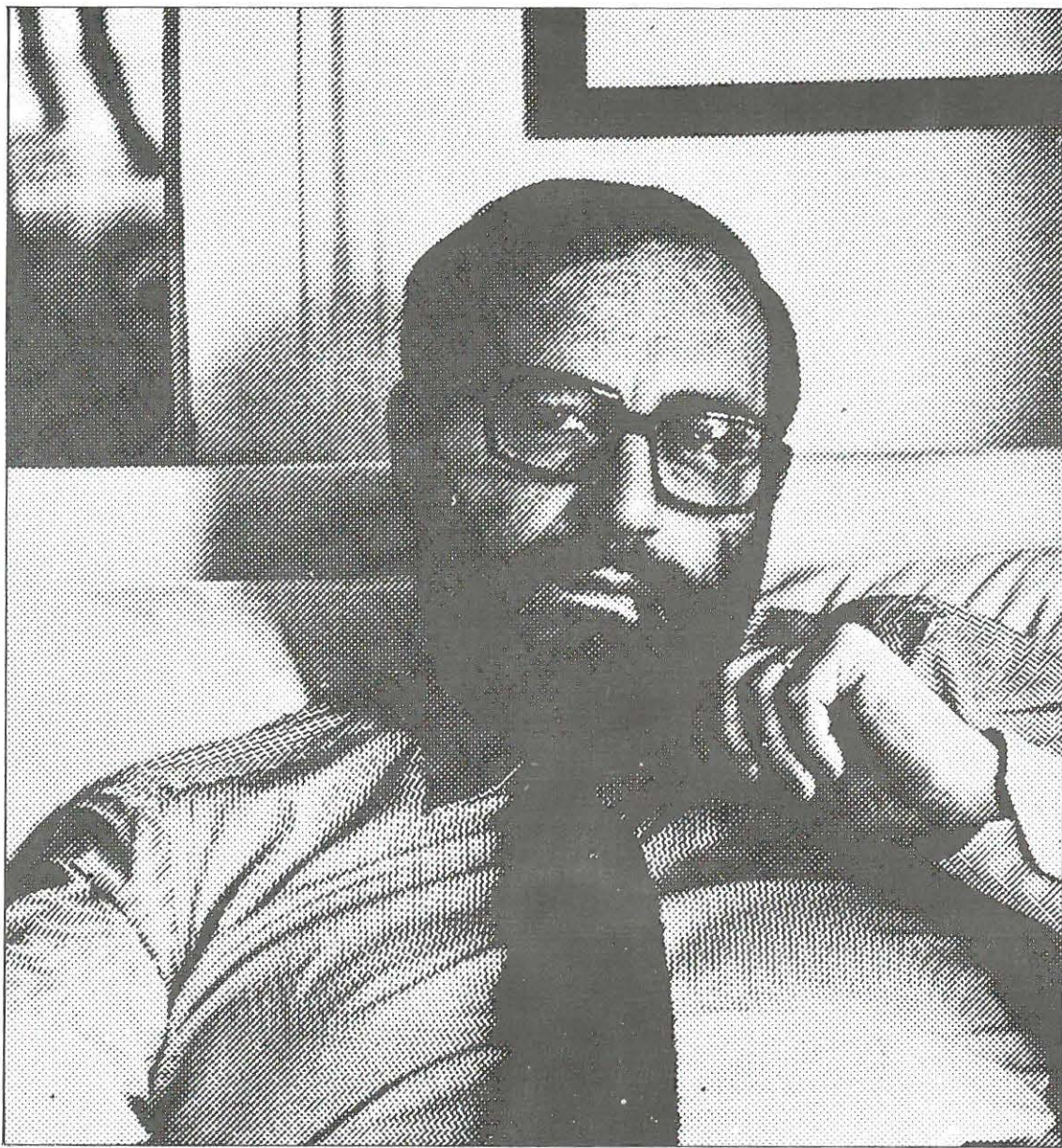
Otra consecuencia: es improbable que a ese público se sumen los consumidores de otras estéticas que exigen al tebeo algo más que una evasión pasajera.

Confiemos en que, a pesar de todo, las contradicciones lógicas del sistema nos permitan seguir viendo impresas, además de las narraciones convencionales bien contadas, experiencias como, por ejemplo, las que plantean Federico, Elisa, Rubén, Raúl y Felipe Hernández en el número 31 de la revista *Madriz* al que precisamente, sin citar, hemos hecho antes referencia■



Otras apostillas a EL NOMBRE DE LA ROSA

José María Sánchez Rodrigo



"... y una verdadera pesquisa policial debe probar que los culpables somos nosotros".

(U. ECO, *Apostillas a "El nombre de la rosa"*)

A modo de justificación.

Hace ya algunos años, (aparentemente no tantos), cuando muchos de nosotros aprendíamos los fundamentos de la Revolución entre las paredes de las facultades, nos entreteníamos con un juego que muchas veces resultaba apasionante; consistía en descifrar significados ocultos tras unas secuencias de determinada película, textos escritos en clave sólo comprensibles por lectores avisados, estribillos crípticos escondidos en una canción...

Obviamente, la realidad nos obligaba casi siempre a este juego, aunque lo cierto es que frecuentemente nuestro ardor militante nos hacía ver más allá de lo que había y, a la vez, una mirada un tanto dogmática, ingenua si se quiere, nos impedía contemplar un panorama mucho más rico y variado de lo que creíamos.

Viene esto a cuento porque, en nuestro moderno Estado de las Autonomías, aquella sana (?) costumbre de indagación detectivesca en busca de dobles lecturas prácticamente ha desaparecido entre los actuales corrillos intelectuales y, en su lugar, una frialdad entomológica, muchas veces disfrazada de cientifismo, se ha apoderado de toda la crítica, cuando no un distanciamiento prepotente, fruto muchas veces del inevitable tributo a las modas que nos invaden y, por qué no, en ocasiones por una pudorosa reserva temerosamente no confesada. Véase, a título de ejemplo, las referencias entre paternalistas y escandalizadas que nuestros popes culturales (*El País* o los «disidentes» de *Diario 16*, sin ir más lejos) dedicaron al comentario de Javier Egea sobre la incompatibilidad de un libro como *Poeta en Nueva York* y la ideología burguesa.

No queremos hacer con esto una apología al estilo de «cualquier tiempo pasado fue mejor», pero reconocemos que el juego de las dobles lecturas podía resultar divertido, y, cuando menos, estimulante. Y eso es lo que nos proponemos recuperar en las líneas que siguen, un juego de dobles significados a propó-

No sé
si los señores González,
Mitterrand o Brandt habrán
leído esta novela, pero
la figura de ese pobre abad
lleno de remordimientos
ideológicos
pero políticamente decidido
a optar por el Papado,
aunque intente, inútilmente,
servir de mediador,
es un símbolo más que
sugere de la historia
de la socialdemocracia
europea
en las últimas décadas.

sito del best-seller de Umberto Eco *El nombre de la rosa*. Indudablemente, la excelente novela del semiólogo italiano ofrece a un lector atento muchas lecturas, y ésta que proponemos puede que no sea sino una más que esperamos añada un nuevo interés a una narración ya de por sí excitante.

—Algunas indicaciones desde el mismo prólogo.

Nuestra hipótesis de lectura parte de una entrevista concedida por el propio Eco y parcialmente reproducida en nuestro país, en la que se remitía a un aspecto fundamental del prólogo, en el que hacía referencia a haber descubierto *aquello* sobre lo que no se puede teorizar y que hay que narrar; pues bien, ¿qué es lo que no se puede teorizar? Modesta o tímida confesión de un personaje capaz de teorizarlo todo o casi todo, menos, quizás, a sí mismo, o más exactamente, su identidad como ser social y/o político; de ahí que el omnipotente teórico devenga en simple transcriptor de un manuscrito encontrado casualmente.

Lo significativo es que dicho manuscrito sea revelado en el transcurso de un itinerario entre Praga y París durante 1968; sinceramente ¿pueden encontrarse mejores fechas y lugares para situar un debate (o una narración) sobre la izquierda europea en los últimos años?

Por otro lado los párrafos finales del prólogo destilan tanto una *excusatio non petita*..., como una fina ironía (nótese la utilización de los adjetivos) que puede resultar un tanto sospechosa:

«Transcribo sin preocuparme por los problemas de la actualidad. En los años que descubrí el texto del Abate Vallet existía el convencimiento de que sólo debía escribirse comprometiéndose con el presente o para cambiar el mundo. Ahora, a más de diez años de distancia, el hombre de letras (restituido a su altísima dignidad) puede consolarse considerando que también es posible escribir por el puro deleite de escribir. Así pues, me siento libre de contar, por el mero placer de fabular... y me reconforta y me consuela el verla (la novela) tan inconmensurablemente lejana en el tiempo... tan gloriosamente desvinculada de nuestra época, intemporalmente ajena a nuestras esperanzas y a nuestras certezas».

Ciertamente extrañan un tanto estas afirmaciones en boca de un comunicólogo que además repetidamente ha sugerido que la Edad Media no es algo tan lejano en el tiempo (véase al respecto, tanto las *Apostillas a El nombre de la rosa* y su trabajo en el volumen colectivo *Hacia una nueva Edad Media*).

—Un marco (geopolítico) particular.

Toda la novela transcurre en una abadía benedictina que va a ser el marco de una entrevista, más bien de una confrontación, entre dos poderes, el Papado y el Imperio, cada uno de los cuales se disputaba la hegemonía del mundo conocido en las fechas en que transcurre la narración (primeras décadas del siglo XIV). Sin ánimos historicistas por nuestra parte, pero siguiendo con nuestra hipótesis, habrá que reconocer que tal situación se parece demasiado a la de una Europa occidental cogida entre los fuegos de las dos superpotencias, llámense USA o Papado (que ya se sabe que Dios es de derechas) o URSS o Imperio (que es lo mismo pero sin coartadas metafísicas).

En suma, un espacio que además aparece como el depositario de una cultura y de una tradición de siglos, cercado por dos grandes fuerzas cuyas bases ideológicas (en el sentido estricto del término) están depositadas en él, simbolizadas en una biblioteca que es a la vez santuario y torre de marfil y por donde circulan una serie de monjes-intelectuales-políticos del más diverso pelaje: desde los más ocultos radicales (ese cillerero que acabará de manera muy similar a la de un Toni Negri) hasta quienes andan confusos entre un pasado radical y un presente al que no llegan a adaptarse, como el personaje de *Fray Ubertino*, cuya trayectoria político-sentimental tiene más de un punto de contacto con Jean Paul Sartre.

—Órdenes religiosas (... y corrientes ideológicas).

Dos son las órdenes religiosas que aparecen como protagonistas de la novela, benedictinos y franciscanos, ambas con una tradición reformista que intentó superar las contradicciones existentes en la Iglesia cristiana (portadora como se sabe de la idea santificadora del Paraíso) a fin de que ésta pudiera articularse real y verdaderamente como la instancia *dirigente* en ese camino hacia la Felicidad.

Casi un siglo separó la obra reformadora de San Bernardo de la de San Francisco de Asís y unos cuantos años menos transcurriesen entre la publicación de la obra de Bernstein y la primera Internacional Comunista (que, como todo el mundo sabe, y para continuar con símiles teológicos, era la tercera). Pero las estrategias, los caminos, seguidos por socialistas (o benedictinos) y comunistas (o franciscanos) ¿no persiguen objetivos paralelos?

No sé si los señores González, Mitterrand o Brandt habrán leído esta novela, pero la figura de ese pobre

abad lleno de remordimientos ideológicos pero políticamente decidido a optar por el Papado, aunque intente, inútilmente, servir de mediador, es un símbolo más que sugerente de la historia de la socialdemocracia europea en las últimas décadas.

Resultan igualmente evocadoras las referencias a los franciscanos, orden de la que constantemente se está hablando pero que en ningún momento aparece ubicada en ningún espacio político concreto. Esta descontextualización aparece totalmente clara en las páginas 245 y siguientes donde la enumeración de las dificultades de San Francisco para conseguir que «... los excluidos, dispuestos a la rebelión, se reincorporasen al pueblo de Dios», resultan, metafóricamente hablando o leyendo, una reveladora explicación del fracaso social y político de los comunismos ortodoxos europeos, llámense *de rostro humano* o *eurocomunistas*.

El imposible maridaje entre el discurso puramente evangélico y las estructuras de poder desarrolladas por la Iglesia cristiana hacia el siglo XIV acabó rompiendo la orden franciscana en multitud de sectas y corrientes que, partiendo de unos mismos principios, acabaron enfrentándose tanto al poder eclesiástico establecido como a su propia orden de origen. La pérdida de identidad de los franciscanos empeñados en *reformular* lo que ya era una estructura de poder sólidamente establecida tiene un paralelismo más que evidente con los intentos teóricos y prácticos de los partidos comunistas europeos de *reconvertir* los aparatos del Estado burgués en instrumentos al servicio de la clase obrera. Igualmente, resulta difícil separar, en ese contexto las imágenes de *dulcinianos*, *fraticelli*, *begardos*, etc. de toda la galaxia de maoistas, troskistas o anarco-comunistas que desde 1968 han poblado el panorama político europeo.

Por otro lado, la experiencia del que suscribe en la izquierda revolucionaria le ha familiarizado con las actitudes, entre amistosas y paternalistas, con que nos *regalaban* antiguamente los militantes de *el Partido*. Así, el protagonista de la novela, un franciscano políticamente desencantado

(«al comienzo mis monjes tenían que vivir en un convento contemporáneo (pensaba en un monje detective que leía *El Manifiesto*), *Apostillas*...)

en el que no es difícil identificar a Eco, antes comunista ortodoxo y hoy radical *avant la lettre*, observa todas esas corrientes con simpatía, sin negarles muchos valores, pero con el escepticismo propio de quien se cree seguro de que la pureza revolucionaria es propia de jóvenes o locos a los que el poder sólo admitirá siempre que

«... el gesto no se transforme en designio».

Las discusiones teológicas transcritas en la novela nos acercan tanto en el fondo como en la forma a los debates más típicos y tópicos de los años 70. La discusión, histórica por otra parte, sobre si Cristo había tenido alguna propiedad —para su uso o para su cambio— tiene su paralelismo en el debate central sobre la posibilidad de transformar las estructuras capitalistas desde ellas mismas o contra ellas, es decir, si los aparatos de Estado tienen simplemente un valor de uso, o es su valor de cambio, y por tanto, su propiedad, lo que les da toda su identidad. Y no sólo esto, la forma de narrar estas discusiones, dentro del más puro escolasticismo, ¿no recuerdan aquellos grandes debates donde el problema fundamental estaba en cómo traducir determinada expresión de Marx en el capítulo 43, del libro II de *El Capital* o si Lenin había dicho una cosa el 17 de noviembre de 1917 y la contraria el 26 de enero de 1918?

Por último ¿no nos resulta familiar esa búsqueda de un manuscrito aristotélico —el libro II de la *Poética*, un tratado sobre la comedia y la risa— con la reivindicación en los años setenta de la llamada *micropolítica*, de la reivindicación del placer, de lo lúdico como forma revolucionaria?

—Una metáfora (pesimista) más y...

La abadía, ese espacio cercado entre las dos grandes potencias acabará destruida por quien se empeña en mantenerla como santuario de saberes pero nunca como base de transformaciones a partir de ellos mismos. Ese borgiano Javier de Burgos aparece como un símbolo de la incapacidad de salir de la torre de marfil que han construido tantos años de dogmatismo. Y cuando por medio, o a cada lado, nos amenazan guerras galácticas, SS-20, Pershing, etc., refugiarse en nuestras viejas glorias, parece decirnos Eco, resulta cuando menos suicida.

—«Así es si así os parece»

Todo esto puede ser nada más que un juego y más de uno podrá pensar en delirios en torno a una mesa de café, *¿El nombre de la rosa* una metáfora de la izquierda europea? Dicho así suena un tanto excesivo, pero puede ser que, como parece decía el libro II de la *Poética* de Aristóteles, la verdad se puede alcanzar también a través de la representación.

De cualquier forma, de lo que si estamos seguros a estas alturas es que no siempre *nomine nuda tenemus* ■

LA FURA DELS BAUS: SUZ/O/SUZ

Fernando Valls



Bichos de las cloacas, como muy intencionadamente tradujeron los ingleses, que andan llamando la atención allá por donde van, poniendo en evidencia el todavía predominante, aunque ya más que alcanforado, teatro posbenaventino, tan ampuloso, retórico, moralista y seudoliterario, que soporta paciente el sufrido y siempre demasiado benévolo espectador que hoy acude a los teatros. Ellos que han surgido del medio urbano, que empezaron haciendo teatro de calle en 1979, aportan un renovado lenguaje dramático, mucho más acorde con las inquietudes y sensibilidad presente, donde imágenes, sonidos y sensaciones se mezclan logrando una atmósfera de poesía e inquietud que mantiene constantemente alerta al espectador, que baila al ritmo que le tocan, pues de eso se trata. Aunque poco acostumbrado como está a que le den tanta cancha tarda en coger comba y cuando comienza a disfrutar, a ponerse a punto, en el momento más inoportuno, cuando quizá hubiera empezado a participar, se acaba la ceremonia.

Este *Suz/o/suz* es un teatro de los sentidos, un teatro visual (el discurso se ha quedado en onomatopeyas y el argumento sólo ¿existe? en un delgado hilo que cose dispares elementos), donde la danza, la música, la gesticulación o lo plástico aparecen compendiados. Un teatro más para la fascinación o el deslumbramiento que para la reflexión. Sensaciones que se logran con ese tribal tan-tan continuo y melodioso, permitanme que lo diga así, y una serie de imágenes visuales que en la primera escena van de Duchamp a los inventos del *TBO*, como ha recordado un crítico barcelonés tan bilioso como avisado, o esa víctima colgada cabeza abajo y espolvoreada con paja y verduras que sometida al foco nos trae a la mente las iluminaciones caravaggianas. Mezclado encontramos, este es un teatro alquímico, *lo bello y lo siniestro* (a propósito utilizamos el título de Eugenio Trias y a sus lúcidas explicaciones remitimos al lector curioso), y de esta peculiar mezcla surge el entusiasmo o la repulsa del espectador.

No obstante, es una belleza feista, hoy tan *à la page*, primaria, pues, elementos primarios como el aspecto de los actores (ellos prefieren denominarse *ejecutores*), el polvo (no sabemos si de talco), el agua, el fuego, el hierro, la cuerda, las verduras o las vísceras, presiden estos recorridos entre los espectadores, que tienen que romper su acostumbrada quietud y comodidad (esto es un decir) teatral. Y presiden

también el singular combate, y nunca mejor dicho, primero contra los desechos de una *civilización* y posteriormente, y ya dando la nota *bárbara*, suponemos que contra el vecino más cercano.

De todas formas, la provocación de la *Fura dels Baus* (1) está quizá demasiado controlada y la improvisación de los actores es más ficticia que real, aunque este sea un ceremonial abierto, valga la paradoja, que cada día y sobre todo en cada nuevo espacio, se puede ir modificando. Mejor sería hablar de sorpresa o desconcierto ante el movimiento incesante a que son sometidos los espectadores (el ritmo que no decae es un elemento muy importante en este espectáculo), ante las insólitas imágenes que van surgiendo, de lo primitivo a lo postindustrial, ante ese sonido estridente, metálico, obsesivo, que no desmerece —y esto lo recordamos por aquellos desaprensivos que hablan de ruido— de lo que hoy se puede oír con más o menos placer en los bares de moda.

Teatro de impacto, así lo han definido los miembros del grupo, de impacto visual y sonoro. Teatro, también, de necesaria opción, pues, el espectador obligado como está a desplazarse continuamente debe decidir la acción que elige, de las diversas que le proponen simultáneamente, y la distancia más conveniente, o prudente, para seguirla. Pero además teatro limitado, pues, lo que en *Accions* o todavía en *Suz/o/suz* puede sorprender o cautivar al espectador mañana, en un nuevo montaje, ya lo dejará tan frío e indiferente como una obra de Antonio Gala, si me permiten el ejemplo extremo. Con los espectáculos de este tipo sólo se fascina una vez, y poco más.

¿Por dónde continuará el enredo? ¿Por dónde saldrán la próxima vez los hurones? Que desmientan, que no confirmen, esperamos y deseamos, el tono desengañado y el orden descendente hasta la extinción del quevedesco verso gongorino *en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada* ■

(1) *Fura*. Hurón. Mamífero carnívoro de cuerpo pequeño y prolongado. No debe ser alimentado con carne ya que entonces pierde su afición a la sangre, motivo que le impedirá cazar con fruición. No reconoce a su dueño y muerde a quien se le acerca.

Fig. Persona hurana e insociable.

Baus. Río catalán, hoy colector de aguas residuales.

La Fura dels Baus. Nombre más propio de un grupo musical del día que de unos *ejecutores* teatrales, incluso considerando que hacen espectáculos de *reanimación*.

LA PRACTICA ANALITICA

José Slimovich

COMENTARIOS A LAS II JORNADAS DE PSICOANÁLISIS Y PSICOSIS

Los días 24, 25 y 26 de octubre, se celebraron en Granada las II JORNADAS DE PSICOANÁLISIS Y PSICOSIS. Si en la hoja informativa que se distribuyó entre los asistentes a las Jornadas se decía que, en Granada, el psicoanálisis parecía llover sobre mojado, al finalizar éstas, ante el asombro de los más de 400 personas inscritas cabe preguntarse si ese mojado no estaría transmutándose en sed.

El psicoanálisis no persigue, ciertamente, los fines que con tanta frecuencia le son atribuidos por los profanos. No tiende a "oscurecer lo radiante ni derribar lo elevado". El psicoanálisis es un discurso que se inscribe en un lazo social. En ese sentido, más de treinta psicoanalistas, bajo la égida de la enseñanza de Jacques Lacan, se reunieron para presentar públicamente su clínica y dialogar con diversas ramas del saber.

El primer día se vio alguna cuestión acerca del significante, en el segundo día se habló sobre el concepto de forclusión, en el tercero se hizo una breve exposición de la relación del sujeto al Otro. Además, la tarde del segundo día se dedicó a un panel de casos clínicos de psicosis infantil y autismo. Y luego, para aquellos que ya conocían el pensamiento de Jacques Lacan, se habló de una cantidad de puntos de esta nuestra teoría.

Por último, se proyectó el video de Lacan "La conferencia de Lovaina", que muestra a Lacan en un estilo diferente, más directo, más apropiado para centrar aquello mismo de lo que habla.

Al cierre de estas Jornadas, los asistentes quedaron emplazados a unas próximas Jornadas preparatorias, a realizar en Pamplona en mayo de 1987, sobre el tema "Lo masculino y lo femenino".

El Centro de Estudios Freudianos de Granada prosigue la labor iniciada en los años 82-83 de transmisión de la teoría y práctica psicoanalítica, proponiendo para el curso que comienza un "Curso de Introducción al Psicoanálisis" y tres seminarios más: I. "Psicoanálisis infantil"; II. "Sexualidad femenina"; III. "Supervisión clínica".

Asimismo, el Seminario de Formación en Análisis que realiza cada 15 días José Slimovich "Sobre lo Real", se inscribirá dentro de la clínica del nudo Borromeo, rasgo diferenciador con respecto a otras instituciones lacanianas y que articula las dos clínicas propuestas por J. Lacan previamente, la clínica del significante y la clínica del Fantasma.

Por qué el psicoanálisis plantearía una cuestión acerca de la práctica? Después de todo, a ninguna otra teoría se le pide una referencia en relación a una práctica. Y la práctica del psicoanálisis en todo caso sería una práctica curiosa, ya que fundamentalmente es una práctica del acostarse, en el sentido *de-cliné*, del hecho que es por donde acostado se habla del amor.

El término amor en psicoanálisis tiene que ver con otro término que es transferencia. La transferencia es una forma —amor— que se convierte a nivel del psicoanálisis en modelo experimental, lo que es aislado como tal y puesto en acto mediante un dispositivo que quien más quien menos conoce. Este dispositivo es ante todo una simple frase que guarda el potencial del inconsciente freudiano, que es: «Diga usted cualquier cosa».

En ese decir cualquier cosa, el que habla, se encuentra con que dice más o menos de lo que quiere o de lo que no quiere decir. Y allí, en relación a ese decir aparece algo que es propiamente aquello sobre lo que se practica, que es: el sujeto del inconsciente.

Se ha leído mal a Freud; Freud no dice que es a través de la satisfacción de las necesidades por donde aparece la alucinación de un objeto primordial, perdido y grabado mnémicamente por una huella de satisfacción.

La madre no es tal porque satisface la necesidad. La madre es tal porque produce el sufrimiento de la falta. Es decir, esto cambia la perspectiva de una lectura que hacía pasar de algún modo al psicoanálisis en relación a la necesidad. El psicoanálisis no tiene ninguna relación a la necesidad, porque no es la satisfacción de la necesidad lo que el sujeto quiere, sino que lo que el sujeto encuentra es algo que siempre falta, es decir, decepción en acto. Vamos a ver si podemos abrir esta cuestión.

El niño grita, podemos decir llama, es un grito de llamada, pero ese grito de llamada ¿a qué llama sino a la atención sobre el objeto de sufrimiento? Es decir, que no grita para reclamar el objeto de satisfacción, sino que grita para llamar la atención sobre el objeto de sufrimiento.

Por lo tanto es el grito el que pone bajo la atención del otro al objeto. La cuestión es: que si el objeto que aparece es el mismo objeto que fue puesto a la atención del Otro.

Esta simple cuestión nos da cuenta de que es una cuestión bastante delicada hablar de objeto en psicoanálisis.

La pregunta por la práctica en psicoanálisis remite entonces: por un lado, la palabra práctica podemos sustituirla por la palabra praxis. La praxis es la acción concertada por el hombre que le permite tratar algo real por lo simbólico. Esta praxis pone en relación a un sujeto, el sujeto psicoanalítico —cuyo estatuto podemos visualizar y aislar— con el objeto.

El objeto, ya dijimos que no es tan sencillo formular el objeto freudiano, en tanto que no es un objeto que falta o un objeto que está, sino que es un acto destinado a no alcanzarlo, y que al no alcanzarlo, en ese mismo no alcanzamiento se revela como objeto.

El sujeto es lo que emerge de una relación entre significantes; quiere decir, que sujeto está identificado al significante en psicoanálisis. Y significante en psicoanálisis no quiere decir lo mismo que en Saus-

sure. El significante en psicoanálisis es un significante producto de la ruptura del signo.

El signo saussureano es roto por Lacan. El significante y el significado ya no son parte de ese signo que Saussure entregó, sino que el significante y el significado adquieren autonomía y hay una primacía del significante sobre el significado.

Podemos decir también que en Lacan en principio hay una abolición del referente. El significante no remite a un referente, sino que cava, entra, se hace en el significado, pero no hay referente. Esta es una eliminación.

Hemos puesto en relación entonces, praxis, sujeto y objeto mínimamente, ya que nuestro interés es dirigernos a la pregunta de por qué o en razón de qué significa una práctica psicoanalítica, y qué beneficio se puede obtener de ello.

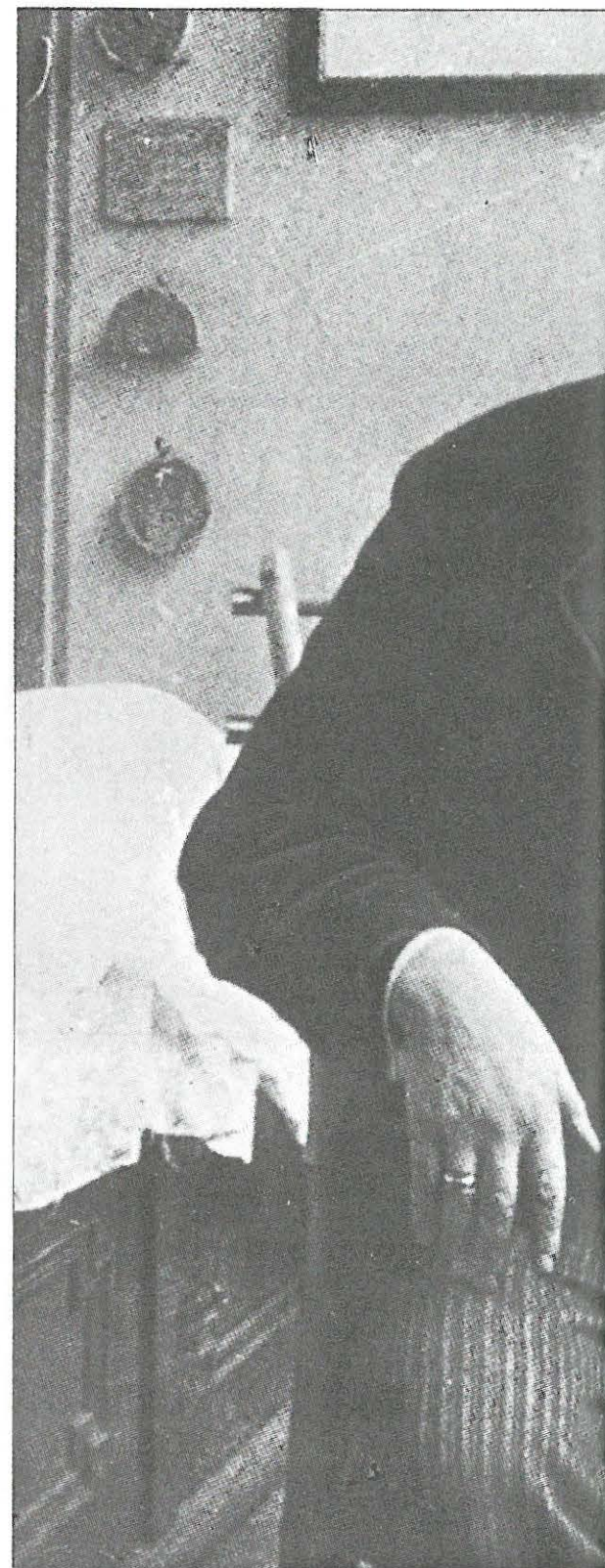
La pregunta es: si alguien que sufre por un síntoma, encontraría en el psicoanálisis la respuesta adecuada para la desaparición de tal síntoma. Esto haría a la tradición médica del psicoanálisis. En tanto el psicoanálisis se nutriría en una tradición médica apuntaría a la interrogación de qué hacer con el síntoma. Del lado del síntoma tenemos que éste sin embargo constituye una propiedad del sujeto, y que este sujeto ofrece al analista de la misma manera que un enfermo ofrece al médico su enfermedad.

Es en este punto donde el psicoanalista puede afirmar con tranquilidad que efectivamente su labor tiene una rentabilidad respecto a lo que podemos llamar un criterio pragmático de salud y enfermedad. Aunque justamente el problema para el psicoanálisis es cómo explicar que este beneficio pragmático viene por añadidura, y que una vez que este beneficio pragmático es entronizado en el lugar principal, todo psicoanálisis se hace imposible.

Por lo tanto, el psicoanálisis diferencia entre levantar un síntoma —como quien dice levantar algo de un lugar— y la cura por la palabra. Ante todo hay que recordar que el hombre no habla; ello habla, y en todo caso ello sufre del hecho de que ello habla. Por lo tanto, lo que enferma son palabras, y es por ello que más que confrontarlo al sujeto con esa palabra que se ha hecho cuerpo, que ha cavado en su carne bajo la forma de un síntoma, se trata de que el sujeto reconsidere las proposiciones lógicas, las formulaciones aproximativas, los semi-decires que están en su discurso.

El psicoanálisis propone entonces un reduccionismo del sujeto en tanto lo propone como sujeto parlante. Si el psicoanálisis ha realizado una tarea, ésta, es la de aislar algunas estructuras y mostrar su funcionamiento. Así la histeria —el psicoanálisis ha mostrado— es un lazo social, un modo de hablar. En este sentido no es casual que el psicoanálisis proponga una histerización del que se analiza, ya que la histeria revela la dimensión fundamental que el sujeto tiene en relación al lenguaje, es decir; emplearlo exactamente para formular, mientras lo dice, su propio deseo. No hay deseo que anteceda al deseo dicho.

El psicoanálisis además introduce una dificultad; además del que se analiza está el que analiza. Este es ciertamente uno de los inconvenientes del psicoanálisis, en tanto es el que ha producido más desbarajuste en las concepciones teóricas. ¿Cómo puede ser que el investigador esté en el campo de la investiga-



ción? Ahora bien, nosotros sabemos que en todo campo de investigación hay dos tipos de fenómenos: Aquel campo donde se busca, y aquel campo donde se encuentra. Por eso el psicoanálisis está en un lugar bastante complicado ya que no busca; al encontrar, es por donde otro vendrá a relevarlo en la significación posterior, en la búsqueda.

Por lo tanto, la teoría de la interpretación, o sea la hermenéutica, viene a desarrollarse en el campo de lo que se busca. El análisis viene a ubicarse en relación a lo que se encuentra; ya que no es importante para el psicoanálisis encontrar el sentido oculto de las cosas, de lo que se trata es de lo que el sujeto no había sabido hasta ese momento; quiere decir que se pone en relación a una dimensión de hallazgo.

Alguien podría aquí aducir una positividad en el sentido mismo de que habría un deslumbramiento en lo que se halla. Lo que sí seguramente sucede son dos cuestiones:

- 1.º: que el hallazgo es de un objeto perdido.
- 2.º: que efectivamente este hallazgo conduce metonímicamente al deseo.

Pero el deseo, dijimos antes, no tiene que ver en absoluto con algo del orden de la necesidad; sí tiene que ver con la demanda. La demanda es aquello que conduce al sujeto a pedir que se repita la decepción.

Esto que aparece como dificultoso a simple lectura: ¿cómo puede alguien pedir la decepción?, es porque aún se piensa que al sujeto lo que le interesa es la satisfacción, pero también la decepción satisface. Esto es evidente en la clínica freudiana. El ejemplo más claro es el camino del anoréxico; cuando la madre dice come, dice: «este es mi deseo, come». El anoréxico llevado a su extremo, come deseo.

El síntoma funciona como aquello que hace —en la mayoría de los casos— que se demande un análisis. Ahora bien, sabemos que lo que el sujeto no realiza es una demanda de análisis de su fantasma. El fantasma no es otra cosa que la cantidad de rituales, de tics cotidianos que tenemos para seguir siendo sujetos de la tranquilidad. Ya que el síntoma es un nombre propio del sujeto, el fantasma es su piel. Es donde de alguna forma se mediatiza la relación con eso brutal, desordenado, que es lo Real. En este sentido podemos decir, que difícilmente se va a un análisis a analizar el fantasma.

Es en este sentido que un análisis iría a molestar al sujeto en su relación al fantasma, o mejor dicho, en su relación al objeto, en tanto allí el sujeto está en posición del que duerme. Duerme quiere decir entonces, que sueña. En todo caso el psicoanálisis pretenderá poner a la vigilia las palabras del sueño.

Que esto se traduzca como una posibilidad de reducción de un cierto sufrimiento del parlante, es algo que los psicoanalistas no deben perder de vista, porque sencillamente el psicoanálisis corre, como toda ciencia —reservamos aquí el término de ciencia a una amplia gama de fenómenos aún no verificados, así de paso podemos recordar que llamar a algo modelo experimental es al menos una contradicción, como decir frío-caliente, ya que modelo remite a un modelo siempre teórico, y experimental pretende decir justamente lo contrario, es lo mismo que decir frío-caliente.

El modelo siempre está estructurado bajo el modo de una fórmula. Experimental quiere decir que se ponen objetos en relación, por eso la mayoría de los así llamados descubrimientos científicos, o por lo menos muchos de ellos son fruto del azar, así por ejemplo: el descubrimiento de la penicilina.

Sin embargo vemos que este azar tiene que cumplir determinadas condiciones en tanto tiene que estar completa por ejemplo la batería de los significantes, necesario para que ello se produzca.

Lo que decía, en todo caso, es que el psicoanálisis debe cuidadosamente deslindarse de toda formulación filosófica. Pero parece que la opción allí entonces para el psicoanálisis fuese una opción de hierro: o medicina o filosofía.

Si nosotros los psicoanalistas explicamos que la posibilidad de levantamiento de un síntoma es un beneficio por añadidura de un psicoanálisis, esto queda inmediatamente olvidado, ya que es más difícil psicoanalizarse que beneficiarse, por la simple razón de que un psicoanálisis pone al sujeto en relación a los efectos de verdad, y a su vez la verdad no es como se dice vulgarmente cualquier cosa, sino el efecto al cual el sujeto no puede sustraerse.

Por lo tanto como se verá, la práctica del psicoanálisis es una práctica enrevesada, y, aunque puesta en términos claros, podemos decir que contradice algunas corrientes del pensamiento, al menos el pensamiento occidental; ya que en ese borde donde, por un lado levanta síntomas de un lugar, y por el otro evita su caída en una filosofía o en una visión del mundo, el psicoanálisis se maneja en un terreno bastante escabroso que es, en el terreno de lo que falta. Que ello proporcione al psicoanalista en general —si es que así puede hablarse de psicoanalistas— una cierta comodidad, es debido a que el sujeto está un poco más cómodo en lo que falta, e introduce una búsqueda no esperada en quienes se analizan.

Evidentemente existen también las terapias breves, las terapias breves son las que le proponen al sujeto un imposible: quitarle eso que le sobra; y encarnan eso que le sobra en el síntoma. Cuando para el psicoanálisis el síntoma viene a ocupar el lugar de lo que falta.

Y si somos consecuentes en el pensamiento de que el sujeto es sujeto parlante, lo que falta o la falta, queda también encarnada en palabras. Esto es lo que se llama un sujeto entre la espada y la pared: le sobran palabras, le faltan palabras.

Sin embargo hay un momento en que el sujeto queda allí en relación dijimos, a los efectos de verdad. El efecto de verdad tiene una propiedad propia de la verdad que es la desculpabilización.

Ello permite entender de qué manera el psicoanálisis está relacionado a la religión. Ya que allí donde Dios promueve las palabras del perdón, el psicoanálisis promueve allí silencio. Ya que solamente la verdad podrá, enunciada por el sujeto, producir en ese sujeto la desculpabilización que la palabra le produce.

El psicoanálisis por lo tanto se pretende en su terreno una ciencia hecha puramente de bordes. En todo caso el psicoanálisis tiene como ciencia un lugar de no lugar. Esto no quiere decir para nada que el psicoanálisis no pueda dialogar con otros dominios de su frontera. Así vemos en el delirio de los psicóticos temas sociales, y encontramos que esos temas sociales giran para el psicoanálisis, en rededor de un tema central que es por ejemplo el tema del padre.

En este intento de realizar algunas conceptualizaciones sobre la práctica analítica, es necesario mos-

trar los elementos que nutren un análisis.

El padre que se ve en psicoanálisis no es el padre de cada cual. Es el padre primordial de la horda freudiana.

Sabemos además que hay tres padres; aquél del cual se habla: el padre imaginario; aquél al que se habla: el padre simbólico; y aquél fundamentalmente del cual se habla: es el padre muerto.

Este padre muerto, es cualquier palabra que permite hablar. Si esto es traído a lo interno de un texto sobre la práctica analítica es porque el tema del padre es central a la cuestión del psicoanálisis, ya que el complejo de Edipo no es una tontería realizada para los chistes, sino una tontería que se realiza en el chiste.

Es decir, que la estructura edípica es lo que humaniza lo Real. En el desenlace terminal del complejo de Edipo, es donde se produce la identificación del hijo a los otros dos partenaires y a esto, precisamente a esto, se llama identificación.

Es por eso que encontramos en nuestra clínica a aquel que viene huyendo del padre, tropezando con el padre. No es casual que una de las formulaciones esenciales para escuchar un discurso analítico sea la denegación.

Por lo tanto el complejo de Edipo sigue siendo nodular en el inconsciente freudiano, que hasta nuevo aviso, es el nuestro. Y es nodular no sólo por lo que de amor y pasión tenga el complejo de Edipo, ni siquiera de enigma, aunque quizás fundamentalmente por eso, ya que lo importante es que al hacer caer el deseo de su dependencia de la demanda, lo que el sujeto va a entrever en la formulación deseante es siempre lo sexual.

Por lo tanto es a través de la estructura del complejo de Edipo, por donde el psicoanálisis sigue sosteniendo la preeminencia de lo sexual respecto a la cuestión misma del complejo de Edipo. Los deseos infantiles son deseos sexuales.

Volver a hablar del «pervertido angelito» que es el niño, parecería una redundancia, es un tema por lo demás hablado, y sin embargo —qué curiosidad— es un tema rápidamente olvidado. Tiene la facilidad de olvido de lo obvio; es tan obvio que la investigación infantil es una investigación sexual, que se hace casi innecesario recordarlo.

De este olvido dependió gran parte de las adhesiones que produjo en su momento la psicología conductual, ya que era esta psicología conductual la que podía mantener a un sujeto por afuera de la objetividad científica.

Aunque, este es el momento de decirlo, el psicoanálisis hace ingresar a la objetividad un hecho que hasta entonces había sido dejado de lado, a saber; que lo subjetivo habla.

Éste, es un hecho objetivo. Y es el psicoanálisis el que permite que esto ingrese a la investigación científica.

Un texto que pretenda resumir la experiencia analítica, es un texto imposible, y las puntualizaciones que hemos dado son apenas índices que señalan una posibilidad de la valoración del objeto del psicoanálisis, ya que el objeto del psicoanálisis es un objeto digno. Quiere decir que podemos abusar del término sagrado tal como era utilizado antes de su aceptación religiosa.

Otro término que puede ser utilizado para definir el objeto del psicoanálisis es la palabra mística. En este último término al menos hace constar Jacques Lacan, que es el registro donde debe ser leído su discurso.

Finalmente el idealismo podría ser un peligro para aquellos que no han comprendido la materialidad del significant. Si al psicoanálisis se le puede poner en duda respecto al problema idealismo-materialismo podríamos decir que si tuviéramos que inclinar de qué lado está la balanza, la inclinaríamos más bien del lado del materialismo, ya que lo real es que los hechos no hablan.

Otra cuestión de la cual estamos en guarda los psicoanalistas, es la cuestión de la reeducación. El psicoanálisis no está en condiciones de brindarle el alimento a su cliente. Es la mejor forma de producir anoréxicos. Quiere decir que la reeducación adviene en tanto se lleva al paciente a un modelo social preestablecido, que viene o adviene al analista por el hecho de ser el analista —sin duda— una persona excelente.

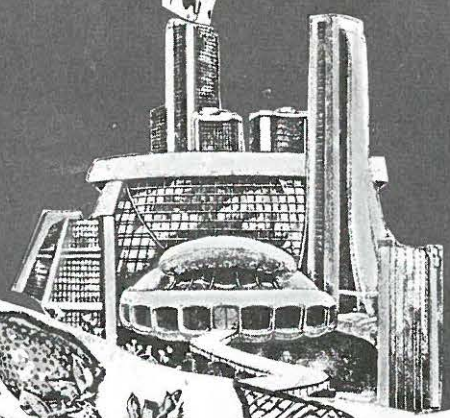
Aunque podamos poner en duda en todo caso el deseo de hacer el bien del sujeto, ya que nosotros sabemos por un registro religioso, que se puede hacer el bien por el otro, contra el otro. Como quien dice: «Te salvaré de ti mismo».

Por ello lo siniestro alberga en los psicólogos de la reeducación cuando toman a su paciente como un ser desviado de los verdaderos caminos de la vida.

Para el psicoanálisis la realidad queda establecida en el camino del significant. No tenemos otra realidad previa a la realidad discursiva, ni tenemos otra realidad de nuestro paciente que la que nos relata»



Volver a hablar del «pervertido angelito» que es el niño, parecería una redundancia, es un tema por lo demás hablado, y sin embargo —que curiosidad— es un tema rápidamente olvidado.



LA BANDA DEL CLUB DE LOS CORAZONES SOLITARIOS DEL SARGENTO PEPPER



20 años del
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band,
el álbum más famoso del grupo más famoso del pop,
será el pretexto para que uno se vuelva a cansar
de oír hablar de los Beatles en el nuevo año.
Antes de que llegue esa probable invasión,
nada impide celebrar el cumpleaños
un poco anticipadamente.



Al final del verano de 1966 los Beatles deciden no actuar en directo nunca más. ¿Se separan? No: se toman un descanso después de más de tres años de giras ininterrumpidamente escandalosas, pero no abandonan la intención de publicar discos y hacer cine. Tras la edición del álbum *Revolver* en agosto de ese año, transcurren varios meses sin que se sepa de la publicación de un nuevo Larga Duración.

En otoño de 1966, John Lennon se viene a Almería a filmar con Richard Lester *How I Won the War* y Paul McCartney se dedica a componer la banda sonora del largometraje *The Family Way*, mientras George Harrison se entrega en cuerpo y alma al hinduismo y Ringo Starr combina viajes de placer con obsequios a su espíritu tranquilo y hogareño. La novedad es que cada uno anda

por su lado: todos excepto Paul (con novia inseparable) están casados y se han desgajado de la unidad *beatle*. Los cuatro, nada menos que Miembros del Imperio Británico por obra y gracia de la Reina Isabel, están lejos de los locos tiempos del *rock and roll* y contemplan el éxito de artistas verdaderamente extraños —The Jimy Hendrix Experience— y el de canciones cada vez más aventuradas de los Rolling Stones y de los Who, así como la aparición de grupos como The Pink Floyd (Syd Barrett, cabeza visible) y Soft Machine (con Kevin Ayers y Robert Wyatt).

Para entonces los Beatles ya no escriben sólo canciones de amor. En *Revolver* sobresalían el carácter depredador de los recauda-

dores de impuestos y las maravillas de lo onírico, poemas surrealistas y textos infantiles, entre alucinaciones muy distantes de la típica copla amorosa, concretadas en dos temas como eran *Tomorrow Never Knows* y *She Said, She Said*. No se estaban quedando atrás.

Y en aquel otoño de 1966, con todo el hippismo en ascendencia, los Beatles ya no se sentían tan complacientes: hasta llegaban a afirmar que sus experiencias con drogas les habían producido ciertos efectos nada negativos. En diciembre el grupo comienza a acudir todos los días a última hora de la tarde a los estudios londinenses de Abbey Road para abandonarlos al amanecer, con el fin de grabar su nuevo álbum. Así estarán hasta marzo de 1967.

En febrero de este último año se publica un disco sencillo firmado por ellos y con doble cara A, *Penny Lane* y *Strawberry Fields Forever*, pero sorprendentemente no llegará al habitual número uno de las listas ni en la misma Gran Bretaña. En mayo comienza a aparecer una serie de anuncios en la prensa musical del Reino Unido: «Ya llega el Sargento Pepper», «La banda del club de los corazones solitarios es los Beatles».

El LP se publicará el 1 de junio de 1967 con polémica adelantada, al negarse la BBC a radiar un tema del disco por apología del consumo de drogas; se trata de *A Day in the Life*. El formato de la envoltura del disco se llena de color y de sorpresas: una portada donde posan los cuatro Beatles por partida doble: como sargentos bigotudos —a cual más serio— y como figuras del Museo de Cera de Londres. Junto a ellos, una partida de más de cincuenta personajes, desde escritores (Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Dylan Thomas) hasta gente del cine (los más numerosos: Charles Chaplin, Fred Astaire, Marlon Brando, Shirley Temple y muchos más) pasando por figuras tan dispares como Bob Dylan, Carlos Marx, Cassius Clay y John F. Kennedy. En el interior, una hoja con recortables alusivos al susodicho Sargento Pimienta; y en la contraportada, las letras de las canciones —algo nuevo para la época— con fondo rojo, más una fotografía de grandes dimensiones en la que los cuatro vuelven a posar de sargentos con un fondo color ácido. La portada tardó varios días y varias discusiones (con el manager Brian Epstein) en elaborarse, pero acababa atestiguando la evolución experimentada por el grupo, al menos en el aspecto visual, y encerrando un material cuya grabación había costado más de treinta mil libras y setecientas horas de grabación.

Resultado inicial: cuarenta y cinco semanas en las listas de discos grandes y veintidós de ellas número uno.



Dibujo de
JOHN LENNON

LA BANDA DEL CLUB DE CORAZONES SOLITARIOS
DEL SARGENTO PEPPER
(Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band)

Hoy hace veinte años
que el Sargento Pepper enseñó a tocar a la banda.
Unas veces han estado de moda y otras no,
pero seguro que provocan sonrisas.

Permítanme que les presente
la actuación que conocen desde hace tantos años:
¡La banda del club de corazones
solitarios del Sargento Pepper!

Nosotros somos la banda del club de corazones
solitarios del Sargento Pepper:
deseamos que disfruten del espectáculo.
Nosotros somos la banda del club de corazones
solitarios del Sargento Pepper:
acomódense y dejen pasar la velada.

La banda del club de corazones.
La banda del club de corazones.
La banda del club de corazones
solitarios del Sargento Pepper .

Es maravilloso estar aquí;
es realmente conmovedor.
Son ustedes un público adorable.
Nos gustaría llevarles a nuestra casa;
nos gustaría llevarles a casa.

De verdad que no quiero terminar el espectáculo,
pero creo que tal vez les interese saber
que el cantante va a cantar una canción
y que quiere que ustedes le acompañen cantando.

Así, permítanme que les presente
al único e incomparable Billy Shears
y a la banda del club de corazones
solitarios del Sargento Pepper.

«Pensaba en palabras bonitas como ‘Sargento Pimienta’ y
‘El club de los corazones solitarios’ y se juntaban sin ningun-
na razón especial». (Paul McCartney)

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band

CHORDS USED IN THIS SONG:

JOHN LENNON and PAUL McCARTNEY

Moderately Bright

Chords: C, Eb6, Dm7, Cm7, F7, D7, G7, Bb7, F, Bb7, F7, G7.

C / / / / Eb6 / Dm7 Cm7 / F7 / C / / / / F7 / / / / / C / / / /
We're Sergeant Pepper's Lone-ly Hearts Club Band. We hope you will enjoy the show.
C / / / / Eb6 / Dm7 Cm7 / F7 / C / / / / D7 / / / / / G7 / / / / /
We're Sergeant Pepper's Lone-ly Hearts Club Band. Sit back and let the eve-ning go.
F / / / / C / / / / / / / / / / / D7 / / / / / F7 / / / / /
Ser-geant Pepper's Lone-ly, Ser-geant Pepper's Lone-ly, Ser-geant Pepper's Lone-ly Hearts
Club Band. It's wonderful to be here, It's certainly a thrill, you're such a lovely audience.
C / / / / F7 / / / / / Bb7 / / / / / F / / / / /
G7 / / / / /
We'd like to take you home with us, we'd love to take you home.

CARA A

CON UNA AYUDITA DE MIS AMIGOS
(With a little help from my friends)

¿Qué pensarías si yo cantara desentonando?
¿Te levantarías y te irías?
Escúchame bien que te voy a cantar una canción
tratando de no desafinar.

Me las arreglo con una ayudita de mis amigos.
Me pongo bien con una ayudita de mis amigos.
Lo intentaré con una ayudita de mis amigos.

- ¿Qué puedo hacer cuando mi amor está lejos?
- ¿Te preocupa estar solo?
- ¿Cómo me siento al final del día?
- ¿Estás triste porque no estás con nadie?
- ¿Necesitas a alguien?
- Necesito a alguien a quien amar.
- ¿Puede ser cualquiera?
- Quiero a alguien a quien amar.
- ¿Creerías en un amor a primera vista?
- Sí, estoy convencido de que sucede a cada instante.
- ¿Qué ves al apagar la luz?
- No puedo decírtelo, pero sé que es algo mío.

To get high = ponerse bien (¿drogas?)
Una versión de esta canción, cantada en el Sgt. Pepper's
por Ringo Starr, lanzaría a la fama a Joe Cocker.

LUCY EN EL CIELO CON DIAMANTES
(Lucy in the sky with Diamonds)

Imagínate que vas por el río en una barca
con mandarinos y cielos de mermelada.
Alguien te llama; tú respondes muy suavemente:
una chica de ojos caleidoscópicos.

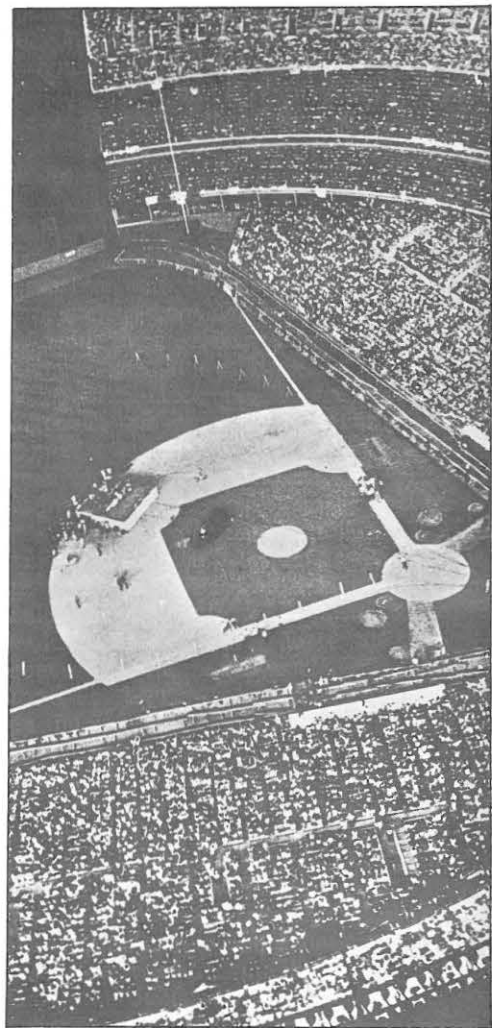
Flores de celofán verdes y amarillas
se elevan sobre tu cabeza.
Buscas a la chica a la que le da el sol en los ojos
y se ha ido.

Lucy en el cielo con diamantes.

Síguela hasta un puente junto a un manantial
donde la gente que se mece en los caballitos come melcochas.
Todos sonríen cuando navegas más allá de las flores
que crecen increíblemente altas.

Taxis de papel de periódico aparecen por la orilla
esperando para llevarte a casa.
Te subes a la parte de atrás con la cabeza en el cielo
y te vas.

Imagínate que vas en tren por una estación
con mozos de plastilina y corbata de espejo.
De pronto hay alguien en el torniquete:
la chica de ojos caleidoscópicos.



«Las iniciales de *Lucy in the Sky with Diamonds* eran precisamente LSD, cuando en realidad se trataba de una pura coincidencia. Julian, el hijo de John, había hecho un dibujo en el que se veía a Lucy, una niña de su clase, en el cielo». (Hunter Davies, biógrafo de los Beatles)
«*Newspaper taxis* [taxis de papel de periódico] es un verso de Paul. Creo que se puede ir muy lejos al interpretar la canción, porque hay una saturación de imágenes que impulsan la imaginación». (John Lennon)
«Alicia empezaba ya a cansarse de estar sentada con su hermana a la orilla del río, sin tener nada que hacer». (Lewis Carroll, principio de *Alicia en el país de las maravillas*).



VA MEJOR (Getting better)

El colegio me ponía fatal;
los profesores no eran muy espabilados:
pisoteándome, mareándome,
hartándome.

*Tengo que admitir que esto va mejor (mejor y mejor),
que va un poco mejor a cada instante.
He de admitir que esto va mejor,
que va mejor desde que eres mía.
(Va cada vez mejor y mejor).*

Yo solía ser un rebelde
escondiendo la cabeza en la arena.
Me diste tu palabra y la escuché al fin.
Y lo hago lo mejor que puedo.

Me portaba fatal con mi mujer;
le pegaba e intentaba alejarla de lo que le gustaba.
Tío, yo era un bribón pero ya he cambiado.
Y lo hago lo mejor que puedo.

«Hagamos una que se llame *It's Getting Better*»
(Paul McCartney a John Lennon).

ARREGLANDO UN AGUJERO (Fixing a Hole)

*Estoy arreglando un agujero
por donde entra la lluvia
y que impide que mi mente divague
por donde quiera.*

Estoy rellenando las grietas
que surcan la puerta
y no dejo que mi mente divague
por donde quiera.

*Y la verdad es que no me importa
si tengo razón o no.
Entre los míos tengo razón,
entre los míos.*

Mira a la gente que está allí
discutiendo sin llegar a nada,
preguntándose por qué
no entran por mi puerta.

Estoy pintando mi cuarto
de colores
y cuando mi mente divague
allí me iré yo.

Me cabrean
esos tontos que van por ahí
sin preguntarme nunca
por qué no traspasan mi puerta.

Estoy tratando de sacar tiempo
para unas cuantas cosas
que ayer no tenían importancia,
pero todavía sigo.

ELLA SE VA DE CASA (She's leaving home)

El miércoles a las cinco de la mañana
al empezar el día,
cerrando la puerta del dormitorio sin hacer ruido,
dejando una carta que le resulta demasiado breve,

baja a la cocina
apretando su pañuelo.
Cerrando con llave la puerta sin hacer ruido,
sale y afuera es libre.

Ella («le dimos lo mejor de nuestras vidas»)
se va («hemos sacrificado lo mejor de nuestras vidas»)
de casa («le hemos dado todo lo que se puede comprar»)
Se va de casa después de tantos años viviendo sola (Adiós).

El padre ronca mientras la madre
se pone su bata,
recoge la nota
y permanece en lo alto de las escaleras.

Se queda deshecha y le grita a su marido:
«¡Papá, nuestra niña se ha ido!»
«¿Por qué nos ha tratado tan desconsideradamente?
¿Cómo ha podido hacerme esto a mí?»

Ella («nunca hemos pensado en nosotros»)
se va («nunca un pensamiento para nosotros»)
de casa («nos hemos esforzado tanto para salir adelante»)
Se va de casa después de tantos años viviendo sola. (Adiós).

El viernes a las nueve de la mañana
ya está lejos
esperando donde se había citado
con un hombre del ramo del automóvil.

Ella («¿qué hemos hecho mal?»)
está («no sabíamos qué era lo que estaba mal»)
contenta (la alegría es lo único que no se puede comprar).
Algo interior que siempre le fue negado
durante tantos años. (Adiós).

«El *Daily Mirror* traía la historia de una chica que abandonaba
su casa y su padre decía: "Le hemos dado todo, no sé por qué se
ha ido". Pero no le habían dado todo, evidentemente, ni tampoco
lo que ella quería, puesto que había abandonado la casa».
(Paul McCartney)

A BENEFICIO DEL SEÑOR KITE (Being for the benefit of Mr. Kite!)

A beneficio del señor Kite
esta noche habrá un espectáculo acrobático.
Estarán allí todos los Henderson
del Circo de Pablo Fanques.
¡Qué número!

Sobre hombres y caballos, aros y ligas,
finalmente pasará por un tonel de fuego de verdad.
¡Así desafiará al mundo el señor Kite!

El célebre señor Kite
actuará el sábado en Bishopgate.
Bailarán y cantarán los Henderson
mientras el señor K. vuele sobre la pista.
¡No se retrasen!

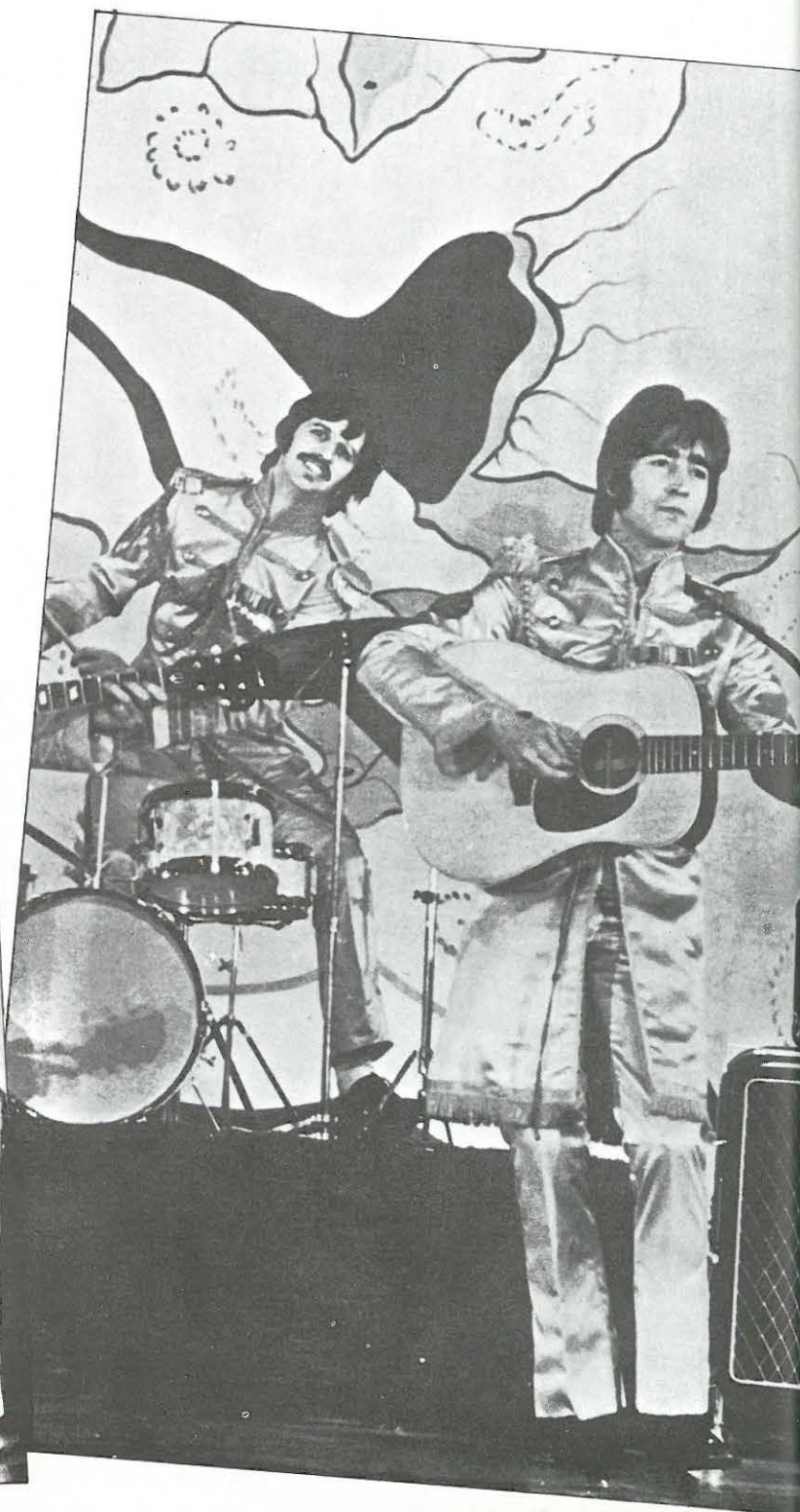
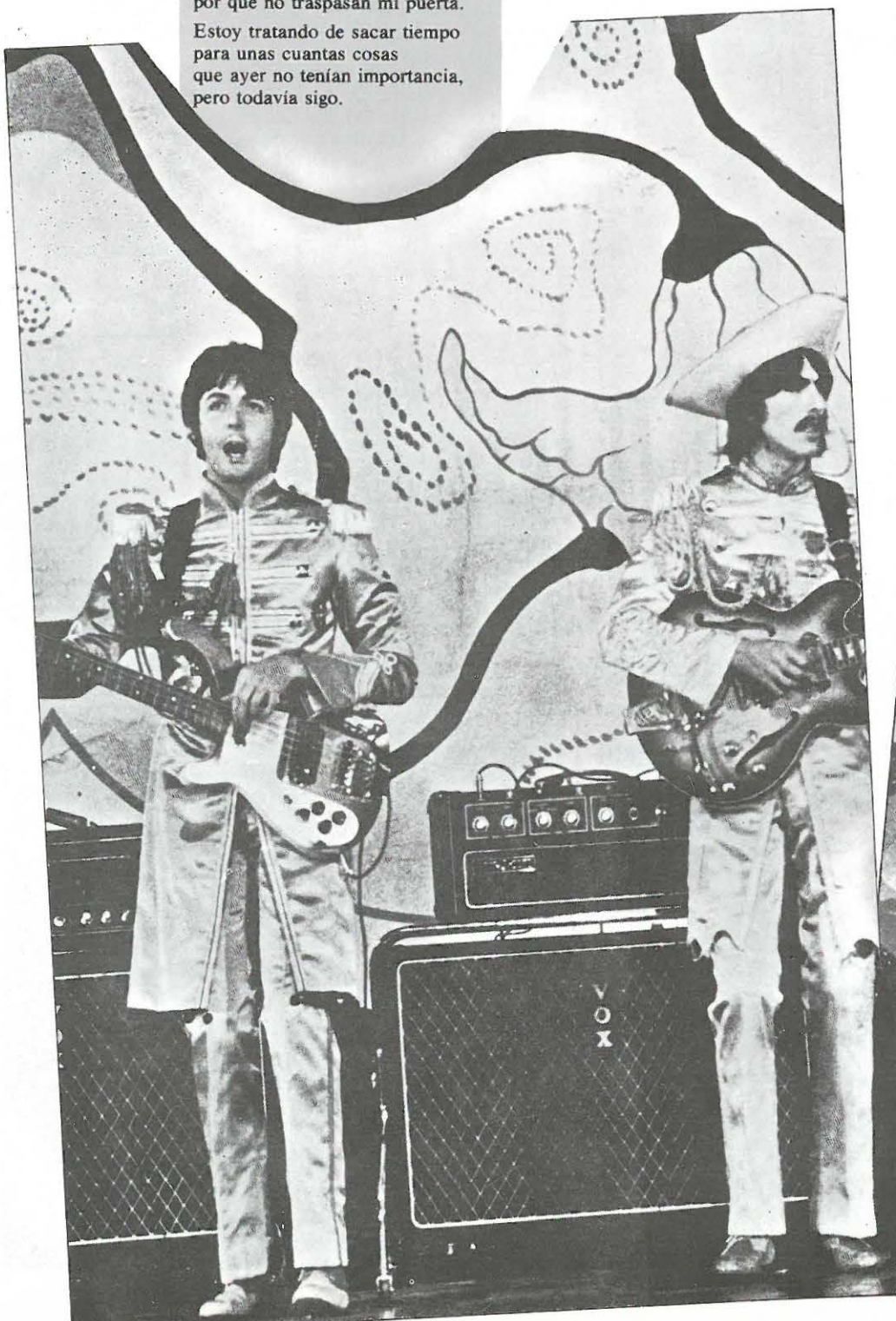
Los señores K. y H. aseguran al público
que su producción es única.
¡Y por supuesto Henry el caballo baila el vals!

La banda empieza a las seis menos diez
mientras el señor K. hace sus trucos sin ningún ruido.
Y el señor H. será capaz de dar diez saltos
sobre el desnudo suelo.

Después de haberlo preparado varios días
seguro que todos ustedes pasan un rato estupendo.
¡Y esta noche el señor Kite encabeza el programa!



«Fui a una tienda y compré un
poster antiguo anunciando un
show de variedades, con Mr.
Kite como estrella principal.
Actuaban también los Hender-
son, procedentes del Circo de
Pablo Fanques. Había ligas y
caballos y alguien que pasaba
por un túnel de fuego. También
estaba Henry el caballo. La
banda empezaba a las seis me-
nos diez. Todo en Bishopgate.
Y el primero del cartel era Mr.
Kite. Apenas tuve que poner
nada, sólo copiar lo que decía
el cartel. Palabra por palabra.
No quedé muy satisfecho. Yo
no había hecho nada. La había
escrito sin ganas, sólo porque
la necesitábamos para el *Sgt.
Pepper's*». (John Lennon)



DENTRO DE TI, FUERA DE TI
(Within you, without you)

Hablábamos
del espacio que hay entre todos nosotros
y de la gente
que se esconde detrás de un muro
de ilusiones

sin vislumbrar la verdad
—luego es demasiado tarde,
cuando han pasado a mejor vida.

Hablábamos
del amor que todos podríamos compartir
cuando lo encontráramos.
Trataríamos de conservarlo con todas nuestras fuerzas,
con nuestro amor.

Con nuestro amor podríamos salvar el mundo
sólo con que lo supieran.

Trata de darte cuenta de que todo está dentro de ti,
de que no te puede cambiar nadie.
Trata de ver que en realidad tú eres muy pequeño
y de que la vida fluye dentro de ti y fuera de ti.

Hablábamos
del amor que se ha vuelto tan frío
y de la gente
que gana al mundo y pierde su alma.

No lo saben, no lo ven.
¿Eres tú uno de ellos?

Cuando veas más allá de ti mismo
podrás hallar la paz espiritual que te está esperando.
Y llegará el día en que veas que todos somos uno
y que la vida fluye dentro de ti y fuera de ti.

En la canción suenan numerosos instrumentos hindúes
como el sitar, la dilruba, la tamboura y la tabla.

«Las primeras notas de *Within You*, que corresponden a
la letra *We were talking* [Hablábamos], son Ga Ma Pa Ni
[en la escala hindú]».

«Klaus [Voorman] tiene un armonium en su casa, y yo
no lo había tocado nunca antes. Empecé a tocar un poco
para distraerme y me empezó a salir *Within You*. Primero
salió la melodía y luego la primera frase. Era sobre lo que
habíamos estado haciendo aquella noche: *We were talking*.
Allí no hice nada más. El resto de la letra la terminé más
tarde en casa».

«Después de la música hindú va bien un poco de descan-
so. Son cinco minutos de música triste, y un poco de risa no
sienta mal. Además hay que oír al público que asiste al es-
pectáculo del Sargento Pepper». (George Harrison)



CARA B

CUANDO TENGA SESENTA Y CUATRO AÑOS
(When I'm sixty four)

Cuando tenga sesenta y cuatro años
y pierda pelo,
de aquí a muchos años,
¿todavía me mandarás una tarjeta por San Valentín,
felicitaciones de cumpleaños, una botella de vino?

Si me quedase por ahí
hasta las tres menos cuarto,
¿me cerrarías la puerta?
¿Me necesitarás todavía, me darás de comer
cuando tenga sesenta y cuatro años?

Tú también estarás más vieja, y si lo desearas
me quedaría contigo.

Yo podría ser útil
arreglando los plomos
cuando se vaya la luz.
Tu harías un jersey junto al fuego.
Y el domingo por la mañana, a dar una vuelta.

Cuidando el jardín,
arrancando hierbas,
¿qué más se puede pedir?

Los veranos podríamos alquilar una casita
en la Isla de Wight si no supone mucho.
Cariño, habrá que apretarse el cinturón.
Los nietos en tu rodillas:
Vera, Chuck y Dave.

Mándame una postal,
escribeme unas líneas
dándome tu opinión.
Dime bien claro lo que piensas.
«Con cariño y sufriendo por ti...»

Contéstame,
rellena un formulario:
«Mía por siempre jamás».

El padre de Paul cumple por aquellas fechas sesenta y
cuatro años.

«Fue escrita en los tiempos del Cavern». (Paul McCart-
ney)

LA PRECIOSA RITA
(Lovely Rita)

La preciosa Rita, la guardacoches.
No puede haber nada entre nosotros.
Cuando oscurece me llevo tu corazón.

Junto al contador del aparcamiento
puedo ver a Rita
rellenando un papel de su librito blanco.

Con sombrero parece mucho mayor
y con ese bolso colgándole del hombro
se parece a un soldado.

Preciosa Rita, la guardacoches,
¿le puedo preguntar respetuosamente
cuándo está libre para tomar el té conmigo?

Sali con ella para intentar conquistarla;
pasamos un buen rato, y en la comida
le dije cuánto me gustaría volverla a ver.

Nos trajeron la cuenta y Rita la pagó;
me la llevé a casa y casi lo conseguí
sentado en el sofá con una hermana o dos.

Oh, preciosa Rita, la guardacoches,
¿dónde estaría yo sin ti?
Échanos un guiño para que yo piense en ti.

El piano de John Lennon,
en el cual compuso, entre otras
canciones, *A day in the life*,
y *Lucy in the sky with diamonds*,
fue subastado por Sotheby's
en septiembre de 1983
por 3.475.000 ptas. Es un piano
de ébano de finales del siglo XIX.



BUENOS DÍAS, BUENOS DÍAS (Good morning, good morning)

No hay nada que le pueda salvar la vida:
llama a su esposa.
No hay nada que decir: sólo «¡Vaya día he tenido!
¿Cómo está el niño?»
No hay nada que hacer; depende de ti.
No tengo nada que decir, pero vale.
Buenos días, buenos días.
Ir al trabajo, no quiero ir,
estar hecho polvo,
irse para casa, empiezas a dar vueltas,
luego estás en la ciudad.
Todo el mundo sabe que no pasa nada.
Todo está cerrado; esto es una ruina.
Todos están medio dormidos
y tú estás solo, estás en la calle.
Poco después empiezas a sonreír;
ya te sientes mejor.
Y decides darte un paseo
por la vieja escuela.
Nada ha cambiado; todo está igual.
La gente se va dando prisa; son las cinco.
Todo oscurece en la ciudad.
Todos están exultantes.
Es la hora del té y de ver a la esposa.
Alguien quiere saber la hora.
Menos que estoy yo aquí.
Mirando las faldas, empiezas a flirtear:
ya estás en forma.
Te vas a un espectáculo: ojalá vaya ella también.

«Muchas veces me siento al piano para trabajar en alguna canción y pongo la tele muy baja. Si no estoy muy animado y trabajo poco, me entero de lo que dicen por la tele. Así es como oí aquello de *Good morning, good morning*». (John Lennon)

UN DÍA EN LA VIDA (A day in the life)

Chico, hoy he leído las noticias
sobre un hombre con suerte que había triunfado.
Y aunque las noticias eran más bien tristes
no pude contener la risa
al ver su fotografía.
Se saltó la tapa de los sesos en un coche;
no se dio cuenta de que había cambiado el semáforo.
Una multitud se quedó a mirar:
conocían su cara de antes;
nadie estaba del todo seguro
de si era de la Cámara de los Lores.
Chico, hoy he visto una película:
el ejército inglés acababa de ganar la guerra.
Una multitud se marchó
pero yo tenía que verla:
ya me había leído el libro en que estaba basada.
Me encantaría "colocarte"
Me desperté, me caí de la cama,
me pasé el peine por la cabeza,
me fui escaleras abajo y me tomé una taza
y al levantar la vista me di cuenta de que iba con retraso.
Cogí el abrigo y agarré el sombrero,
me fui volando para el autobús,
me subí arriba y me eché un pitillo
y alguien hablaba y me puse a soñar.
Chico, hoy he leído las noticias:
cuatro mil agujeros en Blackburn (Lancashire).
Y aunque los agujeros eran más bien pequeños
los tuvieron que contar todos.
Ya saben cuántos agujeros hacen falta
para llenar el Albert Hall.

«Estaba escribiendo la canción sentado al piano y con el *Daily Mail* delante». (John Lennon)

El «hombre con suerte que había triunfado» se refiere al fallecimiento de un viejo amigo de los Beatles, cuya noticia aparecía en el periódico: «No copié el accidente. Tara no tuvo un ataque de locura. Pero escribí la estrofa pensando en él». (John Lennon)

La película de que habla es *How I Won the War*.

«Había escrito la primera parte y se la enseñé a Paul. Le dije que lo que necesitábamos eran unos compases en el medio. Preguntó qué me parecía esto: *Woke up, fell out of bed, dragged a comb across my head* [Me desperté, me caí de la cama, me pasé un peine por la cabeza]. Era un trozo que había escrito él solo sin tener ni idea de lo que yo estaba haciendo». (John Lennon)

Los cuatro mil agujeros recogen una información sobre la investigación de un crimen: «Aún faltaba una palabra en el verso cuando fuimos a grabarla al estudio. Entonces me di cuenta de que el verso debía ser "Ya saben cuántos agujeros hacen falta para llenar el Albert Hall" [conocida sala de conciertos londinense]. Es, verdaderamente, un verso absurdo, pero por una razón u otra, no me salía otra cosa». (John Lennon)

Desde 1965 los Beatles van introduciendo en distintas canciones solos de piano, secciones de cuerda, instrumentos indios, etc.: en *A Day in the Life* utilizan una orquesta sinfónica de cuarenta músicos.

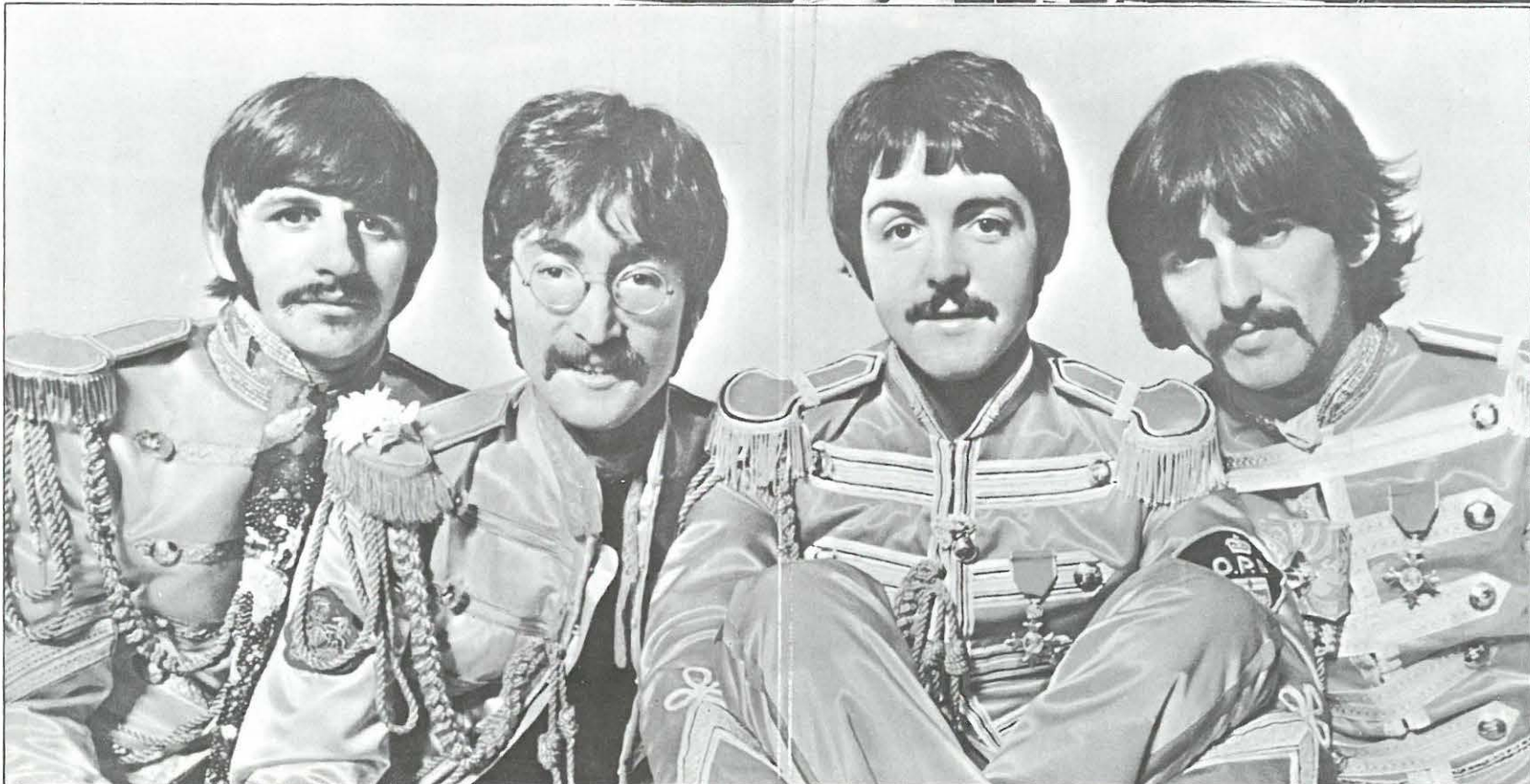
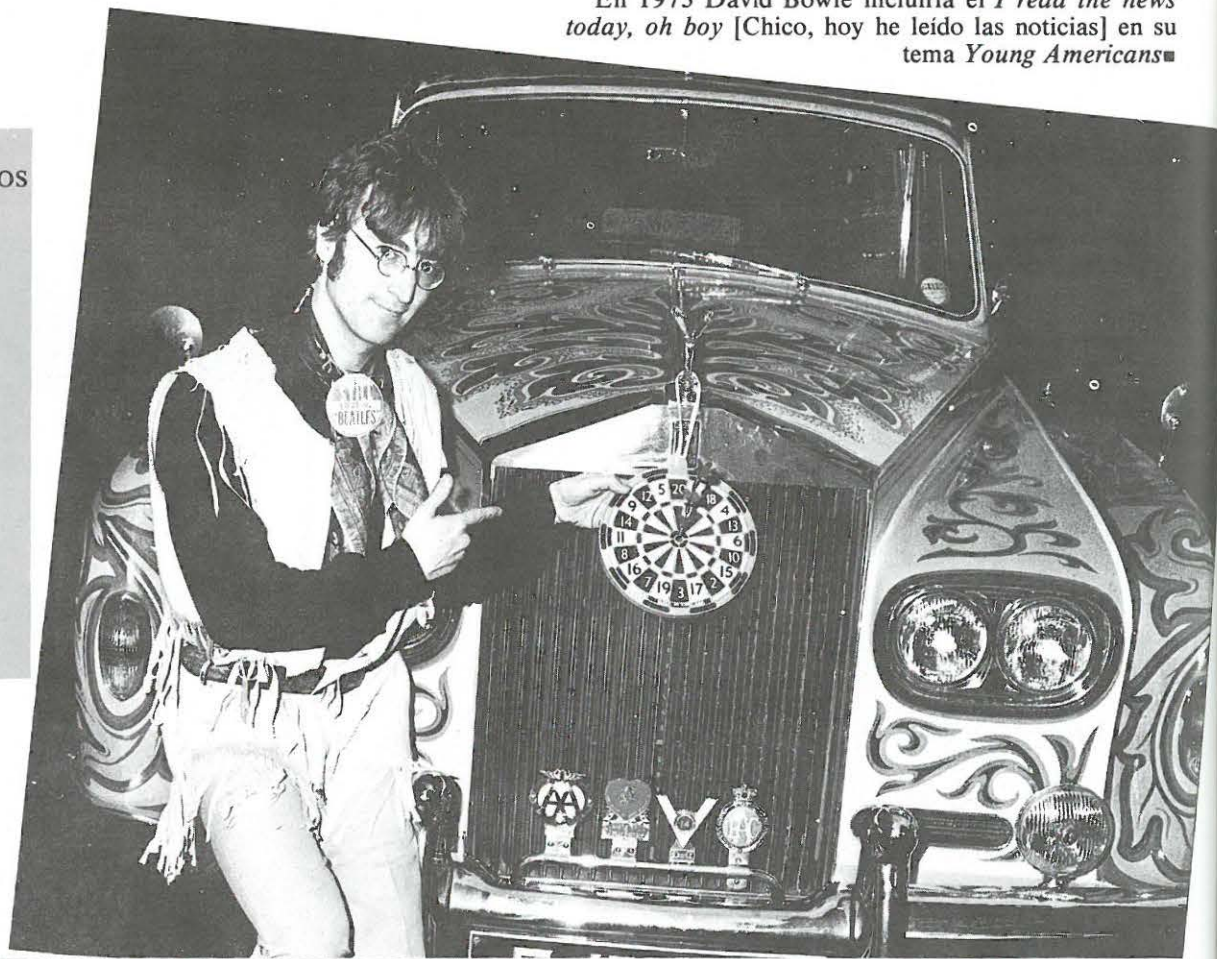
Los censores de la BBC prohíben su radiación: la frase *He blew his mind out* [saltarse la tapa de los sesos, estallar...] podía aludir también a la expansión de la mente producida por el LSD, la fumada de que se habla —referente a la autorización de fumar en el 2.º piso de los autobuses— podía ser de algo que no fuera nicotina, y, sobre todo, un verso como *I'd love to turn you on* [Me encantaría 'colocarte'] recordaba las consignas del filósofo de la contracultura Timothy Leary para disfrutar del ácido, además de las propias connotaciones sexuales de la expresión.

En 1973 David Bowie incluiría el *I read the news today, oh boy* [Chico, hoy he leído las noticias] en su tema *Young Americans*■

LA BANDA DEL CLUB DE CORAZONES SOLITARIOS DEL SARGENTO PEPPER (REPETICIÓN) (Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band [reprise])

Nosotros somos la banda del club de corazones
solitarios del Sargento Pepper:
deseamos que hayan disfrutado del espectáculo.
La banda del club de corazones
solitarios del Sargento Pepper :
lo sentimos pero ya es hora de irse.
La banda del club de corazones.
La banda del club de corazones.
La banda del club de corazones
solitarios del Sargento Pepper :
nos gustaría volverles a dar las gracias.
La única e incomparable banda del club de corazones
solitarios del Sargento Pepper :
ya se va acercando el final.

«Me fastidia mucho oír trozos que no han quedado bien. Hay trozos de *Lucy in the Sky* que no me gustan. Y parte del sonido de *Mr. Kite* tampoco. *A Day in the Life* me gusta, pero no quedó la mitad de bien de lo que yo esperaba cuando la hicimos. Supongo que podríamos haberla trabajado un poco más. Pero ya estaba harto». (John Lennon)





En 1967 aparece el *Sgt. Pepper's* y el Reino Unido ve vetado por Francia su ingreso en la Comunidad Económica Europea. John Lennon ya conoce a Yoko Ono y se realiza la primera transmisión de televisión en color en Gran Bretaña. Tiene lugar el auge, con financiación parcial de Paul McCartney, de la revista de lo *underground/hip*, *International Times* y se agravan los conflictos existentes en Chipre, Vietnam y Biafra (Nigeria) y los tumultos raciales en los Estados Unidos, así como la Guerra de los Seis Días entre Israel y Egipto.

En 1967 los Beatles asisten a las sesiones del Maharishi Yogi, al que abandonarían al año siguiente, y se instaura la dictadura militar en Grecia con el «golpe de los coroneles». John, Paul, George y Ringo dejan de lucir sus flequillos beatles y se impulsa la «revolución cultural» en la China de Mao. Muere Brian Epstein y se estrena la comedia musical *Cabaret*. Las versiones de *Yesterday*, una canción de dos años antes, se acercan al número de quinientas y se celebra en Argel la cumbre de países no alineados. En 1967 aparece el *Sgt. Pepper's*, con unas técnicas de grabación más perfectas que nunca, y ejecutan al Che Guevara.

En 1967 se hace un tipo de música llamada psicodelia (colores, «expansión de la mente», imaginación, deformación de lo cotidiano, ¡drogas!), propiciada en gran parte por el éxito ilimitado del disco de los Beatles. Timothy Leary organiza sesiones «psicodélicas» en su casa de campo de Millbrook, cerca de Nueva York, que tienen como tema principal de meditación el álbum mencionado. En la costa oeste de los Estados Unidos se dan conciertos multitudinarios y peregrinaciones relacionadas con un movimiento que se encarga de repetir hasta la saciedad aquello de *All you need is love* [Lo que necesitas es amor], publicado por los Beatles en el mes de julio. En este mismo mes las firmas de los cuatro chicos de Liverpool, más las de otras personalidades, ocupan una página entera de *The Times*, a precio de publicidad, pidiendo la derogación de las leyes contra la marihuana.

Con el *Sgt. Pepper's*, una portada que asemeja un multitudinario entierro en torno a una guitarra bajo para zurdos formada por flores, el modelo de un Aston Martin en la pierna de una niña en un extremo de la misma portada, referencias a un accidente automovilístico en *A day in the life*, una insignia (O.P.D. = *Officially Pronounced Dead* = Declarado oficialmente muerto) en el uniforme de Paul McCartney (foto interior del disco), y su postura de espaldas, al contrario que sus compañeros, en la contraportada, dan pie a las primeras especulaciones acerca de una eventual muerte de este beatle, que dará mucho que hablar al irse sumando «pistas» descubiertas en grabaciones posteriores.

¿Después del *Sgt. Pepper's*? «Hemos sido un poco pretenciosos. Como todo el mundo, hemos tenido nuestra etapa y ahora queremos ser más naturales, menos frases como *newspaper taxis*. Estamos cambiando». (John Lennon en 1968). El siguiente álbum de los Beatles llevará una portada completamente blanca. Pero esto, igual que las numerosas versiones cinematográficas y teatrales del *Sgt. Pepper's* que hasta hoy han realizado otros artistas, ya es otra historia.

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA

NOVEDADES EDITORIALES

■ **Almagro, Melchor:** *Sombras de vida*. Prólogo de R. M.^a del Valle-Inclán. Introducción de Pere Gimferrer. Biblioteca de Bolsillo. 500 pesetas.

«Entremos de puntillas en los salones de batista del Madrid galante, recorramos con paso quedo la campiña torva y mágica, extraviémonos a ciegas en la otoñada del jardín regio. Leamos *Sombras de vida*.»
(Pere Gimferrer)

■ **Fernández Almagro, Melchor-Gallego Burín, Antonio:** *Epistolario (1918-1940)*. Edición de A. Gallego Morell y C. Viñes Millet. Biblioteca de Bolsillo. 650 pesetas.

La correspondencia entre estas dos personalidades relevantes de la Granada de la primera mitad de siglo, refleja la inquieta vida intelectual española que tanto uno como otro contribuyeron a conformar.

■ **Orozco, Emilio:** *Expresión, comunicación y estilo en la obra de santa Teresa*. Biblioteca de Bolsillo. 650 pesetas.

Siguiendo el principio de la estética teresiana —escribir *a como saliere sin concierto*— han surgido las lecturas del estudio de su prosa, su poesía, y de un esclarecedor capítulo en el que se comparan las distintas actitudes literarias de los grandes místicos.

■ **López Guzmán, Rafael:** *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI. Arquitectura civil y urbanismo*. Prólogo de Ignacio Henares Cuéllar. Biblioteca de Ensayo. 2.500 pesetas.

■ **García Lorca, Federico:** *Alocución al pueblo de Fuentevaqueros*. Ediciones del Cincuentenario. 530 pesetas.

■ *Lecciones sobre Federico García Lorca*. Edición a cargo de Andrés Soria Olmedo. Ediciones del Cincuentenario. 1.500 pesetas.

■ *Homenaje al poeta Federico García Lorca contra su muerte*. Facsimil de la edición de Emilio Prados, 1937. Prólogo de Luis García Montero. Ediciones del Cincuentenario. 600 pesetas.

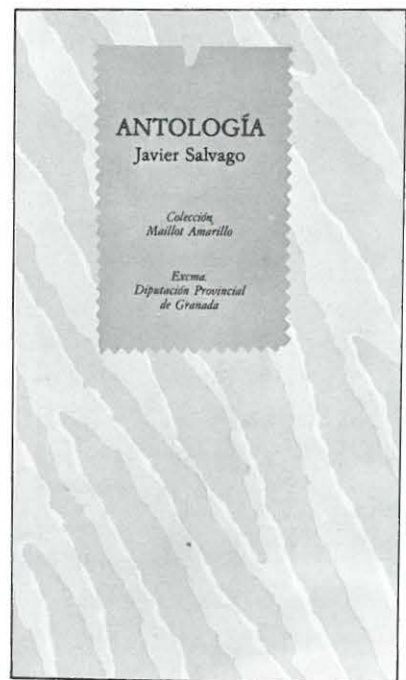
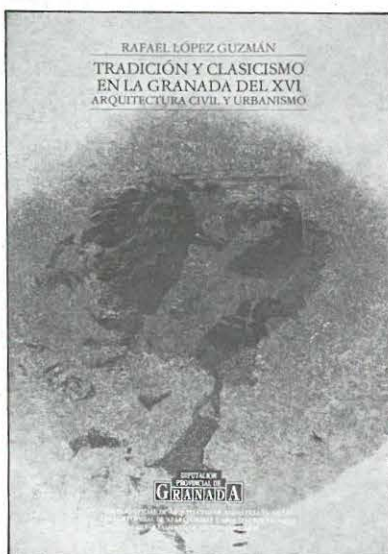
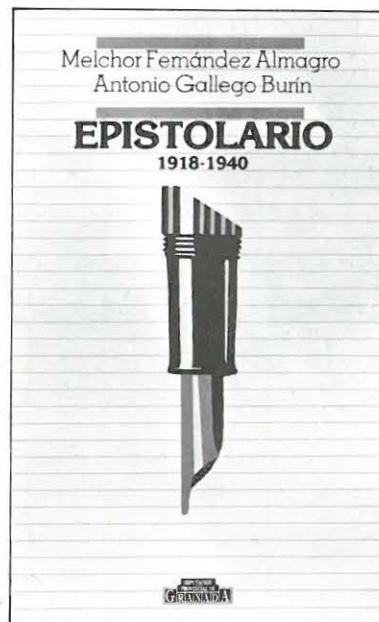
■ **Alberti, Rafael:** *Los hijos del drago y otros poemas*. Maillot Amarillo. 425 pesetas.

■ **Sabina, Joaquín:** *De lo cantado y sus márgenes* (2.^a edición). Maillot Amarillo. 425 pesetas.

■ **Navarro, Justo:** *Un aviador prevé su muerte*. Maillot Amarillo. 425 pesetas.

■ **Prado, Benjamín:** *Un caso sencillo*. Maillot Amarillo. 425 pesetas.

■ **Salvago, Javier:** *Antología*. Maillot Amarillo. 425 pesetas.



1987



WITH A LITTLE HELP
FROM MY FRIENDS

