

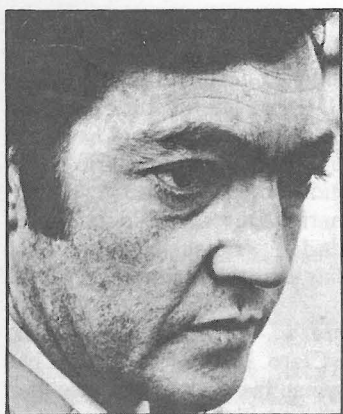
OLVIDOS DE GRANADA

Mensual de la cultura en Granada

EDITADO POR LA DIPUTACION PROVINCIAL

100 Pts.

Cortázar



Inédito

En 1980, la revista *Re-search* de San Francisco hizo a Julio Cortázar una entrevista, inédita en España y verdaderamente peculiar, en la que se habla del tiempo, los extraterrestres y Cuba.

Página 5



La desaparición de la revista *Cairo* y la reciente polémica sobre Hergé, el dibujante creador de Tintín, son la ocasión para el acercamiento a la línea clara, una especial estrategia de la nostalgia a la hora de hacer y leer un tebeo.

Página 20

París-Texas

Antes de ver *París-Texas*, de Wim Wenders, *Travis* aconseja una especial disposición de ánimo: la del viajero.

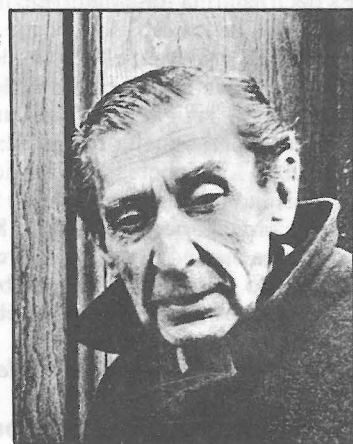
Página 25

La ciudad visible e invisible



● La ciudad, al mismo tiempo rutinaria e insólita, tan real como imaginaria, tiene una identidad visible y nueva, la de los *últimos graffiti* que, en las páginas 8 y 9, comentan Ignacio Mendiguchía y Juan Cañavate. A ella se suma otra identidad, ya invisible, sólo recordada: la de un lugar tan emblemático como el *Teatro Cervantes*, cuya historia anota José Luis López Jiménez (páginas 10 y 11). Entre el tiempo, y por la literatura, otra ciudad crece, la que habita el *Robinson urbano* de Antonio Muñoz Molina, del que hablan Justo Navarro y José Carlos Rosales (páginas 12 y 13).

Bergamín



“Siempre se negó a ser considerado un místico de actitud pasiva y desesperanzada y siempre resultó incómodo, prácticamente irrecuperable para el poder o para la academia. Periodista mordaz, magnífico poeta y asiduo lector de *Play-Boy*, supo reírse inteligentemente hasta de sí mismo”.

Página 4

Además

La Formación Profesional es, para la mayoría, un lejano mundo en el que las cosas ocurren con la sordidez propia de la vida en los arrabales. Así es, en cierto modo. Allí, en la FP, se juegan las cartas de la división del trabajo, de la selección de *los mejores*, del destino de unos estudiantes condenados a un título de *tercera*.

Páginas 14 y 15

Erased una vez en América es una serie de artículos de Juan Carlos Rodríguez sobre Seis escrituras hispanoamericanas, que empieza por Lezama Lima.

Páginas 16 y 17

En la Nueva ronda de viajeros por Granada, Rafael Pérez Estrada anota, en los apuntes de un diario personal, sus impresiones de La ciudad desde el espejo.

Página 6

¿Y si España fuera atea?

Un semanario nacional ha refutado una encuesta en la que se preguntaba a los españoles hasta qué punto creían en dogmas como la virginidad de María, la infalibilidad del Papa o la existencia del infierno. Dice el tal semanario que los resultados de la encuesta pueden dar la razón al ciudadano Marcelo González, para quien «España está enferma de agnosticismo ateo»: «los españoles —comenta el semanario— son, hoy por hoy, los más escépticos respecto a los dogmas o creencias de la religión nacional». Comparados con los norteamericanos, que al parecer son de una virginidad arrebatadora, nuestro descreimiento resulta escandaloso.

Contenga, sin embargo, el jacobino lector su probable alborozo, porque las cifras de la encuesta, leídas de otra manera, son menos sorprendentes. De los encuestados, creen «totalmente sí»: que Dios creó el mundo el 59%, que Jesucristo es Dios el 56%, en la existencia del cielo el 50%, en la virginidad de María el 46%, etc. Es decir: alarma infundada. De momento, todo está donde debiera y un 40% de los españoles sigue deseando el infierno para el 60% restante. Y algo más: el observador de la realidad cotidiana de este país tiene que seguir enfrentándose a la secular paradoja de que haya tanta *religiosidad* en una sociedad cuya inmoralidad —medida con aquella religiosidad— es tan flagrante como comprensible. La hipocresía no ha sido desplazada, naturalmente. Esta sociedad no quiere declararse ni laica ni republicana. Como los monos prehistóricos del film de Kubrick 2001, *una odisea del espacio*, los españoles aún se acercan al monolito de la modernidad con miedo a pronunciar las palabras que ese nuevo estado de la civilización les pondría en el cerebro.

¿Anticlericales?

No tenemos claro en OLVIDOS si hay que seguir siendo anticlericales. Todo parece indicar que sí, sobre todo si al clero de oficio sumamos los aficionados de todo hábito y especie que tanto ruido arman y tanto pesan —como una losa— sobre nuestro destino. Pero también es cierto que el anticlericalismo puede llegar a aburrir, exactamente como una condena inmerecida, si no como una trampa que nos distrajera de otras cuestiones más hondas. ¿Sería tan decisivo, en efecto, que España fuera verdaderamente atea?

Hay un momento en la historia de los pueblos en el que éstos acceden a la modernidad. Ese tránsito significa, entre otras cosas, que determinadas cuestiones dejan de ser el problema fundamental, justamente las que lo fueron en la época que se ha dejado atrás. La lucha contra el Antiguo Régimen y contra todo lo que le es solidario es una tarea de las burguesías; son ellas las que tienen que hacer la crítica de los milagros y lograr que los dogmas y las creencias no sean un problema real en la vida social. La tarea de los gobiernos *ilustrados* tiene ahí, en esa lucha, un mínimo de obligación histórica que ellos deben cumplir con escrupulosa coherencia de clase.

Los demás, desde luego, tenemos otra tarea: sobrevivir en el mundo laico que esos gobiernos *ilustrados* nos montan y aprender a andar por los recovecos de la moral burguesa, laica y democrática, que corresponde a la modernidad. No es, por eso, lo más grave que España no sea un país ateo. ¿O es que alguien creía que nos iban a dejar sin moral?

Sumario

2 • *La espuma de los días: ¿Y si España fuera atea? Futuro imperfecto: El PSOE es un partido revolucionario.*

3 • *Amnesiada: Antropófagos* (J. M. Vellibre); *Código postal: Los últimos de Filipinas* (A. Mora).

4 • *La fábrica de sueños: Bergamín o la desmitificación del 27* (A. Jiménez Millán).

5 • *Pobres terráqueos* (Julio Cortázar).

6 • *Nueva ronda de viajeros por Granada: La ciudad desde el espejo* (R. Pérez Estrada).

7 • *Lorca inédito.*
8-13 • *La ciudad visible e invisible.*

4 • *La ola de renovación pedagógica que nos invade* (J. C. Rosales).

15 • *La Formación Profesional, hoy* (J. J. Barrios).

16-17 • *Lezama Lima* (J. C. Rodríguez).

18-27 • *El curso de los astros.*

28 • *El Albaicín morisco [y 2]* (B. Vincent).

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.

El PSOE es un partido revolucionario

Alfonso Guerra

En el almuerzo propuesto por Manuel Vázquez Montalbán y recogido en *Mis almuerzos con gente inquietante*, el Vicepresidente del Gobierno Alfonso Guerra hace algunas afirmaciones sobre las que parece de utilidad pública llamar la atención, entre otras cosas para que el personal comprenda por qué el futuro, de momento, sólo puede ser imperfecto.

La primera de las afirmaciones se refiere a ese lamentable estado de baja moral y humana en el que hemos caído los españoles malos. A Guerra eso le preocupa tanto que, puesto a buscar remedio, ha encontrado el lado bueno de la crisis económica en su potencial condición de acicate moral. Transcribimos: «Hay que desbloquear el Estado antiguo, hay que convencer a la sociedad de que el Estado no lo puede hacer todo, hay que resistirse a la tentación o a la presión que lleva a una humanidad de funcionarios metidos bajo las faldas del Estado». Replica Vázquez: «Eso que dices puede ser muy positivo o muy negativo. Las clases populares han luchado por sentirse seguras y ahora la crisis las expulsa a la inseguridad: de empleo, de pensión, de asistencia social». Guerra contesta:

«Una cosa es la inseguridad proyectada por el capitalismo y otra la modorra consentida por un estatalismo congelador de la iniciativa humana, de un nuevo horizonte de progreso... Tal vez una cierta sensación de inseguridad estimule a las masas, las saque de esa modorra creativa en la que han caído».

Es, desde luego, un descubrimiento revolucionario, lo cual no debe extrañar viniendo de quien tanto poder tiene en un Gobierno que está haciendo una tarea revolucionaria sostenida por un partido revolucionario. Que nadie lo ponga en duda. Transcribimos: «¿No hay el riesgo de que le devolváis el estado saneado a la burguesía?» —pregunta Vázquez. «Claro. El riesgo existe. Si nos ganan las elecciones, pues muy bien, ya esperaremos nuestro turno, pero nuestra obra habrá cambiado las reglas del juego y serán la base de futuras transformaciones. La izquierda, o los que se llaman de izquierda, emplean mucha demagogia en esta cuestión. Pero si estuvieran en el poder y no fueran locos o necios, harían lo mismo que estamos haciendo nosotros (...). A lo que Vázquez apostilla: «Es decir, el PSOE es un partido revolucionario». Y Guerra contesta: «Que nadie lo ponga en duda».

Desde luego.

Rubén



Antropófagos



José María Vellibre

Un temerario giro, un imposible asirse al atroz vacío, una caída inevitable y en redondo: aquel fracaso —leve y sin remedio— nos insultó desde una apagada desolación sin límites, dos muñones de alcohol su mirada espeluznante.

Imbo, cachimbo, anso, descanso (doble vuelta). *Piri, gloria, marusi y estrella.*

—«¡¡Corre, corre, que nos lo perdemos!!!».

—«¿Qué pasa?!», resopló Santi desde el aho de todo-el-día-la-Rayuela.

—«¡Corre, que todo el mundo va a la Alameda! Los civiles han cogido al "Cabranegra". Corre, venga. Tráete al niño».

«La gaviota / en inabarcable mayo / un suspiro trazó / un giro dio la tuerca que... / inevitablemente asfixia».

En la Alameda —enorme elipsis— ya no había un alfiler, pero Lola y Santi con el niño a la cadera, se escurrieron como anguilas hasta alcanzar un lugar de privilegio en aquella macabra orgía de sangre: en la camioneta de R. (la camioneta, en realidad; la única: desvinculado antropoide de autarquía), sobre un escaso lecho de paja, yacía, alevosamente mutilado, un montón de cuerpos. La gente reía y gritaba como borrachos posesos. A un lado de la berlina —charol y espuelas— el Rubio, premiado torturador de chulesca apostura, daba testimonio de la autoría de aquel safari sonriendo, estatuario, a la Historia desde el oro turbio de su colmillo engastado. No era un día cualquiera: el uniforme abierto dejaba ver porciones de su pecho cubierto de áspera panocha donde se mecía, emblemática, una medalla de la Patrona. Exultante y pródigo en bendiciones, llegó hasta él Don Teodoro —párroco totémico—, y en mitad de una salva de vitores y aplausos, lo consagró con su abrazo.

Habría que enseñar y demostrar que era cierto. No bastaría un *Tedeum* multitudinario, sino que, además, una comitiva paralela llevaría —castigo ejemplar— la chorreante carnicería por los barrios de la chusma. Ya —según decían— se podría vivir sin miedo: aquéllos eran los últimos «rejuíos», bandidos, bandoleros que, a los Manuales, habrían de pasar con el epígrafe de «La Resistencia o el Maquis».

—«¿Qué le pasa a ese niño?», preguntó Don Teodoro con indignada contrariedad al ver las convulsiones de inexplicable pavor de Inocencio.

—«Es que es muy asustón, reverendo padre»,

contestó Santi avergonzada.

El vertiginoso frunce del ceño de Don Teodoro diseñó una duda rotunda sobre el patriotismo de Inocencio. Con sonrisa protésica murmuró: «eran malos, hijo mío... Eran malos».

Bandolero, monaguillo, hisopo, azafrán, patillas, rescate... No las comprendía aún, pero el sonido de esas palabras le producía un terror cercano al paroxismo. Después de pronunciarlas con gesto de ritual amenaza, sus hermanos —ayudándose de un cuchillo— sacaban monedas de su alcancía.

¿Por qué se empeñaría Don Agustín en llevarlos de excursión al fondo del Tajo? Allí, estrellado contra una roca —falda inerte de florecitas y un solo zapato— estaba el cuerpo de la suicida que, con toda seguridad, habría de condenarse.

«Ich bleide dennoch. Es gibt immer / Zuschaun». (Inocencio Q. o R.M. Inocencio Rilke. Rilke en Ronda. Ronda y Rilke. Rilke. Ronda...: el horrisono silbido de aquel viento sembrado de cuervos habría de ser siempre la hipnotizante náyade de sus pesadillas).

Suicidio, excursión, sotana, noche, agujero, metáfora, alcohol...

—«¡Bang!», «¡bang!», «¡bang!», «¡bang!», «¡bang!».

—«¿Qué malo es el el invierno para los «yonquis»...!»

Cinco disparos certeros le consiguieron, al fin, la ausencia que tanto ansiaba. «... Scuoti quella fronda»: hay veces en que tu ausencia me duele como un punzón inexplicable.

Jeringa, chute, policía, paro, control, dinero, poder, amor, cuervo, desolación...: «No bastaría un *Tedeum* multitudinario...».

«Paca, cántame una canción».

—«¿Cuál quieres que te cante? Ven, siéntate aquí en el poyo mientras acabo».

—«Cántame la del emigrante. Ya sé lo que significa. Lo he buscado en el diccionario y es...»

—«No, ésa no. Ya te la he cantado muchas veces. Te voy a cantar una nueva que me gusta mucho. Calla y escucha: *me voy a hacer un rosario con tus dientes de marfil...*»

—«¡Ah! —interrumpió excitado Inocencio— éso es lo que hacen los negritos antropófagos con los padres misioneros, ¿no?».

—«Deja de hacerte el listo...: *Me voy a hacer... ¿Antro qué?, ¿qué has dicho?».*

—«An-tro-pó-fa-gos», deletreó Inocencio con disimulado orgullo.

Los últimos de Filipinas

Angeles Mora

El día había empezado mal. No sólo frío, no sólo de nube y cielo bajo. Yo estaba ante la mesa queriendo trabajar. Algo me lo impedía. Algo más fuerte que nosotros parece que allana a veces nuestra casa. Una inquietud —como si tuviera que sonar el teléfono— una tibieza que llega en zapatillas, se instala en la butaca y nos incomoda. Todos hemos recibido ese huésped no deseado con nuestra sonrisa más triste. Viajero sin equipaje: ¿adivinas quién viene a cenar? Lo hemos invitado a sentarse si no hay otro remedio. Hemos sentido que la atmósfera se corta y que nos viene grande su presencia. Es una pesadilla: un inspector de hacienda en la cocina de un parado.

El día, no hay duda, ha empezado mal. Siento un cansancio de siglos, como si el séptimo de caballería hubiese desgarrado las entrañas de todos nosotros, los indios. O la carga de la brigada ligera, allá en los valles de Crimea: «por el valle de la muerte cabalgaron los seiscientos...» Y Errol Flinn, que nunca fue Robin Hood. O fuera yo ese gato que yace en la acera moribundo, mordido por los perros, sin que nadie le lama sus heridas de muerte.

Hay días que nacen ya apagados, con un soplo que parece húmedo. Y no es que uno haya depuesto las armas y se hunda en la trinchera envuelto en su capote —y no de seda— a merced del enemigo, sin más esperanza acaso que una herida definitiva y piadosa. Ya lo dijo Robert Graves: *Adiós a todo eso...* Uno aún no se ha rendido, aunque siga la insensata estrategia que —se sabe— no le va a llevar a ningún tiempo. Aunque bese la sombra empeñado en ser sólo un grano de arena, un loco, un desterrado camino de su patria: bicho raro ese Ulises.

Sólo que a veces es posible, pájaro, sentir que aún no estamos solos y ni el desierto, ni la muerte, ni la violencia que nos desarma serán capaces de separarnos. Suenan el teléfono o noto tu aliento, alguien canta en el piso de al lado: me sacas a bailar...

Pero luego llega el día más confuso y suele suceder que no tienes un alma que llevarte a la boca. Son los días que ella elige, la soledad, esa mala persona. Son los días en que te visita, en que te asalta como un perro lobo, te raja el corazón. Son días de los que a veces no se sale. Días que sabes que acabarás llorando plomo sobre la cama mientras ella, despacio, te quita los zapatos. Y una lluvia cayendo nos arropa: también nosotros fuimos los últimos de Filipinas.



Bergamín o la desmitificación del 27



“Siempre se negó a ser considerado un místico de actitud pasiva y desesperanzada y siempre resultó incómodo, prácticamente irrecuperable para el poder o para la academia. Periodista mordaz, magnífico poeta y asiduo lector de *Play-Boy*, supo reirse inteligentemente hasta de sí mismo.”

Antonio Jiménez Millán

Cuentan que un ilustre representante de la Universidad negó el doctorado *honoris causa* a Bergamín cuando se conmemoraba al cincuentenario de la Generación del 27, argumentando que «no era poeta». Con bastante seguridad, Bergamín se hubiese negado a recibir semejante extremaunción académica, pero el hecho, aparte de confirmar la insistente manía de aniversarios y conmemoraciones característica de nuestra vida cultural, pone de relieve el desconocimiento, cuando no la marginación consciente, de una obra tan extensa y compleja como es la de José Bergamín. Malraux dijo una vez que los españoles tendríamos que traducir a Bergamín del francés; Fraga lo expulsó del país en los años sesenta y lo habría hecho de nuevo, si lo hubieran dejado, antes de que la muerte se llevara silenciosamente, en un día de viento y aguas desbordadas, a uno de los escritores más polifacéticos —y más difíciles, tal vez— de este siglo.

Bergamín no creía en las ge-

neraciones; ni siquiera en la del 27, de la que tantas veces fue excluido. Se ha dicho que el 27 es la auténtica vanguardia literaria española, y sin embargo muchos de los escritores que suelen incluirse en ella se agruparon por vez primera en la revista *Índice* (1921-1922), bajo el auspicio de Juan Ramón, en un momento en que se hace evidente un desencanto respecto a la vanguardia. Y no se trataba de escritores anquilosados o tradicionalistas, sino de los más jóvenes y más informados de las nuevas corrientes europeas: Guillén, Salinas, el propio Bergamín. Todos ellos reaccionaron contra la única vanguardia que en nuestro país se había presentado como tal: el ultraísmo. Se ha dicho también que el homenaje a Góngora es el acontecimiento que da coherencia a la Generación del 27, pero suele olvidarse que figuras tan significativas como Buñuel y Dalí, relacionadas con el ambiente de la Residencia de Estudiantes, no aceptaron en absoluto el gongorismo. Con esa lucidez que siempre le caracterizó, Bergamín señala que 1927 fue un año insignificante (en

palabras de Antonio Espina, «un año oscuro y vulgar, aunque ingrato, como todos los de la década a que pertenece, y desde luego, sin la fuerte significación y proyección histórica que tuvo el año treinta y uno») y el homenaje a Góngora un pretexto para la diversión, un burlesco funeral en el que tuvo la ocasión de recibir el pésame, cuando los clérigos oficiantes lo consideraron el pariente más cercano del difunto, por tener la cara más triste.

A pesar de las coincidencias en el rechazo del romanticismo y, en general, del siglo XIX (un siglo con «estética y moral de abanico»), existen grandes divergencias entre el pensamiento de Ortega y el de Bergamín, que irán ahondándose con los años. Bergamín no acepta la tesis orteguiana que afirma la impopularidad del arte nuevo, su reducción exclusiva a las minorías: la experiencia reciente demostraba que Debussy (*moderno* para Ortega, ante la extrañeza de Bergamín), Stravinsky y Pirandello habían triunfado masivamente, y que eran precisamente las minorías las que se sentían molestas con tales éxi-

tos. Por otra parte, hay algo que separa profundamente a Bergamín y a Ortega, y es el concepto de lo popular, decisivo en toda la obra de Bergamín, pero no sólo en ella: también en las condiciones ideológicas que hacen de la literatura española de esos años un conjunto peculiar, distinto de casi todo lo anterior. La vanguardia, en España, es una mezcla de lo popular y lo cosmopolita, de la tradición y la modernidad: la especial lectura y recuperación de Góngora vino a legitimar, entonces, la búsqueda de un lenguaje poético «puro», esencial, al margen de la norma cotidiana tanto como del sentimentalismo postromántico y de la hojarasca modernista, un nuevo lenguaje que sirviese de alternativa a las formas caducas, heredadas del siglo XIX. Afirma Bergamín que el único propósito de las nuevas tendencias consiste en ser exclusivamente literarias, autónomas, independientes: «el arte poético de Góngora vale para los nuevos porque es arte y porque es poético». Sólo que su atención no se dirige exclusivamente a Góngora, sino también a Quevedo, a Gracián, a Calderón, hasta convertirse en el mejor lector intérprete de la literatura de los siglos XVI y XVII. Heredero de la agudeza conceptista del barroco español, Bergamín posee, al mismo tiempo, la profundidad de pensamiento de Unamuno y la inteligente facilidad de Ramón Gómez de la Serna, sus dos maestros contemporáneos reconocidos, así como su extraordinario dominio del lenguaje, que apura hasta las últimas posibilidades, invirtiendo hasta el límite la filosofía cotidiana, los giros aceptados por el sentido común, el saber tradicional. Hay siempre un trágico humorista frustrado en Bergamín, como él mismo reconoció, un resurgir de la paradoja en sus escritos, que llega más allá del ingenio barroco, hasta la intuición sorprendente, no exenta de cierto irracionalismo.

Aforismos: las razones del corazón

No es extraño que su pensamiento comience a expresarse a través de la escritura aforística (*El cohete y la estrella*, *La cabeza a pájaros*). Bergamín define el aforismo como «la dimensión figurativa del pensamiento, su sola dimensión». Según él, no importaba que el aforismo fuera cierto o incierto, sino que fuese certero, como una revelación, como una «conquista esforzada de la inteligencia». Observa Pedro Salinas que en el siglo XX se nota un cansancio de las dimensiones normales y una búsqueda de ritmos nuevos que se orienta en dos direcciones opuestas: la extensión desmesurada de la obra artística (Proust, Joyce) o la brevedad y concisión extremas, la fragmentación. Cuando apareció *El cohete y la estrella*, algunos críticos compararon su técnica con la de Jean Cocteau;

sin embargo, los aforismos de Bergamín enlazan con una tradición muy anterior, que arranca de Pascal y de Nietzsche. A Bergamín le fascinaba la concisión de Pascal, y además hacía suyo aquel célebre lema: «El corazón tiene razones que la razón no entiende», modificándolo de tal manera que condensa en un aforismo toda una postura vital: «Por la pasión a la inteligencia. Pasión no quita conocimiento; al contrario, lo da». Pascal, pero también Nietzsche. Igual que Unamuno, años antes, Bergamín se sintió especialmente atraído por el autor de *La Gaya Ciencia*, modelo de esa escritura fragmentaria que señala el rechazo de un sistema, la movilidad y la búsqueda. Dice Blanchot que hay algo atrevido en el discurso de Nietzsche, y es el pensamiento como afirmación del azar, como afirmación de pluralidad. Esa dimensión múltiple es también característica del pensamiento de Bergamín, que domina a su antojo la tradición popular, la *estiliza*, como habían hecho, a su manera, Juan Ramón y Falla, Lorca y Alberti: para él, la «verdad poética» es siempre intuitiva, de igual forma que lo es la aproximación a la poesía de sus contemporáneos: ésos que formaban, según él, «constelación», y no generación. En «Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir que se presente como arte» (1927), destaca una serie de rasgos fundamentales de la poética de su tiempo: antirrealismo, equivalencia entre expresión y forma, entendida como perfección o depuración absoluta, proximidad de intuición e imaginación. Son notables las coincidencias con un sector de intelectuales y escritores franceses de la misma época: Max Jacob, Pierre Reverdy, Jacques Maritain, con los que Bergamín comparte muchos puntos de vista. Todos ellos son escritores católicos y tienden a trascendentalizar su posición estética como una afirmación vital continua. Bergamín contribuye, en cierto modo, a la mitificación del andalucismo: él habla, a propósito de Lorca, Alberti y Cernuda (pero también de Guillén y Salinas, por afinidad), de la existencia de un idealismo andaluz, universal a partir de Picasso, Juan Ramón y Falla, traducido en un especial don «angélico», popular y aristocrático al mismo tiempo. Ese andalucismo trascendente era, para él, mucho más que una vanguardia, término en el que nunca creyó, exponiendo en muchas ocasiones su rechazo por los «ismos» vanguardistas, desde el ultraísmo al surrealismo, al que compara con una filosofía medieval.

De la vanguardia al presente: Cruz y Raya

A la altura de 1930, Bergamín considera la vanguardia como un refugio de oportunistas incapaces y, además, como una frivolidad desfasada. No

sólo él pensaba así: los aires que se respiraban no permitían quedarse al margen de la historia. La afirmación republicana de Bergamín, paralela a la de Unamuno, se constata al final de los años veinte, para mantenerse intacta durante toda su vida. «Existir es pensar y pensar es comprometerse», había escrito en *El cohete y la estrella*; su actitud, a partir de entonces, guardará una rigurosa coherencia con este principio, y el problema español se convierte, para él, en una verdadera obsesión, hasta su muerte. Como otros muchos intelectuales, se entusiasma con la República; en 1933 funda la revista *Cruz y Raya*, que se mantendrá hasta el inicio de la guerra civil. Desde 1936 hasta su salida al exilio, Bergamín sería agregado cultural en París, y presidente de la Alianza de Intelectuales Antifascistas (sustituyendo a Ricardo Baeza); también ocuparía la presidencia del II Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura, celebrado en Valencia durante el verano del 37. La postura de Bergamín fue especialmente comprometida, por una razón: ser republicano, demócrata y católico convencido en los años treinta suponía algo más que una contradicción: era una especie de locura incomprensible, arriesgada como la ruleta rusa. Algo que jamás le perdonaría el conservadurismo español, pero que tampoco llegaban a entender los sectores de izquierda antes de 1936.

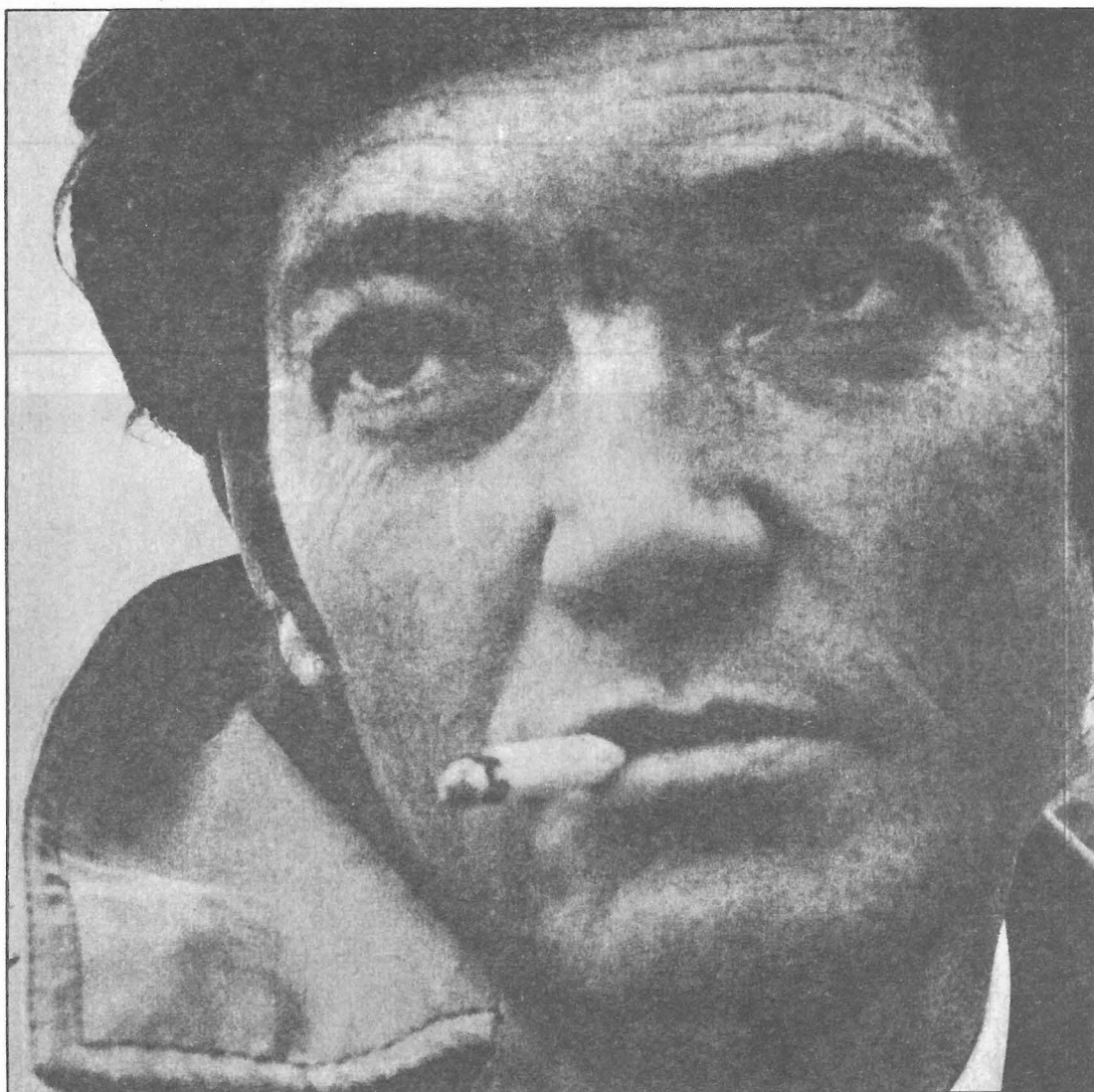
Frente a la orientación europea, cosmopolita, de *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya* se esfuerza por revalorizar la cultura española, mostrando especial interés por la literatura del Siglo de Oro. Situada en la línea de *Esprit*, la revista de Emmanuel Mounier, y bajo la influencia del catolicismo progresista francés al estilo de Maritain, Gilson y Marcel, *Cruz y Raya* empezará por atacar la hipocresía del catolicismo tradicional español, «la forma más inelegante y chabacana de indiferencia religiosa». Bergamín deseaba «cristianizar» el catolicismo (tarea poco menos que imposible, por lo que demostró el paso de los años), criticando a aquellos que «optan por la cruz para andar a cristazo limpio, o sucio, con todos y con todo, para romperles la cabeza a los demás con ellas».

Siempre se negó a ser considerado un místico de actitud pasiva y desesperanzada y siempre resultó incómodo, prácticamente irrecuperable para el poder o para la academia. Contradictorio, a veces perseguido, ignorado casi siempre, Bergamín no hizo la menor concesión a la facilidad; periodista mordaz (*Litoral* ha publicado una excelente edición de sus escritos periodísticos), magnífico poeta y asiduo lector de *Play Boy*, supo reírse inteligentemente hasta de sí mismo:

—«¿Tienes dentro de ti todo lo que has aprendido?

—Lo tengo a mi lado; en el cesto de los papeles».

Julio Cortázar: “Pobres terráqueos”



Transcripción:
A.C.R. La Visión

R.—¿Qué significado tiene el vidrio o las pistolas como realidad y metáfora?

JC.—Cuando no entiendo una pregunta, siempre contesto que el tiempo está un poco húmedo estos días, pero que en la radio anuncian vientos fuertes que mejorarán la situación.

R.—¿Qué palabras le gustarían ver borradas del vocabulario?

JC.—Nazismo, especialmente neonazismo. Imperalismo, especialmente norteamericano. Cuando esas dos palabras desaparezcan del vocabulario, es decir de la realidad, muchas otras desaparecerán automáticamente: opresión/miseria/subdesarrollo/racismo/totalitarismo/militarismo. Desde luego para que todas estas palabras se borren del vocabulario, hay que empezar por borrar otra: PESI-MISMO.

R.—¿Podría relatar un sueño reciente?

JC.—Los sueños que me parecen dignos de ser relatados, terminan siempre por convertirse en cuentos o novelas, pero a condición de no malgastarlos antes con un resumen que los deforma. Por eso la respuesta a esta pregunta aparecerá en un libro futuro, que también para mí es un sueño en el otro sentido de la palabra.

R.—¿Qué ideas son anticua-

das?

JC.—Todas.

R.—¿Un conflicto reciente que tu hayas resuelto?

JC.—Ninguno, cada día tengo más conflictos. Como dicen los cubanos, «yo soy muy conflictivo, chico».

R.—¿En qué punto se transforma lo fantástico/grotesco en artificio?

JC.—Tan pronto como cae en manos de gente como Lovecraft y sus imitadores.

R.—¿Cómo puede uno mantener una imaginación vigilante?

JC.—No dejando morir al niño que lucha por seguir vivo en nosotros.

R.—¿Cómo puede uno mantener el espíritu de la rebelión durante un largo periodo de tiempo?

JC.—1.º Leyendo los artículos de la prensa capitalista, muy útiles además para provocar el vómito; 2.º mirando los anuncios de la TV; 3.º recibiendo información fidedigna de lo que ocurre en Argentina, Chile, El Salvador, Bolivia y Guatemala.

R.—¿Ha escrito usted un guión para el cine? Descripción.

JC.—Lo hice una vez y me dijeron que parecía una película de 1930. Por eso decidí dejar esa tarea en manos de expertos como Antonioni, que a partir de cuento mío, *Las Babas del Diablo*, filmó *Blow-up*.

R.—¿Considera usted su posición en la Universidad californiana de Berkeley una incursión en el territorio del enemigo?

JC.—Sí, pero con una salvedad fundamental: el enemigo es el *establishment* y no los estudiantes. En América Latina hay todavía mucha gente que mete a todos los gringos en un mismo costal, lo cual es una estupidez suicida. Un ejemplo de cronopio: no hay que confundir, por el hecho de que todos vistían el uniforme, a los militares del pentágono con los generosos, valientes y simpáticos bomberos.

R.—¿Qué piensa usted sobre la reciente emigración de los refugiados cubanos? ¿Qué efectos tiene este acontecimiento sobre la «revolución» de Castro?

JC.—Contrariamente a las afirmaciones de la prensa norteamericana y parte de la europea, esa emigración respondió mucho más a insatisfacciones materiales que espirituales. Si hay gente para quien la vida individual es más importante que la lucha de todo un pueblo por una idea de justicia y de dignidad, me parece muy bien que esa gente se vaya de Cuba y pienso que el gobierno debió facilitarles mucho antes la partida. En cuanto a los que se fueron por no estar de acuerdo con los ideales revolucionarios, me parece que también tenían de-

Esta es una entrevista, inédita en castellano, hecha en 1980 a Julio Cortázar por *Re-search*. *Re-search* es una revista americana editada a principios de la década en S. Francisco, la ciudad con la cultura más europea de los EEUU. No en vano, es la ciudad donde existen múltiples conexiones entre los museos y galerías de arte moderno, las literaturas de ciencia-ficción y los grupos de música contemporáneos (Tuxedmoon, The Residents, Zev, Mark Pauline y otros).

El hecho de que *Re-search* sea editada por la filial en América de Rough Trade es altamente significativo. Allí se pueden encontrar artículos sobre Octavio Paz o Diane di Prima, las Slits (punk inglesas), los Cabaret Voltaire, el nuevo tribalismo de los tatuajes, la avalancha del nuevo sonido industrial (Throbbing Gristle, Non,...). Todo esto demostró el interés por ofrecer una unidad cultural entre literatura, música y pintura contemporáneas que ahora, aparece profética y necesaria especialmente para ciertos círculos intelectuales. Esta entrevista corresponde al año 80.

recho a marcharse y que todo el mundo sale ganando con su alejamiento. Ninguna revolución puede pretender que *todos* sean revolucionarios, si por temperamento hay quienes prefieren el egoísmo, el individualismo, la libre empresa, ser ricos a costa de los pobres, rodearse de *gadgets*, etc.. Hay gente así, y están en su derecho; por suerte, en Cuba hay muy poca gente así y es de esperar que sigan marchándose para bien de todo el mundo. Ah, y otra cosa, no entiendo las comillas que le pusieron a la palabra revolución. Si en algún contexto esa palabra tiene derecho a ser escrita sin comillas irónicas, es en Cuba, y eso desde hace veinte años y frente al bloque más monstruoso y miserable del que tenga memoria América Latina.

R.—¿Qué opinión tiene sobre la vida extraterrestre?

JC.—Lo realmente interesante sería conocer la opinión que tienen los extraterrestres sobre nosotros. Si aprovecharon bien su propia evolución deben reírse bastante de nuestros conflictos, guerras, armas nucleares, juegos olímpicos. «Pobres terráqueos», deben decirse, «son buenos muchachos, pero de qué estúpida manera van dejando pasar las mejores oportunidades para llegar a ser felices». Los imagino moviendo compasivamente las antenas verdes que según parece tienen todos ellos...

Nueva ronda de viajeros por Granada

Rafael Pérez Estrada

Apuntes de un diario personal

La ciudad desde el espejo

Hay tradiciones de uso múltiple cuya recuperación no implica necesariamente incurrir en la arqueología. Cabe, por ejemplo, continuarlas y renovarlas, manipularlas. Proponemos continuar el viaje por Granada, retomar la peripecia y reexaminarla.

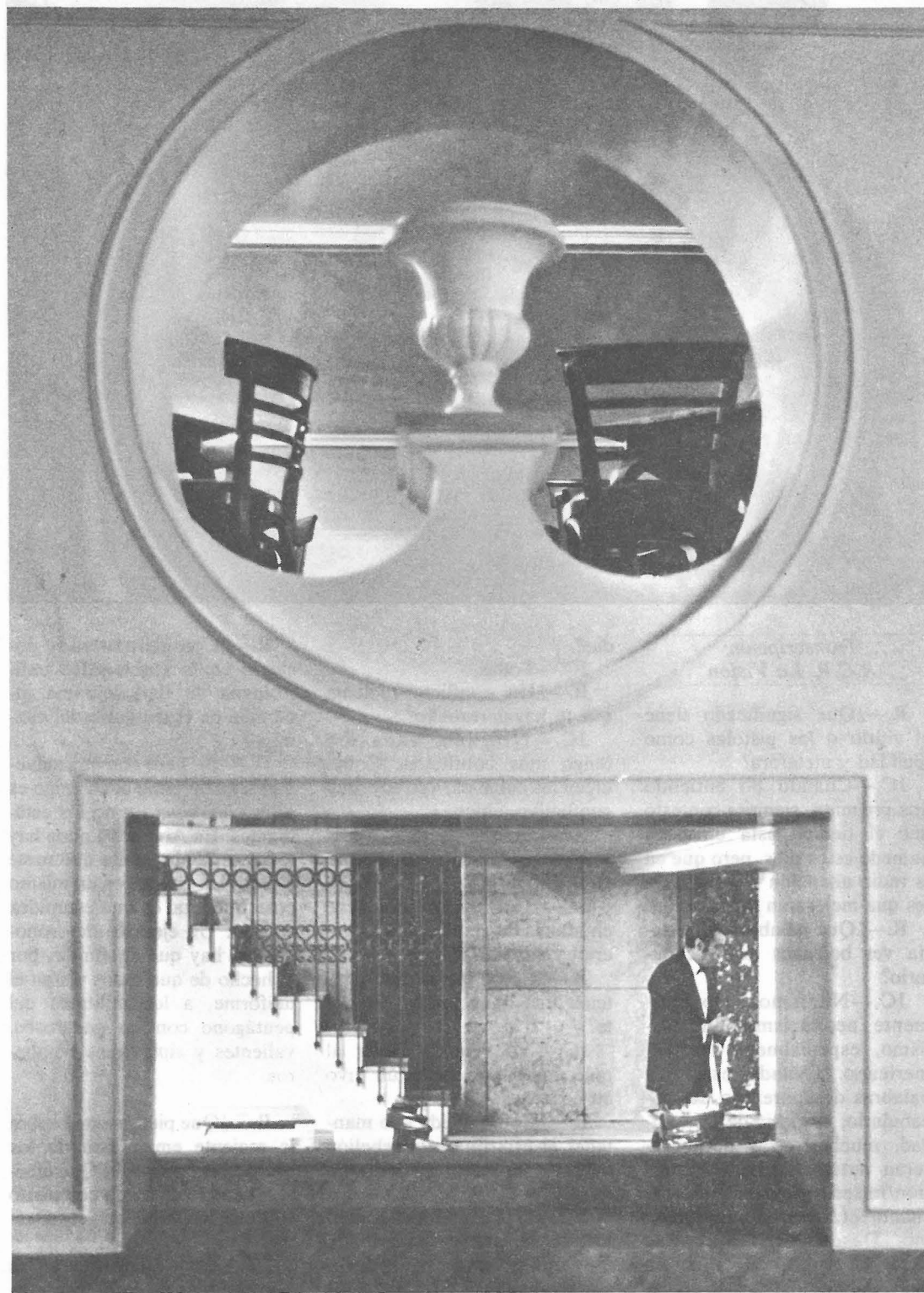
Salir de casa también era empezar a olvidar aquellas turbulentas prácticas ante el espejo. En los años cincuenta la sensualidad permanecía en mí en los límites imaginables de la soledad contemplativa, y, siendo yo bastante agraciado, me entregaba con ímpetu juvenil a mis juegos solitarios, que, en lo futuro, las cosas vendrían de otra manera.

Granada por entonces era sólo un nombre lleno de posibilidades estéticas. Años más tarde el poeta ruso Evgueni Evtuchencko, en una noche bien resuelta en Torremolinos, me diría que los escritores de su generación solían aderezar sus versos con alguna exclamación que incluyese el nombre de Granada, exclusivamente por su valor formal.

Paseaba esa noche con Víctor Andrés Catena por la Alcaicería cuando sentí la gracia cantarina del agua derramada. Hacia nosotros, efectivamente, un hilo de un líquido brillante y miserable en lo exiguo saltaba piedras y adornos y encauzaba su curso a un polvo que, de inmediato, lo absorbía. De una manera refleja seguí tan breve caudal y me di —visualmente— de pleno con una verga congestionada al igual que la cara de su dueño a la que ya turbado miraba. La nariz del hombre hacía réplica al falo de modo tan exacto que, pudoroso, iba yo intermitentemente mirando a una y otro, sin dejar de asombrarme del parecido. Al fin, el meón, mientras escondía en buen lugar su pieza, dijo: ¿«El Suizo», please? De la pregunta, como si fuera un experto detective de novela negra, deduje que el personaje, amén de ser varón —cuestión no discutible— era de seguro extranjero y, lo más probable, anglosajón, por no decir exactamente americano como resultó ser.

Es «El Suizo» un viejo templo de la charla y de los encuentros. Alguien ha dicho que es el lugar sagrado donde van los poetas granadinos cuando mueren. En aquel curso se celebraban unos café-copas que tenían un cierto interés literario y artístico de una evidente incomunicación. Cada cual soltaba un discurso previamente elaborado que se constituía en un producto aislado y falto de correspondencia con los otros discursos, igualmente preparados de los demás contertulios. Y es que parece que el español está hecho para el monólogo o el soliloquio, pues la apariencia de diálogo sólo se da en ciertas situaciones donde, por política y diplomacia, es costumbre intercambiar notas sobre lo que se piensa decir.

La llegada al «Suizo» con nuestro recién conocido americano provocó una lluvia de aplausos que yo, en la inconsciencia narcisista de mis años, me atribuí alegremente, mas, tras una breve indagación, supe que iban dirigidos a mi acompañante de la larga meada que



Algarra/Garrido

resultó ser Thornton Wilder, autor de *Nuestra Ciudad* y con el tiempo de una de las novelas mejor estructuradas que he leído, *Los Idus de Marzo*.

Al punto donde termina el tranvía de la sierra empezó el abrazo de los peregrinos y el inicio del entendimiento. Parecía que ambos hubiésemos optado por una clara vía místico carnal. En mi caso, aquella posibilidad amorosa inmediata venía precedida por un artesanal dominio de lo solitario; era

como el nadador que acostumbrado a las dificultades de la piscina se encontraba libremente en el mar. De esta manera nadábamos ágilmente en un recorrido que comprendía la extensión del otro cuerpo. Y ya teníamos por cierto que aquel mar —como dice Lawrence— no tendría más orillas que nuestro propio orgasmo. Incluso en aquella función había una declaración de principios éticos que comprendía a la propia justicia distributiva, porque no de-

jamos ni un poro ni una sola partícula de piel sin recibir totalmente la intensidad de las caricias. Así, el todo y la parte se satisfacían en un exaltado igualitarismo que, en otras muchas ocasiones, he predicado por modelo.

Al cabo de tanto ejercicio nos iniciamos en una deliciosa actitud antropofágica, consistente en hacer ligeras y perversas absorciones en la piel del otro hasta conseguir unas rojeces que pronto disfrutarían de

todas las fases hematómicas. Tal vez los chupones más delicados eran los que quedaban en la base del cuello, porque, siendo visibles, tenían la posibilidad de servir de amorosa, pública y testimonial queja de aquellos instantes. Ahora, recordándolos, deduzco una latente disposición al exhibicionismo que el tiempo no ha corregido.

F., con aquella ligereza que aún hoy celebro, me condujo a un túnel, al pie de Sierra Nevada, cuya construcción había sido abandonada hacia años. Parecía que la oscuridad podría proveer de nuevas fuerzas a unos cuerpos jóvenes que, de tanto ejercicio, empezaban a sufrir de agujetas en la libido.

Cuando abrazados y en vuelo nupcial como los insectos iniciábamos la entrada en aquel gigantesco útero de piedra, un grito de mi propia boca, vino a frenar el experimento. Allí, frente a nosotros, la familia XXX, unida por lazos de amistad con mis padres, sorprendida, con una jaculatoria en los labios, nos miraba severamente. Sin embargo, repuesto de la sorpresa «social», sólo veía en ellos la superposición de dos cuadros, uno impresionista: «El Almuerzo Campestre» de Manet; y el otro barroco: «La Tempestad» de Giorgione. Para completar el montaje habíamos añadido una atosigante nube de moscas que picaban sin cesar en las posaderas desnudas de todos los miembros de la familia.

Cuando meses más tarde, gracias a unos cuadros que logré vender, contaba con una pequeña *garcomière* para nuestras entrevistas, seguimos, sin embargo, contra viento y nevada acudiendo al tranvía de la sierra y a aquel túnel de la oscuridad exaltada.

Se decía de este Carrillo que había sido discípulo predilecto de Falla, y esta fama disponía a un público como el del Colegio Mayor a una audición atentísima que —nada más salir a escena el pianista— demostraba. Pasó un minuto y un minuto más pasó y Carrillo, adelantándose a lo que años más tarde sería el *happening*, permanecía ajeno a cualquier actividad interpretativa, dedicándose a desarmar y armar el piano. Cuando se cumplió el tiempo tenido como razonable para un recital, hizo el maestro una reverencia y, excusándose con palabras confusas que cambiaban el género de los artículos, abandonó el salón diciendo algo sobre la piana y la prisa que tenía en tomar la tranvía que le dejaría en su casa.

Elena Martín Vivaldi aparece siempre en el recuerdo asociada a la transparencia y el amarillo. En la memoria está unida a una referencia estética que concierne al jardín botánico de la Facultad de Derecho, y a la especial belleza de *ginkgo biloba*. En 1954 me inicié en el culto poético a Nuestra Señora de los Amarillos, en el que persevero. ●

Lorca inédito

Dos cartas de Lorca a Teixeira de Pascoaes

Enrique J. Nogueras
Valdivieso

Debo a la profesora Pilar Vázquez Cuesta —quien las encontró en el *paço* de Pascoais, gracias al pintor João de Vasconcelos, sobrino del destinatario— la noticia y la copia fotográfica de estas dos cartas (1). Sin duda, el interés de las cartas es limitado y hasta principalmente anecdótico, pero la importancia del remitente y el destinatario justifican de sobra su publicación. Nos informan, además, de un amistoso contacto entre García Lorca y uno de los más prestigiosos poetas portugueses de la época, Teixeira de Pascoaes, quien parece haber causado a Lorca una viva y favorable impresión, y aumentan así, por poco que sea, nuestro conocimiento del poeta granadino.

Las dos cartas son del año 1923. La primera es una tarjeta postal, enviada desde San Sebastián, donde Lorca pasaba unos días (concretamente «en las montañas de San Sebastián») «invitado por un amigo de la Residencia», según él mismo escribe a Manuel de Falla, en carta que lleva por cierto la misma fecha que las postal enviada a Pascoaes (2). La segunda, escrita en Granada tres meses después, testimonia, aunque tampoco pase de un cariñoso saludo, la profunda impresión que el poeta portugués había provocado en Lorca.

Aunque su obra ha resistido mal el paso del tiempo, Teixeira de Pascoaes (pseudónimo de Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos, 1877-1952) es una figura clave de la literatura

y la cultura portuguesas del siglo XX. Principal orientador y creador del movimiento saudista, cree encontrar en la noción de *saudade*, tradicional en el lirismo portugués, la esencia étnica de la nacionalidad portuguesa. Su poesía, influida por la estética simbolista pero no libre todavía de dependencias románticas, se desarrolla en el marco de un intuicionismo místico y panteísta. Pese a su falta de rigor y su autosuficiencia un tanto provinciana, buena parte de su obra ofrece todavía un considerable e indudable interés, gracias a la amplitud de sus concepciones románticas, o a una honda sensibilidad fraternal y casi franciscana que abarca la realidad entera y consigue superar un subjetivismo muchas veces excesivo y agobiante. Entre sus obras líricas destacan *Vida Eterna* (1906), *Regresso ao Paraíso* (1912), *Senhora da Noite* (1909), *Marâmus* (1911), *O Doido e a Morte* (1912) y *Elegia do Amor* (1924), que Fernando Pessoa situaba entre las grandes creaciones de toda la lírica portuguesa y europea (3).

Teixeira de Pascoaes ligó su estética a utópicas posiciones políticas y religiosas a las que sirvió de cauce la sociedad «Renascença Portuguesa», fundada en Oporto en 1911 al calor de las expectativas que había despertado la proclamación de la república en octubre de 1910. Por el grupo, de marcado carácter regeneracionista y que mantuvo importantes relaciones y frecuentes contactos con hombres del 98 español, pasó un considerable número de intelectuales portugueses de la época, aunque el irracionalismo de Pascoaes acabó por

alejar a muchos de ellos de la «Renascença Portuguesa». El órgano de la sociedad fue la revista *A Águia*, cuya sección literaria dirigió Pascoaes desde 1912 a 1916 (4).

La obra y la actividad de Teixeira de Pascoaes, quien parece no haber sido completamente ajeno a la temática «ibérica», alcanzaron también el ámbito español. Con Unamuno le unió una duradera relación y una importante correspondencia. El prestigio de que gozó en Galicia fue grande: a su muerte, escribió Vicente Risco: «Galicia lo ha llorado como suyo y no ha hecho de más, pues le debe la revelación de la "Saudade", en que se cifra el sentido profundo de nuestra intimidad poética» (5). En junio de 1918 visitó Barcelona, invitado por Eugenio d'Ors a pronunciar varias conferencias sobre poesía portuguesa en el Institut de Estudis Catalans (6). En Mayo de 1923 (7) pronunció en la Residencia de Estudiantes una conferencia sobre *Don Quijote y la Saudade* (8), y fue en esta ocasión cuando le conoció Federico García Lorca (9).

Ignoro, aunque no lo creo probable, si la correspondencia o el trato entre los dos poetas continuó, o si Pascoaes llegó a contestar las cartas de Lorca. Tampoco puedo decir hasta donde llegó el conocimiento de Pascoaes por Lorca, y si la simpatía que le manifiesta se basaría también en el conocimiento de la obra del poeta portugués o sólo en el de su persona, pero me parece más probable lo segundo.

Que yo sepa, ésta es la primera vez que se publican estas cartas.

Notas

(1) Al reiterar mi agradecimiento a la profesora Pilar Vázquez Cuesta, debo hacer constar también su deseo de que las cartas se publicaran en Granada: por esta razón, OLVIDOS DE GRANADA me ha parecido un lugar especialmente adecuado para darlas a conocer. Debo hacer extensivo mi agradecimiento al Departamento de Filosofía Románica de la Universidad de Granada, a través del cual, con ocasión de un viaje de carácter académico, la profesora Pilar Vázquez Cuesta me confió la copia de las cartas. Debo, por último, pedir disculpas por la demora, larga y no completamente justificada, que ha sufrido la publicación de aquellas.

(2) Federico García Lorca, *Obras Completas*, Ed. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1980, vol. II, pág. 2240. Por cierto que en los célebres trabajos cronológicos de Arturo del Hoyo y María Laffranque no se menciona este viaje.

(3) Además de Poeta, Teixeira de Pascoaes fue un activo conferenciante y articulista, y publicó algunos libros de reflexiones y aforismos, biografías y memorias.

(4) La revista comenzó a publicarse en 1910, también en Oporto, sin programa teórico definido. Sólo a partir de 1912 (segunda serie) se constituye en órgano de la «Renascença». De la revista se publicaron cuatro series entre 1910 y 1930.

(5) Citado por Jacinto do Prado Coelho en Teixeira de Pascoaes, *Obras Completas*, Poesía, Introdução e aparato crítico por Jacinto do Prado Coelho, I volume, Lisboa, Bertrand, S. d. (1965), pág.

(6) Trabajó conocimiento entonces con Fernando Maristany (traductor de sus poemas), Capdevilla, Crexells, Enrique Jordi, André Rhodes, Paul Turull y otros. Las conferencias, recogidas bajo el título *Os*

Poetas Lusitadas.

(7) Según Jacinto do Prado Coelho (in op. cit. pág. 72) la conferencia tuvo lugar en mayo de 1923. Por su parte, la revista *Poesia*, en su número 18/19 (Madrid, diciembre de 1983), dedicado a la Residencia de Estudiantes, fecha la intervención de Pascoaes en 1922. Las fechas de las cartas de Lorca vienen a confirmar el sólido trabajo de Jacinto Prado Coelho.

(8) Tomo la información del citado número de *Poesia*. Sobre el mismo tema había publicado Pascoaes un artículo en *La Vanguardia*, el 13 de julio de 1920 («Cartas de Portugal-Saudade y Quijotismo»).

(9) Está claro, por las cartas, que Lorca conoció también a un hermano de Pascoaes. No he podido saber si alguno de sus hermanos acompañó al portugués en su viaje a Madrid.

I

[Tarjeta postal]
[8 de mayo de 1923]

Teixeira de Pascoaes
Amarante
Portugal

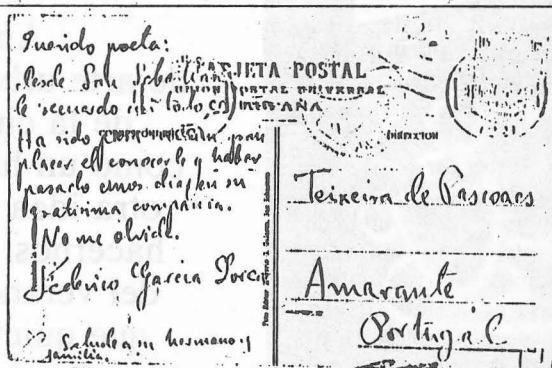
Querido Poeta:

Desde San Sebastián le recuerdo con todo cariño. Ha sido para mí un gran placer el conocerle y haber pasado unos días en su gratísima compañía.

No me olvide.

Federico García Lorca.

Salude a su hermano y familia.



Mi querido poeta.

Desde la espléndida vega de Granada donde paso el verano, le envío un saludo admirativo y cariñoso. Nunca olvido los días que pasamos juntos en la Residencia de Estudiantes, ni se me puede borrar de la memoria su figura tan llena de castidad y de pura poesía. ¿Tendré noticias vuestras?

Federico García Lorca.

Alonso, Juan Pascual (apadero)
Granada.

Salude a su hermano.

II

[10 de agosto de 1923]

Mi querido poeta:

Desde la espléndida vega de Granada donde paso el verano, le envío un saludo muy admirativo y cariñoso. Nunca olvido los días que pasamos juntos en la Residencia de estudiantes, ni se me puede borrar de la memoria su figura, tan llena de castidad y de pura poesía. ¿Tendré noticias vuestras?

Federico García Lorca.

Mis señas, C/San Pascual (apadero) Granada.
Salude a su hermano.

La ciudad visible e invisible

Ultimos graffiti

Anónimo granadino, siglo XX, piezas de arte urbano estratégicamente situadas en los puntos de la ciudad donde ésta aprieta su cotidianeidad como un haz de costumbres más fuertes que cualquier otra idea trascendente de sí misma que quisiéramos hacernos. Las anónimas pintadas que, desde el final del verano, han ido consolidando ese arte *discreto* que quieren ser; pero resulta imposible no intentar una lectura, también *discreta*, de sus trazos.

Reportaje fotográfico: Mendiguchía/Cañavate/Sánchez Montes



La ciudad visible

Ignacio Mendiguchía

No se sabe con exactitud cuándo comenzó esta historia, pero la ciudad fue recuperándose del verano sin poder disimular ya sus efectos.

También se ignora la procedencia de las imágenes. Es posible que la cuestión no sea demasiado importante, pero nuestra arraigada mentalidad animista se niega, estúpidamente, a pensar cosa alguna sin la presuposición de un espíritu al que responsabilizar de su existencia. Por eso, la exposición de «Ricas y Famosas» en la Nueva Hornada —estábamos ya en noviembre— permitió a algunos creer que el tan necesario rito de identificación se estaba por fin cumpliendo. A pesar de ello, los que las han visto siguen hablando del asunto sin poder salir con certeza de un vago anónimo granadino, final del siglo XX.

Frente a la oscuridad que envuelve la mitología del origen, hay algo patente: la ciudad que soporta las imágenes, la que las recibe de tal forma que hace sospechar su presencia también en el principio. *Qué dios detrás de Dios la trama empieza, se preguntaba Borges en el poema del ajedrez.*

Es siempre la propia ciudad la que se hace visible, y son in-

finitos los procedimientos de que se vale para ello. En esta ocasión, hace a la vez de soporte y de referencia para una historieta fragmentada que se desarrolla de acuerdo con un ritmo tan arbitrario como lo es de hecho el de la ciudad que narra.

Para algunos, el tejido de la ciudad es objeto de contemplación trascendente. Buscan la clave que permita pasar de lo aparente a lo real. Pero la ciudad sólo quiere ser vista como ficción, y al hacerse visible no da lugar a revelación alguna. Se trata más bien de un ejercicio de escepticismo; no hay una belleza aún invisible que desocultar, no hay una armonía subyacente que mostrar bajo el desorden de los lugares y las horas. Lo que se ve confirmado es el no tender a nada, la irremediable incoherencia de todos

los sucesos que pueblan una ciudad a la que le daría exactamente igual ser ésta u otra cualquiera; de la misma forma que a nosotros, según la melancólica apreciación de Cavafis, tampoco nos supondría gran cosa cambiar de decorado.

Quizá algún día encuentre alguien un fragmento de esta historia esperándole tras la puerta al volver a casa. Otra de esas imágenes con las que la ciudad ironiza acerca de sí misma. No tendrá entonces otra salida, al reconocer lo exacto del parecido tras algún vano intento de negarse a ver, que la de unirse a la mujer que vocea el pescado, al hombre que se masturba frente al «Gran Vía», a las grandes moscas de la basura, al bebedor de champán del Propaganda, al niño radiografiado, a todos los imprecisos arcanos de la ciudad.

Frente a una galería de arte



La ciudad y tú sois como un todo

Juan Cañavate

Si usted, entre el ir y el venir de la ciudad, descubre, en un momento, que ésta no está quieta, que se mueve y cambia cada día e incluso en cada hora del día; si además descubre que la ciudad emite seducciones en cada una de sus formas y que no es nada difícil dejarse arrastrar y sucumbir en ellas, no lo dude más: usted es un auténtico y genuino sujeto urbano.

Ello no le obliga a leer la prensa todos los días, a conocer todas las barras de la ciudad o a salir de noche. Esto acompaña, es cierto, pero insisto en que no es obligatorio reunir todas estas urbanas cualidades para ser un buen ciudadano.

Sólo hay un requisito indispensable para pertenecer al colectivo, y es el de no perderse, saber siempre por qué calles, plazas o esquinas se ha pasado. Reconocer lo que se ha andado, no hacia dónde se quiere ir. Vivir la ciudad es no tener objetivos, no hacer planes. Si usted

organiza un plan para enfrentarse a la ciudad, un plan de ataque, digamos, en una tarde urbana, es que cree que la ciudad es inmutable, previsible; y esa idea, permítame que se lo diga, es un resto de ruralidad casi meteorológica, interesante para las labores agrícolas pero no para andar por las calles, que son, sobre todo, imprevisibles.

Todas las ciudades no son iguales, aunque muchas veces no sepa uno en qué ciudad se encuentra.

Hay ciudades que se recorren en vehículos y hay otras que se andan, que se remodelan todos los días a fuerza de paso y en las que la seducción se emite en ondas a escala humana, en frecuencias cortas, reposadas y sin estridencias.

Granada es un poco así.

A la velocidad del paso, en cualquier esquina, alguien, tan anónimo como usted, tan despiadadamente urbano como usted, habrá enfatizado lo evidente y cotidiano para sorprenderle. Déjese seducir y, por favor, no lo borre: es arte urbano.



La Romanilla



Junto al mercado



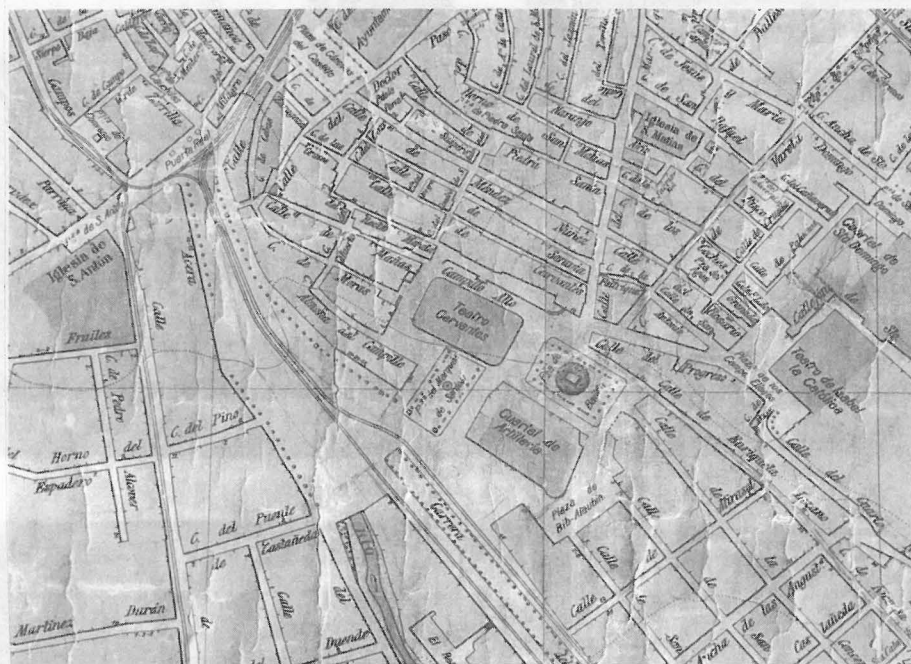
Frente al cine Gran Vía



Historia irrecuperable

El Teatro Cervantes: un proyecto para la ciudad

En 1966 desapareció el Teatro Cervantes, elemento importante de la historia urbanística de la ciudad y de un programa más amplio en el que se quería responder a las "pretensiones de la más cumplida ilustración" de la ciudad. Recordamos ahora su historia y su fisonomía, cuando la demolición las ha convertido ya en irrecuperables.



José Luis López Jiménez

En un momento en que las polémicas urbanas se centran, en general, en la recuperación de la ciudad existente, en el convencimiento de que el ciclo del crecimiento está cerrado, la intervención urbanística tiende a completar y terminar las distintas partes de la ciudad, para recuperar la condición urbana de su conjunto. Por otra parte, está planteada la reconquista de la ciudad como espacio público mediante multitud de actividades culturales, en la que las fiestas populares, los conciertos, el teatro, las exposiciones, etc. muestran su capacidad de actuación directa sobre la dinámica social y cultural de una ciudad. Estas actividades se han desarrollado en contenedores de todo tipo, adaptados a sus necesidades según las cir-

cunstancias.

Resulta oportuno, por tanto, recordar lo que supuso en España, y en particular en nuestra ciudad, la amplia actividad constructiva de edificios teatrales desarrollada durante todo el siglo XIX.

El proyecto iluminista de la cultura europea asumirá, junto a importantes intervenciones en el ensanche de las ciudades, la recuperación del centro histórico como centro del poder de la nueva burguesía capitalista. Este programa necesitó definir un repertorio de edificios que pudieran responder tanto a sus funciones prácticas inmediatas como a la necesidad de ser elementos significativos del centro histórico recuperado. Los Teatros, como los Ayuntamientos, mataderos, plazas, bulevares, etc., son las piezas encargadas de dar forma a este programa.

La definición del teatro

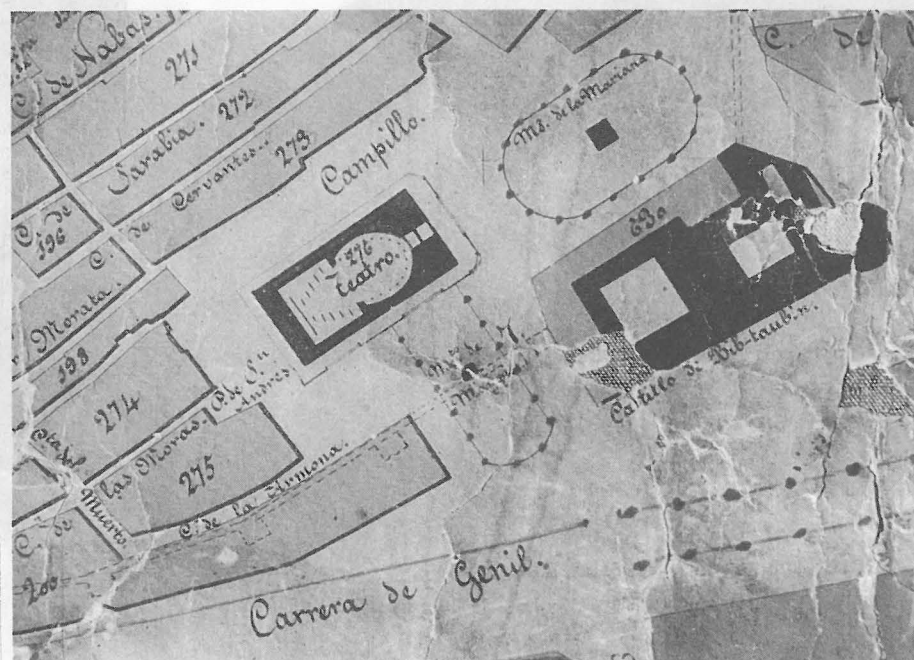
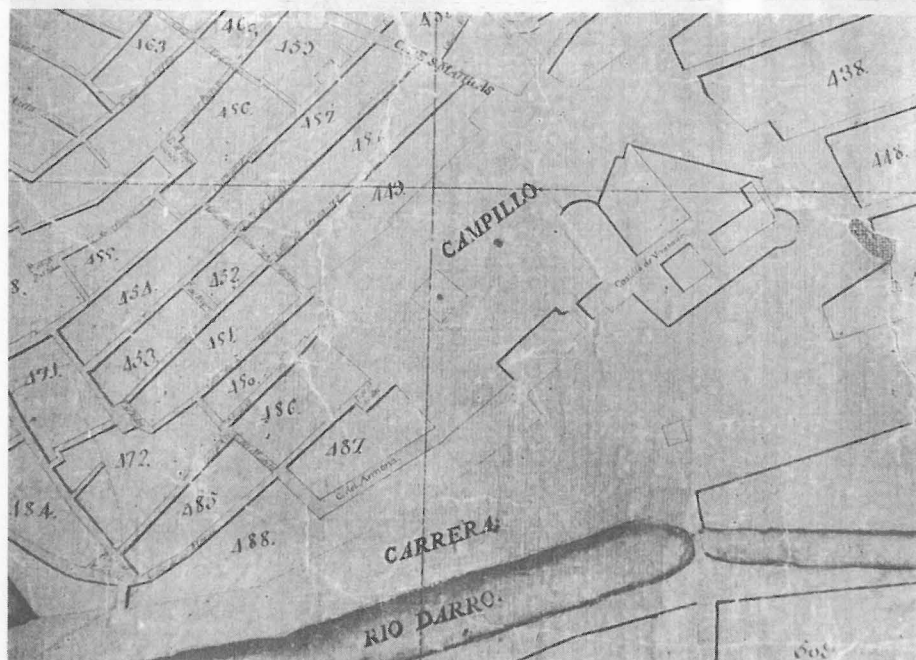
El Teatro queda codificado como tipo edificatorio tras un largo debate desarrollado en Italia y Francia y difundido posteriormente a toda Europa. Las reglas de su trazado son objeto de sucesivas propuestas, siendo la forma de la sala, la ordenación del conjunto y su colocación en la ciudad los aspectos principales de su definición.

Habiendo sido abandonados la plaza y el palacio como lugar del espectáculo en favor del escenario fijo y único, los primeros tanteos del teatro moderno se realizan en el Renacimiento, inspirados en las descripciones de Vitruvio. El auditorio semicircular coronado por una columnata se complementa en la escena con perspectivas arquitectónicas de Peruzzi y Serlio. Han llegado hasta nosotros del

Teatro Olímpico de Palladio en Vicenza y el teatro de Sabbioneta de Scamozzi.

El barroco incorporó en el escenario novedades técnicas como los telares o bastidores, y en la sala utilizó formas en U, como en el Buen Retiro, la herradura en Venecia, la campana de lados rectos o curvos y el óvalo o elipse truncada de Roma. Con la sustitución de la galería corrida por palcos compartimentados por paneles, quedó definido el teatro a la italiana, que sirvió de modelo hasta la época contemporánea. En este proceso aparecieron interesantes aportaciones, que intentaban mejorar las condiciones de visión y audición y colocar a los espectadores en situación de igualdad frente a la escena. La planta elíptica, con su eje mayor paralelo a la emboscadura de la escena, propuesta

por Ch-N. Cochin en 1765, pretende situar al máximo número de espectadores en condiciones ventajosas. Si esta figura geométrica resultaba óptima desde el punto de vista de la visión, los estudios acústicos recomendaban la forma ovalada con su eje mayor perpendicular a la escena. Óptima e igualitaria resultaba la distribución de los espectadores con la figura geométrica semicircular, defendida por Milizia en su tratado de 1771 y utilizada en sus proyectos por Durand y Boullé, recurso de composición en la definición de la fachada y el volumen exterior del edificio. La Opera de París, de Garnier, se resuelve en una fórmula de compromiso, donde la experiencia práctica sustituye a unos planteamientos técnicos insuficientemente desarrollados. El tratado de Pierre Patte,



La ciudad visible e invisible

de 1782, concreta el método del trazado de curva generatriz de la sala como síntesis del pensamiento del siglo XVIII.

La ordenación del conjunto del edificio se realizaba incorporando los espacios necesarios para las relaciones sociales que procuraba la fiesta teatral. Fachadas, accesos, vestíbulo, escaleras, formaban parte de la secuencia de episodios que configuraban el edificio. Por último, el teatro requiere disponer en su alrededor de amplios espacios abiertos como plazas o paseos, «para permitir el acceso de los espectadores en sus carruajes», y donde la fachada, ordenada simétricamente con un vano tripartito central, puede expresar claramente su función significativa en todo el programa de reforma del centro histórico de la ciudad.

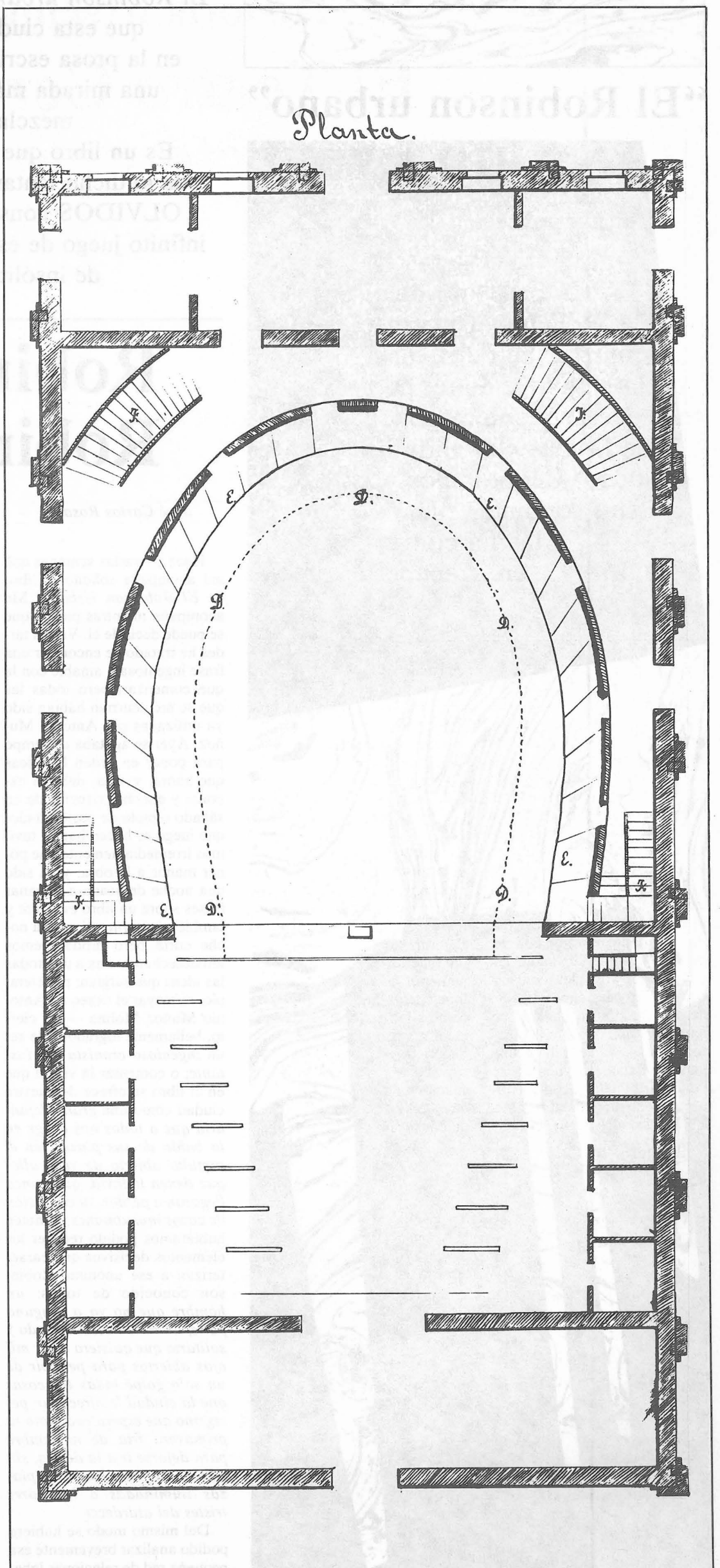
El comienzo de las obras del Teatro Principal en 1802 por el Capitán de Ingenieros D. Joaquín Pery supone, en Granada, el arranque de las intervenciones que, para la reforma del centro histórico de la ciudad, se realizaron durante el siglo XIX. Desde la Iglesia de Santa Ana hasta el Puente Verde, se sitúan la serie de operaciones que la configuran: las demoliciones de distintos tramos de la muralla y la Puerta de Bib-Ataubin, la demolición de conventos e iglesias consecuencia de la exclaustación, el cubrimiento del Darro y la marginación del Genil, con la creación de los paseos de las Puertas del Genil y las alamedas del Salón y la Bomba, la demolición del Pescado y de los Molinos, la reforma de todo el tejido urbano existente en las propias márgenes del río Darro, culminando —justamente con el siglo— con las primeras demoliciones de lo que será la Gran Vía de Colón. La falta de un ensanche exterior concentró los esfuerzos de transformación urbana en la zona central, con resultados de enorme trascendencia en la organización de la ciudad.

El papel jugado en este proceso por el edificio teatral queda confirmado por la realización de las dos plazas que dan frente a sus fachadas principal y lateral, enfatizando al propio edificio y creando uno de los espacios públicos con mayor concentración de actividad urbana de la ciudad: el Campillo. La construcción del monumento a Mariana Pineda, el del actor Máiquez, luego sustituido por una fuente, la construcción de la escalinata del Campillo Alto, separándolo del Campillo Bajo, junto con la instalación en el propio Teatro y en su entorno de actividades importantes, como el Hotel Alameda, el Liceo Artístico y Literario, sede de la revista *Alhambra* y *El Liceo*, cafés, aguaduchos, etc., sirvieron para lograr el objetivo propuesto.

«Pretensiones de ilustración»

Los planos que se conservan en el Archivo Histórico Municipal, del Proyecto de Reforma del Teatro Principal, formado por el arquitecto de la ciudad D. José Contreras en Mayo de 1858, muestran la aplicación local de las teorías que antes hemos descrito. De planta rectangular y totalmente exento, alberga en su interior una sala con directriz elíptica truncada, rodeada por cuatro pisos de galerías con palcos. Su capacidad era, antes de la reforma, de 900 localidades, proponiendo el proyecto su ampliación hasta las 2050 plazas, distribuidas de la siguiente forma: 500 butacas en el patio, 24 plateas, 26 palcos primeros más la presidencia, 28 palcos segundos, 28 ventanas de galerías altas, y el paraíso para 900 espectadores. Esta es la justificación del proyecto: «Es indudable que para un pueblo de 70.000 almas con pretensiones de la más cumplida ilustración y aficionados a los espectáculos públicos donde puedan apreciarse los actos de virtud y de justicia y hasta donde puedan alcanzar los vicios de la especie humana, no es justo tenerlo privado de estas afecciones naturales e inocentes diversiones por falta de local, pues el reducido espacio del edificio que nos ocupa, no da lugar a mayor número de espectadores, que a los sujetos más acomodados, pagando a precios altos sus localidades, a que la mayoría del pueblo no puede soportar». No hemos podido documentar qué parte de este proyecto llegó a realizarse, ni las demás reformas que el edificio soportó hasta su demolición en 1966, aunque el solar resultante es de mayor extensión que el del plano de Contreras, sin duda por la construcción adosada de una nueva crujía en el lateral de Campillo. Si hemos conseguido, sin embargo, la planta del antiguo Teatro Isabel la Católica, construido en 1864 en las huertas del Cuarto Real de Santo Domingo, en una operación de menor altura pero idéntica de contenido: la demolición de la muralla permitió, además de la construcción del teatro, la creación de la plaza de los Campos Eliseos y de la cuesta del Progreso.

Recordando esta historia, que canalizó algunos de los mejores intentos de renovación y modernización del país, aún a costa de la pérdida de la antigua ciudad y sus monumentos, asistimos hoy al inicio en muchas ciudades españolas de importantes experiencias de recuperación de sus centros históricos y de su patrimonio arquitectónico, donde los edificios teatrales, todavía ruinosos, abandonados y olvidados, esperan volver a ser piezas esenciales de su ciudad. Evidentemente, esta oportunidad no se presentará en Granada. ●





“El Robinson urbano”



El Robinson urbano, de Antonio Muñoz Molina, es un libro que esta ciudad merecía. Pocas veces, muy pocas en la prosa escrita en Granada, ha encontrado la ciudad una mirada más adecuada a su verdadera condición, mezcla de sorpresas y pesada rutina.

Es un libro que parece pretender el singular anonimato de lo dicho lentamente, en voz baja y perfecto castellano.

OLVIDOS considera justo llamar la atención sobre este infinito juego de espejos y adivinaciones, sobre estas páginas de insólito realismo de la soledad urbana.

Robinson inaudito, Robinson evidente

José Carlos Rosales

Hace ya varias semanas que me acompaña solicito el libro de *El Robinson Urbano*. Me acompaña mientras pienso qué se puede decir de él. Varias tardes he tratado de encontrar una frase ingeniosa y amable con la que comenzar, pero todas las que se me ocurrían habían sido ya utilizadas por Antonio Muñoz. Ayer se agotaba el tiempo para poner en orden las ideas que ahora, y aquí, debería exponer y anoche, visperas de un sábado repleto de posibilidades que luego se hacen humo, tuvimos irremediablemente que poner manos a la obra; y ha sido una noche dedicada a hilvanar frases sobre un libro *evidente* y también *inaudito*. Y en esa noche corta pero nítida, hemos ido desechando una a una todas las ideas que surgían; por ejemplo, subrayar el deseo de Antonio Muñoz Molina —por cierto, bellamente logrado— de ser un *ingenioso cronista del instante*; o comentar la visión que en el libro se ofrece de nuestra ciudad como una *gran Alejandría que a todos nos acoge en la bahía de sus plazas, en el tumulto abierto de sus calles que tienen todavía, que nunca llegaron a perder, su condición de zocos musulmanes*; también hubiéramos podido recoger los elementos decisivos que caracterizan a ese anónimo Robinson conocido de todos: *un hombre que no va a ninguna parte, un mirón desinteresado y solitario que quisiera tener mil ojos abiertos para percibir de un solo golpe todas las cosas que la ciudad le ofrece, un peregrino que espera cada año la primavera fría de noviembre para dejarse ir a la deriva, sin culpa ni deseos, hacia las plazas iluminadas o los bares tristes del atardecer*.

Del mismo modo se hubiera podido analizar brevemente esa pequeña red de relaciones labe-

rinticas que tienen su centro en este personaje invisible llamado *Apolodoro* que aparte de *inventor* se nos muestra como *calista* y *teólogo*; describir sus mecanismos imposibles, como la *máquina incruenta de cortar jazmines* y la *máquina de coser el tiempo*, podría habernos servidos para descubrir y rastrear en el texto de *El Robinson Urbano* alusiones e imágenes, símbolos y metáforas; o la infinita *Enciclopedia de la desolación* en 27 volúmenes y un apéndice, que el serfardí Apolodoro escribe con paciencia exquisita en un Albaicín tan oculto como el oasis de un desierto, pudo habernos servido para intuir apenas sin esfuerzo alguna pincelada burlesca o existencial. Y es que este personaje de Apolodoro nos podía haber sido muy útil: hasta un semiólogo aficionado hubiera detenido su atención en *la malleta de madera, la llave grande de los antepasados, el viaje desde la judería de Estambul, o el gabán de rabino vagabundo*; para qué hablar de la casa y el palomar de Apolodoro, de sus inesperados pasadizos, de la oscuridad de sus habitaciones, de su patio con pozo; para qué hablar de su fuga resuelta, de su calculada huida.

Y el deselance del libro, su final previsible, ese *largo adiós que no se acaba*, la innecesaria despedida de Robinson en forma de nota escrita, hallada en el desconocido océano de la propia mesa de trabajo, dentro de una *botella antigua de ángulos pronunciados y ancho cuello, con un tapón de corcho y sin ninguna etiqueta*; ese final se podía haber comentado.

También podríamos haber empleado las obscuras y silenciosas horas de la noche pasada en *complementar* el libro de Antonio Muñoz Molina con observaciones diversas; decir que en cada calle, casi en cada casa, ocurren naufragios a diario; decir que la ciudad está lle-

na de naufragos; que las calles son aguas turbulentas inundadas de escollos; que todos llevamos dentro un *Robinson* al que con toda certeza nunca recogerán en un barco fantasma o en una nave distraída.

Pero hemos preferido usar ese tiempo nocturno en leer *El Robinson Urbano* por segunda vez y constatar de nuevo que es un libro *inaudito*; constatar de nuevo que es un libro *evidente*. *Inaudito* porque creemos que nunca antes se había captado tan sutilmente lo que una ciudad habitada de naufragos puede llegar a ser; porque nunca antes se había realizado un análisis de Granada tan despiadado y solemne, tan esmerado y lúcido. Y pensamos que es un libro *evidente* porque tenemos la sensación de haberlo leído desde siempre, desde que se nos ocurrió una tarde de verano pasear las calles de ahí afuera y mirar sin querer lo que había a nuestro alrededor; tenemos, al leer *El Robinson Urbano*, la sensación de leer algo que hemos soñado o vivido hace tiempo, la sensación de leer algo de nuestra biografía, algo que nos ocurre diariamente y que habíamos intentado olvidar.

Evidente e inaudito que ahora mismo Robinson y Apolodoro, en una sala de billar situada muy por encima de nosotros, en este Centro Artístico que aparentemente navega a la deriva, jueguen inalterables una eterna partida a la americana. Una partida a la que no estamos invitados, ni siquiera como espectadores. Bastaría guardar silencio unos segundos para escuchar desde aquí el ruido intermitente de las carambolas, el suave deslizarse de las pisadas, los breves comentarios.

Muchas gracias. ●

(Palabras pronunciadas en la presentación del libro al que se alude, el 15 de diciembre de 1984, en el Café-piano del Centro Artístico, Literario y Científico de Granada)

La ciudad visible e invisible



Juan Vida

Notas sobre Antonio Muñoz Molina

Justo Navarro

A

Una luz perseverante y, a un tiempo, amortiguada por una caperuza de papel color aceite: en *El Robinson urbano* de Antonio Muñoz Molina algo así nos reclama. Es el metal de la voz. Pues el lenguaje de estas crónicas granadinas se hace de ofuscación y asumida claridad: de aceleración y pausa. Es en la ambivalencia donde esta voz adquiere su timbre peculiar. Del mismo modo, ninguna urbe —por anodina e invisible que parezca ofrecérsenos al otro lado de la ventanilla del auto— escapa de ser una moneda de dos caras: populosidad y aislamiento, normalidad y fantasmagoría, se funden hasta en la más propicia y hospitalaria de las ciudades. Más aún: ¿no es la ciudad el espacio donde, sin excluirse recíprocamente, confluyen las cosas privadas y las públicas, como si su antagonismo se disolviera mientras la moneda gira en el aire? Y es también la ciudad una red de habladurías y secretos, historia y materia reservada: lenguaje y heridora hoja en blanco. Ninguna metáfora nos revela mejor la naturaleza del lenguaje que aquella que lo identifica con una ciudad antigua: laberinto de calles y plazas, casas viejas y nuevas, añadidos que datan de épocas diferentes, barrios nuevos, de edificios uniformes, trazados con orden y regularidad.

B

Como bien lo conoce Antonio Muñoz Molina, la escritura moderna se ha alzado sobre la topografía de la ciudad: París, Dublín, Londres, Alejandría,

Nueva York, Granada. ¿Es así porque la historia de la literatura, al menos desde hace doscientos años, sólo es la historia de la escisión entre *uno mismo* y *todo lo que es lo otro*? La ciudad es, precisamente, el lugar de la escisión, la llanura de la grieta. Poe y Baudelaire nos lo mostraron: esa feria de familiaridades, Londres o París, se extiende sobre una línea fronteriza. Una multitud acuciante la recorre con la laboriosidad de una tribu depredadora, y, bajo el exterior apacible del más apacible de sus funcionarios, puede acechar un impulso oscuro y destructivo, tal como una mano asesina reposa entre la gamuza de un guante. Todo ciudadano es un doble: es *uno mismo* y es, a la vez, parte de *lo otro*. La ciudad le resulta ancha y limitada, propia y ajena. Y así le sucede con el lenguaje: susurro de la conciencia y, simultáneamente, ruido del mundo.

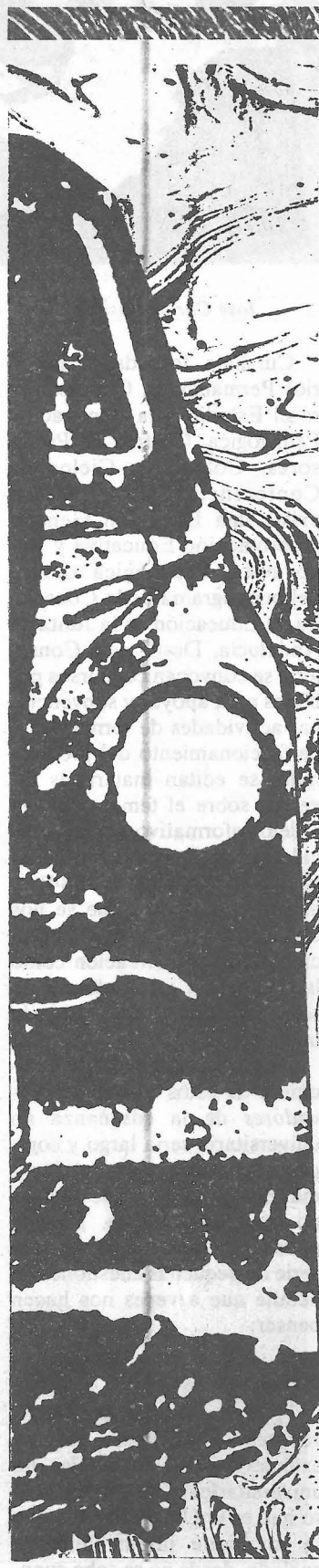
C

Antonio Muñoz Molina lo verifica: la ciudad secreta encierra el alto voltaje de una página en blanco. La exploración de la ciudad remite a la exploración del lenguaje. El mero deador que se aventura por las calles con los sentidos disponibles —de manera distraída, en estado de goce— se arriesga, sometido al galvanismo de las imágenes y los focos urbanos, al momento de la emergencia del Doble y las extravagancias. En último extremo se le revelará —nuevo Mr. Hyde— el único habitante de la ciudad que, como nuestra propia cara, jamás aparece ante nuestros ojos: ese fantasma lleva nuestro nombre. En tal situación de emergencia la exploración de la

ciudad acaba ineludiblemente prolongándose por las avenidas del lenguaje. Y tiene el lenguaje, como la ciudad, zonas apaches en las que el sentido común de las palabras deja sitio a un agorero silencio de cine en el instante en que se apagan las luces. La página en blanco es entonces un espejo o una piscina en la que flotamos como ciertos ahogados fingidos de las piscinas públicas.

D

En su travesía por el lenguaje de la ciudad y la ciudad del lenguaje se ajusta Antonio Muñoz Molina a un paso propio hecho de pausas y aceleraciones. Desafía (como el *flâneur* —recordado por Walter Benjamin— que guiaba una tortuga encollarada por las galerías y los rápidos bulevares del París decimonónico) la velocidad urbana de las apariencias para abrirle camino a la aceleración de las adivinaciones: los adjetivos eslabonados intercambian su papel con los sustantivos de las identificaciones y las definiciones certeras. Pero la paradójica morosidad acelerada de Antonio Muñoz Molina es signo de una diferencia: lo que era en Baudelaire o Poe conocimiento a fuerza de asombro, es en Antonio Muñoz Molina reconocimiento por asiduidad. Si allí se hubiera hablado de un crimen, aquí se hablaría de su reconstrucción. En la calma de la costumbre, el amenazador *hombre de la multitud* de Poe y Baudelaire le provoca a Antonio Muñoz Molina una solidaridad complacida y amable. Complacencia —y no enajenamiento— en la ciudad, acomodo en el laberinto de las palabras: ¿no son complementarios ambos términos?



La ola de renovación pedagógica que nos invade

La renovación pedagógica empieza a ser una apelación recurrente destinada a confirmar la 'modernización' de nuestro sistema educativo. Cabe, sin embargo, hacer algunas preguntas que insinúan una dirección y un sentido más profundos para esa renovación.



José Carlos Rosales

Cursillos, Jornadas, Seminarios Permanentes, Círculos para el Estudio y la Renovación Pedagógica, Centros de Profesores, Coloquios, Ciclos de Conferencias, etc.; incluso existe una Dirección General de promoción Educativa y Renovación Pedagógica dentro del organigrama de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía. Desde esta Consejería se convocan concursos públicos para apoyar y subvencionar actividades de formación y perfeccionamiento del profesorado; se editan materiales diversos sobre el tema, como el folleto informativo sobre Actividades de Renovación Pedagógica en Andalucía (1984); y muchas cosas más que se nos olvidan. Hace, por ejemplo, cinco años una situación como la que hemos esbozado era no sólo imposible, sino además impensable.

El análisis detenido de cualquiera de estos aspectos renovadores de la enseñanza no universitaria sería largo y complejo; por otra parte el lugar más apropiado para ese análisis no sería esta revista. Lo que puede plantearse aquí es una serie de pequeñas cuestiones de detalle que a veces nos hacen pensar:

Preguntas

1) ¿Por qué estos aires renovadores se establecen casi en exclusiva para los niveles no universitarios? ¿Se ignora acaso que es la Universidad la que se mantiene impasiblemente anclada, desde no se sabe cuando, en unos modelos pedagógicos que mejor es no calificar?

2) Existen datos fiables sobre qué porcentaje de la totalidad del profesorado participa, al menos una vez al año, en alguna actividad de reciclaje o renovación?

3) Se es consciente de que estas iniciativas renovadoras, procedan de la Administración o no, se pierden la mayoría de las veces en esas mesas de las Salas de Profesores de los Centros en las que predominan sobrees de propaganda sin abrir, erpas y boletines en desuso, partes de faltas a medio rellenar, desesperación, rutina e indiferencia?

4) Se ha pensado qué pasaría si todos los profesores quisieran renovarse? ¿Se recurriría al *numerus clausus*?

5) ¿Se ha pensado que los profesores que dedican parte de su tiempo a tareas de renovación pedagógica esperan de la Administración algún tipo de compensación moral, económica, horaria, etc.?

6) Hay profesores que no consideran necesario este tipo de actividades. ¿Se consentirá que este estado de abulia siga teniendo carácter legal? Hasta ahora sólo es obligatorio dar las clases. Pero el cómo se dan esas clases nunca se cuestiona. Se entra en clase, se cierra la puerta y lo que ocurra dentro sólo Dios lo sabe.

7) ¿Cómo renovar la enseñanza de nuestro país si los Centros escolares (véase cuadro adjunto) tienen prácticamente congelado el presupuesto desde hace varios años? Pensemos que sube el teléfono, el papel, la tiza, los gastos de limpieza y calefacción, el recibo de la luz, etc.; difícil es llevar a cabo iniciativas pedagógicas

renovadoras en un Centro en el que se pasa frío porque no queda gasoil; en un Centro en el que no se puede asistir a una obra de teatro porque no hay dinero.

Otra "renovación"

Muchos más interrogantes podrían plantearse, pero tampoco se trata de eso. Se trata más bien de darnos cuenta de que junto a la necesidad de participar activamente en el desarrollo y afianzamiento de estos cauces renovadores, todo profesional de la enseñanza que aspire a otro tipo de enseñanza en otro tipo de sociedad debe considerar que es imposible limitar la renovación pedagógica a una discusión sobre metodologías, a un debate sobre diferentes tipos de didáctica; estas polémicas pueden ser —y sin duda lo son— útiles, pero olvidan que el cambio en la escuela es otra cosa de la que nunca se habla: ¿a qué intereses políticos se beneficia cuando se aplica un determinado modelo escolar —renovado o no— como el que nos rodea? Y sobre todo se olvida lo que hace ya algunos años decían los alumnos de la Escuela de Barbiana: «la escuela no cambiará en un día más o menos lejano por la presencia de maestros más preparados y menos atrasados, más democráticos, o por el cambio de los programas ministeriales. Cambiará cuando el pueblo esté dentro de la escuela, cuando pueda dirigir las opciones de la escuela como las de la fábrica y las de la sociedad entera. No habrá ningún cambio verdadero pedagógico y escolar mientras no haya un radical cambio político».

Dos ejemplos de presupuestos

I.B. "P.A. de Alarcón" (Guadix)

Curso 81-82:	2.230.028 Pts.
Curso 82-83:	2.220.449 Pts.
Curso 83-84:	2.130.827 Pts.

I. B. "P. Poveda" (Guadix)

Año 1981:	2.010.621 Pts.
Año 1982:	2.387.085 Pts.
Año 1983:	2.228.846 Pts.

Juan Jesús Barrios López

Quizás no sea muy arriesgado afirmar que entre todas las etapas de la educación sea la Formación Profesional (FP), dentro de las Enseñanzas Medias, la contradicción principal en la enseñanza, que según Ernest García (1) sería la existente entre «la escuela-pantano, que implica una fuerte presión desescolarizadora con tendencia a no ser selectiva, no curricular, sin calificaciones y en última instancia sin títulos; y la escuela profesional-legitimadora que apunta a la selección, al curriculum, las calificaciones y al título». Contradicción que viene acentuada por los desajustes entre algunos factores externos al sistema educativo (*outputs*) y la estructura del mercado del trabajo.

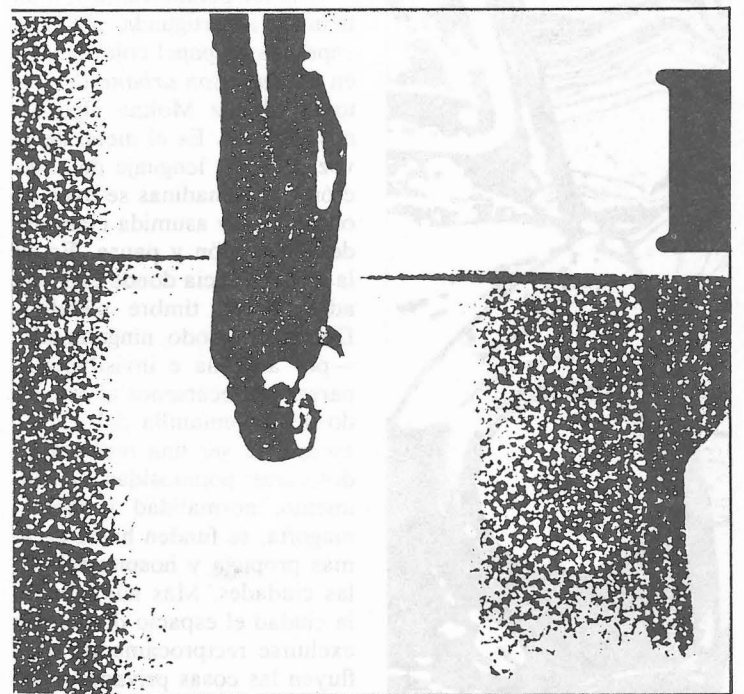
Algunos de esos *outputs* son la pérdida por parte de la escuela de su papel de único o principal aparato reproductor de la ideología dominante (socialización de las nuevas generaciones, cualificación de la fuerza de trabajo y reproducción de la división social de éste, legitimación de una estructura social no igualitaria), y el intento, por parte del sistema capitalista, de trasladar los conflictos sociales al sector estatal. La prolongación de la

alumnos para el ejercicio de la profesión elegida, además de continuar su formación integral. Deberá guardar, en su organización y rendimiento, estrecha relación con la estructura y previsiones de empleo».

LGE: casi un fracaso y demasiados problemas

Considerando los términos opuestos de la contradicción en la enseñanza y los objetivos que señala la LGE, sólo cabe hablar de un fracaso, más o menos total, en todos ellos. Para analizar este hecho, que se refleja en una serie de problemas presentes en la FP, vamos a sistematizarlos siguiendo las directrices de las conclusiones de una Comisión interministerial para la FP (2):

Problemas de la imagen social de la FP. Existe, en general, la consideración de que estas enseñanzas son de inferior rango social. El término «formación profesional» se refiere a la preparación específica para ciertos lugares de la división social del trabajo, justamente los considerados inferiores. Esta consideración viene reforzada por la LGE al obligar a los alumnos que no superen la EGB, y que quieren continuar estudios, a seguir la vía de la FP, impidiéndoles continuar estudios de bachillerato.



edad de escolarización y el retraso de la incorporación de los jóvenes al trabajo es utilizada, independientemente de sus aspectos pedagógicos, para disminuir la estadística del paro juvenil; igual ocurre con el intento de que a los trabajadores en paro que realizan cursos de reciclaje se les considere como «estudiantes» para hacerlos desaparecer de la citada estadística. Por último, la falsa consideración de que el aparato escolar es capaz de promover la igualdad de oportunidades entre los alumnos procedentes de distintas clases sociales, es uno de los ejemplos más claros de este trasfondo de conflictos.

En el capítulo III, artículo 40, de la Ley General de Educación (LGE) se afirma que «la FP tendrá por finalidad específica la capacitación de los

Problemas académicos, derivados de la inserción de la FP en el sistema educativo y del carácter residual de este tipo de enseñanzas. Entre los diversos tipos de problemas hay que señalar los siguientes: desigual preparación académica del alumnado que accede a la FP del primer grado, lo que impide impartir un nivel homogéneo de conocimientos y provoca una elevada tasa de abandonos. La doble vía de acceso a la FP de segundo grado produce una notable heterogeneidad del alumnado, ya que si los que proceden de la FP del primer grado forzosamente tienen una formación científico-cultural más deficiente que los que proceden de BUP, tienen, en cambio, conocimientos básicos del área técnico-práctica de los que los otros carecen.

¿Reforma o desaparición?

La Formación Profesional, hoy

Analizando los contenidos de los programas de la FP, nos damos cuenta del destinado papel que ha tenido el MEC en la confección de los mismos, ya que en las especialidades que existían como FP, antigua Oficialía, se reproducen prácticamente sus programas, aunque disminuyendo su duración; y en las especialidades nuevas la denominación común de sus programas es la improvisación, la copia pura y simple de gran parte de los programas de otras ramas, cuando no el dislate en los programas de algunas asignaturas del área común o de la de ciencias. A esto hay que añadir que los desfases entre las áreas son muy grandes, incluso a veces grotescos, llegando los programas a carecer en gran parte de sentido práctico y pedagógico (3).

Problemas de los Centros y del Profesorado. Hay que señalar como más destacados: la carencia de coordinación entre los distintos Departamentos ministeriales con competencia en materia de FP, que evitaría la duplicidad de esfuerzos en determinadas zonas mientras otras están desatendidas; las dificultades en la financiación de los centros; la falta de mecanismos para la actualización de los conocimientos teóricos y prácticos del profesorado. La normativa que regula la titulación exigida para la impartición de las diferentes enseñanzas dificulta la incorporación de expertos sin titulación en determinadas áreas.

Aparte de que la FP no es obligatoria aún para todos los que terminan la EGB y no se incorporan al bachillerato, hay que señalar, en relación con la estructura y previsiones del empleo, que la mecanización y automatización de la producción y los servicios, además de suponer una destrucción importante de puestos de trabajo, no exigen unas cualificaciones constantemente crecientes a los trabajadores, sino todo lo contrario. A esto hay añadir que las denominaciones genéricas de los títulos obtenidos al fin de los estudios no están adecuadas a las demandas del mercado de trabajo. Otro de los inconvenientes de la FP es el excesivo número de ramas y especialidades que se imparten, lo que hace que los alumnos que terminan no encuentren un trabajo adecuado a sus conocimientos específicos y, como consecuencia de esa temprana especialización, habrán de realizar mayores esfuerzos a la hora de realizar otros estudios en vista a una posible movilidad en el empleo.

Pero es posible que el mayor problema que se le plantea a la FP sea el rechazo por parte del mundo empresarial (4). Se observa repetidamente que en las

La Formación Profesional es, para la mayoría, un lejano mundo en el que las cosas ocurren con la sordidez propia de la vida en los arrabales. Así es, en cierto modo. Allí, en la FP, se juegan las cartas de la división del trabajo, de la selección de los mejores, del destino de unos estudiantes condenados a un título de tercera.

oposiciones a Bancos, Cajas de Ahorro, incluso a Organismos de la Administración, casi nunca se considera válido el título de FP segundo grado y, aún más en los baremos suele estar discriminado en relación con el de Bachillerato. Ni siquiera el Ministerio de Trabajo reconoce actividades, en los organigramas de la administración del Estado, para las especialidades a las que el MEC ha concedido títulos.

Ante la reforma

Esta situación, el nuevo equipo ministerial propone la reforma de las Enseñanzas Medias con el inicio de un ciclo único de dos años de duración, aún con carácter experimental,

tar la reconversión del alumno), pero dando preferencia a las materias de carácter profesional (pgs. 154 y 155). La organización de esos cursos no sería cerrada, sino que sobre una base común a varias familias profesionales, se ofrecería a los alumnos un abanico amplio de salidas diversas encaminadas a una especialidad concreta. Se intentaría que el alumno escogiera su propio currículum profesional mediante el sistema de *crédito académico*. Como vemos esta organización docente es muy parecida —copia diría yo— al sistema americano de las *High Schools*, que tan duramente ha sido criticado por una comisión de expertos americanos, no soviéticos, en un informe presentado

profesional está muy lejos de ser ilógica.

Por de pronto: 1) Considera la conveniencia de retrasar lo más posible el momento de la separación de los alumnos y de la diversificación de los programas a lo largo de diferentes ramas educativas, extendiendo el período del currículum básico común y posponiendo, en consecuencia, la incorporación de los jóvenes a la preparación específicamente profesional. 2) Se recomienda avanzar hacia una integración de las distintas enseñanzas, lo que supone tanto una mayor convivencia y proximidad física de los alumnos que las distintas ramas, como una mayor similitud de contenido en los programas de estudio, así como la tendencia a



obligatorio para todos los que acaben la EGB, y que incorporan las enseñanzas técnico-prácticas. Actualmente no se conocen documentos sobre el desarrollo del segundo ciclo. El único documento oficial que se conoce sobre esta cuestión es el Libro Blanco de las Enseñanzas Medias en España (LBEM) editado por el MEC en 1981 y realizado por el anterior gobierno.

En el LBEM se sigue manteniendo la separación entre las enseñanzas académicas dirigidas hacia el acceso a la Universidad y que englobarían a los diferentes bachilleratos, y las enseñanzas técnico-profesionales, que serían lo que hoy es la FP de segundo grado.

En la relación con la Enseñanza Técnico-Profesional (ETP), el LBEM define la presencia en esas enseñanzas de materias científicas (para faci-

al Congreso de los Estados Unidos y titulado «Una Nación en peligro». El informe fue encargado por el Secretario de Educación, Terrel Bell.

Hacia una alternativa

Aunque la elaboración de una alternativa para la reforma escapa a la intención de este artículo, me parece muy interesante analizar las conclusiones y sugerencias a las que llega Javier Díaz Malledo en un trabajo publicado en el número 8/1981 de *Papeles de Economía Española*, en el que valora la FP desde diversos ángulos, para concluir que sus desventajas relativas son numerosas, tanto en el ámbito laboral como en otros aspectos (económicos, social y educativos) y ofrecer razones que muestran cómo la preferencia de sectores crecientes de la población por la educación académica frente a la

la equiparación formal de los títulos con vistas a una *horizontalización* que permita el acceso de los graduados de las distintas ramas a la educación superior en condiciones homogéneas. 3) Lo anterior lleva aparejado un movimiento paralelo hacia la desespecialización, lo que supone, no sólo la reducción de la especialización prematura, sino también la disminución del número de especialidades. 4) Se observa, en suma, que en el marco de las reformas del sistema educativo en sentido estricto, e incluso en el ámbito más propio de los esquemas de preparación o entrenamiento para el trabajo, existe una tendencia a suministrar educación general más que pretendidamente técnico-profesional relegando los aprendizajes específicos al momento del desempleo efectivo de un puesto concreto, o poco antes. En las autorizadas palabras de T. Hu-

sén (5), se está llegando «a la paradójica conclusión de que la mejor formación profesional es una educación sólida y de elevada calidad».

La consolidación de una buena educación general y la insistencia en el dominio de habilidades básicas y buenos hábitos de estudio, probablemente facilitarán la posterior preparación profesional concreta y la readaptación y flexibilidad laborales. Asimismo, se atenuará, o al menos se pospondrá, la estratificación social en las escuelas.

Por último, sería necesario hacer una breve referencia a la poca importancia que tienen en España otras fórmulas de FP que se están desarrollando en otros países y que tienden a combinar la formación en la escuela con la práctica en la empresa (6).

En general, las citadas fórmulas pueden agruparse en dos categorías de diferente significación jurídica: 1) fórmulas de *alternancias trabajo/escuela*, que tienden a posibilitar que jóvenes que estén trabajando ya en las empresas puedan alternar su presencia en el centro de trabajo con la asistencia a un centro de formación donde recibirán una enseñanza teórica complementaria, y 2) otro tipo de fórmulas (*Formación concertada, Formación en práctica*) en las que no existe relación laboral, sino que la presencia de los estudiantes en la empresa tiene más bien el carácter de prácticas que complementan su formación teórica.

Este tipo de acciones formativas ofrecen la ventaja de que permiten dar al sistema educativo un contacto directo con la realidad laboral, a la vez —y eso es también muy importante— que acercan la empresa a la realidad de la escuela. Por otro lado, la utilización de este tipo de fórmulas, puede permitir el aumento de la oferta de FP a unos costes relativamente bajos.

(1) GARCIA, E.: «La contradicción en la enseñanza». *Trabajadores de la enseñanza*. Noviembre 1984.

(2) Comisión interministerial para la FP.: *Formación profesional en España: Situación y perspectivas*. Ed. Ministerio de Economía y Comercio. Madrid 1981.

(3) PLANAS, J. y otros: *La nueva formación profesional*. Ed. Avance. Julio 1975.

(4) Ibid., p. 13 y 14.

(5) HUSEN, T.: *The School in Question*. Oxford University Press, Oxford, 1979, p. 160.

(6) Comisión interministerial para la FP.: *Formación...* cit. p. 38.

Erase una vez en América (Seis escrituras hispanoamericanas)

Hubo una vez una carabela, hubo una vez una muy especial manera de colonias. Pero no fue en tiempo de Mari Castaña cuando las colonias se convirtieron en países; y fue mucho más recientemente cuando los países quisieron ser pueblos. Les han hecho

de todo, pero como en los cuentos, la Cenicienta encuentra a su hada: la palabra literaria. Esta serie de artículos —*Seis escrituras hispanoamericanas*— quiere ser un homenaje a la libertad de esos pueblos y a su palabra.

Juan Carlos Rodríguez

«La Muerte me está buscando
y como me puse serio
me dijo que era jugando...»
(*Paradiso*)

Prólogo para iniciados

El primero fue Cortázar, ese mago. Fue él, en efecto, quien, tras la aparición de *Paradiso*, la obra decisiva de Lezama, escribió un artículo con el título, un tanto iniciático, de *Para llegar a Lezama Lima*. Como quien dice: para llegar al Tibet o al desciframiento del más remoto de los enigmas. Esto es: había que prestar atención a *Paradiso*; la cosa era importante, había que pegar, pues, la oreja al suelo para escuchar el rumor de un cierto *tam-tam* que, desde años atrás, años de olvido, venía martilleando el mismo silencio: en Cuba existe un escritor que se llama Lezama Lima, y ese escritor es único e irrepetible. Sólo que ese *tam-tam* lo había comenzado a golpear Juan Ramón Jiménez (exactamente, Juan Ramón), quien, llegado a Cuba en 1936, con el inicio de la guerra civil española, se quedó de golpe anonadado por la calidad inusitada de aquel poeta asmático de veintiseis años, con el que conversó infatigablemente acerca de la poesía y acerca del mundo (conversaciones que Lezama reelaboraría en 1937 con el título de *Coloquio con J.R.J.*).

Fue, pues, Juan Ramón el primero que avisó sobre la importancia de Lezama: poseía un olfato infalible. Pero tendrían que pasar muchas cosas más: el *boom*, la revolución cubana, la expansión de la ideología *tercermundista*, para que tal aviso a propósito de un poeta sudamericano pudiera ser realmente escuchado. A Juan Ramón no se le escuchó. A Cortázar, en cambio, muchos años después, y cuando todas esas cosas ya habían pasado, nadie pudo dejar de escucharle. Lezama, a partir de ahí, comenzó a convertirse inevitablemente en un mito. Aunque quizás no *masivo*, y aunque, sin duda, fueran muchos de sus mitificadores los que parecían ostensiblemente no haber leído, con detenimiento al menos *Paradiso*.

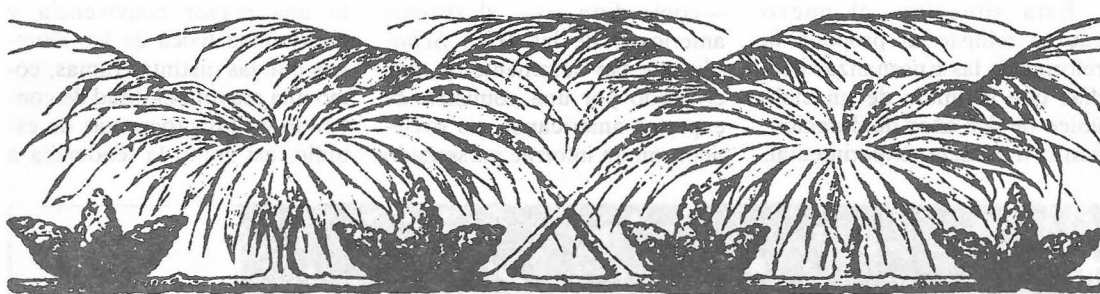
¿Quién era Lezama Lima?

Un esquema biográfico mini-

Lezama Lima

De la catedral a las ruinas paganas

“Poesía y ensayo se producen paralelamente en Lezama, hasta llegar a la culminación final, a la novela: un proceso que se fue gestando duramente, penosamente, hasta la aparición de *Paradiso*. Sólo entonces se hacen públicos el infinito esfuerzo y la implacable soledad de aquel auténtico *corredor de fondo*.”



mo. José Lezama Lima nació a fines de 1910 en el entorno feudalizante de una típica familia oligarco-criolla, de rancieros ancestrales hispanicos (esos antepasados vascos que siempre obsesionaron a Lezama), accidentalmente aposentada en esa fecha en el Campamento de Columbia, en Estados Unidos, donde la familia había seguido a su jefe, el padre de Lezama, coronel de artillería. Luego viene el retorno a Cuba, la imagen idílica y segurísima del ámbito familiar, una imagen que se quiebra con la inesperada muerte del padre en 1919, y que finalmente se restaura con la visión última de Lezama y su madre, ambos viviendo juntos y solos, ambos interpenetrados —enamorados— hasta la disolución mutua. Una homosexualidad de manual parece fermentarse ahí: un año antes de la muerte de su madre —ocurrida en 1964— Lezama asegura haber tenido la premonición exacta de la tragedia.

Entretanto, mucho antes, ha estudiado derecho, se ha enfrentado esporádicamente a la dictadura machadiana, ha trabajado en un bufete y ha participado en las más importantes revistas poéticas vanguardistas en Cuba (*Verbum* y *Espuela de plata*), llegando incluso a fundar algunas de ellas. Además, ha entrado en relación con una ristra de escritores que acabarán siendo fundamentales tanto

para su obra como para toda la cultura cubana a partir de los años veinte y treinta: Cintio Vitier, Gaztelu, Rodríguez Feo, etc. En 1936 publica su primer poema, el ya clásico «Muerte de Narciso»; en 1941, su primer conjunto poético en forma de libro, *Enemigo rumor*, y en 1944 realiza su primer gran esfuerzo (la tarea que acabará siendo decisiva en este sentido), en tanto que intelectual público: la revista *Orígenes*, considerada como la más importante en lengua castellana de la época. Y la primera de trascendencia internacional que hasta entonces había tenido Cuba.

A partir de los años cincuenta, un Lezama mucho más curtido decide hacer ostensible su presencia teórica: comienza su tarea de *ensayista*, tarea generalmente centrada en torno a dos temas únicos: el intento de la elucidación de la *esencia* de lo poético y el intento de elucidación de la *esencia* de lo cubano, temas ambos que por lo general se interrelacionarán siempre —y acabarán por fundirse— en la obra de Lezama. Tratar de explicarse a sí mismo su propia poesía ha sido siempre para Lezama inseparable del hecho de explicarse su propia *cubanidad*, y a la inversa. Por tanto: Lezama no concibió jamás el explicitar su propia *cubanidad* sin explicitar a la vez la estructura básica de su pro-

pia poesía.

Poesía y ensayo, por hablar en términos clásicos, se van así interpretando y produciendo paralelamente en Lezama, hasta llegar a la culminación final, a la novela: un proceso que se fue gestando duramente, penosamente, hasta la aparición de *Paradiso*. Sólo entonces se hacen públicos el infinito esfuerzo y la implacable soledad por los que había atravesado aquel auténtico *corredor de fondo*. Pero, por supuesto, esto no es todo. En esta relación de datos hemos dejado para el final las dos cuestiones más importantes. En primer lugar, obviamente, la presencia de Fidel y de la revolución cubana desde 1959-60 hasta 1976 en la vida cubana y, por consiguiente, en la vida y obra de Lezama Lima —incluyendo aquí estos factores: castrismo frente a imperialismo americano, marxismo frente al tradicional elitismo de la intelectualidad criollo-burguesa, etc.—, precisamente en el momento en que el escritor estaba además trabajando ya arduamente en *Paradiso*. Y junto a esta primera cuestión decisiva, una segunda no menos importante, es decir: preguntarnos acerca de cuál era en concreto el horizonte ideológico dominante, el inconsciente caldo de cultivo en que Lezama se movió a lo largo de sus años de *aprendizaje* y *madurez*, esto es, su propia autoconcepción

de lo que fuera un *poeta-intelectual-artista-público* previamente a la revolución castrista: autoconcepción que obviamente habría de determinar no sólo sus relaciones con ésta, sino, asimismo, la propia lógica interna de los textos de Lezama.

“La tradición que asumimos”,
“la herencia a la que
renunciamos”

Creo que toda esta problemática, realmente tan compleja, se puede clarificar con sólo plantear una serie de puntos muy breves y muy precisos.

a) «La tradición que asumimos» es una propuesta gramsciana. «La herencia a la que renunciamos» es una propuesta de Lenin. Ambas propuestas se implican mutuamente y se superponen. No se pueden entender separadas ¿Qué quieren decir? Creemos que ésta es una pregunta que únicamente se resolverá al final, porque en ella se implica no sólo todo el proceso literario de Lezama, sino también todas las implicaciones inherentes a ese proceso, o sea, a su figura de intelectual público, tanto antes como después de la revolución. Dejemos, pues, momentáneamente, esta respuesta en suspenso y vayamos a los términos mismos de la pregunta.

b) El grupo formado en torno a la revista *Orígenes*. Hay que tener una idea clara de las cosas: Cuba no tuvo poesía, ni teatro, ni novela de importancia autóctona (entendidos los términos en sentido burgués) hasta hace muy poco tiempo. Igual ha ocurrido en toda Hispanoamérica (con la excepción, en cierto modo, de Buenos Aires y México D.F.), aunque a veces parece que nos olvidamos de esto. Ni aparato escolar, ni aparato editorial, ni «lectores», por tanto, ni imprentas siquiera. Al contrario: analfabetismo masivo, explotación sin trabas en todos los sentidos (incluido, obviamente, el «cultural», etc.)

Las oligarquías sudamericanas apenas han necesitado más elemento ideológico que el terror religioso o policiaco para establecer su dominio de clase. No han necesitado prestigiar/ extender su propia ideología como *gusto* e *inconsciente* dominante y de *qualité* (universitaria, etc.), como ha ocurrido, en cambio, entre las burguesías europeas. El grupo de *Orígenes*

significó un primer intento en este sentido: o sea, un primer intento de asumir (aún críticamente) la propia tradición nacional, básicamente escolástica y feudalizante (la del *colonialismo-criollismo* español del siglo XVII al XX), y asumirla, además, en tanto que intelectuales orgánicos —digámoslo así— de una nueva burguesía nacional, la nacida ideológicamente a partir de la independencia y la República, a partir de Martí y de los primeros núcleos de *intelectuales* —sic— *autóctonos*, que sentían por primera vez también (como se ha señalado suficientemente) la necesidad de una ideología propia y *prestigiada* (en la literatura, en el arte, en la ciencia), en tanto que ese tipo de dominio burgués, sublimado en el nivel ideológico, parecía mucho más *civilizado*, más europeo, que la bota o el palo y tentetieso. *Orígenes* se comprende así como una prolongación de los diversos nacionalismos criollos que se provocan en Hispanoamérica a raíz de la independencia, pero con una diferencia clara y básica: los nacionalismos continentales se fundamentan en la negación de la metrópoli, o sea, de la herencia cultural hispánica, y la simultánea reivindicación de lo indígena, etc. En Cuba, sin embargo, esta ruptura no se da: lo autóctono no es distinto de lo hispánico, sino la absorción-condensación de todos los elementos mezclados, *mestizos*, y eso ya desde Martí. (Datos obvios: en Cuba no hay población autóctona propia, los negros son tan *importados* como los españoles, y además son *marginales* a la vida de la burguesía criolla. En Perú o Colombia, en Ciro Alegria, Arguedas o Rivera, los indios son, por el contrario, la clave de la reivindicación indigenista, con todas las contradicciones insolubles que esto conlleva a la larga).

Orígenes, pues, asume la tradición hispánica sin problemas, sólo que con la perspectiva crítica que le da el vanguardismo europeo en la práctica poética, y el culturalismo fenomenológico europeo en la práctica teórica (por ejemplo: la idea fenomenológica de los estilos artísticos según las épocas, y de que habían existido una época y un estilo llamados barrocos; esta idea, digo, será recogida muy pronto por Lezama para explicar la cubanidad y la *expresividad* americana en general, y ya no la abandonará nunca).

¿Es que acaso Cuba era un paraíso?

Es a partir de aquí como podemos comprender hasta qué punto *Paradiso* condensa todo el trabajo de Lezama, nos da sus mejores claves. Si sabemos leerlas, por supuesto. Estas claves parecen ser las siguientes:

Paradiso es un título medieval. O sea, católico-tomista. Es decir, propio de una sociedad

sacralizada como la de Dante. (Cuba no era evidentemente, un *paraíso*). Porque la tradición hispánica era esto: el trasplante a las colonias de la mentalidad sacralizada (religioso-escolástica-sacralizada, etc.) dominante en el siglo XVII español. No es la religión como algo «aparte», sino la religión como base inconsciente de todo un funcionamiento social, igual que en el medievo. Es esta la tradición que Lezama asume críticamente, paródicamente, pero con un gran sentido de la realidad: no hay más cera que la que arde, y hay que partir de aquí. Algo perfectamente similar al proceso que podemos apreciar en Joyce: Irlanda y Cuba, refugios últimos (junto con España) del escolasticismo, de la sacralización, de la forja de monedas donde al gobernante se le sigue considerando designado «por la gracia de Dios». El *Ulysses* empieza con una parodia de la misa: «Introibo ad altare Dei». Sólo que la frase la dice un barbero. E igual ocurre en el *Portrait...* y en *Esteban el héroe*. Lezama asume igualmente esta tradición

escolástico-tomista, esta tradición de la sacralización del discurso y la sociedad, reabsorbe al barroco y a Góngora, pero con el mismo sentido crítico (parodia, ironía) con lo que hace Joyce. Dice así en *Paradiso*: «Dadme grave la pluma / del santo gordo de Aquino / para en la resta y la suma / entonarme en los divino...» Sólo una tradición católica de este tipo puede producir un pagano. Como ocurre en el Alberti de *Roma, peligro para caminantes*, la escritura de Lezama llega a ser materialista a fuerza de asumir toda esta tradición sacralizadora, religiosa. La fascinación por las apariencias y, sobre todo por el cuerpo, en pleno sentido tomista, se transfigura en Lezama así en una obsesión pagana no sólo por el brillo de la carne, sino incluso —o, sobre todo— por el brillo del sexo. Claro que más que del sexo femenino, Lezama habla lógicamente del masculino. Pero no es exactamente Proust; no es la adoración del homosexual laico por el falo, sino el rito (católico pagano) en que se celebra el culto a la erección y su

potencia. O sea: la fiesta pagana del sexo. Escritura materialista, pues, no sólo en tanto que se trata al lenguaje como la materia que es, sino en tanto que se trata a la materia como lenguaje, como auténtica y sensible metáfora material.

La novela: del asma a la revolución

A partir de aquí, la estructura de *Paradiso* se aclara. Imitando la retórica *tomista-escolástica*, Lezama presenta en cada capítulo un caso (la casuística de los jesuitas), y en el capítulo siguiente presenta una disputa, un diálogo (las cuestiones disputadas típicas de la enseñanza religiosa medieval) sobre ese caso o ese tema. Así, después del famoso capítulo priápico, en que se presenta el «caso» de la potencia fálica de Laregas y Farrulaque, se establece la disputa entre Foción, Fronesis y Cemí sobre la homosexualidad (imitando, sin embargo, el estilo socrático-platónico —o sea, paganizante— también, no lo olvidemos, asumido por el tomismo medie-

val precisamente como su *sombra*, como su *inversión*). *Summa* y *Aleph*, parodia del Dante y de Santo Tomás, de la cultura colonial y sacralizada en suma (tomada en serio y corroida a la vez), *Paradiso* pretende abrirse a otro universo distinto. Oppiano Licario (el Icaro que vuela hacia el imposible y acabará quemándose) es el maestro del imposible precisamente porque sólo sabe plantear preguntas, mientras que José Cemí (el doble de Lezama Lima en la novela) únicamente pretende conseguir respuestas. Hay más dobles: Fronesis, Foción, etc. (respectivamente, el culto homosexual y el primitivo salvaje), pero éste ya es un asunto más complicado, sobre el que no podemos detenernos. Sin tiempo, sin historia, dando vueltas sobre sí misma, *Paradiso* tiende al reposo, como en reposo y quieta vio siempre Lezama a la cultura cubana, a su esencia, desde sus *orígenes* hasta hoy. (Sin olvidar que el reposo era la verdad misma de los cuerpos para el tomismo y que en su libro *Tratados en La Habana* Lezama comienza precisamente aludiendo a la sentencia de Aristóteles en que se nos dice que la perfección de cada ser consiste precisamente en el reposo).

Efectivamente, pues, habría muchas más cuestiones sobre las que hablar: habría que explicitar, por ejemplo, cómo precisamente por todo esto la concepción de la metáfora y de la imagen (que obsesionó asimismo siempre a Lezama) recuerda mucho más a las teorizaciones escolásticas que a las actuales burguesas (siempre con parodia, por supuesto: en uno de los ensayos, Lezama hace que Santo Tomás sodomice a un mozo de mesón). Y desde luego habría que hablar mucho más ampliamente, a partir de aquí, de la teoría de Lezama acerca de las «eras imaginarias», de su calidad de Julio Verne, criollo que jamás viajó y, sin embargo, todo lo escribió en torno al viaje —que no lo es— del hombre a lo largo de su vida y de su ansia de escapar a la muerte.

El último pagano. El último criollo. Criollo significa, connota dependencia. Y hoy Cuba es «el primer territorio libre de América».

¿Se podrá volver a escribir de la misma manera? ¿Podrá ya nunca, nadie más, después de Cuba y Lezama, dar la imagen del criollo? La imagen, imposible: pensaba en eso mientras el mundo seguía ardiendo en torno a Nicaragua: *never more*, nunca más. Con Lezama Lima ha muerto también el criollismo, la dependencia, el recuerdo de la dominación. Aunque hoy los cubanos puedan, por fin, decir lo que el propio Lezama dijo de su asma y de la del Che:

«Ninguna estrofa de Baudelaire

puede igualar el sonido de tu tos alegre».



Jesse A. Fernández

El curso de los astros

El cuarteto de Alejandría

Juegos para aplazar la muerte/ vicios para ocupar la vida

Hay libros de poemas cuya lectura nos satisface especialmente, quizá porque nos solidariza especialmente con nosotros mismos o porque nos devuelven muy especialmente reflejada nuestra propia imagen desde aquel espejo. Después de la tan traída y llevada polémica en torno a lo que dio en llamarse «nueva» u «otra sentimentalidad», que en ocasiones se llegó a encarnar en términos tan abstractos como tradición frente a originalidad, resulta muy reconfortante que aparezca un (inesperado) eslabón perdido en esa línea poética que para nada ha tenido en cuenta los planteamientos teóricos de las llamadas generaciones poéticas «novísimas» españolas.

El libro de Juan Luis Panero, *Juegos para aplazar la muerte*, es un claro ejemplo de cómo los modos de hacer poético que en la poesía española inagura el segundo Cernuda se continúan no sólo en la llamada *Generación del cincuenta* (Gil de Biedma, Angel González, Barral, etc.) sino incluso en la obra poética de algunos escritores cronológicamente coetáneos a los «venecianos» del 70, antes de llegar a

los más jóvenes que, desde perspectivas bastante diferentes, intentan retomarla.

La primera entrega de *Juegos...* (la única publicada con anterioridad) lleva la fecha emblemática de 1968, y desde luego nos introduce claramente en una experiencia personal (y colectiva) en la que el fracaso y la autodestrucción se disputan la cabecera del reparto: «Poeta en tiempo de miseria, en tiempo de mentira / y de infidelidad... / Poeta de esta hora, testigo absorto tantas veces / de injusticia o de lágrimas, silencioso participante en ellas». Pero no es un fracaso clínico, ni tampoco una autodestrucción marcada por el signo de la antipsiquiatría postfreudiana; el texto es un texto «clásico», es decir, inmerso en la mitología anglosajona de los primeros cincuenta años del presente siglo. Los modelos, las imágenes y las referencias que desfilan por este texto recopilador, que intenta totalizar (al estilo de otros textos ilustres) la historia de una experiencia poética determinada, están muy fijados dentro de una tradición, quizá demasiado cercana pero no por eso menos capaz de elaborar unos productos verosimi-

les y coherentes. Verosímiles y coherentes no sólo para unos jóvenes que soñaron con ser algún día James Dean, sino también para aquellos otros que acaban de descubrir en Dean o Boris Vian las semillas del eslabón sentimental perdido. Ese eslabón se expresa y glorifica, con toda la fuerza de su marginalidad y su fracaso en este extraordinario texto, en esta desgarrada construcción de sí mismo que nos ofrece el tierno y desesperante, el cruel y espontáneo, mayor de los hermanos: «Te dejo este poema / confuso, absurdo, largo, / para que tú lo tengas como un pañuelo viejo / a los pies de tu cama, para que tú lo tengas, / y un día te lo encuentres, confuso, absurdo, largo, / un día como éste —cuando ya no estaremos— / y recuerdes, debajo de la ducha, / que alguna vez te quise —mentiras y mentiras— / que alguna vez te quise —era un día de julio— / con palabras usadas, como un disco rayado, / que recuerdes, mi amor, esta letra de tango». ●

Juan Luis PANERO, *Juegos para aplazar la muerte*, Calle del Aire, Sevilla, 1984.

Las circunstancias

En los inicios del cubismo, cuando algún espectador acostumbrado a la realidad se quejaba de que los retratos de Picasso no se parecían a su modelo, el con fiado pintor solía contestar: «ya se parecerán». Efectivamente, hoy es muy difícil recordar a Gertrude Stein sin verla a través de los gestos duros y matemáticos dibujados por Picasso. Algo semejante podría haber afirmando Ortega y Gasset en los inicios de su carrera como pensador político, pero le faltó confianza. Conmovido por la nación alemana, Ortega se propuso encontrar un elemento vertebrador para España, un partido supranacional que asegurase la modernización del país sin poner en peligro el orden soñado por la burguesía. El filósofo madrileño le propuso a Pablo Iglesias hacer del PSOE ese elemento regeneracionista, capaz de introducirnos en Europa y de organizar el capitalismo hispá-

nico. Después de la negativa de Pablo Iglesias, sin tener que derechizarse, Ortega podría haber contestado: «ya lo serás».

Para comprender la ideología burguesa española y su bajada a los infiernos, para comprobar que la tan repetida modernización del socialismo supone regreso sigiloso al pasado, nos parece de gran provecho aconsejar la lectura del último premio *Anagrama* de ensayo, un sólido estudio de Antonio Elorza sobre las debilidades políticas de don José, el recuperado filósofo español. ●

Antonio Elorza, *La Razón y la sombra. Una lectura política de Ortega y Gasset*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1984.

Algo más que el terror

Gente que llama a la puerta es una novela de Patricia Highsmith escrita en 1983 y de la que acaba de aparecer la versión castellana. Durante 1984 salieron al mercado, con desorden y en condiciones de descarnada competencia editorial, páginas de P.H. muy antiguas en las que había de todo, desde algún escalofriante relato en los *Crímenes bestiales* hasta textos de escaso interés.

Gente que llama a la puerta renueva la poderosa adicción que en su día crearon las mejores novelas de la Highsmith. A semejante altura del conocimiento de su mundo, el lector puede, sin embargo, empezar a saborear algo más que el terror, ese encanallado y cultísimo sentido del humor que dirige el trazado de tela de araña de todas las novelas de esta señora. Esta vez, a P.H. no le ha bastado con una familia americana de clase media para planear sus maldades: ha sumado una tribu de «cristianos renacidos», fanáticos que invaden una casa en la que alguien cree que ha ocurrido un milagro... Imprescindible para adictos. ●

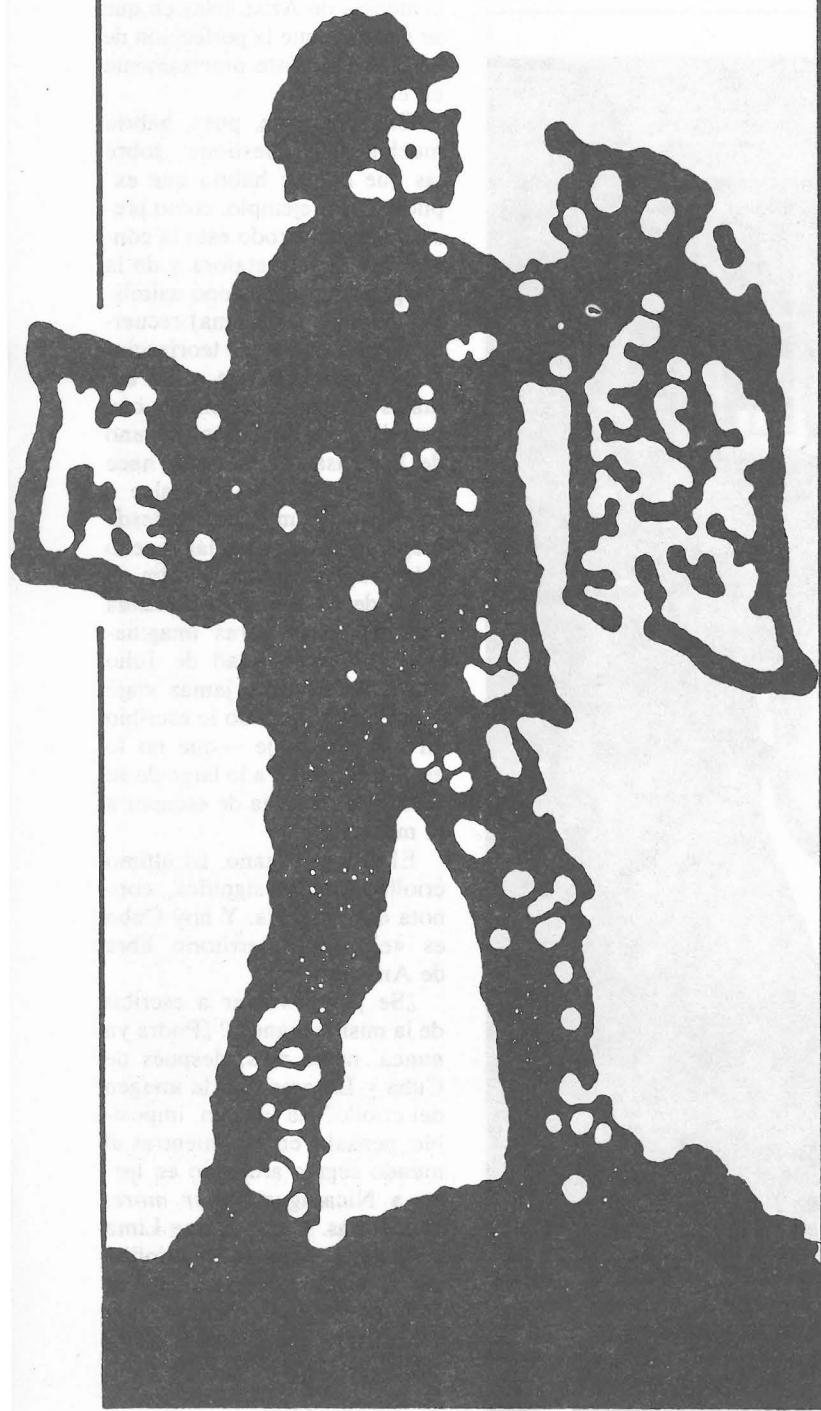
Patricia Highsmith, *Gente que llama a la puerta*, Barcelona, Anagrama, 1985.

El exilio eterno

Coincidiendo con la publicación de su último libro, *La muerte únicamente* (Visor, Madrid, 1984), Luis Antonio de Villena ha preparado la edición de un volumen que recoge dos de las obras más interesantes de Luis Cernuda: *Las nubes*, escrita entre la Guerra Civil y los primeros años de exilio, y *Desolación de la Quimera*, texto cumbre y silencioso de una labor literaria destinada al autoconocimiento. A pesar de que Luis Cernuda es uno de los autores más influyentes en las joven poesía española, sus obras han tenido una difícil distribución entre el público, y sólo en los últimos años están apareciendo ediciones críticas de sus poemas, fundamentales por cuanto pusieron en contacto a nuestra literatura contemporánea con la desconocida, hasta entonces, tradición poética anglosajona.

La larga introducción de Luis Antonio de Villena supone una buena lectura divulgativa de las ideas generales de Cernuda y una interpretación personal de la posición del poeta en la historia moderna. Se trata, en último extremo, del reconocimiento de su mundo personal en la figura de otro escritor. Lo mismo que Cernuda hizo con Góngora o García Lorca, hace en su prólogo Luis Antonio de Villena con el poeta sevillano. ●

Luis Cernuda, *Las nubes. Desolación de la Quimera*, Ed. de Luis Antonio de Villena, Editorial Cátedra, Madrid, 1984.



Los brahmanes (1)



Manuel Escamilla Castillo

Fue tras el fracaso del mayo francés. A veces me parece que se le ha dado demasiada importancia a una revuelta que, aparentemente sólo consiguió la transubstanciación de De Gaulle en Pompidou, el proporcionar una coartada de ensañaciones (momentos no vividos más que como deseos nacidos de una voluntad que les impuso, como condición para su existencia, el que llegarán jamás a ser realizados) para la continuación de un transcurrir por la vida que, sin ellas, sería una frustración insufrible (¿no les ha contado nadie sus aventuras durante la mili?), así como que un número indeterminado de jóvenes promesas de lo político dieran rienda suelta por los bulevares parisinos a sus ansias de heroicidad o santidad (que hay gustos como paladares) y se pudieran reintegrar después, sin ninguna represión traumatizante, al seno de la sociedad civil que les dio el ser y la náusea.

Otras veces, sin embargo, me da por pensar que no todo se perdió. Por de pronto, parece que los verdes alemanes (cuya versión, acomodada a las diversas idiosincrasias de los pueblos del Estado español, no tardará mucho en cobrar pujanza, de seguir las cosas como hasta ahora) están intentado llevar a la práctica política lo que de anarquía, asambleísmo y provisionalidad sabrososa existió en las barricadas. Ya veremos en qué para todo ello. (Por cierto, habrá que escribir un día de términos como el de «pueblo», «nación», «Estado», entendidos como expresivos de conceptos históricos). Pero hubo, me parece, otra consecuencia importante del 68: la extensión del acta certificadora del agostamiento de Occidente. La cultura del Imperio, del auténtico, del que ha perdurado hasta ahora, del *western way of life* (con todas las sugerencias que puedan ustedes apreciar en el anglosajonismo que acabo de soltar), que, desde sus inicios macedónicos hasta su culminación (por ahora) en Gringolandia, ha sido el único capaz de llevar a la práctica la vocación totalizadora en lo universal de todo imperio que se precie, parece haber agotado su capacidad para proporcionar respuestas que nos hagan sentirnos a gusto con lo que nos rodea.

Mayo fue la propuesta de un avance más en el desarrollo de nuestra idea sobre el ser humano que, de nuevo, se concretó en uno de sus aspectos, en el cómo deber

ser el humano, en cómo se gestiona su existencia. La pregunta sobre la existencia tiene, al modo gallego, una fácil salida en la pregunta sobre la esencia: ¿qué es el humano? Y esta pregunta tenía que ser respondida desde otra tradición cultural que, hasta ese momento, había permanecido marginal, la tradición cultural oriental. Oriente deja de ser el lugar de la fantasía exótica que presta conformidad a la vida en el panóptico en que nos transformaron (quienes tenían el poder, es decir, nuestra sumisión) el sueño bucólico de la comunidad reducida. Oriente es, la nueva ordenación de los saberes. Frente a la razón, la intuición; frente al predominio denominador del humano sobre el resto de los seres (Adán toma posesión del Edén dando nombres), la indiferenciación y el sometimiento del hombre —y más de la mujer— al destino. Todo estaba preparado para poder sentirse corporeización transitoria de un hálito de energía cósmica: si no se podía obtener por la meditación trascendental en las sacras riberas del Ganges, Katmandú —la droga a su alcance— no quedaba excesivamente lejos. El fracaso de un nuevo modo de plantear el cómo ser llevó al planteamiento de ser a secas. Sólo que este concepto del ser llevaba aparejado su concepto del cómo ser. Y el cómo ser —nos hemos fijado en la India como el lugar de lo oriental— no podía presentarse de modo más descorazonador.

En pocas palabras (asumiendo lo que de grosero pueda haber —hay— en toda simplificación) la situación es que, si partimos de que no somos sino la encarnación transitoria de una energía eterna y eternamente circulante, que esa energía —en su corporeización humana— es susceptible de alcanzar diversos grados de pureza y que, en función de ello, los seres humanos son susceptibles de ser clasificados en castas jerarquizadas, tendremos un sistema social en que hay personas superiores (sagradas superiores) e inferiores (infectamente inferiores, intocables). En el grado supremo, como subjetivización (socioficación, me siento tentado de decir) de la más pura energía concebible entre los humanos, se encuentran los brahmanes.

Para ese viaje no hacían falta tantas alforjas. El cómo ser que se deriva del ser oriental es aproximadamente igual que el que se deriva del ser occidental, sólo que a lo bestia. Porque aquí también tenemos a nuestros brahmanes. Es más,

tenemos una envidiable variedad de ellos. Por ejemplo, nuestros inefables jueces y magistrados, la energía cósmica del Tercer Poder hecha toga con puñetas.

Andan levantisco últimamente los judiciales. Será conveniente echar un vistazo sobre sus reclamaciones. Por lo menos, para ver de enterarnos de lo que pasa, porque sin lugar a dudas nos afectará tarde o temprano la pelea. No en vano estamos en una sociedad dominada por lo jurídico, como la forma de sacralidad que nos ha parecido menos llamativamente opresora.

Porque sigue siendo opresora. Del Derecho se han dicho muchas cosas, pero la mayoría de ellas no han sido más que intentos de vestir a la mona de seda. Lo cierto es que es la forma más sofisticada (por el momento) de vencimiento que hemos logrado descubrir: la que busca el vencimiento con la complicidad de la víctima; es decir, no trata sólo de vencer, sino de convencer. Habida cuenta, naturalmente, de que si no logra convencer, acabará simplemente venciendo. Por lo demás, el Derecho tiene la tarea de convencer bien fácil. Nuestro sentido de la auto-estima nos impide (salvo que seamos marginales confesos) considerarnos como formando parte del grupo de los vencidos en nuestra sociedad. Nos resulta más gratificante considerar que el derecho, como instrumento que es, está a nuestro servicio, más que nosotros al suyo.

Porque el Derecho es un instrumento. La personificación que he hecho anteriormente de él no pasa de ser un recurso retórico. La voluntad de la clase dominante en forma de ley, que decía el otro. Pero esto es esquematizando mucho las cosas. Y las cosas sobre todo las sociales, suelen ser bastante complejas. Digamos que, en una primera aproximación (y para los efectos que nos interesan aquí), el Derecho sirve para implantar y lograr la perduración de un modelo de sociedad; es decir, para determinar cómo se conformarán las relaciones sociales en un tiempo y un espacio dados. La cuestión más importante es, pues, de quién decide qué modelo de sociedad debe ser el vigente en las coordenadas mencionadas. Hay dos respuestas básicas a esta pregunta: la respuesta formal y la material. Las variedades intermedias son numerosas. Ya veremos por cuál me decido el mes que viene, cuando escriba la segunda parte de este Panal.

Adios.

Los estudiantes de Derecho y la muerte

Todo buen materialista ha emprendido alguna vez su campaña personal contra el destino, contra la aceptación resignada de lo que ocurre «porque la vida es así» o «porque Dios lo ha querido», recreándose —por lo general— en las conclusiones que pueden sacarse sobre lo que la voluntad de Dios suele querer para la mayoría. Esas campañas, sin embargo, suelen estreñarse contra un muro resistente: a la gente le gusta su destino, aunque éste sea sólo la muerte. Por lo menos, la gente corre al abrazo con la desgracia como si fuera a las nupcias con la vida, y hace de la convivencia con la miseria impuesta un juego y hasta un carnaval. Qué remedio.

entiende— si se compara con la infame turba de personajes decimonónicos —leed a Galdós, hijos— que puebla nuestro fin de siglo. El destierro de lustrós en un juzgado perdido no es una bicoca: así salen algunas sentencias.

¿Cómo extrañarse, pues, de que los estudiantes de Derecho de la Universidad de Málaga, el día de San Raimundo —su santo patrón— hicieran fiesta y en la euforia de la fiesta decidieran darle un premio a aquél que antes llegara con una prueba de haber estado en el cementerio? Note el lector que se trataba de una fría noche de invierno y que, por principio, no hay que presumir veleidades becquerianas en un alevín de jurista. ¿Por qué tuvo



El caso de los estudiantes de Derecho es ejemplar de lo que decimos. Sólo son larvas de opositores. Y el opositor, como ya sabe todo el mundo, es un personaje heideggeriano: ser para el fin, ser para la nada, ser para la muerte. Lejos de nuestro ánimo mover a la piedad por cualquier notario beato que gane millones y millones pero —¡ay!— en su vida privada no sea feliz; peor lo tiene el que cuenta con una vida privada igual de encrespada y encima no puede entretenerse especulando en bolsa o algo similar. El problema es otro. Ese éxito dorado está reservado a una exigua minoría de estudiantes de Derecho, despreciable —numéricamente, se

la convocatoria tanto éxito que hasta el Decano ha ido a pedir disculpas a la Asociación de Vecinos correspondiente por los desperfectos causados en las tumbas? Nos parece bien la solución de que la Universidad pague el desaguisado. El Estado debe correr con los gastos que genera el destino de muerte impuesto a los chavales.

¿Percibe el atento lector, sin embargo, la otra cara del asunto? Los alumnos de Derecho son tan *fin-de-siècle* que van a jugar entre las tumbas. Las Asociaciones de Vecinos, por el contrario, todavía tienen que defender la paz de sus cementerios. La única que tienen.

CAIRO

requiem por la línea clara

Escuela valenciana

Es ya otro cantar. En España, la penetración de Tintín se hace por Cataluña. No sólo porque es donde los productos franco-belgas encuentran una juventud de características similares (no es en absoluto accesorio comprobar que en Cataluña los *scouts* arraigan mucho más que en el resto del país), sino porque existe una burguesía igualmente cercana que pone en manos de sus hijos esos mismos productos, y una industria cultural poderosa que facilita que esa clase reciba lo que busca.

Así las cosas, la conjunción entre una tradición de historieta autóctona valenciana (obras de infima calidad, como *El Guerrero del Antifaz* y *Roberto Alcázar*, pero que alcanzan renombre por ser lo único existente) y la *bande dessinée* franco-belga que llega, traducida, del otro lado de los Pirineos, crea un caldo de cultivo propio para nuevas obras. Pero señalemos que se trata de un nuevo escalón. Un rizar el rizo, un libro sobre libros, un relato sobre relatos. Este me parece ser el rasgo más característico de la nueva escuela valenciana, y su diferencia de la franco-belga. Un «metatebeo», si se me permite la broma, ya que no tengo la menor intención de snobizar.

Basta repasar las entrevistas que en el mismo *Cairo* se han hecho a los autores de historietas que componen la plantilla de la revista para comprobar que se trata de cachorros de la cultura de masas. O sea, gente muy joven que ha crecido cuando ya existía un suficiente nivel de consumo de productos culturales de masas difundidos por medios de comunicación mayoritarios. Si los autores de la generación anterior pasaron su infancia sumergidos en los elementos propios de la cultura rural, con personajes tradicionales como el torero, el soldado, el bandolero, héroes de la tradición oral o del mundo del libro, los de esta nueva generación crecen como consumidores de cine y tebeos. Sus recuerdos de infancia están protagonizados por héroes de la cultura de masas, por actores de cine o personajes de tebeo. Pueden existir los mismos héroes precedentes (soldado, bandolero...), pero no ya como leídos en un libro o escuchados en la narración de la abuela, sino vía Hollywood o traducidos a tebeo. Así, si un soldado hay, está interpretado por Clark Gable o Gary Cooper, y mediatizado por una iconografía norteamericana (y una ideología, claro). Si un bandolero hay, no será el José María el Trempanillo de la abuela, sino el Zorro cinematográfico. Hijos de la cultura urbana, su nostalgia al llegar a adultos se dirigirá a los propios mitos de la cultura urbana de masas, y su paraíso perdido de la infancia será el celuloide rancio.

trada (*illustré*) que los crios, preadolescentes sobre todo, compran periódicamente con fidelidad de pertenencia a un club. Así se consiguen tiradas como la que *Spirou* tenía en los años 60 (no tengo a mano datos posteriores, pero ha bajado bastante), de 250.000 ejemplares. Los editores españoles de historieta, aquí, suspiran...

(Ni que decir tiene que los principales seguidores de esta «escuela Hergé» han sido los dibujantes que, desde 1940, han formado equipo con el maestro en su estudio: Edgar P. Jacobs, Martin, Bob De Moor y Roger Leloup).

Para entendernos, y sin más pretensiones, podemos fijar como características de la escuela franco-belga: trazo muy concreto, generalmente cerrado, sin sombreados, extremadamente estilizado y de gran seguridad. Colores planos, cuando existen, sin gradaciones, salvo excepción en el caso de vegetales o naturaleza. Fondos, vehículos, edificios y utensilios a menudo muy detallados y realistas, sin perder cierto grado de estilización. Sin embargo, personajes caricaturescos, no realistas, según una codificación en la mayoría de los casos establecida en los años 30 e invariable desde entonces (al ser Tintín y sus compañeros el soporte de la continuidad de las historias y la base de su comercialidad, no se les puede tocar, a pesar de la modernización relativa de la indumentaria que se hizo recientemente). Estas características, en apariencia muy cerradas, han dado sin embargo un resultado sorprendentemente rico, y la huella de este estilo puede rastrearse aún en toda la historieta francesa actual, el innovador *Metal Hurlant* incluido. Algunas de las razones podemos encontrarlas, psicológicamente, en la muy fiel adscripción de los crios a las publicaciones que consideran «suyas», algo propio, aislado del mundo de los mayores. Es el truco pedagógico original de los *boy-scouts*, que se reveló eficaz durante años. (Recordemos que Tintín nació en una revista *scout*, Hergé lo fue, como el común de los adolescentes de esos países, y los *illustrés* encuentran su público en ese medio infantil juvenil). El generalizado desprecio hacia la historieta por parte del mundo de los mayores «cultos» contribuye a frenar las influencias de otras formas de expresión y consolidar el código de formas de los dibujantes franco-belgas.

obra de Hergé, recientemente fallecido, y los seguidores del estilo implantado por este creador genial. A partir de 1929, en que aparece el primer Tintín, Hergé marca época y crea escuela. Una escuela que se consolidará especialmente cuando el editor Jean Dupuis crea, paralelamente en 1938, la revista *Spirou*, específicamente destinada a los jóvenes. Cuando en 1959 aparezca *Pilote*, será ya una nueva etapa en la evolución de la historieta originalmente europea, en oposición (aunque a menudo con fluida ósmosis) al comic norteamericano. *Spirou* marca además, aunque no la haya creado, una fórmula comercial destinada a servir de soporte básico a esta historieta en el mercado europeo: la revista juvenil ilus-

editor con cierto peso en el mercado, Rafael Martínez, de *Norma*. (Señalemos para los no iniciados que es un hombre procedente de Toutain House, más exactamente de Selecciones Ilustradas. Rafa Martínez salió de aquella casa por diferencias con Gran Jefe Pañuelo Al Cuello, y desde entonces se dedica a chupar rueda tras el líder de la etapa, tratando de dar la escapada cuando puede, y consiguiendo que fichen por él cuantos ases pueda del equipo rival. En esa tarea ha conseguido una revista de calidad, *Cimoc*, y una buena penetración en mercados extranjeros).

Hasta ahí, todo bien. El problema empieza cuando el crítico-aficionado metido a director de revista decide promocionar su invento envolviéndolo en papel de plata. O sea, creando como denominación vendible lo de la «línea clara». Con lo cual ya empezamos a mezclar las cosas, de lo que suele brotar confusiónismo, y luego pasa lo que pasa. Véase, como referencia, la simbiosis Román Gubern-Enric Sió (crítico alaba a autor mediocre, autor mediocre que sube ... por tal alabanza, aupando a la vez al crítico que tuvo la genialidad de descubrirlo). Algo parecido, pero en provinciano y pequeño se ha intentado aquí, en Granada, con la «escuela granadina». Esos globos suelen desinflarse. Cuando falta calidad, se caen por su peso, y si la hay, como en Granada, sobran las maniobras publicitarias.

Pero, tras lo que desde luego era publicidad, ¿qué había en *Cairo* mientras duró? O lo que es lo mismo, ¿qué (demonios) es la «línea clara»? Al final y en definitiva, una suma de escuela franco-belga más escuela valenciana, la primera bien establecida y codificada, la segunda consolidándose aún, para bien y para mal.

Escuela franco-belga

Para entendernos, se trata de Tintín y compañía. O sea, de la

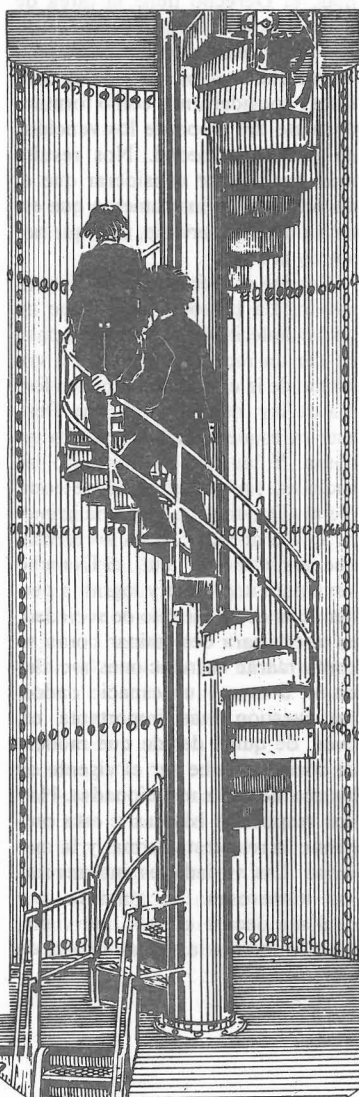
Fernando Guijarro

Justo cuando amaina la estúpida polémica del neoinfantilismo, se hunde *Cairo*. La revista que tenía como divisa la controvertida «línea clara» desaparece en su número 30, en el que se publican dos comentarios editoriales de sus responsables, Joan Navarro y Rafael Martínez, explicando las razones de la defunción. Comentarios de una gran honestidad y claridad, llamando al pan, pan, y a la falta de ventas, falta de ventas. Como tiene que ser, pero casi nunca es, acostumbrados como estamos al triple salto mortal de culturalismo y camelo que se nos larga habitualmente en los editoriales de las revistas de historietas. Ahora, claro, nos lanzamos todos a buscar en los saldos los números de *Cairo* que en su día no compramos por su falta de calidad, pero que a mitad de precio serán un dato histórico interesante para la colección. La difunta es, en efecto, un intento que hay que tener en cuenta, si quiera sea para que no se repitan sus errores, en la evolución de la historieta española.

Sin embargo, a la hora de enjuiciar la revista, hay que desbrozarse un camino entre una selva de contradicciones. Porque lo que *Cairo* ha significado, lo interesante de la «experiencia *Cairo*», no puede despacharse de un plumazo. Intentemos siquiera una primera aproximación.

¿Qué es eso de la línea clara

En el comienzo hay un sutil montaje publicitario que sabe a plástico y *marketing* por todas partes. Es fenómeno muy repetido, que interesa poner sobre la mesa para contribuir a que no se repita. Un buen aficionado con ciertos pinitos de crítico (dos elementos muy raros entre la abundancia de farsante con esto del *boom* del tebeo), Joan Navarro, recibe el encargo de dirigir una revista de un



El curso de los astros

Así tenemos que toda la escuela valenciana está llena, por un lado, de referencias a Hollywood, y por otro, de características gráficas que son repetición o desarrollo de lo fijado en los años 30-40. O sea, que el *revival* está presente en cada trazo de los autores jóvenes valencianos. Con una consecuencia principal y característica: que no es ya trazo que copia la naturaleza, sino trazo que revive trazo. Que, como decíamos, la nostalgia no se dirige a un mundo real, sino a uno de ficción, sintético. Que es creación sobre lo creado, copia de lo ya copiado.

La cuestión se complica cuando pensamos que, de acuerdo con el primer Umberto Eco, el cine tiene un especial poder mitopoético, de creador de mitos. Y que en su mayoría, la historieta de los años 30-40 seguía fielmente la mitología hollywoodiana, por entender que marcaba los gustos mayoritarios del gran público. Afortunadamente, la originalidad de Hergé y sus seguidores introducía elementos nuevos y un código original. Pero de esa conjunción de códigos nace la escuela valenciana: Hollywood más Hergé. En las historietas de Miquel Beltrán y Daniel Torres la cosa es ya más que evidente.

Una banalidad cargada de ideología

Todo esto condiciona la valoración final del montaje «línea clara». Para bien y para mal. Porque con el entramado precedente no se invalida lo que *Cairo* ha aportado. Se trata, desde luego, de una larga serie de obras muy a tener en

Porque hay razones para apoyar el *revival* de la «línea clara», por encima incluso de nuestros gustos personales, como es mi caso. Hay creatividad en ella, y aportaciones valiosas. Aunque no sea lo que a uno le llene, y perdón por insistir. Uno preferiría seguir buscando la madera y el barro en lugar del plástico y el acero inoxidable. El creador (y evito cuidadosamente decir artista cuando me refiero al autor de historieta), en mi opinión personal, no debiera nunca perder de vista la naturaleza y cuanto queda aún (en Granada, por fortuna, mucho) de lo rural.

Porque al final, la cultura de masas es un mundo cerrado. Está presa de su misma lógica interna, condenada a repetir los productos de la propia estructura que en su día tuvieron éxito. Ya sean Elvis Presley o el *rock*, Marilyn Monroe o el mismo fagocitado Che Guevara, los Chevrolets Sting-Ray o los abrigos de inmensas hombreras o solapas; se llame Superman o el hombre-lobo, Flash Gordon o la Momia, el mismo Fu-Manchú; el propio Tintín o el Capitán Trueno... Sean cuales sean los fetiches culturales que escojamos, no van a durar mucho tiempo como dueños del mercado. El caramelo se deshace en la boca. El clavo ardiendo no nos va a sostener mucho tiempo. La cultura de masas se agota en sí misma.

Con un agravante: si escogemos como mito un producto sintético, industrial, eso nos deja en manos de quienes controlan la industria. Y en el caso de la industria cultural, eso nos arroja irremediabilmente



cuenta. Pero si contribuye a relativizarlo, a quitarle las mayúsculas y el triunfalismo. Sobre todo, se cae por su peso lo de «neo-tebeo», que quedará como una gran pasada de Joan Navarro. Más real hubiera sido presentar el producto como lo que es: una vasta operación de *revival*, de nostalgia y evocación, con elementos muy valiosos.

Lo más curioso es que encontramos a los críticos más válidos, los más honestos y progresistas, en posiciones cercanas a la «línea clara». Porque desde luego, si hay que optar, enfrente tenemos la entente Gubern-Coma, y más vale pasar de largo. Frente a la mitificación, como «adulta», de la historieta (aquí sí, de pleno derecho, *comic*) norteamericana, nos quedamos con Hergé, que al menos nunca ha pretendido dirigirse a los adultos. Para infantilismo larvado (o subnormalidad profunda, en algunos casos de *comic* yanqui), mejor la infancia manifiesta. O lo que es lo mismo, fuera máscaras: si queremos evocar la infancia feliz y dorada, no nos disfrazemos para ello.

bajo la influencia norteamericana. Con ello estamos favoreciendo la penetración del dólar, de los misiles y de la Otan. Que en definitiva, es lo que la dichosa e imbécil postmodernidad lleva dentro de sí misma, se quiera o no. El espíritu lúdico, cuando es inconsciente, y el «disfruta mientras puedas», que parece ser lo único que la cultura actual puede aportar, lleva a dejar que manden quienes mandaban. No tenemos mucho futuro entonces.

Mientras tanto, puesto a nostalgias y rememoraciones, hay otras aportaciones que no son *Cairo* (nótese que no he nombrado ni a Ceasepé, ni a Micharmut, ni a Mariscal: eso es trabajo de Serconsa). Puestos a hacer poesía de los recuerdos de infancia, me quedo con «El rubí de Abu Talib Khalim» o «El día que murió George Harrison» o incluso «La leyenda de las altísimas murallas». Aunque no cometamos la pedantería de inventarnos una «escuela granadina» en la que encuadrar a sus autores. ●

Glups, de Dagoll-Dagom

Restos de un naufragio



Angel Collado

«Para ganarme el pan, cada
mañana
voy al mercado donde se compran
mentiras.

Lleno de esperanza,
me pongo a la cola de los
vendedores.»
B. Brecht

La lectura de la realidad no es uniforme; hay lecturas, entre otras, profundamente tendenciosas, profundamente reaccionarias. Y lo que es peor, hay quien vende estas versiones como si de algo indudable se tratara, como si fuesen una verdad incuestionable y ceguera o maldad el no aceptarlas como buenas. Hay profesionales en todos los terrenos que han hecho de la versión doblada su forma de vivir. Lauzier es uno de ellos. Como los confesores, los siquiatras, los prestamistas y otras aves de mal agüero, Lauzier vive de la miseria cotidiana. Pero esas son otras historias y tendrán otros cronistas; lo que aquí se trata es la adaptación de estas historias del citado Lauzier a un espectáculo teatral, *Glups*, recién presentado en Granada por Dagoll-Dagom.

La historia de Dagoll, desde el 77 hasta la fecha, está marcada por el éxito, como si hubieran nacidos con una flor en el culo. A modo de rey Midas del teatro itinerante, espectáculo que tocaban convirtiéndolo en oro. Desde *No hablaré en clase* hasta *Glups*, pasando por la mítica *Antaviana* y la no menos mítica *Nit de Sant Joan*, conforme bajaban en el aprecio de la crítica especializada, subían en el del público, destrozando, casi me atrevería a decir que con saña, todas las previsiones realizadas sobre su más que seguro fracaso en el siguiente montaje. Clara demostración de las profundas y razonables divergencias existentes entre la famosa crítica y sus teóricos destinatarios.

Pues a pesar de las reiteradas

lecciones recibidas en este terreno, este servidor de ustedes vuelve a clamar en el desierto que *Glups* es una mala obra, profundamente tendenciosa y reaccionaria y realizada con un desmesurado cuidado. Y esto, a pesar de sus excelentes actores.

Los espectáculos anteriores de Dagoll-Dagom estaban marcados por una especie de magia que recubría ese costumbrismo tan arraigado en la burguesía catalana; tenían también mejores textos, como era el caso de *Antaviana*, sobre los cuentos de Pere Calders, o tenían a Sisa, como en la *Nit de Sant Joan*. En *Glups* no hay textos ni Sisa, sólo buenos actores y un tema dominante, la frustración, el desencanto.

No hay nada más triste que un pecador o un terrorista arrepentido, a medio camino entre el bien y el mal, entre su vocación de santidad y su turbio pasado. Algo así les sucede a los que intentan hacerse perdonar su pasado izquierdista, imposible de compaginar con su actual *status*, en base a generalizar la situación, impregnando a todo el mundo de su propio desencanto, frustración y miseria. Dagoll lo hace; lanza a los cuatro vientos su proclama con la esperanza, por lo demás fácilmente asimilable por el público, de que el personal se identifique. Una gran parte del público del estreno en Granada, dividido entre la posmodernidad y la década prodigiosa que va de los treinta a los cuarenta, recogió el guante y con él se enjugaba las lágrimas de dolor por su triste reflejo en el escenario. Ellos —nosotros— con Franco llorábamos.

Tanta autocompasión aburre, mucho más si has leído ya las *Tranches de vie* en las que se han basado para hacer la versión. A uno le daba tristeza ver a Ferran Rañé, con su enorme calidad de actor, contándote la historia del padre progre ab-so-lu-ta-men-te in-com-pren-di-do. Y además cantaban y bailaban en directo (en directo, in-

tento que se entienda lo del canto; lo del baile en *play-back* hubiese sido curioso) con gran dignidad; pero no se sabe bien a qué venía el cantar y el bailar, quizá porque desde el principio se planteó como una comedia musical, quizá por seguir la estela del anterior montaje. La verdad es que uno no ve muy claro a Lauzier musicado.

En los tiempos que corren, en los que a uno le pueden reconvertir de la noche a la mañana en cualquier cosa, previsiblemente parada, entiendo que a la gente le guste más o le interese más hacer espectáculos teatrales que tengan más de espectáculo que de teatrales. Hay que hacer lo imposible por sobrevivir el naufragio cotidiano, y Dagoll lo consigue: son los restos del naufragio de una manera de hacer teatro, de ver el teatro. El problema es que se cachondean de muchos de los que se hundieron.

Lo más curioso es que *Glups* es una obra muy bien realizada, como todas las de Dagoll, con una categoría que supera con mucho los medios —también muchos— que utilizan. Son tan eficaces como siempre y tan buenos actores como siempre. La escenografía, coreografía, la música, son buenas. Pero el resultado es un trabajo sin interés, sin textos, sin dramaturgia y falto de ritmo. Y además, triste.

De todas formas, la posmodernidad bien entendida empieza por uno mismo, y los actos de contricción deben realizarse, aunque sea potenciar la doble moral, en privado y ante la televisión. Es la mejor manera de salvarse.

«Estoy sentado al lado de la carretera, el conductor cambia la rueda.

No me gusta el lugar de donde vengo.

No me gusta el lugar a donde voy.

¿Por qué miro el cambio de rueda con impaciencia?»

B. Brecht

Los viejos dinosaurios... artísticos y literarios

Entre nuestros recuerdos de infancia, quizá destaque en ocasiones el olor a barquillo y a café de Colombia, el calor y el afecto de una tarde de domingo invernal en una cafetería muy especial, cuyo trazado asimétrico y escalonado, lleno de espejos y molduras de madera, nunca dejó de fascinarnos. Entre los de juventud, la lectura tímida y ávida a la vez de libros verdaderamente difíciles de conseguir (Celaya, por ejemplo) gracias a los servicios de una insólita biblioteca. Más adelante, en fin, conciertos, teatro (Jose Luis Gómez y el *Informe para una Academia*), presentaciones de publicaciones y revistas, las primeras armas públicas del que suscribe, etc., etc.

Indudablemente no son éstas argumentaciones en las que deba (y pueda) basarse la defensa de una institución. Pero también. Quiero decir que uno no puede (ni debe) situarse al margen de las conexiones que la propia piel establece con cosas o personas. Y, desde luego, una vez expuestas, también existen argumentos de los llamados racionales. Aunque son los mismos. Lo que quiero decir es que la defensa y el apoyo que podamos brindar desde aquí, a la renovación cultural emprendida por Juan de Loxa en el *Centro Artístico y Literario* de nuestra ciudad, es una defensa de la «memoria histórica» de todos nosotros.

No sólo porque sean ya cien años de historia, rellenos con la



presencia de nuestros más ilustres representantes de las artes y las letras, no sólo por su magnífica biblioteca o su estratégico emplazamiento, sino precisamente por el tipo de recuperación que se pretende hacer de esta institución.

Quizás algunos puedan volver la vista a los últimos cuarenta años y opinar, no sin razón, que el balance es más bien negativo, a expensas de excepciones y momentos concretos. Indudablemente esta razón es muy poco discutible, y desde este punto de vista quizá el esfuerzo no

merezca la pena. Tampoco justifica el Centro el hecho de que en aquellos años en casi todo lugar y situación se respirara el páramo de la sequía. Quizá para algunos no se trate más que del viejo dinosaurio condenado a morir de muerte natural.

Pero a muchos nos inspiran los viejos dinosaurios una irreprimible ternura, y otros han luchado durante años por construir una alternativa cultural, a medias sostenida en la aventura artística más arriesgada, a medias también en los detritus de los viejos dinosaurios. Juan de

Loxa es uno de estos últimos. No sólo su trabajo literario (y artístico en general), sino su *currele* diario, su investigación y aportación en el terreno de la radiodifusión, han ido dirigidos en este sentido. Con frecuencia se olvida, a menudo se ignora simplemente (a pesar del *Ondas*) y otros galardones de prestigio) que el actual renacer de la radiodifusión española, incluso de la televisión, tuvieron y tienen su granito de arena en Granada. Que programas como *El loco de la colina*, *Si yo fuera presidente*, etc., no pue-

den entenderse sin el esfuerzo sordo y continuado que hombres enamorados de su medio hicieron en años difíciles, llenando las ondas de los sesenta y setenta de poesía y nuevas maneras.

Desde esta herencia, y desde una ciudad que en algunos pesa más que la fama o la compensación económica, es desde donde se intenta la revitalización del Centro. La tertulia de los sábados que Juan de Loxa ha iniciado, y pretende potenciar si recibe el apoyo preciso, tiene mucho de tradición y mucho de revolución, simplemente por ser «vos quien es». Y ahí es donde el proyecto merece nuestra complicidad y nuestra solidaridad. Porque ¿quién mejor que Juan de Loxa podría actuar de eslabón entre el pasado y el futuro de esta ciudad? ¿Qué lugar podría acoger de modo más natural ese encuentro que el *Centro Artístico y Literario*? ¿No son ese tipo de desacralizaciones las que propone la postmodernidad?

Los que tenemos debilidad por los viejos dinosaurios, debilidad que arranca de las propias vísceras, rompemos una lanza por la *Pecera* que bien podría llenarse de otros peces, de otros *robinsones*. Nunca nos llevaríamos mayor alegría que el día en que nos comunicaran la buena nueva: la tertulia de los sábados en el *Centro Artístico* (con cámaras muy bueno/sin cámaras da igual) se llama al fin *Si yo fuera concejal*.

Tal vez a causa de nuestra épica nobleza castellana o de nuestro legendario papel de puente cultural con las filosofías orientales, los grandes hombres hispánicos han sido desde siempre muy dados a las frases lapidarias. Más que por su contenido, que suele ser notoriamente pobre de costumbre, estas ocurrencias basan su impresión dramática en el tono de solemnidad con el que salen como misiles de los labios. Los ejemplos no faltan; hace poco tiempo, un brillante y ya relativamente joven político español nos sorprendía a todos con el contenido de sus pesadillas diurnas: prefería morir —según él— de un navajazo en el metro de Nueva York que ser víctima del terror bolchevique en Moscú. Sin entrar en incisivos comentarios, uno piensa que no hay que irse tan lejos para esta costumbre humana de la muerte; y no ya porque se deba buscar una manera de mortalidad (y de vida) más propiamente española, sino porque para morir en el paraíso de las democracias occidentales, si vamos a eso, ni siquiera hace falta que nos den un navajazo en el vientre. Basta con que baje el termómetro, con que el viento y la nieve hagan menos familiares las noches de nuestras ciudades, para que los barrenderos tengan que ir recogiendo a miles los cadáveres congelados de nuestros libres vagabundos; y ha bastado que el frío salvaje suba un poco más el listón de la miseria para que los vecinos inútiles descubran la muerte silenciosa de pequeños ancianos, apenas defendidos por su manta, víctimas de que la renta no les llegase para una maldita bombona de butano. Desde luego tenemos ideas diferentes sobre el paraíso.

Posiblemente esto no sea una noticia demasiado cultural, ni tenga nada que ver con la vuelta de Ernesto Cardenal a las librerías españolas; pero también tenemos derecho a dejarnos llevar por un mal ra-

Las grandes frases, el frío y Ernesto Cardenal



to y, sin duda, el poeta nicaragüense estaría de acuerdo con nosotros en comenzar este humilde artículo mostrando indignación ante la miseria consentida. Sin frases lapidarias, sin grandilocuencias, la poesía de Cardenal está unida a la historia de Nicaragua, un pueblo que se ha visto obligado a elegir entre dos formas extranjeras de vida. Con la reedición de los *Epigramas* (Tusquets, Barcelona, 1984), el lector podrá recordar la importancia del tono menor, de la ternura con que hablan los hombres que temen dominar tanto como ser dominado. Se trata de una cumbre de esa poesía delgada, sin aspavientos, visible también en la obra de Roque Dalton o Mario Benedetti, dos hispanoamericanos tan violentamente dulces.

Por otro lado, la colección Visor acaba de publicar su libro *Vuelos de victoria* (Madrid, 1984), que supone quizá la mejor crónica sentimental de la revolución sandinista. Los poemas de Cardenal, su propia personalidad de poeta y ministro, nos invitan a tocar el cielo, a pensar en ese día en el que no exista ninguna distancia entre los intereses políticos y los sueños humanos. Por ejemplo, la memoria de la represión de Somoza se mezcla con el presente de que a uno le llamen *compañero* en la aduana mientras un compañero sella los pasaportes.

Alternativas demasiado infantiles, propias de poetas, ya lo sabemos. Pero en cualquier caso, a nuestro brillante dirigente, antes de que nos sorprenda con otra opinión lapidaria, cabría aclararle que no hace falta ponerse tan macabro al pensar en Nueva York. Hay que leer a Ernesto Cardenal:

«Si tú estás en Nueva York en Nueva York no hay nadie más y si no estás en Nueva York en Nueva York no hay nadie».
(de *Epigramas*)

¿Será el rock una estafa?

Del "No future" al "No present"

"La música actual tiene muy poco que decir. Se encuentra en un callejón sin salida, dando vueltas sobre sí misma, como la serpiente que se muerde la cola, recreándose en su propia mediocridad. El 'No future' del '77 es el 'No present' del '84'".

David Bowie: *Sons Of The Silent Age*

Los Hijos de la Era Silenciosa

Se levantan en plataformas, la mirada perdida, y sin libros. Se sientan en las filas traseras de los límites de la ciudad, se tumban en la cama, van y viene, dicho de otro modo, paseando por sus habitaciones con dimensión de una celda, se levantan durante un año o dos y entonces hacen la guerra, buscan a través de sus pensamientos de una pulgada. Y luego deciden que nada puede hacerse.

Nena, jamás dejaré que te vayas,
Todo lo que veo es todo lo que sé
Encontremos otro camino que nos lleve abajo,
No podría soportar un sonido más,
Encontremos otro camino que nos lleve dentro.

Los Hijos de la Era Silenciosa

Escuchan las canciones de Sam Terapia y el Rey Dados, se recogen en los bares, pero sólo lloran una vez. Y sólo una vez hacen el amor, pero sueñan y sueñan, No andan; se deslizan dentro y fuera de la vida. Y nunca mueren, sólo se van a dormir en un día cualquiera.

Jesús Arias

El punk ha muerto. De hecho, murió hace ya bastante tiempo, y con él, todo ese tipo de tendencias pop de los años ochenta. La música actual tiene hoy muy poco que decir. Se encuentra en un callejón sin salida, dando vueltas sobre sí misma, como la serpiente que se muerde la cola, recreándose en su propia mediocridad. El «No Future» del '77 es el «No Present» del '84. Toda la ideología, toda la parafernalia, todo el montaje punk, post-punk y after-punk ha ido hundiéndose en su propia monotonía, y lo que comenzó como un movimiento vital, juvenil, espontáneo, libre y salvaje, no es ya más que un montón de escombros depresivos, inútiles y sin sentido. La música actual, el pop de los ochenta, se encuentra en una terrible encrucijada, en la misma medida en que lo estaba el rock del año '75. Se tiende al sinfonismo, a un virtuosismo barroco que, si en 1973 se encontraba en eso de «el que toca más rápido» o «el que hace mas virguerías con el melotrón», hoy se halla en «quién graba con más virguerías» y «quién se inventa más efectos en el estudio»; pero no por ello de ser puro y simple sinfonismo decadente. El buen músico ha dejado su puesto al ingeniero increíble, nada más.

No basta la calidad sonora

La falta de imaginación en los grupos actuales es evidente. No

hay ninguna banda que pueda reflejar en su música el sentimiento de una generación, ninguna banda que haga vibrar las fibras vitales de la gente, ninguna banda que sorprenda por el simple hecho de sorprender. Musicalmente, la calidad de los grupos es muy inferior a la de los conjuntos de los años '60, aunque la calidad sonora los supere mil veces. Pero no se trata de grabar en el mejor estudio del mundo, sino de hacer una canción que pueda significar tanto como «Johnny B. Goode», «Satisfaction» o «God Save the Queen» para cientos de miles de personas.

Nos encontramos, por tanto, en la fase crítica de un movimiento, en su punto más bajo. Eso no tendría mayor importancia si no fuese por el hecho de que nadie parece tener intención de cambiar los esquemas. Se necesita una nueva rebelión juvenil que rompa con todos los radicalismos existentes, con todos los snobismos de última hora que convierten a los grupos incapaces de hacer algo coherente en bandas míticas y válidas. Estamos cayendo en la leyenda punk, lo mismo que las generaciones anteriores cayeron en la leyenda hippie. Sid Vicious es tan similar en su estructura a Janis Joplin que da lástima pensar que entre la muerte de una y del otro, transcurrieron casi diez años. Todo es tan tristemente similar a lo que sucedió en el pasado que da la impresión de que la cultura juvenil sólo ha cambiado de formas, y no de

fondo, y que esa revolución que todos creyeron real, sincera, no es más que un montaje multinacional para mantener a los jóvenes ansiosos de producto, cuando sólo se ha cambiado la envoltura del mismo. ¿Será el rock, llámese punk, after-punk, o música siniestra, una estafa en el fondo? ¿Será el rock simplemente una manifestación más del mundo libre-occidental-capitalista? ¿Será el rock sencillamente la yanqui-música? Si es así, de nada sirvieron ni Chuck Berry, ni los Beatles, ni los Rolling Stones, ni los Clash, ni los Sex Pistols.

Dios, super y virguerías

La revolución punk tuvo un gran slogan: el rock ha muerto. Con ello definía no la muerte de un tipo de música, sino la muerte de unas estructuras, el fin de la música-dios, del músico-sacerdote, del concierto-misa, del ejecutivo-obispo, y de la gente-feligreses. Decía «basta» a la superestrella, al supergrupo, al superguitarra, al supershow. El rock era algo de la calle, y el rock debe nacer en la calle, y vivir en la calle, y bailarse en las calles. Hoy, a siete años vista, la cosa es muy diferente. La música ha perdido todo atisbo de espontaneidad, de frescura, de callejismo, de salvajismo. La música ya no se baila, se oye con los oídos, y los oídos están en la cabeza, no en los pies. El pop de hoy no incita a llevarte a una chica a la cama, sino a meterte diez kilos de heroína en la sangre. El fin último de los supergrupos de los ochenta es dejarte superguau con el supershow y la supervirguería, que antes era tocar muy bien, y ahora es tocar muy mal. ¿Hay alguna diferencia?

Obsesión, intimismo, vivencia, simpleza, son términos que empiezan a estar pasados de moda. Hoy se necesita una vuelta al rock'n roll, a palabras como bailar, joder, cerveza, y vida. Hoy se necesita un «No más drogas, no más presión, no más decadencia, no más sueños, no más muerte». Hay que vivir, salir adelante, luchar contra todas las superestructuras, contra todos los poderes fácticos, contra toda la porquería que nos rodea, y eso sólo se logrará utilizando las cosas que siempre estuvieron prohibidas: el sexo, la vida y el rock'n roll salvaje, ése que puedes tocar borracho en un piano a las cuatro de la mañana, ése que te hace mover los pies a pesar de los problemas, ése que te dice «haré lo que me dé la gana».

Hasta entonces, todos seguiremos muertos de asco, recreándonos en nuestra propia miseria. ●



Hair
Varios intérpretes
RCA LSO 150

LOU REED
Berlin
RCA-I 90957

Es de suponer que el esforzado lector capaz de arribar a esta sección después de cruzar los inmensos océanos de letras circundantes, busca un oasis donde reclinarse, refrescarse y encontrar intrascendente alivio antes de continuar con su solitario peregrinar. Es de suponer que, a través de tanto esfuerzo, incluso en materias musicales, el lector ha formado ya su criterio, según el cual habrá compuesto, en sus múltiples viajes, una colección de mil imprescindibles melodías para la ruta. Pues bien, según los más recientes estudios popsociales, si usted cumple con las siguientes condiciones:

- a: tener una edad igual o ligeramente superior a la treintena,
- b: tener un carácter intrépido y venturoso,
- c: no haber entrado en picado en esa absurda carrera por rejuvenecer, común a sus coetáneos y popularmente conocida por «a la vejez viruelas», existen muchas probabilidades de que tenga y aprecie este disco, en el caso de que lo haya grabado, recuerde que las multinacionales del sector dicen que así se mata la música.

Porque *Hair* es una obra tan especial que ha trascendido los formatos de uso habituales de una veintena de canciones. Una de sus principales peculiaridades es que no existe ninguna versión original, puesto que fueron cientos las que grabaron los correspondientes grupos teatrales que la pasaron por todo el mundo. Es más, tampoco existen dos grabaciones iguales en cuanto a número de temas o duración. De tal manera que tan sólo el criterio antes mencionados del audaz lector podrá dictaminar si su copia es buena. Y para todo propietario no cabe duda que la suya es la mejor.

Por su contenido literario, por cierto escrito en papel de desecho, la obra, está claro que ha quedado desfasada. Ya nadie piensa en amor y flores, todo lo más en sexo puro (y duro), mientras que de las últimas se encargan los ayuntamientos. Por tanto, temática parecida, como la década que la convirtió en símbolo. Pero igual que no se puede hablar de los cuarenta sin criticar el pop, no se puede citar los sesenta ignorando *Hair*...

Para el teatro, *Hair* sería convertir una obra marginal en todo un bestseller mundial recorriendo las mejores salas del mundo. En el cine fue un reto histórico, no demasiado bien resuelto por Milos Forman, y para la música toda una colección de himnos que cantamos, cantásteis y cantaron, y en los que creímos, creísteis y/o creyeron. A pesar de todo ¿no suena bonito eso de «dejad pasar el sol»?

No es casualidad que los niños de *Hair* compartan vecindad con el señor Reed. Los unos no entendieron, en plena borrachera psicodélica, el futuro que auguraba el neoyorquino, mientras que éste no tenía ningún reparo en carcajearse de las ingenuidades de aquéllos.

El tiempo ha jugado su baza tan certeramente como siempre y Lou actuaba el pasado final de año en nuestro país pletórico de fuerzas, ganas y buen hacer (según crónicas).

Nuestro Lou de estas letras no es tan saludable: Pelo rapado, ojos milagrosamente situados en su sitio, maquillaje, porte cadavérico, cuero negro, micrófonos necesariamente clavados al suelo..., en plena carrera por su lado peligroso, el chico de Coney Islands vive el setentaytres como si fuera el último de su vida. Autoconsumiéndose en la propia imagen que había creado y que por poco acaba con él: dos giras suspendidas por urgentes desintoxicaciones.

En este año es cuando aparece *Berlin*, incomprendido en un principio por la crítica, que quería nuevas declaraciones de outsider. El disco es un paseo por el amor y la muerte. Cargado de imágenes tristes y nubladas, cargado de tensión y melancolía, supone una auténtica terapia para lo que quedaba de su autor: «era preciso que hiciera *Berlin*, si no lo hubiera hecho me hubiese vuelto loco. Todo el mundo me decía: ¡no lo hagas, vas a destruirte! Pero si no lo hubiera sacado de mi cabeza hubiese estallado. Hacer el disco ha sido tan doloroso como necesario». Está claro: *Berlin* es la tormenta solitaria que tenía que campear Lou. Porque soledad es lo que desde el disco por los cuatro costados, soledad anticipatoria, la soledad de la vía muerta,

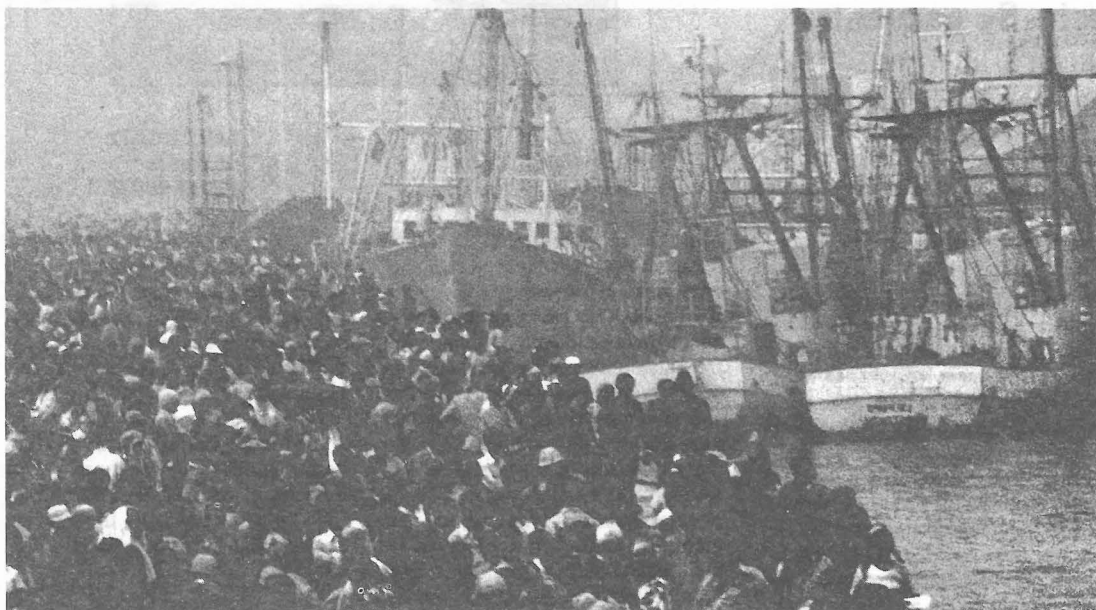
de la estación terminal.

Es una obra completa y completa: cada canción complementa a las anteriores, diferentes caras de la misma moneda. Desembarcamos en una breve fiesta de cumpleaños, pero ya desde los primeros segundos vamos desbocados cuesta abajo, inevitablemente dirigidos a *The bed* un lugar «triste y fatal» donde pelagra la integridad de las arterias.

Claro que no todo va a ser tan oscuro y patético como lo citado. En el capítulo de anécdotas en torno a *Berlin*, hay que citar que en la versión española falta un tema y que nuestro «deseo carnal» de Olvido Gara, escogió de uno de los protagonistas del disco su nombre artístico, para terminar de presentadora infantil: *All of her friends call her Alaska, its so cold in Alaska*. ●

Los Santos inocentes o la humanidad perdida

Esta vez llevar una novela al cine ha significado también una delicada operación ideológica: del *existencialismo positivo* de Delibes al *realismo* de Camus, *Los santos inocentes* se deslizan sin abandonar la senda del melodrama.



Lorenzo Aguilar Pérez

La película *Los Santos Inocentes* de Mario Camus ha constituido sin duda uno de los mayores éxitos del cine último español. Pasado el *boom*, calmada la asistencia masiva de público, quizá resulte interesante, para quien quiera comprender mejor las raíces de este fenómeno cultural, hacer algunas reflexiones sobre la base ideológica de esta película, es decir, la novela *Los Santos Inocentes* de Miguel Delibes, una obra muy característica, porque permanece dentro de los límites de toda la narrativa de su autor. Como él mismo dice: «Hay una serie de motivos o ambientes que se reiteran en mi producción: muerte, infancia, naturaleza y prójimo».

Personajes símbolo:
La armonía de Dios

Debido a esto, en una primera lectura, podríamos pensar que *Los Santos Inocentes* es un texto escrito puramente desde el realismo; sin embargo, hay que recordar que el trabajo novelístico de Delibes, desde sus comienzos, se desarrolla a partir de una perfecta postura existencial, que se inicia en los años cuarenta con *La sombra del ciprés es alargada* y continúa con *Mi adorado hijo Sisi* o, por ejemplo, *Cinco horas con Mario*. Delibes permanece aferrado al tema familiar, al tema de la vida cotidiana, donde la gente sufre miedo, miseria y explotación. Su obra se construye a través de personajes símbolo, representantes de una serie de valores o de una concepción determinada de la vida, que en su existencia diaria llevan inscrita la «esencia» del Espíritu Humano. A estos sentimientos narrativos de origen pequeño burgués, se une además la militancia cristiana de Delibes, como puede verse en este párrafo del prólogo a sus *Obras Completas*: «El estímulo de mi obra está en el sentimiento al prójimo». Y luego continúa: «Albert Camus en su *Carnet de notas* estampa una sentencia lapidaria y terrible: *los hom-*

bres ya no saben amar... El desamor, la indiferencia por el prójimo —por los tarados, por los viejos, por los subnormales, por los pobres— es patente. No concibo otra manera de organizar la humanidad más que sobre la máxima de amaos los unos a los otros». La cita es clara; esta lista de desheredados reúne simplemente los casos límites de una existencia igual y frustrante para todos los hombres.

Quizá esta fascinación por los personajes símbolo es lo que ha facilitado la perfecta escenificación cinematográfica de *Los Santos Inocentes* y el buen trabajo de todos los actores. Delibes estructura su novela en seis libros: en los dos iniciales (*Azarias y Paco, el bajo*), presenta como motivo indispensable a sus protagonistas, haciendo del primero el elemento aglutinador de todos los capítulos. Azarias, precisamente por su incapacidad, está lleno de humanidad, de afectividad con la naturaleza y el prójimo; Paco, el bajo, por su falta de educación civil, conserva la capacidad de comunicar con el medio natural, desde el que, además, intenta acercarse a la cultura. Los dos capítulos siguientes (*La milana y El secretario*), desarrollan la tipología de los personajes ya aparecidos, introduciendo en segundo plano el elemento depredador: el señorito Iván. La perturbación que produce exige un final violento que se va narrando a lo largo de los dos últimos capítulos (*El accidente y El crimen*). Nos encontramos, pues, con dos planos muy bien diferenciados: uno representado por la santa inocencia, por Azarias, Paco el bajo y el resto de su familia, gente pobre y apegada a la tierra, que vive intensamente a pesar de su miseria; enfrente, en el otro plano, como producto de la ciudad y la civilización, los terratenientes (la Marquesa y su hijo) y Don Pedro, el perito, atormentado por las relaciones hipócritas que lleva con su mujer. Los jornaleros forman parte de la armonía de Dios; de ahí que el autor los llene de virtudes y no los culpabilice como hace con el resto de los gru-

pos sociales. Por debajo de todo, siempre está el enfrentamiento entre la ciudad y el campo, entre lo natural y la civilización: «el campo, lo rural, está lleno de vicios, pero el campesino no es responsable de ello, en cambio el vicio urbano es más consciente, más fraguado... Los pecados campesinos son, pues, no sólo más primitivos que los urbanos sino también más disculpables. Y «sensu contrario» la virtud campesina es más meritoria que la urbana».

El Concilio y la explotación

Es la civilizada falta de amor al prójimo la que produce situaciones de explotación; incluso la religión, cuando es falsificada, se convierte en un elemento de dominación y opresión para los hombres. Delibes muestra mucho interés en destacar el carácter falso que tiene la religión opresora. No es problema de ella, sino de los malos fieles. Cuando Nieves, la hija de Paco, el bajo, quiere hacer la primera comunión, encuentra una gran oposición entre el grupo de personajes adinerados, y el señorito Iván llega a decir: «se obstinan en que se les trate como personas y eso no puede ser, vosotros lo estáis viendo, pero la culpa no la tienen ellos, la culpa la tiene ese dichoso concilio que les malmente». Delibes hace su crítica desde el propio discurso de la religión católica, de la que es practicante, y apuesta abiertamente por el Concilio Vaticano II. No fallan los sentimientos religiosos, sino sus aplicaciones.

Así, el espíritu religioso se funde completamente con la naturaleza para mostrarla como un andamiaje femenino que da refugio y asilo, creando, determinando el carácter particular de las gentes que nace en su medio. Para Delibes amar «la naturaleza es amarse a sí mismo. La naturaleza trastornada por el hombre, destruye a ese hombre convirtiéndolo en animal». Por ello, no es extraño que sienta admiración por los amish, grupo religioso americano, que vive en el campo rehusando integrarse en el siglo

XX, con una vida muy pegada a los mitos del evangelio. Finalmente, no estaría mal traer a colación, con sus propias palabras, los objetivos que busca al escribir una novela: «No sólo la angustia existencial, la preocupación por la muerte como dice Giuseppe Bellini, sino que además está mi acercamiento a la naturaleza y a los ambientes rurales en la búsqueda de valores más estables y formas más genuinas de vida que las que se encuentran en el llamado mundo civilizado».

Del existencialismo cristiano al realismo

Debemos anotar cómo este positivo —positivo porque, según Delibes, el escritor debe criticar la sociedad para perfeccionarla— había entrado en crisis en los años cincuenta, al caer su mundo pequeño burgués, con su idea de la moral y de la existencia correspondiente a la pequeña producción, al trabajo artesanal, a un mundo no manchado por la tecnificación del capital, por el trabajo en cadena. Esta ideología, derrotada en la vida práctica desde hace muchos años, se mantiene, sin embargo, a nivel ideológico en los discursos literarios, filosóficos y, a veces, en las alternativas ecológicas, con soporte de soluciones idílicas, poco problemáticas socialmente. Se entiende, pues, que el gran público haya disfrutado con este melodrama propuesto por Delibes. Para otro tipo de gente, por supuesto, también ha contribuido al éxito la lectura realizada por Mario Camus, transformando este discurso existencialista en una obra «realista», donde los motivos religiosos quedan sólo como un juego esperpéntico. El personaje Azarias aparece diluido como esa parte de esa maravillosa, por hiperrealista, y trágica fotografía de la familia campesina ante la puerta de su casa, bajo la explotación y la miseria. Hay, además, un elemento clave en la película, contrario a la novela: los hijos logran salir de ese mundo cerrado del campo, integrándose en la vida de la fábrica, en la cadena de montaje; algo que está muy lejos de los planteamientos de Delibes, porque, como él mismo ha señalado, desde su posición ideológica la solución nunca hubiera podido fijarse en la ciudad, ni en el progreso del capitalismo pragmático. Mario Camus plantea la película dentro de una visión histórica y social de la vida opresora de las primitivas estructuras agrarias tradicionales, cuestión que ya existía en la novela, pero en un segundo plano y siempre abordada como la perturbación del hombre natural. Hay una mayor objetivación de las relaciones sociales en la película, aunque la presencia idílica del campo sigue presente en el tratamiento de las injusticias humanas. Si el problema se hubiese planteado entre un obrero de los reconvertidos astilleros navales y su patrón, si el argumento de las anécdotas vitales hubiese empujado también hacia un asesinato, los espectadores, posiblemente, no habrían podido solidarizarse con el final. ¿O quizá sí? En este tipo de obras no importa tanto la conciencia clara de lo que ocurre sino la manera en que son contadas; la injusticia suelen conmover por lo que tiene de melodramáticas, no por lo que tienen de injustas.

El fondo del diseño

En el Hospital Real, sede del Rectorado de la Universidad de Granada, el Gabinete *Ciudad y Diseño* ha expuesto una muestra de su trabajo, de la que se recoge una buena selección en el catálogo prologado por José García Leal, director del Secretariado de Extensión Cultural.

Es una exposición del mayor interés, porque ofrece una coherencia que pone de manifiesto claridad de ideas, un camino bien trazado desde hace tiempo, un dominio progresivo del proyecto general en el que cada pieza expuesta tiene todo su sentido. Lo que se expone, por así decir, es una estética absolutamente personal que encuentra en el diseño un campo privilegiado para recrearse en la relación más inmediata con el objeto. El fondo del diseño de esta exposición puede estar ahí, en la decidida voluntad de hacer a cada uno de los diseños expuestos expresivo de un discurso que, tan y tan bien ejemplificado, se comprende perfectamente. Lo que en principio pudiera parecer paradójico, el hecho de que muchas propuestas resulten intercambiables (un sobre puede *funcionar* como un cartel, por ejemplo), es por eso lo más interesante.

Ciudad y Diseño parece desear una cristalización de su poética, estabilizar —con pretensiones casi pedagógicas— la imagen que el Gabinete quiere ofrecer. Es una operación, en este sentido, redonda.

Las Nuevas Letras

Las Nuevas Letras es el nombre de una revista de arte y pensamiento dirigida por Fernando García Lara y editada por la Diputación Provincial de Almería. Su primer número apareció hace un mes. En contraportada se anuncia el contenido del número 2, con un bloque monográfico dedicado a Diderot y la Enciclopedia.

Dos cosas llaman la atención en el primer número: el deslumbrante plantel de colaboradores (Juan Goytisolo, Juan Benet, Carlos Barral, Umberto Eco, Román Gubern, Victoria Camps, José Carlos Mainer, José Caballero Bonald...) y la ausencia de cualquier cosa parecida a localismo o provincianismo. Excelente presentación y diseño, con firmas bien conocidas aquí, por cierto, en la parte gráfica: dibujos de Juan Vida y fotografías de Garrido/Algarra. En el número uno, el bloque monográfico está dedicado —sana medida— al provincianismo. Incluye, además, una larga conversación con Rafael Alberti —de Luis García Montero—, un inédito de Juan Goytisolo sobre Almería y un relato de Cristina Fernández Cubas. Cierra el número una sección de reseñas.

Hay motivos sobrados para recomendar *Las Nuevas Letras*: rigor no académico, buena literatura... Pero preferimos destacar uno: continúa, con pleno éxito, el asalto desde la periferia.

Hay un mito que tiene los días contados.

El curso de los astros

Antes de ver *París-Texas*, de Win Wenders

De viajes

Travis

Alguna tarde debes intentarlo: li-
quida la cuenta con el casero y me-
te en las maletas sólo aquello que
hoy hay en los moteles y en los tre-
nes, es decir, un par de cuchillas de
afeitar y un cepillo de dientes. Vete
a la estación de tren más próxima y
déjate conducir a un lugar que no
sabes. También, si tienes un coche,
puedes usarlo. Se trata —ése es el
fin— de viajar sin destino, mirando
por la ventanilla el repetido desfile
del mundo. Si vas en tren, podrás,
además, cerrar los ojos y apagarlo
todo.

Es importante escoger la tarde
más apropiada y la música conve-
niente: por ejemplo, el *No expecta-
tions* de los Rolling Stones. Cuan-
do Jagger cante aquello de «Take
me to the station / and put me on a
train / I've got no expectations / to
passa through here again», sentirás
un estremecimiento y ya estará to-
do dispuesto. El ritual será correcto
y estarás en disposición de ser un
personaje de las películas de Wen-
ders.

Hubo un tiempo en que era muy
difícil llevar una vida semejante,
aunque sólo fuera mínimamente, a
la de los héroes del cine. Aquellos
amores, ¿dónde encontrarlos? Era
imposible ser abnegado hasta el sa-
crificio por amor, ni encontrar la
ruta propicia para la aventura. No
había manera de descubrir pistas
posibles para algún eventual miste-
rio. La realidad, «no demasiado
hermosa», se imponía aplastante.

Pero los tiempos han cambiado,
si no en sí mismos, si en relación
con la imaginación novelesca. El
héroe de Wenders, eterno héroe
siempre repetido, puede estar acos-
tado mirando la televisión en ese
motel que dejamos atrás en la ca-
rretera, o sentado en la barra de un
bar cualquiera del que sólo mira-
mos nuestro reflejo en las vidrieras.
El hombre descrito por películas
como *Alicia en las ciudades*, *Falso*

movimiento, o *En el curso del
tiempo* viaja sin esperanzas. Nunca
conseguiremos arrancarle una pala-
bra significativa ni una sonrisa.
Viaja solo. En algún recodo de la
carretera se detendrá, tomará una
cerveza con el pensamiento puesto
en ninguna parte, y volverá a partir.
Mujer, hijos, vida anterior no im-
portan. Importa la carretera que no
lleva a ningún lugar, ni siquiera a sí
mismo. Todo sin sentido y con la
grandiosa belleza del pasaje de-
sértico.

Igual es engaño todo, hasta el
mismo viaje. Igual se trata de un
«falso movimiento». Se está en el
mismo sitio: sólo cambia el decora-
do. Igualito que en el teatro, que en
el cine.

Felix Winter (*Alicia en las ciu-
dades*) o Travis (*París, Texas*) es
posible que no viajen, que no se
muevan del mismo sitio, que es lo
mismo que hacemos nosotros en
nuestra butaca. Creemos en el mo-
vimiento, pero a veces ¿dónde
está?

Pero no todos los protagonistas
de Wenders son así. También en-
contramos al hombre que se ve in-
merso en una pesadilla que sólo le
afecta a él. En *El amigo america-
no*, la película más conocida de
Wim Wenders, Jonathan, el prota-
gonista, cae en un agujero negro
que estaba a su lado, en lo real, pe-
ro que no concebía. Algo así como
la otra cara de la moneda.

Pero para ser exactos, el verda-
dero protagonista de películas co-
mo *El amigo americano*, *Ham-
met*, *En el curso del tiempo* o *El
estado de las cosas* es el propio ci-
ne. Puesto que el autor es cinéfilo
hasta la médula, estas películas re-
bosan de citas, de reconocimientos,
de homenajes y de reflexiones so-
bre el cine y el arte de contar en ge-
neral. No en vano recurre a directo-
res del cine americano (Nicholas
Ray, Fritz Lang, Dennis Hopper,
Samuel Fuller) para que actúen en
algún papel, y, a veces, para darles

carta de protagonismo absoluto
(Ray acepta que Wenders filme su
larga agonía mortal: ese es el tema
de *Relámpago sobre agua*).

El hecho de que estas películas
sean difíciles y complejas no les
resta un ápice de su magia. En to-
das ellas el cine es protagonista, es
cierto, pero siempre representado
en personajes emblemáticos: Ham-
met, que se zambuye en una trama
policiaca más enrevesada que la de
sus propias novelas; Jonathan, que,
pacífico como una planta, se
ve empujado al asesinato y contem-
pla sus actos con el asombro de
quien contempla una película; Bruno
(*En el curso del tiempo*) trabaja
viajando de pueblo en pueblo repa-
rando viejos proyectores de cine...

El cine es el cine. Tiene sus re-
glas. Y su historia. Wenders, cono-
cedor como pocos del cine ameri-
cano, y formado en él, tiene, como
tantos de nosotros, su mitología
particular en algún lugar del lejano
Oeste o en el ático de algún oscuro
edificio de Broadway. América,
sueño de los sueños. Para un cinéfi-
lo como Wenders era necesario ha-
blar de ellos, la misma naturaleza
del cine se lo exigía.

Y habló de América. En *El ami-
go americano* basta con el título; en
Alicia en las ciudades, Felix Win-
ter, alemán, viaja por el sur de los
USA buscando material para un re-
portaje periodístico; en *Hammet*,
el protagonista es el escritor de las
mejores novelas policiacas ameri-
canas (según bastantes).

Y América es el tema de su últi-
ma película, *París, Texas*, aclama-
da desde su estreno en Cannes co-
mo una obra maestra, un clásico
del cine. Aún no se ha estrenado
aquí, pero se sabe que está inspira-
da en *Motel Chronicles*, de Sam
Sephard, y que narra el viaje de un
hombre destruido en busca de su
mujer. La fotografía es de Robbie
Müller, y la música de Ry Cooder.
Actúan Harry Dean Stanton y
Nastassia Kinski. Muchos estamos
ansiosos por verla.

Breve noticia
de un cineasta alemán

El llamado «Nuevo Cine Ale-
mán» tiene entre sus máximos va-
lores a Wim Wenders. Después de
una serie de cortometrajes de difícil
visionado, siempre repletos de mú-
sica americana, se inicia en los lar-
gos con *Verano en la ciudad* —de-
dicada a los Kinks— y *El miedo del
portero ante el penalty*, cine her-
mético, lleno de referencias litera-
rias (Peter Handke fue el autor de
la novela en que está basada la se-
gunda de las películas citadas).
Tras una fallida coproducción entre
Alemania y España (*La letra es-
carlata*, recientemente emitida por
TVE) dirige una maravilla titulada
Alicia en las ciudades, donde por
primera vez descubre el paisaje
americano y capta toda la suge-
rente poesía de la carretera. Con
Falso Movimiento continúa en esa
línea, pero esta vez con un exceso
de carga literaria (está basada en el
Wilhelm Meister de Goethe, con
guión de Peter Handke) que sobre-
carga la fluidez de la narración.

Su siguiente película es ya una
obra maestra, premio de la crítica
en Cannes: *En el curso del tiempo*.
Dos hombres viajan a bordo de un
camión que hace las veces de casa.
Hablan de la vida, de la carretera,
de mujeres. Pero será *El amigo
americano*, basada en *El juego de
Ripley* de Patricia Highsmith, su
consagración ante el gran público.

Hiperrealista, compleja, hipnótica,
esta película rebosa de citas y
homenajes.

Relámpago sobre agua, reali-
zada durante los intermedios de
Hammet (aquí *El hombre de Chi-
natown*) narra, casi documental-
mente, la agonía de Nicholas Ray,
que es la agonía del cine. *Ham-
met*, producida por Coppola y una
de las películas más malditas de los
últimos tiempos, es un ejercicio de
estilo sobre la realidad y la ficción.

En Portugal rodó *El estado de
las cosas*, la historia de un rodaje
problemático, desencantado. Una
metáfora exquisita.

Su último film es *París, Texas*,
sobre historias rotas de San Se-
phard. Harry Dean Stanton, Hunter
Carson y de nuevo Nastassia Kinski,
en el papel de su vida. Como en to-
das sus anteriores películas, Wen-
ders se vale de sus fieles Robbie
Müller (fotografía) y Peter Przy-
godda (montaje). Carreteras, mote-
les, una historia de amor y frac-
sos, de resignación y silencios. El
corazón se hace protagonista y se
dejan de lado las citas culturalistas.
La música de Ry Cooder en cada
rasgueo de guitarra sacude al es-
pectador. Palma de Oro en Cannes.
Unanimidad general: obra maestra.

Preparad los pañuelos. Jamás
habréis llorado ante unos senti-
mientos tan hermosos.

La publicidad de los actos culturales
¿A qué hora es el concierto?

Angel Vidal

La cultura no parece ser más que
los eventos culturales. Prácticamente,
los únicos que pueden ofrecernos
esos acontecimientos son las institu-
ciones públicas y, en menor medida,
cajas de ahorros, bancos y pocos más.
Pero, como apuntaba Sánchez Ferlosio
hace un mes en un interesante diario
nacional, el acto sólo parece importarle
como mérito que añadir al *curricu-
lum*. La publicidad resulta necesaria
para que tal mérito conste, para
dar prestigio y buena imagen a la
institución. Pero no más. Qué im-
porta que los carteles anunciadores
de la *Muestra Internacional de
video de creación*, como los de la
*Vuelta a las vanguardias de los
años 20 y 30*, ciclos organizados
por la Diputación, no señalen la
hora a qué comenzaba cada pro-
yección. Ninguna importancia tam-

poco que dichos carteles —y lo
mismo ocurrió con los de *Olvidos*
(el segundo además con tres días de
retraso) y los del ciclo de *Cine y
terrorismo*— no fuesen pegados
más que por tres o cuatro sitios del
centro, alguna facultad y poco
más. Otra cosa fue la publicidad
de *Fracción actual*: carteles por
todos lados, anuncios en todas la
emisoras de Granada, incluso en
Radio 3 cuatro o cinco veces. Sin
embargo, esto no es suficiente.

La publicidad no sólo pueden ser
carteles con el nombre y el día del
acontecimiento, cuando lo que se
ofrece es algo, en principio, minori-
tario. En el debate sobre *el estado
de la cultura* organizado por *Olvi-
dos*, los representantes del Ayunta-
miento, Diputación y Universidad
parecían de acuerdo en que «de lo
que se trata es de cambiar esa
demanda y de cualificarla». (Esto
exigiría colaboración, coordinación

y planificación y trabajo serio...,
inexistentes ahora mismo). Por lo
que respecta a la publicidad, habría
que utilizar hasta el fondo los
medios existentes y buscar otros
nuevos con los que ir ganando a
ese público indiferente. Mas acaso
sea peligroso todo ello: un público
cualificado es crítico y exige. Ade-
más, ¿qué aliciente tendría estar en
esto, si ya no se pertenece a la
minoría de iniciados, en medio de
la provinciana masa, que realmente
entienden? Mejor seguimos igual:
muchos eventos, pocas pistas, si es
posible varios coincidiendo en ho-
rarios o en fechas, cambios de pro-
gramación a última hora, retrasos.
Que quien vaya demuestre que
realmente está interesado. A la
masa, ciclos de tripas al aire, muer-
tos y sangre, y todos contentos de
vivir en la capital cultural.

Qué buenos son que nos llevan
de excursión.

Biblioteca única,
infinita

Ya no podrás entrar en casa de
alguien pensando que una ojeada a
su biblioteca te dará una idea apro-
ximada de lo que puedes esperar.
Encontrarás los mismos libros que
en todas partes, todos en la misma
edición, todos —quizás— igual de
nuevos. Ya no podrás reconocer
una novela desde lejos, como esa
tarde que, casi oscurecido, desde el
sofá que recogía tu placentera in-
apetencia, miraste hacia la estante-
ría y entrevistaste el lomo de *Lord
Jim*, fuiste a por él y repasaste el
prólogo. Todas las novelas son ya
una sola. Lo único que te permiten
los editores es distinguir, por el co-
lor de la piel, a Ramón Tamames
de Virginia Woolf.

Era de esperar. ¿Por qué razón

la lógica de la uniformidad iba a de-
tenerse ante algo tan ilusoriamente
privado como la relación fetichista
con el libro? ¿Acaso no era el lec-
tor, precisamente, el público? De-
jar atrás ese pequeño capitalismo
que aún nos toleraba gestos dulces
tiene este precio. La pedagogía de
los quioscos, ofreciendo la nueva bi-
blioteca única, infinita, explica con
toda claridad a dónde vamos. Aca-
baremos leyendo en la plaza públi-
ca, todos a la vez y en voz alta, un
único texto. Puede ser, por ejem-
plo, *Pensamientos para consigo
mismo*, de Rodríguez de la Borbo-
lla, empezando por aquél que dice:
«Coño, picha, teta, culo». Entre es-
to y lo de los chinos, todavía hay
una diferencia.

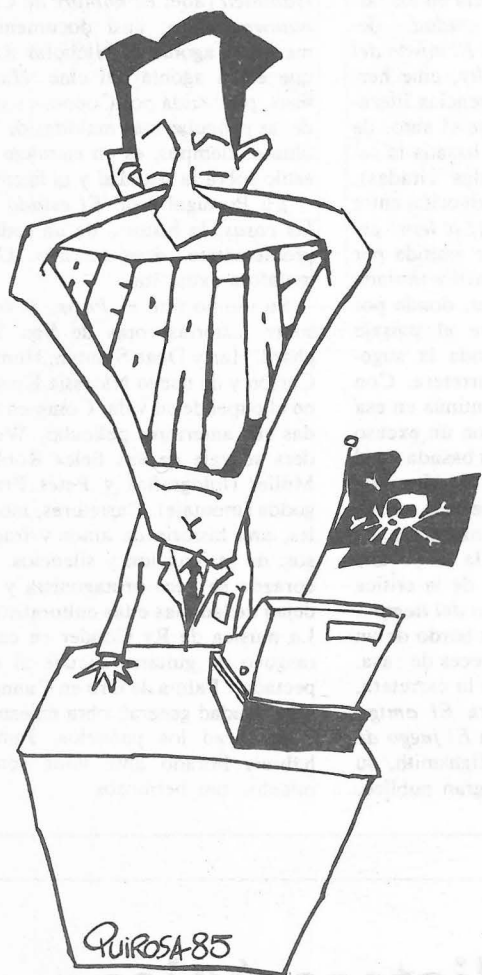
Rebajas, Rebajas

Guadalupe Ruiz

Si Gladys hubiera podido imaginar el estado en que iba a volver más tarde a su casa, se hubiese hecho la sorda al oír el despertador. Pero no lo hizo, incluso le sonó a música celestial. Era el día en que por fin, después de unas insulsas Navidades sin un sólo extra culinario (llenas por eso también de reproches), una Noche Vieja con el mismo vestido del año pasado (llena por eso también de miradas de soslayo) y unos Reyes sin un solo regalo (llenas por eso también de envidia), se cumplía el plazo que ella misma se había fijado para ir al banco. Hoy, sin más demora, sacaría el importe completo de la paga extraordinaria y se encaminaría sin vacilar hacia el centro de la ciudad, donde todas las tiendas ostentaban en sus escaparates el irresistible letrero de REBAJAS.

Y así fue como, canturreando entre dientes «Todo, todo baja en las rebajas de *El Corte al Bies*», tomó el autobús, lleno de ojos estúpidamente indiferentes ante su semblante de radiante felicidad.

Ante la ventanilla no había mucha cola —«¡Menos mal!»— así que salió pronto, no sin antes guardar sus cincuenta mil pesetas en un pañuelito *ad hoc* y colocar tan preciado paquetito entre su ropa interior —«A mí, lo que es atracarme, no me atracan»— ante la vista ex-



tasiada de los empleados de la entidad: aunque acostumbrados a ese tipo de operaciones, las formas espectaculares de Gladys dieron al evento una cierta notoriedad.

Iba a entrar ya en los almacenes que tenía justamente enfrente cuando dio media vuelta y se puso a pensar: sería mejor ver unos cuantos escaparates primero. «¿Qué necesito? un jersey bien gordo, que con este frío..., pero ¿de qué color?... azul marino, eso y una falda de cuadros escoceses azules y verdes con su bufanda compañera, como la de Puri. Aunque eso ya está muy visto y, además, María José y Marga tienen una parecida. Nos reíamos de las niñas de los colegios de monjas por ir así y ahora nos vamos a poner nosotras también todas iguales. Mejor una falda marrón, que este año se llevan mucho, larga, casi hasta los tobillos... Ni hablar, no quiero parecer una niña de colegio y me voy a poner como una monja de esas que van de paisano. Ahora, por supuesto: unos zapatos de tacón bajo de tiras anchas cruzadas, esos caen. Aunque Manolo dice que las tiras son para que no se escapen de los pies y que son de tonta. Y yo lista no seré, pero de tonta no tengo un pelo. Pero es que se me va a escapar la cabeza, todo esto tendría que haberlo pensado antes y haber hecho siquiera una lista con lo que de verdad me hace falta. Un poco de orden y no salir así, a lo loco. Y ahora ya a estas alturas...»

Desanduvo sus pasos y entró en aquellos almacenes. Lo primero que vio fue un jersey monísimo negro y

blanco que acaba de caer al suelo, se abalanzó sobre él y cuando se empezaba a preguntar dónde estaría la etiqueta una mano feroz y decidida se lo arrebató. Enfurecida, Gladys alcanzó a la usurpadora, que no había dado más explicación y ya estaba cerca de la salida. La cogió de un brazo y la interpeló haciendo alarde de (innecesaria, pensó) educación:

—Señora, perdone, pero ese jersey lo había visto yo antes, ¿le importaría mucho devolvérmelo? Además, en cualquier caso se olvidaba usted pagarlo, ¿no?

—No.

—¿Cómo?

Y por respuesta vio Gladys con asombro cómo la señora dejó sus paquetes en el suelo y, tomándola por las solapas, le gritó:

—No, porque es mío, ¿comprende? Me lo compré hace cinco años y si parece nuevo es porque cuidó mi ropa y lo lavo con Trolite. Y además, no sé porqué le tengo que dar explicaciones.

Soltó a la pobre Gladys y se marchó. «¡Qué comienzo!»

Desolada, desoladísima, nuestra intrépida amiga recompuso sus solapas y decidió dirigirse a la sección de ropa interior. Aquello estaría más tranquilo. Pero no. «¿De dónde habría salido tanta gente? Será por el frío. Ya es mala suerte que todo el mundo diga de venir a comprar aquí a la vez que yo». Y con estas cavilaciones se acercó hasta uno de los mostradores llenos de saldos amontonados y enmarañados brazos como si de una moderna y rebajada medusa se tratara. «Al ataque» se dijo embutiéndose en aquel maremagnum.

Los playtex y las princesas volaban de mano en mano entre voces que de un lado al otro del stand intercambiaban aquellas, para Gladys, focas estertorosas. De una esquina a otra (NE-SW):

—¿Crees que será mi talla?

—No, dos más por lo menos.

—¿Siii?!

La otra diagonal (NW-SO):

—¿Me quedará bien?

—Un poquitín atrevido para tu edad, ¿no te parece?

Un eje transversal (N-S):

—Coje esas celestes, ¡que no se te escapen, Concha!, ¿ves tú? ya te las han quitado.

—Oy, hija, si es que esta fresca de aquí al lado no me deja ni respirar.

—¿Fresca yo? ¡Fresca será su madre!

—Pero ¿qué dice?, ¡vaya lengua!

—Concha, déjala, no te metas en líos.

—¿Que la deje?, ¿que la deje?!

El otro (E-W):

—¿Qué dices? ¡no te oigo!

—Que estoy a régimen, así que me compro uno me esté como me esté. Ya adelgazaré.

—¡Qué ganas de tirar el dinero!, ¡con el hambre que hay en el mundo!

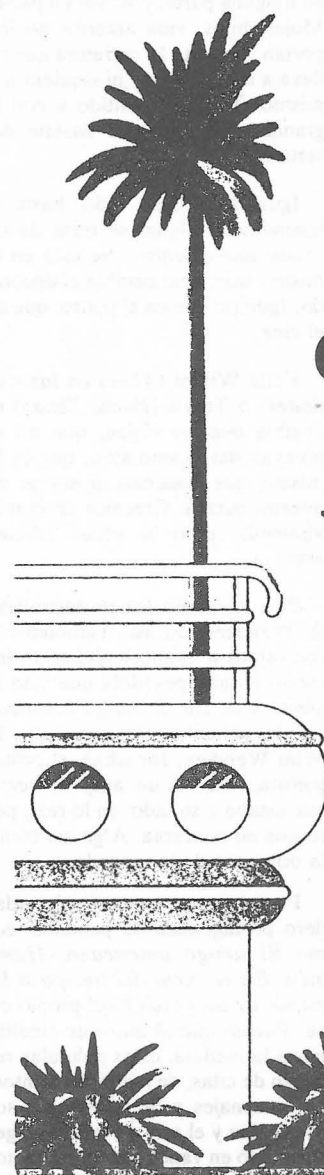
—No te pongas filosófico.

Gladys no tenía con quien comentar sus logros, pero no lo echaba de menos porque no hubiera podido: una vez abrió la boca para respirar y en ella se le incrustó, lanzada nunca supo desde dónde, una faja hecha una bola, tan llena de encajes que por si fuera poco le hacía cosquillas en la nariz. Sus manos estaban demasiado ocupadas, una haciendo acopio, otra dando codazos. Entretenerse en sacársela sería como darse por vencida; seguía escarbando cuando sintió un terrible mordisco en la oreja izquierda. Ni siquiera pudo gritar: tenía la boca llena con aquel espantoso proyectil. La lucha se encarnizaba. Ya llevaba allí casi una hora y apenas tenía diez o doce cosas interesantes. La respiración comenzó a hacerse más dificultosa cuando metió más de medio cuerpo dentro de aquel barullo para arrebatarse un precioso camisón a la que tenía justo en frente. Era una rival difícil, no lo soltaba. Pero Gladys firme en su empeño, alcanzó una esquina y tiró. «Ahora o nunca», debieron decirse ambas contrincantes a un tiempo, porque el camisón se desgarró. Toda la fuerza que Gladys había puesto en la empresa se volvió contra ella lanzándola hacia atrás con tan mala fortuna que su cabeza dio contra el mostrador que estaba a su espalda.

Cuando despertó, Manolo estaba a su lado. Miró a su alrededor y se vio en su cuarto con su madre que paseaba de un lado a otro rezongando en voz baja. Manolo le explicó que el golpe la había conmocionado y que los empleados de los almacenes la había llevado al hospital, donde le tuvieron que hacer un lavado de estómago para extraerle la faja que se tragó con el impacto. El encargado de la sección de ropa interior había informado al distribuidor para la provincia de la casa *Nelcor*, y éste le había prometido indemnizar a Gladys con prendas de aquella marca para paliar el daño involuntario causado por la faja, sin dejar de prometer interesarse pertinentemente por la salud de la accidentada. ●

I Premio literario OLVIDOS DE GRANADA

OLVIDOS DE GRANADA, mensual de la cultura en Granada editado por la Diputación Provincial, convoca su Primer Premio Literario, que en la convocatoria de 1985 se otorgará a



Un cuento de verano

El ideal sería que el cuento tuviese el ritmo de las terrazas, cuando la primera juventud enciende esas hogueras que el tiempo y los concejales se encargan luego de extinguir. El ideal sería que el cuento pudiera acompañarnos, junto a tantos otros fetiches, en una vejez que OLVIDOS propone lúcida, serena, vigilante, intransigente. El ideal sería que, saltando por encima de la aburrida moral de tanto cansancio sospechoso, un cuento nos contase el verano y nos hiciese como él: perezosos, con un sabor salado en la piel, de revolución.

Bases

Los originales tendrán una extensión comprendida entre los seis y los doce folios mecanografiados a doble espacio. Se enviarán por triplicado, firmados y con indicación de dirección y teléfono, a OLVIDOS DE GRANADA, Area de Cultura de la Diputación Provincial, Granada, antes del 26 de mayo de 1985. El cuento premiado será publicado en el número 9, extraordinario de verano, de OLVIDOS.

El jurado estará integrado por Jesús Arias (músico), Juan Manuel Azpitarte (Area de Cultura de la Diputación Provincial de Granada), Javier Egea (poeta), Carlos Hernández (dibujante), Angeles Mora (escritora) y Angela Olalla (profesora de Universidad).

El fallo se hará público en la segunda quincena del mes de junio de 1985.

Previsto

6 de Febrero

Deutsche Haendel Solisten. Director: Pierre Jechet. Concierto íntegramente de Bach. Auditorium Manuel de Falla, 8.30 de la tarde.

8 de Febrero

Conferencia de José Luis Cano. Aula de Poesía. Palacio de la Madraza, 8.00 h.

9 de Febrero

Virtuosos de Moscú. Director: Vladimir Spitzakov. Obras de Bach y Haendel. Auditorium Manuel de Falla, 8.00 de la tarde.

10 de Febrero

Relampago sobre el agua, de Wim Wenders. Cineclub D. Bosco. 6.30 de la tarde.

15 de Febrero

Fernando Ortiz Sánchez. Aula de poesía. Palacio de la Madraza, 8.00 de la tarde.

17 de Febrero

Los cuatrocientos golpes, de Truffaut. Cineclub D. Bosco. 6.30 de la tarde.

21 de Febrero

Don Gil de las calzas verdes, de Tirso de Molina. Director: Antonio Guirau. Pequeño Teatro de Madrid. Auditorium Manuel de Falla.



3 de Marzo

Rocco y sus hermanos, de Visconti. Cineclub D. Bosco. 6.30 de la tarde.

Además

- Ciclo de películas sobre mitos eróticos del cine (aún por confirmar).
- Exposición Jean Pierre Velles. Galería de Arta Laguada.
- Exposición de Mayte Gento. Acuarelas. Galería de Arte Xauen.
- Exposición de Josef Albers. Sala de exposiciones del Palacio de la Madraza.
- Exposición: *De la calculadora mecánica al ordenador moderno*. Hospital Real. Hasta el 15 de Febrero.
- Exposición de esculturas de Teno. Hospital Real. Desde el 15 de Febrero.
- Exposición colectiva del fondo de la galería. Galería de Arte Al-Andalus.

ICE. Conferencias CAP

- 11 de febrero: "La reforma de las Enseñanzas medias" (José L. Hernández Rojo)
- 14 de febrero: "Educación, derecho y libertad" (Nicolás M. López Calera)
- 15 de febrero: "Ecología y educación" (Isidoro Román)
- 18 de febrero: "Experiencias pedagógicas en geografía e historia" (Seminario Permanente de Geografía e Historia)
- 19 de febrero: "Nacional-catolicismo y escuela" (Gregorio Cámara)
- 20 de febrero: "Hacia una formación humanística de nuestro tiempo" (Ignacio Henares)
- 21 de febrero: "La sociedad informatizada" (Pedro Leal)
- 22 de febrero: "Sociología de la prensa" (José Cazorla)

22 de Febrero

El caballero de Olmedo, de Lope de Vega. Pequeño Teatro de Madrid. Director: Antonio Guirau. Auditorium Manuel de Falla.

23 de Febrero

La dama duende, de Calderon de la Barca. Pequeño Teatro de Madrid. Director: Antonio Guirau. Auditorium Manuel de Falla.

24 de Febrero

I Musici. Auditorium Manuel de Falla.
Toro salvaje, de Martin Scorsese. Cineclub D. Bosco, 6.30 de la tarde.

ALBAICIN (Cont.)

inspeccionaron las casas los días 11 y 12 de febrero para confiscar todas las armas escondidas por los moriscos y en especial para conocer todos los movimientos que se hubieran producido en el seno de la población. El 12, el marqués de Mondéjar, capitán general del reino de Granada, escribe que apenas se han encontrado armas, pero que noventa personas en situación irregular han sido detenidas. Los motivos de los arrestos figuran en el informe de la inspección. En general, se trata de moriscos llegados unos días antes del campo: la mitad de la Alpujarra, del marquesado del Cenete o del valle de Lecrín, la otra de la vega de Granada. En cuanto a los otros detenidos, uno lo está por tener un cántaro lleno de moneda morisca, otro por tener una ropa manchada de sangre. Un tercero, Francisco Hérmez, por tener numerosas armas pertenecientes a otra persona a la que da hospitalidad temporalmente. De resultados de esta visita, los noventa detenidos son enviados a San Salvador, donde son interrogados y se llevan a cabo secuestros.

La población del Albaicín se exaspera por este estado de sitio y estas pesquisas. Además, el 17 de marzo, los guardias de la cárcel de la Chancillería matan a los ciento diez moriscos que estaban prisioneros desde abril de 1568. Mientras a la llegada de don Juan de Austria, en abril de 1569, se reúne un Consejo para debatir la oportunidad de la deportación de los moriscos del Albaicín, éstos preparan un levantamiento general para el 24 de junio. Según el informe del asesor de don Juan, Pedro López de Mesa, los moriscos proyectaban reagruparse en tres puntos de la colina y, en conjunción con las tropas de Aben Humeya procedentes de la Alpujarra, atacar la Alhambra. Para prevenir el peligro, cuatro mil hombres de catorce a sesenta años son reunidos y deportados a Castilla. El proceso de despoblación del Albaicín comienza. Aunque ningún cronista haga alusión a ello, es probable que tuvieran lugar otras expulsiones durante 1570. Por ejemplo, Juan Rodríguez Abdurrafe, de San Martín, es deportado el 18 de marzo de 1570 y dos habitantes de San Martín, Miguel Ynbran y Diego Hernández el Canyt sufren la

misma suerte en julio. A esto hay que añadir las salidas voluntarias que afectaron al Albaicín entre 1569 y 1571.

Falta por saber si, aparte del peligro permanente que representan tantos moriscos agrupados en un espacio restringido, los habitantes del Albaicín participaron activamente en la revuelta. El documento de la Chancillería aclara algo este problema al precisar para cada individuo si fue deportado, si tomó las armas o si le mataron en la cárcel. Así conoceremos la suerte de novecientos vecinos; 850 moriscos de paz fueron expulsados, unos cincuenta se sublevaron, a nueve los mataron en marzo de 1569 —entre ellos Alonso Albotodo— otros nueve fueron encarcelados en 1571, veinticinco murieron sin relación alguna con el levantamiento; aproximadamente el 5% fueron miembros activos de la rebelión, cifra poco importante. De estos cincuenta moriscos, 17 vivían en San Salvador, diez en San Cristóbal, siete en San Nicolás, cinco en San Martín, 5 en San Bartolomé, lo que confirma que el núcleo de la resistencia morisca estaba situado en la cima de la colina.

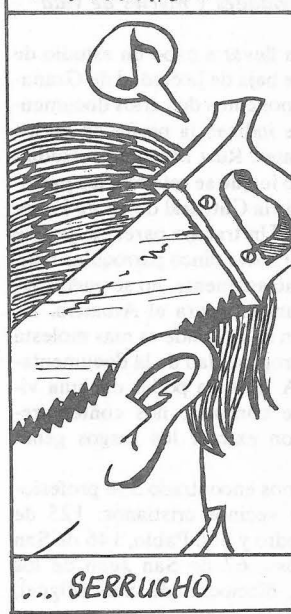
Carlos Hernández

Cállate! BLUES

EN UN SINNÚMERO DE VOCES...



TE ESCUCHO...



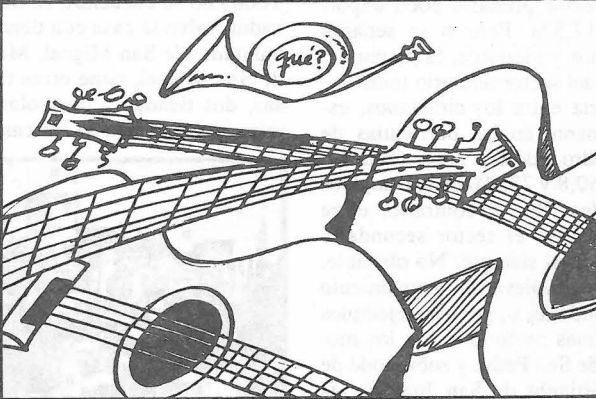
... SERRUCHO

ME HABLAS SIN SUSTANCIA



TE MIRO SIN MIS OJOS

ENTRE TODAS NUESTRAS VOCES SOLO ESCUCHO GUITARRAS SORDAS



MI CUERPO ES UNA PERCHA



NO ME CUELGUES TUS ABRIGOS.

El Albaicín morisco (y 2)

En la Biblioteca de Bolsillo de la Diputación Provincial de Granada, aparecerá próximamente *Andalucía en la Edad moderna*, del historiador Bernard Vincent. Publicamos la última parte de uno de los estudios que componen el libro.

Bernard Vincent

Actividades y niveles de vida

Para llevar a cabo un estudio de la parte baja de la ciudad de Granada, disponemos de varios documentos que indican la profesión de los habitantes. Ruiz Martín ha estudiado todo lo que se refiere a las parroquias de la Catedral de Santa Escolástica. Un trabajo parecido podría hacerse sobre cinco parroquias más. Desgraciadamente, no se puede decir lo mismo para el Albaicín. Es aquí sin duda donde es más molesta la heterogeneidad de la documentación. A falta de poder dar una visión de conjunto, nos contentaremos con extraer los rasgos generales.

Hemos encontrado 356 profesiones de vecinos cristianos: 125 de San Pedro y San Pablo, 146 de San Ildefonso, 67 de San Juan de los Reyes, dieciocho de San Miguel, 144 profesionales de vecinos moriscos, 74 de San Nicolás, 35 de San Martín, veinticinco de San Juan de los Reyes y diez de San Pedro. Podemos añadir a éstas 27 de San José, que no sabemos a qué grupo pertenecen, pero todo nos hace creer que esos veintisiete eran cristianos viejos.

Así llegamos a un total de 257 profesionales, que no es más que una muestra. Sin embargo, esto nos lleva a varias observaciones. En conjunto, el sector secundario y el sector terciario son de una importancia sensiblemente pareja, 40,6% para éste, 46,9% para aquél, siendo el sector primario poco importante: 12,5%. Pero si se separan cristianos y moriscos, la preponderancia del sector terciario toma importancia entre los cristianos, especialmente en las parroquias de San Pedro y de San José, donde alcanza 60,8 y 77,8% de los empleos indicados. Por el contrario, entre los moriscos el sector secundario domina casi siempre. No obstante, no podemos llevar el razonamiento demasiado lejos, pues los ejemplos de algunas profesiones de los moriscos de San Pedro y sobre todo de los Cristianos de San Juan de las Reyes nos recuerdan el papel eminente de un segundo factor, el de la localización. La parte baja del Albaicín (las parroquias de San Pedro y San Pablo y de San José en este caso), la más próxima a la ciudad cristiana, es donde están instalados los miembros de la burocracia local, lo cual se explica por la proximidad de la Chancillería, mientras que la Casa de la Moneda está situada en San Pedro. En cuanto se sube la cuesta, aparecen el artesano y el pequeño comercio, ejercido tanto por los cristianos como por los moriscos. Los campesinos son más numerosos a medida que uno se acerca a las murallas, pero también se encuentran en el corazón de la colina; da fe el ejemplo de San Nicolás. Además, está probada la interpenetración de la ciudad y del campo en el siglo XVI. Así pues, se podría definir el Albaicín como un mundo donde florece una gama

considerable de oficios artesanos pero atraído en una vertiente por las actividades burocráticas de una parte de la ciudad baja y en la otra por las del campo. Formulemos otra hipótesis: los más ricos de sus habitantes cristianos y moriscos pertenecen más bien al sector terciario y viven en la Alcazaba Cadima.

La visita de 1571 nos aporta en este sentido algunas luces. La inmensa mayoría de los moriscos que figuran en el inventario parecen no poseer más que una casa, aunque algunos tienen varias y varios muchachos. Vislumbramos que son comerciantes o funcionarios que viven en San Miguel, San José o San Salvador. Tomemos algunos ejemplos. Pedro López Caybona posee tres casas, dos casillas y una tienda en San Salvador, más tres molinos y una fonda; Alonso Albotodo, cuatro casas en San Miguel y tres tiendas en la Alcaicería, en una de las cuales se vende cuero. García de Plamahalah tiene dos casas en San José, otra y dos tiendas en San Miguel, una casa con tienda en el Zacatín, una tienda en el Rastro. Francisco de Mendoza Halaf es propietario de dos casas y cuatro tiendas en San Salvador y de una tienda en la Alcaicería; esta última la ocupa en 1571 un negociante de seda. Los miembros de la familia Abululi disponen de trece edificios. Alonso que es tejero, tiene tres casas, una de las cuales con jardín; Lorenzo y Miguel tienen otra en copropiedad; Miguel, el más rico al parecer, tiene él solo dos casas, una tercera con tienda y tres tiendas. Todo ello se encuentra en San Salvador, salvo la casa con tienda. Un habitante de San Miguel, Melchior de San Miguel, tiene otras tres casas, dos tiendas y dos solares. El mismo vive en una de sus casas con



Guiomar. Xarez, su esposa, otras dos personas, Leonor de Villafranca y Luisa de Fonseca, y Gil, su criado. Finalmente, la familia Hérmez es la ilustración misma de poderosos moriscos cuya forma de vida entronca estrechamente con la de los cristianos con que se tratan. Tres hermanos, Alonso, Francisco y Miguel —siendo este último jurado— comparten la misma casa; Francisco y Miguel están casados uno con Isabel Vanegas y otro con María de Mendoza. Ellos tres tienen cinco esclavos. Su casa, situada frente a la iglesia de San Nicolás, era sin duda imponente, ya que todavía a mediados del siglo XIX

la casa del Hérmez era considerada como una de las más bellas del Albaicín. Un pariente, Diego Hérmez, posee tres casas y una tienda en San Martín y una amplia casa en San Salvador.

Nos gustaría precisar estos datos con ayuda de la lista de los bienes de uno de estos notables, pero hasta ahora no ha aparecido ninguna. Por el contrario, las listas de moriscos mucho más modestos son de fácil consulta. Todas tienen un punto común: la parte enorme que en estos bienes ocupa el ajuar. Ropa interior, zaragüelles, marlotas, sábanas, mantas... constituyen lo esencial a menudo confeccionado en seda, terciopelo o tafetán. Un segundo grupo de objetos, mucho más reducido, está formado por los utensilios de cocina, fuentes, una sartén, una escudilla, algunos jarros y cántaros. El mobiliario es pobre. En la casa bastante amplia de Álvaro Maldonado, probablemente de oficio tejedor, hay una mesa, un banco, un arca y dos sillas. A esto hay que añadir el dinero ahorrado y los viveres almacenados, que son a menudo consecuentes: trigo, avena, habas.

Echemos una última mirada al cuadro de las profesiones. Son numerosos los tejedores, especialmente entre los cristianos de San Ildefonso y de San Juan de los Reyes, lo que subraya la importancia de la seda en Granada, pero demostrar también que este trabajo no era exclusivo de los moriscos. Por otro lado, al menos dos profesiones estaban prohibidas a los Cristianos Nuevos, la de monedero en virtud de un texto del 10 de febrero de 1512, con el fin de que ningún morisco disfrutara las exenciones fiscales inherentes al cargo, y la de bañador, consecuencia de una Provisión del 12 de noviembre de 1532 que también prohíbe ir a los baños antes de misa los domingos y días de fiesta. No obstante,

encontramos un bañador morisco en San Pedro mientras que todos los monederos mencionados son cristianos. Esto prueba que las instrucciones reales eran aplicadas con mucha diversidad.

Se plantea entonces el problema fundamental, el de la coexistencia de las dos comunidades. La cuestión tiene tanta más importancia cuanto que el Albaicín —igual que la Alpujarra— tiene un valor simbólico para los cristianos. Nadie duda de que ambos mantienen relaciones diarias de buena vecindad: pocos cristianos y también pocos moriscos tienen armas, incluso algunos cristianos se indignan por tener que llevarlas, pero hay una verdadera asimilación. Todas las medidas tomadas para evangelizar a los moriscos son letra muerta. La vida cristiana del morisco se para casi siempre en la fase del bautismo —cuando hay bautismo— para el cual padrino y madrina son obligatoriamente Cristianos viejos. A primera vista, esta disposición se aplicó rigurosamente, pues en San Nicolás, en 1555, ningún nombre morisco característico aparece como tal. Por el contrario, ciertos nombres de padrinos aparecen en siete u ocho ocasiones en un año. Si observamos algunos casos aislados de bautismos de adultos que corresponden todos a esclavos, las tentativas de orden general fracasaron siempre. El colegio de San Miguel, fundado por Carlos V y destinado a instruir a los niños moriscos, sólo tiene alumnos cristianos en 1558. Los inicios de *Casa de la doctrina*, creada por el arzobispo Pedro Guerrero en 1559, da lugar a algunas esperanzas pero, a pesar de los esfuerzos del jesuita morisco Francisco Albotodo, la operación falla. Los cristianos pensaron que bastaba con evangelizar a los moriscos más poderosos. De hecho, en el momento de la rebelión, algunos notables pudieron elegir la causa cristiana pero otros, por el contrario, se pusieron a la cabeza de la rebelión. Y detrás de ellos estaba el pueblo irreducible del Albaicín, el de San Nicolás, San Martín o San Cristóbal.

La Rebelión

En la noche del 24 al 25 de diciembre de 1568, algunos moriscos sublevados, con el tejedor Farax Abenfarax a la cabeza, entran en el Albaicín para intentar amotinarlo, según el plan concebido unos meses atrás. Sin gran éxito. Pero el movimiento adquiere rápidamente amplitud en la Alpujarra y, el valle de Lecrín. No cesa hasta 1571. No es nuestro propósito narrar la guerra, sino intentar describir el clima de la colina en estos años decisivos.

La mayor preocupación de las autoridades granadinas es la de controlar el Albaicín con el fin de que sus habitantes no participen masivamente en el movimiento. Es importante tomar medidas rápidamente, pues la efervescencia es grande. Ya en abril de 1568, en una primera alarma, habían sido detenidos los moriscos del Albaicín —algunos muy ricos— con un proceso en curso. Igualmente, se retiraron todos los arcabuces y balistas en poder de los Cristianos Nuevos con licencia. En enero de 1569, quinientos hombres repartidos en cuatro cuarteles y dos compañías en la plaza Bibaldonud, más centinelas alrededor de la colina, aseguran la vigilancia. Parece incluso que se instalaron tropas en las casas.

Pronto estas primeras disposiciones no parecen suficientes. Se

Pasa a pag. 27

