

OLVIDOS DE GRANADA

Mensual de la cultura en Granada

EDITADO POR LA DIPUTACION PROVINCIAL

100 Pts.

N.º 2 Diciembre '84

R. Alberti escribe sobre García Lorca

La Diputación Provincial de Granada, por intermedio de la Embajada de España en Buenos Aires, acaba de adquirir un manuscrito de Federico García Lorca: *El Retablillo* de D. Cristóbal. Las sensibles

Inédito variaciones que ofrece con respecto al texto fijado por el autor para su edición definitiva —a falta de una confrontación detallada de ambos, trabajo ya en curso de realización— confiere a esta redacción de *El retablillo*, cuya primera página reproducimos junto con un dibujo del mismo, ambos por supuesto rigurosamente inéditos, un valor inusitado, por encima del estrictamente filológico. El texto data de 1934 y fue redactado para una representación en el teatro Avenida de Buenos Aires dada a puerta cerrada para el mundo del teatro y los intelectuales bonaerenses.

Con este motivo, OLVIDOS DE GRANADA publica, además, dos textos de Rafael Alberti, hasta ahora inéditos en España, y que se refieren al teatro de García Lorca y a los dibujos del poeta granadino.

El estado de la cultura

Juan José Ruiz-Rico (Vice-Rector de Extensión Universitaria), María Dolores Beatriz García Cotarelo (Concejal Delegada de Cultura) y Antonio

Debate Martín Olid (Diputado Provincial, Presidente del Área de Cultura de la Diputación de Granada), han dialogado con la redacción de OLVIDOS DE GRANADA sobre la política cultural de las instituciones a que representan. En un amplio extracto de la conversación, los temas más sobresalientes de la política cultural son examinados, al tiempo que se habla de los proyectos y de las posibles fórmulas de colaboración de las tres instituciones.



Dibujo original de García Lorca al dorso de una página del manuscrito de *El retablillo* de don Cristóbal.

Sumario

2 • *La espuma de los días*: Trinchera del mundo.

• *Futuro imperfecto*: Confieso que he pintado (Miguel Benlloch);

• *Rubén*.

3 • El panal rumoroso: Crónica de una manifestación anunciada (Manuel Escamilla).

• *Serie B*: (Mariano Maresca).

• *Correspondencia*: Navidad (Quién).

4 • La libertad de los poetas [y 2] (Luis García Montero).

5 *Mitológicas*: Por Fortuny (Justo Navarro).

6-7 • Rafael Alberti escribe sobre García Lorca.

8 • *La fábrica de sueños*: Cortázar, el sueño con los ojos abiertos (Andrés Soria Olmedo).

9-13 • El estado de la cultura.

15 • Cooperativas en la enseñanza: por una escuela distinta.

14 • Actividades 'culturales' en los centros escolares (Javier Suso).

16 • Las hadas: donde habita el olvido (Angela Olalla).

17-23 • *El curso de los astros*.

24 • De la crítica literaria y su noción teórica [y 2] (Juan Carlos Rodríguez).

Trinchera del mundo

En una de las últimas entrevistas que pudo conceder Julio Cortázar, cuando el periodista le pidió unas palabras con las que terminar la conversación, Cortázar contestó que sus últimas palabras no podían ser palabras bonitas, sino palabras necesarias. Y habló de Nicaragua. Junto a Cortázar estaba, en esa ocasión, otro escritor importante, Ernesto Cardenal; sus palabras no fueron las de un Ministro de Cultura al uso, sino las de un hombre que ha antepuesto a cualquier otra condición suya, incluidas las de sacerdote y poeta, la necesidad de no perder ni un sólo instante en la tarea de defender el proceso de liberación —también de liberación cultural— de un pueblo en pie de vida.

Es inevitable evocar hoy aquella entrevista. Nicaragua —definida con toda justicia como trinchera del mundo— se ha convertido en un verdadero escollo de la conciencia de los intelectuales. La urgente necesidad de hacer explícito un apoyo abrumador y una solidaridad activa con aquella joven revolución amenazada, parece ser un obstáculo demasiado tosco— algo así como una pregunta de mal gusto— que los delicados espíritus de la cultura no merecen. Son ellos criaturas que miran al horizonte y escrutan el silencio del futuro, no les preguntéis por el clamor de ahora mismo; son luz para pasado mañana, no los interroguéis por la presente oscuridad. Y esto resulta llamativo.

En efecto, durante mucho tiempo, y más en este país, hemos estado acostumbrados a que el epígrafe "intelectual" fuera una casilla en la que, inequívocamente, encontraríamos conciencias dispuestas, cuando menos, a la firma de documentos de solidaridad y a la participación en actos de protesta civil. Omitimos el relato de la oscura historia transcurrida desde entonces en el interior de esas conciencias. El resultado es, como decimos, llamativo.

En primer lugar, muchas de aquellas voces se han perdido tras la muerte civil que sus locutores se han autoinfligido; muchos de aquellos intelectuales —que en su obra, por cierto, habían ido mucho menos lejos de lo que su firma al pie de algún manifiesto puede hacer pensar— militan hoy en el silencio. No les faltan coartadas, entre otras razones porque en el mercado las hay a muy buen precio y abundantes. Todos los días se puede recortar en la prensa un artículo que denuncia nuevas atrocidades de las dictaduras socialistas —y ya se sabe: esa es toda la cuestión—, como igual de fácil es aducir un cansancio histórico al que siempre habrá tiempo de ponerle alguna cita de un filósofo francés. ¿De dónde decaen estos fatigados héroes? ¿Qué otro cansancio pueden aducir que no sea el que debe procurar la incómoda postura del halago, sobre todo cuando no ha servido para ganar Premios Nacionales, éxito social o un lugar al sol de los focos? Callan, sin embargo, y no resulta fácil saber qué es preferible.

Pues esa franja de silencio la están ocupando otros. Hay, en efecto, una pléyade de intelectuales que —con deslumbrante buena conciencia— han asumido la tarea de hacer el juego sucio de la lucha ideológica en esta nueva guerra fría que es el fin del siglo. Nos atendremos a un ejemplo reciente y bien conocido, la impúdica andanada del poeta José Ángel Valente contra el ciudadano Mario Benedetti. Carece de sentido preguntarse a qué viene eso, por qué hay que imponer el silencio a una voz que ha llenado sus palabras, no con el ser, sino con la voluntad de libertad y de historia de los hombres y los pueblos oprimidos: hay que hacerlo por eso mismo. Lo nuevo aquí es esa descarada militancia ideológica: los intelectuales de la derecha han perdido —y hay que tomar buena nota de ello— la mala conciencia del que sabe que los intereses a que está visceralmente unido son enemigos mortales de la inteligencia libre y pública. Ahora dicen las cosas con toda claridad; en sus palabras, sin embargo, está escrita también, aunque les pese, la impagable confesión de que es verdad que existe la lucha de clases en la literatura y en todo el nivel ideológico, que es verdad que en la lucha ideológica las armas son las palabras y que es mentira que la palabra poética o el trazo en el lienzo o la narración sean segregación de la Razón, el Espíritu, la Sensibilidad o el Alma del dios que los fundó. Que es verdad, por tanto, que también ellos son guerrilleros, pero de la barbarie.

Es de agradecer esta claridad. Ellos mismos explican cómo hay dos medidas: el intelectual que asume un compromiso de izquierdas es un mercenario, el de derechas es un independiente. Pero no habría que ir más allá en el terreno de la simplificación. Creemos, por el contrario, que tendría escaso sentido volver a fletar hoy una "ética del compromiso" que se construyera sólo con certezas y no dejara lugar, por ejemplo, a un compromiso asumido desde la misma perplejidad que produce la inevitable necesidad de comprometerse. ¿Quién es un héroe? Tampoco podemos hacer un paquete de verdades incuestionables y tomar como traición la sospecha de que, a veces, las revoluciones caen en malas manos. ¿Quién es perfecto? Pero hay cosas muy claras: Nicaragua, por ejemplo, la trinchera del mundo, o la lucha por la paz.

Con la privilegiada lucidez que él supo extraer de territorios tan distintos —desde Poe hasta Sandino, desde Buenos Aires a París—, Cortázar explicó todo eso mucho mejor que nosotros y con menos palabras. Contestaba a los reproches de Vargas Llosa y Octavio Paz, que le acusaban de no haber hecho nunca una crítica a la Unión Soviética o a Cuba. Cortázar los desmintió, y añadió un matiz: mientras aquellos dos escritores independientes escribían denuncias contra el socialismo, él hacía críticas para el socialismo.

Que cada cual, pues, module como pueda y sepa su compromiso. Esa misma variedad hará más ancho y más firme el territorio de resistencia, y más rico y más sólido el arsenal de la lucha ideológica. Pero que escriba su nombre. En la historia, siempre es la hora de la verdad, pero unas veces más que otras.

OLVIDOS DE GRANADA

Mensual de la cultura en Granada

EDITADO POR LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

Redacción:

Antonio Martín Olid (Presidente del Área de Cultura de la Diputación Provincial), Santiago Alfonso, Luis Arboledas, Juan Calatrava, Antonio Cazorla, Carmen Chacón, Marta Falces, Luis García Montero, Rubén Garrido, Rafael Goicoechea, Carlos Hernández, Mariano Maresca, José Carlos Rosales, Paloma Ruiz Burgos y Alvaro Salvador.

Diseño:

Rafael Gómez

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

Correspondencia:

OLVIDOS DE GRANADA
Área de Cultura de la
Excm. Diputación Provincial
de Granada

OLVIDOS DE GRANADA no mantendrá correspondencia sobre originales no solicitados ni se compromete a devolverlos, pero ruega a sus lectores que hagan llegar a la redacción cuantas sugerencias crean oportunas para hacer de esta revista una plataforma útil en la intervención crítica y libre en favor de la cultura pública.

Confieso que he pintado

Miguel Benlloch

En las fiestas del Corpus, en la caseta del MCA, y entre diversos dibujos alusivos a la situación política, se encontraba uno que aludía a los sucesos de Abena, donde un oficial del Ejército y los soldados a su mando hicieron un simulacro de fusilamiento sobre vecinos de aquella población. El dibujo fue censurado por la autoridad tras una denuncia del Gobernador Civil y citadas a declarar con posterior juicio cuatro personas.

A. D. Pablito
Revolución o muerte

Juzgar, a veces, no es dar tu opinión. Se convierte con facilidad en gentes sentadas en banquillos y en esos otros, desde el estrado, dictando sentencias que consisten en tiempo y dinero: privación de libertad. Son los juicios.

Este del que hablo podría tildarse de juicio de opereta, si no fuera que con ello olvidas el serio asunto de la justicia. Ya me diréis lo cómico que resulta juzgar un dibujo representando una especie de gorila de Hazañas Bélicas anunciando: "Se fusilan alcaldes por encargo".

Aquellos sucesos fueron los de Abena (Huesca), el simulacro de fusilamiento de aquel alcalde en maniobras militares. Entre todas las palabras que se dijeron aquellos días, estaba la historieta de la caseta del MCA. Monstruos de la feria.

Después llegaron unos señores, dijeron que de la policía, y junto con la autoridad judicial cogieron un tablón y lo pusieron delante del dibujo para que no fuera visto. Salí en la prensa.

La denuncia del Gobierno Civil, el demonio de Guirao, prosperó. Comenzaron los paseos por la Audiencia. Nos declaramos inocentes al juez, y creímos que aquello era carpetazo. Sólo preliminares.

Al tiempo, tras las vacaciones de verano, por debajo de la puerta llega la citación judicial. Primer inten-

to de juicio, aplazado por incomparación de uno de los cuatro acusados. Nos acusaban a cuatro de haber hecho el dibujo. Era excesivo: ¡cuatro frente al fusilero! Pero llegó el definitivo, 15 de Noviembre 11 de la mañana. Comienza el juicio, y de nuevo falta el cuarto hombre. El juez decide juzgarnos sin el otro, notificando que éste había sido citado por el Boletín Oficial de la Provincia. ("Pero ya sé que él no lo va a leer nunca"). Nos llama por nuestro nombre. Comienza la declaración de los hechos.

—¿Quién pintó el dibujo?

Uno tras otro negamos la autoría. ¡Nunca podré imaginarme a Hilaria dibujando! Ninguno de los tres reconocemos haber utilizado el pincel que llevó a los hechos que se juzgan. En mi turno incorporo una prueba más: "Yo estaba en Segovia". Coartada inútil. El juez, más sabio en leyes, argumenta en el sentido de incitación a la pintura: "Pudo haber dado orden desde esa ciudad para que se realizara". Volvi a negarlo.

Terminadas las preguntas, llega el momento de las conclusiones definitivas. Una mujer fiscal, entre una sonrisa —no sé como definir la— pide la absolución. El abogado defensor se suma a la petición del fiscal y aclara:

"Es positivo reírse, por lo menos, de quien carga escopetas con balas de fogueo —venganza imposible— sobre asustados alcaldes. El delito es juzgar con banquillos y reos".

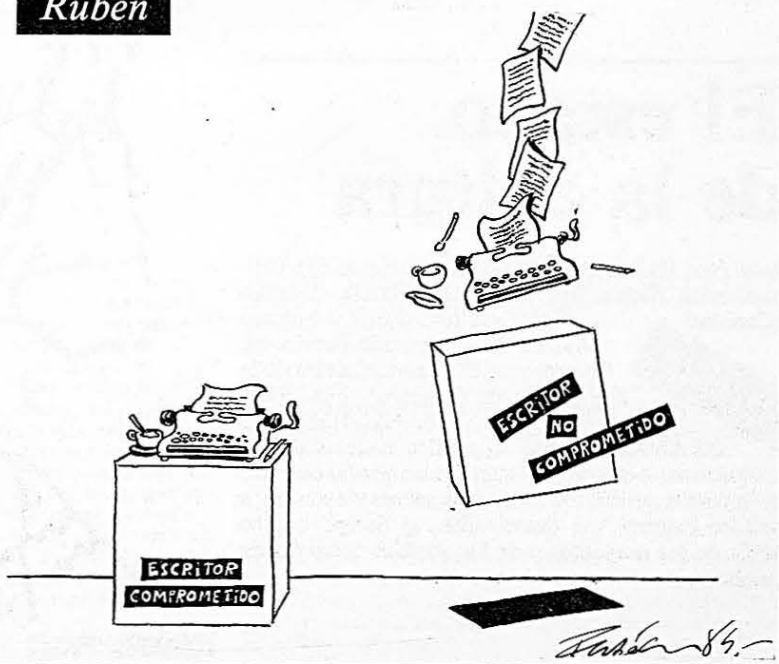
Terminado todo, entre los rumores del público asistente se nos indica pasar a un cuarto adjunto para firmar las declaraciones y las conclusiones del fiscal y el abogado. En un aparte, con su "bondad de funcionario", el secretario que había pasado a máquina todo lo dicho, buscando en nosotros una inocencia de la que carecemos, dice:

—Ahora que todo ha terminado, ¿por qué no me decís quien lo hizo?

Hilaria, con el gesto de los culpables, le contesta:

—Nosotros no lo hicimos, pero, ¿verdad que era bonito?

Rubén



Crónica de una manifestación anunciada

Manuel Escamilla Castillo

Modestia aparte, no me ha quedado mal del todo el título de este Panal Rumoroso. Claro está que tenía más sentido cuando lo descubrió García Márquez. Gramaticalmente irreprochable, da perfecta cuenta de la novela que lo desatrolla; toda ella se encuentra

Pero me temo que lo de García Márquez no es tan complicado como lo anterior. No me parece que él vaya de hermético intelectual elitista. Lo que pasa con Gabo es que escribe rematadamente bien, el puñetero. Por eso me cabrea considerablemente el hecho de que todo el mundo se dedique a remedar su capacidad creadora y a



sinetizada en el enunciado. Proporciona, además, una serie de referencias internas, al proceso de transformación del propio autor, del tipo que es tan del agrado de nuestros actuales artistas, orteguiamente ensimismados, cual narcisos conceptuales —no figurativos—, en la recíproca contemplación de herméticos códigos estéticos, yacientes en el interior de sus producciones. El título de García Márquez es, al fin, una auto-referencia estilizada a sus andanzas periodísticas. Estilización difícilmente perfecta.

A poco empeño que se ponga en la tarea, es posible encontrar además en el título en cuestión, toda una larga serie de referencias a la simbología ocultista de esa especie de logia que forman los Brummel de la intelectualidad, o sea, en su abrumadora mayoría, los creadores de cualquier rama del arte. Por poner sólo algunos ejemplos, podemos encontrar allí una hipotética alusión a los orígenes de la narrativa criolla, a cuya tradición pertenecería nuestro colombiano: se trata de una *Crónica*, como aquéllas, en que se daba relación a los hispanos monarcas de los acaecimientos indios. Podría tratarse, igualmente, de una mención a la novela negra, género literario gringo que, como el jazz o la disidencia *ma non troppo* —es decir, la rebelión Chomskyberkeleyana—, nadando en las aguas neutrales que median lo apreciable de lo despreciable estéticamente hablando, han logrado una colonización ideológica de quienes habían rechazado, por burdo, el intento hecho a través de John Wayne o el Pato Donald. Ya amenazó con ello Joan Baez, más que mediados los sesenta: “¡no nos moverán!”

hacer de un título tan logrado como el de *Crónica de una muerte anunciada* un manido y tedioso recurso para los faltos de imaginación. Sea, la de este artículo, la última tinta vertida en la tarea de destrozar la obra de García Márquez. Al menos, a ver si no lo hacéis ninguno de los trece lectores que me ha asegurado el Editor que tengo.

Pero con estas disputaciones se me va a ir el santo al cielo y me voy a quedar, al final, con el artículo compuesto y sin novio con el que pelar amores (o desamores, que viene a ser un poco lo mismo); porque lo que yo me había propuesto era hablar de la santa manifestación que, para protestar contra la LODE (y aprovechando la llamativa circunstancia de que el Tajo pasa por Toledo) se celebró en los alrededores del 20-N.

He andando dándole muchas vueltas a este tema y me tengo que confesar derrotado en el intento. Me hubiera gustado escribir algo indulgentemente irónico. Me imaginaba mi columna como un diálogo castizo y chispeante, a lo Álvarez Quintero: fresco, por la penumbra y el agua, patio cordobés, marfileñas y egregias columnas (raipinadas en Medina Azahara), umbrosas aspidistras, la fontanilla de cantarín surtidor, los azulejos y las mecedoras de rejilla. Carmen Alvear castiga su níveo, mojigato pecho con redoble de varillas de abanico mientras increpa, hasta hacer saltar en pedazos, el inmovilismo de siglos de su coro de tertulias —Damas Apostólicas (abanico negro y velo, rosario musitante entre manos alcanforadas). Un canónigo, cejudo y casposo, intenta introducir resignación cristiana en Niña Carmen que apague su fuego en los ojos, ira despechada por el

señorito —marido, ido a la Capital “para resolver algunos asuntos” desde tres semanas atrás. El manijero que entra y vuelve a salir, nervioso porque tiene un hijo, becado por la santa señá Carmen, en el Seminario y el hijo (!pródigo!) quiere colgar la ropa y los calcetines de luto para ser maestro nacional. ¡Ingrato! Si es que le metía un metido que le partía el alma, señá Carmen. Pues si no es para cura, no hay beca, ya lo sabes, Julián.

Primer plano de señá Carmen, Niña Carmen, Carmencita Alvear, con pancarta, gritando: “¡Libertad!”

Intento vano: nunca seré dramaturgo, ni, menos, racionalizador de tamaña irracionalidad.

Luis García Montero, que andaba con sus palabras haciendo otros caminos en un reciente artículo, me indicó otros pasos que dar cuando hablaba de un uso pre-moderno de la palabra libertad, entendida como sinónima de privilegio.

De esta manera quedan un poco más claras las cosas: cuando Niña Carmen y su coro reclaman libertad lo hacen de los otros, de los distintos, de los braceros (quedándose los manijeros bajo el toldo del patio, perplejos) y reclaman la libertad en su acepción medieval. La libertad, así, es un privilegio de algunos frente a todos los demás, privilegio que tiene su origen y fundamento en el único lugar racional que es posible encontrar: el linaje. Los demás somos los braceros (los que vivimos de un jornal) los siervos, los que pagamos el censo por trabajar sin ser libres (es mejor entender el Impuesto sobre la Renta como un censo personal, puesto que de él están exentos los libres, los que tienen libertades). ¡Qué cosa más plebea esa de pagar impuestos!

Si estos nuevos protestantes entendieran la libertad al estilo moderno dirían al Estado (y al Gobierno que preside su función ejecutiva: “¡Quédate con tus dineros y, por lo que más quieras, no intervengas en nuestra libertad educativa! Abstén-te, queremos libertad y, por tanto, no queremos subvenciones que luego, según impera el Mercado, quien paga, manda.”

Pero no es éste un país capitalista, sino pre-capitalista, pre-moderno, es decir, feudal. Y en los feudos, los señores tienen sus lujos y sus caprichos (sus libertades) y los siervos no tienen más misión en esta vida que la de pagar y callar.

Che Mary Maravall: a ver si quedamos un día de estos en la ruinas de la Bastilla y nos tomamos unas copitas, que en esta peli vas de bueno, de mar-sellés.

¡Allons, enfants de la Patrie...!

La Loba

Mariano Maresca

Durante tres días, B escribió con una minuciosidad paradójicamente sostenida por el alcohol. Tachaba y corregía; estaba poco tiempo sentado. A veces, pero sólo si ya era de noche, miraba a la calle desde su habitación de hotel y humo y en la oscuridad. En su gesto había una energía que parecía impropia y lejana, como recuperada en un doloroso espasmo de la memoria. Cuando empezó a amanecer el cuarto día, salió a la calle. Dejó una carta en el correo y paseó luego por la ciudad. B pensaba en la gente que, muy pronto, estaría en la calle y que ahora cerraba los lechos y dejaba que el agua se llevara de sus manos los signos del sueño y la condena. Volvió al hotel. Agarrado por una tranquilidad de exhausto, intentó dormir. El texto de la carta que había enviado es el siguiente:



“Querida Loba:

Recordarás nuestro último día. La casa estaba ya vacía; en el suelo, arreglado en bultos desiguales, el escaso atrezzo de

nuestros años juntos nos miraba con la soberbia de quien se sabe único testigo de tanta impostura y sancionaba, sin piedad y sin humor, una separación tan obvia como la nuestra. Sólo quedaba esperar a que alguien viniera a llevárselo todo; pero tardaban. Y recordarás que intenté hablar. Disculpa que no recuerde tu excusa, pero tampoco entonces puede explicarte por qué nuestra historia —aproximadamente— de amor.

Hace cuatro días, vi a tu marido. Te odiaba. Sólo llegó a conocer de ti lo peor, o lo más difícil: la Loba, la extraordinaria calidad de tu desprecio, tu terminante alergia a los límites de cualquier capricho tuyo. Imagino que te habrás aburrido mucho con él, y que él sólo habrá sacado en claro tres o cuatro lugares comunes sobre las dificultades de la vida en común con animales de tu raza. Había dado conmigo y pretendía igualarse; quería comprar-me para que te matara. Cuando lo tiré al tren que pasaba bajo el puente, le expliqué la diferencia entre él y yo: yo no me había casado contigo. Tú y yo sabemos cuántos te odian, Loba, pero no te apures: elige otro camarero, paga, despidelo a las cinco, duerme, engaña. Es lo tuyo.

Ya no aspiro a que sepas quién eres. Te conocí en el cruce de dos calles inútiles. Te llevé hasta el alma del futuro en que yo entonces creía. Te entregué las noches que me daban miedo. Te compré un reloj. Al irte, lo que quería decir es que tampoco yo te amaba, que en realidad nada importante había estado en juego entre nosotros. Para ti y para mí, el baile era sólo mientras tanto.

Y sólo te escribo para que no me busques. Es tarde. Nada eres ya sino un recuerdo que siembra sal en la memoria y es un nuevo apretón del cinturón del hambre. Nada serás si vuelvo a verte cruzar, despacio y sin aire, las calles de esta ciudad maldita donde te hallé y te perdí.

Adiós.”

Correspondencia

Navidad

La Navidad tiene noventa años, venas duras, genio vivo, vestid decoroso y andar lento y erguido. Conserva su memoria el lugar del castillo y el lugar de la cueva, la metáfora del río, la extensión de la tierra, el reparto del pasto, del desierto, de los húmedos montes. Dispone las estrellas; rescata los oficios más nobles, los papeles más pobres: que degüelle el soldado, que regalen los reyes, que las madres maldigan, que los pastores velen.

Con el pulso alterado, la Navidad extiende el lentisco y lo espesa y lo aroma con el romero azul; cierra el mundo bajo una colcha brillante y hace que la nieve nos parezca algodón, que sintamos la noche como un gélido papel transparente.

Los tres reyes cabalgan, engalanados con un destino ajado de púrpura.

Quién

La libertad de los poetas (y II)

Luis García Montero

Las diversas imágenes del *Libro*, las moradas serpenteantes de la palabra escrita, suelen estar sujetas a una conocida fantasmagoría simbólica en las culturas sacralizadas. Bajo cada detalle superficial se oculta la espera de un mensaje secreto, de una voz escondida, y leer, supone esa operación de búsqueda, casi siempre entre iniciados, donde poco a poco quedan al descubierto los sótanos que duermen detrás del silencio. Como los hombres designados por el mundanal ruido, la verdad escoge una vida retirada y se esconde en las oscuridades del lenguaje. Desde esta conciencia sin límites reales, San Isidoro nos dejó una magnífica definición de la escritura. "Las letras, dice, tienen tal fuerza, que nos hacen oír, sin voz, el habla de los ausentes". San Isidoro se refiere al hablante concreto, pero la sombra de Dios, su palabra

lugar sustancial del hombre, separándose de las realidades accidentales, exteriores, encubridoras como la superficie helada de los lagos. Lejos de ninguna ilusión psicoanalítica sería, lejos de poner en duda la figura de su majestad el yo, esta escisión de la subjetividad reproduce como en un juego de espejos la discordia superior del Estado y los ciudadanos. La espada ideológica de la burguesía corta de un sólo golpe dos niveles: por fuera del sujeto, su vida pública y su vida privada; por dentro, su verdad interior y su exterioridad empírica. Es muy curioso observar como, a partir del Romanticismo, el mito del viaje se convierte en un buen compañero para la poesía; sobre todo, porque el poeta acaba siendo siempre el puerto de partida y de llegada. Al otro lado del mar, Baudelaire sólo encontró su propio imagen: "Dans ton île, ô Vénus! je n'ai trouvé de bout / Qu' un gibet symbolique où

labyrintho profundo de la pureza humana. La poesía es para ellos el género capaz de decir, capaz de expresar la verdad subjetiva. Resulta, pues, indispensable tener sospechas sobre lo que se afirma solapadamente al definir la poesía como expresión fluida de los sentimientos. ¿Poesía y libertad como expresión? La palabra *expresión* (*expresio*, *-onis*), que tiene el mismo origen etimológico que *exprimir*, significa sacar la esencia al exterior, y acarrea servilmente nuestra ya conocida idea de que existe una realidad humana esencial, anterior al poema, inmutable, que por medio del lenguaje poético podría ver la luz. El concepto de *expresión*, tanto en sus alusiones a la libertad como en su funcionamiento literario, reproduce perfectamente, nos impone, el mundo cultural de la burguesía, porque se basa en su subjetividad escindida, convirtiendo lo poético en un proceso ahistorizado, en un lenguaje mítico que devolvería a la tierra la presencia paradisiaca de la nueva divinidad, y la libertad en un sueño personal sin repercusiones sociales. Desde este punto de acción, el ideal de los poetas sólo podrá basarse en la búsqueda de un método apropiado para expresar esa verdad, ya existente con un carácter anterior e impositivo. Las distintas escuelas, los ismos de la multiforme vanguardia, parecen caminos hacia el paraíso y los manifiestos nos recuerdan las oraciones religiosas, los pequeños reinos afortunados del *deber ser*. A fin de cuentas, la idea de *expresión* impone un modo único de entender las maneras posibles de expresarse. Todos los críticos, todos los poetas han discutido una y otra vez las técnicas y los medios, pero con docilidad, porque nadie ha dudado jamás sobre el concepto mismo de expresión, sobre el lugar del *ausente*.

Por eso decíamos que es un peligro muy concreto llegar a creer que la libertad tiene su casa en la expresión. Sería aceptar finalmente la poetización de los sueños humanos, su aburguesada y vaporosa proyección hacia el infinito o las profundidades, llámense éstas infierno o paraíso, desnudez o lujo, lenguaje automático o silencio. La historia, por pertenecer al devenir prosaico de lo exterior, queda la margen, convertida sólo en ese inmenso oído que escucha las expresiones del sujeto, sean lamentos personales o arengas apasionadas.

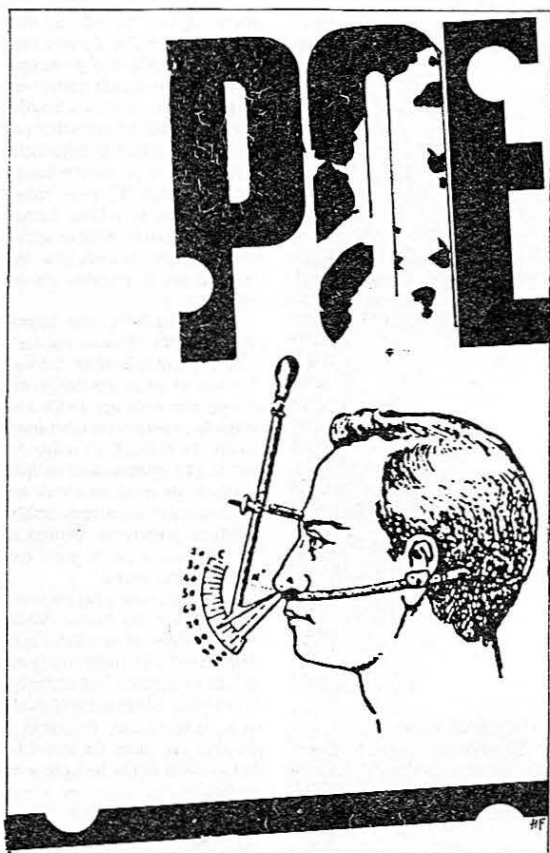
Para la teoría poética esto tiene una significación decisiva, que aparece siempre en el discutido tema del compromiso. La poesía es *expresión* por necesidad, pero a veces se pretende que sea también *comunicación*, que llegue a los demás, que hable de problemas y de aspiraciones colectivas. La relación de la historia y la poesía se cifra en la voluntad del autor, en el número de destinatarios que éste quiera elegir. El origen expresivo del poema es intocable; lo único que queda es "socializar" el producto, "repartir beneficios", hacer que llegue al mayor número de lectores posibles. No cuesta trabajo comprobar que, así, el compromiso tiene siempre lo que podríamos llamar un barniz "socialdemócrata", limitado a repartir equitativamente aquello que ya se ha hecho. Falta dar un paso, el paso decisivo: admitir, por último, que la historia se encuentra presente también en la gestación del poema, en los medios de pro-

ducción. Al escribir no se expresa, no se saca al exterior un nivel oculto; al escribir se *dicen*, se *cuentan* cosas, se reproducen y se ensanchan los límites de un discurso ideológico. Cada sistema social se basa en una manera determinada de concebir al hombre, y, por ello, el hombre siempre se autoconoce, con ingenua autosuficiencia, de algún modo. Nada hay más histórico que el yo. ¿A qué basar los problemas en la expresión, en el enfrentamiento del yo con el sistema, si no hay nada más sistematizado que el propio yo? Los métodos sociológicos, que mantienen cuidadosamente este enfrentamiento, siguen analizando las circunstancias exteriores y las ideas políticas del autor. Es una forma astuta de evitar el estudio objetivo de los textos, el funcionamiento de su ideología.

Otra variedad más culta, y más curiosa, es la de los escépticos, gentes civilmente politizadas, pero

perfil solitario de su oficio, habría que recordar el carácter real de la ideología, su distinción absoluta de los fantasmas y las brujas. Como nos enseñaron los clásicos, la lucha ideológica, a pesar de que no sirva directamente para dar de comer a los albañiles, es una lucha real, concreta, una apuesta por el futuro.

Y por eso el problema de la poesía se ha convertido ahora en el *qué decir*? Cada vez resulta más difícil escribir un poema, porque ya no basta con reproducir siempre los mismos mecanismos poéticos. Sin duda, la poesía nos ha enseñado muchas cosas, pero el problema radica ahora en lo que nosotros podamos enseñarle a la poesía, desmontando sus circuitos ideológicos, descubriéndole sus propias raíces. Como ha ocurrido siempre en las épocas de crisis, cualquier texto nuevo, para ser distinto, debe llevar en sí una reflexión sobre el hecho



biblioteca, funciona siempre como justificación.

No es muy arriesgado sugerir que este aserto sigue siendo válido hoy para la poesía, aunque, claro está, hayan cambiado las características ideales del *ausente*. Con poderes y milagros distintos, detrás de cada palabra existe todavía una voluntad divina. Me refiero a la repetida sacralización que la muerte de Dios produjo en el hombre, ese desplazamiento del centro de lo creado, sumergido ahora en el interior de nuestra propia humanidad. El alma se diviniza así, y los poetas no se han cansado de decirlo, desde el lunático Dios de Hölderlin hasta la divinidad deseada y deseante de Juan Ramón Jiménez. Esta compasiva religión refleja un nuevo desdoblamiento, una rotura entre dos niveles de la todopoderosa subjetividad. Lo divino pasa a definir el

pendant mon image...". Creo que esta publicitaria literatura del viaje, este necesario desplazamiento para poder llegar a uno mismo, es el mejor síntoma de ese sujeto escindido por la burguesía al que estamos aludiendo. Aquí encuentra sus raíces, hasta aquí llega la larga operación que supone el intento de poetizar la libertad. Para que sea dominable cualquier contacto del hombre con lo real, debe desplazarse el centro de la creación, aún ya dentro del propio intimismo subjetivo, a un nivel de profunda eternidad, de pureza inalterable. Es la fundación mítica del nuevo paraíso.

¿Adónde el Paraíso, sombra, tú que has estado? Los poetas tienen que hacer la respuesta, porque de ellos es también la pregunta. Escribir poesía será siempre, desde estos planteamientos, la búsqueda de una fórmula que ajuste las palabras al



que, sin embargo, valoran la literatura como un tesoro alejado de la historia. Desde sus gabinetes espirituales, aunque tengan el corazón conmovido por los acontecimientos mundanos, piensan que la polémica del compromiso se parece a un debate vacío, porque, además de dificultar el necesario buen tono de los estilos, desconoce que las palabras no pueden cambiar la situación económica de nadie, ni tienen utilidad social concreta. Nuestra vieja y conocida noción de *utilidad*, como valor de cambio, como rentabilización inmediata, ante la que se levantaron románticos y malditos, hace que la lucha por el futuro se quede marginada a los bienes materiales, a los sindicatos o los partidos políticos. Para consolar la atormentada conciencia de los escépticos, que sufren al sentir inútiles sus palabras y se atormentan por el

mismo de la escritura. No es metapoesía, sin embargo, porque la lucidez sustituye a la expresión y el análisis invade los afectos.

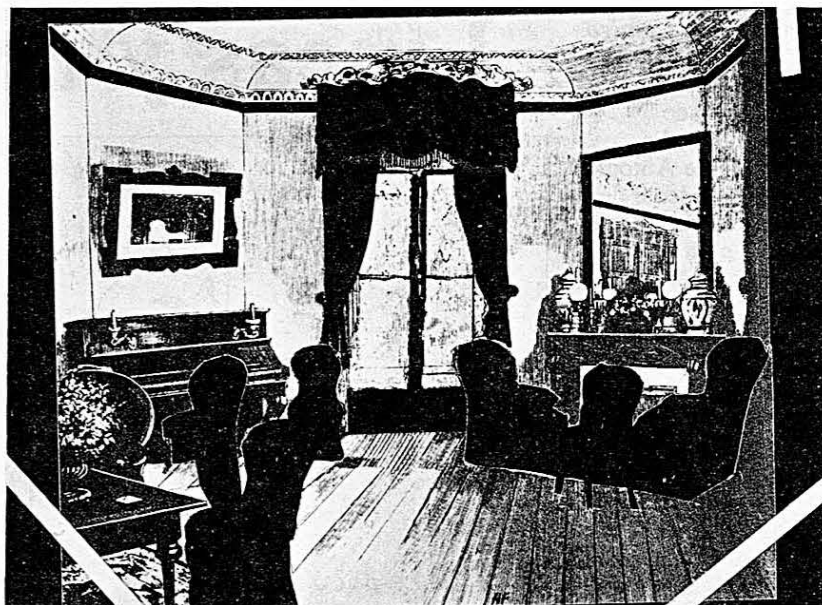
Según lo que hemos visto, y también según la etimología, un sujeto *expresado* es un sujeto *oprimido*; por ello no considero inútil el intento de reducir el arte a su *mínima expresión*. Los poetas, los hombres en general, llevan mucho tiempo conformándose con decir lo que piensan. Es hora de que empiecen a pensar lo que dicen, porque también en el pensamiento existe la dominación. Este nuevo y distinto nivel de discusión se hace inevitable. No nos basta solamente con expresarnos para ser libres, no basta renovar los modos poéticos de expresión para hacer una nueva poesía. ¿Ruedas de recambio? Como siempre, se trata de saber a qué herencia renunciamos.

Mitológicas

Justo Navarro

Quien recorra —en un claro Madrid que empieza a vitrificarse por el aire frío— la sala donde se exhiben las obras de Mariano de Fortuny y Madrazo (Granada, 1871 - Venecia, 1949), recién llegadas del veneciano Museo Fortuny, quizá no evite el brote de ironía y ternura que, a más o menos profundidad, auxilia siempre a los visitantes de un museo de la guerra: hay aquí vitrinas de armas añosas; anaqueles con los restos de un saqueo que, sin reparar en lo verdaderamente valioso, se ceba en el lujo de las apariencias; una guardarropa a la que la pátina de las cosas pasadas convierte en un muestrario de objetos entrañables. Las cámaras y los tripodes del fotógrafo, las maquetas del escenógrafo e iluminador, los cuadros del pintor *pompier*, las telas estampadas del artesano, nos ayudan a reconstruir el escenario de la campaña contra el tiempo del fotógrafo, escenógrafo, pintor y artesano Mariano de Fortuny.

Otoño de 1871: Mariano de Fortuny y Marsal —el padre del Fortuny granadino—, que pinta en Granada por alejarse de la Europa de la guerra entre Francia y Prusia, viaja a Tánger para tomar apuntes de una lámpara y del mobiliario morisco con el que quiere aderezar su *Sala de los Abencerrajes*. Casi medio siglo después, en Venecia, Mariano de Fortuny y Madrazo adoptará una estrategia diferente: no buscará la imaginaria de su obra en geografías exóticas, sino en la cartografía de la propia historia de la pintura. Hay horas en las que el tiempo, como un enemigo eficaz e imperturbable, nos acorrala: entonces la gracia parece



—como la sombra del que camina, después del mediodía, en dirección Sur— quedársenos atrás. La clientela de Fortuny y Madrazo vivía uno de esos momentos acuciadores y apasionantes: Fortuny produce un arte extinguido, salvado de las galerías de los museos y las academias, para una sociedad que se pensaba —en un error más de matiz que de cálculo— en extinción. Apunta su último modelo de máquina fotográfica, o su estereógrafo, con un ojo de manierista del Setecientos; diseña y estampa y plisa sus telas con la sabiduría de un menes- tral de Venecia amigo de Car-

paccio; planea un escenario con la meticulosidad del funcionario ducal que ingenia unos fuegos artificiales o una cabalgata; mueve sus pinceles con una mano prestada por otro siglo más glorioso. Fabulosidad, trance, representación del pasado: son estos los productos que la Sociedad Anónima Fortuny-Venise pone a la venta. El arte —reducido a recordatorio de sí mismo— se transforma, en tiempos de penuria, en una fábrica de la gracia perdida.

La familia Fortuny-Madrazo era experta en este gusto funeral: mientras el padre de Cecilia de Madrazo —la que sería

madre del Fortuny de Granada— dirigía el Museo del Prado, Mariano de Fortuny y Marsal, pensionado por la Diputación de Barcelona para que inmortalizara con sus pinceles a los voluntarios catalanes en la guerra de Marruecos, prefería concentrarse en los adueros, camellos, ropería y azulejería (fijaos en la pared de azulejos del *Marroquí entreteniéndose con un buitre*) de los habitantes del Rif y el Atlas, a los que consideraba protagonistas de un planeta fósil. Cuando Meissonier —el pintor predilecto del niño Marcel Proust— lo convence para que pinte pequeñas

escenas cortesanas, Fortuny y Marsal elige una *Vicaria* dieciochesca en la que introduce el presente: las mujeres de esta sacristía son Cecilia e Isabel de Madrazo, y el propio Meissonier se luce vistiendo una casa- ca militar de largos y verdes faldones. Parece que hay una estirpe de artistas finiseculares que trabaja con una iconología de la muerte o con signos difuntos: para la boda del duque de Guiche con Elaine Greffulhe, Marcel Proust le encargó al joven Cocó de Madrazo —también pariente de Fortuny— que decorara, con detalles florales a la acuarela, el estuche de un revólver: el moderno artlugio de matar fue recubierto, disimulado, por las trazas de una actividad anclada en épocas más propicias.

Este impulso embalsamador justificada que considere los estampados, los ciclatones, las sedas, los vestidos únicos de la marca Fortuny-Venise, el sintoma capital del síndrome Fortuny: en cada una de las imágenes —fotográficas o pintadas— de Fortuny y Madrazo, las figuras que rodean de telas se forran como para amortiguar el roce con un clima poco clemente; si sobran cortinones y tapices, Fortuny aísla sus cuerpos desnudos en el interior de una campana de aire espeso y barnizado. Los mismos cuadros —densos y trabajados— parecen contruidos para apuntalar muros nobiliarios que, desprovistos de sus señas de clase, se abatirían ante la más débil de las corrientes. Y cuando el escenógrafo Fortuny inventa un artefacto para la iluminación indirecta de los escenarios, levanta una cúpula que permite fingir la sucesión de los días y las noches: más allá del tiempo, Fortuny impone su tiempo de teatro.

Proust sobre Fortuny

Albertina escuchaba con ardorosa atención todos esos detalles de trajes e imágenes de lujo que nos describía Elstir. «¡Cuánto me gustaría ver esas blondas que dice usted! ¡Es tan bonito el punto de Venecia! —exclamó—. ¡De qué buena gana iría a Venecia!» «Quizá pueda usted ver pronto —le dijo Elstir— esas telas maravillosas que allí se llevaban. Hasta ahora sólo se veían en los cuadros de los pintores venecianos o en los tesoros de algunas iglesias; alguna salía a la venta de tarde en tarde. Pero dicen que un artista veneciano, Fortuny, ha dado con el secreto de su fabricación y que dentro de unos años las mujeres podrán lucir en sus paseos, y sobre todo en su casa, brocados tan espléndidos como aquellos que Venecia adornaba con dibujos de Oriente para dedicárselos a sus damas patricias. (...)».

M. Proust

A la sombra de las muchachas en flor

M. Proust
La prisioneraM. Proust
La fugitiva

De todos los vestidos o de todas las batas que llevaba madame de Guermantes, los que parecían responder mejor a una intención determinada, tener un significado especial, eran esos vestidos pintados por Fortuny según antiguos dibujos de Venecia. ¿Es su carácter histórico, es más bien el hecho de que cada uno es único lo que le da un carácter tan especial que la actitud de la mujer que lo lleva esperándonos, hablando con nosotros, toma una importancia excepcional, como si ese traje fuera el resultado de una larga deliberación y como si esa conversación surgiera de la vida corriente como una escena de novela? En las de Balzac se ven heroínas que visten a propósito esta o la otra *toilette* el día en que tienen que recibir a este o al otro visitante. Las *toilettes* de hoy no tienen tanto carácter, excepto los trajes de Fortuny. En la descripción del novelista no puede subsistir ninguna variedad, porque ese vestido existe realmente, y sus menores dibujos quedan tan naturalmente trazados como los de una obra de arte. Antes de vestir este o el otro traje, la mujer ha tenido que elegir entre dos no más o menos parecidos, sino profundamente individuales cada uno, tanto que se podría darles nombre.

R. Alberti escribe

Líneas y colores

A partir del día 3 de diciembre, gracias a un acuerdo entre la Junta de Andalucía y las Editoriales Andaluzas Unidas, aparecerá semanalmente una colección de libros con el nombre de *Biblioteca de la Cultura Andaluza*. Entre los primeros números de la colección, que será iniciada por Antonio Gala con su *Paisaje andaluz con figuras*, verá la luz un libro de Rafael Alberti titulado *Federico García*

Lorca: poeta y amigo. OLVIDOS DE GRANADA ha considerado interesante pedir la opinión de Antonio Zoido, presidente de Editoriales Andaluzas Unidas, para que pueda conocerse el "espíritu" del nuevo proyecto, del que nos ocuparemos según vaya realizándose. Al mismo tiempo, con carácter de primicia, publicamos dos de los textos recogidos en el libro de Alberti, ambos inéditos en España.

Una biblioteca para una tierra en la que no hay bibliotecas

Antonio Zoido

Aún sin saber donde están los límites de una cultura andaluza, aún preguntándonos si esa cultura existe realmente, si podemos, sin embargo, intuir que quizás Tomás de Aquino no hubiera nacido sin el padre Averroes, que los cuentos del Infante Don Juan Manuel no se hubieran escrito de no haber existido una inconstante y bilingüe frontera entre "la Andalucía" y Garnata, que Garcilaso se habría consumido en el garcilasismo sin salida si Heróstrato no hubiera levantado la bandera de la libertad poética.

Está claro que los fondos y los trasfondos de la cultura que impregna a esta tierra se encuentran en los barrancos de la lengua, en el ingrátido color de la metáfora, en la ambivalencia de las fiestas (siempre religiosas y siempre paganas), en la desilusión que nos depara cada futuro cuando se vuelve presente.

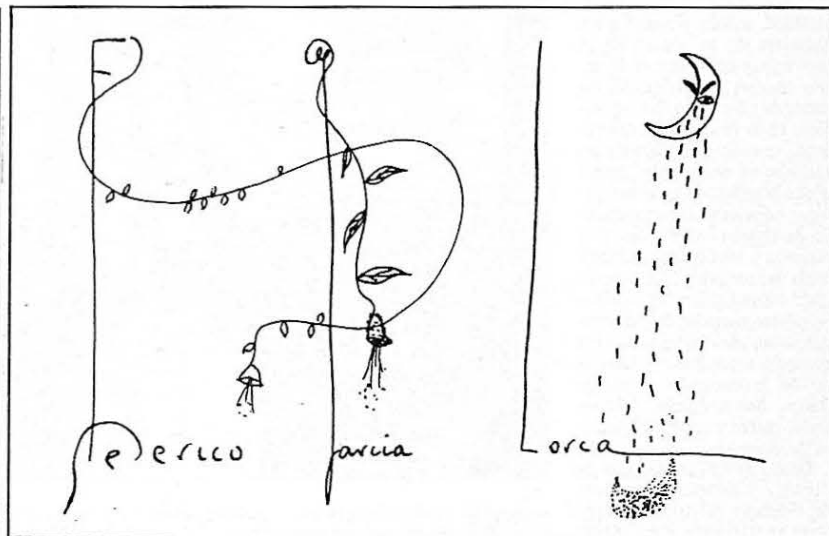
Por todo eso, y contra todo eso, el proyecto de "Biblioteca de la Cultura Andaluza", que esperamos ver convertido en libros en este mes de diciembre, aunque respondiendo a la realidad y a la necesidad de eso que se ha dado en llamar "industria cultural" con palabras no muy certeras pero, en todo caso, únicas, va mucho más allá.

En la "Biblioteca" se ha intentado, sobre todo, llegar a aquellos fondos y trasfondos y

unirlos. Se han trazado paralelismos, perpendicularidades, convergencias y discordancias entre la lírica y el refrán, entre el folclore y la historia, entre la narrativa y la ciencia. No estamos —y lo digo sinceramente— ante libros de saldo, sino ante el reto de dar pan en la tierra de los sin pan, de hacer comulgar con la semilla y la sangre, desterrando la rueda de molino, de presentar lo nuestro como nuestro.

Esto que hoy llamamos Andalucía ha sido siempre una tierra de límites imprecisos. El mito clavó las estacas de Tartessos, el capricho llevó las de la Baetica unas veces al Norte, al Sur, otras. De los del Al Andalus, mejor ni hablar, que nunca se supo muy bien donde encontrarlos si se buscaban en la geografía. Aun hoy, el flamenco y otras cosas tiran sus tejos a otras latitudes y la emigración sigue creando mestizajes.

Tampoco por eso pasa nada. Si un Juan Panadero fue capaz de reinventar a Góngora, si Góngora supo encarnar a Polifemo, si Hércules supo llegar a los esteros gaditanos y Cratilo seguir su pista hasta la columna de oricalco, bien podemos intentar en nuestros días una empresa mucho más pequeña. Gerberto de Aurillac descubrió, al recibir los libros cordobeses, que no eramos más que enanos montados sobre las espaldas de gigantes.



En el invierno de 1926, estando yo en Rute, un dramático pueblo de la Sierra Morena de Córdoba, recibí una brevísima carta de García Lorca, que decía:

Querido primo: ayer tarde hubo aquí una gran tormenta. Dime, por favor si también la hubo ahí. Trabajo entregado a la poesía, que me hiere y me manda.

*¡Adiós!
¡Al molino del amor,
por el toronjil en flor!
¡Adiós!*

*Abrazos, Federico.
¿Cuándo vienes a Granada?*

Esta pequeñísima y curiosa carta —desgraciadamente perdida, con tantas otras cosas, durante la guerra civil española—, escrita en la imposible caligrafía del poeta, venía acompañada de un dibujo, mínima ilustración a los versillos, y firmada prolongando la F de su nombre, cosa que también solía hacer con la G y la L de sus apellidos. Pienso ahora en los dibujos y las cartas de Lorca aún no descubiertos o quizás perdidos definitivamente, pues algunos amigos suyos, menos conocidos, murieron en la guerra. El dibujo que me mandaba pertenecía todavía a su manera infantilista, a esa edad genial en que los niños se tropiezan con la divina dificultad de "querer hacerlo bien", saliéndoles al fin maravillosamente "mal". Lo "mal" en Federico era precisamente lo bueno con respecto al dibujo correcto o académico en que caen esos mismos niños cuando dejan de serlo y esa primera genialidad les desaparece. Lorca, cuando cogía unos lápizcillos de colores o la misma pluma con que escribía sus poemas, seguía siempre teniendo

una frescura de fontana, una gracia como de juego en la calle, de sonrisa de patio, de gallo de veleta, de todo aquello que había visto —u oído— no sabía cuándo con los ojos de su niñez granadina: jarrones con peces y flores, Virgenes atravesadas por puñales, niñas en las ventanas y azoteas, ángeles de las torres, manolas, arlequines, bandidos y marinerillos ebrios y enamorados, todos los temas y figuras de su poesía, lírica y dramática, hasta el momento del *Romancero gitano*, un año antes de marchar a Nueva York, época en que cambia su estilo, contagiado sin duda por la atmósfera surrealista que ya se expandía por casi toda Europa. Pero no por eso Lorca pierde esa nativa espontaneidad que lo acompañó siempre. Aunque por lo general lo que ahora dibuja o coloreaba sea distinto, se nota que es la misma mano con un nuevo temblor. Ha pasado de lo directo a lo indirecto, de lo visto a lo entrevisto, de lo real a lo soñado, pero no como nebulosa, pues siempre hay un asidero, un claro hilo conductor que da al misterio una mayor profundidad y atractivo. El dramatismo de esta nueva etapa coincide con su obra poética del momento, lejos de lo popular de sus primeros libros, incluso de lo gitano, recién abandonado. Pero Federico está allí: en esos trazos negros como culebrinas, entre los que aparecen, solos, unos labios; en ese ojo que nos mira llorando enredaderas o desprendido de la cara y convertido en hoja bajo la palma de una mano; en esas líneas laberínticas que después de recorrer un extraño camino, acaban resolviéndose en diminutos pies o en

marañas de rayos y cabellos... Son tristes y hasta lúgubres muchos de los dibujos de estos años. En ellos aparecen constantemente lágrimas o sangre que brotan de una boca, de unas manos cortadas, de unos rostros sin ojos... Hay algunos con palabras escritas —como Amor, ¡Ay!, Aaaa, Nostalgia...— que los hacen más inquietantes. Pero hay sobre todo uno que tiene, como muchos poemas de su vida, el escalofrío anticipado de su muerte. Se trata sencillamente de la firma, que dedica a Margarita Xirgu. Al poeta, en este dibujo, donde enlaza con una enredadera de mustias campanillas la F de su nombre con la G de su primer apellido, se le ha quedado algo lejos, como solo el Lorca: una L prolongada hasta la altura de una luna deshecha en llanto sobre las demás letras, con otra luna abajo reflejada, compuesta con las gotas de lágrimas vertidas. ¡Qué soledad, qué pena tiene este dibujo, esta L abandonada en la noche como si ya al poeta le hubiesen enterrado parte de su nombre y sólo quedase ella, alto palo de una cruz sin brazos recordando el lugar del martirio! Dijérase que esta fue su última firma.

Nadie, ni al que le pueda parecer un don menor este del dibujar de García Lorca, podrá ya concebirlo sin esas líneas y colores que angustian su poesía, "Los dibujos que publicáis, te quedas tú con ellos. Te los regalo" —escribe a Sebastián Gasch desde Granada—. Todo lo regalaba Federico. Sintamos ahora nosotros estos dibujos suyos como un regalo para todos y como un signo más de su maravilloso paso por la tierra.

sobre García Lorca

El teatro: años de esplendor

Cuando García Lorca, después de unos maravillosos meses de trabajo, amistad y alegría deja la isla de Cuba y sale de regreso para España, no podía seguramente sospechar que iba a entrar en los años —¡muy pocos, ay!— más plenos y fulgurantes de su vida, en total coincidencia con los muy pocos que también iba a durar la república española. Años de gloria, de éxitos, en todos los sentidos. ¡Qué lejos ya de aquella carta que escribiera a Jorge Guillén en 1926 pidiéndole consejo para ser profesor de literatura! “Quiero —le dice— ser independiente y afirmar mi personalidad dentro de la familia, que me da, naturalmente, toda clase de facilidades. Apenas lo he dicho en casa, mis padres se han puesto contentísimos y me han prometido, si empiezo pronto a estudiar, darme dinero para un viaje a Italia que yo sueño hace años”. El sueño italiano de García Lorca no se realizó, pero no tuvo, por otra parte, necesidad de ser “profesor de poesía” para cumplir el sueño económico familiar, pues el teatro iba a dar a Federico la estable independencia que buscaba en su carta.

Desde el 12 de octubre de 1927, fecha en que Margarita Xirgu estrena en el Teatro Fontalba, de Madrid, *Mariana Pineda*, hasta el viernes 23 de junio de 1936, día en que fecha la última página de *La casa de Bernarda Alba*, se ha cumplido una de las más rápidas y luminosas carreras del teatro español. ¡Qué angustiosa resulta esa fecha de muerte acaecida, igual que la de Mariana Pineda (1831), en Granada, a poco más de un siglo de distancia y casi por iguales motivos políticos! *La casa de Bernarda Alba* entra en el repertorio español bajo un signo de duelo, y cuando la gran actriz Margarita Xirgu, la amiga tan querida y elogiada de Lorca, estrena en el Teatro Avenida, de Buenos Aires, en 1945, ese drama de la incompreensión familiar española, los que estuvimos allí presentes nos sentimos ahogados en el silencio final, que se prolongó durante unos minutos como si todos esperásemos una aparición. Pero el poeta no podría aparecer nunca más en el palco escénico de los éxitos, éxitos clamorosos en aquella misma ciudad que acogía temblando, emocionada, la última obra dramática escrita por Federico García Lorca. Porque fue la Argentina, en cierto modo, la reveladora de su teatro al gran público. A Federico le había costado mucho trabajo que

Mariana Pineda subiese a escena. “La obra —cuenta él mismo— recorrió varios teatros y en medio de los más calurosos elogios me la devolvían, unos por atrevida, otros por difícil”. Cuando por fin la Xirgu se la estrena, aunque casi toda la crítica la recibió favorablemente, sea porque sospecharon ser un desafío de la libertad a la dictadura de Primo de Rivera, sea porque lo oídos del público se habían cerrado al ritmo del verso y a la emoción poética, la obra bajó a los pocos días del cartel. El caso fue que cuando Lola Membrives llegó a Buenos Aires, estrenando *Bodas de sangre* en octubre de 1933, a pesar de lo avanzado de la estación, obtuvo un éxito tan terminante que Federico tuvo que viajar hasta el Río de la Plata para contestar a los aplausos.

Inmediatamente a *Bodas* siguieron *Mariana Pineda* y *La zapatera prodigiosa*, una de las más finas y gráciles invenciones dramáticas de Lorca, aquel ser que desde casi un niño parecía hecho con sangre teatral, que se plantaba en mitad de la escena como un actor para citar al público y recibir la ovación que le correspondía. Tanto fue su dominio en esa temporada bonaerense —1933-34—, que durante todo el tiempo que se mantuvo en cartel *La zapatera prodigiosa*, el poeta tuvo que decir el prólogo. Cuentan que se ponía una chistera verde y que de ella, al saludar, volaba una paloma. Tiempos felices. Toca el piano. Canta. Da conferencias. Se rodea de nuevos amigos escritores: Victoria Ocampo, Enrique Amorim, Oliverio Girondo y Norah Lange, Eduardo Blanco Amor... Es allí donde también conoce a Pablo Neruda, cónsul de Chile, y allí donde Neruda se enfada con Federico por no sé qué cita incumplida —cosa en él muy frecuente— enfado que consigue suavizar representando al gran poeta chileno, con la cara cubierta, a modo de telón, por un pañuelo, toda una escena teatral de arrepentimiento, que se resuelve al fin, por parte de los dos, en una estruendosa carcajada. La amistad entre ambos se afirma, dando una noche en Buenos Aires una conferencia a dos voces sobre el gran poeta nicargüense Rubén Darío.

El teatro nunca fue para Federico algo nuevo y distinto de su trabajo habitual, es más bien una síntesis de todas sus vocaciones. “El teatro —dice— es la poesía que se levanta del libro y se hace humana”. Así, muchos de sus poemas no es-

critos van a materializarse, a humanizarse en su teatro, pareciendo como si García Lorca los quisiese con mayor ternura, porque los coloca emocionadamente entre la prosa para que brillen solos, cosa que a él, también director de escena, le alegra como una travesura o engaño inesperado que hace al espectador. También Federico revierte hacia el teatro su vieja vena musical. Cantan en *Mariana Pineda* los niños; en *Yerma*, las lavanderas; en *Don Perlimplín*, doña Belisa... Cantan sus personajes porque Federico sabe que en la vida se canta y se acciona y se ríe y se llora y se baila y porque ese canto le trae toda la sabiduría de la canción que encontró por las calles de su Granada, en los viejos cancioneros españoles y oyó también en las fincas de su padre, allá en la vega, de boca de los cosechadores. Y esas mismas canciones que él cantaba las enseñó a cantar a todo el mundo, siendo algunas de ellas las que armonizará para aquel disco fonográfico que hizo con La Argentinita, y en el que Lor-



ca la acompaña al piano. Y a esto hay que añadir, además, el sentido plástico de Federico, sus ojos acostumbrados a ver el gran teatro del mundo con los colores de la escena y el vestido de la vida con el “atrezzo” del teatro, para que su entusiasmo por todo lo viviente y relampagueante tomase realidad. Basta solo mirar sus dibujos, su pasión por la pintura, sus ojos que veían ya caracterizados sus sueños, para saber inmediatamente que sus condiciones previas teatrales estaban dadas. En realidad, el teatro ha estado siempre en él y su ansia de comunicación humana se encontrará más feliz sobre la escena que en ninguna otra parte.

Por el teatro va a llegar Federico a conocer más ampliamente la realidad española, pensando que los años de la recién llegada República —1931— deben llenarse de hechos concretos. Y lo primero que hace es buscar a su amigo don Fernando de los Ríos, entonces ministro de Instrucción Pública, consiguiendo que se interesase en la fundación de un teatro universitario al que bautiza La Barraca. Lorca está

contento. “Yo espero —dice— para el teatro la llegada de la luz de arriba, del paraíso. En cuanto los de arriba bajen al patio de butacas, todo estará arreglado”. Esa esperada luz del paraíso —se llama así en España el lugar de las galerías más altas del teatro— inquietó tanto a Federico, que se va enseguida a buscar su público al pueblo español y lo encuentra, como lo encontraba de niño cuando decía sus misas inocentes, obligando a la admiración a sus hermanos y a los chicos con quienes jugaba.

La Barraca coincide con los años de esplendor cultural de la República. Se ha abierto una esperanza. Se multiplican las posibilidades, se cree posible un cambio fundamental, económico, social y político, en la vida española.

Pero fue un sueño demasiado breve. Federico acompaña estos deseos con toda su fe, y mientras las Misiones Pedagógicas, que dirige Alejandro Casona, intentan la aventura de subir la cultura a los montes más lejanos, abriendo a la esperanza pueblos increíblemente separados de ella, Federico y Eduardo Ugarte, otro joven autor dramático, llevan a las plazas de los pueblos y a los ámbitos universitarios a Lope de Rueda, Cervantes, Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina... Don Miguel de Unamuno, que los ve representar en Salamanca, les dice para animarlos: “Una cosa es la cultura y otra la luz. Eso es lo que hay que tener: luz”. Y luz es lo que tienen, luz que Jean Prevost y Marcelle Auclair, traductores al francés de *Bodas de sangre*, ven en La Barraca, asegurando que es el mejor teatro universitario que han conocido.

En 1933 se estrena *Bodas de Sangre* en el Teatro Beatriz, de Madrid, por la compañía de Josefina Díaz de Artigas. Primer gran éxito dramático de Lorca, que prepararía el clamoroso de Buenos Aires. Federico comienza a tomar contacto con la pobre realidad teatral española, con el problema vivo, del que ya tuvo una experiencia positiva a través del paso de La Barraca por los pueblos, y arremete con toda valentía: “Digan lo que quieran, el teatro no decae. Lo absurdo y decadente es su organización”. Y luego comenta con cierta tristeza: “Eso de que un señor por el mero hecho de disponer de unos millones se erija en censor de obras y definidor de teatro es intolerable y vergonzoso”.

Indudablemente García Lorca tiene por el teatro una pasión

cada vez más acendrada, un amor que quería hacer comunicativo y hasta contagioso, inventando para hacerlo llegar a las mayorías todas las soluciones. Una de ellas fue fundar, después de La Barraca, junto a la gran animadora Pura Ucelay, el Club Teatral de Cultura, que comenzó sus representaciones en el Teatro Español, en aquel mismo año 1933, con dos obras de Federico: *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. El poeta pidió que esos círculos teatrales se extendiesen por toda la península para concluir con las chabacanas diversiones pueblerinas, y como conoce muy bien al público, tanto que ha escrito una comedia, que él cree irrerepresentable, titulada *El Público*, vuelve a recordar su entusiasmos infantiles por los cristobitas, los muñecos manejados torpemente por el guñolero que recorre las plazas de los pueblos y emboba a chicos y grandes con sus alardes y desvergüenzas. Ayuda al pintor Miguel Prieto a fundar el guñol La Tarumba y retoca para la escena una de sus primeras obras juveniles, *Los títeres de cachiporra*, cuyo estreno se hizo, ya muerto Federico, el año 1937, en el Teatro de la Zarzuela, que dirigía María Teresa León, con decorados de un gran amigo del poeta, Santiago Ontañón, en medio de un Madrid ya cercado y castigado a todas horas por los bombardeos.

Cuando García Lorca volvió de Buenos Aires, asistió al homenaje que se le hizo por sus triunfos allí alcanzados. Fiesta inolvidable. En el amplio salón de un hotel de Madrid había instalado su guñol. Estábamos como los niños de aquella lejana noche de Epifanía en la casa granadina de Federico. Iba a representarse una obra suya: el *Retablillo de don Cristóbal*. Cuando se descorrieron las cortinas de la pequeña embocadura, apareció Lorca, sonriente, en el papel del poeta que dialoga con el director. No se oía ni una mosca. Comenzó con aquella voz suya oscura y aterciopelada: “Hombres y mujeres, atención. Niño, cállate. Quiero que haya un silencio tan profundo que oigamos el gluglú de los manantiales. Y si un pájaro mueve un ala, que también lo oigamos; y si una hormiguita mueve la patita, que también la oigamos...”

Esta es, desde entonces, una de las imágenes más puras y frescas que conservo de García Lorca en sus años de mayor esplendor. ●

Andrés Soria Olmedo

Cortázar: el sueño con los ojos abiertos

Impresiona buscar Nicaragua en un planisferio. Apenas una mancha mínima entre dos masas, en el talle de avispa del Continente. Pero estremece aún más evocar su historia reciente y su política actual: riachuelo de entusiasmo frente al yermo de lo que llamamos bloques.

Volvemos a oír, ay, el ¡No pasarán! tozudo y desesperado, con encogimiento y admiración: Nicaragua es pequeña como es grande el escándalo que suscita. Cuando ya son historia, o casi, las previsiones de literatos agoreros, en 1984, ese país es una reserva de raros comanches de la libertad. Cuando al menor descuido se sobrepasa la temperatura de 451 grados Fahrenheit, los nicaragüenses parecen formar parte de la escasa tribu de los hombres-libro filmados por Truffaut. Pues se sospecha que ese pueblo lo quiere *todo*. Igual que Oliverio Twist en su asilo londinense, tiene la osadía de pedir más (¿recordáis? ¡Ha pedido más! ¡Ese chico merece la horca!). No se atiene a las reglas inevitables de lo inevitable; incumple por sistema la norma del lenguaje político universal, oponiendo a su léxico monosémico y acartonado ("totalitarismo", "democracia", "mundo libre") una barahúnda de curas poetas y curas ministros y fusiles y ramos de olivo y cooperativas y programas de reeducación para torturadores somocistas y campañas de alfabetización y misas al aire libre; en suma, una carga de paradojas, metáforas, antítesis; ambigüedades surgidas del esfuerzo por acomodar las palabras a las cosas. Así suele ocurrir cuando se intenta una transformación del mundo. Una revolución.

Por eso quizá era fatal que Cortázar acabara sus días fascinado y preocupado por la revolución sandinista. Se explica esta afinidad electiva porque Cortázar es pequeño y escandaloso, igual que Nicaragua. Pequeño como el poder de los escritores para influir en campos ajenos al de las palabras. Escandaloso, por pertenecer, como los nicaragüenses, al grupo de quienes lo quieren todo.

Esta voluntad, cristalizada en sus obras, destaca hoy por otro lado, con el lustre de lo que no está de moda. En efecto, el fin de siglo quiere acostumbrarnos a dar por unívoca una paradoja: "vanguardia histórica". Según este nuevo historicismo, la consigna centenería de Rimbaud: "Hay que ser absolutamente moderno" habría perdido su eficacia. Bastaría, hoy, con ser moderno. Pero ese reclamo de lo absoluto obliga a un escritor, no a recortar y pegar fragmentos de la historia, sino a arremeter contra ella. A no acercarse al lenguaje como quien va a una almoneda-aunque la compongan retazos de la vanguardia-sino a fundarlo, defendiéndolo con la vida. Que-

Saúl Yurkievich: En América Latina libramos batallas contra todos los opresores, contra los censores, contra los comisarios.
Julio Cortázar. Contra los comisarios que no tienen sentido del humor y además son malos amantes.



riéndolo todo.

Los críticos, a propósito de Cortázar, habla de una "segunda vanguardia" hispanoamericana, desarrollada en prosa, con voz propia en el contexto mundial, y llevan razón. Pero en lo referente a las relaciones de Cortázar con la vanguardia importa sobre todo resaltar que su esfuerzo se ha centrado en mantener incandescentes los dos polos de la pila que los vanguardistas montaron: revolución en la literatura y literatura en la revolución, encarnándolos en su escritura. Es probable que la obra de Cortázar dé mu-

chas satisfacciones a los filólogos de los siglos venideros (se trata de una casta capaz de sobrevivir incluso al "big bang"), pues sabemos que la catalogación de los procedimientos, fuentes y recursos que surcan sus libros es interminable: collage, Lewis Carroll, Edgar Poe, Borges entre bastidores, París con aguacero, Montparnasse, el Barrio Latino, Margarita Yourcenar, Pedro Salinas, Roger Caillois, el azar objetivo, el humor, el umour, el Zen, la patafisica, Duke Ellington, el pájaro perseguidor, el glicigo, el vesre, Jelly Roll Morton,

Marcelo del Campo, el tango, qué sé yo.

Sin embargo, es menester mirar hacia otro lado, preguntarse por el sentido de este hervidero de fragmentos de nuestra cultura, casi siempre emergentes de un espacio metropolitano (París-Buenos Aires) capital en su obra. Una buena respuesta la ha dado Angel Rama: "Todo su arte está en esta rebelión contra los límites de la cultura, sus presupuestos existenciales, su herencia, su saber adquirido, rebelión que lleva a una búsqueda de la diferencia,

de lo desconocido, de lo otro que a menudo es "el nacimiento de lo terrible" según la fórmula de Rilke.

Es por tanto la intención totalizadora la que da cuenta de que el manejo de elementos culturales por parte de Cortázar no es historicista, y a la vez desvela las insuficiencias de un acercamiento historicista a Cortázar: las citas están ahí, a cientos, para ser degustadas como homenajes, lo fantástico para inquietar, el humor para agrietar los fundamentos de lo rígido, el lenguaje para ser desmembrado y recompuesto con un mimo nuevo; sin un vitalismo feroz que tñe cuanto toca, nada se sostendría en la obra de quien ha inventado un español para lo erótico.

Tampoco basta el historicismo para explicar otra actitud de Cortázar que lo emparenta con los fundadores de la modernidad. Como Baudelaire, Cortázar invoca al lector; primero, de un modo implícito, en sus cuentos, que no pueden leerse sin estremecimiento, pues en ellos se nos proponen enigmas incesantes, como la Esfinge a Edipo; luego, explícitamente, en *Rayuela*, en el pasaje famoso donde manifiesta su indiferencia ante el lector-hembra y la correlativa búsqueda de un lector cómplice. El propio autor ha invocado a sus antecesores en la técnica de ofrecer distintas posibilidades de lectura de una obra, en concreto a Raymond Roussel. Pero de nuevo esa urgencia de quererlo todo, esa intensidad vitalista ocasiona que el juego a que nos invita Cortázar diste de ser meramente intelectual; por debajo y más allá del puzzle, la complicidad nos arrastra a ingresar en esos círculos de personajes brillantes y lúcidos, que para empezar son casi siempre cómplices entre ellos; nos hacen sitio a su lado en sus extrañas asambleas, la discada con borracherón y disquisiciones metafísicas de *Rayuela*, la Joda de inclinaciones patafísicas en el *Libro de Manuel*.

Cortázar, como en el romance, no dice su canción sino a quien va con él; propone una fraternidad en la rebeldía y consigue que el lector se identifique con las voces que hablan, pero no al modo de la tradición melodramática, donde se ofrece al lector que sea el héroe, sino más bien como en las viscosas danzas de la muerte. Entraremos de su mano allí donde uno se juega la vida, pero únicamente porque la vida es posible; nos asomaremos al otro lado del espejo, porque se ven mejor las miserias de este lado; leeremos en los cuerpos, porque las almas a veces ya no tienen qué decir; comprendemos la definitiva extrañeza de la habitual y la necesidad apremiante de lo otro. El apremio, en Cortázar, sigue siendo el mismo de Baudelaire; quizá hubiese firmado el último verso de las *Flores del Mal*: "Au fond de l'inconnu pour trouver de nouveau".

El estado de la cultura

Debate



Quirós

El proceso constituyente de la Universidad de Granada ha completado la *renovación democrática* de las principales instituciones que, cada una en su ámbito y con sus competencias específicas, tienen responsabilidades directas en la *política cultural* más cercana a los ciudadanos. Parecía, pues, el momento adecuado para un encuentro como el convocado por OLVIDOS DE GRANADA y del que damos amplia cuenta en estas páginas. Juan José Ruiz-Rico (Vice-Rector de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada), María Dolores Beatriz García Cotarelo (Concejal Delegada de Cultura del Ayuntamiento de la ciudad) y Antonio Martín Olid (Diputado provincial, Presidente del Área de Cultura de la Diputación granadina), han dialogado entre ellos y con nosotros sobre algunos de los muchos problemas que a cualquiera suscita la política cultural, entendida esta en su sentido más amplio.

Es evidente que, en este diálogo, muchos temas no han sido ni mencionados, y que muchos de los abordados han quedado

sólo planteados. Nos parece, sin embargo, que el lector puede encontrar un interesante material aquí: hemos preferido, en efecto, que nuestros invitados hablaran de esos problemas generales que, en la mayoría de las ocasiones, no son tenidos en cuenta a la hora de valorar al gestión cultural de las distintas instituciones. Se trata, además, de una primera aproximación a la que seguirán tratamientos más detenidos sobre aspectos y problemas concretos.

No es nuestra intención expresar ahora nuestra opinión sobre el contenido de este debate. Nos importa más hacer extensiva a todos los lectores la invitación a participar en él, enviando a OLVIDOS sus opiniones y sugerencias sobre lo dicho en el coloquio. Todos saldríamos ganando con un debate más amplio y más público.

Deseamos, en fin, hacer expreso el agradecimiento a nuestros invitados. Una cuarta institución, la Junta de Andalucía, fué también convocada; pero el Delegado de Cultura, Gabriel Molina, no pudo acudir al encuentro.



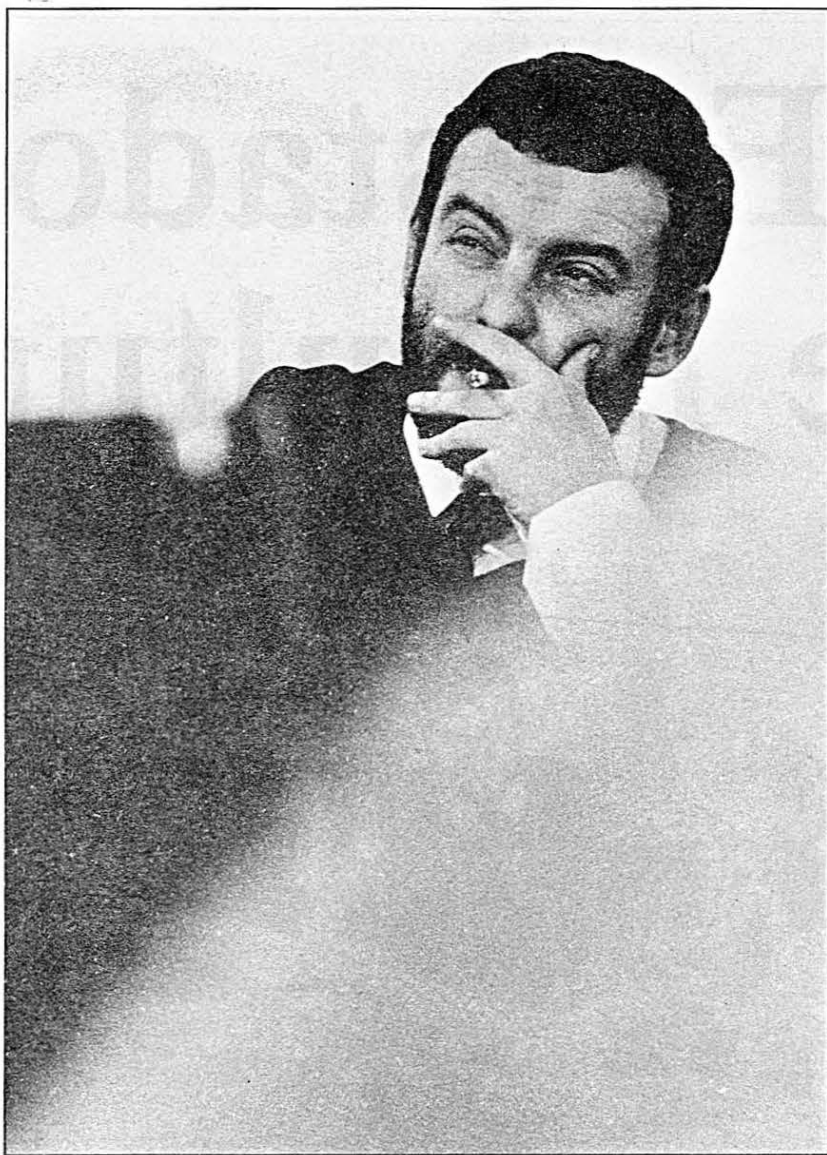
1. CULTURA ANDALUZA, CULTURA POPULAR

OLVIDOS.— Podríamos empezar por un tema que tiene algo de balance, el de la *cultura andaluza*, y que puede dar paso a otras cuestiones. En vuestra opinión, ¿qué queda hoy y qué qué fue entonces aquel *boom* de hace unos años, aquella carrera en busca de raíces, etc.?

GARCIA COTARELO.— Yo creo que fue un sarampión inicial, una explosión que aquí en Andalucía ocurrió con la cultura andaluza y en otras regiones con sus culturas respectivas, porque si no hubiese ocurrido con la cultura andaluza hubiese ocurrido con la cultura en general. Pasamos de una época de no haber nada a una época de libertad; cada pueblo empezó a tomar conciencia de su realidad cultural, y creo que hubo cosas que se han exagerado. En este momento, están llegando las aguas a su cauce y se está planteando seriamente lo que es la cultura andaluza, no de una forma tan alborotada como antes.

MARTIN OLID.— Para mí hay una fecha básica, que es el 79, cuando las primeras elecciones municipales. Surgen entonces unas inquietudes distintas, se crean unas demandas y unas expectativas; la gente pide cosas y en los propios municipios empieza a haber gestores en el campo de la cultura, unos mejores y otros peores, pero que en definitiva dan un arranque bastante bueno, quizá desarticulado. Es cierto que en esa época hay folclorismo y demás, pero en todo caso lo que me parece importante resaltar es que, de no existir nada, en la etapa de ayuntamientos democráticos empiezan a verse muchas cosas, muy desordenadas, desde luego, sin una línea de masido coherente o incluso, si se quiere, sin una línea siquiera, pero con muchas expectativas que hoy pueden ya entrar en unos cauces más serios.

RUIZ RICO.— He llegado al vicerrectorado cuando ya se había pasado un poco el *boom* de la cultura andaluza, pero el tema me interesa mucho y voy a ser un poco áspero al hablar de él. Depende de si se me pregunta por la cultura en Andalucía o por la cultura andaluza: si se me pregunta por lo primero, para mí está clarísimo que la democracia se nota de una manera feroz en el número de actividades, en el entusiasmo. Probablemente eso provoca desórdenes, malentendidos ante instituciones, pero desde luego se nota muy claramente el beneficio de la democracia. Ahora bien, si hablamos de cultura andaluza, a mí me parece que hablar de cultura andaluza significa un camelo. Casi todos los conceptos generalizadores esconden divergencias, conflictos internos, etc. Lo más peligroso



García/Algarra

en este tema es que uno de los problemas de nuestra comunidad es que ha habido una serie de imágenes estereotipadas, con unos acentos sociales muy negativos. La respuesta a estas imágenes estereotipadas (la imagen folklorista, de pandero, del vestido, del andaluz gracioso, vago, etc.) ha tenido una contrarrespuesta que no ha sido sino una inversión del estereotipo. Sugiero pensar en lo que ha pasado con el pasado islámico, porque parece que el que no considere el pasado islámico de su comunidad como el único legítimo es un traidor a la historia o algo por el estilo; hay incluso un libro de Ríza, muy mal divulgado pero excelente, que pone de relieve cómo detrás de la búsqueda de señas de identidad culturales para Andalucía — desde las versiones neutralonas y simplistas a lo Clavero hasta las versiones fundadas, o semi-sensatamente fundadas, en el marxismo, como puede ser el caso de Acosta — permanentemente la cultura andaluza sirve para crear como pretexto toda una serie de estereotipos.

OLVIDOS.— Parece que ahora no, pero por lo menos durante un tiempo, ese estereotipo

de la cultura andaluza ha estado muy presente en la gestión hecha desde Sevilla. ¿Pensáis que esto ha dejado una huella duradera, o que por el contrario estamos en un punto cero, con todo por hacer?

GARCIA COTARELO.— Eso ha pasado, sí, ha ocurrido en ayuntamientos en los que al principio había una presión popular muy fuerte; y ha habido errores en la política cultural. Pero yo no lo valoro tan negativamente, pues creo que de alguna manera, y especialmente en los pueblos, se han despertado unas inquietudes culturales que de otra forma no se hubiesen despertado; ha dejado un poso bastante importante para el desarrollo cultural y la promoción que ahora está habiendo en los pueblos.

MARTIN OLID.— Si, pero quizás las cosas hayan ocurrido al revés; se crean unas expectativas enormes, y a la hora de hacer algo no se puede empezar por ver en qué consisten las raíces de la cultura andaluza, y se echó mano no ya a una institución u otra, sino a un nivel bastante general de lo que había más a mano. A veces fueron cosas con las que evidentemente

no se puede estar de acuerdo desde la perspectiva de hoy, pero quizá en ese momento era difícil hacer una cosa distinta.



2. PUBLICO Y GESTORES

OLVIDOS.— Habéis hablado de demandas y expectativas, pero ¿sería posible concretar con algo más?

MARTIN OLID.— En ese sentido, hay que tener en cuenta muchos factores. Por un lado, hay pueblos a los que ofrecemos distintas actividades y ellos dirán que si a cualquier cosa que tú lleves allí. Hay luego otros pueblos en los que existe una pequeñísima infraestructura desde la que se piden cosas, y luego, cuando las llevas, puedes encontrarte con cinco personas más o menos. El problema de fondo es que en la mayoría de los municipios nunca ha habido nada, y los temas culturales o no les suenan o les suenan a "rollo".

OLVIDOS.— ¿Pero no ocurre que, en esos planteamien-

tos, hay una tendencia a convertirse las instituciones en una especie de agente comercial o agente artístico, de espectáculo?

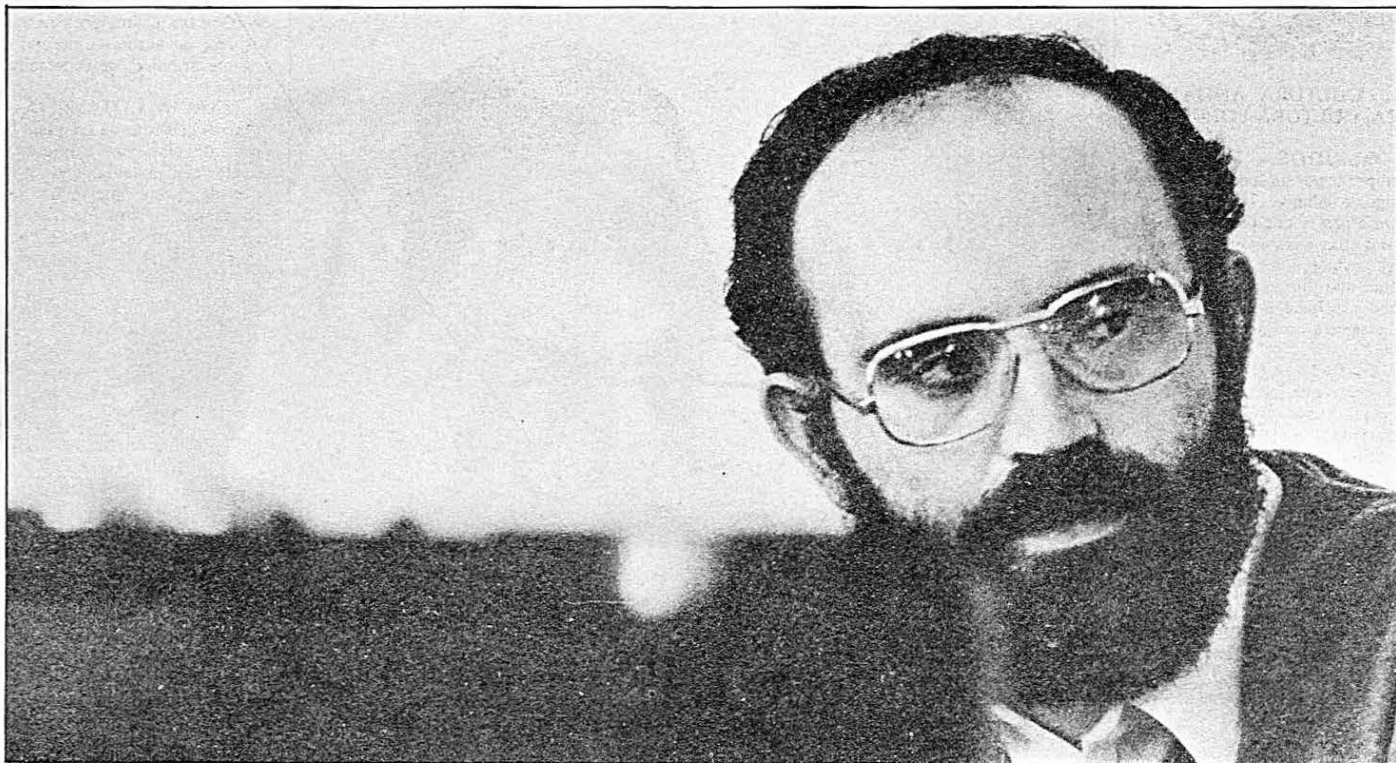
GARCIA COTARELO.— Quizás el error esté en que a la hora de planificar habría que contar con la comunidad en la que se quiere intervenir. Sería necesario, para que esas cosas no ocurriesen, tener unas reuniones con ellos, no digo a nivel de Diputación, que eso no es posible, pero sí a nivel de Ayuntamiento, planificar lo que realmente en ese municipio se quiere desarrollar, qué política cultural se quiere hacer durante un año, y preparar esa programación de acuerdo con lo que allí se estime necesario.

RUIZ RICO.— Si me perdonaís, creo que al hablar de ese tema estamos tomando una postura en parte abstracta y en parte voluntarista. En esta etapa, si se quiere tener el más mínimo éxito de actuación en pueblos de la provincia, es absolutamente indispensable contar con un colectivo que no se puede olvidar, los maestros y los profesores de Instituto. Eso es absolutamente imprescindible, y las actividades que puedan tener más éxito serán las canalizadas a través de ese colectivo. Si una actividad se moviliza a través de los centros de enseñanza en un determinado pueblo creo que tendrá una repercusión enormemente mayor y que probablemente ese colectivo esté en condiciones de indicar muy bien qué es lo que habría que hacer allí.

MARTIN OLID.— Estoy totalmente de acuerdo. Cuando antes se hablaba de actividades que no funcionaban bien, no es porque no se tengan contactos. Quizá el problema esté en algo más prosaico, pero muy real: yo he tenido reuniones con cierta frecuencia, por ejemplo, con concejales de cultura. Pero por los múltiples problemas y ocupaciones, o por el desinterés, aparecen el treinta por ciento...

GARCIA COTARELO.— Es que quizá está fallando lo anterior, que quizá el concejal de cultura no ha tenido esas reuniones con maestros o con personas que crean opinión en el pueblo y el concejal va a la reunión con su propia opinión, sin haber contado antes con la opinión de otra gente.

MARTIN OLID.— Es una cadena difícil de romper. Y otra cuestión: cuando se hablaba antes de actividades y nos ceñíamos al tema de espectáculos, eso es lo que normalmente sale a la luz pública, pero —por poner un ejemplo— en Guadix clausuramos anteayer unas jornadas socioeconómicas en las que ha estado mucha gente. Esos son los temas que quedan para mucha gente. Es importante que un día vaya un grupo de teatro, pero es más difícil que algo de él allí quede. Por eso, puede haber cosas más importantes, pero con menor repercusión en la prensa, por ejemplo, porque no son espectáculos.



García Cotarelo

GARCIA COTARELO.— De todas formas, hay un hecho real y es que me parece que en todas las instituciones los políticos hemos tenido que estar haciendo gestión cuando tendríamos que tener gestores. En el Ayuntamiento nos han faltado gestores culturales de todo tipo, no tenemos unos gabinetes de imagen, y así muchas veces realizamos un esfuerzo enorme, gastamos un montón de dinero, pero lo que se está haciendo no se está ofreciendo a la población realmente. Es algo que nos falta, y a mí me parece urgentísimo que los ayuntamientos, antes de dotarse de infraestructura de locales, etc., nos dotemos de ese otro tipo de infraestructura. Realmente, en este país hay muy pocos técnicos culturales y los que hay salen de la promoción de grupos de teatro, etc., gente que se ha ido formando y en este momento tiene una amplia formación, pero son muy pocos. Por otra parte el tema de la cultura no es un tema estático, de forma que el técnico cultural se tiene que estar renovando constantemente, tiene que estar estudiando la población, y eso es difícil. Ahora, en cambio, en el ayuntamiento donde hay un concejal más listillo se sale adelante, y en el en el ayuntamiento donde no lo hay, pues no se sale.

OLVIDOS.— Pero eso, ¿es una disculpa o un examen de conciencia?

GARCIA COTARELO.— Tiene una fácil explicación. Los ayuntamientos tienen una maquinaria burocrática, de personal con unas categorías de funcionarios en las que la antigua ley no contemplaba el tema cultura, y es muy difícil introducir estos nuevos técnicos en esa maquinaria. Yo creo que en la nueva Ley de Régimen Local

estos temas se van a solucionar; en algunos sitios se han solucionado mediante la creación de patronatos, fundaciones, etc., pero tampoco está claro que la mejor forma de solucionar el problema, de agilizar la gestión sea sacar esa gestión fuera del ayuntamiento y crear un patronato. Personalmente, creo que lo importante es reformar la Institución por dentro y no quitarte el problema sacando el tema fuera.



3. INSTITUCIONES E INSTITUCIONALISMO

OLVIDOS.— Puede ser el momento de plantear otro problema menos técnico, el del institucionalismo. Todos hemos vivido una época en que las Instituciones estaban absolutamente en contra de la cultura que se hacía porque era una cultura progresista; llega la democracia y las Instituciones toman la cultura que se está haciendo y son el gestor habitual y cotidiano de la cultura que se hace en la ciudad. Esto tiene muchas ventajas, pero quizá estamos viendo también los inconvenientes que tiene el institucionalismo, como podría ser esa cierta necesidad de ver la cultura como la cara buena de la Institución. ¿No se está imponiendo de alguna manera una línea de llevar la cultura que es, primero, intentar hacer grandes cosas que tengan repercusión en la sociedad y que en seguida dé prestigio a la Institución, y segundo que cada Institución por su parte intente coger el máximo beneficio posible, lo que de alguna manera coartaría la colaboración de todas las

Instituciones? Digamos que es una parcela que genera un pequeño campo de batalla para ver quién saca la mejor parte.

RUIZ RICO.— Se está planteando un tema muy de fondo, y es que si trabajáramos juntos, se conseguiría mucho más. Pero la moneda tiene también otra cara: no se le puede pedir sólo a las Instituciones que hagan ese esfuerzo, sino que habría que pedirselo también a los intelectuales, que con frecuencia tenemos una tendencia monumental a tirarnos los platos a la cabeza.

OLVIDOS.— Pero es que eso mismo se hace un problema social cuando caen en él las Instituciones, que es lo que se estaba planteando. Así, se puede llegar a entender la cultura como resaltar grandes acontecimientos y por tanto desconocer un planteamiento más de infraestructura creando una rencilla de Instituciones.

RUIZ RICO.— Habría que plantearse cómo ha surgido esa demanda: por ejemplo, qué papel ha podido jugar en esa demanda un partido político, el PSA, que fleta un tema con el que se identifica muy fácilmente la mayoría de la gente que hay alrededor y que obliga un poco a que nadie quiera prescindir de ese emblema. Esto se produce en un momento en que el mapa electoral español está teniendo movimientos significativos, también ocurre que luego ese partido político desaparece y determinados miembros del mismo empiezan a practicar una política de entrismo en instituciones gobernadas por los que hasta hace muy pocos días éramos sucios socialdemócratas, y me da la impresión de que se prolonga en el tiempo

más de lo que fuera necesario esa versión simplista de una cultura andaluza falsamente unificada. Pero hay otro tema que yo creo que no se puede hurtar, y es el de la cultura popular, empezando por qué demonios es eso...

OLVIDOS.— Era la segunda pregunta, y ya está hecha.

RUIZ RICO.— Detrás de la cultura popular, hay algo que me preocupa, y es saber hasta qué punto — pensemos, por ejemplo, en las experiencias de las universidades populares — no tenemos una versión en el fondo muy lamentable, de que los ricos y los pobres tienen derecho a dos culturas diferentes, una cultura simplificada, banal, y otra de élite, mucho más selecta. Me preocupa esto y creo que vale hacer la reflexión en voz alta.

GARCIA COTARELO.— Estoy de acuerdo con eso y lo he manifestado muchas veces. Pero si entendemos por cultura popular una cultura con participación, una cultura participativa, si estoy de acuerdo con la cultura popular. Digo una cultura participativa, y no atender a la demanda tal como viene, porque hay que producir también el cambio en los hábitos culturales. Pienso que esto es algo muy necesario: no puedes atender a lo que te piden tal cual, porque así iríamos a caer en una cultura de segunda categoría.

MARTIN OLID.— Yo introduciría otro matiz en este debate, y es que me parece que los gestores tenemos que estar también para eso "facilón" que nos están pidiendo. Pero junto a ello, debe haber otra cosa: yo no voy a tratar de que todos los ciudadanos sean excelentes pin-

tores o escritores, pero sí desde luego de que cada persona, en aquello que más o menos le pueda interesar, cuente con algo. Se trata de conjugar, por un lado, el no llegar a los temas de segunda categoría, porque eso es ir directamente en contra de la cultura, le pongas el nombre que le pongas, y por otro, hacer que se vayan acercando cosas de cierta calidad e importancia a la gente y que vayan participando en ellas.

RUIZ RICO.— Hay dos temas que quisiera plantear y que surgen al hilo de lo dicho ahora y que los planteo como mi propia duda. Mariló hablaba de sustituir cultura popular por cultura participativa. Pero no sé realmente si alguna de las personas que estamos aquí tenemos algún mecanismo instrumental para poder llevar a cabo una gestión participada. Yo por lo menos no lo encuentro. Y la otra cuestión es las dos formas de enfocar nuestro trabajo: o nosotros trabajamos en la traslación cultural, es decir en llevar cosas culturalmente importantes a la gente, como decía Martín Olid, o trabajamos en la línea de, sobre todo, promocionar gente.

GARCIA COTARELO.— Es evidente que ahora mismo no todo el mundo puede participar en la cultura y en el hecho cultural en sí. Yo decía antes que no se puede atender muchas veces a las demandas de la gente, porque precisamente de lo que se trata es de cambiar esa demanda y de cualificarla. Como si creo que puede participar la población es mediante todos los agentes culturales. Si se quiere hacer una política de promoción y de difusión, cabe dar participación a todos estos



Garrido/Algamma

agentes, como pueden ser gente que trabajan en el teatro seriamente, en el campo de la música o de las artes plásticas. Al hacer esta política compartiendo la gestión con toda esta gente que conoce los temas se está ampliando el campo de la participación. Por lo que se refiere a la participación ciudadana amplia, sin embargo, se nos llena muchas veces la boca con esa palabra, pero ahora es muy difícil: no hay cauces de participación real ni en este campo ni en otros muchos. El movimiento asociativo está decayendo y decreciendo después del *boom* que hubo, y ahora mismo está medio muerto, aquí como en toda España. No existen unas asociaciones culturales fuertes, como en otros países. Es un problema que habría que estudiar, cómo podemos articular esa participación realmente.

GARCIA COTARELO.— Se ha hablado en la prensa de eso, pero yo quiero decir que cada Institución tiene su programación cultural y que lo único que hay que hacer (y de hecho se hace) es ponerse de acuerdo y coordinarse. Lo que no cabe es que una Institución haga la programación de otra. Y entrando en el tema de la cultura institucional en detrimento de todos esos colectivos cultu-

rales que antes se movían, yo creo que no se debiera de plantear a las Instituciones, sino todo lo contrario. Ha decrecido mucho todo ese movimiento cultural que tenía la población en otra época. Bien es verdad que era un movimiento cultural de una cierta élite de las ciudades, pero creo que de verdad lo que debíais de plantearos es salir del inmovilismo y de la pasividad e intentar tomar un protagonismo. Lo que hace una Institución es una labor distinta de lo que pueden hacer todos esos colectivos. La colaboración es posible y beneficiosa para ambos, y no debería desaparecer. Las Instituciones no estamos para solapar toda esa actividad que puede surgir en un momento determinado, ni es esa la intención de la Institución a la que yo represento.

RUIZ RICO.— En primer lugar, la experiencia de cooperación entre Instituciones (que en el caso de la Universidad es básicamente con la Diputación) es una experiencia enormemente positiva y en los próximos meses se va a ver hasta qué punto. En segundo lugar, creo que los intelectuales debieran presionar a todas las Instituciones en el campo cultural. Esto es voluntarismo en estado puro, pero no me lo dejo

dentro: ahora, cuando se tiene esa idea de que está adormecido, yo no sé hasta qué punto es que nos estamos haciendo viejos. Da la impresión de que en los últimos sesenta y primeros setenta esto era un paraíso cultural, cuando esto de paraíso cultural no tenía nada. Estoy convencido de que ahora hay una serie de manifestaciones y una atención popular a las manifestaciones culturales, que probablemente multiplica por 10 o 20 lo que pudiera haber en aquellos años. Otra cosa es que cuando íbamos a ver *Esperando a Godot*, pongo por caso, al final Godot era la muerte de Franco, lo otro era lo otro y salíamos de allí reconfortados para tres meses. Es decir, me resulta un poco peligroso operar con el mito de la nostalgia sin ver hasta qué punto es o no real, y es radicalmente injusto suponer que hoy está todo más adormecido que en ese instante.

MARTIN OLID.— Me parece que lo importante es que, en este momento, los que llevamos la política cultural busquemos la forma de concertar con todos esos colectivos, y que las Instituciones coordinemos nuestro trabajo.

GARCIA COTARELO.— Aquí hay tres Instituciones, y yo, desde luego, no renuncio a

una política cultural municipal, porque me parece que estaría defraudando a una serie de gente que ha optado por un determinado programa electoral. A eso no se puede renunciar, y creo que tampoco pueden la Universidad o la Diputación. Estoy absolutamente de acuerdo en la coordinación y en la colaboración siempre que sea posible, pero me parece que no podemos renunciar a algo que está predeterminado.



4. LOS PREMIOS Y LAS BECAS

RUIZ RICO.— En este tema me atrevería a ser osado e incluso a hacerle una proposición a la redacción de OLVIDOS: desde fuera, ¿qué resultaría coordinable y provechoso de ser coordinado por las distintas Instituciones en Granada?

OLVIDOS.— Podríamos descender, en efecto, a temas concretos en los que quizá se encontrase algún punto en común, alguna posibilidad de coordinar, no de elaborar un programa conjunto. En este

sentido, hay un tema que parece el más claro, como es el de la multiplicación de premios de novela, poesía, etc. ¿En qué medida cumplen una función interesante? ¿No podría hacerse una bolsa común, por ejemplo, o ensayar otras fórmulas?

RUIZ RICO.— En primer término, creo que la proliferación de premios es absoluta y radicalmente desafortunada. Segundo: lo que se pudiera hacer habría que intentar hacerlo las tres instituciones juntas, y si es posible también la cuarta que no ha podido venir, y si hubiese una quinta también. Lo que ya no tengo tan claro es si el modelo de premio a obra hecha es en algún sentido operativo. ¿Incentiva la producción de obras? Desde la experiencia que tengo yo, en absoluto. Lo más que se puede conseguir es que un autor termine una obra que estaba haciendo y que podría ser buena, más deprisa y mal para colocarla en algún premio. En este sentido, aparte de la idea de unificación, yo propongo que se hagan premios *a priori*, es decir, que se diera a la persona los medios que le permitieran terminar la obra con calma, siempre que eso no significara que luego no hubiera ningún tipo de necesidad de justificar lo que se ha hecho.



López Cruces

Propuestas



La redacción de OLVIDOS recoge la sugerencia expresada en este coloquio y señala algunas materias en las que la colaboración entre las distintas instituciones es posible y deseable.

— Edición y distribución de libros: sumar recursos, economizar esfuerzos.

— Publicaciones periódicas de ámbito no necesariamente provincial.

— Gestión conjunta para lograr que en Granada se puedan ver exposiciones como, por ejemplo, las organizadas por el M. de Cultura.

— Logro de un Conservatorio Superior a la altura de las necesidades de Granada.

— Potenciación de hábitos culturales (visita a exposiciones, lectura, formación teatral y cinematográfica, etc.) en la población de nuestra provincia, atendiendo a que estos hábitos se adquieran en una edad temprana: actividades culturales y talleres diversos para niños y jóvenes en coordinación con los Centros de Enseñanza (EGB y E. Media), contando con la necesaria colaboración en esta parcela de la Delegación de Educación. Replanteamiento en este sentido del Patronato de Escuelas Infantiles. Potenciación y dinamización del Centro Cultural Infantil. Creación de otros Centros similares con ámbito provincial. En el caso de la Universidad, piénsese en el fin de cosas que se podrían llevar a cabo desde la Escuela de Formación del Profesorado de EGB.

— Replanteamiento conjunto de la política de premios a la creación, en la línea —aludida en el coloquio— de pasar a una política de becas.

— En general, multiplicar los esfuerzos conjuntos de apoyo a colectivos culturales y artísticos que ya han demostrado un nivel estimado de calidad en su trabajo y en áreas de la producción artística no siempre suficiente valoradas (tebeo, diseño gráfico, música moderna, etc.).

— En principio, hacer un inventario de bibliotecas y de fondos bibliográficos existentes en Granada y provincia. Una política conjunta de acercamiento del libro al público requeriría, además, un estudio de las necesidades de infraestructura y personal, así como una adecuada publicidad de los servicios y las especialidades propios de cada Biblioteca.

GARCIA COTARELO.— Este es un tema que, en el Ayuntamiento, nos lo hemos planteado, analizando concretamente los premios Ciudad de Granada. Yo no soy tan radical como Ruiz Rico. Concretamente, hay tres premios Ciudad de Granada, y en este momento yo me atrevo a afirmar que de los tres sólo hay uno que parece que si funciona y que de alguna manera está incidiendo en la creación, el premio de pintura. El premio de novela me lo estoy planteando y de hecho creo que lo voy a suprimir, lo mismo que el de composición musical, porque siempre se presentan las mismas personas. La reconversión de estos premios, como la tengo planteada y prevista, consiste en convertirlos en becas. Nos hemos dado cuenta de que es un campo en el que es muy necesaria la beca, y más que como dinero para la investigación o para que un señor escriba, creo que ese dinero debe destinarse a que unas personas puedan prepararse, siendo así más útil para toda la comunidad que se beneficiará luego de la formación de esa persona. El Ayuntamiento si tiene becas creadas y tenemos experiencia de las dos cosas; creo que la experiencia de las becas es buena y que sin embargo en los premios, salvo en uno, los resultados son decepcionantes.

MARTIN OLID.— En ese campo, me he atrevido a hacer una innovación. Todos estamos de acuerdo en que los premios tal y como están no son útiles. Este año, algunos los he suprimido sin más, no los he convocado, y otros los he reconvirtiendo en algo similar a los premios, pero dándoles un planteamiento distinto. Me refiero, por ejemplo, a Espacio

Público. Los hemos llamado becas, pero tampoco van muy asociados a lo que es una beca; siguen siendo premios, pero a la labor realizada, a una obra, pero a cambio de que la persona premiada en ese año haga un trabajo del mismo nivel de calidad.

RUIZ RICO.— Otro aspecto de los premios que tampoco tenemos que despreciar es que el premio, en lugar de convertirse en dinero al autor, consista en dinero a la divulgación de una obra, desde publicidad hasta actos, etc. Pero yo rogaría a Martín Olid y a Mariló García Cotarelo que hablan de la posibilidad de que las distintas Instituciones trabajaran unilateralmente en ese campo.

GARCIA COTARELO.— No sé si eso sería más beneficioso o no de cara al futuro. Nosotros tenemos ese proyecto de reconvertir los premios en becas, pero da igual que se haga conjuntamente o de forma separada, porque la Universidad ya tiene becas, como la Diputación.

RUIZ RICO.— Lo que yo digo es que ahí si que hay posibilidad, no de suprimir la autonomía de cada uno, pero si de hacer otro tipo de cosas. Pensemos en un ejemplo hipotético: este año las Instituciones deciden promocionar a diez escritores granadinos, y para hacerlo el Ayuntamiento promociona el trabajo de cinco de la ciudad, y la Diputación a cinco de la provincia, y la Universidad deja un número de becas en colegios mayores para que estas personas puedan residir. En ese caso nos se borra la autonomía e intentamos articular una colaboración.

GARCIA COTARELO.— Previo a eso habría que ponerse de acuerdo en cuál es la línea que se quiere potenciar. Yo puedo avanzar algo la idea que tenemos desde el Ayuntamiento sobre esa reconversión en becas. Prácticamente, se iría casi toda la dotación en becas de música, porque todos sabemos las deficiencias que hay ahora en el Conservatorio de esta ciudad, cuando en esta ciudad hay potencialmente grandes músicos, muy buenas voces, pero tenemos un conservatorio en el que no hay canto, hay gente con muchas posibilidades de poder ser importantes solistas de cuerda, y ya sabemos cómo está el tema aquí, etc., etc...



5. PROYECTOS

OLVIDOS.— Han quedado muchos temas fuera, el tiempo se agota. Podríamos terminar, si os parece, hablando cada uno de vosotros de un proyecto concreto que tengáis ahora y en el que pongáis una especial ilusión.

RUIZ RICO.— El proyecto que veo ahora más importante es un proyecto de conmemoración del cincuentenario de la Guerra Civil, un proyecto que abarcaría a todas las ciudades del distrito y que tendría dimensiones muy variadas, como exposiciones, investigación, conferencias, etc. Otro proyecto inmediato que me ilusiona muy particularmente se va a realizar en febrero y es el primer encuentro de poetas andaluces e ingleses, de las más jóvenes generaciones a celebrar en Granada y pensando en un número no

muy amplio; estarán una semana trabajando juntos en problemas de traducción mutua. Los resultados finales saldrían en edición bilingüe, editados en Inglaterra por la National Poetry Society, y aquí por la Universidad de Granada.

GARCIA COTARELO.— Mis proyectos no son tan vistosos, pero son más estables. El principal objetivo que tengo en este año es empezar los cien años para dotar a esta ciudad de una infraestructura estable, además de la infraestructura de personal de que antes hablaba. Concretamente, puedo adelantar que durante el año 85 y primer mitad del 86 podremos contar con un centro cultural grande de la ciudad en el centro de Granada y también con dos centros culturales en barrios de la ciudad. Quiero recordaros que en el 86 es el aniversario de García Lorca, y espero que en ese gran centro cultural esté el Teatro García Lorca.

MARTIN OLID.— Ahora mismo tengo dos ideas básicas. Este 84 ha sido el año en que la Diputación ha empezado a hacer cosas en el área de cultura, hemos montado el área de cultura, hemos cometido errores, en gran parte porque hemos trabajado casi sin posibilidades humanas ni medios técnicos ni locales. Nuestra idea es hacer una criba enorme de las 600 actividades —que no es un número simbólico, sino un número inmediatamente superior a 599— y ver lo que ha salido bien y lo que hay que corregir o suprimir. En segundo lugar, quiero ir a esas programaciones hechas con los concejales de cultura, los maestros y profesores, etc.

Actividades 'culturales' en los centros escolares

Javier Suso López

El panorama cultural en estos tiempos que corren está revuelto: por todos lados afloran teatros, recitales de música, exposiciones, talleres, ciclos de conferencias, y otras manifestaciones. Hasta la gastronomía es hoy cultura, o más que nunca. ¡Ay de aquél que no sepa de qué va el postmodernismo! La cultura se está convirtiendo en un segundo traje que es forzoso llevar consigo a todas partes.

Ahora bien, vamos a centrar el tema: de toda esta cultura que nos invade, ¿en qué se benefician los centros de enseñanza? Aún estando de acuerdo globalmente con el excelente artículo de Rafael Sánchez Ferlosio publicado recientemente en el EL PAÍS, en su definición de la política cultural del Gobierno —“que hace lo exactamente inverso al elitismo barato de Mairena: un populismo caro, mejor dicho carísimo, ruinoso”— habría que distinguir lugares y lugares, y entre éstos, casos distintos. Porque, ¿nos beneficiamos acaso los centros de enseñanza de ese populismo?

Haré pues, una serie de reflexiones y observaciones sobre la problemática cultural en los centros de enseñanza, desde mi larga experiencia docente y mi corta responsabilidad en la organización de actividades culturales en un Instituto de Bachillerato.

Puede ser cierto que las autoridades socialistas responsables de las áreas de cultura actúan de acuerdo con la frase: “en cuanto oigo la palabra cultura extiendo un cheque al portador” (sigo citando a R. Sánchez Ferlosio), pero en el medio en que nos desenvolvemos a diario, eso nos suena a música celestial, a música de otros mundos. La realización de actividades culturales en los centros de enseñanza sigue siendo algo quijotesco, y pensar que nuestros alumnos van a desplazarse ellos solos a tal o cual montaje o exposición no deja de ser un voto piadoso. Veamos:

a) En la mayoría de los centros, no existe un espacio físico adecuado para que la mayor parte de las actividades previstas o deseables puedan llevarse a cabo: salón de actos, sala de alumnos amplia o incluso mera sala donde se pueda dejar o guardar el material necesario.

b) Tampoco existe dotación en material, y lo poco que hay debe ir adquiriéndose a cuenta de la generosa, pero no regulada, colaboración de los padres. Los presupuestos que destina la Administración al funcionamiento de los centros son absorbidos casi en su totalidad

por los gastos corrientes.

c) Tampoco existe un horario adecuado para que tales actividades puedan llevarse a cabo; el horario demasiado recargado de los alumnos —especialmente en 1º y 2º de BUP— imposibilita que muchas actividades puedan llevarse a cabo: o se suprimen clases lectivas, o se buscan soluciones como la jornada continua, con los problemas que ello puede conllevar.

d) Una vez montada —a pesar de las dificultades— la actividad en cuestión (conferencia, teatro, grupo musical o exposición), nos encontramos, por lo general, con la paradoja siguiente: nuestros alumnos pasan olímpicamente. Si se les deja libertad de opción, serán mayoría quienes prefieran marcharse del centro, a sus casas, a ver la tele, a deambular por las calles, o a meterse en el bar o en la sala de juegos más cercanos. Los que haciendo un acto de fe prefieren quedarse a contemplar dicha actividad, en gran parte salen escépticos, poco convencidos de su utilidad o del interés de la misma, y en ningún caso creando hábito.

En resumen, poco nos beneficiamos por nuestros lares de ese pretendido populismo, y menos de esos cheques al portador fácilmente otorgados. Al

margen ya de la actitud de la Administración, ¿qué pasa con las actividades culturales? ¿Será que el medio físico —el centro de enseñanza— repele a los alumnos? ¿Por qué tampoco asisten a manifestaciones culturales gratuitas fuera de los centros? ¿Será que hay que estar “iniciado” para saber apreciar las esencias culturales?

Sin negar rotundamente las explicaciones anteriores, voy a proponer otras que me parecen más de fondo:

1. La cultura sigue sin descender del elitismo, sigue estando reservada a los adeptos incondicionales de siempre, es decir, a las clases sociales de siempre.

2. Para hacerse extensiva, en la sociedad en la que vivimos, la cultura tiene que ser presentada como objetivamente necesaria si quiere llegar a sus consumidores; no puede competir desde el olimpo o la torre de marfil con la degradación del gusto a la que nos somete continuamente la televisión. Por ahí puede ir la orientación hacia el populismo a la que se refería R. Sánchez Ferlosio, sin que ella misma se degrade a su vez.

Puede ser posible. Y sin que esa presentación externa, “festiva y refrescante”, constituya necesariamente un dispendio, como frecuentemente observamos.

3. Sigue sin estar claro lo que realmente sirve a los jóvenes de hoy. ¿Para qué necesitan —o cómo les puede atraer— tal concierto coral o de jazz, tal dúo de guitarra y flauta..., si con girar el botón de la tele o de la radio lo tienen? La presencia física de los actores, la voz en directo, la escenografía palpable, lo real y auténtico, ¿para qué si vivimos en la adulteración permanente y no nos resentimos de ello? Tal vez necesiten una cultura más de andar por casa: cómo encontrar trabajo, cómo encontrar sentido a los estudios, cómo confiar en la gente que les rodea, cómo resolver el conflicto en su casa, cómo desembarazarse de tanto escrúpulo religioso, cómo hacerse amigos o cómo creer en el amor...

4. Por último, la cultura no puede confundirse nunca con el espectáculo, con la asistencia, con el ejercicio pasivo de los sentidos. La cultura debe partir de uno mismo, debe decidirse libremente, debe poner en práctica la voluntad de hacer y el hacer por sí mismo. La cultura es egocéntrica: una vez sentido ese placer individual y egoísta, puede uno abrirse a la contemplación estética de lo ajeno, pero difícilmente antes.

¿Se puede hacer algo de esto, hoy en día, en los centros de enseñanza?



Cooperativas en la enseñanza: por una escuela distinta

Gabriel Carmona

Educador en la Escuela infantil ZAGAL.

La escuela infantil, si bien es un fenómeno reciente en el panorama educativo granadino, no deja de tener una cierta historia de dedicación a las edades anteriores a la escolarización básica. El precedente más notable son las *maestras de miga* que "entretenían" o enseñaban canciones y oraciones a los hijos de mujeres trabajadoras, a cambio de manutención o pequeñas gratificaciones.

De una forma u otra, este tipo de servicio ha venido perviviendo actualmente en forma de "guarderías infantiles". La guardería infantil, como cualquier otra forma de entretenimiento asistencial de los pequeños de 0 a 7 años, responde a la necesidad de la pareja en la que ambos miembros desarrollan la actividad laboral fuera del hogar. La realidad de estos centros es variopinta en todos los órdenes: material, cualificación del personal, dotación, instalaciones, etc. La normativa legal existente al respecto resulta vaga, poco operativa y no hace referencia al aspecto educativo que pudieran tener estos centros, a lo sumo una mínimas normas de higiene y seguridad.

La escuela infantil surge a partir de esta situación, por la voluntad de cualificar la atención al niño de 0 a 6 años, a cargo de equipos profesionales (psicólogos, pedagogos, maestros), que muchas veces organizados en cooperativas, preparan y adecúan locales, materiales, y hasta su propia formación, hacia una especialización en la educación de 0-6 años. Esto es lo que caracteriza y diferencia la escuela infantil de la guardería, el hecho de ser un espacio educativo de 0-6 años atendido por profesionales cualificados y con medios suficientes e idóneos para estos niños.

En la escuela infantil cooperativa se pretende, además, conjugar un buen servicio con una posición socioeducativa del colectivo de padres y educadores, que entendemos redundante en mejores posibilidades de desarrollo del niño.

La gestión cooperativa del centro no es un hecho aleatorio, sino la *voluntad de hacer educación* para formar niños autónomos, capaces de participar en una sociedad democrática, de asumir el compromiso colectivo que esto supone; de aquí la práctica en el aula de la asamblea como medio de organización de la actividad del día.

La asamblea como actividad diaria no sólo tiene valores ideológicos, como reflejo del quehacer cooperativo (máximo órgano decisorio de la escuela),



Happy Few

sino que también pedagógicamente es un buen medio para el desarrollo del lenguaje, la expresión verbal, el reconocimiento del otro, etc. (los niños desde pequeños, aprenden a pedir la palabra y a respetar el derecho a hablar de los demás).

La práctica consecuente del cooperativismo supone vivir un modelo económico-social basado en la igualdad, la autogestión y la ayuda mutua, lo cual supone un trabajo constante de relaciones interpersonales, del que surge la necesidad del diálogo como medio de construcción de la personalidad. Este valor cooperativo se asume como educativo en la práctica escolar. La relación es la base de la educación; una buena comunicación, el diálogo adulto-niño en términos no dirigistas, suponen que el niño se siente seguro y acogido personalmente, base para que el niño dirija su actividad a las experiencias sobre los objetos, él mismo o los demás, de donde va recoger un precioso acúmulo de sensaciones y nociones globales de las cosas que enriquecen y desarrollan su capacidad cognitiva.

La importancia educativa de la relación adulto-niño para nosotros, deriva de la importancia que la comunicación y el diálogo

tienen para mantener la cooperativa, o cualquier estructura social. Por tanto, la relación educativa en el seno de la escuela infantil cooperativa no se hace en orden de docente-discente, del que sabe al que no sabe, sino más bien en un tono de igualdad, en la búsqueda de la satisfacción y equilibrio psicológico por parte de niños y educadores, pues el problema no es sólo que el niño aprenda lo que los educadores quieren enseñarle, sino posibilitar un desarrollo integral de éste, para lo cual el educador ha de tener una especial disposición para la escucha de las demandas que el niño realiza. Esto se traduce en una gran flexibilidad de mente y de cuerpo, una ejercitación constante para entender las categorías y el mundo de los pequeños, una amplia sintonía con sus juegos, a partir de cuales va a conocer las nociones básicas de las artes y ciencias de nuestra cultura.

De eso se desprende una consecuencia inmediata, la ausencia de jerarquía y autoritarismo en la escuela.

Un fenómeno al que se le concede quizás poca importancia es a la implicación educativa de la estratificación de poderes en la escuela: ¿cómo percibe

el niño al director del centro, tutor, jefe de estudios, inspector, etc.? ¿y la diversidad de métodos, en el paso de un curso a otro?, ¿qué significa la escuela concebida institucionalmente como órgano transmisor de saberes?

Entendemos en este sentido que la escuela maneja un programa oculto, como diría Ivan Illich, en el cual se enseña más de lo que la propia escuela nos dice que enseña; por ejemplo, si ya el maestro ocupa una posición en el grupo de clase e impone su voluntad a los niños que están bajo su dependencia, dominando todo el grupo mediante el ritual pedagógico, como bien dice Furstena, la figura del director o del inspector cobra una importancia decisiva en cuanto que el maestro los percibe como superiores. El niño, en esta situación, no necesita aprender la jerarquización como reflejo de poder, sino que la "vive" a diario.

La escuela infantil gestionada cooperativamente evita esta organización, así como la masificación que la hace necesaria. La escuela infantil es una comunidad de pequeñas dimensiones, donde las relaciones pueden ser personalizadas y donde el niño puede dominar el entorno suficientemente.

Mantener una estructura de este tipo, cuidando todos los aspectos pedagógicos y de gestión económica, implica necesariamente el trabajo en equipo. Este es un grupo vivo, no se hace por la mera funcionalización de un grupo de profesionales con un programa a cumplir; sino con el debate a partir de la práctica, con un ejercicio constructivo de la crítica y autocrítica. El equipo entiende que cada elemento es responsable de todos los niños, cualquier problema es responsabilidad de todos, asume y elabora las propuestas educativas de tal manera que la educación de 0-6 años vaya marcada por la misma línea.

El educador es el polo de referencia en torno al que van a circular todas las relaciones que constituyen el entramado socioeducativo. En esta edad, su papel no se limita a trabajar con los niños, pues esto sería parcializar su acción, sino que debe actuar como factor de integración entre los diversos medios en que el niño se desenvuelve. Así pone en comunicación a los padres con el niño que se desenvuelve fuera del ámbito familiar y con el medio social (barrio o pueblo).

El educador, al margen de sus funciones, debe realizar un trabajo sobre sí mismo en el que se desprende de prejuicios educacionales anteriores, tendencia a valorar las distintas actitudes de los niños; procura en cambio partir de la observación de estos, adaptarse a la individualidad de cada uno respetando la naturaleza activa del niño y sus procesos de acercamiento a los objetos.

De este planteamiento integrador surge la necesidad de una plataforma estable de relaciones padres-educadores, en la que junto a la comunicación de experiencias se propicia el análisis de los procesos relacionales de los niños a través de los cuales entenderemos mejor al niño; a esto lo hemos llamado Escuela de Padres.

Pensamos este medio como válido para satisfacer las necesidades de actividad y creatividad del niño, pues la escuela procura respetar y potenciar el libre desenvolvimiento de éste a sabiendas de que es la mejor forma de adaptarse a un buen desarrollo de la personalidad.

La escuela cooperativa es fundamentalmente independiente, crítica, inserta en el medio, activa y autogestionada, lo que le permite mantener una distancia del denominado sector privado tradicional y estar por una escuela de tipo popular no instrumentalizada por el Estado ni por las patronales. Es decir, coincide prácticamente con los puntos aprobados por el Congreso de Escuela Pública. ●

Angela Olalla

Lo admirable de lo fantástico es que lo fantástico no existe. Todo es real.

André Breton

Erase una vez, hace mucho tiempo... unos niños que, después de largos siglos de esfuerzo, consiguieron llegar, siendo ya hombres, al salón de un castillo llamado Razón. Desde esa fortaleza divisaban con claridad y con alguna nostalgia aquellos lejanos bosques desde los que habían iniciado el ascenso. Lo habían conseguido, pero tenían la tremenda sensación de haber perdido su infancia en el camino, de haber dejado abandonada su niñez, de haber olvidado su propio origen, de no poder ya explicarlo. Justo de ahí, de esos bosques, de ese otro lado del reino de Razón, donde mandan Maravilloso y Fantasía (las sombras que esconde la otra mitad racionalista como un desdoblamiento de personalidad), saldrán las hadas, esos seres inverosímiles que, recogiendo todos esos elementos perdidos en el camino, los devolverán a sus dueños en forma de relatos que siempre cuentan ese "origen" y siempre insisten en la existencia de todos los elementos de esa pérdida, todos los elementos maravillosos, fantásticos, "féricos", mágicos (es decir infantiles, pueriles, ingenuos, etc.), con un único objetivo: demostrar la capacidad de Razón de guiñarnos maliciosamente exaltando esos elementos que frena. Es curioso, pero, en cierto sentido, me recuerda a Saul Ascher, el personaje de H. Heine, aquel racionalista convencido que negaba a los fantasmas y que al morir se transformó en uno de ellos, pero que sólo aparecía para demostrar, con una lógica irrefutable, que los fantasmas no existen.

¿Qué relatos son esos? Los "cuentos de hadas" que, efectivamente, parecen intentar producir como narración la inmovilidad, la quietud, el estatismo, la no evolución, el "origen". Ellos mismos se nos ofrecen como ahistoriados desde el mismo comienzo, desde el mismo "origen" del cuento: "érase una vez", "había una vez", etc... ¿Cuándo? El punto "original" del texto es el punto temporal en el límite del tiempo y del no tiempo marcado por "una vez" (origen del tiempo) y los impersonales "había", "érase"... ¿Dónde? No se sabe. El país de las hadas no tiene huellas, ni recuerdos, ni juventud, ni vejez. Las hadas no tienen memoria, su país carece de pasado y de futuro. Insisto: son inverosímiles.

Pero ni éstos ni ningún otro tipo de relatos son, aunque lo parezcan, ahistoriados, porque aunque todos entendamos por "cuentos de hadas" esos cuentos de larguísima tradición popular, sabemos que todas las expresiones culturales nacen al abrigo del medio social y que ese medio les impone un sello de clase. En este caso, y al

Las hadas: donde habita el olvido



margen de dónde fueran recogidos, el hecho es que esos cuentos "tradicionales" a que nos referimos (como "Piel de Asno", "Caperucita Roja", "Cenicienta", "La Bella Durmiente del Bosque", "El Gato con Botas", "Barba Azul", "La Bella y la Fiera", "La Bella de los Cabellos de Oro", "El Pájaro Azul", etc...) y que son los

propio "origen", de dónde parte, su propia historia. Es curioso que la burguesía narre así su propio funcionamiento ideológico, como si se mirara en un espejo donde uno se ve al revés. Si la imagen burguesa de la Historia es la evolución desde el origen (Niñez/Fantasia) hasta el fin (Madurez/Razón) cuyo eje sería, en ese tirón hacia adelante, la Razón, el cuento de hadas será el relato en el espejo, pero al revés: describir el "universo infantil" (Origen/Fantasia) desde el "universo adulto" (Fin/Razón) cuyo eje sería, en ese camino de vuelta, la Fantasía, la imaginación, etc.. Las hadas son elementos de esa fantasía, de ese paraíso perdido, quieto, puro y, por tanto, adecuadas, relacionadas directamente con la pureza, la bondad, el origen: el niño. ¿Son verdaderas o falsas? No importa, sólo son inverosímiles, y lo son para evitar que se pueda creer en ellas. Están ahí precisamente para que no se crea en los cuentos, porque un relato inverosímil sólo puede ser veraz si se lo llena de precisión, de detalles verosímiles, de lógica y, a pesar de los guiños carterianos de los primeros, los "cuentos de hadas" carecen de esos rasgos. Como en los sueños, en los cuentos de hadas todo puede suceder, pero lo que suceda, al estructurarse como

lenguaje, sucede muy vaga, muy imprecisamente, con esa vaguedad e imprecisión tan característica de los cuentos que aleja su ambiente de lo real. No representan ningún peligro. No hay que temer que los niños crean en ellas. El universo en que se mueven se suma al mundo real, es otro universo que no pretende ni atentar ni destruir



que contamos a nuestros niños, fueron vueltos a escribir por Perrault, Mme d'Aulnoy, Mme de Beaumont..., a partir de 1697. En ese momento, su sentido era claro: servir de juego y distracción, como género de salón, a las damas y caballeros "preciosos" del reinado de Luis XIV. Pero poco a poco, y ya rápidamente a lo largo del siglo XVIII, se van destinando a los niños. A lo largo del siglo XVIII porque sólo a partir de entonces, y cada vez más, los niños empezarán a ser "infantiles" (igual que las mujeres "femeninas" y el pueblo "popular") y, por ello, necesitados de libros específicos. Hasta ese momento no se les consideraba grupo aparte, y es que ese nacimiento del "mundo infantil" es de origen burgués y está ligado al nacimiento, también por entonces, de un aparato escolar autónomo y, como los otros grupos, originado por la división social del trabajo y de la sociedad en sectores a partir de la consolidación de la burguesía en ese siglo.

¿Qué es ese "mundo infantil"? Muy sencillo. Para la burguesía, que es la que escribe, su

la coherencia del mundo real; en él el encantamiento se da por descontado, la magia es la regla. Gracias precisamente al cuento, la "realidad" (esa otra cara que nos guiña maliciosamente) se presenta como algo seguro y sólido. Buena prueba es el olvido continuo de la fórmula inicial como recurso a la ensoñación. El hecho de que esas fórmulas iniciales citadas y las finales del tipo "Fueron muy felices" (más propias ya del siglo XIX) encierran el cuento y señalan que el paso de lo verídico a lo maravilloso y al revés, se realiza en su interior; es el cuento mismo el que recuerda continuamente la distancia de lo cotidiano (de ahí el insistente superlativo singularizador: "la más bella joven que se pudo ver", "la más altiva y orgullosa que jamás existió", etc...)

Ahora bien, con las nuevas estrategias ideológicas de la sociedad capitalista las hadas han sido relegadas. Se fueron ocultando para dar paso a lo "fantástico", esa rasgadura en el mundo real, esa ruptura de la coherencia, ese imposible por definición desterrado de un mundo donde ha triunfado el

cientifismo, donde no caben los milagros. Y más adelante se ocultarán del todo.

Pero no mueren. Resucitan todos los años. Como el hada de la ilusión protege a los que aún no han perdido la inocencia, ahora que se acercan las Navidades, las fiestas más "puras", las que celebran el nacimiento del Niño, los adultos recuerdan su "cara limpia y pura" (esa "cara limpia y pura" de la ideología burguesa) y buscan para regalar a sus hijos aquellos viejos cuentos que durante todo el año parecen dormir bajo la inmensa masa de comics de todo tipo, pero que ahora se buscan detrás de los estantes como símbolos de la inocencia infantil, en una especie de ritual evocador de aquellos dorados años de la "infancia inmaculada" que los padres reeditan en sus propios hijos.

¿Enseñan estos cuentos? ¿Sirven para "educar" mejor a los niños? Esa pretensión de instruir la demuestran las sucesivas moralejas que los acompañan, aunque en el caso de los primeros a que nos referimos, los de finales del siglo XVII y principios del XVIII, no parecen destinadas para nada a ellos. En todo caso, a las jóvenes damas y caballeros, como teorizaba Mlle. de Lhéritier, sobrina de Perrault, en "Caprices du Destin": "En las diversas descripciones que hay en estas Historietas, se intenta ofrecer a los espíritus jóvenes cuadros que puedan instruirlos divirtiéndoles. Es uno de los principales objetivos que debe uno proponerse en este tipo de obras, pintar tan vivamente los brillantes encantos de la virtud y las heridas dañinas del vicio, que esas imágenes conduzcan insensiblemente a los jóvenes a reflexiones que perfeccionen su razón". Posiblemente lo consiguieran.

¿Y hoy? Ya que estamos en estas fechas, si ustedes han pensado en comprar libros para sus hijos, no se olviden de estos "cuentos de hadas", porque ¿acaso no le serviría a su hija un cuento como "Barba Azul"? Se trata, seguramente, de uno de los cuentos más crueles, con habitación prohibida, huella de sangre indeleble, asesinatos, etc... y sin embargo, dados los tiempos que vivimos, ¿no será todavía válido el comentario que este cuento le merecía a Mme Leprince de Beaumont, escritora y educadora del siglo XVIII? "... confieso que los cuentos de la *Madre l'Oye*, a pesar de ser unos cuentos pueriles, me han parecido más útiles para los niños que otros que hay escritos en un estilo más elevado. Yo, pues, encuentro los medios de hacerles comprender a las niñas, cuando leen el cuento de la *Barba Azul*, los inconvenientes que hay en un casamiento hecho por interés, los riesgos de la curiosidad, los males que puede acarrear no dar gusto a los caprichos de un esposo, la inutilidad de una mentira para evitar el castigo..."

¿Alguien da más?



Barba non facit philosophum



Enrique Gámez Ortega

He leído en el n.º 1 de OLVIDOS el artículo *The Caritas Look* de Guadalupe Ruiz, donde repasa la vestidura humana actual y de los últimos años. En un tono más bien apotropaico y escatológico, trata de exorcizar a fantasmas roperos (*punk*, *new wave*, etc.) que no son "favorecedores" para la persona, antantan contra el "gusto" y además son "inaguantables". El tono del artículo, individualista y poco esclarecedor, me recuerda al de los limpiadores que borran las pintadas en contra de la visita oficial de un señor a una ciudad, o aquella imagen de la sociedad victoriana tapando con faldillas las patas de los sillones por considerárselas fálicas. Como plantea el por qué de una moda o su génesis, me parece simplista, dejando atrás cuestiones sociales y contextuales, condicionantes del gusto individual. No hay que olvidar, como dice Simmel, que la moda recoge dos tendencias: la uniformación y la diferenciación, y por lo leído en su artículo no se sopesan estas corrientes.

Parto de la base de que hay que establecer una íntima conexión entre moda y publicidad, y la relación de éstas con la anti-modas. La moda, como algo ajeno a la fisiología de la persona, es tramoya (la ropa) y pirotecnia (cosméticos, aderezos y quincalla). No es momento de establecer orígenes, sino de ver cómo funciona a nivel interno,

dentro del sistema, este "suceso" social, y cómo funciona en la órbita de lo público, invasora de lo privado. La moda aparece como un lenguaje no verbal, donde el emisor lanza un mensaje visual al receptor. Por supuesto, nuestra percepción está mediatizada por múltiples factores, aparte de los ya propiamente estéticos de la vestimenta: a) en la percepción interpersonal, la visión de la ropa puede estar condicionada por el grado de familiaridad entre emisor y receptor; b) el emisor-receptor se mueve dentro de un contexto psicológico-social, momento y situación en la emisión del juicio estético, etc.; c) lo importante no es llevar un vestido caro, sino saber llevarlo (lo cual nos lleva al tema de que el usuario debe saber manejar las reglas del gusto que le llevarán a que sea bueno o malo); d) la vestimenta desempeña papeles tan dispersos como la atracción sexual o la identificación o no a un grupo de personas, protección exterior frente a los elementos naturales o exhibición social, etc.

Seguimos, creo, en la oposición, vieja ya, entre lo *Kitsch* (anti-modas, improvisación, alocamiento) y el *charme* (elegancia, educación, respeto); en definitiva, buen gusto/mal gusto, pero cuando llega la pregunta: ¿qué criterio es el adecuado para significar si un objeto es de buen o de mal gusto, entramos en el terreno de lo arbitrario.

Igualmente vieja es la pretensión de borrar los conceptos

de "buen gusto" y "bello", emanados de una óptica burguesa y de retórica de salón. Frente a ello nacen movimientos que toman como arma arrojadiza el "mal gusto" (fruto de la contemplación estética de "lo feo"), intentando romper la norma tradicional para situar otra; lo que ocurre es que, consciente o inconscientemente, esa antinorma ya presupone en sí una norma, pues en definitiva, cuando se sigue una moda o una tendencia liberadora (*punk*, *new wave*, etc.) a lo que se llega es a situarse en un lugar donde se lucha en una primera oposición contra el "buen gusto" y en una segunda oposición entre, por ejemplo, lo *punk* y lo *new wave* para ver quién camina más acorde con los tiempos. Al fin y al cabo, lo que se fomenta, como dice Gil Cavo, es algo tan antiguo como la competencia.

Todo se torna enormemente complejo cuando entra en pantalla la publicidad. A través de modistos, vendedores, empresarios, etc., contribuye a fabricar ropa, ideas y tendencias. La moda, dentro de lo que se llama ahora la cultura del vestir (sintomático), es un engranaje más del ciclo industrial. La ropa, presentada ya a la altura de un objeto artístico, es bien de consumo, lo que lleva a la pérdida de un incentivo artístico en beneficio de un valor de cambio (la arruga es bella, La Gioconda ofrece refrescos, Fellini hace anuncios, Beethoven promociona discos). Si a esto añadi-

mos que la moda, servida como elemento cultural, viene envuelta en publicaciones de calidad, el ciclo de reproducción técnica del sistema se encarga del resto.

La publicidad en la ropa se mueve, como en otras cosas, bajo dos señales: "haz esto que hacen todos", "haz esto que no hacen todos", íntimamente unidas a una perpetua idea de integrar y absorber. De esta forma, utiliza especiales reclamos para la clase alta (cochazo, pieles, diamantes), para la media (suarizante, turrón), para la baja (dentrífico, pastillas contra el estreñimiento), y también para la revolución, porque hasta en ella se introduce (el Che, Jesucristo Superstar, cuellos Mao), eso sí, envolviéndola en un halo de perfumes y música descafeinantes. Así fue como la moda escamoteó lo moderno a los hippys y lo ofreció como bien de consumo, de forma que si los hippys regalaban libertad, la publicidad vende libertad sexual y vuelos aerodinámicos hasta con un chicle.

Dicen que podemos saltarnos la moda y su aparato generador, pero pienso que nosotros somos como seres-valla, reclamos publicitarios que inconscientemente nos metemos en las otras personas y les comunicamos visualmente algo que no se nos había pedido. Es la historia de Fausto: compramos belleza pero vendemos el alma. Arte e ideología ahora van más que nunca de la mano.

En el futuro creo que esto se-

guirá más o menos así, y no hay que acudir muy lejos, sólo a nuestra propaganda actual: la matriz ideológica en que se mueve el futuro es la misma que la contemporánea, salvo que el sistema imperante es el modelo capitalista de forma indiscutible e indiscutida, con la existencia de la sociedad de consumo, la moda y el papel social. Posiblemente el hombre se preocupará lo mismo que ahora por la combinación de los colores en el vestir. A propósito de esto, se cree que los colores tienen un mensaje propio y un lenguaje: así el rojo es pasión, con lo cual podemos (o podremos) llevar un conjunto en pesar (negro), triunfo (rojo), desánimo (gris). Y además, ya se sabe: si se quiere tener sensaciones inenarrables beba tónica, el cambio se lo dará su moldeador, la liberación su lavadora y la alegría el vaquero.

La solución, no la sé. Tal vez en la pluralidad que, como señala Aranguren, neutraliza las "totalitarias" presiones sociales. También tomarnos las cosas más a risa. En la Edad Media, cuando un actor utilizaba las marcas externas (ropa, corona, cetro) de un señor (rey, dios, mundo) se decía que alteraba el orden natural de las cosas, rompía el *status* social, el orden establecido. Por eso fue perseguido y excomulgado, pero nunca pereció. Este disfrazamiento o travestimiento puede ser la clave a seguir; pero sin olvidar que el hombre es el único animal que hace el ridículo. ●

¿Quién puede gritar en la calle Duquesa?

Obligado otra vez hablar del Señor Cano, hablar de la Delegación de Educación, todavía sin cambios en su cúspide, todavía con gestos propios del ayer, con gestos más propios de un socialismo de partido único, que de un país donde las aspiraciones socialistas de la gente — ¡oh, sorpresa! — siguen vivas a pesar de muchas cosas innombrables. Y es que este señor Delegado de Educación continúa superándose. Veamos algunos ejemplos. En el mes de noviembre, cuando lo visitaba un

grupo de profesores de BUP para sacar conclusiones acerca de la peregrina actuación de la Administración en torno al tema del puente de Todos los Santos, comenzó el diálogo diciendo, entre otras cosas, "en esta casa sólo grito yo": lo curioso es que nadie había gritado, lo asombroso es que se hacía patente su confusión entre el domicilio particular y la Delegación de Educación, que si es casa de alguien — como se le dijo — lo es de todos.

Unos días después, la Junta

Directiva de un Instituto rural era casi amenazada con expedientes disciplinarios por sostener que no puede enseñar inglés el que no sabe nada de ese idioma, por apoyar a dos profesores que se negaban a enseñar a los alumnos haciendo como que enseñaban inglés. Sobre este asunto hubo bastantes reuniones, llamadas telefónicas, cartas y frases curiosas del Señor Cano: *En bachiller no tenemos obligación de cubrir las necesidades que se presenten, ya que este nivel no es obliga-*

torio. Otra cosa haríamos en EGB. Otra frase bellísima fue: No comprendo la apetencia de los alumnos de BUP por el inglés, teniendo las buenas relaciones que tenemos con Francia. Y en otra ocasión dijo, refiriéndose a las profesoras que se negaban a dar las mencionadas afines: *Ustedes se meten en clase y entretienen a los alumnos: si no saben, pues les ponen el magnetofón.* Toda una labor de renovación pedagógica. Este problema ya está resuelto, en parte porque se impulsó el senti-

do común. Pero vendrán otros problemas y el ingenio del Sr. Cano se pondrá de relieve. O le dará por echar las responsabilidades de sus aciertos a las centrales sindicales que a los pocos días lo desmentirán en la prensa. En fin, para que recordar cuando quitó la palabra a un importante sindicalista de nuestra ciudad en la adjudicación de plazas de Bachillerato. Para que recordar. Volvernos sobre el tema en el próximo número, a no ser que cambien las cosas. ●

Brian Jones: el helado vestigio de un sueño



Jim Morrison:

*Oda a Los Angeles con Brian Jones,
fallecido, en el pensamiento.*

"Soy residente de una ciudad. / Me acaban de elegir para interpretar / al Príncipe de Dinamarca. / Pobre Ofelia. / Todos los fantasmas que él nunca vió / flotando hasta morir / en una vela de hierro. / Vuelve, valiente guerrero, / date la zambullida / en otro canal. / La piscina de mantequilla caliente / donde está Marrakech, / bajo las cataratas / la tormenta feroz / en la que cayeron los salvajes / al final de la tarde, / los monstruos del ritmo. / Has abandonado / tu Nada / para competir con / el Silencio. / Espero que salieses sonriente / como un niño / al helado vestigio de un sueño. / El hombre ángel / con serpientes compitiendo / por sus manos / y sus dedos / finalmente exigió / este alma benevolente. / Ofelia / se va, empapada / de seda. / Sueño de cloro / loco y ahogado / testigo. / El trampolín, la inmersión / la piscina. / Fuiste un luchador / una musa alimzclera de Damasco. / Fuiste el descolorido / sol / para una tarde de televisión, / largato cornudo / sin la señal de la mancha amarilla. / Mira ahora a dónde te ha conducido esto / a un paraíso de carne / con los canibales / y los judíos. / El jardinero / encontró / el cuerpo, rampante, flotando. / Vagabundo afortunado / qué material pálido y verdusco es éste / del que has hecho / agujeros de pinchazos / en la piel de una diosa. / Apestará / camino del cielo / por los vestíbulos de la música. / Sin una oportunidad. / Réquiem por un tipo duro; / esa sonrisa, / esa mirada lasciva de sátiro / gordiflón / se ha elevado / por encima del barro."

Jesús Arias

Hacia mitad de los sesenta, los Rolling Stones eran ya los nuevos héroes juveniles. Los Beatles habían cedido gran parte de su agresividad original en favor de la fama y de las imposiciones del "show-biz". Habían entrado en el letargo de la gente establecida, únicamente preocupada por mantener su "status". Los Stones, sin embargo, no dejaban de alterar el orden público, acentuando su actitud provocativa cada vez más a medida que pasaba el tiempo. No habían perdido un ápice de su aire ultra-violento y lleno de vitalidad. Mientras los Beatles comenzaban a vivir su período de decadencia, los Rolling Stones entraban en la fase ascendente. Eran el fruto prohibido, el nuevo arquetipo a imitar, la postura que deseaba tomar desde un chico recién salido de la escuela, hasta el aristócrata más "in" de todo Londres.

Y al frente de los Stones no se encontraba, como se pueda pensar, Mick Jagger. Aún no bailaba en las actuaciones, ni agitaba el trasero ni sacaba la lengua. Era sencillamente el cantante, porque quien llevaba el liderazgo de la banda, quien personificaba esa actitud hedonista tan característica del grupo, se llamaba Brian Jones.

Brian le había dado a los Rolling Stones, aparte del nombre, ese sonido particular, libertino y salvaje, en el que se combinaba el Rythm & Blues descarnadamente sexual con los sonidos más exóticos que pudieran encontrarse. Brian era el verdadero motor musical de la banda. Jamás compuso un tema para los Stones, pero era él quien

arreglaba las canciones y les daba el toque justo, el sonido sucio, compacto, agresivo. Sabía manejar una docena de instrumentos, y podía aprender a tocar cualquier cosa que le pusieran delante en cuestión de media hora.

Pero Brian Jones era algo más. Representó el sex-symbol absoluto de los años '60. Cada gesto, cada movimiento bajo la luz de los focos, despertaba una especie de convulsión orgásmica masiva entre la muchedumbre de jovencitas que acudían a los conciertos de los Rolling Stones. A Brian le bastaba con agitar su melena rubia detrás de las bambalinas y derramar esa mirada eléctrica y obscena, mezcla de niño perdido y vagabundo sado-masoquista, para conseguir que miles de chicas se orinaran sobre sus asientos. El era el verdadero objeto sexual de los Stones, el centro del escándalo.

En una época en la que el corte de pelo era de estilo militar americanoide, Brian se dejó crecer la melena casi hasta los hombros. En una época en que lo más atrevido que se podía llevar era una corbata de colores, él se vistió con ropas terriblemente andróginas. En una época en que los Beatles cantaban "All You Need Is Love", Brian se hizo una foto vestido de oficial nazi pisoteando una muñeca. Llevó, hasta sus últimas consecuencias, esa forma de vivir de los Stones, el espíritu del LSD, la psicodelia del cielo y del infierno, el sueño-pesadilla, el sexo en lugar del amor, la sangre en lugar del sexo, la muerte en lugar de la sangre. Y, como todo aquel que es capaz de revolucionar una dé-

cada dentro de su propio cerebro, Brian Jones acabó en el fondo de una piscina, atiborrado de Sabutamol, un 3 de Julio de 1969. El primer muerto de la segunda generación del rock'n roll.

Fue entonces cuando Mick Jagger empezó a bailar y a vivir en el papel de Satán. Hasta aquel momento, el Príncipe de las Tinieblas, el niño vudú de la banda, había sido Lewis Brian Hopkins Jones. Los ojos vidriosos, la mirada perdida en un rincón del cerebro, la vida a toda velocidad, era patrimonio exclusivamente suyo. Su propio mito le desbordó, su sensibilidad afectiva saltó en mil pedazos cuando los Rolling Stones se convirtieron en los Rolling Stones. Su personalidad, vulnerable y frágil, no pudo soportar pertenecer a un grupo que siempre vivió al borde del abismo a causa suya. Ese fenómeno de retro-alimentación hizo añicos su carácter. El resto de la banda lo pudo amortiguar, pero él no. Cuando Jagger le habló de un retiro voluntario, Brian intentó acuchillarle y después suicidarse. Demasiado explosivo para vivir. Brian lo sabía. Quizá por eso se negó a emerger cuando estaba en el fondo de su piscina, veinte días después de haber dejado oficialmente a los Stones. Quizá por eso, Pete Townshend, al enterarse de su muerte, dijo: "¿Que Brian ha muerto? Oh, bueno, es algo normal. Brian muere todos los días", y quizá por eso, Anita Pallenberg, el gran amor de Brian, y al que había dejado por Keith Richard, dijo: "No, Mick no ha muerto. Gracias a Dios no ha sido él. Sólo se trata de Brian".

Cátedra Manuel de Falla

El miércoles 21 de noviembre se inició el curso de la Cátedra Manuel de Falla (Universidad de Granada) con el concierto a cargo del joven pianista Francés Herve Billaud.

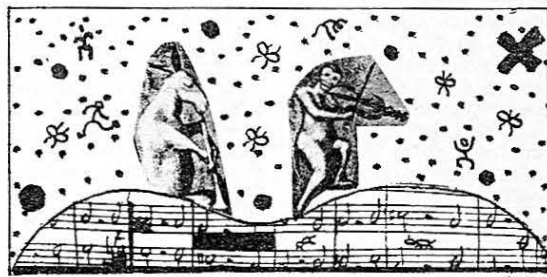
El profesor Martín Moreno, director de la Cátedra, pronunció unas palabras al comienzo del acto con las que señaló la necesidad de enfocar las actividades de la Cátedra desde otra perspectiva, es decir, darle el carácter investigador y docente del que ha carecido hasta ahora. "Es necesaria —dijo— la reestructuración de la Cátedra, ya que existen problemas de tipo económico" (la subvención con la que se contaba por parte del Ministerio de Cultura ha desaparecido al producirse las transferencias). "Esto no quiere decir que no vaya a haber conciertos —continuó—; habrá, aunque no en función de los so-

cios y no como única meta de la Cátedra, sino conciertos con carácter pedagógico, con carácter gratuito o a precios muy reducidos".

Así, el mismo profesor nos introdujo a continuación el programa de esa noche, que se encontraba dentro del ciclo de música de piano (del barroco al siglo XX). Los presentes pudimos gozar de una audición valiosa, del pianista Herve Billaud, que sólo cuenta 19 años. Pero hay que decir, sobre él, sólo que nos dejó absolutamente boquiabiertos.

Técnica depurada al extremo e interpretación limpiísima. El concierto se convirtió en una clase magistral, la clase de un maestro mucho más joven que la mayoría de los presentes.

Interpretó obras de F. Couperin, Beethoven, Liszt, Merlet y Ravel.



II Semana Cultural Santa Cecilia

El pasado lunes, día 17 se inició la II Semana de Música organizada por el Conservatorio de esta ciudad.

La primera de sus actividades musicales fué el recital de canto a cargo de la soprano Inmaculada Burgos. La respuesta cortés del público no debe confundir las cosas; es más que discutible la necesidad de programar sesiones como ésta que hacen poco por el bel canto y la música culta en general.

Afortunadamente, no todas las noches son lunes. El día 20 de noviembre pudimos disfrutar de un muy decente recital a cargo de Gloria Medina (guitarra) y Lirio José Palomar Faubel (flauta). La interpretación, especialmente la segunda parte, (P. Renaudin, F. P. Demillac, H. Villalobos, G. Jaffe, T. Eastwood), fue sencillamente deliciosa, tanto por la belleza de las propias obras como por el sentido del gusto que demostraron los intérpretes. Hay que destacar el acierto de su programa, que una vez más ejemplificó cómo se puede crear belleza con pocos elementos técnicos y mucho talento. Es digna de mención la originalidad

de obras como la "Distribuição de flores" (H. Villalobos) o "Urrapuri" (T. Eastwood).

La semana cultural de Santa Cecilia contó también con la actuación de *Los niños cantores de la catedral de Guadix* y con la de Los Premios del Conservatorio granadino 83-84 Ignacio Avalos (guitarra), y Margarita Bedmar e Ignacio López (clarinete y piano). Además, el siempre bien recibido maestro Juan Alfonso García participó en los actos, el viernes 23 de noviembre, con una conferencia sobre "Valentín Ruiz Aznar y la música granadina de su época".

Queremos insistir desde aquí en la necesidad de que el público granadino pueda escuchar —con carácter de normalidad—, conciertos de buenos maestros. Con ejemplos como el de la ya citada soprano será imposible impedir que "los no informados" sigan viendo en la música clásica un asunto cercano a la extravagancia. Para los informados, no es tampoco aconsejable el estado de perpetua insatisfacción.

M. F.

El curso de los astros

Sobre Lorca: suma y sigue

Recientemente se ha presentado en nuestra ciudad el nuevo libro de Antonina Rodrigo *Memoria de Granada. Manuel Angeles Ortiz y Federico García Lorca*. No se puede negar el acierto del título, auténtico reclamo para todos cuantos queremos profundizar en el conocimiento de una Granada que ya se fue y también para ese otro público ante el cual el solo nombre de Federico es poderoso imán de atracción.

Pero si el título es un acierto, el contenido no alcanza las cotas que éste hace esperar. La verdad es que el trabajo, en su conjunto, da la impresión de estar hinchado artificialmente. Al lado del documento directo de Manuel Angeles —única novedad y verdadera aportación de este libro—, la autora toma y retoma momentos, nombres, situaciones archiconocidas por haberlas podido leer (al menos para los que se preocupan mínimamente de temas granadinos)

en multitud de obras, publicadas unas hace muchos años y otras de reciente aparición. En unos casos, la autora cita la procedencia, pero en otros el lector tiene que llevar a cabo una auténtica labor de rastreo, cosa no muy difícil por otra parte.

Con ello, el testimonio de Manuel Angeles Ortiz se pierde y se diluye en una ambientación que —quizá por querer ser tan amplia—, va y viene incontroladamente. En ella se mezclan multitud de aspectos, ante los cuales uno queda perplejo: refranes populares, los entierros en Granada (a los que se dedica un capítulo completo!); las representaciones teatrales, alternan con la actividad de los miembros del “Rinconcillo”, actividad —repito— hartamente conocida ya, etc.

Al lado de ello, la correspondencia de Melchor Fernández Almagro, imprescindible para todo el período de la Granada

de 1918 a 1936, se utiliza indiscriminadamente y de una forma bastante arbitraria, alejada de su contexto general. De ella no se toma el dato de interés, el punto de referencia exacto, sino que se transcribe ininterrumpida y literalmente, en una sucesión de textos que termina por resultar abrumadora para el lector.

La aportación —queremos dejar bien claro— es el testimonio de Manuel Angeles Ortiz, un testimonio vivo, y, por lo tanto, lo suficientemente valioso en sí mismo. Aquí no hay que restarle mérito alguno a Antonina Rodrigo por una iniciativa feliz. Pero ese testimonio hubiera quedado reducido a treinta o cuarenta folios. Y eso, no era un libro.

No hay duda de que las exigencias editoriales son grandes hoy día; y que esas exigencias van en función de un mercado seguro. Pero en manos de los autores está el negarse a esa fácil especulación del libro. ●

Antonio Muñoz: señal de salida

Hay un día —peligroso e imprevisible— en el que algunos deciden sustituir la ciudad. Empiezan entonces una segunda vida en la escritura, a la que piden que invente nuevos personajes y una nueva topografía.

Desean, sobre todo, quedar atrapados en la misma trama que, tan ciudadosamente, van componiendo. A veces, el éxito corona la empresa y es absoluta la confusión entre las dos ciudades que viven. Gozan entonces de una libertad hermosa y clandestina, también punzante: es posible multiplicar hasta el infinito los lugares —secretos, escasos— elegidos para que en ellos resida aquel solo instante de privilegio que ahora puede hacerse tan extenso como abarque la memoria. Paradójicamente, semejante estrategia de animal huido resulta ser enormemente eficaz para conocer mejor la realidad negada, la ciudad de origen. Cuando el impostor descubre esto, sólo

tiene una salida: ser fiel a la escritura.

El Robinson urbano (Silene Fábula, Granada, 1984), de Antonio Muñoz Molina, tiene ese carácter de señal de salida. En los textos reunidos en este volumen —publicados antes en la prensa local— puede asistirse a ese proceso de sustitución de la ciudad que tiene lugar ante el lector sin ningún tipo de pudor y que se cumple como la decisión más firme. Sobre todo, nace ahí esa escritura singular que se hunde en la inspección minuciosa de unos matices que, tal y como se van articulando, acaban por designar verdaderos puntos de fuga. El resultado es inusual: la lectura de estos artículos que fueron apareciendo con periodicidad semanal parece la de un único texto. Hable de lo que hable, Antonio Muñoz sólo hace una cosa: fundar el territorio de sombra que ha de ser su ciudad favorita. Feliz él. ●

Mil in-olvidables

Juan Jesús García

THE DOORS

La primera vez que escuché al grupo de Morrison, recuerdo que el organillo me recordaba necesariamente a un grupo de verbena. Acababa de morir el cantante solista y por curiosidad escuchamos un sencillo que llevaba la firma del grupo. Éramos los más tímidos de la pandilla, los que, incapaces de decirles a las niñas que encendieran nuestra pasión, preferíamos que Jimmy les gritara “¡Light my fire!” Con demasiada frecuencia, ellas ni se enteraban. Una pena.

A pesar del irreprimible tufillo verbenero, había algo en el grupo que no estaba codificado antes. Era la voz, ESA VOZ seductora, morbosa e intensa de Morrison. Como después se demostraría, EL era los Doors.

Cuenta la leyenda que tocando en el “Whisky a go go” de Los Angeles, en pleno trance Morrison varió la letra de “The End”, cosa que hacía frecuentemente, y que cuando proclamó que estaba allí para matar a su padre y violar a su madre el servicio de seguridad los arrojó intempestuosamente a la vía pública. Esa tenía que ser la letra definitiva. Y con esa letra “The end” está recogida en este disco, junto con el primer repertorio del grupo, sangrantemente cantado por Morrison. Canciones de cabaret alemán, como “Alabama song” con la firma de Brecht, canciones de provocación como “Twentieth

century fox” o “Light my fire”, canciones esperanzadas como “Break on through” o el “Take it”, y canciones de mortales momentos como “End of the night” y el magno trip “The end”. A fin de cuentas, no es más que una fiel imagen de los muchos momentos por los que se movía vertiginosamente el letrista y vocalista James Douglas Morrison. Un conflicto de tendencias, tensiones y pasiones hecho carne capaz de provocar simultáneamente deseo y repulsión, de desearse y de odiarse incluso a sí mismo en una debacle de alta intensidad con la que jugó durante sus años de vida pública. Oír a Doors puede provocar sonrisa: ese organillo, esa guitarra...; pero cuando el rey lagarto aparece en escena, el pelo se sigue poniendo de punta. ●

LED ZEPPELIN

Supongo que se les debe considerar como uno de los nombres que llevaron el rock hasta los excesos que provocaron el odio al gigantismo. Supongo que el epíteto de “dinosauros” no podría ser colgado a alguien mejor que a ellos. Pero a pesar de los pesares sus primeros cuatro elepés llegaron a estar en las listas de ambos lados del atlántico hasta la friolera de ¡cuarenta semanas! Y si me decido sólo por uno de los cuatro discos, el primero, es por que en él LZ son un apunte más que comedido de lo que después se les iría de las manos.

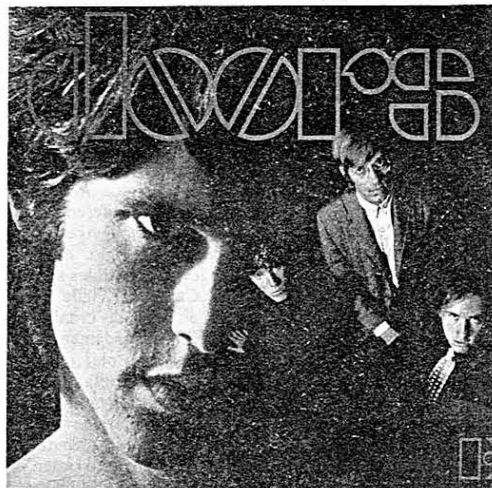
Corría el año 68 y la Atlántic apostó la astronómica cifra

entonces de doscientos mil dólares por un grupo recién formado. Con gente muy joven perteneciente a la esfera del blues blanco. El resultado, al primer giro de bola, fue este disco y, ¡bingo! Led Zeppelin llegan incluso a batir el record de asistencia a un concierto, en poder de los Beatles.

Decir —como se ha dicho— que en este disco se sientan las bases del rock duro es tan incierto como injusto. ¿Para quién queda entonces el arrollador “You really got me” de Ray Davis? Este es básicamente un disco de blues, en el que se versionan clásicos de W. Dixon y hasta temas tradicionales, junto con las primeras composiciones de J. Page.

Aquí te puedes encontrar desde fieros rasgueos de guitarra eléctrica hasta emocionantes momentos en los que una acústica dibuja arpeggios llenos de lirismo por debajo de la garganta-cuchilla de R. Plant. También encontramos en él los primeros desvarios trascendentes y orientales del cuarteto. Un disco que tiene de todo, desde lo que cogieron para seguir hasta lo que abandonaron en el camino.

Unos discos pueden ser importantes por su valor intrínseco, o también por las reacciones que provocan. Los de Led Zeppelin se pueden valorar de ambas formas, como los de un grupo clave de los setenta y como la diana de las iras que provocaron el crack del setenta y cinco. De ambos modos, no se les puede olvidar. ●



Publicidades

Manuel Romero

"Es necesario subrayar muy claramente que el lenguaje plástico está cada vez más cerrado al gran público, quedando las claves de su comprensión en poder de un reducido número de iniciados"

Juan Vida

Hace pocas fechas pudimos comprobar cómo una propuesta de arte actual (léase joven o, por seguir las bases de la muestra, para menores de 35 años en cuanto a participantes), en su segunda edición, ha alcanzado una calidad y un grado de madurez en cuanto a gestión muy difícil de lograr si no se tiene en cuenta la ilusión y el esfuerzo de los organizadores.

Esto no es endulzar el pastel: ha existido cierta polémica en torno a la exposición, al Fallo del Jurado, a la argumentación de las secciones... Y continuará existiendo esa chispa que consigue convertir a la actividad en torno a mundo del arte —sin mayúsculas— en escaparate de la sociedad en un momento de su historia concreta.

Espacio Público era el nombre que la temporada pasada ceñía una iniciativa ambiciosa. Un grupo de artistas fue realizando exposiciones de los resultados de su actividad privada en diferentes poblaciones. Esta especie de procesión laica culminó en Granada capital, con una exposición facta en un local poco común: un ala de un mercado, en el barrio del Zaidín. El Excmo. Ayuntamiento de Granada respaldaba el evento y sus consecuencias.

Como cronista de mi memoria recuerdo la enorme y fría sala de hormigón, el entusiasmo de Juan Vida y Antonio Ramón al preparar aquel espacio para que el público leyera una serie de claves en lenguaje visual. Tampoco olvido ciertas reacciones de los espectadores. Y omito alguna que otra suspiración.

En esta ocasión el decorado ha sido muy distinto. También ha variado el mecanismo inter-

no que movía la idea. Del respaldo municipal al patrocinio institucional, de la camaradería aventurera a la selección de un Jurado nombrado a tal efecto, de un espacio inicialmente público y convertido en experiencia privada de públicos (Merca-80 Zaidín), a un espacio privado que se habilita para experiencia pública (Palacio de los Condes de Gábria).

Las cerca de 250 obras participantes fueron cribadas para llegar a las 30 previstas por un Jurado compuesto por los siguientes nombres: Rafael Canogar, Martín Chirino, Miguel Logroño, Francisco Calvo Serraller, Ricardo Cristóbal y Manuel Palacios. El público que contempló la expresión de unos esfuerzos y un interés por la difusión de la cultura presente fue —cómo no— un público joven, incluso infantil, debido a la asistencia de grupos escolares con su correspondiente profesor.

La ambición es el factor común que homologa las actividades: se trata de crecer hacia fuera, adecuar locales y dotar de infraestructuras posibles las diferentes poblaciones, implicar a los sectores de la enseñanza, informar didácticamente a los "participantes" de la "muestra".

De objetivo el futuro. Habrá que determinar cauces para las nuevas propuestas plásticas, incorporar a esta iniciativa —sin anquilosar aún— sugerencias y complementos que procedan de otras instituciones, crear, en definitiva, una plataforma a nivel provincial y con proyección nacional, de los diferentes medios de expresión vigentes en esta década del siglo.

Las lecturas posibles son variadas. Cada cual vigile su sa- yo. Mi función de cronista ni gustosa ni obligadamente termina aquí. Este país que hoy habitamos desarrolla públicamente una actividad muy ligada a su historia anterior: fosilizar los momentos, transmutarlos en una experiencia de orden intelectual y jugar al difícil juego del hacer.

Casi dunas

Como anunciábamos en nuestro número anterior, el día 10 de noviembre se presentó la carpeta CASI DUNAS, con poemas de José Carlos Rosales y dibujos de Julio Juste, en la *Galería Palace* de nuestra ciudad. Dejando a un lado el dato anecdótico del robo del primer ejemplar de la edición de la carpeta que comentamos, recordemos unas palabras de la presentación que realizó Enrique Vergara: "Los textos de José Carlos Rosales sugieren un viaje; no sería fácil ni breve de explicar, pero sugieren un viaje que no acaba bien. Quiero leer en ellos una metáfora general de la aspereza de lo cotidiano (...). La iluminación del dibujo de Juste me remite a un verso del primer poema: *apenas sin abrir los ojos*. Son esas las manchas que aparecen y desaparecen de nuestra memoria como el único paisaje real que veremos, miremos hacia donde miremos: paisaje que huye, paisaje que perdemos".

Terminemos diciendo que el trabajo de CASI DUNAS nos atrae. Y que los óleos de Julio Juste mostrados en *El Mirador*, exposición que se clausuró el pasado 24 de noviembre, conquistan nuestro ánimo. ●

Sombra del agua

En medio de la tormenta levantada por la sospechosa intención municipal de permitir la urbanización de los Alijares, aparece tímidamente, como pidiendo la palabra, la carpeta *Sombra del agua*, compuesta por cuatro serigrafías de Juan Vida y cuatro sonetos de Javier Egea, que se reúnen bajo una cubierta de metacrilato. Por una vez, los dos artistas granadinos muestran los mismos objetivos que el capitalismo: la Alhambra, aunque ellos se conforman con la *Escalera del agua*, ese lugar poco edificable, por ahora, que formó parte de la mitología poética de Juan Ramón Jiménez. *Sombra del agua* sirve para manifestar de nuevo la capacidad técnica de Javier Egea y para dar a conocer las primeras serigrafías de Juan Vida, si descontamos una pequeña serie mostrada en su exposición *Irre a Santiago*. Junto a otras aparecidas anteriormente, esta carpeta vuelve a reafirmar el buen momento que vive Granada por lo que se refiere al diseño, que va mucho más allá de los cuantiosos carteles culturales que animan cotidianamente las calles de la ciudad. ●

De paso por el mirador

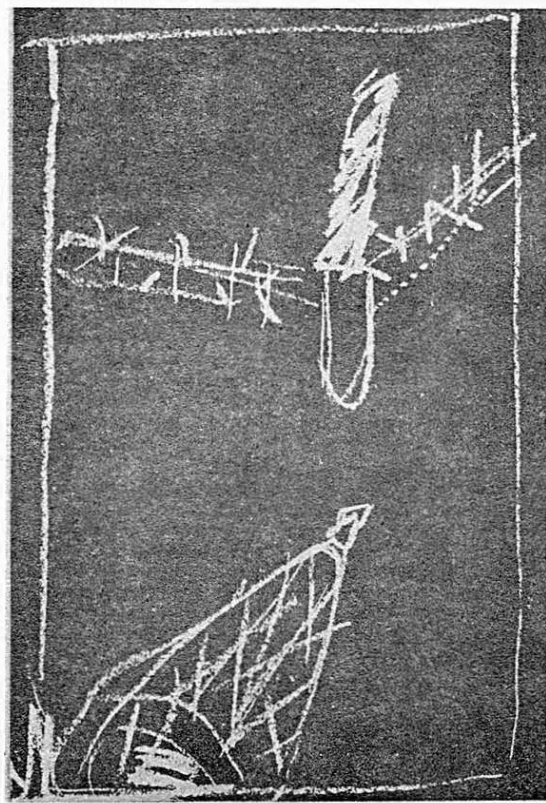
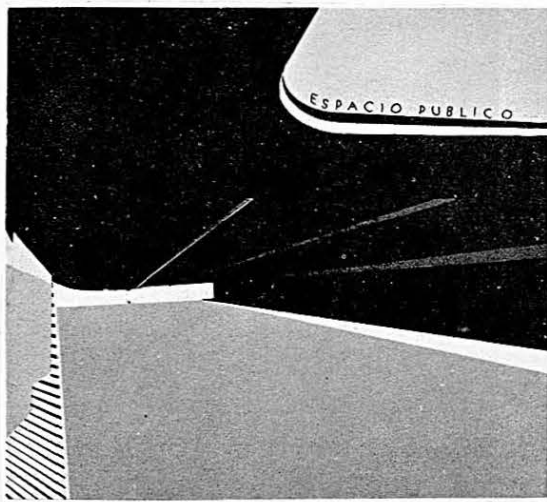
Alvaro Salvador

Se ha hablado (hemos hablado incluso en OLVIDOS) de la pintura de Julio Juste como un ejemplo de "madurez" y de "trayectoria". No vamos a repetir, una vez más, los ya manidos lugares comunes de su trayectoria, pero sí sería interesante insistir, al hilo de su más reciente exposición, "El Mirador", en la trama que ha tejido su madurez plástica. La madurez de este pintor —tal y como dejó dicho su muestra "Las Vegas"— resultó ser una sabia mezcla de serenidad técnica y sensualidad conceptual en el marco de una más que ortodoxa abstracción. Quienes habían sentido frío ante los desamparados trazos de un J. J. en formación, no tuvieron otro remedio que desplegar sombrillas protectoras ante el desconcierto caliente de su obra más personal. Y entonar el "mea culpa" que sólo los amateurs saben entonar con tanta maestría.

De cualquier modo J. J. pareció quedar catalogado por tírricos y troyanos. Un extraordinario pintor —más de lo que muchos esperaban— de la llamada "segunda generación" de pintores informalistas que, de la noche a la mañana, se había erigido, junto con Pablo Sycet, en el más cualificado representante de la "New Escuela Andaluza". Esto es, J. J. había obtenido el doctorado y, además, en la Capital del Reino. Una brillante carrera "académica". Y digo académica con plena conciencia de lo que digo. Porque ¿no es cierto que a estas al-

turas de siglo "la abstracción" puede considerarse como una práctica "clásica"? ¿No es ese el sentido de un aprendizaje perfectamente estructurado —el de J. J.— que se propuso dominar en distintas etapas la línea, el volumen y el color, por ese orden? ¿No existe una línea plástica perfectamente definida desde Rothko a Dieborkorn, en la que J. J. ha pretendido inscribir su nombre?

No obstante, por muy académica que pueda haber sido su madurez, en el caso de J. J. nos encontrábamos siempre con un pintor debajo —quizá ninguno de sus maestros aporte la pasión que él aporta— y eso se nota en este "Mirador". Y se nota precisamente a la contra. Quiero decir, que debía ser muy consciente de la etapa académica que atravesaba, puesto que, una vez dominada, no ha dudado mucho en saltar nuevamente al ruedo. Al ruedo no ya de la novedad, sino a un ruedo, una vez más, estudiado y calculado de modo profesional, en busca de caminos, formas, sentidos y, me atrevería a afirmar, un trazo definitivamente personal. Es curioso que ese nuevo ruedo esté lleno de "figuraciones", de sugerencias figurativas, apenas esbozadas, acaso diluidas, quizás fantasmales, pero figuras sin duda. Pienso que se trata del definitivo reto con el que se enfrenta J. J. Pienso también que la nueva propuesta está mucho más madura "sobre el papel" y que el trabajo de lienzo permance a la espera de tremendas sorpresas. Es, en definitiva, un paseo por el "mirador". ●



El cuarteto de Alejandría

Noticias de América



Las cuatro novelas de Nathanael West (*La vida soñada de Balso Snell*, *Miss Lonelyhearts*, *Nada menos que un millón* y *El día de la langosta*) reunidas en el volumen *Narrativa completa*, fueron publicadas en los años treinta; su autor murió joven, un día después que Scott Fitzgerald. West tiene un interés muy especial: es el surrealista de la generación perdida. La Europa que él recogió en aquella enloquecida peregrinación de jóvenes escritores norteamericanos, fue la más arriesgada, la que había producido con el surrealismo una estrategia del lenguaje capaz de explicar, por ejemplo, la distorsión de lo que aún no se llamaba "american way of life". *Miss Lonelyhearts* es, desde luego, su mejor obra; quien quiera entender todos los matices

de esa asombrosa creación (inspiración cercana, por cierto, de una reciente y estimable novela de Raúl Núñez, *Sinatra*), debería tener en cuenta otras dos obras anteriores, sin las cuales, por lo demás, no se acaba de comprender la literatura norteamericana del siglo XX: *Winesburg Ohio*, de Sherwood Anderson, y *Maggie, una chica de la calle*, de Stephen Crane. Es un consejo que, con toda seguridad, agradecerá el lector. En *Miss Lonelyhearts*, en fin, podrá comprobar hasta qué punto García Lorca acertó en lo que dijo sobre ese estadio mortal de la humanidad que es el corazón de la gran urbe, la metrópoli del imperio en que vivimos.

• Nathanael WEST, *Narrativa completa*, trad. de J. Alfaya y B. McShane, Bruguera, Narradores de hoy, 1983.

Sobre detectives y rosas



La Rosa de Alejandría es el título de la última novela de Manuel Vázquez Montalbán, ese extraño animal barcelonino y literario, poeta novísimo un día, enredado en la crónica sentimental de nuestras derrotas, novelista después, bajo el intento de hacer posible un estilo español de novela policiaca, y espléndido columnista siempre, demostrando que se puede ser lúcido y estar al día, que es posible vivir con seriedad en la última página de los periódicos o en los suplementos semanales.

Desde las más profundas devociones hasta las críticas más severas sobre su técnica, las discusiones sobre el valor narrativo de Vázquez Montalbán son bastante frecuentes. Esta brevísima reseña no pretende resolverlas, sino aconsejar la lectura de esta novela, previniendo además a los lectores sobre dos crímenes, uno cometido y otro por cometer. Peligra la vida de Pepe Carvalho, el personaje de Vázquez Montalbán. La figura del detective suele ser fundamental en la estructura del género policiaco. Los detectives de la novela-problema fueron sabios todopoderosos que aseguraron la normalidad social de los buenos ciudadanos. Los detectives de la novela negra vinieron a demostrar que la violencia es anterior al crimen, porque vivimos sobre un volcán de educadas apariencias. En *La Rosa de Alejandría*, se avanza tanto en este camino que el protagonista pierde todo poder resolutorio y el lector llega a tener más datos que el propio detective. Creemos que esta manera de pensar la novela policiaca anuncia la muerte de Carvalho, y que Vázquez Montalbán apretará de un momento a otro el gatillo. Este es el crimen a cometer. El cometido se basa en una prosaica cuestión económica. A los dos meses de que los apresurados lectores de Vázquez Montalbán pagasen 850 pesetas por *La Rosa de Alejandría* (Planeta, Barcelona, 1984) apareció en los quioscos una edición de bolsillo bastante digna (Seix-Barral, Barcelona, 1984) a 195 pesetas, perteneciente a la misma familia editorial. Como puede verse, ser un divino impaciente de la literatura cuesta hoy, en época de crisis, 665 pesetas. Leer en España es también llorar, señor Lar(r)a.

Otra vez el paraíso

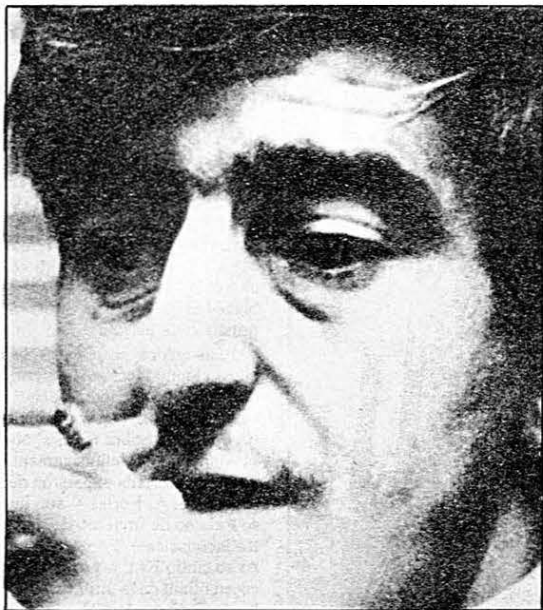


En una Edad obsesionada por el "look", por la marca frívola de la belleza y por el atractivo social de la brillante inteligencia, una Edad tal y como la que nos ha tocado vivir en este contradictorio y múltiple fin de siglo, hay escritores que tienen mucho que enseñar. Uno de ellos es sin duda Francis Scott Fitzgerald. Sus libros, que en realidad son siempre el mismo libro, saben a poco para el lector que se adentra en ellos, sus relatos también. Quizá por eso los editores han emprendido una furiosa búsqueda de originales dispersos, inéditos o no publicados en libro, para ir exprimiendo hasta la última gota este limón amargo y ofrecerla, de tiempo en tiempo, a los lectores más adictos. La última de éstas se titula, muy tiernamen-

te, *Pizcas de Paraíso* y recoge relatos no sólo de Fitzgerald sino de su mítica esposa Zelda, esa mujer que jugando un día al tenis en un elegante club neoyorkino fue despojándose de cada una de sus prendas, porque tenía calor. Sus relatos en este libro ofrecen un añadido atractivo; a Scott ya lo conocemos, ya sabemos como nos fascina, pero la extraordinaria capacidad de Zelda para ser ingenua, cruel, cotilla, tierna y encantadoramente frívola en cada una de las frases que utiliza se parece más a un "manual de mentideros" que a cualquier otra cosa. Especial para postmodernos y otros sentimentales.

• F. SCOTT FITZGERALD y Z. FITZGERALD, *Pizcas de Paraíso*, Alianza Tres, Madrid, 1983.

Oscura ingeniería



La colección de literatura contemporánea que Seix Barral, zombie reanimado por José Manuel Lara, pone cada semana en los quioscos, cumple su entrega nº 12 con la constatación de algo muy parecido a un milagro: el día en que Juan Benet accedió a volverse legible, al modo sorprendente en que algunas veces la divinidad deja de ser un misterio teológico para volverse voz u hoguera. El fruto de esa transparencia se llama *El aire de un crimen* y fue finalista del Planeta hace como un par de temporadas, cuando corría la voz entre filósofos, concejales, poetas y gastrónomos de que era muy cansado y muy rentable escribir novelas policiacas. Lo erróneo de ese rumor lo han demostrado las novelas policiacas que nos vienen regalando sin misericordia filósofos, conceja-

les, poetas, gastrónomos y estilistas de la prosa de cemento armado como Juan Benet, que tiene a su favor, sin embargo, una cualidad indudable: cuando se decide, imagino que como penitencia, a escribir una página no estrictamente soporífera, su escritura tiene una perfección formal y una potencia narrativa, tocada de ironía, que no se ha conocido por aquí desde que Luis Martín Santos publicó *Tiempo de Silencio*. "Gloria me ha dado hacerme oscuro", dirá Benet, como don Luis de Góngora, pero entre las muchas oscuridades que ha de desvelar el lector en la Primera Soledad no hay nada comparable a las descripciones de la geomorfología de Región que comete a veces Juan Benet, confundiendo acaso la literatura con la ingeniería.

Eladio Mateos Miera

Masculino/femenino: ni es cielo ni es azul

1. El cine no es sólo la máquina de sueños, la expresión ideal del proyecto humano. Es también espejo social e ideológico de esas aspiraciones, y es a veces, además, conformador de ellas. Como prueba de esto último valga una anécdota curiosa: en USA la industria algodonera se resistió notablemente después de que Clark Gable apareciera con el torso desnudo al quitarse la camisa en una escena de *Grand Hotel* (1932), porque los hombres norteamericanos dejaron de usar camiseta. Y los ejemplos podrían multiplicarse: el peinado "a lo Sabrina", la brusquedad de Brando, fumar como Marlene Dietrich o bailar como Travolta, etc.

¿Hasta qué punto el cine se limita a reproducir una ideología establecida? Aparte de sus condicionantes industriales (de gran importancia, porque el productor-comerciante ofrece aquello que la demanda exige: productos ideológicamente transparentes, no problemáticos y de fácil asimilación según esquemas archisabidos), no debemos olvidar que el cine es también un producto artístico, y como tal se rige por sus propias normas internas, normas que posibilitan la ruptura: la noción de autor, la creación de un mundo propio que no tiene por qué ser una traslación más o menos literal de la realidad objetiva (y pienso por ejemplo en las últimas películas de Godard), la reescritura de una película en otra, etc.

El arte cinematográfico se mueve, pues, entre estos dos extremos con respecto a una ideología determinada: reproducción/ruptura, asunción/enfrentamiento. Desde cualquiera de estas dos ópticas, el cine se nos presenta como conformador de la conducta humana, sea asegurando al espectador en sus esquemas y hábitos (sociales, sexuales, etc.), sea ofreciéndole una alternativa a esos comportamientos.

2. Y entre esos hábitos está el sexual. Porque estas palabras vienen a cuento del ciclo programado por el Aula de Cine de la Universidad granadina bajo el sugerente título de *Masculino/Femenino*. No están, a mi juicio, mal elegidas las películas que en él se proyectan, aunque sí su orden. Según éstas se intenta mostrar la progresión del comportamiento sexual a partir de un esquema básico, perfectamente identificable con la ideología burguesa, que es el representado en *Senso*, película que según creo debía haber sido la primera en proyectarse. Las otras películas son transgresiones progresivas a ese esquema, transgresiones que se mueven en una dirección: la confusión, más que sexual, genérica, que va desde lo aparente (*Con faldas y a lo loco*) hasta la total asunción de esa ambigüedad (*Laberinto de pasiones*), pasando por el intercambio de roles masculinos/

femeninos (*El matrimonio de Maria Braun*, *Pauline à la plage*).

3. *Senso*, al margen de su grandilocuencia directamente condicionada por una visión estética operística, al margen de su nada gratuito sentimentalismo (a pesar de lo que opinen ciertos jóvenes cinéfilos cuya "heterodoxia" roza precisamente con lo contrario), es un punto límite en la concepción burguesa de la relación masculino/femenino, reducida de esta óptica a la relación macho/hembra. Difícilmente encontraremos otra película donde la relación que pretendo evidenciar se nos presente tan desnuda, tan en esquema; no hay un solo atisbo de confusiónismo. Muy al contrario, la delimitación de los roles masculinos y femeninos es clara y no admite fisuras: el hombre es el conquistador, el duro, el fuerte, comportándose además de una manera

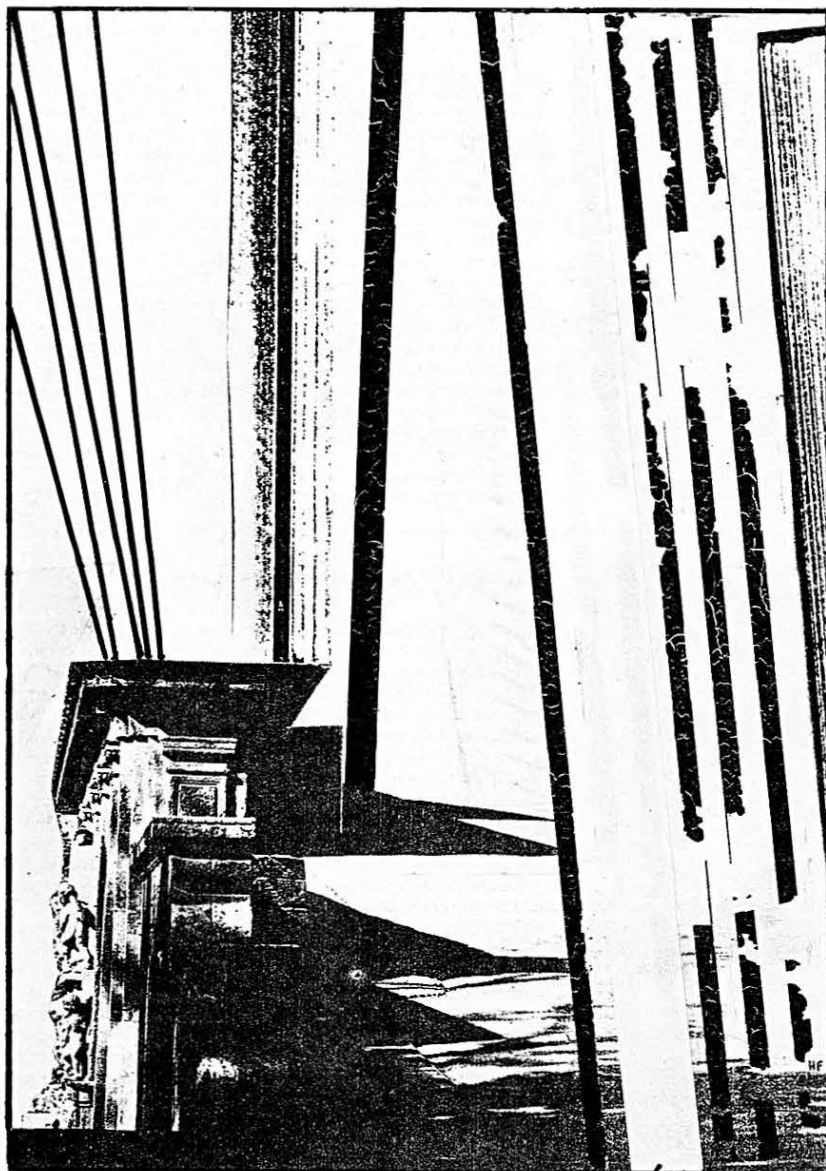
que —se nos ha hecho creer— es típica del macho, es decir, abandonando a la hembra una vez que deja de sacar provecho (sexual, económico) de ella. Y la mujer es la pasiva, la conquistada, la sumisa que padece una dependencia del hombre casi enfermiza. Naturalmente, no podemos olvidar que esta mecánica se inscribe dentro de un género —el melodrama— condicionante, pero aún así es evidente que desde una perspectiva burguesa la película es, cuanto menos, "edificante", porque es la historia de una pasión que, por transgredir la norma social (adulterio, abandono de la familia, etc.), aboca en la destrucción. La visión alternativa sería, por ejemplo, *L'age d'or*, donde Buñuel asume el *amour fou* no como camino de perdición sino, por el contrario, como fuente de liberación. *Senso*, porque es un melodrama y porque además es la historia de

una rebelión personal contra un sistema cuyo inconsciente maneja la película y que condena, por tanto, esa rebelión, no puede acabar más que con la muerte. Todo lo contrario de *Con faldas...*, que termina con risas —porque para algo es una comedia—, pero también con la institucionalización de la ambigüedad, que se desarrolla durante toda la película. No se entiende si no la impagable escena de los tango: dos hombres —uno de ellos, no se olvide, travestido— bailan comportándose alternativamente como hombre y mujer. Si la comedia como tal puede resultar social e ideológicamente inoperante ("El humor —decía Luis Martín Santos— siempre abuelve"), no deja de ser sintomático que a finales de los 50, cuando por ejemplo están apareciendo los primeros movimientos feministas —me refiero al Woman's Lib en estricto,

no a las sufragistas decimonónicas—, se nos presente tal situación, y más desde un medio de comunicación mayoritario manejado con criterio totalmente mercantil. Pero la evolución de lo que se ha venido en llamar "liberalización de costumbres" va impregnando la ideología, o acaso se trate sólo de la conocida terapéutica del capitalismo de apropiarse, desnaturalizándolo así, incluso aquello que sea capaz de cuestionarlo. Algo de esto ocurre en *Con faldas...*, pero no demasiado. La resolución final de la historia del músico travestido y su millonario provoca en el público una oleada tal de carcajadas que acaso le impida apreciar el grado de subversión del mensaje: homosexualidad clara y explícita —la escena de Lemmon con Marilyn y las otras chicas en la cabina del tren es ya premonitricea—, y además con *happy end*.

Y es que resulta incallable la evolución, no sólo sexual (aspecto que al fin y al cabo no es más que consecuencia de este otro), sino sobre todo social, en el seno de la clase burguesa. La incorporación desde la última postguerra mundial de la mujer a las actividades productivas, da lugar a un cierto corrimiento de roles sociales, cambio del que se ha hablado mucho en revistas y periódicos en los últimos tiempos. No hace mucho Rosa Montero publicaba en "El País" una columna titulada "Pasivos", en la que se quejaba —¡viva la incoherencia!— de esa actitud que el hombre está tomando ante diversos fenómenos, y no sólo sexuales. El desconcierto del que siente que le están invadiendo el terreno. El desconcierto del soldado americano ante la respuesta de María Braun en la escena del tren. María Braun es, y no precisamente en el terreno sexual, un símbolo de ese corrimiento, de esa confusión e intercambio de roles. Su comportamiento es masculino, su ascensión social absolutamente paralela a la del mito burgués del empresario que, por su mérito, llega de la nada hasta arriba. Pero su final es el suicidio. Es seguramente el fracaso de una aventura social que necesariamente provocaría una reestructuración considerable dentro de la clase burguesa. La batalla, sin embargo, está aún por decidir. Pero los indicios que tenemos (*Pauline à la plage*, *Laberinto de pasiones*), más evidentes cuanto más cercanos, apuntan a esa dirección del confusiónismo y la ambigüedad de que se habló al principio de este análisis.

Bienvenidos sean estos hechos cinematográficos, signos de un comportamiento social y sexual más tolerante y positivo. Bienvenidos, sobre todo, si nos ayudan a tomar definitivamente ese —en acertada expresión del profesor J. A. Fortes— aún duro Palacio de Invierno de nuestro inconsciente. Porque ¿quién no se sintió ELLA y/o EL en la escena final de la última película de Indiana Jones?



Previsto

6 de diciembre

- Orquesta Filarmónica de Dresde, director Siegfried Kurz. Auditorium Manuel de Falla, 9.00 de la noche.
- *El video histórico* de la Iª MUESTRA INTERNACIONAL DE VIDEO organizada por la Diputación Provincial. Palacio de los Condes de Gabia.

7 de diciembre

- **El cántico espiritual en su IV centenario**, conferencia de Domingo Ynduráin. Salón de Caballeros XXIV. Palacio de La Madraza, 8,00 de la tarde.
- **Tendencias actuales: USA de la 1ª MUESTRA INTERNACIONAL DE VIDEO**. Palacio de los Condes de Gabia.
- **M, el vampiro de Düsseldorf**, de F. Lang y **El gabinete del doctor Caligari**, de R. Wiene. Aula Magna de la Facultad de Ciencias, 7,00 de la tarde.
- **Representación teatral de La Rueda**, de la Semana Cultural de Maracena, a las 20 h.

8 de diciembre

- *Marat-Sade*, de Peter Weiss por el Teatro Carrusel. Localidades 300 ptas. Auditorium Manuel de Falla, 8.30 de la tarde.
- *Tendencias actuales: Europa de la 1ª MUESTRA INTERNACIONAL DE VIDEO*. Palacio de los Condes de Gabia.
- Concierto del grupo de música sudamericana Antara. En el Hospital Psiquiátrico de Granada a las 5 de la tarde.
- Representación teatral de La Rueda, de la Semana Cultural de Huétor-Santillán, 20.30 h.
- Actuación de Mario González, de la Semana Cultural de Maracena, a las 20 h.

9 de diciembre

- *Marat-Sade*, de Peter Weiss por el Teatro Carusel. Auditorium Manuel de Falla, 8.30 de la tarde.
- *Video Arte Español*, de la Iª MUESTRA INTERNACIONAL DE VIDEO. Palacio de los Condes de Gabia.
- Actuación de Mario González, de la Semana Cultural de Huétor-Santillán, a las 20 h.

10 de diciembre

- Exposición de esculturas de Teno. En el Hospital Real hasta el 30 de diciembre.

11 de diciembre

- *El sitio de la Alpujarra*, del grupo teatral Retablo de Las Maravillas sobre textos de Cal-



derón y Pérez de Hita. Invitaciones para alumnos de EGB y BUP. Auditorium Manuel de Falla, 7.00 de la tarde.

- *Nosferatu*, de F.W. Murnau y *El Testamento del Dr. Mabuse*, de F. Lang. Aula Magna de la Facultad de Ciencias, 7.00 de la tarde.

12 de diciembre

- *El sitio de la Alpujarra*, del grupo teatral Retablo de Las Maravillas. Auditorium Manuel de Falla, 7.00 de la tarde.

13 de diciembre

- *El sitio de la Alpujarra*, del grupo teatral Retablo de Las Maravillas. Auditorium Manuel de Falla, 7.00 de la tarde.
- *Régimen de Tutorías en la Universidad de Oxford*, por Mervin Samuel, de la Universidad de Oxford, dentro de las

JORNADAS SOBRE ORIENTACION EDUCATIVAS (TUTORIAS EN LA UNIVERSIDAD). En los locales del ICE, Campus Universitario de Fuentenueva.

14 de diciembre

- *El ángel azul*, de S. von Sternberg. Aula Magna de la Facultad de Ciencias, 7.00 de la tarde.
- *Régimen de Tutorías integrado en el Curriculum*, por José Antonio Benavent Oltra, de la Universidad de Valencia, dentro de las JORNADAS SOBRE ORIENTACIÓN EDUCATIVAS (TUTORIAS EN LA UNIVERSIDAD). En el ICE, Campus Universitario de Fuentenueva.

15 de diciembre

- Conclusiones y elaboración de Documento sobre el *Régimen de Tutorías en la Universidad de Granada*.
- Concierto de piano Tamas Vesmas, organizado por Juventudes Musicales. En el Auditorium Manuel de Falla, 7.00 de la tarde.

20 de diciembre

- Exposición de pinturas de Dis Berlin y fotografías de Alberto García Alix. En la Galería Palace.

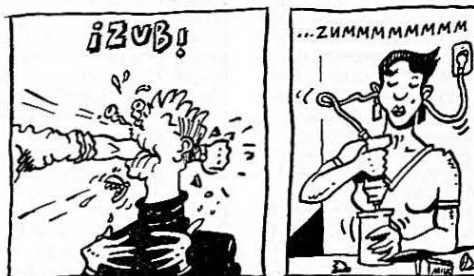
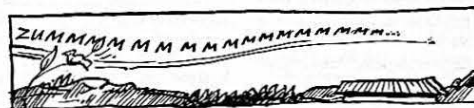
21 de diciembre

- **Granada como ficción**, por un colectivo formado por una veintena de autores. En la Galería Palace hasta el 17 de enero.
- **Objetos producidos por el Gabinete Ciudad y Diseño** y obra gráfica Ediciones del Sur. En la sala pequeña de la Galería Palace.

Además

- Ciclo de cine sobre terrorismo (aún por confirmar): *Las hermanas alemanas*, *El cuchillo en la cabeza*, *La muerte de Mikel*, *Operación Ogro*...
- Exposición de óleos de Antonio Gallego Cañamero. Sala de exposiciones de la Caja de Ahorros, Avda. Divina Pastora nº 3.
- Exposición *Paisajes del Genil y otros paseos* de Jesús Manuel. Hasta el 12 de diciembre en la Galería de Arte Laguada.
- Exposición de grabados de Durero. Hasta el 22 de diciembre en la Sala de exposiciones del Palacio de La Madraza.
- *Problemas de la dirección cinematográfica*, cursillo impartido por Miguel Hermoso y organizado por el Aula de Cine.

Carlos Hernández



Juan Carlos Rodríguez

Se trata ahora de plantearse dos problemas fundamentales al respecto:

1.º La teorización del propio inconsciente ideológico del "nuevo" sistema social, lo que podríamos llamar el "proceso de legitimación de la propia ideología", y que supone a la vez una doble estructura: a) partir del propio inconsciente ideológico para tematizarlo y teorizarlo (que es lo que hacen siempre los filósofos y críticos, escritores, etc., situados en el horizonte de una clase); y b) a la vez, retornar luego a ese inconsciente, (que es lo que hacen la familia y los diversos aparatos ideológicos), para que esa ideología, una vez teorizada, se convierta en un inconsciente admitido y aceptado por todos, no como clasista, sino como la verdad misma de cada hombre, de cada mujer, de cada institución, por encima de todo, por ser la verdad natural, etc. En este sentido vemos cómo no son los mismos elementos los que funcionan predominantemente en un caso y en otro. En el caso primero, las frases de Kant o el joven Marx van desde el inconsciente a la teorización: ahí son acaso los ideólogos (escritores, filósofos, y un cierto horizonte discursivo) los determinantes. En el segundo caso, al contrario, en el retorno desde la ideología legitimada al inconsciente ideológico, son los Aparatos Ideológicos (la familia, las instituciones, la escuela) los determinantes: un proceso que podemos rastrear también desde Nietzsche o Freud hasta incluso el mejor Foucault.

2.º Y aquí el segundo nivel al que aludimos, un simple desdoblamiento del primero: el proceso de legitimación de una ideología no es otra cosa en el fondo que el proceso de hegemonía de esa misma ideología, sobre todo el contexto global.

Así, las cuestiones que hemos planteado antes no tendrían sentido si no se tratara de que por debajo subyace un proyecto ideológico inscrito en un determinado tipo de relación social: el establecimiento de un dominio de clase también a nivel ideológico, el dominio de la burguesía sobre el proletariado, y las contradicciones derivadas a partir de ahí: lo público sobre lo privado, los hombres sobre las mujeres, los padres sobre los hijos, los "normales" sobre los locos o los homosexuales, etc. (pero igualmente a la inversa, por supuesto: lo importante no es quién domine a quién, sino la existencia misma del paradigma de la dominación, esto es, de la lucha de clases). En una palabra: a nivel ideológico, *legitimación* es igual a *dominar*. Es entonces, a partir de aquí, cuando podemos entender el doble significado de la crítica literaria: una vez aniquilado el enemigo (o mejor, en un mismo proceso), hay que establecer un nuevo tipo de crítica, la crítica interna a la propia ideología. Y esta crítica no es sino el mecanismo de su legitimación para alcanzar finalmente el nivel de su hegemonía y evitar así las contradicciones y los huecos inscritos en el nuevo sistema, no ya sólo contra el enemigo latente, sino en el interior de su propio funcionamiento. Pues es obvio que el nuevo sistema también lleva la contradicción dentro: no sólo entre el proletariado y la burguesía, sino entre ésta y sus propias capas subalternas, la pequeñoburguesía sobre todo.

Pero fijémonos en el espejo: en cierto modo, siempre, el fantasma del enemigo deja —salvo si es vampiro— en la lámina de cristal su huella: lo que queda. Así ocurre también con la temática de la sa-

De la crítica literaria y su noción teórica (y II)



ralización: aunque desde Kant a Feuerbach se considere a tal crítica como "acabada", se sigue arrastrando aún la imagen de la religión, esto es, la imagen clave del criticismo burgués de que Dios no es otra cosa que la proyección del hombre (y que sin embargo el hombre seguiría esclavizado a la propia criatura que él habría creado). Pero el problema no es éste en el fondo. La clave de la crítica burguesa radical no es ya tanto que frente a la imagen de Dios esté la imagen del hombre, sino la imagen del sujeto (burgués) frente a la del siervo (feudal: por ahí empieza a entrar la lucha de clases). Parece que es lo mismo, pero presupone un planteamiento radicalmente distinto: la imagen *Hombre/Dios* se mueve meramente a nivel ideológico, mientras que la imagen *Sujeto/Siervo* se inscribe en las auténticas relaciones de producción, porque es imposible el capitalismo, la burguesía, sin el sujeto libre, sin la relación *sujeto/sujeto*, uno de ellos poseedor sólo de su fuerza de trabajo. Por aquí es por donde pasa la noción de crítica en el sentido racionalista, porque lo que se entiende por tal en esta línea es, sobre todo, esa especie de control de operaciones que significa que jamás la imagen del sujeto se ponga en duda; sea un sujeto empresario, proletario, autor, hombre, mujer o crítico. Esto es únicamente lo que el racionalismo burgués entiende como crítica: su propio control interno sobre su figura eje, la del sujeto libre y poseedor de su propia Razon, su propia alma, su propio gusto y sus Normas (desde la Norma del gusto de Kant o Hume a la Crítica del gusto de Della Volpe en nuestros días).

Así es como se establece el concepto de crítica dentro de que podríamos llamar una concepción *doble* del discurso en el XVIII:

1.º Por una parte, se nos plantea que por un lado existiría algo así como una especie de *discurso empírico* (en nuestro caso el *texto literario*), y por otro un nuevo tipo de discurso, de carácter genérico o abstracto, que sería el *discurso crítico* por excelencia, pero doble en el sentido de que este segundo discurso podría representar, bien la verdad de la razón (o de la esencia humana), bien la deformación de la

razón (o la alienación de la esencia humana: lo anormal, exterior para la Razon, y, cada vez más duramente, lo anormal interior para el sistema). La crítica nace, pues (y esta es su primera condición), como un discurso que reglamenta a otro discurso; de ahí la perenne tendencia crítica hacia la normatividad, a constituirse necesariamente como la fijadora de normas en nombre de la razón, la esencia humana, etc., ya se trate de una normatividad objetiva (el caso del idealismo alemán a partir de Hegel), ya se trate de una normatividad subjetiva, como ocurre en toda la llamada crítica del gusto, que fundamentalmente es básica en la filosofía empirista anglosajona.

2.º Ahí está, pues, el carácter político de la crítica: ser el discurso que reglamenta o normativiza a otro discurso, oponiéndose a la vez a un latente tercer tipo de texto que podría estar maleado, deformado, bien por la alienación, bien por el irracionalismo: el que no representaría la Norma, etc. Y la segunda condición, el hecho de que, previo a la crítica, previo a ese discurso abstracto y genérico, tuviera que existir un texto empírico elaborado a través de la siguiente paradoja: ser una escritura diferente a la de la crítica y sin embargo tan enraizada en ella que en realidad la crítica, al hablar del discurso empírico (literario), de su verdad o de su belleza, no pudiera hacer otra cosa en el fondo que hablar de sí misma, de lo que ella representaba, de aquello en nombre de lo cual ella hablaba, la verdad o la belleza del espíritu humano o de la razón humana. Así la crítica se nos ofrece con un último nivel de ebullición que es, por decirlo así, su carácter eminentemente práctico, eminentemente activo, político en algún sentido: en tanto

que establecedora de normas o reglas, en tanto que capaz de establecer condiciones de posibilidad para cualquier tipo de discurso empírico. Este carácter de intervención inmediata sobre el discurso es lo que la convierte en una actividad teórica, sí, pero en cierto modo diferente al discurso teórico propiamente dicho, que carecería de ese carácter de intervención práctica.

Se trata de algo que, en cierta medida, se extrema en el campo de la crítica literaria a través del siguiente planteamiento obvio: en primer lugar, ese carácter práctico y activo es lo que toda la ideología ilustrada (desde Kant) ha llamado el nivel de la sensibilidad, de la voluntad, etc.; y en segundo lugar esa misma ideología ilustrada (hasta hoy) ha concebido siempre al discurso literario como segregado desde esos mismos niveles de la sensibilidad, de lo sensible, etc. De ahí, en el caso de la Literatura, el hecho de que la crítica no surja sólo como normativizadora de un tipo de discurso, sino a través de esa continua necesidad de identificarse con aquello mismo que critica, puesto que el carácter genérico y abstracto de la crítica no tendría sentido sin su nota de actividad práctica, de intervención inmediata sobre la realidad. Es decir, la crítica se mueve también en el nivel de la sensibilidad, de la práctica o de la voluntad, (los mismos niveles en que se moverían la Literatura o el Arte según todos los planteamientos ilustrados). Resulta así inevitablemente lógico que la crítica tienda a identificarse con el mismo discurso al que establece límites. Será por ello, dentro de tales planteamientos de la burguesía tradicional, por lo que existirá continuamente, y sobre todo desde los románticos a Croce, la imagen de que en el fondo hacer crítica literaria no es otra cosa que hacer literatura. O a la inversa, en los planteamientos metodológicos y cientifistas posteriores: sólo volviendo a su objeto exacto (lingüístico, por ejemplo, poseedor de leyes y reglas fijas) se podría conseguir que se dijera que el método crítico era también exacto.

Evidentemente aquí se asienta una de las raíces de la fascinación por el objeto típica de esta problemática positivista: por ejemplo, pa-

ra hacer crítica literaria habría que ser literato, para hacer crítica política habría que ser político, etc. pero para hacer crítica geológica (habría que ser geólogo). Y se trata sólo de una de las raíces de la fascinación por el objeto, porque la otra parte del planteamiento proviene mucho más directamente de la problemática empirista y en concreto de su categoría eje de *inductivismo*. Sólo se puede criticar un campo utilizando los mismos elementos que ese campo ya posee en sí, extrayéndolos de él, convirtiendo así al discurso crítico en una especie de *doble* del discurso literario, pero habiendo reordenado y clasificado previamente tales elementos. Y de aquí nace la última cuestión inevitable en el interior de la crítica, la que se consolidará sobre todo a partir del positivismo. Si hasta ahora, y desde el punto de vista idealista (o metafísico) que hemos planteado, la crítica nos presentaba sus tendencias obvias a la normativización (y a la idea de que hacer crítica literaria no era otra cosa que hacer literatura), ahora, desde el punto de vista científico (ese inductivismo que va a establecerse definitivamente desde fines del XIX) la crítica nos va a presentar su tercera tendencia básica hasta nuestros días: la tendencia al *descriptivismo*, esto es, a la identificación entre la descripción del texto y el conocimiento del texto. Es el mito positivista de que describir una cosa sería ya conocerla (o a la inversa: no habría más posibilidad de conocimiento que la descripción —física o psíquica— de la cosa). Inductivismo descriptivo, pues, en tanto que se supone que el texto crítico no está compuesto de otra cosa que de los mismos elementos del texto literario, sólo que ahora ordenados y clasificados de una manera diferente.

He aquí pues, una serie mínima de condiciones que habría que establecer para poder orientarnos, aún provisoriamente, en la configuración de ese umbral en el que la crítica literaria se hizo posible. El núcleo básico, la lógica interna que realmente abrió las puertas a la estructuración del discurso de la crítica —y a la aparición de la figura del crítico—, es sin duda el hecho de que, tanto en el discurso crítico como en la figura del crítico, se autotecnara (se autorrepresentara) la ideología burguesa a través de un conocido juego de manos en la historia: el escamoteo del acompañante del prestidigitador. Esto es: el hecho de que tales ideólogos críticos (y sus críticos) representaran tan sólo a los planteamientos (y a la lógica) de las burguesías triunfantes diciendo precisamente que no los representaban (incluso ignorándolo muchas veces, por supuesto: no se trata de cinismo), no hablando jamás en nombre de tales planteamientos, sino en nombre de la razón o del espíritu abstracto universal (o sea, de la verdad o belleza de la literatura, la maldad o bondad de una ética, el valor o no valor de una política, cosas, en suma, que para tales discursos y para tales intelectuales no serían más que segregaciones de lo que ellos mismos decían encarnar: la Razon, la Verdad, la Belleza, lo Bueno y lo Malo, los valores del espíritu humano o de la Razon humana, etc.).

Y así podríamos señalar, acaso, de la crítica —y de sus críticos— lo que Horacio precisó en sus *Carmen*, II, IX, XX: "Intraque proscruum Gelonios/exiguus equitare campus": los Gelonios andan a caballo, en reducidos campos, dentro de los límites prescritos. Salvo que para la crítica, muchas veces, esos límites suelen ser decisivamente invisibles.

~~La muerte de Don Cristóbal~~
Escena, ~~Notabillos de Don Cristóbal~~
~~Tragedia de~~ ~~Castro~~ sobre un viejo tema
andaluz.

Salen un par de: ~~Poeta~~

Hombres y mujeres: Atarvin... Niño callato. Guero
que baya en silencio tan ~~pequeño~~ ^{pequeño} que oigan el gluglú
de los marantiles. Y si un pajarito mueve un ala que
también lo oigan y si una borriquita mueve la
patita que también la oigan y si un caracol late
con fuerza ~~sea oigan~~ nos parecerá una mano ~~partida~~
jirando apartando jirando de la villa. 'Ay' 'Ay'. Será
~~no~~ ^{no} ~~proceso~~ que los muchachos cierran los alambres y los niños
sacaran sus pañolitos de encaje para oír y para ver las
ponas de Dona Ronta casada con D. Cristóbal.

Dona Ronta era como una pajarita de las nieves y
don Cristóbal es ~~como~~ ^{como} la puma del chanchito
gordo

'Ay' 'ay' ya empiecen a tocar el tambor.

Pueden clavar y pueden salir a mi no me importa