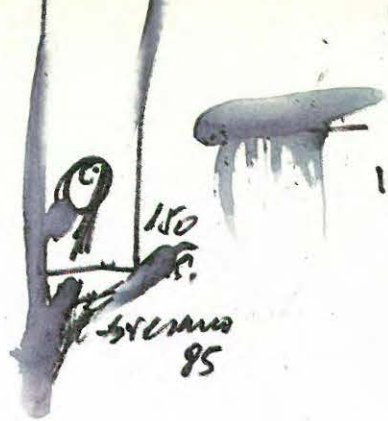


OLVIDOS DE GRANADA

Manual de la cultura en Granada

EDITADO POR LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL



EXTRA DE VERANO



Las fotos del **PIRATÓN**
Los ex de la **OPERA**
CONVERSACIONES CON
JULIO JUSTE
VIDA LIBROS
este y todos los
VERANOS
la Romonilla
Historia del
verano La
gran máquina
na del
Rock

LUIS VILLÉN
Entrevista y un cuento inédito
Los sonetos de **LORD A**
ENCUENTRO DE LOS 50
(para diciembre)
Festival de Teatro: el
poder de la locura de
JEAN FABRE
y las penúltimas palabras
sobre
PASTOR DER
VIDAD

Mr. Marmara

OLVIDOS DE GRANADA

EXTRA

Mensual de la cultura en Granada

EDITADO POR LA DIPUTACION PROVINCIAL

VERANO

Sumario

4 La espuma de los días: La hora de las revistas. 'Todo lo que se ve', 'Búscala' (Pedro Salmerón)

5 Líneas de sombra: 'Son los celos', 'Motivos del ron' (Antonio Jiménez Millán)

6 MITOLOGICAS • La Romanilla (E. Quesada) • Uno y todos los veranos (J. C. Rodríguez)

11 PALABRAS PARA UN TIEMPO DE SILENCIO: Un encuentro con los poetas y novelistas de la generación del 50 • Gil de Biedma (J. R. Ripoll), Claudio Rodríguez (B. Prado), Francisco Brines (L. García Montero)

17 LA FABRICA DE SUEÑOS • Victor Hugo (Angel Isac, Juan Calatrava) • Los sonetos de García Lorca (Mario Hernández) • La ópera (C. Backés-Clement)

31 LUIS ANTONIO DE VILLENA: • Entrevista • 'Inédita carta latina de Fernán Pérez de Guzmán, Señor de Batres, a don Alonso de Cartagena, Obispo de Burgos, su amigo', un relato inédito.

37 POSTMODERNIDAD: PENULTIMAS PALABRAS

Escriben
José Luis Serrano,
Ignacio Mendiguchía
y Jose García Leal.

43 EL FESTIVAL DE TEATRO • Crónica: 'Cuestión de legitimidad' • El poder de las locuras de Jean Fabre (Entrevista y comentarios)

49 JULIO JUSTE En otros continentes (Alvaro Salvador)

55 JUAN VIDA Esa antigua manera hoy de pintar mañana (Juan Mata)

59 I MARATON FOTOGRAFICO DE GRANADA Las fotos premiadas.

64 EL CURSO DE LOS ASTROS

IMAGENES DE
• Equipo GEL •
Alfonso Medina •
Corporación AE •
Valentín Albardíaz •
Alfonso Sánchez Rubio •
Paco Quirosa •
Joaquín López Cruces •
Rubén • Carlos Hernández •
E. Galdo y J. Garrido Jr.

Redacción

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.

Antonio Martín Olid (Presidente del Área de Cultura de la Diputación Provincial). Rosario Alonso, Juan M. Azpitarte, Luis Arboledas, Jesús Arias, Juan Calatrava, Antonio Cazorla, Carmen Chacón, Marta Falces, Luis García Montero, Rubén Garrido, Rafael Goicoechea, Carlos Hernández, Joaquín López Cruces, Mariano Maresca, Francisco Quirosa, Manuel Rodríguez, 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
Excma. Diputación Provincial
de Granada

El jurado del concurso literario
"Un cuento de verano" decidió, por
unanimidad, declararlo desierto

La hora de las revistas

Por alguna razón, es la hora de las revistas. Llama la atención, además, que muchas de las nuevas revistas estén hechas tan fuera de Madrid que, a veces, se tenga la impresión de estar ante una especie de revancha de la periferia. Eso sería, en todo caso, secundario. ¿Quién podría quejarse de que el deseo o la necesidad de hacer revistas en las que decir o mostrar costas esté encontrando el camino de las imprentas y el público? ¿Y quién no pensará también que, desgraciadamente, muchas de esas revistas acabarán chocando con realidades irresistibles que las pondrán en peligro y amenazarán su continuidad?



Antes de ello, sin embargo, es bueno que se tome nota de lo que esa *hora de las revistas* puede estar representando en nuestro país. Nos parece un hecho que, al mismo tiempo, bien puede ser índice de muchas cosas. ¿No puede ocurrir que un sector de la *izquierda intelectual*, el que no ha participado en el acceso al *gobierno de las cosas*, busque en la comunicación cultural su propia forma de intervención en la realidad social? Aunque pudiera darse alguna razón suficiente para reprochar que aquella *izquierda intelectual* acepte tal división del trabajo (unos a gobernar, los otros a «la cultura»), habría que pensar antes en lo que puede aportar la existencia de nuevos y diversos canales de comunicación cultural. Una de las primeras ganancias en ese sentido puede ser, desde luego, la de la creación de un público que, en la medida en que se cuenta con más referencias, más datos y más puntos de vista, será *más público*, más capaz de intervenir con solvencia y rigor en los debates que nuestra sociedad tiene planteados y que no son, ni mucho menos, entelequias para entretenimientos de ociosos.

Es curioso, en ese sentido, que iniciativas con ese propósito estén surgiendo desde abajo, desde la sociedad. En ello hay, nos parece, el implícito reproche a una forma de entender este Gobierno la política cultural tan trasnochadamente *progre*



que permite pensar incluso en la desaparición del Ministerio de Cultura o de los organismos inferiores de la administración que tienen competencias en esta materia. Cuando tanta gala se hace de los magníficos propósitos de *modernizar* España, llama la atención que los responsables de la política cultural todavía sean sensibles al espejismo de la espontaneidad (como si la dinamización y el enriquecimiento de la vida cultural pudieran alcanzarse sin esfuerzo público) y tan pobres de argumentos ante la zafia acusación de dirigismo que, desde la derecha, pudiera hacerse a un programa coherente y con propósitos expresos. A ese vacío están acudiendo las revistas, cada una con su complejo y su limitación correspondientes, pero todas con una condición mínima: están presentes, el ciudadano tiene a su alcance instrumentos de interés para informarse y opinar sobre temas que también son de su interés. La objetiva necesidad de tal presencia está haciendo, además, que revistas de un prestigio ya largo —como la *Revista de Occidente*— estén siendo capaces de ofrecer un contenido cada vez más cercano a intereses intelectuales no tan añejos, con la consiguiente recuperación del público.

Políticos hay, en cambio, para los que ese tipo de empresas debieran sufrir un proceso de *selección natural* en los términos que dictan las leyes del mercado. En un ridículo delirio demagógico (fruto de convertir la necesidad de hacer cosas en coartada de una política cada vez más exclusivamente tecnocrática), afirman que las subvenciones a las revistas están de más porque las instituciones tienen que hacer carreteras y las revistas tiene que pagarlas la conocida financiera Sociedad Civil. Olvidan estos políticos, en primer lugar, que tanto el sueldo que ellos cobran como las carreteras que ellos mandan hacer las paga esa misma Sociedad Civil, y en segundo lugar, que la anhelada *modernización* de España aún no ha dado frutos visibles, entre ellos el de una Sociedad Civil capaz de articular ella misma sus pro-

prios medios *privados* para organizarse como *opinión pública*. Aquí, entre *El país*, la SER, y RTVE (que son como nuestra Santísima Trinidad de la *polancomunicación de masas*), está todo hecho. La homologación de la opinión a través de esos ultrapoderosos medios es, no ya un riesgo futuro, sino una real y efectiva insuficiencia de nuestra democracia. ¿Por qué, entonces, tanto escrúpulo *liberal* en cuestión tan decisiva?

Pero afortunadamente, la nómina de revistas jóvenes sería tan larga como imposible de hacer: el problema de la distribución hace que, en muchos casos, conozcamos alguna cuando va por el número tres y de otras sólo tengamos noticia por alguna reseña de prensa. No destacaremos ninguna, por tanto.

Si queremos terminar con una pregunta: ¿qué ha pasado con *La Granada de papel*? En el primer número de esta época de OLVIDOS saludaba en primera página a esa revista y en su interior hablaba de los tebeos de Granada. *La Granada de papel* ha salido sólo tres veces, y la última hace ya bastantes meses. Es inexplicable su desaparición: el público la había acogido muy bien y el trabajo de los dibujantes granadinos tenía en sus páginas la oportunidad de ese imprescindible contacto con el público que es la única garantía seria contra el estancamiento. Si las firmas de nuestros amigos dibujantes están en *Madrid* o en *Cairo*, ¿por qué no puede existir *La Granada de papel*?



La respuesta que deseamos para esta pregunta no es una explicación de complejidades burocráticas. Lo que queremos es que *La Granada de papel*, u otra cosa, esté en los quioscos. De lo contrario, tendrá poco sentido —y será casi un chiste macabro— hacer exposiciones sobre tebeos y dar conferencias sobre el tema en una ciudad en la que los buenos dibujantes que hay no encuentran más oportunidad que la que a algunos de ellos, y con tanta satisfacción como orgullo, OLVIDOS ha podido darles.

Búscala

Pedro Salmerón

Están recién llegadas al taller de costura, vienen de Barcelona donde perdieron a su padre hace unos meses. Las dos hermanas están enfundadas en unos trajes negros muy ceñidos. Teresa, la maestra, las ha colocado en una habitación estrecha y alta con una hermosa ventana a la terraza por donde entra la luz de la mañana.

El suelo está cubierto por hilachos y recortes de tela. La más rubia de ellas se ha descalzado, se levanta la falda por encima de las rodillas y mueve rítmicamente sus pies sobre el pedal de la máquina, que hace tac-tac-tac...

Carlos, uno de los niños de la jefa, curioseaba a través de la puerta mirando fijamente a las dos desconocidas.

—¡Ven aquí, queremos conocerte!

—A ver, ¿cómo te llamas?

—Yo soy Carlos.

—¿Eres de aquí?

—De siempre.

—¿A qué te gusta jugar?

—Al balón.

—¿Sólo a eso?

—Y también a los médicos.

—Nosotras podemos enseñarte algo mejor.

La rubia ha dejado la máquina y mira fijamente al niño, sus manos acarician la cara y el pelo de Carlos. Luego se desabrocha los botones de la blusa: su cuello es blanco como la nieve, más abajo la curva de sus senos se recorta sobre el sostén, que baja un poco más hasta que asoman las rosetas de los pezones como si fueran un dibujo de fantasía. En medio hay un surco profundo en el que se balancea una cruz de oro delicada, ceñida por una cadena muy fina. A duras penas se la saca, enredada entre sus cabellos dorados, luego la suelta en sus manos como una cascada luminosa.

—Carlos... ¿La ves?— le dice ahuecando la mano, como cuando se tiene un secreto.

Sin esperar respuesta del niño, que la mira hipnotizado, desliza la cadena entre sus pechos y le dice:

—¡Búscala!

Las dos hermanas estallan en risas incontenibles cuando la mano de Carlos queda retenida, fundida con la carne caliente y sedosa, apretada por ella hasta notar el ahogo de su risa y los latidos de su corazón.

Todo lo que se ve

Pedro Salmerón

Doña Engracia llevaba al niño de la mano por el viejo camino de la finca y le decía constantemente:

—Todo lo que se ve es mío.

Luis miraba hacia las lomas que recortaban su vista sobre el cielo, toda aquella extensión de terreno llena de almendros cargados de fruto le parecía el infinito. A través de una garganta se divisaba el mar, al que bajaban como agolpados los bancales llenos de verdor. Volvió sus ojos hacia ella, sus grandes pechos de matrona que, envueltos por la lustrosa tela negra de sayal le tapaban la cara de media luna, los carrillos hinchados, la nariz aguileña, la piel brillante...

—¿Y el mar también es tuyo?

—El mar no, pero la playa sí.

—¿Me vas a llevar a que me bañe?

—Tal vez.

—Nunca me he bañado en playa propia. ¿Se siente algo especial?

—Se nota como un gusto en la entepierna, pero eso está reservado al propietario.

Líneas de sombra

Antonio Jiménez Millán

Son los celos

Siempre te preguntas por qué termina y, a veces, comienza la noche en estos bares donde hay que alzar demasiado la voz y uno corre el peligro de que los empujones derramen el vaso que inicia tu corto viaje hacia la ebriedad. Yo sé que no te gustan, pero tal vez sea un tributo inevitable a la moda, como si esa luz de neón, que a nadie favorece, os convocara secretamente a la ceremonia del roce y del gesto un sábado tras otro y, sin sentir, fuera instalándose en los ojos una expresión noctámbula y solidaria. Hace frío en la calle, no os atrevéis a salir. Alcanzar la barra es un proyecto más difícil que entender la semiótica y sus distintas escuelas; al final consigues otra copa, la tarea del héroe.

Esos ojos inyectados en Larios, la risa de aquella mujer, la música tan fuerte. Recuerdas los bares de hace muchos años, cuando la zona aún no había sido invadida por legiones de adolescentes; recuerdas, por ejemplo, a aquel personaje que se emborrachaba, casi metódicamente, quince minutos después de abrir su propio local. Pronto desapareció: su pasión madrugadora por el alcohol le conducía a jugarse las consumiciones con los clientes, a través de procedimientos diversos. Luego, esas tabernas semiocultas, diseminadas por calles estrechas y umbrías, lugares para cultivar los mitos de la bohemia, cuando tal cosa parecía imaginable, a ratos. Ahora sigues el viaje por escaleras y sótanos donde se arrastra la condición postmoderna. Crece la multitud: ellos son los ejércitos de la noche. Bajo esta luz que hiere, intermitente, giran al ritmo de una canción que evoca el terror del milenio, las aldeas perdidas, las almas en pena; por un instante aparece ante ti la figura del conde maldito, cabalgando por llanuras desoladas, señor de todos los fantasmas. Pero ya son otras leyendas, y la imagen de los héroes no es la misma: tal vez no exista ninguna.

La voz de Patti Smith se quiebra entre reflejos violáceos, describe caballos alocados que corren por los laberintos de la sangre. Adviertes en la pista una rápida marea en blanco y negro, mientras brillan metales recuperados de un tiempo bastante ajeno a estos cuerpos casi adolescentes. Fíjate en las miradas: una forma de agredir y defenderse. Antiguos tratadistas fijarían su temperamento, colérico o sanguíneo; a Stendhal le hubieran apasionado, sobre todo al principio, cuando se tomaba muy en serio aquello de analizar los comportamientos amorosos, e incluso algún clérigo de las lujosas cortes de Provenza se hubiese servido de ellas para establecer una complicada casuística sentimental. Sin embargo, a ti sólo te revelan que existe una buena dosis de mal humor en el ambiente y un repertorio de posibilidades que en nada se aproximan a las sutilezas de los trovadores. Más bien, a los boleros de Moncho: ya saben todos a quien pertenece, ya todos han de advertir que es sólo suya, su propiedad privada, como un imperativo categórico. Pero en otro barrio de la ciudad, más moderno, ella le vio salir, hubo un coche sin luces, un golpe certero, y todo terminó.

La música, cada vez más fuerte. El humo en los ojos. Ella ha desaparecido y es hora de marcharse; por qué agotar la noche en este sitio, piensas. De repente la ves sentada junto a alguien que —luego lo sabrías— deseaba una mujer para toda la vida. Y sabrías también que a ella siempre se acercan los que exigen fidelidad por principios: una mala costumbre que empieza a no resultarte ajena, para tu desgracia. Se despiden de él. Salis a la calle y el frío de la noche te despeja de un agobio metido en alcohol y malas intenciones. Los faros alumbrarán un vértigo de calles vacías, las llantas rozarán las aceras al doblar esquinas demasiado familiares, cuando la primera claridad acompañe al frío, se extienda por el asfalto húmedo.

Permaneces callado, como quien presiente tormenta, y piensas que allí seguirán bailando, ahora con una música más cansada que fuese la expresión final del invierno. Ya no puedes arrepentirte: son los celos.



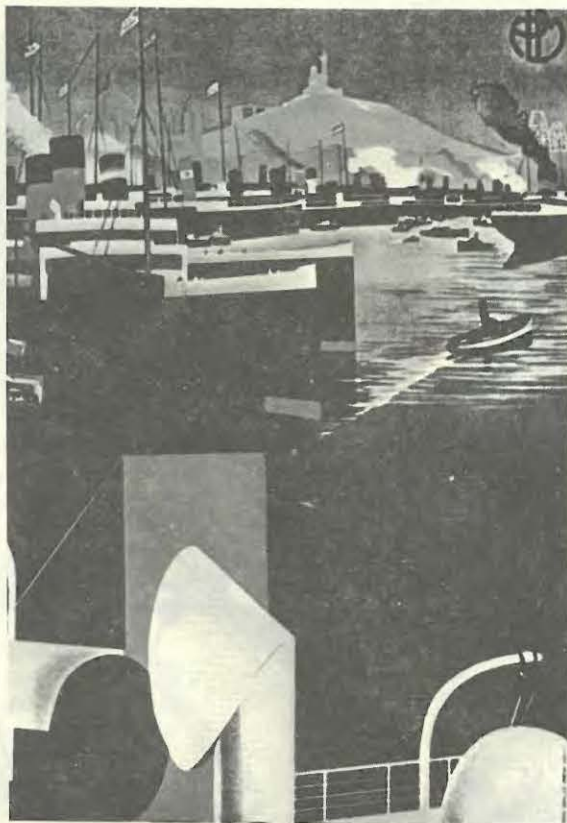
Motivos del ron

Para nosotros, que no hemos ido a Santiago, sigue teniendo algo de leyenda; acaso busquemos en él una compensación de lejanos mitos cifrados en la aventura y el abordaje. Sus antiguos adictos guardamos cierta fidelidad: uno termina por volver a él, dejándose seducir por sus trampas más suaves, cuando ya la ginebra, con ese sabor extraño que evoca destilerías frecuentadas por mercaderes rastreros y colonizadores venidos desde el norte, nos había acostumbrado a frenar los abusos.

Es el suyo un ritmo ondulante, parecido al de las noches en que comienza a sentirse el verano y el mar apenas se mueve; nos descubre otros reflejos, afirma que la austeridad no fue hecha para quienes se atrevieron una vez a escuchar su llamada, como el viejo poeta que, en la distancia de los mástiles y las arboladuras, forjaba sus imágenes de la evasión: no lo retendría ni la mujer ni los inciertos jardines en el espejo de la mirada, ni siquiera el desafío angustioso de la página en blanco. (Sobre un fondo de las espumas agitadas se presiente lo desconocido y lo nuevo, la invitación al viaje, el trayecto de embarcaciones que varaban en el charco sucio de la infancia y de la muerte).

Pero la carne no es triste, aún, y yo amo algunos libros, algunas ciudades en cuyos rincones, ocultos o lujosos, he sabido que esa llamada también tiene su parte de crueldad, la antesala de un lenguaje que anticipa la ruina y jamás conduce al olvido, como quieren los tangos y ciertas canciones sentimentales. Casi siempre existirá un camarero que sirva, no más, esa última copa que no será ni la penúltima, porque aquellos que se deciden a adentrarse en los rituales nocturnos siguen itinerarios nunca fijos, pero de alguna manera coincidentes en la reiteración. Y buscan otro bar, acompañan en el cierre de algunos, el madrugón de otros, hasta que llega esa hora que confunde las apariencias con la luz en un brillo grisáceo. Más dura será la resaca. Pero jamás el olvido, si no es bajo la forma de espejismo fugaz que se desvanece como el humo en las vidrieras de lugares sofisticados con estilo falsamente inglés, donde las parejas se sientan para acabar la tarde, antes de dirigirse a un reino impreciso, entre los vivos y los muertos, igual que los ángeles de Rilke. Invocar la pérdida a través de un conjuro inútil, restituir las máscaras: nada valdría. Sólo se sabe de un cuerpo que aún nos roza en las proximidad de las noches más intensas, cuando se ha compartido ese mismo ron, dócil como la arena, en horas de mejor recuerdo.

A falta de barriles de madera gastada en las bodegas, uno se conforma con pequeñas dosis, brebajes conocidos para aplazar siempre el momento de la retirada nocturna. Pero más lejos, mucho más lejos, oscuros barcos fantasmas se internarán en las tormentas de un mar irreconocible, y el viento hará que se aproximen a puertos donde nunca podrían fondear porque ya no viene de este mundo, porque la mirada de los vigías seguirá fija en una línea de sombras, como un brindis último por todos los dioses destruidos.



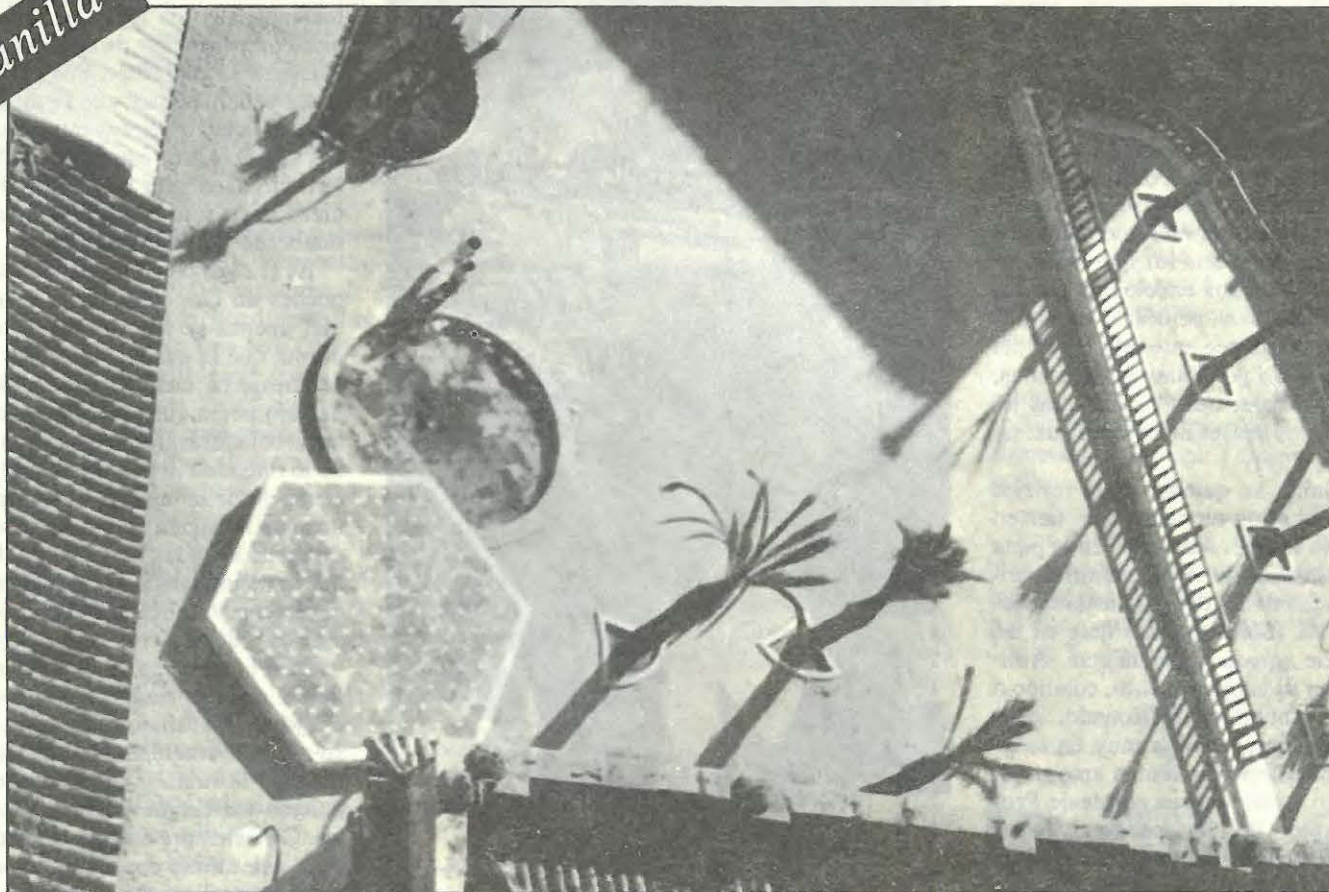
Mitológicas

Los veranos



Robert Funk

La Romanilla



Juan Canavate

Una plaza menos y una duda más

Lamentablemente, este primer curso de OLVIDOS va a ser un triste *capicúa urbanístico*: empezamos con Alijares y terminamos con la Romanilla. Pero es demasiado importante para dejarlo pasar sin decir dos palabras: en buena medida, somos lo que la ciudad (que no es sólo un soporte físico, pero que también es eso) nos permite ser, y la nuestra, Granada, al margen de lo que las mitologías exijan, merece tanta atención como todo lo que se refiere a la calidad de la vida que cada cual puede sacar adelante.

Necesariamente, cualquier intervención sobre esta ciudad será siempre polémica: no cuentan sólo los grandes, medianos y pequeños intereses económicos, políticos y hasta personales en juego, sino también el hecho de tratarse de una ciudad de enorme singularidad histórica en cuanto tal. Ocurre, sin embargo, que las intervenciones que se están produciendo en la Granada más visible no encuentran una acogida favorable. Nadie puede descartar que ello se deba a falta de información o, incluso, a un fanatismo conservador de las tradiciones. En el caso de que así fuera, no eximiría ello a las autoridades de una responsabilidad sobre la que parece obligado volver a insistir: un gobernante verdaderamente grande es el que pone a los gobernados en condiciones de hacer una crítica profunda y seria de los actos de gobierno. ¿Por qué no se revisan, o se complementan, las nor-

mas que rigen la *exposición pública* de los proyectos? ¿Por qué no se provoca —sí: *provoca*— un debate en el que los ciudadanos pueden ejercer de tales? Cuando tan fácil es lanzar al público —con ruedas de prensa y esfuerzos de información que, para eso, sí son verdaderamente eficaces— al seguimiento de polémicas en las que lo que hay verdaderamente en juego no sale a la luz o que —como también ha ocurrido— carecen del menor interés público, ¿por qué tardan tanto los instrumentos y la infraestructura de una *verdadera transparencia política*? Entre los ciudadanos, nada ha removido el desinterés por la cosa pública del que el franquismo tan buen partido sacara. Nadie quiere hoy eso. ¿Por qué ceder a la inercia?

Hay algo más, sin embargo. Parece que, al menos en los dos casos citados —Alijares y La Romanilla—, la reacción pública de rechazo no obedece sólo a desinformación. Se apunta —aunque sean sólo intuiciones, pero tan dignas de ser tenidas en cuenta como todo lo que viene de los ciudadanos— a una tónica de improvisación y pastiche, a un criterio de intervención en el que parece primar una idea extremadamente personal y singular de la ciudad que resulta difícil llegar a entender. ¿A gusto de quién se ha hecho La Romanilla? Lo que los ciudadanos sabemos es que tenemos una plaza menos y una duda más. ●

La plaza de La Romanilla

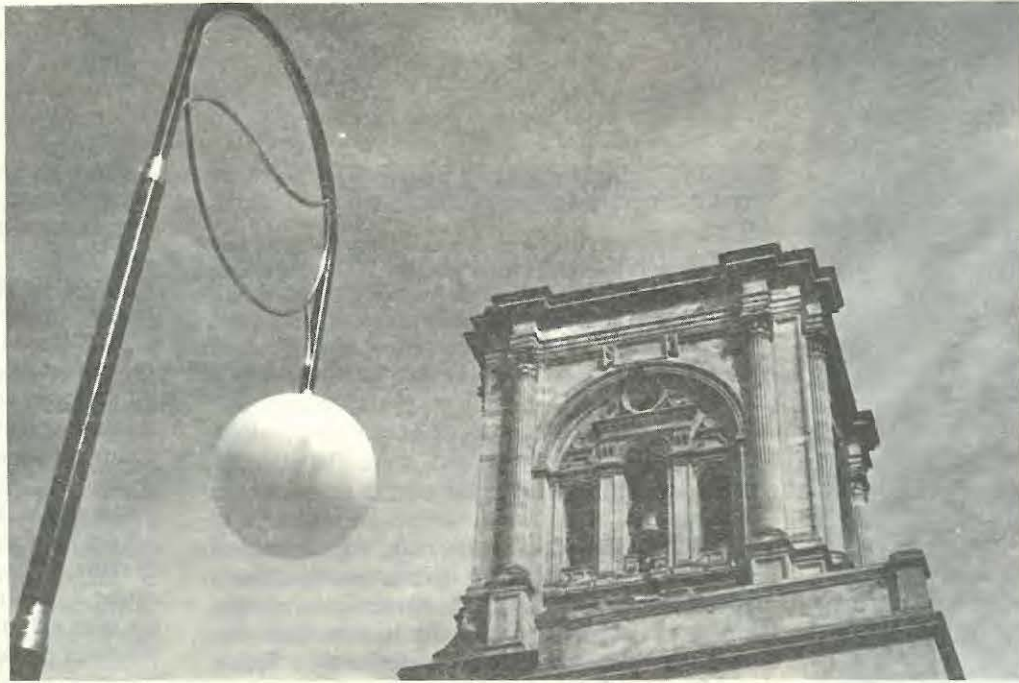
O la necesidad de reavivar el debate cívico sobre temas urbanos en una situación democrática relativamente consolidada

Eduardo Quesada Dorador

La actuación urbanística de las dos últimas corporaciones municipales granadinas se ha visto lastrada por un desfase entre la indudable voluntad de intervenir en la ciudad para mejorar su fisonomía y su funcionamiento, por un lado, y la calidad del diseño con que se han abordado tales intervenciones, por otro, cuestión ésta última cuyo balance se muestra mucho menos halagüeño que el que pueda extraerse de la primera. El recién conformado ámbito de la plaza de la Romanilla ilustra perfectamente, para bien y para mal, esta desconexión entre dos factores cuya necesaria coordinación constituye, en el caso de esta ciudad, un objetivo todavía hipotético.

La Romanilla es una plaza de nueva creación. En diciembre de 1981, ocupando la concejalía de urbanismo del Ayuntamiento de Granada José Miguel Castillo Higuera, se solicitó de una serie de arquitectos la presentación de ideas para la urbanización de lo que no era entonces más que un impresentable e improvisado aparcamiento sobre una cochambrosa extensión de cascajo apisonado. La negatividad de esta imagen, visible en el mismo corazón urbano de Granada, se veía multiplicada por la proximidad del solar al complejo monumental catedralicio cuya relevancia artística e histórica sobrepasa con mucho los límites de lo meramente local. Del conjunto de propuestas presentadas —que fueron exhibidas en parte en la exposición del *Avance del Plan General de Ordenación Urbana de Granada* en febrero de 1983— se seleccionaron dos, la fusión y el desarrollo ulterior de ambas habrían de dar lugar al proyecto definitivo. El encargo en este sentido se acordó en la sesión de la comisión municipal permanente del 8 de noviembre de 1983 y el proyecto final fue concluido y firmado por sus autores, los arquitectos Francisco Alcón, Ricardo Bajo, Luis López Silgo y Santiago Oliveras, en abril de 1984. Las obras comenzaron poco después. El aspecto que ofrece en la actualidad el ambiente urbano resultante de éstas responde a lo planeado salvo ligeras modificaciones (bordillos de los alcorques en mármol blanco en lugar del granito gris previsto y bases de las farolas también en mármol blanco de Macael en lugar del mármol rojo presente en otros puntos de la operación).

Algunos de los aspectos más aparentes de lo proyectado —protagonismo casi absoluto del pavimento y de las palmeras como único arbolado, prescindiendo, prácticamente por completo, de la jardinería y de elaboraciones arquitectónicas



Fernando Barrera

más complejas— enraizan con varios de los datos contenidos como fundamentales en el Proyecto *Palmería*. Este plan, original del arquitecto Alberto Campo Baeza, resultó ganador en 1978 del *Primer concurso Nacional Almería de Arquitectura y Urbanismo* que proponía, como tema obligado de la convocatoria, la remodelación de la plaza que sirve de atrio a la Catedral almeriense. La mezz del juego de palabras implícito en el título esconde, no obstante, un proyecto caracterizado por una notable brillantez conceptual, que fue publicado por Luis López Silgo y Francisco Salazar en el número dos (junio-julio de 1978) de *Arquitectura/Andalucía Oriental*, revista del C.O.A.A.O.

Pero la Romanilla era un problema diferente, el espacio a remodelar —definido, antes que por otro rasgo, por su complicada irregularidad— retaba a sus remodeladores con una situación de partida bastante más difícil que la ofrecida por la plaza almeriense. Del reconocimiento de estas dificultades no cabe deducir, sin embargo, la imposibilidad de que el solar de la Romanilla admitiera una resolución urbanística y ornamental de alto nivel cualitativo, caso que no es, en mi opinión, el del proyecto y la realización actuales, un proyecto y una realización formalmente fallidos. El caos topográfico del solar inicial se ha visto parafraseado en un conjunto un tanto farragoso que persigue racionalizar la superficie distinguiendo dos niveles que no acaban de justificarse, al menos en la forma en que han sido establecidos. En efecto, el plano superior —ocupado por un paseo longitudinal flanqueado por dobles hileras de palmeras— ha

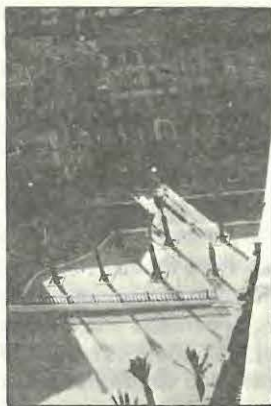
sido configurado aumentando su altura desde su parte central hasta el escalón abalaustrado que lo separa tajantemente del plano inferior, parte central y plano inferior que se unen, sin embargo, a pocos metros del escalón convirtiendo a éste en un elemento carente de sentido. El tratamiento decorativo de este elemento, valorado como clave en la operación, no parece más afortunado: el chapado en mármol blanco de su tabica desmiente la impresión compacta que transmiten como imagen el adoquinado y los bloques de mármol que cercan los alcorques; la fea balastrada que lo corona (que responde a la misma intencionalidad estilística *neoart-decò* que informa el resto del programa) resulta, por otra parte, superflua y la pretendida rima entre el desabrido diseño de los balaustres, con dobles molduras escalonadas, y el de otros detalles de la obra que presentan análogos motivos, no queda entablada ni fácil ni eficazmente.

La segunda superficie de la Romanilla se sitúa en un nivel más bajo y limita con los alzádos de la calle Capuchinas que, en este sector de su trayecto, ve desdibujado su trazado en una desacertada confusión entre calle y plaza que no logran contrarrestar los espacios ajardinados acotados a tal fin. En esta zona inferior se ha reservado una amplia superficie desnuda —tal vez excesivamente vacía— con objeto de no obstaculizar la potente visión de la torre de la Catedral volcada sobre la plaza. Subrayando este propósito, se han colocado en los puntos correspondientes palmeras de un tipo de bastante menor envergadura que las de las empujadas en el resto de la Romanilla. Estas palmeras más pequeñas y los jardines constitu-

yen componentes muy minoritarios del aderezo vegetal de la plaza, al que aportan, por tanto, más incoherencia que variedad. La fuente circular —caracterizada por una inoportuna ambigüedad tipológica entre fuente y piscina— conforma, junto a la plataforma hexagonal a que aparece ligada, un conjunto fuera de lugar, sumamente deficiente como objeto decorativo para espacios públicos y completamente pasivo en su relación con los restantes pormenores del proyecto, tanto por su ubicación, en un extremo de la plaza, como por su chata morfología. En este aspecto, resulta algo más atinado —pese a su inadecuada combinación, en algunas zonas, con losas de mármol blanco— el pavimento de adoquines de granito gris formando figuras geométricas según tramas fijadas por líneas negras de adoquines de basalto. En especial el piso definido por paños de adoquinado a la florentina dialoga satisfactoriamente con los interesantes diseños clasicistas de algunas de las fachadas del recinto. En cuanto a las farolas, parecen demandar, por sus materiales —el latón dorado en particular— y por el resabio *art-decò* de sus formas, una escala distinta, más propia de piezas de interior.

Las palmeras fueron, desde el momento mismo de su plantación, una de las facetas más polémicas del plan de creación del nuevo ambiente. Puede afirmarse con certeza que, en Granada, la palmera carece de tradición como arbolado público y que su único abolengo urbano ha radicado en ser un elemento a utilizar, más o menos aisladamente, componiéndolo con otros muchos, desde frutales a cipreses, en cármenes y jardines privados. Se trata, sin embargo, de un árbol indudablemente bello en sí mismo, cuyo funcionamiento estético o antiestético depende, sobre todo, del soporte arquitectónico en que se engaste. El fracaso ornamental de las palmeras de la Romanilla es atribuible, fundamentalmente, a los déficits cualitativos del diseño de la plaza, sin que esto niegue, en absoluto, la presumible mayor pertinencia de otro tipo de arbolado.

Considerado globalmente, el establecimiento de la última plaza granadina se revela como una operación de diseño mal resuelta, circunstancia que no logra atenuar el hecho de que la mayor parte de las intervenciones urbanas llevadas a efecto en los últimos años sean probablemente más erradas que la presente, desde el pasaje Diego de Siloé —burdo remedo de las realizaciones de Gallego Burín— a la *naïf* glorieta de Arabial. Son, en cualquier caso, intervenciones que, por su carácter fallido, no deben estimarse irreversibles.



Juan Cañavate



Uno y todos Cuestión



Juan Carlos Rodríguez

La suerte llegó algo más tarde, me cayó justo antes de la puesta del sol. La tienda de Guedali estaba escondida entre hileras de puestos cerrados a cal y canto. ¡Oh, Dickens! ¿Dónde estaría tu sombra esta tarde?

Isaak E. Babel: *Caballería roja*

I

La sombra vendo: tal como éramos

Primero se lo inventaron los ricos. Eran los ricos/ricos, los de verdad. Mueca apenas mordaz, lino y organdí, niños con nurse y todo blanco: el sombrero, la cofia, el desmayo de la mano transparente. Podían elegir el balneario, pero preferían San Sebastián o Biarritz. Porque aquél era un verano difícil de imaginar fuera de temporada. Los miro desde lejos —ellos jamás se hubieran dignado bajar a mirarnos— y los admiro a mi pesar: ¡los ricos!. Sólo Visconti les obligó a que le miraran. En absoluto Hemingway o Fitzgerald: ni siquiera civilizadamente. Y el resultado fue atroz, se fueron muriendo todos manoseados por la peste de Venecia o por el dulce aburrimiento de Cestona. Pero entre finales de siglo y nuestra primera mitad, el verano fue —ciertamente— un invento extraño para hoy. Como digo: *se buscaba la sombra* («Oh siglo diecinueve / oh siglo de vapor, y del buen tono / o por decir mejor, decimonono»). Se buscaba la sombra y el juego. A los ricos les gustaba jugar. Apostaban a los caballos o al box, desde luego, que también fueron inventos suyos, pero sobre todo al monte y al bacarrá. Esa fascinación por el tapete verde o por el tan stendhaliano rojo/negro de la ruleta. (A los ricos les gustaba el azar porque, obviamente, lo tenían asegurado: sólo gente como Mallarmé o Claude Bernard temblaban ante el azar). Y ahí fue donde aparecieron —por primera vez— las noches de verano. El escote y el collar de perlas, el smoking y las fichas acariciando la mejilla de melocotón de la chica de al lado, a ver si trae suerte. San Sebastián y Biarritz, nuestros ricos de verdad desplegándose hacia el norte, hábiles estrategas, alrededor de la Corte

tots
com
un
sol
hom

como escribió Pere Quart. Pero aquello sólo fue la prehistoria de nuestro verano. «La sombra / la sombra vendo», que cantaba una de nuestras más queridas tonadilleras. Aquellos fueron veranos angélicos. Los que acaso —en sus ruinas o sus más deliciosos rescoldos— describió Berlanga en su curiosísimo *Novio a la vista* («la niña quiere un marido / la madre quiere un marqués / el marqués quiere dinero / y están contentos los tres»). El verano sólo existía para ellos. El primer acto de nuestra historia. Después llegamos nosotros y la cosa ya se volvió mucho más triste y más fea.

II

Summer Time

«No quiero yo decir que se excluyan recíprocamente virtud y elegancia...»
Abate Marchena: *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia*

Después llegamos nosotros, pero porque nos trajeron. Como pasar del tendido de sombra al de sol. Empezamos a llegar de verdad entre los años 20 y 30: nos trajo el capitalismo. El verano, con nosotros, dejó de ser una estación florida, un tiempo más, para aprender a convertirse en un fragor: *las vacaciones*. Desde el XVI habíamos mantenido las mismas constantes ideológicas, la misma marrullería vital prolongada aún a fines del XIX: nuestra mentalidad jerárquica / corporativa y nuestro inconsciente *realmente* agrario, cuando hablábamos antes de los ricos. Sólo que las cosas estaban cambiando a maticaballo. Y nunca mejor dicho. Las guerras civiles del XIX, tan torpemente llamadas carlistas («Si la reina de España muriera / y don Carlos quisiera reinar / correría la sangre española / como corren las olas del mar»). O Unamuno: *Paz en la guerra*) fueron el primer indicio del paso al sol. Olas guajiras cubanas, el Rif marroquí y Baler en Filipinas: «Ha llegado un general / llamado Martínez Campos / con muchos soldados blancos / para venir a operar / Se marchó a la Vuelta Abajo / y aumentó la insurrección / tiró las llaves al mar / y pa España se volvió». La Vuelta Abajo, el tabaco de los Habanos que uno fuma —un día de estos me voy a tener que quitar— o como cantaban en el pueblo: «esas minas de Marruecos / no son minas de valor / que son arroyos de sangre / que derrama la nación...» Estábamos, en efecto, entrando en otro mundo: o sea, el ritmo de trabajo capitalista, que cambió, obvio, el ritmo agrícola de las estaciones. El tan bellamente descrito en el *Libro de Alexandre*:

Trillaba don Agosto las mieses por las eras
aventaba las parvas, alçaba las çeveras
iba de los agraces haciendo uvas veras
estón facia outoño sus ordenes primeras

Los jornaleros nunca tuvieron verano. También los miraba: levantarse a las seis y luego, bajo mi ventana, el patear lerdo de los mulos, y las colleras de aquella madrugada. No es que hubieran perdido el sol, es que nunca lo tuvieron sino a golpes: el golpe de la hoz en cada surco, el surco en cada piel y la mejilla a golpes de sol, curtiéndose. Sin duda por eso los otros buscaban la sombra: todas las mujeres querían ser pálidas. Pero llegó el aire nuevo: venía de Nueva York o Manchester. Sólo que aquí empezó por Málaga, Bilbao, Barcelona, incluso luego Madrid. Quién lo iba a decir: el humo de las fábricas engendraba un nuevo sol. Al golpe de la hoz se le unía el golpe del martillo. El sol del cuerpo y del deporte. (Fue sintomático: del boxeo aristocrático y del golf pasamos hoy a esa asfixia de la *maratón popular*). ¿Es verdad que se hace mejor el amor en verano? ¿O quizá en primavera con los tallos ardiendo? ¿O quizá no es más que un obligado simulacro toda esta vieja historia agraria de las estaciones y no menos el invento industrialista del verano? Michael Ende o Pavese: la historia interminable de los días fantásticamente crueles o bellísimos en su dulzura de arena. Como la interminable historia de una saga finlandesa traducida por Borges. Pushkin se me acerca con todos los románticos, con Ibsen y Chejov y sus almendros, para llevarme a los Hispano-Suiza de siete cilindros en V de nuestros 20-30. Fue luego, precisamente un verano del 42, el verano de Stalingrado, cuando una astilla se clavó en el labio de un anónimo soldado yanki que vigilaba en su patrullera algunas islas del Pacífico. Aquella astilla rompió el labio del marino. Aquel labio, así roto, se volvería inconfundible e ineludible con el tiempo. Con el tiempo aquel marino se llamaría Humphrey



los veranos de esti(1)o

Bogart. Las astillas nunca han tenido nombre: As ti me goes bye... Pero antes estábamos en los 20. Bañadores de tirantes para ellos y primeras falditas para ellas. Poco a poco se fueron arrinconando las casetas: ya sí que estábamos llegando nosotros: la escoria pequeñoburguesa, por supuesto, pero también las masas. En las fábricas y en las oficinas y en el tajo lo habían comprendido: o nos daban un tiempo de descanso para recuperarnos o no podían seguir explotándonos con la misma eficacia. Uno no aguanta siempre, qué caramba. Incluso —o sobre todo— lo había ganado la gente ardua de nuestros sindicatos. Y de repente te estalla en la yema misma de las palabras, de las manos. La jornada de ocho horas ya había sido decisiva, como dijo Marx. El tiempo de vacaciones incluso: «Me encontraba en bañador / y le dije a mi bañero / con acento de candor: Tápame, tápame, tápame...» curioso de nuevo: sólo así, en nuestro tiempo, el *sol* (y no la *sombra*) del verano se transformó en la época del cielo: Carolina de Mónaco en casi todas las revistas del corazón, o sea, del sol.

Pues empezábamos, con todo, a ganar el sol. Fueron, como digo, los años 20 y 30. Sólo que ahí las cosas no es que volvieron a torcerse, es que se hicieron definitivamente claras: cuando —era lógico, obvio— comenzamos a pasar del sindicalismo a la política (los frentes populares, sin duda) nuestros nuevos ricos, a los que ya les importaban un bledo San Sebastián o Biarritz, los ricos del humo de las fábricas o del teclear de la oficina del banco, le vieron algo así, cómo lo diría, como las orejas al lobo. Y amaneció un nuevo sol: cara al sol, con la camisa nueva... El capitalismo y sus pistoleros. Lo habían ensayado antes en USA con Capone (y luego en Hiroshima y en la *caza de brujas*). Ese sí que fue un *Summer Time: siempre en julio*. Curioso. Terminaba el mes de las flores, un mayo donde nadie entendió jamás aquello de *con flores a porfía* y un 18 donde nos enseñaban lo más incomprensible también: *imposible el ademán*, que casi todos traducíamos penosamente como *imposible el alemán*...

Pero cierto que fueron otros tiempos. Hoy ya la democracia nos invade. Mejor dicho, la socialdemocracia: no sólo la del Norte (hace también mucho tiempo que dejó de interesarnos el que nos invadiesen las suecas) sino sobre todo la de nuestro Cono Sur —atlántico, mediterráneo—. Ese tenaz empeño por tratar de convencernos de que *ya* todo es así, y que nunca nada podrá cambiarse jamás, jamás, aunque uno se sienta, como Góngora, «descaminado, enfermo, peregrino». Aunque uno recuerde que por siempre:

«Repetido latir, si no vecino,
distinto oyó de can siempre despierto»

Quiero decir, que estaba por supuesto llegando un verano en el que pese a todo, y por nuestro claro instinto de clases subalternas, no veíamos las cosas precisamente demasiado claras. Porque uno no se ha fiado nunca de los regalos de los de arriba. Quizás sólo porque todos sabíamos de antemano que los de arriba nunca regalan nada. Sólo pudimos quizá recoger aquellas migajas de estío: «Para y oyeme, oh sol, yo te saludo / y extático ante ti, me atrevo a hablarte...» Sólo migajas. La fiesta no daba para más.

III

Cama de peregrinos y cansados

(La Noche: P. Liñán de Ríaza, S. XVII)

Da igual: la primera noche de verano o nuestro

primer sol. ¿Luego fue un larguísimo invierno de 40 años? No tanto, pues que sobrevivimos. Quizás para los exilados. O para los presos, sin duda. Para nosotros, no. El capitalismo supo cuidarnos. No hay ningún melodrama en esto. Mejor, acaso sería hablar, como tituló Pere Quart a su libro, de *Vacaciones pagadas*. Nos las pagaron, obvio, y nos las siguen pagando (cuidado por si nos oyen). O mucho más si se enfoca la cuestión desde un punto de vista adolescente y escolar: el tiempo del vacío, la suspensión del tiempo. Eso sí que es ya definitivamente nietzscheano a la hora de abrazar el verano. Como un maizal o un *surfing*: la estulticia burguesa de la adolescencia y el cuerpo. Esa mezcla grotesca de biologicismo positivista y organicismo escolástico, pasada por la moda del Corte Inglés o Galerías... marcando esti(1)o. ¿La arruga sólo es bella en la ropa? Así fue como el sol, con nosotros, se llenó de cremas y de aceites, de familias y toallas y playas, de la estupidez de la mera apariencia y de hasta el agua delgada. Qué lejos ya los aires tan livianos del abanico... Qué lejos ya cuando una vez fuimos muy jóvenes, muy pobres y muy felices. Evidentemente París dejó de ser una fiesta. Pero ésta es otra historia, aunque sea la misma. Pues a fin de cuentas las cosas se volvieron irremediables. Incluso la playa

«Que será tálamo luego
do el garzón sus dichas cobre»

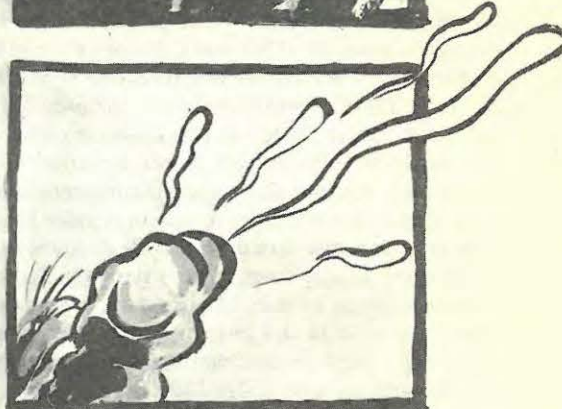
Hablar del verano, es pues, pese a todo —y con todo— hablar de su hervor, de su presente brutal, de lo que nos une ahora, en camiseta o desnudos. Qué más da. Pero es también reírnos un poco de nuestra propia ridiculez. E incluso acordarnos de algo en el estío. Pues, en efecto, y no soy nada organicista (ni teleológico), lo único que queda siempre es el final. Por ejemplo el final de este artículo. Porque el final es el principio: o mejor dicho, no existió jamás el principio ni, por supuesto, tampoco el final. Lo único real eran —son— unos determinados tipos de relaciones (¿de producción, o sea, de vida?): aquello que nos hizo —que nos hace— y conviene recordar —aunque por supuesto no sirva para nada— esa mentira más o menos cansina que el sistema establece en torno al verano: como si fuera el príncipe de Blancanieves o, de nuevo, la suspensión del tiempo (si se quiere, una manera inversa de su tiempo). Pura retórica hablar, pues, de un final. Sólo palabras (ni siquiera un calco hegeliano) para aludir a lo que resulta ser simplemente una deleznable prolongación: el mismo sistema (aunque quizá invertido) en la playa y en la fábrica. Y luego viene casi silbante, casi de cascabel, la realidad que se vicia en esa tristeza opaca (dulzura por dulzura, corazona) e irreversiblemente atroz («imposible la hays dejado / para vos y para mí»). Cuando vuelven a aparecer las rebequitas en la calle, los coches como siempre furtivos por la acera, nosotros, la escoria del tiempo, y fíjate, ya hace fresco, y volveremos a reírnos con la pobre gente —pobres alumnos— que aún leen a los nuevos filósofos —más reír imposible— o a luchar —aunque sólo sea como síntoma— una vez más, por el *trabajo* (?) de nuestro pueblo. Y es como si casi todo el mundo se volviera a su casa, las flores mustias de la siesta, de la urbanización o la montaña («por aquí el mar, por allí la montaña»: ¿no lo dice así?) y se va poniendo el sol, lo sabes, aunque aún pretendas que te escueza la espalda (¿para qué Wittgenstein, para qué Bataille?) y aquí en la arena apenas sólo quede, por la sombra, la huella de aquel pie, cielos, recuerdas, en tu último día de verano.



Robert Funk



UN VERANO ENTRE PALMERAS



Encuentro sobre la poesía y la novela de la Generación de los 50



Coliure, febrero de 1959:
Homenaje a Machado

En el próximo mes de diciembre, y organizado por OLVIDOS DE GRANADA y el Área de Cultura de la Diputación Provincial de Granada, se celebrará en el Palacio de los Condes de Gavia de la ciudad un *Encuentro sobre la poesía y la novela de la Generación de los 50*, bajo el título de PALABRAS PARA UN TIEMPO DE SILENCIO.

El *Encuentro* pretende ser la ocasión de una reflexión rigurosa sobre la obra de unos escritores que constituye, hoy por hoy, un grupo por el que cada día, y pasadas las fiebres de algunas modas, crece más el interés. La organización del *encuentro*, de la que en el mes de septiembre se hará público el programa ya ultimado, tendrá la siguiente estructura:

a) Habrá una exposición de carácter histórico y bio-bibliográfico en la que, además de los necesarios referentes históricos, procuraremos ofrecer una muestra lo más completa posible de ediciones, documentos, correspondencia, etc., que facilite un acercamiento explicativo a la obra de los escritores objeto del *Encuentro*.

b) Previamente al *Encuentro*, se celebrarán las sesiones de un Seminario de Estudios sobre dicha obra; cada escritor será objeto de un estudio monográfico dirigido por un especialista.

c) En la primera quincena de diciembre, tendrán lugar las sesiones finales del Seminario

de Estudios, así como el *Encuentro* propiamente dicho, dividido en jornadas de poesía y novela.

Los escritores invitados a participar en el *encuentro* son los siguientes: Carlos Barral, Francisco Brines, José M. Caballero Bonald, Jesús Fernández Santos, Juan García Hortelano, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Juan Marsé, Carmen Martín Gaité, Claudio Rodríguez, Rafael Sánchez Ferlosio, Fernando Quiñones y José Ángel Valente.

OLVIDOS Informará, a partir del mes de septiembre, de la organización del *Encuentro* y de la forma de participar en el Seminario de Estudios.

En este número, y como el principio de ese acercamiento que será efectivo en el *Encuentro*, un texto de José Ramón Ripoll sobre Jaime Gil de Biedma, una entrevista con Claudio Rodríguez, por Benjamín Prado, y las palabras de presentación de Luis García Montero en la lectura de Francisco Brines que tuvo lugar el 28 de junio pasado en Marbella, organizada por la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de aquella ciudad para iniciar las tareas de un Taller Literario. La extraordinaria amabilidad de Francisco Brines nos ha permitido publicar dos poemas que forman parte de su último libro, aún inédito.

Palabras para un tiempo de silencio

De todo hace casi treinta años, un espacio de tiempo más que suficiente para las voluntades personales y ajustado por lo que se refiere al ritmo de la historia. La década de los cincuenta, su cultura literaria, surge ante nosotros con la lejanía precisa, invitándonos a todos a discutir y aclarar conceptos. Los habitantes de aquel barco, los artífices de la insolente travesía, están en condiciones de contar tranquilamente verdades, mentiras y recuerdos, piadosos o no. Sus herederos, los que llegaron después o nacieron mientras ellos estaban de viaje, han alcanzado la mínima experiencia respetable, la edad que les permite saber exactamente lo que quieren preguntar.

Es pues, el momento de hablar. ¿Pero hay razones serias para llamar la atención sobre los años cincuenta y su literatura? Nosotros creemos que sí.

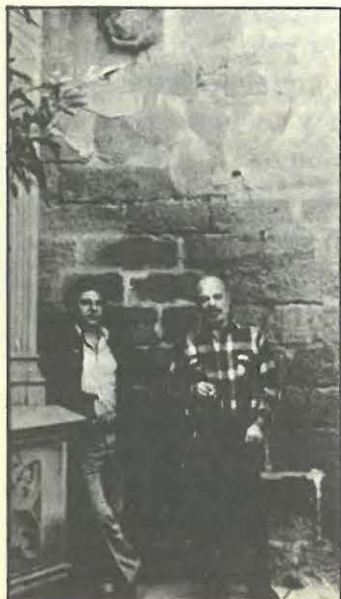
Con la cultura de posguerra española está pasando algo parecido a lo que ocurría en los viejos manuales de Historia con la Edad Media; hay demasiada prisa en decir que se trata de una época oscura entre dos periodos gloriosos. Fascinados por la evocación mítica de la cultura republicana y por la reciente alegría novísima, hoy se tiende a creer que en medio sólo hubo un molesto paréntesis, un tiempo de silencio. Sin embargo, los que juzgan un país únicamente por su forma de gobierno corren el peligro de ignorar lo más interesante de su cultura; es evidente que entonces nacieron palabras, gestos que no se han superado o caminos de los que somos deudores por sus consecuencias. Años de penitencia nacional bien resueltos por algunos, personas que nos devolvieron al mundo, experiencias que no deben perderse.

Por eso, desde el desconcierto actual, donde no hay puntos de clara referencia, es importante volver los ojos a aquel horizonte que formó, entre la voluntad y lo imposible, un panorama cultural específico. La reflexión en el campo de la cultura debe descansar en ese lugar exacto donde coinciden las iniciativas espontáneas y los proyectos de educación pública a largo plazo. Es necesario educar (es decir, sacar de la inercia) y alentar al mismo tiempo. Por eso, si entre los más jóvenes se está produciendo la recuperación de cierta ética cultural de los años cincuenta, parece oportuno reunir, estudiar objetivamente y ofrecer aquellas palabras nacidas para un tiempo de silencio.

J. Ramón Ripoll

No hay nada más costoso, en esto de enunciar públicamente un nombre me refiero, que tratar de justificar la propia presentación por otros motivos que no sean los exclusivamente literarios, sin caer en la vulgar y la mediocre literatura. Mentar a Becquer, Juan Ramón o cualquier aerolito de la generación del 27 no es nada peligroso. Todo lo que se expone o bien se archiva en los anales de la metacritica (pues todo lo que yo tenga que decir de algo o de alguien estribará, de seguro, en la paradoja del conocimiento pitagórico) o no ha pasado nada y aquí paz y después mantendré lo contrario. Y es que hablar de muertos titulados siempre obliga a jugar con la ventaja tácita de esa propia mortandad ortodoxa. Pero enfrentarse a cualquier obra en movimiento, y más, adentrarse desde unas posiciones de contemporaneidad inmediata con ese trabajo es, en la mayoría de los casos, decirse a sí mismo las cosas que de ese otro se quieren oír. Es decir, el texto ajeno se revela en nuestro discurso de una forma aparente, circunscrito por una común medida del tiempo y por ese narcisismo del ser vivo que suele apoderarse de todo cuando aún no atisba el final.

Precisamente esto, el inmiscuir mis vivencias poéticas, a lo largo de una o repetidas lecturas de la obra de Jaime Gil de Biedma me puede conducir al falso equivoco de no hablar de Gil de Biedma sino de mi relación visceral con su palabra. No me parece fortuito, y más bien diría que exactamente encontrado, el título de lo que podríamos considerar su *summa poeticae*, bajo el que se recoge por el propio autor una extensa y nada caprichosa selección de toda su producción en verso: *Las personas del verbo*. Justamente las infinitas caras de la moneda aplicables a un decir con sus libres conjugaciones. El verbo, en este caso considerado como esa omnipresencia casi innombrable anterior al movimiento de la palabra, tal como lo entendía María Zambrano, a quien no tengo duda que Gil de Biedma ha leído (el poe-



ma *Piazza del popolo* está dedicado a ella), el verbo, repito, se nos presenta como una invitación a formar parte de esa ronda inefable que constituye el libre albedrío del sentimiento poético. Una libertad superior a lo que entendemos por interpretación individual. Lo dicho dicho está, claro, preciso y sin ambigüedades, pero en lo dicho y sobre lo dicho existe un margen, algo más que sentimental, donde perfectamente tienen cabida, casi obligadamente, las conspiraciones del lector.

Quizás por la ambivalencia verbal de su exposición, por un pensamiento capaz de sustraerse de las regiones oscuras del mero espejismo de su entorno personal (con la limitación de tiempo y espacio que todo monólogo interno trae consigo), por su superación *in situ* del trauma yoista, puede considerarse a Gil de Biedma como escritor navegante entre varios

Jaime Gil de Biedma

El verbo y las personas



campos éticos de distintas mundologías, más allá de lo estrictamente literario. Le oí decir a Gimferrer, con motivo de la presentación en Madrid de la segunda edición de *Las Personas del Verbo* que Gil de Biedma era el interlocutor válido entre dos generaciones poéticas: entre la suya propia, con toda la carga vital e idearia que el 50 lleva consigo, y la generación llamada *novísima*, que ya, con tan poca perspectiva histórica-sociológica se erige en precursora de lo venidero. Yo diría más. Me parece que la apreciación de Gimferrer, aunque no falta de sentido y sumamente aceptable, se reduce a un área estrictamente profesional, limitándose al reducido invento, aunque infinito para cada cual, de los que ofician la pluma. Gil de Biedma tiene la suerte o la desgracia de ser un hombre puente. Un puente inmenso por el que atraviesan dos amplias concepciones, no sólo de la

poesía sino del pensamiento poético. O sí, por qué no decirlo, de la poesía con mayúsculas, con todas la inefabilidad teórica, filosófica y sentimental que ello trae inmerso. Es un puente de piel, donde se adhiere, a costa de sangre y de agudeza perceptiva, todo el saber pasado, la tradición renovadora de un Juan Ramón Jiménez, el mecanismo plástico y frondoso de un Guillén, la sensualidad mayestática de un Cernuda; pero dejando, al mismo tiempo, abierto el otro lado a la modernidad, a la vida inmediata que nos pertenece a nosotros, a sus contemporáneos, a una España que busca el conocimiento de todas las fuentes de sabidurías y de sensaciones sin olvidar la dignidad de los ancestros. Y es que a este poeta le pasa lo mismo que a Ortega y Juan Ramón. Lo nuevo en tradición, entendiendo la tradición como la fuente progresista que nos ha conducido hasta aquí. Lo de-

más es mero conservadurismo que no nos pertenece.

En esa modernidad se construyen los parámetros de la obra de Gil de Biedma. Si en *Según sentencia del tiempo* o en *Compañeros de viaje* todo se ordena según la costumbre de la lírica hispánica (la buena costumbre), en *Moralidades* o en *Poemas Póstumos* la conmoción poética alcanza otras lindes que enriquecen su poesía. Aquí el poema busca su eternidad. Lo eterno alcanzable en el segundo aunque surja su olvido. Y aquí aparece una extraña apariencia muy difícil de encontrar, no ya en los poetas de su generación, sino en la mayoría de los poetas españoles: la verdad producida. Yo no sé si lo que escribe Gil de Biedma, en su mundo real, para entendernos, será del todo verdad, ni me importa. Me estoy refiriendo a la sensación lectora de su discurso. Todo aparece en su

forma inmediata y posterior como una gran verdad que nos creemos. Lo que nos queda, después de haber leído, después de haber exprimido su poesía es un hombre desnudo que nos ha contado todo lo que nos tenía que contar. Un hombre desnudo que no sólo se ha sincerado ante sí mismo (pues el espejo del poema *Contra Jaime Gil de Biedma* no es puramente azogue, es el mundo que él sabe que le escucha y ahí estamos nosotros mismos), sino ante sus queridos lectores que Jaime sabe muy bien quienes son. Yo no sé si este hombre nos tiene muy presentes al escribir en cuanto al engranaje de sus claves, lo que si es cierto es que se nos explica, que nos obliga a enterarnos de cómo va por dentro y, aquí lo importante, nos hace caminar por dentro a nosotros mismos. Y eso sólo se consigue con la hermosura de la veracidad. (Esto es lo mejor que le puede ocurrir a un poeta, pero el hombre, aunque la dualidad sea indivisible, ahí queda con su desnudez y sufrimiento).

Si la verdad de la poética discurre por una situación vital de procedimientos frente al propio escrito, los medios formales, también difíciles de separar de la actitud ética o moral del autor, encuentran esa sensación de verdad en la propia historia. Gil de Biedma cuenta historias en sus poemas. Narra, a lo largo de una estructura puramente poética, con recursos poéticos, el poema. Y en ello es donde su parámetro de conocimiento, influencia o percepción salta los límites de nuestra dicción lírica. Jaime es un hombre culto, habla y escribe en varios idiomas, tuvo una educación privilegiada, su trabajo como gerente de una empresa de tabacos le permite pasar grandes temporadas en el extranjero y, por tanto, es un hombre abierto a la asimilación y al diletantismo de otras culturas. Las lecturas de otros poetas de lengua inglesa, diría yo de T.S. Eliot y de Yeats, de Pound en otro sentido, le dieron ese hábito formal de la narratividad. Contar sin divagaciones, sin palabrerías, sin especulaciones ultrasensoriales. Contar en poesía.

Algunos escritores, compañeros de su generación, como Fernando Quiñones o parte de Valente, ante la aventura de Gil de Biedma, siguieron este camino. Pero aquí, en su obra, la narración se nos muestra de forma superior en cuanto a captación de un periodo discursivo, con principio y final, que no olvida su origen ni su objetivo, que no se sale de su entorno prioritario que es la poesía, su poesía como ofrenda y enfrentamiento. Acordémonos del *Tercer cuarteto* de Eliot y de su simetría en torno a la línea que relata.

De esa narración que conlleva a que la verdad sea un resultado perfectamente asimilable por el lector, e indiscutible por la arriesgada actitud del autor,

se desprende el personaje central de esta obra en continua ebullición: el tiempo. Si en algún momento se le escucha decir al poeta *envejecer, morir, es el único argumento de la obra* no es que el tiempo actúe en la escena como un elemento melodramático que se lamenta de cuanto ha sido, que lleve sus amargas desaveniencias en el curso de la representación, para prepararse de una manera honrosa y desesperada a su final, no, no va a buscar la postura estética adecuada para la caída del telón, sino que va a morderse su propio discurso hasta escharbar en la esencia de la melancolía. Tiempo de reflexión y de nostalgia de su propia existencia, aunque a veces las temporalidades cobren una medida cotidiana. Y es ahí donde duele este espacio de horas: en la confrontación diaria de lo que va naciendo y lo que va dejando de ser, en un suceso capaz de desarrollarse a partir del cerco de una arruga o de la gris nebulosa de una cama. Tiempo cercado por el amor y la experiencia. Tiempo conjurado por el placer y la amargura de no haberlo encontrado en ocasiones. Tiempo comparado con su propia dimensión de tiempo. Tiempo de quien juzga por haber conocido la belleza y la frescura de la juventud. Lo joven como ese estado virginal donde se alían la inocencia con la complicidad, la pureza con el guiño de ese saber que la vida anticipa a la sabiduría.

Es este mismo tiempo quien se obliga a la meditación en las afueras de las bibliotecas o contemplado muy lejos del reloj de pared. El tiempo en Gil de Biedma puedo entenderlo como un largo viaje por el erotismo, donde sus puntos de referencia para medirse son los estadios de la memoria. Renace entonces la palabra y ese verbo absoluto e indivisible para todas las personas. Brota el verbo como memoria de lo vivo, sensual y preciso hacia la constelación del amor, hacia un tiempo más alto donde la desdicha puede hacerse belleza y donde el sabor de una copa de antaño aparece gritando su presencia.

Muchas cosas más me gustaría decirme a mí mismo de Jaime Gil de Biedma, y además, decírmelas siempre de manera distinta, porque desde que leí la primera tanda de sus poemas, me sugieren cosas nuevas y diferentes cada vez que los cojo entre mis manos. Una vez me aposté con un amigo, en el café Gijón de Madrid, una copa a que aquel hombre de la mesa de enfrente no era Gil de Biedma y resultó que era. Así fue como conocí a este hombre. Ahora me apostaría otra a que el Gil de Biedma que vamos a escuchar va a ser otra vez nuevo y va a hablarnos de cosas diferentes. Y ésta la gano. ●

En junio de 1982, J. Ramón Ripoll presentó en Cádiz una lectura poética de Jaime Gil de Biedma. Este artículo reproduce, por primera vez, las palabras pronunciadas en aquel acto.

Los trucos de Claudio Rodríguez

El PRÓXIMO LIBRO de Claudio Rodríguez es un enorme cartapacio donde no creo que él mismo consiga entender absolutamente nada. Cada poema consiste en un montón de servilletas de papel, posavases, pedazos de periódico, hojas de cuaderno, cuidadosamente grapado por una esquina. Igual de este desbarajuste de papelotes revueltos entre dos tapas de cartón sale una obra maestra de nuestra literatura pero, de momento, cualquiera lo iba a decir.

El reciente Premio Nacional se sienta frente a mí, sonriendo por encima de una corbata que hace daño a la vista. A lo largo de la conversación es posible que deje de fumar un par de segundos, para tomar aliento.



Benjamín Prado: Si quieres, empezamos hablando de *Don de la ebriedad*, Premio Adonais, 1953, tu primer libro.

Claudio Rodríguez: Bueno. B. J.: ¿Por qué las cosas están vistas desde una permanente lejanía, con *delgadez de música distante*?

C. R.: Cuando empecé a escribir *Don de la ebriedad* tenía 17 años. Los poemas brotaban de un contacto directo con las cosas, de la contemplación, el entusiasmo, la intuición de lo que podía ser la realidad. Algunos críticos, como Philip Silver, hablan de surrealismo. Yo no pienso así. Hay que tener en cuenta que este primer libro

mío forma una unidad, es un sólo poema. Puede haber fragmentos, sobre todo los primeros, en los cuales el tono afirmacional es tan intenso que quizá el lector no percibe una interpretación lógica de la realidad, sino una sensación de ebriedad en contacto con los planos de lo irracional.

B. P.: Así que tú utilizabas una simbología a base de nombres propios pertenecientes a elementos del paisaje rural castellano para hablarnos de otra cosa. A mí no me vengas con que estabas hablando de Zamora, el poeta de la Naturaleza, Fray Luis de León, odas a la vida retirada y todo eso, viva

el campo.

C. R.: Bueno, pues, claro, podría ser cualquier otro paisaje. A mí no me interesaban ni la belleza ni la miseria de Castilla. Eso está bien visto. Y pasa como con Jorge Guillén, los dos hechos fundamentales son la luminosidad y el espacio.

B. P.: *Comienzo a comprobar que nuestro reino / tampoco es de este mundo*. En tu poesía hay ciertos reflejos de la tradición mística, San Juan, Santa Teresa.

C. R.: Siempre se intenta alcanzar lo inasequible o lo que lo parece. Por otra parte, el lenguaje oral, del cual yo partí, conduce a la cercanía de la palabra con el espíritu. Además, ten en cuenta que la mística es castellana. Mis lecturas siempre han sido, también ahora, San Juan, Fray Luis, Santa Teresa, y pueden existir resonancias, afinidades dadas por la naturaleza misma y los hombres que andan por ahí, claro, tan parecidos siempre unos a otros.

B. P.: La reordenación del paisaje a partir de los sentimientos es evidente, sobre todo en el Libro Tercero, dedicado más directamente al amor: *Todo es nuevo quizá para nosotros (...)/ (...) Aquella / curva, de almendros florecidos, suave, / ¿Tenía flor ayer? El ave aquella, / ¿no vuela acaso en más abiertos círculos?*

C. R.: Es verdad. Pero ¿es que las cosas existen? No sé si alguna cosa puede ser hermosa en sí misma antes de que cualquiera crea que lo es, seguramente no.

B. P.: *¿Qué diferencia de emoción existe / entre el surco derecho y el izquierdo?*

C. R.: Exactamente, eso es. B. P.: Has escrito en alguna ocasión que «gran parte de la poesía contemporánea queda coja por la distancia esencial del lenguaje ante las cosas». ¿Se puede llegar al conocimiento a través de la claridad?

C. R.: La poesía es participación entre las cosas y la experiencia poética de ellas, a través del lenguaje. Esta participación si es un modo peculiar de conocer.

B. P.: La estructuración de *Don de la ebriedad* es temática.

C. R.: Hay que tener en cuenta una cosa, Benjamín. El orden de los fragmentos no es cronológico. Algunos poemas del Libro Tercero están escritos mucho antes que otros del Primero. Ordené por puro azar. Los poemas de *Don de la ebriedad* son intercambiables dentro del libro. El último fragmento del primer poema, tenía que haber sido el final absoluto del libro. *Canto del caminar* y *Canto del despertar*, van juntos, por ejemplo, tenían que ir juntos; pero recuerdo haber escrito es-

Cabellos de ángel



Ya se han dicho las cosas más oscuras y seguramente también las más brillantes. Se han enlazado las palabras como cabellos de seda y oro en una misma trenza —adornando las espaldas transparentes—. Sin embargo ahora, cuando la poesía parece estar tan bella y repeinada, salta a los titulares de la actualidad el nombre de uno de los poetas españoles contemporáneos que con más acierto y reincidencia se empeñó en despeinarla: Ángel González.

La concesión del Premio Príncipe de Asturias al asturiano Ángel González, no debe verse únicamente como el fruto de esa política compensatoria con efecto retroactivo que ha puesto en marcha, aceleradamente, la Administración socialista. Ángel González va más allá del crédito antológico o de la representación poética de un grupo históricamente fechado. Él, junto con otros como Gil de Biedma, Barral, etc., pusieron en marcha un procedimiento poético no sólo útil para aquellos primeros años en que le tocó subir a escena (la década de los sesenta fundamentalmente, en el caso

que nos ocupa) sino decididamente imprescindible para el destino de la postrer poesía española, como la historia más reciente se encargó de demostrar. Vanos han resultado los intentos de romper con esta *poética* desde posiciones más o menos formalistas, esencialistas o *decadentes*. Tan vanos como los de romper con un análisis lúcido de la realidad social, hoy, veinte de junio, huelga general, aunque la informática del poder se luzca desinformándonos. Algunos de los de entonces —aunque se nos tache de tradicionales, seguramente por eso— seguimos siendo los mismos. Sólo que más resabiados, más libres y más tiernos.

Por eso nos sentimos felices, felices de tomar —junto con ese Ángel, canoso ya y un poco menos pobre— no el oro ni la seda; tan sólo el simple, el fresco, el puro (apasionadamente), el perfumado, el leve (airadamente), el suave pelo. Y sacarla a las calles, despeinada, ondulando en el viento —libre, suelto, a su aire— su cabello sombrío como una larga y negra carcajada.

te mucho antes que aquel, y entre los dos, muchos otros fragmentos que no tenían nada que ver. Es el impulso de ebriedad lo que va hilando los distintos fragmentos, sólo eso. El resto de la ordenación es casual, arbitraria. Algunos poemas ni siquiera tienen tema concreto.

B. P.: En *Conjurios*, segundo libro que publicas, la contemplación del mundo va a ser mucho más serena a partir de lo que Carlos Bousoño ha llamado una *imagen visionaria continuada*. Sigue con tu afán de interpretar la... ¿De qué te ries?

C. R.: No, no. A mí es que me da como vergüenza oír estas cosas, no sé. Pero está muy bien, de verdad. Sigue, sigue.

B. P.: ¿¿¿???

C. R.: Y, sí, sobre eso que ibas a decir de seguir interpretando la realidad, que es lo más difícil para un poeta, pues, a mí siempre me ha gustado repetir un verso de Rilke: «Atreveos a decir lo que llamáis manzana». Ese es el misterio de una obra.

B. P.: En los poemas de *Conjurios*, este es otro truco, que va a repetirse en *Alianza y Condena*, exageradamente, existe una crítica implícita, interlineal, de los modos políticos sociales de la España de 1958, no me digas que no.

C. R.: Hay, sí, algún tipo de enfrentamiento con la realidad.

B. P.: Y qué más.

C. R.: ... este enfrentamiento con la realidad, que puede ser dura, te lleva a una posición de tipo crítico, moral. Para mí no hay duda de que el arte entraña moralidad. O sea, aparte de las interpretaciones que uno pueda ofrecer del objeto, se trata de la moralidad de la existencia.

B. P.: En poemas como *Al ruido del Duero*, *Incidente en los Jerónimos*: (...) *¡que ya no puedo / ni ver siquiera, que zozobro y choco / contra la piedra, contra / los muros de este templo, de esta patria!* / (...) *Llegaré, llegaré. Ahí está mi vida, / ahí está el altar, ahí brilla mi pueblo*, tú no estás hablando ni del Duero, ni del ruido, ni de los Jerónimos, aunque también lo estás haciendo. Al menos, existe una rebelión contra una realidad molesta.

C. R.: Contra el destino humano. De la tendencia de los hombres hacia la falsedad, el engaño, hacia todo lo que no signifique claridad, pureza. Y

hay, claro que sí, cierta rebelión contra la situación de algunas gentes y algunas cosas. Por otra parte, se trata de símbolos, alegorías disémicas. Se supone que estoy hablando de otra cosa, es verdad. Es lo que tu llamas el truco. A veces, después de buscar la verdad toda la vida, cuando ya la tiene en las manos, como el grajo protagonista de *Incidente en los Jerónimos*, uno va y se muere, se pierde, cambia de opinión, qué sé yo.

B. P.: El lenguaje empleado, insisto, es un pretexto.

C. R.: Por otra parte, es un truco muy viejo apoyarse en una realidad para trascenderla.

B. P.: Entre los años de 1958 y 1960 estás de lector de español en Nottingham y del 60 al 64 en Cambridge. En 1965, la Revista de Occidente te publica *Alianza y Condena*. El libro ¿está escrito en Inglaterra?

C. R.: Algunos poemas sí. Hay muchas alusiones al paisaje inglés.

B. P.: Planteas muchas dudas sobre la condición humana. ¿Por qué desplaza el mismo aire el gesto / de la entrega o el robo, / el que cierra una puerta o el que la abre, / el que da luz o apaga? / ¿Por qué es el mismo el giro del brazo cuando siembra / que cuando siega, / el del amor que el del asesinato?

Pero hay más en este poema llamado *Gestos: Nosotros, tan gesteros pero tan poco alegres, / raza que sólo supo / tejer banderas, raza de desfiles, / de fantasías y de dinastías*.

C. R.: Son también circunstancias biográficas, circunstancias vitales muy extremas, desagradables. El hombre es algo donde se combinan la falsedad y la autenticidad de la vida, esa es la reflexión general del libro. Los críticos se han equivocado. *Alianza y Condena* no son dos cosas opuestas. La lectura equivocada ha sido: *Alianza*: lo que nos atrae; *Condena*: lo que nos repele. Y no es eso, la vida consiste en las dos cosas a un tiempo. Toda esa gente que anda por ahí diciendo esto es bueno, esto es malo... no sé.

B. P.: *No son tiempos / de mirar con nostalgia / esa estrella infinita del paso de los hombres. / Hay mucho que ol-*

vidar / y más aún que esperar.

C. R.: Sí, ya entiendo por qué insistes. Claro que hay un concepto de tipo social. Pero yo prefiero hablar de poesía histórica. El tono de exaltación se convierte en reflexión. En algunos poemas como este, *Gestos*, hay una toma de conciencia directa, de tipo histórico, crítico ante la situación de España... y ante la condición general del hombre. Hay, todavía, que esperar al hombre nuevo. No el superhombre de Nietzsche, claro.

B. P.: En otro poema del libro, *Pinar amanecido*, dices: *Pobre de aquel que mire y vea claro / que lo que une es la defensa, el miedo*.

C. R.: Estamos otra vez en pleno territorio moral. El hombre no se une al hombre por generosidad, amor, sino por sentimientos contrarios: el miedo, la envidia. Por eso existen las casas, las calles, no por comunicación, sino por defensa. Vivimos en vecindad, no en compañía. Por otro lado, está el amor. El que no ama es como si no existiera. Es lo que llamaba Alberti *el cuerpo deshabitado*.

B. P.: Eso es ver la vida desde detrás de un cristal sucio.

C. R.: Eso es como la veo yo.

B. P.: Algunas otras composiciones, *Un suceso*, *Tiempo mezquino*, *Sin leyes*, revelan relaciones amorosas deforma-

das, ¿no?

C. R.: En *Un suceso*, hablo de una niña de cinco años, a ver si me van a acusar de infanticidio; lo que pasa es que, quizás se me fue un poco la pluma. Y los otros son enfrentamientos con algún tipo de engaño amoroso que es verdad que están un poco encubiertos. *Sin leyes* es una reflexión junto a un cuerpo tendido, algo así como lo que en la literatura medieval se llamaban *albadas*, cuando la amante, el amor adúltero, tiene que huir de la mañana, poco menos que tirándose por una ventana. Hablar de los desposos del amor, esa batalla, no es nada original.

B. P.: El último poema del libro es una *Oda a la hospitalidad*.

C. R.: La hospitalidad es el origen de la fiesta, del canto.

B. P.: *El vuelo de la celebración* es, hasta que consigas ordenar ese desastre que hay encima de la mesa, tu último trabajo publicado.

C. R.: La celebración como conocimiento, como servidumbre de todo lo que ocurre, lo triste, lo dulce, lo despreciable.

B. P.: La estructura del libro, temática y lingüística, es muy novedosa dentro de tu obra.

C. R.: Porque la vida era otra; los años también. Un poema no es sólo la expresión de una experiencia concreta. La poesía es algo temporal; su ver-

dad y sus mentiras se pueden comprobar, únicamente por los resultados afectivos que consigas. Y las palabras, no sé, las palabras que lleva un poema son las tuyas, aquellas con las que, obligatoriamente, tenía que ser hecho. Las palabras son insustituibles.

B. P.: ¿Qué suceso real motivó el poema que abre el libro, *Herida en cuatro tiempos*?

C. R.: Esto... es una cosa terrible que ocurrió. La muerte violenta de mi hermana. ¡Me impresionó tanto! Y, al lado de ese horror, las cosas seguían sucediendo, igual que siempre. La vida es un delito, en esos momentos. Es la catarsis. Si yo no escribo ese poema, me hundo.

B. P.: *Ballet de papel* y *Pero de poeta*, dedicado a *Sirio*, can de Vicente Aleixandre, parecen dos intentos de crítica literaria implícita.

C. R.: Y, sin embargo, no lo son.

B. P.: Pero *Sirio* ¿sólo ladra a los malos poetas, cuyo tufo olía desde lejos?

C. R.: Y, ahora querrás que te diga quienes eran esos poetas, nombres y apellidos, ¿eh?

B. P.: No.

C. R.: No me lo creo.

B. P.: Te lo he demostrado. Eres un tramposo.

C. R.: No.

B. P.: Y yo te digo que sí.

C. R.: Bueno.



El tiempo de Francisco Brines

Luis García Montero

De los poetas más señalados y señalables de la generación del 50, aparte de sus buenos versos, suele llamar la atención el tono de personal sencillez que utilizan para hablar no ya de su propia poesía sino de la poesía en general. Con una lógica apacible y lentísima, aprovechando argumentos de simple conversación y conversaciones de poca simplicidad como argumento, explican sus vidas en notas biográficas redactadas con muy cuidado desinterés, lleno de brevedad arbitraria, y van solucionando uno a uno los problemas más hipócritamente graves de la filosofía poética, esa afantasmada cliente de la tinta y la divagación. Es una actitud —y una aptitud— que sigue sorprendiendo todavía por su buscada civilidad, quizás más que nunca hoy, después de estos quince últimos años de negaciones sin prudencia, donde en nombre de la originalidad y del genio redivivo hemos escuchado declaraciones definitivas sobre el bien y el mal, el sí y el no, lo humano, en fin, con sus miserias y lo divino sin las suyas.

Personalmente confieso mi preferencia por el difícilísimo arte de hacer las contraportadas de los libros a media voz, utilizando la discreción como logro cultural, la humildad del sol generoso y modesto de las primeras mañanas del invierno, cuando se sabe bien recibido, pero en un tiempo que no es el suyo. Fiel a este tono, Francisco Brines publicó en 1984 un extenso prólogo a la *Selección propia* de sus poemas, insinuando la explicación de cómo escribe y de qué significa para él la escritura. Son palabras ténues, destinadas voluntaria-

mente, según corresponde a la norma de sus orígenes, a conversar sobre poesía igual que sobre cualquier otro tema de la existencia humana. «De los emocionados escombros de la vida —dice— surge la motivación del poema».

No es extraño, pues, que la poesía de Francisco Brines represente, con la máxima exactitud necesaria y posible, el devenir de la generación de los años cincuenta, en la medida en que sus versos abordan la intimidad, pero tomando paulatina conciencia de que no se trata de escribir desde el yo sino sobre el yo mismo, es decir, sobre lo subjetivo como tal. Es un matiz de seriedad destacable, y a partir de él puede comprenderse el decorado de moralidad y análisis, de intensidad y conocimiento, que rodea a sus personajes literarios desde los primeros versos de *Las Brasas* (1960). Un lector entregado a su espectáculo recibirá en seguida impresiones de objetividad y calma; lo verá, como ha escrito José Olivio Jiménez, preocupado por establecer su reino en la serenidad resignada con que se contempla y medita el paso del tiempo, pero siempre desde dentro y a lo largo de una existencia intransferible. La herida de electiva metafísica que corteja a esta poesía permite visionar con claridad los arrabales de una obsesión temporal que cerca a casi toda la generación. Algunas veces es en el discurrir del tiempo donde se evoca la posibilidad primitiva de una deteriorada plenitud; otras, es el punto de confluencia entre el yo y el mundo, inevitablemente relacionados como cuerpos ajenos que se abrazan. Entre todas sus escenas posibles, el personaje preferirá con frecuencia la del hombre, algo mayor de la

cuenta, que se sitúa en un interior solitario y doméstico, seguro en los límites privados de las habitaciones que suelen responsabilizarse de nosotros. Casi paralelamente, por medio de puertas, ventanas o balcones, espacios para el celestinaje arquitectónico e ideológico, la realidad pide un papel en el argumento, dando crédito al nacimiento del poema. La vaga demudación de ese momento en que la luz o la oscuridad penetran en el recinto interior provoca la situación exacta de los versos. No son símbolo, como ocurre con ingenua frecuencia; son los nudos que hablan del yo y de su mundo, de la subjetividad y su constitución. O bien el mar y los naranjos a través de un postigo abierto en la poesía de Francisco Brines.

A partir de aquí es comprensible que *Materia narrativa inexacta* (1965) se convierta en una versión lírica de la épica y que *Palabras a la oscuridad* (1966), paradójicamente, contenga una mirada real detrás de cada verso. Recuerdo ahora el poema *Después de la infancia*, dividido en dos partes que razonan por sí mismos los ingredientes de todo un estilo. Primero, el poema debe recrear una intensidad, la rememoración de una emotividad que posiblemente no exista ya en lo real; pero de inmediato esta conciencia de no existencia crea una posterior posibilidad de exaltación poética. Al paisaje levantino, al viejo valle infantil de olivares nocturnos, acaba sustituyéndolo en el poema la comprensión de su irre realidad. Desde el conocimiento elegido, toda mirada es un diagnóstico, si se retiene la emoción, un verso. Algo que no son los recuerdos se va formando desde el pasado, algo que acaba convirtiéndose en

ser, vistiendo al personaje literario, nombrándolo portavoz de un discurso concreto. El tiempo es importante aquí por lo que construye, por el rey que le impone a sus vasallos, por la débil dureza que, poco a poco, introduce en los ojos de este rey, ya que su mirada, objetiva y con distancia, para salvar la lucidez necesita endurecerse en la conciencia de que no se ha llegado al final. A mi modo de ver, así se asienta definitivamente la poética de Francisco Brines. *Aún no* (1971) es un libro de atractiva dureza; y no estoy pensando en las estrofas satíricas que integran *Composiciones de lugar*, sino en los poemas más íntimos, los preferidos. Por ejemplo, *Onor* y *Los signos de la madrugada*, poemas de análisis rígido, poemas donde el yo se integra cada vez más en el mundo, a raíz de convertirse en un objeto merecedor de crítica destructiva. Sin egoísmo (o con el egoísmo más inteligente después de bajar al siglo), el desprendimiento personal empieza a levantar las barreras. Frente a la personalización del mundo, la objetivación del yo.

Finalmente, *Insistencias en Luzbel* (1977) parece reafirmar ese puerto del conocimiento que es vacío. Casi inevitable, andando el tiempo y los versos, que toda promesa de distancia acabe en el hielo, en la quietud desengañada, en las figuras de nuestra conciencia desdichada. Los poemas tendrán entonces algo más que un atisbo de estirpe romántica, un despunte de hombre deshabitado. Mientras, el visitante de las primeras páginas de Francisco Brines se convierte en viajero regresado, cuerpo que no trae noticias de un descubrimiento porque es difícil contar la inexistencia personal como tema literario. Pero la conocida imposibilidad

del mejor desierto romántico no se convierte, por esta vez, en límite. Aunque en la primera parte de *Insistencias en Luzbel* el personaje cierra los postigos para escindirse definitivamente de la luz, prevalecen luego los restos del vitalismo. La realidad, bajo el tirón del amor, se levanta con una coraza superior a su imagen más lúcida, y la vida es apoyada por la necesidad o la conveniencia. Esta es la dignidad de los que regresan a los placeres inferiores, a las noches del sábado vividas como experiencias de caza mayor. La vida manda una vez más, sujetando las naves en el trastorno de su tormenta. Por dos veces, en 1974 y 1984, Francisco Brines ha reunido sus libros bajo el título *Ensayo de una despedida*, título que apunta con acierto a las dos direcciones que admite su ambigüedad semántica. La ficción previamente admitida y el intento real imposible. Intento, porque la vida que resta, en su abundancia, impide cualquier despedida; ficción, porque la mirada poética descubre los cimientos de una existencia que todavía no está en su noche de estreno.

La moral y el conocimiento, actores de un reparto que perdura en su interrelación. Ahora, una vez finalizados los ensayos y cumplidos, en la medida de lo posible, los ritos literarios, el presentador debe acabar, aceptando su papel de última mano que tira poco a poco de la cuerda para abrir el telón. Sobre la escena, Francisco Brines a solas con el público. En medio, únicamente un tiempo literario.

*Estas palabras fueron escritas para presentar una lectura de F. Brines en Marbella; de ahí sus limitaciones conscientes y su carácter de rápida lectura global.

El pacto que me queda

¿Y cómo devolver a mi vida la luz
de la mañana, las lágrimas nocturnas,
el asombro del mar, los silencios del mirlo,
el tiempo de una tarde inacabable?

¿Y cómo devolver sus diferencias
al dolor y a la dicha,
y ser los dos amados por igual,
pues completan los dos el sabor encendido de la vida?

Cuando la edad es ya desventurada
y es un pétalo el día,
y apenas quedan rosas,
no es posible que el mundo pueda ser recobrado.

Acógete a unos ojos, sólo jóvenes,
y descubre con ellos el mundo que perdiste.
Y que te miren luego, para ser aún del mundo.

EL PACTO QUE ME QUEDA

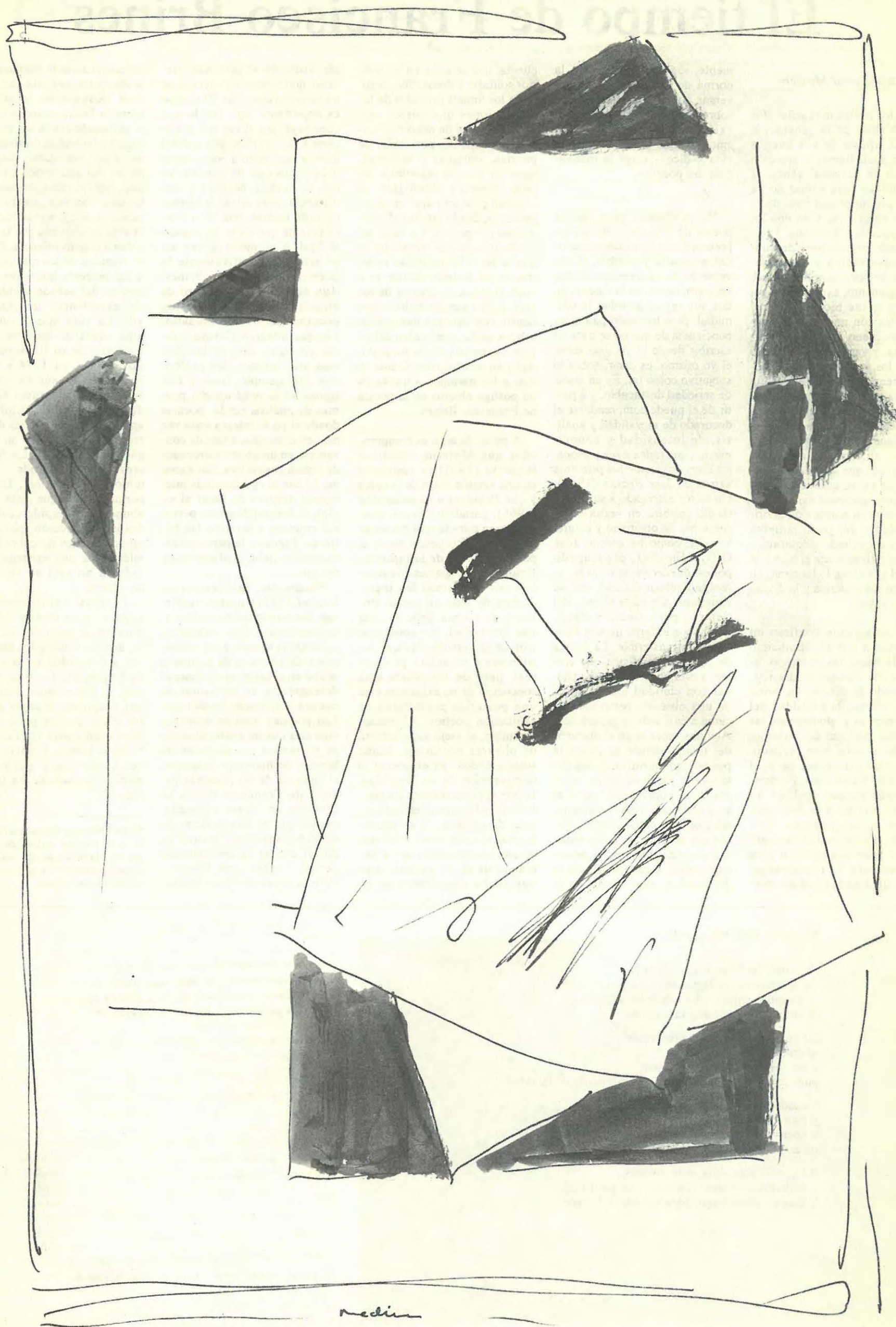
¿Y cómo devolver a mi vida la luz
de la mañana, las lágrimas nocturnas,
el asombro del mar, los silencios del mirlo,
el tiempo de una tarde inacabable?

¿Y cómo devolver sus diferencias
al dolor y a la dicha,
y ser los dos amados por igual,
pues completan los dos el sabor encendido
de la vida?

Cuando la edad es ya desventurada
y es un pétalo el día,
y apenas quedan rosas,
no es posible que el mundo pueda ser
recobrado.

Acógete a unos ojos, sólo jóvenes,
y descubre con ellos el mundo que perdiste.
Y que te miren luego, para ser aún del mundo.

Francisco Brines

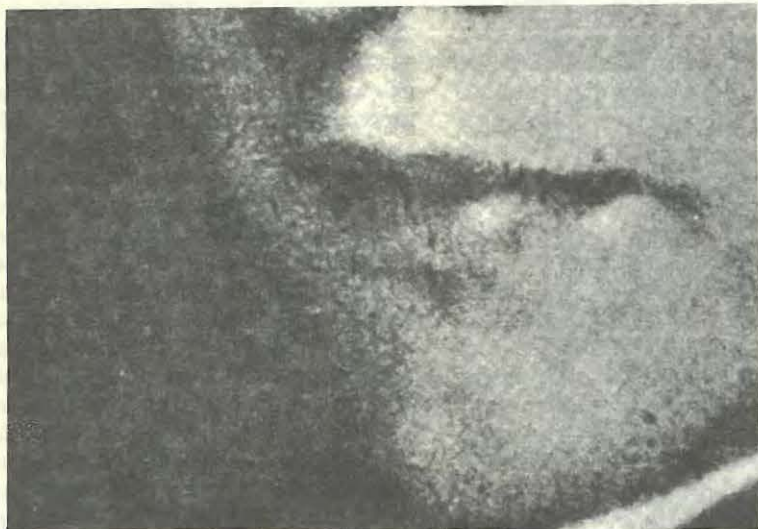


La fábrica de sueños

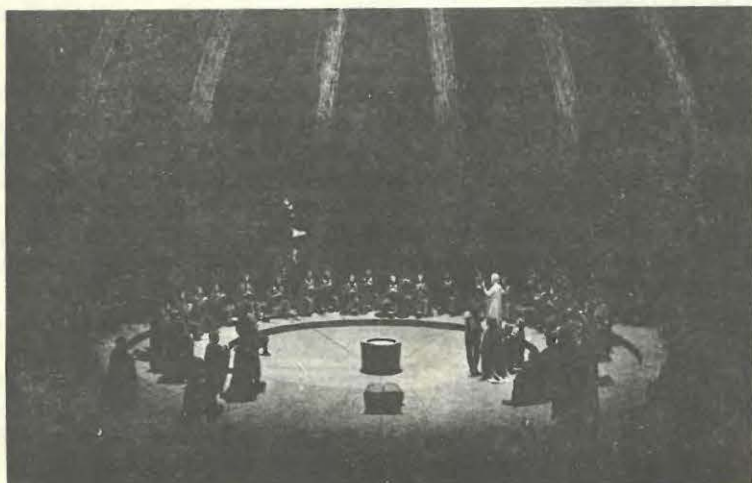
Víctor Hugo



García Lorca



La ópera



Víctor Hugo y la arquitectura

Ángel Isac

Una novela, *Notre-Dame de París*, escrita en 1831, habría de ser un texto decisivo para el prestigio del movimiento arqueológico francés. Víctor Hugo hizo en ella una formulación literaria de las visiones del mundo medieval que compartían románticos y arqueólogos, Mme. Stael y Arcisse de Caumont, Chateaubriand y Adolphe Didron, Prosper Mérimée y Ludovic Vitet, entre otros. No es extraño; con frecuencia, literatura y arquitectura han mantenido una cierta complicidad e intercambio, como ocurrió entre las novelas góticas y el revivir arquitectónico de la Edad Media. Las primeras sirvieron para imaginar escenarios perfectos en los que se situaban acciones y objetos que iban de lo heroico a lo sublime, de lo pintoresco a lo cómico, o del terror al divertimento. Su lectura —muy extendida a partir del último tercio del siglo XVIII— terminaba creando una sutil necesidad de construir, poseer, la misma arquitectura descrita por Horace Walpole, Ann Radcliffe, Charlotte Smith o Walter Scott. A la inversa, según Ruskin, era la superioridad de la arquitectura gótica (racionalidad y sentimiento) la que aportaba el elemento más atractivo en aquellas narraciones.

El texto de Víctor Hugo, no obstante, no es una novela gótica, en el sentido que la expresión tiene, fundamentalmente, en la literatura anglosajona. Y esto, por la misma razón que los arqueólogos románticos franceses no pensaron igual que sus colegas ingleses, ni las teorías restauracionistas de Viollet-le-Duc coincidían con las de Ruskin. De ahí, precisamente, la trascendencia que tuvo la publicación de *Notre-Dame de París*. En ella, el vate del romanticismo no diluye la narración en un tiempo fijo de la Historia, capaz de conmover y excitar sentimientos como ningún otro, pero que inevitablemente



se pierde. La novela de Hugo no es sólo un medio de emoción sensible. Por el contrario, sus páginas denunciaron —si bien es cierto que con una fuerte carga de aquélla— el abandono de los monumentos medievales, y se convirtieron, así, en uno de los más influyentes apoyos del movimiento arqueológico, conservador y restaurador, que fue una de las realidades más notables de la cultura francesa de la primera mitad del diecinueve, por la diversidad de intereses, políticos y culturales, que en él confluyeron desde la creación de la *Comission des Monuments*, en plena Revolución.

Víctor Hugo, que se definía como «poeta por inspiración y arqueólogo por simpatía» (en *Notre-*

Victor Hugo y la arquitectura

Dame escribió que «... entonces todo el que nacía poeta era arquitecto», que quiso ser Chateaubriand o no ser nada, y que hizo ruinas poéticas del Arco de Triunfo proyectado por Chalgrin a la gloria de Napoleón, enfrentó la poesía a los *démolisseurs* cuando escribió la oda *La Bande Noire*, en 1823. Su pasión arqueológica era algo más que un argumento literario. Por este motivo, permaneció mucho tiempo ligado al grupo de intelectuales y arquitectos-arqueólogos que dieron forma al modélico aparato institucional destinado a proteger las ruinas monumentales, pero también cualquier otra riqueza cultural heredada del pasado. En 1836, Guizot creaba un «Comité des monuments inédits de la littérature, de la philosophie, des sciences et des arts considérés dans leurs rapports avec l'histoire générale de la France», del que formaban parte, junto a

Victor Hugo, Cousin, Vitet, Le Prévost, Mérimée, Lenormant, Lenoir y Didron.

Para esta fecha, Victor Hugo ya había declarado la *Guerre aux démolisseurs*, a través de la importante *Revue des Deux Mondes*, poco después de la publicación de *Notre-Dame de Paris*. Aquella declaración suscitó una intensa polémica, que finalmente resumiría Didron en *Vandalisme et mouvement archéologique* (1846). Antes, Montalembert, en la citada revista, había dirigido a Victor Hugo una carta en la que escribía: «Monsieur, votre mémoire sera toujours bénie par ceux qui ont voué un culte à l'histoire et aux souvenirs de la patrie; et la postérité inscrite parmi vos plus belles gloires celle d'avoir le premier déployé un drapeau qui pût rallier toutes les âmes jalouses de sauver les monuments de l'ancien-

ne France». Tal reconocimiento fue compartido también por Didron, el influyente director de *Annales Archéologiques*, quien escribió que le debía a Hugo su dedicación a la arqueología.

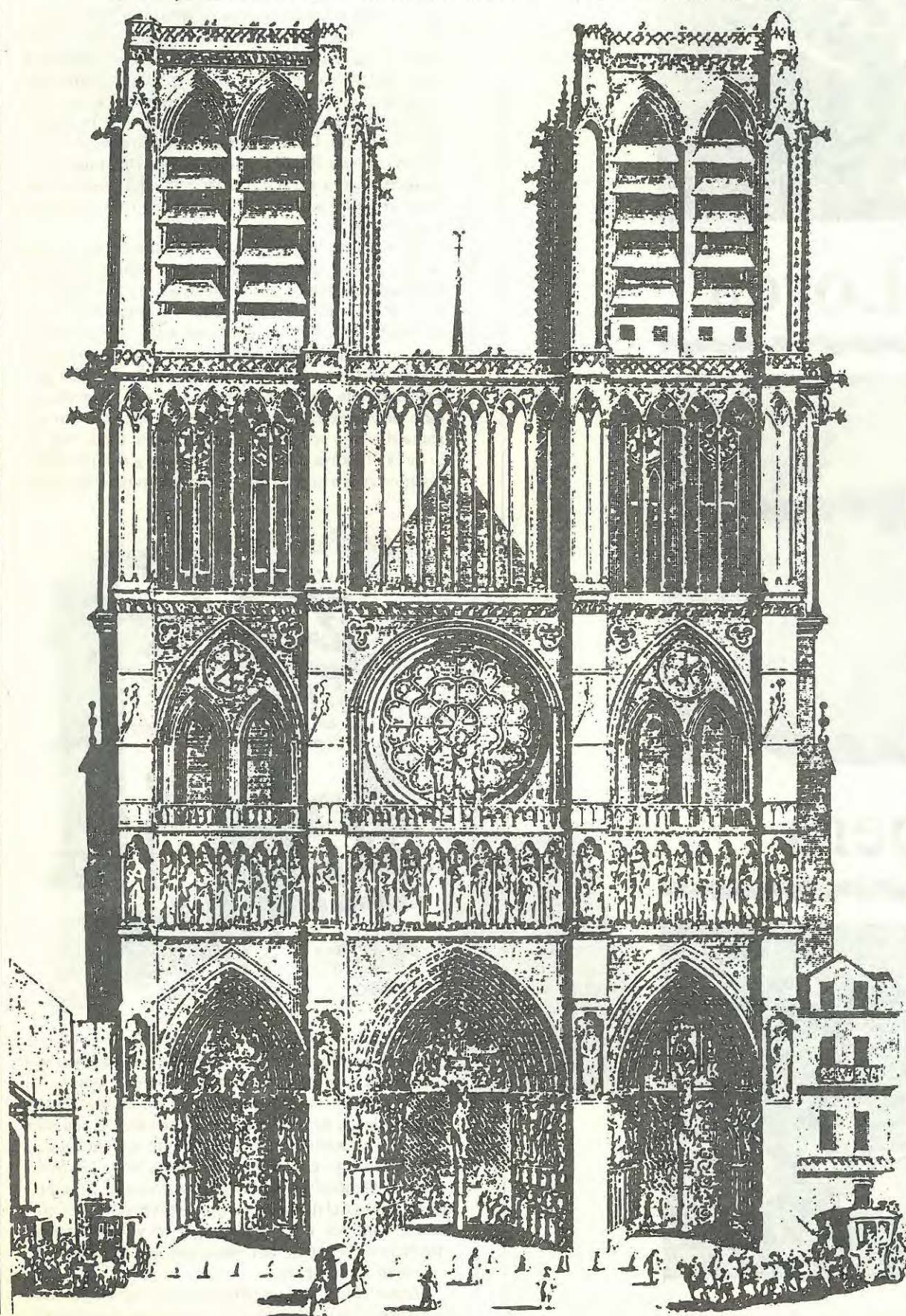
Notre-Dame de Paris y, en general, todos los textos de Victor Hugo sobre temas de arquitectura, pueden explicarse por la sugestión que ejercían los objetos arquitectónicos entre los escritores románticos. Goethe, elogiando la catedral de Strasburgo, o Friedrich Schlegel, abogando por la culminación de la catedral de Colonia, habían establecido una peculiar literatura arquitectónica. Victor Hugo también contribuyó, con el éxito de la novela, a que se iniciaran los trabajos de restauración de Notre-Dame, aunque nunca compartió el proyecto presentado por Viollet-le-Duc y Lassus, en 1843. En la novela, Victor Hugo ya había advertido que, entre los daños que sufría la arquitectura gótica, también se encontraban algunas restauraciones.

En la mente del novelista, la catedral era un *edificio sublime y majestuoso* alzado sobre una ciudad armónica; por eso, desprecia la jactancia de Voltaire cuando éste ignoró la existencia de la catedral, al enumerar las obras más bellas anteriores a Luis XIV. La ciudad gótica fue, para Victor Hugo, *una hermosa ciudad, una ciudad homogénea, una crónica de piedra*, en la que, como poco después intentaría demostrar Pugin, los edificios se integraban sin producir disonancias. En la ciudad moderna, por el contrario, la mirada de Hugo encuentra algunas cúpulas que parecen una *tarta de Saboya*, otro edificio es *producto de pastelería* o se confunde con una *gorra de jockey inglés*. La imaginación, en sentido retroactivo, le conduce a sugerir: «Rehaced el París del siglo XV, reconstruido en vuestra mente... Y luego, comparad». Es el principio de una utopía del pasado que tuvo muchos adictos a lo largo del siglo XIX.

Cuando Victor Hugo diagnostica *esto matará a aquello*, lo hace bajo una doble afectación. En primer lugar, porque estaba convencido de que la arquitectura era un *libro de piedra* en el que toda la vida social quedaba reflejada: «La arquitectura —afirma— ha sido la gran escritura del género humano». En segundo lugar, porque suponía que la arquitectura, tras la descalificación de la Edad Media, había sufrido una *incontenible decadencia*. Con esta doble coartada, la culpabilidad que hacía recaer sobre la imprenta parecía no ofrecer dudas. La Historia impresa mataba al *libro de piedra*: la arquitectura, *poesía petrificada*. Desde ese instante, el arte arquitectónico «... ya no es el arte total, el arte soberano, el arte tirano»; en el curso de su decadencia, la arquitectura «... se despoja, se deshoja, adelgaza, es mezquina, pobre, nula». Con ella muere todo arte; *agoniza miserablemente*, según Victor Hugo. «Que nadie se equivoque —insistía—, la arquitectura ha muerto, está muerta definitivamente, matada por el libro impreso». El genio poético, para Stendhal, moría en la misma fecha. Hegel —como siempre— viene a la memoria; pero, en su caso, el mismo diagnóstico no era más que la inconfesable limitación del Sistema, en el que ya no sería fácil acomodar ningún tipo de resurrección del arte, como predicaban los Nazarenos.

Durante todo el siglo XIX serán continuas las reflexiones sobre la decadencia de la arquitectura —y de las bellas artes, en general—, implicadas en revivir estilos del pasado o en justificar compromisos eclécticos. Todo esto ya no sería, para Hegel, más que espectros de una idealidad muerta. La dialéctica —aquello que salvó Marx— había sido para el Sistema lo mismo que la imprenta para la admirada arquitectura gótica de Victor Hugo: la liquidación de un acuerdo perfecto entre Idea y Forma, Sociedad y Arquitectura. En un diálogo inventado por Paul Valéry, Fedro se dirige a Sócrates con palabras que bien pudieran definir la actitud de Victor Hugo: «¡Pareces tú también vencido por la adoración de la Arquitectura! Ya no puedes hablar sin que el arte mayor te preste sus imágenes y su ideal estable». ●

FAÇADE DU PORTAIL DE NOTRE-DAME



Un manifiesto romántico El prólogo a 'Cronwell',

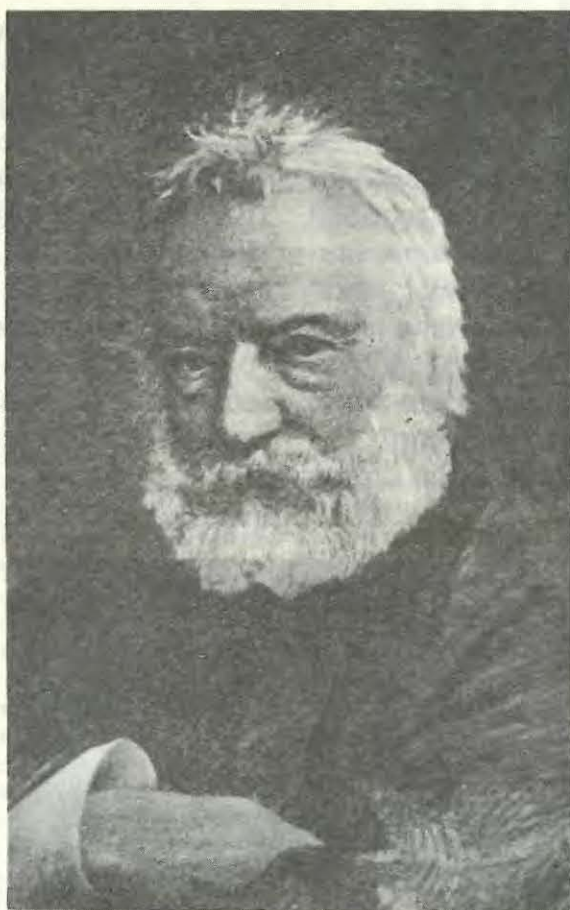
Juan A. Calatrava

La celebración del Centenario de la muerte de Victor Hugo, que se anuncia en Francia con toda la *grandeur* que allí otorgan a los miembros de su Panteón, puede servir, pomposidades aparte, para algo positivo: replantearse una vez más, y seguramente no la última, una reflexión colectiva sobre el fenómeno del Romanticismo, de tan confusa determinación todavía en algunos de sus aspectos y, sin embargo, de tan enorme importancia en la construcción del pensamiento burgués moderno.

Su gigantesca obra literaria es, por supuesto, uno de los más importantes conjuntos a analizar en una reflexión semejante. Pero, junto a ello, se olvida a menudo que Hugo reflexionó en ciertas ocasiones sobre su propia obra, que el Romanticismo es esencialmente crítico y que tales *escritos críticos* deben ocupar, en el análisis global de la producción del autor, un lugar nada desdeñable. En este sentido, expondré a continuación las líneas maestras de uno de ellos, quizás el más importante, o cuando menos el más conocido, el *Prólogo* que Hugo escribió en 1827 para su obra *Cromwell*. Dicho texto se ha considerado a menudo como el verdadero manifiesto del Romanticismo: consideración falsa si se tiene en cuenta el carácter multiforme y complejo del fenómeno romántico, muy variable según las formaciones sociales en que se inserta. Ello hace que exista una cierta cantidad de escritos que podrían también reivindicar este título de *manifiesto romántico*, como son los casos conocidos del *Prólogo* de Walter Scott al *Castillo de Otranto* de Walpole, *La Cristiandad o Europa* de Novalis, los fragmentos de los hermanos Schlegel, etc.

Lo que sí es cierto es que el texto de Victor Hugo es uno de los posibles manifiestos románticos, en el sentido de que presenta una condensada exposición de los principales temas del Romanticismo, aunque con las peculiaridades que lo hacen distinto de otros *manifiestos*. Escrito en 1827, en un momento en que la discusión clasicismo/romanticismo era ya prácticamente tema resuelto en Inglaterra y en Alemania, debatido en Italia y, paradójicamente, casi todavía no planteado en España, las específicas condiciones políticas e ideológicas de la Restauración francesa, pese a haber entrado ya en su fase última, hacían lamentar a Victor Hugo que existiera, aún dominante, un Antiguo Régimen literario similar al Antiguo Régimen en política, y transformará dicho planteamiento la propuesta estética de Hugo hasta dotarla de un alcance y unas aspiraciones *liberadoras* en las que el Romanticismo se siente, ante todo, como una poderosa fuerza rompedora de clichés y viejos esquemas.

Se hace necesario, así, que los llamados *Romanticismos nacionales*, que, pese a compartir una misma matriz, presentan entre sí sustanciales matizaciones, no deben su existencia particular a supuestas *idiosincrasias*, sino a algo mucho más real: la pura materialidad de las distintas formaciones sociales europeas en las que se insertaron. El romanticismo en la teoría del Genio en Victor Hugo sin tener en cuenta las intuiciones anteriores de Diderot sobre el mismo tema (pese a que éste no se atrevió a gués desde las formulaciones de los *philosophes* hasta el Genio sin límites de los románticos. Y si hiciera falta una obra de Victor Hugo para demostrarlo, sombra. Y aún más: no se puede, por ejemplo, entender la teoría del Genio en Victor Hugo sin tener en cuenta las instituciones anteriores de Diderot sobre el mismo tema (pese a que éste no se atrevió a desarrollarlas hasta sus últimas consecuencias); ni el nuevo modelo de sensibilidad ante la Naturaleza puede desconocer el papel de puente que representa la figura de Rousseau. Victor Hugo y otros como él se convertirán, así, en fieles cronistas del tortuoso pero reconstruible camino que conoce el Sujeto burgués desde las formulaciones de los *philosophes* hasta el Genio sin límites de los románticos. Y si hiciera falta una obra de Victor Hugo para demostrarlo,



ahí está *El Noventa y Tres*, donde todas las categorías de la crítica romántica se condensan apiñadamente sobre una nueva visión, en clave de lo Sublime, de los hechos revolucionarios de 1793.

El *Prólogo* a *Cromwell* encierra, del mismo modo, una reinterpretación global de la historia de la Cultura, y, en el fondo, de la historia de la Humanidad, en un tono que, excluyendo definitivamente cualquier compromiso con el racionalismo ilustrado, asume, sin embargo, su herencia del mismo modo que la Francia moderna renegó de la Revolución asumiéndola a través de Bonaparte. Para Hugo, la literatura ha conocido tres grandes épocas. En la llamada *Época Primitiva*, a la que describe con fuertes tintes rousseaunianos, es, por supuesto, la lírica la forma literaria dominante, aunque, paradójicamente, no se encuentra ningún sentimiento de nostalgia con respecto a ese sentimiento lírico primitivo, que se ve inexorablemente superado por la Historia en la siguiente etapa. La *Época Antigua*, en efecto, coincide con el origen y desarrollo de las formas de sociedad (en tanto que en la fase anterior, como dice Hugo, «había familias y no pueblos; padres y no reyes»), y a ella corresponde, como era de esperar, la *épica*.

La llamada *Época Moderna* registra en cambio un acontecimiento decisivo: la aparición del cristianismo. En las páginas en las que Hugo se refiere a este fenómeno, todas las grandes claves del romanticismo se ven reinterpretadas en clave cristiana: el desesperado sentimiento de escisión entre el alma y el cuerpo, lo espiritual y lo material, el hombre y la Naturaleza; el despertar del *corazón* por el nuevo soplo que le infunden las grandes revoluciones y las catástrofes terrenales (y aquí hay que recordar de nuevo a Diderot, cuando afirmaba que las épocas de grandes catástrofes son las más propicias para la aparición y desarrollo del Genio estético, o cuando, en contra de muchos de sus contemporáneos, valoraba al Cristianismo en cuanto que, al ser una religión cruel y sangrienta, podía suministrar temas capaces de producir emociones estéticas mucho más eficaces que los frios dioses paganos); la victoria del Norte salvaje sobre el Sur civilizado, etc. El cristianismo es, para Victor Hugo, condición primera y esencial para el surgimiento de esa nueva literatura a la que aspira. El cristianismo lleva al poeta a la comprensión básica que debe guiar el trabajo del ge-

nio: la idea de que todo es dual, y de que por tanto en la Naturaleza no hay sino mezcla. De ahí surgirá una nueva noción de lo Bello: «Hará lo mismo que la Naturaleza: mezclará en sus creaciones, pero sin confundirlos, lo grotesco con lo sublime, la sombra con la luz; en otros términos, el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu». El Genio moderno nace, justamente, de la unión de lo grotesco y lo sublime, y es multiforme y, como tal, opuesto a la simplicidad uniforme del genio de los antiguos. Es una unión de contrarios que el Artista debe saber dominar, so pena de convertirse en aprendiz de brujo (Hugo constatará, páginas más abajo, cómo junto al clasicismo existe ya un nuevo enemigo para los románticos: el falso romanticismo que ha surgido al amparo de lo verdadero), y que extrae su energía de la propia naturaleza. Lo Bello no es ya el Bello Ideal neoclásico: consiste precisamente en ese contacto contrapuesto con lo deforme que hace alcanzar a lo Sublime su grado más alto (y hasta qué punto Victor Hugo llegó a poner en práctica esta tesis teórica puede comprobarse, por ejemplo, en *Han de Islandia*).

La plasmación de esta nueva teoría de la belleza es el Drama: un drama, ahora sí, esencialmente distinto al drama burgués propuesto por Diderot o Lessing. Un drama entendido casi como *obra de arte total*, que encierra a la epopeya y a la lírica desarrolladas, y que tiene, significativamente, como columnas fundadoras, a Dante, Milton y Shakespeare. Y, lo más esencial, el nacimiento de este drama moderno es, para Victor Hugo, consecuencia del reconocimiento romántico de que el hombre es un ser doble y escindido: «Lo real resulta de la combinación perfectamente natural de dos tipos, lo sublime y lo grotesco, que se cruzan en el drama como se cruzan en la vida real y en la creación».

Ello le lleva, como corolario, a la necesidad de derrumbar las dos convenciones clásicas más importantes: la arbitraria distinción entre géneros y la regla de las tres unidades. El poeta dramático reclama para sí todo el poder que le otorga su íntima comunión con lo real, y llega a extender su dominio absoluto no sólo ya a los personajes sino también al propio escenario en el que se desenvuelven (al que define como *un especie de personaje mudo* indispensable). El Genio sin limitaciones es el nuevo amo del arte. El Arte no conoce ya mediocridades: se es o no se es, y no hay más reglas ni más modelos que aquellos que el Genio sabe aprehender de la propia Naturaleza. Este nuevo Genio es, a su vez, ya un Creador, y no un mero imitador de las bellezas de la naturaleza, porque Arte y Naturaleza son dos cosas esencialmente distintas: el drama moderno es un espejo de ésta, pero *tocado por la varita mágica del Arte*.

El estilo y la forma de ese nuevo Drama llegan a parecer, así, cuestiones de orden secundario: «El rango de una obra debe ser fijado según su valor intrínseco, y no según su forma. En este tipo de cuestiones no hay más que una solución. No hay más que un peso que pueda inclinar la balanza del arte: es el genio». Como dice en un momento posterior, siempre es preferible hacer poéticas a partir de una poesía que poesías a partir de una poética.

Todo ello se articula, por último, con la llamada a la aparición de un nuevo tipo de crítica, acorde con el nuevo modelo de escritor que se postula: «El gusto es la razón del genio. He aquí lo que pronto establecerá otra crítica, una crítica fuerte, franca, sabia... Será ella la que, uniéndose a todo lo que hay de superior y valeroso en las letras, nos librará de dos azotes: el *clasicismo* caduco y el falso *romanticismo* que se atreve a asomar a los pies del verdadero». Dos enemigos de los que todavía el más peligroso era, sin duda, el primero: «La cola del siglo XVIII se arrastra aún en el XIX; pero no seremos nosotros, los jóvenes que hemos visto a Bonaparte, los que llevemos esa cola».

Victor Hugo escribía estas palabras en 1827. Sólo tres años más tarde, la Revolución liberal haría posible la primera representación de una obra suya, *Hernani*.

Jardín deshecho: Los 'Sonetos' de García Lorca

Una inesperada y jugosa edición de los *Sonetos del amor oscuro* fue distribuida clandestinamente en 1983, desencadenando la publicación final, por parte de la familia, de algunos de los poemas inéditos más legendarios de Federico García Lorca. La oscuridad y el mito, suficientemente motivados por muchas cuestiones, eran ya inevitables cuando las páginas del periódico *ABC* dieron a la luz —con legalidad, pero a destiempo y en lugar extraño— los sonetos lorquianos. Para poner algo de orden en la nebulosa del secreto y el sentimiento, *Olvidos de Granada* ha creído

oportuno ofrecer una reconstrucción objetiva de la historia de estos poemas ¿cual fue su verdadero devenir y la sucesiva intención de su autor? Por ello, hemos pedido permiso al conocido crítico lorquiano Mario Hernández para reproducir un artículo que, con este motivo, escribió destinado a la revista *El Crotalón*. Debido a su extensión, y para no manipular el contenido, damos aquí, sin las amplias notas que lo acompañan originalmente, solamente la primera parte, que, desde luego, guarda sentido por sí sola.



Mario Hernández

La Muerte y el Amor siendo perdidos
juntos pasaron una noche oscura...

ALCIATO

Mediado ya el mes de diciembre de 1983, pero con matasellos de Granada en el rojo sobre, del día 14, recibo sin remite (y agradezco) una edición de los *Sonetos del amor oscuro*. La edición, aparte de pirata, es de una anonimía absoluta: carece de nombre de autor, así como se omiten los del impresor y editor, probablemente coincidentes hasta en el trabajo manual de la impresión. Para rizar el rizo, tampoco se consignan los nombres de Alexandre y Neruda como autores de dos fragmentos de prosas, alusivos a los sonetos, que anteceden a la edición. Unos puntos suspensivos sustituyen incluso, en el

texto aleixandrino, el nombre de *Federico*. El editor ha añadido, de minerva propia o amiga, un tercer texto en prosa didáctico-lírica: cuatro breves párrafos más una frase última como piedra de identificación para ciegos. Los oscuros sonetos, se dice, constituyen ¡*Sombra inmemorial del poeta de la alegría!* El colofón explicita con sangrantes versales: «ESTA PRIMERA EDICIÓN DE LOS / SONETOS DEL AMOR OSCURO / SE PUBLICA PARA RECORDAR / LA PASIÓN / DE QUIEN LOS ESCRIBIÓ. / GRANADA, EN EL OTOÑO DE / 1983». En la memoria remota de quien escribió estas líneas impresas en tinta roja, quizá resonará un título de Luis Rosales: *Pasión y muerte del conde de Villamediana*. Por otro lado, el otoño granadino ha sido elegido como pretexto simbólico, pues casi con toda seguridad la edición se ha realizado a muchos kilómetros de la ciudad andaluza. Todo induce a pensar que el intencionado rescate se ha unido a un juego literario propio de entendidos en la salida a escena de esta edición no venal, cuya tirada es de 250 ejemplares numerados, según los datos de la página de créditos.

Tanto misterio está servido con pulcra exquisitez. Los sonetos se reproducen en un cuadernillo en octavo de 24 páginas, contando las de respeto. Tapas y hojas está sujetas, en el mínimo lomo, por un cordón rojo trenzado. La cubierta, en cartulina de un rojo acarminado, sólo ofrece el título, impreso en caracteres Bodoni, los mismos que se usa, en cuerpos distintos, para las notas preliminares, sonetos y colofón. La impresión se ha hecho sobre un papel verjurado Ingres de la casa Guarro, de color rosado, en perfecto acorde con la tinta roja utilizada, que sólo cambia a negra en cubierta y adorno de la contracubierta.

La portada repite el título de la serie y añade los años supuestos de composición: 1935-36. Con toda probabilidad, los once sonetos que este cuaderno recoge fueron escritos (o comenzados como serie) en 1935, parte de ellos en el mes de noviembre y en Valencia. En cuanto al Título elegido, *Sonetos del amor oscuro*, no puede ser aceptado sin reticencias. No cabe duda alguna de que fue uno de los títulos, quizás el primero, pensado por Lorca para su libro en preparación. Debemos su conocimiento a uno de sus mejores amigos, Vicente Aleixandre, quien lo recoge en una célebre evocación de 1937: «Federico». Aparecerá repetido después en páginas de amigos diversos, de Cernuda (1938) a Neruda (1968). En estos dos casos, máxime en el segundo, el recuerdo del título se apoya probablemente en el texto aleixandrino. Cernuda, no obstante, añade precisiones de importancia sobre el contenido del libro en 1954, siempre a partir de sus recuerdos personales.

Junto a estos testimonios, cabe traer a colación un texto del propio Lorca. Al fin de su conferencia *La imagen poética de don Luis de Góngora* (1925-1926) añadió en la revisión del texto hecha en 1930: «El marqués de Sieteiglesias muere en la horca para que su orgullo viva, y el delicado gongorino marqués de Villamediana cae atravesado por las espadas de

sus amores oscuros». Como explica el editor de esta conferencia, el poeta se hacía eco de la tesis contenida por Narciso Alonso Cortés, que en *La muerte del conde de Villamediana* (Valladolid, 1928) relacionó el asesinato del poeta barroco con su bisexualidad. La cita esclarece el significado, comúnmente admitido, del título lorquiano, además de justificar con un antecedente la verosimilitud de su elección. No obstante, las connotaciones del sintagma *amor oscuro* se disparan en más de una dirección. Implícita queda en algún verso la alusión a la noche oscura del alma, la vía purgativa de los místicos. La complejidad de la visión aparece en un soneto del que sólo se conserva un borrador. Añado puntuación por necesidad ineludible:

Ay voz secreta del amor oscuro,
 ¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!
 ¡ay aguja de hiel, camelia hundida!
 ¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro!

¡Ay noche inmensa de perfil seguro,
montaña celestial de angustia erguida!
Ay perro en corazón, voz perseguida,
silencio sin confín, lirio maduro.

Huye de mi caliente voz de hielo,
no me quieras perder en la maleza
donde sin fruto gimen carne y cielo.

Deja el duro marfil de mi cabeza,
¡apiádate de mí! ¡rompe mi duelo!
¡que soy amor, que soy naturaleza!

El soneto, con sus evidentes malos versos, como el 12, tiene algo de poema en agraz, asentado en un énfasis emotivo que lo llena hasta el límite de signos de admiración, por encima, incluso, del hábito exclamativo del poeta. Como en el *Poema doble del lago Eden*, de *Poeta en Nueva York*, también aquí dos veces aparecen opuestas: la del yo poético, controlado en su apasionamiento —*caliente voz de hielo*—, frente a la angustiada y nocturna del amor oscuro. Y esta voz *secreta*, si por un lado perseguida (se supone que socialmente), también hiere y amenaza o persigue ella misma —*perro en corazón*—, hasta aparecer asociada a la muerte: *silencio sin confín, lirio maduro*. De ahí que el poeta se defienda frente al poder obsesivo de la segunda voz y contraponga en el último endecasílabo su identificación del yo íntimo con otro amor, el regido por la naturaleza. Frente a él se erige la maleza *sin fruto*, la frustración de la esterilidad en que amorosamente gimen *carne y cielo*.

El amor cantado es *oscuro* porque se ofrece indefectiblemente asociado a la muerte. Si Lorca es uno de los grandes poetas amorosos de la literatura en lengua española, lo es desde una actitud en que lo elegíaco cobra poderosísimo relieve: elegía que no es llanto por lo que se pierde, sino radical frustración ante lo concebido como inalcanzable, ilimitado. Así, el amor llega a alcanzar tintes metafísicos: «¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!» (*Tu infancia en Menton*), y el poeta necesitará acudir, muchas veces de manera soterrada, a un simbolismo religioso de raíz católica. Baste un ejemplo, de la *Casida de los ramos*:

El Tamarit tiene un manzano
con una manzana de sollozos,
donde el árbol del Paraíso, o tenido por tal, presenta
una sola manzana de amargura, como en el mito bíblico.

La naturaleza, de algún modo *aprendida* en Rubén Darío, implica en Lorca fecundación, perpetuación de la vida. «Porque el agua da sal, la tierra fruta», canta Yerma ante la angustiosa excepción de su esterilidad *contra natura*. La fecundidad de lo vivo supone una vía para anular el antagonismo entre amor y muerte, aunque al poeta no se le escape otra posibilidad trágica, expresada con lenguaje modernista ya en el prólogo a *El maleficio de la mariposa*: «¡Cuántas veces el enorme esqueleto portador de la guadaña, que vemos pintado en los devocionarios, toma la forma de una mujer para engañarnos y

abrirnos las puertas de su sombra! Parece que el niño Cupido duerme muchas veces en las cuencas vacías de su calavera». Es en este contexto global donde debe entenderse el soneto arriba transcrito: el poeta se debate contra la irrupción, marcada por las insistentes anáforas, de una voz que implica muerte y esterilidad, conceptos que se ofrecen como sinónimos. Ha escrito José Ángel Valente:

Morla sintió con particular acuidad esa muerte segunda o forma primitiva de la muerte que sería la imposibilidad de engendrar. El tema se manifiesta con insistencia, a veces desde actitudes contradictorias. (...) Parece, por supuesto, indispensable remitirse para todo posible análisis del tema a la naturaleza no germinativa de la relación homosexual. Pero quizás importe señalar que la homosexualidad, aunque condiciona a todas luces el problema, no lo determina necesariamente. (...) Se siente la necesidad de engendrar o reengendrarse, la necesidad de no morir. Sólo en función de esa necesidad la relación homosexual opera como condicionante contradictorio o patético.

Como consecuencia de esta excepcionalidad en la obra lorquiana de alguno de estos sonetos de amor, no sólo por su directa y emotiva confesionalidad amorosa, sino por ser, en palabras extremadas de Aleixandre, «prodigio de pasión, de entusiasmo, de felicidad, de tormento, puro y ardiente monumento al amor». Frente a *Poeta en Nueva York*, frente al mismo *Diván del Tamarit*, el tono ha variado de manera perceptible. Y ante la pluralidad de voces que Lorca distingue en su propia poesía, ahora rescata, más que nunca, aquélla que describía en una carta a Jorge Guillén: «Amo la voz humana. La sola voz humana, empobrecida por el amor y desligada de paisajes *que matan*. (...) La poesía es otro mundo. Hay que cerrar las puertas por donde se escapa a los oídos bajos y a las lenguas desatadas. Hay que encerrarse con ella. Y allí dejar correr la voz divina y pobre, mientras cegamos el surtidor. El surtidor, no». Es la búsqueda, tan insistente, de la autenticidad del sentimiento —en teatro y poesía—, por encima de las modas literarias, a cuyo poso histórico es obvio que no pudo ser ajeno. En la lucha entre realidad y fantasía Lorca prefiere la primera o levanta su mundo literario a partir de la pugna entre ambas. De ahí que en el citado *Poema doble* manifieste la búsqueda, frente a un yo literariamente ficticio, de su *nombre auténtico*:

para decir mi verdad de hombre de sangre,
matando en mí la burla y la sugestión del vocablo.

«¡Qué raro que me llame Federico!», había dicho en *Canciones*. Laberinto de espejos, de identidades interrogantes, de voces en pugna. Uno de los sonetos de amor se titulará *El poeta dice la verdad*, lo que no significa, como podría creerse ingenuamente, que el poeta dice, *al fin*, su verdad. Como tantos poetas a través de los siglos, Lorca canta y dice la verdad de su amor. Verdad y mentira son nuevas formas que adopta el conflicto entre realidad y fantasía, hondamente dramatizado en su teatro. La opción de Lorca es clara, aun por vías de sutil complejidad.

Vicente Aleixandre ha manifestado que el título *Sonetos del amor oscuro* tenía carácter provisional. No se conoce, por otra parte, ningún manuscrito poético, carta o declaración a la prensa en donde el título quedara consignado. Lorca sólo habló del libro en dos entrevistas. En la primera, que en contra del periodista que la hizo retrotraigo a enero de 1936, declaraba: «Mientras se estrenaba *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, yo estaba tranquilamente en mi cuarto del hotel terminando unos sonetos». Dicho estreno, al que sí asistió el autor, tuvo lugar en Barcelona el 12 de diciembre de 1935. Dos días después, el poeta leía su *Epitafio a Isaac Albéniz* ante la tumba del músico. El borrador de este soneto se conserva en el archivo familiar. Está escrito sobre papel que ostenta el membrete del Majestic Hotel Inglaterra, donde Lorca se alojaba en Barcelona. Corregido, aunque sólo sea en parte, el dato primero de la declaración, se deduce con claridad que el *Epitafio* debía pertenecer intencionalmente al intitulado libro. La hipótesis no contradice la posibi-



4. ~~gira~~
 5. ~~lepir~~
 6. ~~le~~
 7. ~~vita~~
 8. ~~y~~
 9. ~~entre~~
 10. ~~le~~
 11. ~~le~~
 12. ~~le~~
 13. ~~le~~
 14. ~~le~~
 15. ~~le~~
 16. ~~le~~
 17. ~~le~~
 18. ~~le~~
 19. ~~le~~
 20. ~~le~~
 21. ~~le~~
 22. ~~le~~
 23. ~~le~~
 24. ~~le~~
 25. ~~le~~
 26. ~~le~~
 27. ~~le~~
 28. ~~le~~
 29. ~~le~~
 30. ~~le~~
 31. ~~le~~
 32. ~~le~~
 33. ~~le~~
 34. ~~le~~
 35. ~~le~~
 36. ~~le~~
 37. ~~le~~
 38. ~~le~~
 39. ~~le~~
 40. ~~le~~
 41. ~~le~~
 42. ~~le~~
 43. ~~le~~
 44. ~~le~~
 45. ~~le~~
 46. ~~le~~
 47. ~~le~~
 48. ~~le~~
 49. ~~le~~
 50. ~~le~~
 51. ~~le~~
 52. ~~le~~
 53. ~~le~~
 54. ~~le~~
 55. ~~le~~
 56. ~~le~~
 57. ~~le~~
 58. ~~le~~
 59. ~~le~~
 60. ~~le~~
 61. ~~le~~
 62. ~~le~~
 63. ~~le~~
 64. ~~le~~
 65. ~~le~~
 66. ~~le~~
 67. ~~le~~
 68. ~~le~~
 69. ~~le~~
 70. ~~le~~
 71. ~~le~~
 72. ~~le~~
 73. ~~le~~
 74. ~~le~~
 75. ~~le~~
 76. ~~le~~
 77. ~~le~~
 78. ~~le~~
 79. ~~le~~
 80. ~~le~~
 81. ~~le~~
 82. ~~le~~
 83. ~~le~~
 84. ~~le~~
 85. ~~le~~
 86. ~~le~~
 87. ~~le~~
 88. ~~le~~
 89. ~~le~~
 90. ~~le~~
 91. ~~le~~
 92. ~~le~~
 93. ~~le~~
 94. ~~le~~
 95. ~~le~~
 96. ~~le~~
 97. ~~le~~
 98. ~~le~~
 99. ~~le~~
 100. ~~le~~

Los 'Sonetos' de García Lorca



elche 'n
'caul E
ba me
en viciue y
me me
kellu y
de anpe u

lidad de que Lorca escribiera más sonetos en las fechas a que se refiere, aunque no hay ninguna prueba en este sentido. A la vista de la documentación conocida, el término *libro* no pasa de ser una típica hipérbole lorquiana. En cuanto a la expresión «estaba (...) terminando», podría estar referida, además de al soneto indicado, a una simple revisión de los ya escritos.

La segunda entrevista es ya de abril del 36. El poeta sostenía entonces: «Tengo cuatro libros escritos que van a ser publicados: *Nueva York*, *Sonetos*, la comedia sin título y otro. El libro de sonetos significa la vuelta a las formas de la preceptiva después del amplio y soleado paseo por la libertad de metro y rima. En España el grupo de poetas jóvenes emprende hoy esta cruzada». El escueto título enunciado —*Sonetos*— es el único del que queda constancia por declaración expresa de Lorca, aparte de ser aparentemente posterior al recordado por Aleixandre. El que el poeta se decantara por un título puramente definitorio de la forma estrófica sugiere, además, que el contenido del libro había dejado de ser unitario. Por otra parte, la aparición en enero del 36 de *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández, es un síntoma de la vuelta al soneto que se estaba produciendo entre los poetas de la generación más joven, como notaba Lorca. Junto al libro hernandiano, han de citarse los sonetos que Luis Rosales incluye en *Abril* (Cruz y Raya, 1935) y los diecisiete *Sonetos amorosos* (Héroe, 1936) de Germán Bleiberg. Tácitamente subyacía una pugna entre una corriente clasicista —como si en las últimas habitaciones surrealistas se quemaran por pastillas Bécqueres y Garcilasos— y el neobarroquismo quevediano de un Hernández. Quevedo, no se olvide, ya es fuente de inspiración del albertiano *Sobre los ángeles* (1929), resuena en los sonetos de la elegía *Verte y no verte* (1935), es antologizado por Neruda para Cruz y Raya, aparte de dejar su huella en *Residencia en la tierra* (1935), y es tema anunciado de una conferencia que Lorca proyectaba dar en México.

Mención aparte merece otro juvenil libro de sonetos, *Misteriosa presencia* (Madrid: Héroe, 1936), primera obra poética de Juan Gil-Albert. Destaco esta colección de sonetos amorosos, dirigida a un tú masculino sin veladura alguna, porque Lorca tuvo conocimiento de ella en un momento significativo. Ha recordado Gil-Albert:

En aquella su última visita a Valencia le leí algunos de los sonetos que aparecían en las Ediciones Héroe de Manolo Altolaguirre, a medio paso de la sublevación militar, con el título de *Misteriosa Presencia*.

Dicha visita está datada en noviembre de 1935, en días en que Lorca escribe o inicia la composición —en papel de cartas del hotel Victoria— de sus propios sonetos amorosos. Aunque poco o nada les ligue a los duros poemas de Gil-Albert, cabe preguntarse si aquella lectura amistosa no fue el desencadenante circunstancial que provocó la serie lorquiana. Cuando menos, valga retener otro dato demostrable: Gil-Albert fue uno más de los poetas amigos que escuchó a Lorca sus sonetos, según analizaré después. Y esta lectura del granadino, gustoso de expandir oralmente su poesía, pudo tener lugar en Valencia —aunque no descarto que se produjera, o se repitiera, ya en Madrid—. Allí llegaría Gil-Albert a principios de 1936, «en aquellas visperas atroces», y permanecería hasta después del asesinato de Calvo Sotelo (13 de julio). Puesto que comentó con Lorca este suceso, el poeta valenciano se contaría entre las personas que vieron a Lorca poco antes de su último viaje a Granada. En la mañana del 14 de julio Lorca ya se encontraba en la ciudad donde hallaría muy pronto la muerte.

En la segunda entrevista el poeta granadino da a entender que el libro de sonetos estaba escrito y presto para su edición, al igual que *Poeta en Nueva York* y el libro no especificado, seguramente *Diván del Tamarit*, cuya edición venía retrasándose. De la comedia sin título sabemos con certeza que no llegó

a ser terminada, lo que ya hace dudar sobre el resto de la afirmación. En cuanto a los *Sonetos* conocemos dos testimonios absolutamente fiables y de fechas próximas que precisan, aun de modo contradictorio, las palabras del poeta. Fueron escritos por Pablo Suero y Gabriel Celaya, los dos en 1936 y a partir de lecturas oídas a Lorca.

Parece que el poeta granadino tenía por costumbre llevar consigo, en el bolsillo de la chaqueta, los manuscritos de lo que estaba escribiendo, como hacía Unamuno. Refiriéndose a una etapa que se sitúa en torno a 1918, lo afirma Mora Guarnido desde sus recuerdos de amistad juvenil. Que la costumbre pervivió nos lo muestra Adolfo Salazar, quien escribe en 1938 sobre la última pieza teatral terminada por el poeta: «Federico vivía en Madrid frente por frente de mi casa. Cada vez que terminaba una escena venía corriendo, inflamado de entusiasmo. (...) Federico leía la obra a todos sus amigos, dos, tres veces cada día. (...) Federico llevaba constantemente en su bolsillo el original de *La casa de Bernarda Alba*».

El dato se comprueba por el mismo estado en que se han conservado los manuscritos. Salvo casos excepcionales, Lorca escribía sus poemas y piezas de teatro en cuartillas de tamaño común. El manuscrito, plegado después por el centro, iba a parar al bolsillo en caso necesario, y allí sufría el deterioro correspondiente, máxime en un papel que no solía ser de calidad especial. En los autógrafos de teatro, cuyas hojas eran foliadas de modo independiente para cada acto, la última por acto y en especial la del tercero muestras huellas más evidentes de este uso. Otro es el caso de los poemas, que cuando no corresponden a una copia en limpio (del *Poema del cante jondo*, por ejemplo), se presentan en hojas independientes, raramente foliadas. Algunas, sobre todo las de *Poeta en Nueva York* guardadas en el archivo familiar, se han llegado casi a rasgar en algún caso por el doblez central, señal de los avatares que sufrieron en múltiples lecturas, viajes y conferencias. Un poema suelto, *Crucifixión*, en autógrafo que conservó inicialmente M. Benítez Ingloft, ofrece hoy las mismas características: rasgado enteramente por el doblez y con los bordes sumamente desgastados. También los pliegos u hojas donde fueron escritos los sonetos aparecen con la marca de haber estado doblados por el centro y con el mismo inicio de rotura por la línea de ese doblez.

A juzgar por las lecturas de que se tiene noticia, el poeta debió llevar consigo los sonetos de la manera que se ha descrito. Ello explica que estas lecturas, dirigidas a un círculo privado, pudieran tener lugar en cualquier momento. Tiempo habría, una vez terminado el libro, de recitales públicos, incluso de redacción de un texto explicativo para las lecturas elevadas a conferencia: sobre el *Romancero*, sobre *Poeta*. En los meses de 1936 Lorca va leyendo los sonetos a sus amigos, aun antes de que el libro esté concluido. Es lo que ocurrirá con *La casa de Bernarda Alba*, de acuerdo con el testimonio transcrito. Lectura, por tanto, no implica ni exige obra terminada.

Podemos fechar con seguridad una de estas lecturas, en febrero de 1936. Fue la dedicada a Pablo Suero, autor teatral y periodista argentino con quien Lorca había trabado amistad durante su estancia en los países del Plata. Por sus relaciones literarias y por sus colaboraciones en *Noticias Gráficas*, diario de Buenos Aires, Suero constituía un lazo de unión importante con el mundo argentino. Sabemos que llegó a Madrid, tras detenerse unos días en Barcelona, el cinco de enero. Deshechos por mediación de Ugarte y Neruda unos equívocos enfadosos —*chismes ultramarinos*, según Neruda—, los dos amigos volvieron a reunirse. Lorca le llevó entonces ejemplares del *Llanto*, de *Seis poemas galegos*, de *Primeras canciones* y de *Bodas de sangre*. Las dos últimas ediciones se terminaron de imprimir el 28 y el

31 de enero, según los colofones respectivos. El encuentro sucedería a primeros de febrero; Suero mismo recuerda que unos quince días después de su llegada, equivocándose en muy poco. Reanudada la amistad, una noche el poeta le leyó, en una taberna madrileña, varias de sus obras: un acto de *un drama social* (fragmento hoy perdido, a juzgar por su descripción), los *Titeres de cachiporra* (seguramente el *Retablillo de don Cristóbal*), y dos libros de versos: *Diván del Tamarit* y *Sonetos*. A éste se refiere Suero como «un libro de *Sonetos* de amor, de admirable belleza y penetrante originalidad». Ni rastro, pues, de *La casa de Bernarda Alba*, fechada en su última hoja el 19 de junio. Pero la lectura queda enmarcada por datos anteriores. El periodista relata como hecho próximo a aquella sesión una comida en la casa familiar de Lorca, presentes los padres del poeta, además de Francisco García Lorca y José F. Montesinos. Este «acaba de hacerle publicar, casi por fuerza, *Bodas de sangre* a Federico, robándole el manuscrito». Por otra parte, añade el relato, «era en vísperas de las elecciones», cuya fecha fue el 16 de febrero, cuando triunfa el Frente Popular. La lectura mencionada tuvo lugar, por consiguiente, en la primera quincena de febrero de 1936.

Suero consignó sus recuerdos poco tiempo después del comienzo de la guerra civil española. Todavía aludirá a la muerte del poeta como hecho poco creíble. Fresco, pues, el recuerdo de aquella lectura, menciona el libro bajo el escueto título de *Sonetos*. La coincidencia con la referencia de Lorca en la citada entrevista de abril sirve para confirmar la fidelidad de su memoria, pero asegura también la exactitud con que fue tomada la declaración del poeta. Entre febrero y abril, por tanto, el libro se titulaba *Sonetos* y había quedado en el olvido el título que, en mi opinión, sería anterior: *Sonetos del amor oscuro*. El testimonio de Suero fue escrito con anterioridad al de Aleixandre. No obstante, Suero habla de *Sonetos* de amor. Puesto que la alusión se hace al paso, sin pormenorizar detalles (si el libro estaba o no acabado, cuántos poemas lo componían, etc.), cabe pensar que la lectura se redujo a sonetos amorosos, o que sólo había uno o dos de otro tema, tal como señalaría Cernuda.

Frente a las afirmaciones de Lorca y de Suero se demuestra que el libro no estaba terminado a través de las notas del diario de Gabriel Celaya, quien se vió en marzo con el poeta granadino en San Sebastián. El día 7 de dicho mes Lorca dio, en el Ateneo donostiarra, su conferencia-recital sobre el *Romancero gitano*. Transcribo a continuación las palabras que Celaya anotó en su diario al día siguiente:

Lo que Federico me ha dicho de mi libro (*Marea de silencio*) me ha dejado sorprendido. Lo esperaba todo menos eso. ¡En qué cosas se fija un lector! No ve el libro en sí. Se fija sólo en lo que él pueda reflejar de sus preocupaciones del momento. Muy natural, es verdad, pero ¡qué desconcertante! Así, Federico me dice: «Lo que yo he señalado en tu libro a Neruda y a Alberti es la preocupación por la forma. Es muy importante. Atravesamos momentos difíciles. Ese abandonarse sin orden ni medida (creo que se refiere a la escuela que empieza a rodear a Neruda) es muy peligroso. Yo, ahora —sigue— estoy escribiendo un libro de sonetos. Es necesario volver a esto. Me agrada por eso en tu libro la preocupación que en cada poema se advierte de construcción. Lo que tú practicas no es un clasicismo a ultranza. La gente no advertirá por eso tu preocupación por la forma. No se dan cuenta de que el versículo que tú empleas no es una innovación, sino la más clásica de las fórmulas».

Está claro que Lorca, remontándose quizás al versículo bíblico, buscaba y encontraba en *Marea de silencio* (Zarauz: Itxaporena, 1935) un clasicismo del que Celaya, que ya había escrito para entonces *La soledad cerrada* (publicado en el 47), se sentía completamente ajeno. Un clasicismo, entiéndase, semejante al cultivado por algunos de los poetas jóvenes del momento, como Rosales o Bleiberg. Tácitamente el poeta granadino se declaraba en contra de un surrealismo residual que había contaminado la creación incipiente de otro grupo de poetas jóve-

nes. Las pruebas están, entre otras publicaciones, en las páginas de *Caballo verde para la poesía* —título y dirección de Neruda—, cuyo primer número, de octubre del 35, se abría con un conocido manifiesto antijuanramoniano: «Sobre una poesía sin pureza». Inédito aún *Poeta en Nueva York*, agudamente corregido desde sus borradores primeros, es muy probable que Lorca aprobara en casi todos sus puntos el texto nerudiano, pero su foco de atención adoptaba una dirección distinta. Su no nueva insistencia incide en el problema de la *construcción* del poema, huella clara de un clasicismo que siempre defendió. Es sintomático que, cuando en abril del 36 juzga *La realidad y el deseo*, el libro de Cernuda entonces recién aparecido, enumere los temas cantados por el poeta sevillano y los subraye como «expresados en norma, en frialdad, en línea de luz, en arpa». La alusión becqueriana —último término de la enumeración— se engarza con sustantivos que aluden a una conciencia plena en la ejecución inteligente del poema. Ya en 1924, a propósito del soneto funeral dedicado al poeta ultraísta Ciria y Escalante, escribía en una carta: «porque el soneto guarda un eterno sentimiento que no cabe en otro frasco más que en éste aparentemente frío».

De acuerdo, pues, con el diario celayano, el libro de sonetos seguía en proceso de elaboración, lo que no impide que Lorca presentara a veces la serie de poemas ya escritos como una unidad conclusa. Esto es lo que debió suceder ante Suero y en la citada entrevista de abril. Coincidiendo con Celaya, sin embargo, Cernuda se referirá a una lectura de los *Sonetos del amor oscuro* (así citados, 1938), como libro que Lorca *estaba escribiendo*. Cernuda escuchó los sonetos, según su recuerdo, en mayo del 36.

Aún omitiendo otros datos que no arrojan nueva luz sobre lo examinado hasta ahora, es de importancia revisar un último hecho. Claude Couffon (1962) recogió de labios de Luisa Camacho, tía de Luis Rosales, dos noticias de sumo interés: Lorca trabajaba, mientras permaneció en la casa granadina de los Rosales, de donde sería sacado hacia la muerte, en *La casa de Bernarda Alba*, que entonces retoca, y en un libro que llevaría por título *El jardín de los sonetos*. Henos, pues, ya en Granada y ante el tercer título dado por el autor a su colección de sonetos.

Es perfectamente verosímil que en aquellos días de agosto de 1936 —entre el 9 y el 16, según Gibson— Lorca, que en ningún momento debió temer por su vida, decidiera continuar con sus costumbres de trabajo. Si el verano fue siempre para él época fecunda de creación, casa con su proceder el hecho de que, al trasladarse a casa de los Rosales, llevara consigo los manuscritos de las obras que entonces le ocupaban. Los varios testimonios de los Rosales coinciden en que el poeta se comportó aquellos días con confianza y con su modo habitual de ser, incluso con rasgos de humor respecto a los bombardeos y la confusión de noticias de las diferentes emisiones radiofónicas. Gozó también de soledad para leer y escribir, por poco que fuera. Luisa Camacho y Esperanza Rosales, pero sobre todo la primera, en cuyo piso se alojaba, fueron las que le trataron diariamente, ausentes los hermanos Rosales en sus diversos cometidos de guerra, como participantes señalados del levantamiento granadino. Por estas circunstancias tiene sumo valor el testimonio de Luisa Camacho ante Couffon, confirmado en casi todos sus puntos por Esperanza y Luis Rosales en declaraciones más tardías.

Por su parte, Jean-Louis Schönberg, cuyo papel en las interpretaciones sobre los motivos del asesinato de Lorca no es preciso comentar, escribía a propósito del entonces (1966) reconstruible como «léger bouquet des *Sonnets d'amour obscur*»:

Au dire des initiés qui les ont lus ou entendus, Vicente Aleixandre, Luis Rosales, ils devaient former un *Jardin de sonnets*, comptant selon l'auteur d'*Abril*, une trentaine, peut-être trente-cinq pièces dont les plus anciennes remon-



ito, 'gu
i, gione,
nblu la
milit
la tur
uers y te
tan bln de
ma, la an

Los 'Sonetos' de García Lorca



me mueren!
ante!
garfau
do Eneu
miro
lanta
sta
entw

tent à 1924, époque de l'amitié avec Dali; mais la plupart n'étaient pas destinés apparemment à la publication, vu leur ésotérisme et leur encens à Corydon.

A pesar de la confusión del texto, es claro que los datos nuevos que se recogen proceden exclusivamente de Rosales. No obstante, en 1981 el autor de *Un rostro en cada ola* me indicaba que el *Jardín de los sonetos* (no *El jardín...*, ni *Jardín de sonetos*, según precisaba a mi pregunta) incluiría el dedicado a Ciria, precisamente de 1924. La datación de este soneto se sabía con seguridad desde la publicación del epistolario del poeta a Fernández Almagro en 1968. La sombra dudosa de Dalí (añadida o no por Schönberg) quedaba eliminada, sustituida con perfecta coherencia. De acuerdo con esta interpretación, el libro no era de una temática amorosa unitaria, sino que recogía sonetos de una temática distinta, ejemplificada en el citado. De este modo Rosales me confirmaba expresamente, y al mismo tiempo ampliaba, los datos transmitidos por Eisenberg en 1975:

Luis Rosales explicó a Stinglhamer (Schönberg) que había unos 35 sonetos, que el *Jardín de los sonetos* se dividía en dos partes, que los sonetos más antiguos remontaban a 1925 y que se conservan «muchas copias entre los amigos».

El 1982 García-Posada publica nuevas precisiones del mismo «testigo de excepción», como lo define este crítico. Ahora es *Adam* —soneto escrito en Nueva York, diciembre de 1929— el que resulta confirmado como perteneciente a la serie. García-Posada añade:

Rosales se ratifica hoy en lo declarado a Schönberg —por una vez, hemos de contar con los datos de un crítico tan miserable y, sin embargo, con tantos seguidores— de que este *Jardín de sonetos* (sic) constaba de treinta y cinco poemas, estaba dividido en dos partes y los más antiguos databan de 1924.

Por la misma conversación que se reseña sabemos también que, tras la muerte de Lorca, Rosales entregó «algunos sonetos, de los que no sacó copia», a la familia de su amigo. ¿Algunos? ¿No los 30 ó 35? Imaginamos una transcripción inexacta o las imprecisiones, quizá, de una mera conversación. Pero en declaraciones de 1978, Esperanza Rosales, hermana del autor de *Abril*, recordaba que fue su padre quien llevó los papeles del poeta asesinado a don Federico García Rodríguez. Fuera quien fuera el portador de las cuartillas, en ellas irían los sonetos y, en mi opinión, *La casa de Bernarda Alba*.

Sólo como conjetura cabe pensar que el título *Jardín de los sonetos* no era el definitivo o habría sido sustituido por otro nuevo. La especulación no es atendible, ya que carece de cualquier punto de apoyo. Si importa, en cambio, examinar el testimonio de Rosales sobre el número de sonetos, aunque luego volvamos sobre el tema desde otra perspectiva. De veinte poemas consta el *Diván del Tamarit*, otro libro póstumo, aunque terminado (y parcialmente impreso antes de la muerte del poeta). Por su parte, *Alondra de verdad*, libro de sonetos de Gerardo Diego aparecido en 1914, sólo reúne cuarenta y dos. Cito esta obra poética porque es un ejemplo perfecto, salvadas todas las diferencias, de lo que hubiera podido ser el libro de Lorca. *Alondra de verdad* es una muestra de la labor sonetística de un poeta del 27 en su madurez, con composiciones fechadas todas ellas antes del estallido de la guerra. Diego sintió incluso la necesidad de añadir en apéndice treinta y siete páginas de notas, una especie de «argumento de la obra». De este modo el poeta santanderino se excusaba quizá de la ausencia de aires marciales (traídos brevemente por los pelos a propósito del soneto penúltimo, *Teide*), desde el momento en que todos los sonetos quedaban explicados y fechados. Poesía, pues, que se quería *anterior*, con nobleza que obligaba: «Al terminar la década 1920-1930, la temperatura —y no sólo de la poesía, sino de la vida toda— crecía arrolladora y a la vez y antes que otros síntomas del fuego estallando ya en la superficie, se sucedían magníficos libros de poesía con títulos belicosos, celestes, románticos, verdaderas erupciones apasionadas, pero brotes justamente

de los mismos poetas sospechados, tildados de estériles, deshumanos, extranjerizados y otros dicerios. (...) todavía pupulan ataques similares, ataques que ahora se suelen decorar de una interferencia seudopolítica...» Libros que parecen aludidos, antes y después de 1930: *Espadas como labios*, *Cántico*, *Sobre los ángeles*, *La destrucción o el amor*, *Donde habite el olvido*, tal vez *El rayo que no cesa*. Al margen de tan justa y digna reacción, el soneto más antiguo de *Alondra de verdad* está escrito en 1926, la mayor parte se concentra en los años 32 y 35, y el libro se cierra con tres escritos en julio de 1936. Para que la sorpresa comparativa sea mayor, la sección tercera de *Alondra de verdad* está compuesta por once sonetos escritos al hilo de un viaje, en febrero y marzo de 1935, de vuelta el poeta de Filipinas. Además, algunos de estos poemas se tiñen de sentimiento amoroso.

Estas similitudes atienden sólo al azar de la composición, como es obvio, pero señalan un paralelo teóricamente previsible entre dos poetas coetáneos. Ciertamente no hay que exagerar los puntos de semejanza, atendida la inconclusión del conjunto lorquiano. Lo que quiero subrayar es que, a la hora de ordenar o decidir el índice de un libro —y Diego o Lorca actúa como cualquier mortal poeta—, lo habitual es reunir poemas de fechas no necesariamente próximas. Lo que pudo ser arranque unitario y fervoroso de unos días —un puñado de poemas, rarísima vez un libro entero— puede dar lugar a una sección o al núcleo irradiador del libro futuro, acaso con imposición de una forma métrica. Salvo en casos excepcionales que los mismos poetas han cuidado de relatar, las diferencias entre el proyecto o idea de un libro y su terminación son muy marcadas. El conocimiento que tenemos de la cronología de los poemas lorquianos muestra claramente que la composición de sus libros, si perfectamente calculada, obedece casi siempre a decisiones últimas, de modo que la reconstrucción de los procesos seguidos muestra continuos cambios y entrecruzamientos a partir de uno o más proyectos iniciales. Dentro de este contexto se hace cuesta arriba admitir la esgrimible hipótesis de que el *Jardín de los sonetos* recogía sólo composiciones de última época. Lo propio es que Lorca, de modo semejante a Diego, decidiera completar la serie de sonetos amorosos, escritos o iniciados en 1935, con el añadido de otros de temática y fechas distintas. El recuerdo de Luis Rosales, aparte de coherente respecto a la composición del libro, adquiere absoluta verosimilitud en este mismo terreno.

El título, pues, de *Jardín de los sonetos* queda confirmado por Luisa Camacho y Luis Rosales a través de las primeras consultas de Couffon, Schönberg y Gibson. Es el último del que queda noticia y no cabe dudar sobre su validez. Su estirpe clásica —silvas y jardines de la Edad de Oro— nos lleva al gongorino Soto de Rojas, al consiguiente subtítulo de *Doña Rosita* —«poema granadino...», dividido en varios jardines— y se ajusta a la titulación explicativa, al modo barroco, de los sonetos que nos son conocidos. Según todos los indicios, el nacimiento del libro estuvo determinado por la escritura de un breve cancionero de sonetos amorosos, que serían los escuchados por Aleixandre. En una estela petrarquista, Lorca poetiza incluso la cronología de su pasión amorosa, para lo que retoma un verso de estribillo —«¡Qué espesura de anémonas levanta!»— en un romance de *Así que pasen cinco años*:

Entre lo que me quieres y te quiero,
aire de estrellas y temblor de planta,
espesura de anémonas levanta
con oscuro gemir un año entero.

El cambio al título de *Jardín* sugiere que la temática amorosa había dejado de ser, efectivamente, exclusiva. Esta ampliación el proyecto debió producirse ya en Madrid, pues Cernuda (1954) incluye en la serie otro soneto funeral, datado en 1936: *A Mercedes en su vuelo*. Fiel a la imagen que había conservado, Cernuda recalca que el soneto fue «añadido a los demás, con los que no formaba parte».

La ópera, o el realismo excesivo

El irrisorio aspecto de la ópera, lo absurdo, lo grotesco de un espectáculo que exhibe las pasiones íntimas a través de un canto a menudo interminable, o sea, la caricatura del teatro, todo esto ya lo había resumido Saint-Evremond: «¿La ópera? personajes creados con ridícula precisión para tratar en música los actos más comunes y los más importantes de su vida». Sin embargo, a esta crítica radical se oponen los fanáticos de la ópera, aquellos para los que la ópera es el modelo del *espectáculo total* en la tradición de fiesta pagana, siguiendo los pasos de la tragedia antigua: «la ópera, es decir, la Música», escribe Butor. ¿La ópera forma muerta, anacrónica, aristocrática, o la ópera única forma posible para el espectáculo del mañana?

Con todo, existen otros elementos que permiten enfocar la cuestión de la ópera bajo un ángulo crítico, tratando de conseguir una evaluación actual de

sus posibilidades. Sirva de ejemplo la permanencia de esta forma de espectáculo en los países del Este y el sumo esmero con que la URSS perfecciona los montajes del teatro Bolchoi, en Moscú. O en Alemania Occidental, la supervivencia del Festival de Bayreuth, a pesar de las guerras y de los cambios de régimen político. Tanto en un caso —el del Bolchoi— como en el otro —el de los festivales y en particular el de Bayreuth— las condiciones materiales ofrecidas a los espectadores deben examinarse de cerca, así como los estilos de las diferentes escenografías, los tipos de simbolismo y el tratamiento del canto. Podremos observar que allí donde se creía tener una forma anacrónica, caduca de representación, lo que está en juego es lo bastante importante para que algunos gobiernos se preocupen de ello. *La ópera, en realidad, es un escenario político donde están en juego las ideologías.*

Catherine Backès-Clement

1. GRANDES APARATOS



B. Brecht

Bertolt Brecht en 1928-1930, a propósito de la ópera *Mahagonny*, hizo las más pertinentes observaciones acerca de lo que se juega en la ópera. Dichas observaciones servirán de marco general para una reflexión sobre la ópera contemporánea.

Asimismo un hecho de actualidad nos servirá, en este caso concreto, de referencia: la llegada a París en 1970 de la compañía de ópera del Bolchoi, que coincidió más o menos con la crisis en Francia de la Reunión de los Teatros Líricos Nacionales. El contraste se hace patente entre una serie de espectáculos en los que la historia de un pueblo se nos muestra, a distancia, con un realismo excesivo que se denuncia a sí mismo, produciendo el efecto político pretendido, y el cierre de la Ópera de París —por razones aparentemente administrativas, al respecto de las cuales la ausencia de una política cultural se manifiesta con toda claridad—. Si Bertolt Brecht está en lo cierto, el contraste se explica, y esta crisis aparentemente menor, se puede analizar como uno de los elementos de una crisis de la ideología dominante.

Brecht repite en varias ocasiones que los países capitalistas no podían llegar a renovar la vieja ópera: «es imposible renovar la ópera en los países capitalistas, todas las novedades que se introducen sólo sirven para destruirla. Los compositores que intentan rejuvenecer la ópera, tropiezan inevitablemente, como Hindemith o Stravinsky, con el aparato de ésta. De incógnito, por así decirlo, imponen su punto de vista estos grandes aparatos: la ópera, el teatro, la prensa». Son *grandes aparatos* por donde se filtra, a través de una específica manera de representar, la ideología que modela y pone en escena la manera de considerar, de mirar el espectáculo. El aparato de la ópera presenta, como el teatro, la característica fundamental de enfocar la representación bien sea como *distanciamiento* o como *identificación*, según la orientación ideológica de la puesta en escena. Pero, a diferencia del teatro, la ópera añade algo esencial, la *música*, que la convierte en un *espectáculo de goce*. Esta es su finalidad esencial y al mismo tiempo el obstáculo para su renovación ideológica, que exige una reflexión teórica de con-



La Scala di Milano, hacia 1840



Wagner, Parsifal, Dec. W. Wagner

junto y unas opciones políticas. Además de claro, el objetivo de Brecht es exigente: «... transformar un instrumento de goce en una herramienta pedagógica y ciertas instituciones de diversión en organismos de difusión».

«Es impensable, por así decirlo, excluir la vieja ópera de la sociedad de hoy. Las ilusiones que nos ofrece cumplen una función social de la mayor importancia. La ebriedad es indispensable, nada puede sustituirla... si la vieja ópera sigue subsistiendo no es sólo por vieja sino sobre todo porque el orden al que sirve es el mismo de siempre. Sin embargo, tal afirmación no es ya una verdad absoluta, y nuevos horizontes se abren ante la ópera. Por culinaria que pueda ser *Mahagonny* (y lo es en la medida en que conviene a una ópera) ya tiene esta función de transformación social. Podría decirse que sigue confortablemente instalada en sus viejas costumbres, pero que por lo menos empieza ya (por distracción o mala conciencia) a trastocarlas... Y esto lo consiguieron cantando las innovaciones. Las verdaderas innovaciones atacan el problema de raíz».

«Mostrar» la ideología

La ópera puede encontrar varias modalidades para asumir esta función de transformación social. En primer lugar, la que escogió Brecht, según la cual la música adquiere una función precisa de distanciamiento, casi de distorsión con relación a la realidad social e histórica que pone en escena. Así, las *songs* en *La ópera de perra gorda* tienen por función la de enseñar el estrecho parentesco existente entre la vida sentimental de los burgueses y la de los bandidos. El mejor ejemplo es el dúo de amor entre el chulo y su novia: la *Balada del chulo*: «los dos amantes cantarán, no sin emoción, su pequeño "hogar", el burdel. De este modo y porque en ningún momento dejaba de ser meramente sentimental, utilizando todos los acostumbrados ingredientes narcóticos, la música contribuía a desvelar las ideologías burguesas». Para el espectador, debe quedar claro el contraste entre el aspecto sentimental llevado al exceso, presentado por la música, y la escena histórica-social cuyos elementos tiene a la vista: de la relación entre la escena y la música (que es la que emplea la burguesía para acompañar sus emociones) procede el efecto crítico, el distanciamiento, el «desplazamiento de acento». Esto, afirma Bertolt Brecht, caracteriza la *forma épica* del teatro, la única que en la ópera es fundamental. La forma épica «es narración, transforma al espectador en observador, despierta su actividad intelectual, le obliga a tomar decisiones». Al mismo tiempo, la operación mágica por la cual la música seduce «anegando» la acción en una duración fluida, queda anulada: la ópera *muestra* la ideología en vez de transmitirla.

Pero la modalidad de innovación básica que efectúa y que pide Bertolt Brecht, dista mucho de ser la



La ópera

única e incluso resulta inoperante en el contexto actual. Una comparación permitirá estudiar cómo la URSS concibe la función ideológica y cultural de sus óperas; quizá más como integración del pasado histórico en una sociedad ya transformada que como transformación social: el orden que sigue la ópera ya no es el de antes, los problemas son distintos y el realismo adquiere una dimensión histórica.

2. Idealismo y realismo: Bayreuth y el Bolchoi



R. Wagner

La comparación es más contundente al realizarse entre dos tipos de ópera, puestos en escena de forma diferente, en dos países de régimen político y de tradiciones culturales distintas: el festival de Bayreuth donde tan sólo se representa la obra de

Wagner y el espectáculo del Bolchoi donde se representan sobre todo óperas rusas. Todo difiere, todo se interpreta, todo muestra cómo se utiliza el gran aparato de la ópera. Primero veamos el contexto: lugar, ritual, condiciones materiales. En Bayreuth, todo se orienta hacia la glorificación de un hombre, incluso de una familia desde que Wieland Wagner, muerto hace unos años, comparte con su abuelo la fama e idolatría que éste suscita. El teatro, construido especialmente para la ópera wagneriana, e ideado por el propio Wagner, se encuentra en una pequeña colina, *la colina sagrada*; sobre el teatro ondea una bandera blanca con el monograma W. La sesión de ópera dura de las 16 a las 22 horas, con entre actos de alrededor de una hora durante los cuales uno puede comer, pero según sus posibilidades económicas, en alguno de los tres restaurantes escalonados en la colina por orden de altitud y precio. Se exige esmoquin y traje de noche, los precios son prohibitivos y todas las localidades están reservadas con meses de antelación. El ritual requiere que no se aplauda al final de *Parsifal*; que para llamar a los espectadores al comienzo de cada acto, suenen sinfonías especiales tocadas por músicos profesionales que no pertenecen a la orquesta de la ópera y que el mismo Wagner escribió; que no se aluda al papel de la madre de Wieland y Wolfgang Wagner, musa de Hitler, y que no se la vea en las calles de la ciudad. Incluso después de la guerra, después de la difícil recuperación de un Bayreuth comprometido por la aventura hitleriana, la atmósfera difiere mucho de la que describió el viejo Lavignac, autor de una guía para wagnerianos: *Viaje artístico a Bayreuth*, de 1897. Empezaba así: «uno va a Bayreuth como quiere, a caballo, en coche, en bicicleta, en tren y el verdadero peregrino debería ir de rodillas...» ... y así acaba una moderna guía turística: *En Bayreuth con Richard Wagner*, editada en 1960: «... es realmente un templo del espíritu donde cada año, durante un mes, el arte es soberano, donde las vanidades y las intrigas que son el clima habitual de las manifestaciones artísticas quedan en un segundo plano, y donde la música justifica su misión de lengua universal. Cuando Wagner creó Bayreuth quiso que Occidente entero allí se congregara.» Por el contrario, un espectáculo del Bolchoi no requiere ritual alguno por parte del espectador, nadie se viste de forma especial, hay muchos niños, los precios son moderados, cuesta más o menos lo que una sesión especial de ci-



A. Berg, Lulu, Dec. P. Cherau



ne. El ritual se desplaza: no está dedicado a un individuo, autor de una ópera, Wagner o Mozart, sino a la historia de un pueblo. Tal es la ideología pedagógica que se desprende del programa redactado para la actuación del Bolchoi en París en 1970: «los artistas del Bolchoi han venido a contar su historia. En este sentido son privilegiados. Ningún pueblo del mundo posee hasta este punto el don de la historicidad musical. La sociedad que revive ante nuestros ojos posee una realidad inimitable, simplemente porque sus intérpretes son los que antaño la componían. Príncipe o siervo, obrero o cantante, sólo el ruso de ayer, el soviético de hoy, posee la clave de su verdad consciente e inconsciente.»

Del ciclo de los dioses al ciclo histórico

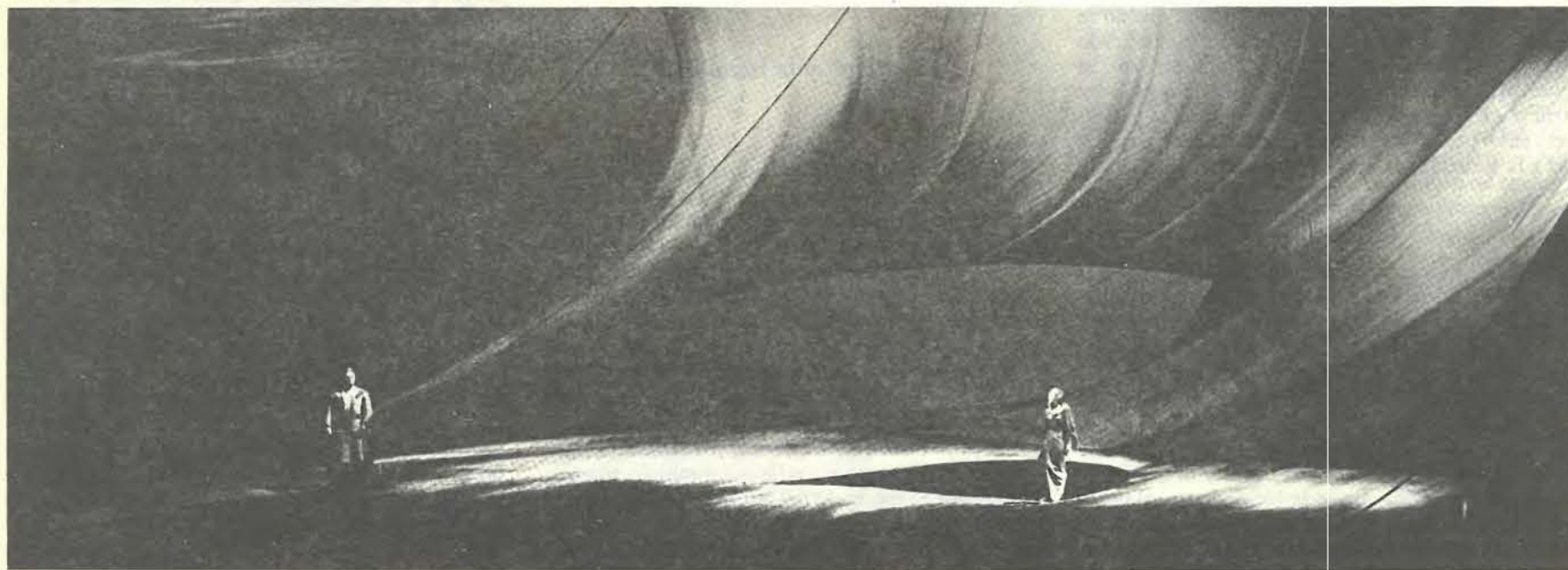
En ambos casos, lo que se representa se configura como *ciclo*: historia que se prolonga a lo largo de varios días con las noches separando representaciones que parecen tener un vínculo esencial. Una eternidad simbólica y repetitiva en el caso de Bayreuth, una historia épica y mítica en el caso del Bolchoi. El ciclo de la *Tetralogía*, corazón de las ceremonias de Bayreuth, muestra la historia del dios Wotan, sus amores contrariados, sus incestos y, de fatalidad en fatalidad, la historia de su crepúsculo hasta la extinción de la raza misma de los dioses. Otras tres óperas se intercalan en el ciclo: el amor y la muerte, *Tristán*; la redención por la pureza, *Parsifal* o *Tannhäuser*; y la más difícil de integrar en Bayreuth, fuente de múltiples conflictos entre críticos, *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, ópera sobre los poderes de la música, ópera que se burla de la ópera, única obra «distanciada» y crítica de Richard Wagner. En cuanto al Bolchoi, me limito a la presentación de las óperas rusas en París, cabe subrayar que de hecho está montada como propaganda y, por consiguiente, ofrece mejor que en Moscú, sus propias justificaciones ideológicas. El orden de presentación sigue «el hilo de Ariadna cuyo ovillo se empieza a devanar al alba». Se trata del alba de la historia de Rusia que la ópera permite seguir hasta la extinción no representada de la clase dominante. El alba o *El príncipe Igor*, de Borodine, y equivalente de la *Chanson de Roland*, muestra la lucha del estado de Kiev contra el mongol. La Edad Media o el estado de Moscú: *Boris Godunov*, de Musorgsky, y la lucha entre el zar asesino y el pueblo cada vez más consciente de su peso. El giro dado por la historia con la *Khovantchina*, de Musorgsky, historia de la banda de los Khovanski, aristócratas extraviados entre sus ilusiones místicas, sus intereses económicos y bajo la amenaza de la sombra de Pedro el Grande, que, al final de la ópera, prende fuego a la vieja Rusia. Viene después Petersburgo, primero en el siglo XVIII, con la *Dama de Pícaras*, «reto del dinero»; y *Eugenio Onieguin*, de Tchaikovsky, representación y burla de la clase dominante presa del romanticismo, a través de la nostalgia de los amores infantiles.

Ascetismo simbólico y «realidad» representada

La puesta en escena es el resultado lógico de estas dos orientaciones ideológicas, o más bien políticas. Wieland y Wolfgang Wagner supieron imponer en Bayreuth una puesta en escena despojada, o sea, privada de los accesorios del realismo que pedía Wagner: caballos de verdad para las Walkirias, un monstruo de cartón-piedra escupiendo llamas, el dragón Fafner, colgaduras medievales, para la puesta en escena de la aparición del Grial en *Parsifal*. Los hermanos Wagner, tanto por deseo de poner fin a los desfiles hitlerianos como por idealismo fanático, apuestan y ganan en el terreno del simbolismo eterno: cada accesorio de la escenografía desempeña el papel de un objeto casi sagrado: la lanza, el escudo de la Walkiria; cada elemento del decorado pide y exige la interpretación: la atalaya del segundo acto del *Tristán* se concibe como un falo, telón de fondo para el dúo de amor; el plató del conjunto de la *Tetralogía* es un anillo plano que, desarticulándose a medida que los acontecimientos se van agravando, se recompone al final en su desnudez original después del incendio final del Walhalla: *anillo de los nibelungos*, otro título de la *Tetralogía*, anillo de oro maléfico incompatible con el amor humano. Los vestidos son túnicas de cuero liso y sombrío, sin pretensiones de veracidad; la iluminación sustituye al decorado para evocar los múltiples bosques, las innumerables columnas en las que Wagner dispone a los individuos soportes de los dramas simbólicos. El espectador, cuyos ojos no se ven distraídos por ninguna figuración, ve juegos de luces, pocos personajes; fascinado por el discurso cantado, se entrega a lo que le presentan como «lo espiritual», eterna esencia del amor, del sufrimiento, etc.... Una excepción nos interesa: hacia los años 60 Wieland Wagner representó los *Maestros Cantores* de la manera más realista posible, con una sobreabundancia de decorados «verdaderos», un variado vestuario y una exacta reconstrucción de las procesiones de los gremios en la Edad Media. Escogió convertir el héroe, el tenor Helden, tenor heroico, un caballero andante oportunista y sin mucho dinero, que decide casarse con la rica hija de un maestro cantor, perteneciente a la burguesía de Nuremberg; mostró en la noche de San Juan, que se sitúa a mitad de la ópera, una fiesta carnavalesca, a la buena de Dios, mezcla de erotismo y comilonas. La reciente tradición simbolista quería que dicha ópera fuese la del amor puro, ya que el canto reúne, más allá de las convenciones, a los dos enamorados en una ciudad de cuento de hadas, donde el público, conmovido, asiste al triunfo de la virtud del héroe. La realista puesta en escena de Wieland Wagner se calificó de *vulgar* y se abandonó rápidamente. Vulgar era, en efecto, la palabra adecuada: *vulgar* viene de *vulgus*, la *masa*, demasiado presente en esta puesta en escena, amenaza para el público esteta de Bayreuth.

Lejos de Brecht, pero...

Es difícil imaginar la suntuosidad de los montajes del Bolchoi. Todo se representa con decorados de ciudades: campanarios dorados, cúpulas pintadas o canales helados configuran grandes estructuras arquitectónicas al lado de las cuales los individuos aparecen necesariamente reducidos, minúsculos, aplastados. Los incendios son tan *de verdad* como los caballos. Tan pronto se verá un edificio en llamas derrumbarse sobre el escenario (final de la *Khovantchina*) como una cabalgada (*El príncipe Igor*). El vestuario para la clase en el poder, excesivamente realista, derrocha oros, pieles y satén, herencia de un fastuoso pasado. Los montajes del Bolchoi desvelan la historia en su realidad épica: Pedro el Grande irrumpe en el escenario rodeado de soldados y banderas y la historia rusa se va haciendo ante los ojos del espectador: todo viene hecho para que uno recuerde al mismo tiempo que ve. Es justamen-

Wagner, *Tristán e Isolda*. Dec. G. Schneider-Siemssen

te lo que dice el programa: «lo admirable, en todo esto, es que los hombres y el tiempo mezclados nos aleccionen al ofrecernos una suntuosa enseñanza, velada por la fascinación del arte. Uno escucha, mira se conmueve, admira, *ignora que está aprendiendo*».

«Uno ignora que está aprendiendo —se conmueve». Dista mucho esta modalidad de espectáculo del que Bertolt Brecht buscaba en una innovación de la ópera. Se trata de una comparación que está al límite del simbolismo: dos tipos puros, excesivos, desmesurados con la misma ópera, la vieja ópera. Desmesura del culto espiritualista de Bayreuth, desmesura de la epopeya del pueblo ruso en los montajes del Bolchoi. El simbolismo de los hermanos Wagner está en el polo opuesto del fascinante realismo del Bolchoi.

Tan sólo la ideología y al análisis político permiten separar dos modalidades de representación. En un caso se trata de una empresa deliberadamente idealista que evita en los detalles de la puesta en escena todo lo que pueda recordar la historia, incluso novelada; en el otro, estamos ante una empresa intencionadamente realista, destinada a mostrar la historia pasada de un pueblo, su punto de origen y su punto de llegada; aquí es donde interviene la política en un cuestionamiento de Alemania Federal, por una parte, y de la URSS, país donde el socialismo es efectivo, por otra. El escenario político no es el mismo, lo que en él se representa tampoco. La puesta en escena; el público, la democracia del espectáculo, el efecto buscado y producido, se corresponden con las opciones políticas del capitalismo y del socialismo. El *efecto-ópera* no se puede separar de su contexto político.

3. “La irracionalidad del género”: Goce e irrealidad



G. Verdi

Para dar cuenta de la estrecha relación que existe entre lo político y lo espectacular en la ópera, hay que analizar el placer específico que produce la alianza del ver y del oír: esta fascinación, esta magia, este hechizo del que Brecht quiere que el público se

desprenda para acceder a una mayor conciencia política, pueden explicarse por el poder de la voz cantada, por una seducción específica.

Brecht analiza este placer específico: «lo irracional de la ópera reside en el hecho de que en ella se utilicen elementos racionales, de que en ella se busque una cierta materialidad y un cierto realismo cuando de hecho la música destruye todo esto. Un hombre que está muriendo, he aquí algo real. Pero basta que cante en el momento de su muerte, para que entremos en la esfera de lo irracional... *existe un vínculo directo entre el grado de goce y el grado de irrealidad*». El goce sería tanto más fuerte cuanto



La ópera

más marcado fuera el aspecto de irrealidad de la representación. Todas las aberraciones, las locuras de lo representado quizá provengan de esto. Esta relación tal vez pueda explicar el hecho de que desde Platón, el canto representado haya siempre sido rechazado por los filósofos idealistas, ¿como si la única razón fuese el placer del canto? Platón rechaza al poeta trágico, desterrándolo de la República, con los honores que se deben a un ser sagrado pero peligroso. Rousseau en su polémica con Rameau, rechaza en parte la ópera al igual que la armonía acusando a ambas cosas de decadencia, de cultura excesiva, como si el canto melódico por sí solo, cantado al unísono por inocentes vendimiadores en Clarens —en *La nueva Eloísa*— constituyera el único canto natural, no corrompido por los placeres ciudadanos. Kierkegaard, que en el estadio estético de su filosofía comprende y penetra la esencia del canto, la rechaza después, como si la seducción, demasiado fuerte, pudiera amenazar al hombre; para Kierkegaard, la encarnación misma de la ópera, el *Don Juan* de Mozart, es la *genialidad sensual* que no se detiene más que en el instante mismo, simbolizado por las burbujas de champán que Don Juan bebe, al igual que su vida, de un rápido y definitivo trago: el *Aria del Champán* de Mozart representa el peligro del canto: placer sin producto, sin resultado, contrario a la seriedad, exento de intereses concretos.

Leibniz y la ópera

Hay dos excepciones entre los filósofos: Leibniz para quien la ópera es el modelo mismo de la representación, máquina para mostrar lo real, para ostentar todos sus aspectos gracias a un aparato que tiene algo de casa de juego, de guñol, de laboratorio... Leibniz quien, en un texto poco conocido, *Extraño pensamiento relativo a una nueva clase de representación*, concibe la cómica idea de una «academia de los placeres» en la que «el canto y la música lo acompañarían todo», y que seduciría hasta tal punto a los espectadores-actores que formarían parte de ella, que el mundo de las mónadas y su divino ingeniero se les revelarían en toda su evidencia: una *ópera-teodicea*, prueba de la existencia de Dios. Leibniz no disimula las ventajas políticas de este teatro particular: «sería una cosa de suma importancia para el estado y un especie de confesionario político...» con Leibniz el placer de la ópera recuperado por la filosofía se ve desmultiplicado por la invención mecánica y utilizado directamente en el proyecto teórico, con fines ideológicos. Al mismo tiempo, tan sólo un filósofo del distanciamiento y de la reflexión indefinida podía concebir la verdad de la ficción y la fuerza de la ilusión: «pues habría que hacer caer al mundo en la trampa, aprovecharse de su lado débil y engañarlo para curarlo».

Al igual que Leibniz, Nietzsche sabe la fuerza que posee una ficción consentida: para él, la ópera es un mimo de los orígenes y se refiere a un tiempo perdido que el hombre trata de reactualizar constantemente. «Postula un tiempo primitivo en que el hombre vivía en familiaridad con la naturaleza, realizando así el ideal de una humanidad a la vez buena y artística»: la fascinación del canto y de la representación produce la ilusión de una escena armoniosa en la que la palabra, cantada, puede ser dicha mejor que ahora: lo que se perdió y la ópera vuelve a encontrar es la palabra cantada. Por ello, la ópera señala al mismo tiempo el fin del origen, el principio de su repetición indefinida, y el comienzo de la huella teológica. Con Nietzsche se verifica la idea de que el poder de la voz cantada podría no ser, en definitiva, más que el poder de la voz de Dios a través de la zarza ardiendo: toda voz sería una voz paternal cuya función inherente sería la de dominar y que infundiría temor, temblor y goce. De ser así, se comprende el escalofrío de los filósofos. La ópera amenaza a la razón clásica, al sentido de la medida de la estética de las Luces, en alguna parte, en un lugar en



el que ella no logra contener ya la *pasión*, la *emoción*, el *sentimiento* o, como veremos, *la masa*, lo que viene a ser lo mismo.

El "No" y la irrealidad

Ciertas formas de espectáculo, a mitad de camino entre la danza y el canto, propias del Extremo Oriente permiten entender mejor las técnicas vocales. Aparte de la ópera de Pekín, cuya tradición cultural de gestualidad ejemplar y demostrativa fue reutilizada por la revolución china, el teatro japonés arcaico, el *Nô*, manifiesta en la utilización de la voz y en la estilización de los personajes, trajes y gestos, un distanciamiento, una consideración en perspectiva de lo representado que corresponde precisamente a lo que Brecht persigue. Tanto la música como el canto del *Nô* sirven para evocar los fantasmas que, en la tradición japonesa religiosa y militar, reviven, en el pequeño escenario del *Nô*, su existencia, o más bien el acontecimiento clave de su vida. El espacio del *Nô* es un lugar donde lo natural cotidiano y lo sobrenatural se comunican a través de la música —ritmada e interpretada por muy pocos instrumentos— y de la voz: las técnicas de respiración *Nô* hacen salir la voz no del pecho sino del estómago. El efecto producido es escalofriante, fuera de lo normal, la voz nada tiene ya que se relacione con el uso humano en el sentido humanista clásico. Brecht rastrea estos códigos, estas convenciones que no se establecen tan sólo en el nivel de la voz: travestimiento sistemático, máscaras tipo (el demonio, la joven, el anciano), paso de danza que forman un lenguaje, trajes codificados, gestos mínimos. Inmediatamente se percibe la distancia entre el actor y aquello a lo que sirve de soporte: utiliza su rostro como una página en blanco. La *irrealidad* de la que habla Brecht a propósito de la ópera es de la misma índole: en el escenario de la ópera existen múltiples convenciones, nada es natural, y la distancia debería establecerse por sí misma, con más eficacia y capaz de suscitar *decisiones*, como dice Brecht, porque la ópera distancia su propia puesta en escena. Si la *identificación* es a menudo la explicación que proponen las reflexiones acerca de la ópera, como hemos visto con el programa del Bolchoi y en los discursos wagnerianos, si el espectador occidental cree estar viviendo en el escenario y conmoverse con el sufrimiento o la alegría cantados, es sin duda porque la mirada y la actitud no están acostumbradas al distanciamiento, acto político, forma política de escucha, que es para Brecht la condición de la renovación de la vieja ópera.

La voz del padre

Algunos logros de las ciencias antropológicas y ciertos datos del psicoanálisis permiten profundizar en la explicación del aparente hechizo del espectáculo de la ópera. Algunos etnólogos han recalado

el papel de la voz en las ceremonias rituales más cargadas de prohibiciones, instrumentos como los *rombos*, una especie de barritas terminadas por trozos planos de madera que vibran en el aire al girar sobre sí mismos, emiten sonidos roncacos, gimientes, cuya función es apartar del lugar del ritual a las mujeres o a los jóvenes no iniciados, según las circunstancias. En la religión judía, el *shofar*, cuerno de carnero, suena el día de las ceremonias de expiación; no deben oírlo ni las mujeres ni los niños; es la voz de Dios, reconocible por sus sonidos «brutales, terroríficos, gimientes, que suenan profundos y prolongados» descritos por el psicoanalista Théodore Reik. Si aceptamos la hipótesis psicoanalítica, que los cotejos de documentos etnológicos vienen a apoyar, toda voz cantada, toda voz fuera de su uso cotidiano tendría relación con la voz de Dios: es decir, con la voz paterna, ya que todas las figuras divinas, representadas o no, tienen por causa al padre. Así se explicaría la fuerza de la voz, su poderoso efecto afectivo, la incontrolable emoción que suscita. Existe incluso una ópera en cuya misma base parece estar esta idea: *Moisés y Aarón*, de Schönberg. Los dos papeles están claramente diferenciados: Aarón canta según el modo lírico habitual en la forma clásica de la ópera; sin embargo, Moisés utiliza el *sprechgesang*, el canto hablado, que no es ni un canto ni una enunciación hablada. Las dos formaciones son simbólicas: Aarón, el canto, es el becerro de oro, la masa, la incontrolable pasión de la idolatría; Moisés es la palabra sagrada, de hecho indecible para el hombre: ya que las últimas palabras de esta ópera inacabada son las de Moisés el pensador, el que no consigue convencer por medio de la palabra racional: «Me falta el Verbo». Los filósofos de la razón clásica rechazan quizás la ópera porque persuade sin razón, «hablando al corazón», como suele decirse, «esta voz del corazón, la única que al corazón llega», como escribe Musset en homenaje a la Malibran. Esto es la *sinrazón del género*, evocado por Brecht: en el género del espectáculo, la ópera es la sinrazón misma.

4. La estructura de los papeles en la ópera



Toda magia está estructurada según unas leyes precisas, previsibles y, por tanto, accesibles a una premeditación si se quiere modificar sus efectos. Este hechizo específico no es sólo consecuencia del canto, ya que sólo la ópera presenta el

canto en representación: encarnado en los personajes, actualizado en los papeles. Los papeles del canto, el reparto de las voces, y más aún, las estructuras —bastante fijadas— de las voces entre ellas —duo, trío, cuarteto, etc.— pueden analizarse, y mostrar entonces cómo la ópera posee medios técnicos para representar, con la distancia adecuada, si la puesta en escena es políticamente progresista, el conjunto social. El análisis total sería demasiado largo y requeriría múltiples ejemplos: presentaremos únicamente un esbozo esquemático, que evolucionará desde el papel solitario, el canto en monólogo, hasta el coro, la masa colectiva.

—El *Aria* clásica, monologada, desempeña la mayor parte de las veces el papel del discurso verdadero en una relación compleja y falseada. Momento de autoexamen —el pesado Falstaff tomando conciencia de sus ridículas pretensiones: «Va, vecchio John...»—, de la conversión espiritual —las escalas

de Doña Elvira engañada por don Juan una vez más y por fin desengañada—, la melodía famosa de Mario antes de su ejecución, recordando los momentos felices («O dolci bacci...»). No está ocurriendo nada en esos momentos; estamos ante lo patético puro, aunque un aria como la del champán, cantada como una victoria por un Don Juan que se cree impune, pueda producir la ilusión contraria.

—El dúo es de amor o de conspiración, es el acuerdo ficticio de un presente instantáneo e ilusorio. Acuerdo entre Tristán e Isolda, intercambio de sus identidades: «Yo no soy Tristán, soy Isolda...». Desacuerdo desde que el dúo cesa: Tristán e Isolda morirán separados, cantando cada uno una melodía solitaria. Acuerdo-desacuerdo: la seducción de Zerlina, la campesina, por Don Juan, el señor. El unísono dura el tiempo justo del dúo.

—Con las estructuras de *trío*, de *quatuor*, etc., intervienen los parientes, las clases sociales, el mundo real, repartido en voz, en partes, en segmentos. Examinemos un trío: aquél, especialmente impresionante, del final de *El caballero de la Rosa*, de Strauss. Tres personajes: la Mariscala, mujer madura, su joven amante y la prometida de éste. La Mariscala es excluida del trío: ocupa el lugar de la madre aceptando además la suerte que le ha tocado: ser abandonada. En este caso extremo, el efecto es tanto más sorprendente cuanto que las voces son tres voces de soprano (desempeñando el papel masculino un travesti): la estructura clásica del trío —un dúo, más un tercero excluido, fuera de juego, más viejo, más rico— se ve redoblada por la similitud de las tesituras. Examinemos ahora un quatuor: dos parejas, que, en la mayoría de los casos, tienen que intercambiarse —como en *Così Fan Tutte*— dos parejas, los criados, los amos (Papageo-Papagena, Pamina-Tamino, o el Conde, la Condesa, Figaro-Susana). Y un quinteto, el de *Los Maestros Cantores*, por ejemplo: dos parejas, una de criados, una de señores, Magdalena-David, la sirvienta y su compañero, Eva, hija del amo, y Walther, caballero arribista. Y un tercero excluido, de más edad, más rico, que ha adquirido, a través del arte del canto, la nobleza que Walther posee por la sangre: Hans Sachs, héroe burgués, eliminado, sin embargo, por el joven caballero. Los pequeños grupos de cantores funcionan por las estructuras de parentesco, por el reparto de generaciones, de clases, de rol social.

Los coros son en general de dos tipos: los grupos poco numerosos, como los invitados del baile que da Don Juan, como las damas de honor de la princesa Turandot; como los caballeros del Grial en *Parsifal*: como el coro en la tragedia antigua, el grupo, privilegiado en la narración de la ópera, evidencia el desfase entre el héroe y su grupo y muestra su incompreensión ante el acontecimiento; el grupo hace aparecer al héroe como representativo del grupo, y, sin embargo, diferente. Pero el coro, que dice la verdad, siempre, es la masa inmensa, que llena el escenario: la masa china en *Turandot*, el pueblo de Nuremberg en los *Maestros*, la masa ruidosa en la iglesia donde Floria Tosca viene a rezar, y las masas rusas: las que dan a entender a Boris Godunov su encubrimiento y su muerte, las que se dejan aplastar por Pedro el Grande, las que ponen en escena lo representativo histórico, y la muerte de los individuos.

Un último ejemplo nos permitirá hacer una especie de síntesis, ya que presenta casi todas las características de la ópera. *Don Carlos*, de Verdi, es una ópera cuyo tema versa al mismo tiempo sobre la prohibición del incesto y sobre el poder político: el rey de España Felipe II ha robado a su hijo el Infante Don Carlos su prometida, Isabel de Valois, hija de Enrique II de Valois, rey de Francia. Los dos jóvenes, no obstante, siguen queriéndose, lo que es incestuoso: durante toda la duración de la ópera Carlos llama a Isabel «mia madre». Este mismo Carlos, para no ceder a la tentación del incesto, dirige la revuelta de los Países Bajos contra su padre y trata de interceder en favor de los insurrectos; pero aunque Felipe II en persona cediera, el Gran Inquisidor,

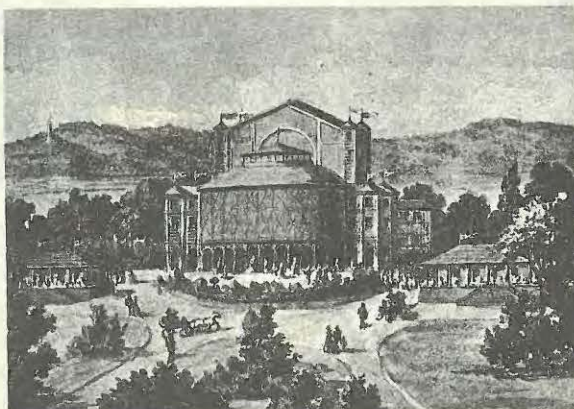
que vigila y decide todo, no cedería. En el momento en que Felipe II intenta matar a su propio hijo, con la ayuda de la Inquisición, la tumba de Carlos V, ante la cual se desarrolla la última escena, se abre, y Carlos V, padre de Felipe II, sale de ella para raptar a su nieto. Esta ópera barroca, inverosímil en cuanto realidad histórica, y que acaba en delirio místico, funciona como una perfecta ficción política donde los conflictos afectivos se desarrollan en el ámbito de lo político. El reparto de las voces corresponde a este doble conflicto: la pareja de amantes: tenor y soprano; los viejos, Felipe II, Carlos V, el Inquisidor, tres bajos; y una voz intermedia para el que pa-

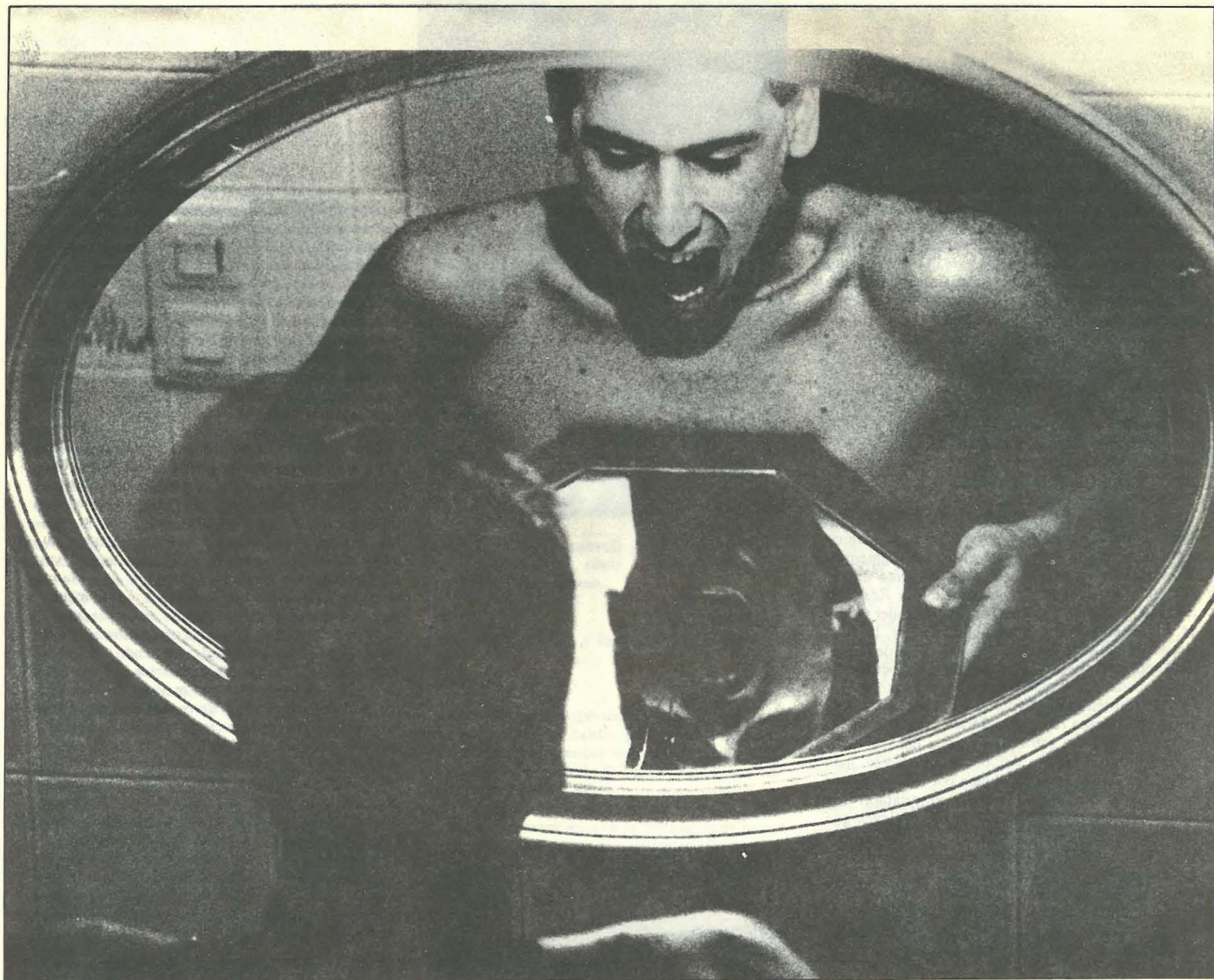
gará con su vida el papel intermedio que ha querido desempeñar; el barítono: el Marqués de Posa, amigo del rey y del Infante. Las masas están ahí: la masa española que adula tanto al rey como al hijo; los grupos particulares no faltan: los delegados de Flandes y sobre todo los judíos, que van en cortejo hasta la hoguera, reservada para ellos en el escenario. Los padres prohibidos y terroríficos son tres; y, como es justo, gana la muerte, Carlos V, sobre el padre real y sobre el padre espiritual. El exceso de este realismo es tal que se transforma en verosímil, ya que no se trata de lo real histórico, sino de ficción política: bien lo sabía Verdi.

Dos directores de escena, que no tenían nada que ver con la ópera, uno de teatro, otro de cine, comprendieron y utilizaron el efecto ópera. El hombre de cine es Visconti —que además puso en escena óperas reales—: en *Senso*, en *Bellissima*, la ópera juega un papel de fondo, de escena sugerida, y muy particularmente la ópera de Verdi, popular en Italia. *El Trovador* de Verdi con el que se abre *Senso*, anuncia la interacción de lo político y de lo afectivo que es el funcionamiento mismo de la película. El hombre de teatro, es Chéreau: en un montaje de *Ricardo II* de Shakespeare y despreciando toda cronología, Chéreau puntuó los entre actos con extractos de óperas: el primero es una melodía de *Don Carlos*, sin ninguna relación de contenido con el tema de la obra. Pero con una cierta relación de analogía, que hay que analizar: *Don Carlos* es realmente, como *Ricardo II*, el representante del peso del poder, de las prohibiciones que supone; y ambos montajes suponen una violenta crítica del poder real de derecho divino. El significado de la ópera desaparece entonces en provecho del significante ópera mismo: este significante condensado, donde lo político y lo afectivo presentan al público la escena en la que ellos mismos están necesariamente atrapados. La ópera muestra lo conflictivo en el lugar mismo en que se enraiza y se excede a sí misma.

Parece imposible concluir simplemente que la ópera como tal es una forma caduca de espectáculo, reservado a la burguesía de la que surgió. Si es verdad que la utilización de la ópera en Francia tiende a acreditar esta opinión superficial, es incuestionable que la *vieja ópera* puede inscribirse en una experiencia socialista como prueban los países del Este... Puede o bien ser utilizada por la burguesía como *diversión solemne y dedicada a la ilusión* (Brecht); o bien ser desviada de la ebriedad fascinante que la caracteriza y servir entonces para la puesta en escena del conflicto entre ideologías e individuos. Rechazar la ópera sería hacer tabla rasa del efecto específico producido por la combinación de palabras y música; es innegable que este efecto recuerda palabras como *magia*, *hechizo*, *fascinación*, pero sin duda esto corresponde menos a la ópera que a una reflexión teórica que no ha analizado todavía serenamente esta aparente *fascinación* musical y el provecho que una puesta en escena progresista podría sacar. Esto proviene, sin duda, de la insuficiencia de la teorización de la música; una de las tareas por realizar es emprender su estudio, así como una historia rigurosa del contenido de las ideas de la ópera en sus distintos periodos históricos: Mozart, francmasón, daba un contenido de ideas a *La flauta mágica*, Verdi a *Rigoletto*, Puccini a *Tosca*. La popularidad de la ópera es el signo de su importancia en la batalla cultural actual; queda por volver a pensar su teoría; su práctica, especialmente fundada sobre la imposición de un contenido de ideas a través de la música, se mantiene prácticamente sin utilizar. La ópera plantea por tanto tantas cuestiones a los que practican el teatro y el espectáculo como a los que practican la actividad teórica, probando así que las teorías del espectáculo forman parte integrante de la práctica materialista de conjunto.

• Texto publicado en *La Nouvelle Critique*. Versión al castellano de Joëlle Guatelli Tedeschi y Virginia Rodríguez Rochette.





Saturno devorando a su hijo

AUTORRETRATO

El autorretrato es una obra de arte que se ha desarrollado a lo largo de la historia del arte. Desde los primeros retratos de los faraones egipcios hasta los más modernos de los artistas contemporáneos, el autorretrato ha sido una forma de expresión artística muy importante. En este artículo, vamos a explorar la evolución del autorretrato y su importancia en el arte moderno.

El autorretrato es una forma de arte que se ha desarrollado a lo largo de la historia del arte. Desde los primeros retratos de los faraones egipcios hasta los más modernos de los artistas contemporáneos, el autorretrato ha sido una forma de expresión artística muy importante. En este artículo, vamos a explorar la evolución del autorretrato y su importancia en el arte moderno.



El autorretrato es una forma de arte que se ha desarrollado a lo largo de la historia del arte. Desde los primeros retratos de los faraones egipcios hasta los más modernos de los artistas contemporáneos, el autorretrato ha sido una forma de expresión artística muy importante. En este artículo, vamos a explorar la evolución del autorretrato y su importancia en el arte moderno.

El autorretrato es una forma de arte que se ha desarrollado a lo largo de la historia del arte. Desde los primeros retratos de los faraones egipcios hasta los más modernos de los artistas contemporáneos, el autorretrato ha sido una forma de expresión artística muy importante. En este artículo, vamos a explorar la evolución del autorretrato y su importancia en el arte moderno.

Luis Antonio de Villena, sin mala conciencia

OLVIDOS.— Podemos empezar por una descripción de tu jornada. ¿A qué hora te levantas?

L.A. de VILLENA.— Como término medio, me levanto a las doce y media o así, a veces más tarde, pero nunca después de las dos y media o tres, o sólo en caso muy extremos. Levantarse a las cinco de la tarde crea ya confusión. Me levanto y voy directamente a comer. Por desgracia, a veces he de madrugar algo para hacer únicamente cosas prácticas: ir al banco, leer las cartas y contestar alguna... Nada más comer vuelvo a casa: la tertulia de después de comer la detesto. Me encierro en mi gabinete a trabajar: leo, tomo notas, empiezo a hacer cosas, pero interrumpido por las inevitables llamadas telefónicas —a veces, muy bien venidas, otras no tanto—. Eso dura hasta las nueve y media o las diez, con un intervalo para hacer un pequeño descanso y prepararme una copa, sobre las siete y media o las ocho. Generalmente, he quedado para cenar y, como muy temprano, procuro que no sea antes de las nueve y media. Hasta aquí he sido muy metódico; me gusta serlo y es difícil sacarme de casa en esa fase. Después, hago lo que sea. En ocasiones digo, después de cenar, que tengo una cita, pero no es verdad y en realidad voy a ver si la consigo. Me dejo ir un poco por lo que salga, esa es la palabra, porque voy sin prisa. Todo ello, desde luego, con tal que no amanezca, porque el amanecer me deprime enormemente. Para esa hora, aunque sea cinco minutos antes, tengo que estar en la cama. Es algo vampírico, desde luego, pero yo a Drácula lo veo muy bien; como un ideal muy decadente y perfecto: esa especie de odio de Drácula hacia las cosas y al mismo tiempo su ternura, su halo distinguido, todo eso me parece muy bien.

Lo que se puede saber de la vida de Luis Antonio de Villena hasta una cierta edad, está recogido en *Ante el espejo*, un libro de memorias de adolescencia originalmente escrito dejando los nombres verdaderos de las personas que en él comparecen, sustituidos luego por otros nombres inventados. El relato llega hasta el final de la vida colegial —en el colegio de El Pilar—, y deja a Villena a las puertas de la Universidad. Lo último de que se habla es París, ciudad a la que llega a llamar *patria*.

De París al aburrimiento

L.A.V.—En aquella época, para mí París era un ideal. Había ido bastantes veces y me sentía bien allí. Al principio,

Entre la erudición y el exhibicionismo, menos devoto ya de la elegancia y más cercano a la mitología del vencido, Luis Antonio de Villena habla aquí, más que nada, de sí mismo. En su caso, había que empezar por ahí. Pertenece a una generación que gozó con la novísima ruptura del esteticismo culto. Y se revela altamente consciente de los límites de aquel juego y de todos los juegos, incluido el de la felicidad.

OLVIDOS quiere agradecerle de manera muy especial su autorización para publicar el relato inédito que acompaña a esta entrevista.



Algarra/Garrido

hablaba francés con muy buen acento; luego lo dejé porque me dijeron que eso era de mal tono, debía notarse algo la condición de extranjero en París. Y sí, le llamaba *patria*. Es curioso: ahora me acusan de haber hecho un poema patriótico (*Patria mía*, que es un título de Pound). En esto, he tenido un cierto problema: por un lado, me he sentido muy español, pero por otro he tenido mucha nostalgia de no haberlo sido, de no ser francés o de cualquier otro sitio que no te obligase a definirte sobre los toros o tantas tragedias como hay en lo español. París era, por eso, una idea mítica, un lugar de cultura, entendida también ésta como la forma de vida. Francia era París, porque era lo que mejor conocía. Del resto, recuerdo a una gente muy distinta que era esa burguesía que ha dado Francia, llena de virtudes tradicionales, que son algo verdaderamente tedioso y tras cuyo cultivo sólo queda bostezar.

O.— *Ante el espejo* acaba cuando vas a entrar en la Universidad. Desde entonces hasta ahora, ¿qué ha pasado?

L.A.V.— Todo, o casi todo. Aunque quizás, a mí no me haya pasado nada, porque la infancia fue demasiado rara: ese libro tiene sólo tres o cuatro adornos, el resto es verídico. Fue una infancia de una gran rareza y una enorme represión íntima. Pero en fin: 1974 es un año fundamental en mi vida, el año en que he sido más feliz —si es que esa frase se puede decir—, porque tuve una gran explosión vinculada, por cierto, a Granada, a una historia de amor *que estaba aquí...*

O.— ¿La Universidad, Luis Antonio?

L.A.V.— La Universidad no fue importante como tal; lo importante era lo que yo hacía para mí como vida literaria y todas esas cosas, pero nunca la Universidad, porque aquello era aburridísimo. Aunque en realidad no lo era, con las continuas agitaciones y tal. Pero yo era un chico más bien de derechas —de derecha rara, porque se trataba de una derecha extraña que hacía que los de derechas no me consideraran de los suyos y los de izquierdas tampoco.

O.— En esas cosas, se suele equivocar más la izquierda que la derecha. La derecha, en sus gustos, no se equivoca.

L.A.V.— Lo que sucede es que yo veía aquello muy simple. No conocía otra cosa, pero aquello me parecía muy elemental y no me llenaba. Por supuesto que estaba en contra de Franco y todas esas historias. Pero hay recuerdos de aquellos días que no me gustan: ¿por qué aquella chica que daba tantos

gritos tenía que decir «joder, compañeros, callaos», por qué tenía que vulgarizar de esa manera? No era preciso, y lo fui descubriendo con otros amigos con los que fui entrando mucho más en cosas políticas.

O.— Has utilizado el verbo *vulgarizar*. ¿Qué significa?

L.A.V.— Convertir todo en algo sin estímulos, hacer lo que hacen todos sin pensar tú si podrías hacer otras cosas, unificarte porque sí, sin haberlo meditado previamente, hacer que todo sea trivial cuando las cosas pueden ser importantes, tener misterio...

O.— Tu primer credo político, en los años colegial, fue monárquico, y en tus memorias lo calificas de *teatral*. ¿Lo ha sido también el resto?

L.A.V.— Tengo, como todos, muchas facetas, pero hace po-

ELEGANTE

«Tiene dos sentidos: elegante desde el punto de vista *snob*, es decir, el mundano por el que siempre he tenido debilidad, aunque es una debilidad de las que menos me gustan de mí mismo. Está luego elegante como una concepción de mundo: yo soy un idealista, claro, y estaría muy bien que las formas se perfeccionasen, que tuviesen un significado. Pero no voy a quitar que a veces lo elegante no sea para mí una actitud mundana, sobre todo en una época; quizá ahora me voy curando».

EXHIBICIONISTA

«A veces me ocurre que empiezo a comportarme como si fuera un teatro donde hay mucha gente delante. No sé por qué me sucede, sólo sé que sucede: he estudiado su mecanismo en mí, lo puedo controlar un poco, pero es absolutamente natural en mí. Cuando empieza a suceder, es una especie de Dr. Jekyll y Mr. Hyde».

co, hablando con Paco Brines, él me decía que muchas veces tiene que defenderme cuando le hablan de mí como una persona que *hace números* y teatraliza ante los demás, y que él contesta que yo no soy así. Le agradezco enormemente la defensa, pero sí soy así. Lo que ocurre es que no soy así con él o con vosotros, porque nadie es así con uno, cuando está con alguien que de verdad es amigo. En estas ocasiones, tengo un yo sosegado y hay diálogo y penetración, salen temas e ideas... Pero si hay mucha gente alrededor, de manera absolutamente natural yo pierdo el sosiego y empiezo a comportarme de otra manera: empiezo a manifestarme de una manera más estruendosa y más llamativa y hago mucho teatro. De repente —y soy consciente de ello— empiezo a sentir esta otra faceta mía, que no es fingida, sino real... Por ejemplo, tuve una época, a principios de los setenta, que yo iba muy aparatoso porque me ponía una serie de cosas extrañas que la gente no llevaba. Y recuerdo una conferencia en Madrid: previamente, me había puesto un maquillaje blanquecino en la cara, y ojeras, y me había vendado las muñecas con mercromina; iba cadavérico y entré a la sala ayudado por un joven, andando con dificultad. Dí la conferencia normalmente, pero veía el revuelo en la sala desde que, al empezar, me subí los puños para que se vieran las muñecas falsamente ensangrentadas. Luego, en la cena, un amigo me dijo todo eso de que no sabía nada, que los amigos están para un mal momento, que no dudara en llamarlo si en otra ocasión... Le explique que no me había pasado nada y que necesitaba hacerlo por una mezcla de vitalidad y estética. Siempre me han parecido mal las personas que hacen una cosa y piensan otra. Si uno cree en una estética, se tiene que notar en su vida.

ERUDITO

«Nada me parece tan bonito como saber cosas. Lo que pasa es que para mí la palabra erudito tiene un sentido vital, y la mayoría de los eruditos que yo conozco no lo tienen. El modelo de erudito era Petrarca, que tenía una vida intensísima en todos los sentidos. Parece que el saber se convertía en una manifestación de la intensidad de la vida, que uno vivía una vida más intensa sabiendo más y, por tanto, viviendo más».

VENCIDO

«Es una actitud que siempre me ha seducido y me seduce. Es el que ha puesto mucho en la apuesta: una persona que juega fuerte sabe que va a perder pero que ha merecido la pena la jugada. Podría decirse que es el mito de Ícaro, porque uno aspira al sol y ya no puede aspirar a otra cosa más, porque sería miserable, aunque te caigas. Siempre he tenido un enorme desprecio por las personas acomodaticias y una enorme admiración por las personas que quieren ir hasta el final, aunque ese final sea imposible por muchos motivos y vengan a caerse, a ser vencidos».

El teatro novísimo

O.— El teatro no es sólo una representación o un juego de la mentira. También es situarse cuidadosamente ante un papel y cumplirlo. ¿Qué hay de teatro en la cultura de los novísimos?

L.A.V.— Había una pequeña parte de teatro, precisamente por la ruptura. Siempre que se está en contra de algo se tiene que hacer evidente, y para lograrlo en el momento tiene que haber teatralización, que se logra a base de exageración de formas, de subrayados. Como ocurría, por ejemplo, con el desdén absoluto por la poesía social: si alguien te decía que *Ángel fieramente humano* estaba muy bien, tú podías contestar que, ciertamente, hay cosas de Blas de Otero que están muy bien, pero nunca en público. Y eso era teatro.

O.— Pero no se trata sólo del teatro respecto de los demás, sino de los novísimos respecto de sí mismos.

L.A.V.— Yo no veía teatro en otros muchos. Nunca me ha parecido que Gimferrer sea una persona teatral, en absoluto, y tampoco me lo han parecido Guillermo Carnero o Antonio Colinas. Ese ingrediente lo tuvimos los más jóvenes.

O.— Pero en los novísimos había una idea muy consciente de cumplir un papel, de que estaban formando una generación, cosas que, por cierto, se ha cumplido a rajatabla.

L.A.V.— No me acuerdo muy conscientemente de formar parte de una generación —me refiero al año 71—. De lo que sí era consciente era de formar parte de un momento con unas prioridades estéticas determinadas que, en mi caso particular, se transformaban también en manera de vida. Recuerdo un día que nevó en Madrid, en marzo del 71, y Luis Alberto de Cuenca y yo, que habíamos quedado esa tarde para leer unos poemas, unos sonetos muy decadentes que

luego no publicamos, decidimos que había que ir a un sitio contrario, y elegimos un lugar tropical que se había inaugurado entonces, un bar polinesio muy lujoso y en aquellos tiempos nada habitual. Llegamos con los abrigos de piel puestos, y recuerdo eso como una especie de gran desquicie estetizante, pero era totalmente, por lo menos en mí, muy verídico, era una historia que tenía que ver con mi vida porque era verdad. Tan verdad era que yo iba así a la Facultad, lo que me traía muchísimos problemas, porque la gente opinaba mal de mí sin conocerme, solamente por mis entradas gestuales en clase: llegaba tarde y me quedaba en la última fila. Era un atrevimiento muy grande, y más tarde me enteré que me llamaban *Gustavito y sus modelos*; me enteré después por un chico que luego se hizo amigo mío, pero me confesó odiarme en ese momento y me contó que una vez estuvo a punto de esperarme a la salida para pegarme. Yo era odiado, pero no sabía por qué. Hacía eso porque para mí era una manera de vivir.

La conciencia y el sol

O.— Quizás sea, por lo que acabas de contar, un buen momento para esta otra pregunta. ¿Es cierta la impresión, tras la lectura de *Ante el espejo*, de que careces de mala conciencia?

L.A.V.— Yo no he tenido nunca mala conciencia, es verdad. Lo que sí tuve es una gran crisis religiosa a los dieciséis años, justamente al entrar en la Facultad. No había sino nunca muy religioso, pero la crisis vino porque había un gran desajuste en el fondo entre cosas que había aprendido y cosas que yo no sentía, cosas que me habían dicho que estaban bien y cosas que me pasaban. Fue una crisis muy fuerte, tanto que el pensamiento del suicidio apare-

ció entonces por primera vez, y seriamente. Pero no tenía mala conciencia de nada. Me parecía que el mundo estaba mal hecho, que uno aspira a muchas cosas y no las va a tener, que todo funciona mal, aunque se quiera mejorar. Ese desajuste, unido a aquella crisis —que, repito, debió ser más de adolescencia que de tipo religioso—, es lo que me hizo ser profundamente infeliz, hasta darme golpes con la cabeza en el suelo para ver si me pasaba algo. Y empecé a dejar de sufrir en un viaje a Marruecos, del que probablemente vengan mis vinculaciones con el sur. Fui con unos amigos que había conocido en la Universidad, medio *hippys*, y fue el primer viaje que hice digamos destutelado, sin familia y sin ir a casas o a sitios donde podía encontrarme

con la familia o gente familiar. Pasó una cosa curiosa: en casa me dieron mucho dinero por ser la primera vez que salía y por si pasaba algo, pero yo fui en plan *hippy*, me dejé crecer el pelo, etc. Primero tuve muchas contradicciones: íbamos a las pensioncitas que hay en Marruecos, verdaderamente miserables, donde la habitación era un jergón sucio y la puerta ni cerraba. Pero había que hacerlo. Luego, después de tres o cuatro días me di cuenta de que tenía un montón de dinero, y entonces me fui a un hotel de lujo en Fez, un hotel verdaderamente fascinante. Nada más entrar, con la pinta que llevaba, me miraron fatal, pero como hablaba en un francés que no se podía corresponder con la pinta, el hombre me dijo muy amablemente que el hotel tenía por



Paco Quiroga

costumbre cobrar por anticipado. Yo estaba muy habituado a viajar y conocía bien la mecánica de los hoteles, de modo que contesté, con una actitud muy de señorito, que sabía que eso no era cierto pero que pagaría por adelantado. Aquello me convirtió en una persona tan respetada en el hotel que pudieron venir todos los amigos a ducharse a la habitación. No tuve allí ninguna experiencia sexual, de lo que me arrepiento, aunque sí muchas posibilidades; debía quedar en mí algún freno. Lo importante es que vi, por primera vez, el mundo del sexo vivido con una gran naturalidad, y lo uní al clima, a aquel sol. Quizás sea de entonces que el sexo libre esté unido en mí al sol. Supe luego que eso mismo le había pasado a Lord Byron y me alegré, naturalmente.

O.— Has dicho que entre Lord Byron y Kavafis, siempre elegirías a Lord Byron. ¿Por qué?

L.A.V.— La figura de Kavafis no me interesa mucho como persona. Me gusta como poeta, naturalmente, pero poco más. Me parece que Kavafis asumió un papel de perdedor algo triston, no en plan exhibicionista. Me siento más cerca de las actitudes de Lord Byron que de las actitudes de Kavafis. Lo que sucede es que hay esa famosa historia de que en la poesía española, últimamente, abunda una línea cernudiano-kavafiana, y es una de las mayores falacias que se pueden decir. Porque lo que se quiere decir es otra cosa: Cernuda y Kavafis no tienen nada que ver como poetas, estilísticamente, de forma que eso es una frase malintencionada, porque lo que se quiere decir es otra cosa que, por lo menos, se podría decir más claramente.

O.— En tu conferencia de ayer, cuando hablabas de la juventud como renovación y dibujabas el paisaje de la poesía española, hablaste de la poesía social y pasaste de pronto a los

novísimos. ¿No había ahí un salto sobre la llamada Generación de los 50?

L.A.V.— Sí, pero ahí estaba siendo fiel a la idea de entonces, es decir, a la de principios de los años 70, en que la Generación de los 50 era, para mí y poco para la gente de mi generación, una especie de hueco. No estábamos en contra de ellos ni tampoco a favor, entre otras cosas porque los conocíamos mal. Nos parecía una gente que, en líneas generales, en efecto se había despegado de lo estrictamente social, pero no estaba en la gran eclosión esteticista y culturalista con aquella voracidad por todo lo que había. Recuerdo cuando leí, en el año 1971, un libro de Brines. Entonces, no lo conocía personalmente, alguien me había hablado de su poesía y ojeé ese libro. Hubo algunos detalles que me atrajeron y lo compré, pero lo veía como un libro muy menor donde todavía se veía demasiado la cotidianidad de la vida, frente a la gran selva cultural que a mí me fascinaba. Después, fui descubriendo toda esa poesía y me di cuenta de que ya había hecho una gran ruptura. Lo que ocurre es que esa ruptura no fue estridente, y esa es la diferencia con los novísimos.

O.— Ahora mismo, tu juicio, si no moral, al menos intelectual, sobre la realidad que te rodea, es un juicio bastante negativo en general.

L.A.V.— Sí, porque me parece muy pobre. Se han caído muchas cosas que no han sido sustituidas por nada, sólo por pequeñeces o pequeños taponcitos. Me parece que en un momento más optimista la gente más corriente, la gente que no es especialmente genial, puede vivir muy bien, puede tener muchos resortes en su vida y por tanto, de alguna forma, ser feliz o realizarse. Pero en un momento pesimista no, sólo se puede realizar la gente muy fuerte, la gente muy genial, y eso es más

injusto, porque sólo permite que se salven los mejores, lo cual está muy bien desde un ángulo, pero es injusto desde otro.

O.— En un mundo así te será difícil encontrar algo así como lo que llamamos maestros, o por menos referentes.

L.A.V.— No, porque para mí el mundo cultural es un mundo sin edades y maestros son todos los que me interesan, con una cierta categoría. Yo no sé por qué, quizá por vanidad, pero nunca me ha gustado la palabra maestro, y sin embargo admiro a mucha gente y experimento un gran placer en la admiración. Además, tengo un sentido muy serio de la cultura, porque no hay ningún problema en irse enganchando; eso no te resta individualismo, se puede ser ferozmente individualista y estar enganchado a toda una cadena de tradición. Pero quizá eso sólo se aprende estudiando.

O.— Y estudiando ese mecanismo de evolución en la poesía, ¿tú crees verdaderamente que lo que se dio en los novísimos fue una ruptura, o fue vivir algo marginalmente muchas de las salidas que ya estaban, por ejemplo, en la Generación del 27?

L.A.V.— Si se analiza todo el ingrediente que había en los novísimos factor por factor, tú ves que, en realidad, casi nada era una novedad. Todos esos factores habían estado ya en alguien antes. El problema estaba en que no los habían tenido a la vez y aquí se daban juntos, en una mezcla enorme y abundosa. Por otro lado, a veces se habían utilizado, no en un sentido cultural, sino de manera natural, y aquí se utilizaban como circunstancia histórica. No se inventaron los factores: el esteticismo ya estaba antes, naturalmente, y el surrealismo ya se había hecho, y el gusto por los *mass media*, en España no, pero en otras partes sí. El problema era que ahí se juntaban, se daba todo a la vez porque había que quemar eta-

pas, y en segundo lugar funcionaba como una ruptura. A veces me pregunto cómo hacer ver esto a la gente que no lo ha vivido, porque había gente incluso de la Generación del 50 que tenía una especie de raro miedo, como si estuviera ocurriendo un desorden impropio en toda aquella historia de los novísimos, que a ellos les parecían, en general, bastante malos como poetas, pero que presentaban un extraño desorden porque estaban desmoronando algo. Y esa es la más absoluta y pura sensación de que funcionaba la ruptura: para que funcione la ruptura, el de enfrente tiene que notar que pasa algo, y lo notaban, lo notaban muchísimo. Luego, tres o cuatro años después, vieron que no era tan fiero el galgo como se pintaba.

Inédito

Inédita carta latina de Fernán Pérez de Guzmán, Señor de Batres, a don Alonso de Cartagena, Obispo de Burgos, su amigo.

Luis Antonio de Villena

Solemos pensar que vivimos tiempos duros. Que el que nos toca vivir es un siglo de hierro. Somos menesterosos, y echamos en falta continuamente cosas. Es más que probable que esto haya sido siempre así, siempre. Me venían a la cabeza tales ideas (que muchas veces he sentido como propias) al leer la carta que a continuación traduciré, una de las muchas que aún permanecen inéditas del copioso epistolario (castellano y latino) de los dos personajes arriba citados. Me pareció de repente reconocerlos a ambos, y noté, con indebida sorpresa, que éramos y somos los mismos.

La carta está fechada en Enero de 1436. Fernán Pérez de Guzmán (que tenía entonces sesenta años) llevaba apenas cinco retirado de toda actividad e intriga caballeresca, en su señorío de Batres. Su última gran hazaña había sido en 1431, durante la célebre, gloriosa e inútil batalla de La Higuera, defendiendo en la pelea a las emboscadas huestes de su sobrino el Marqués de Santillana. Se nos dice (en las Historias literarias) que Pérez de Guzmán era un hombre ecuaníme y recto, de vivas aficiones morales. Tal vez no sea incierto, pero me inclino a creer que, ante todo, era un desengañado. Un hombre que se dió cuenta tarde de lo bello, terrible y vano que es amar el mundo... Sin duda gustó de las letras desde su juventud —mirándose trovador de varias damas— pero lo cierto es que no fueron las letras ni los estudios su primer sueño, la vida que se soñó erigir como un monumento. Aspiró al poder, a la fama, a la gloria, al dominio. Fue galante, intrigador guerrero, y puso cuanto empeño pudo en el ajedrez de su tiempo. Sabemos que se equivocó —tomando el partido contrario al del poderoso Condestable Don Álvaro de Luna— y que, por ello, padeció breve cárcel y —decía él— no le habían pagado sus hechos heroicos. Pero la verdad es que sus dispersos y brillantes hechos de armas (recordemos los paladines, la bazarra y el lujo del otoño de la Edad Media) los hizo probablemente solo por sí mismo, buscando contemplarse radiante en las pupilas que le contemplaban. No hizo nada por nadie. Quiso ser uno de los mejores —acaso lo fue— pero finalmente le falló la jugada. Y entonces (con casi cincuenta y cinco años, muy canoso el recio pelo y pecosas las manos afiladas) entonces decidió retirarse del mundo, entre libros, historias y miniados códices latinos. Como tantos videntes, el señor de Batres, en un momento dado, se percató de que la vida —la codiciada y dorada vida— no existe. Breves, efímeros momentos de fulgor, y todo lo demás vacío. Así es que se dedicó a fabricar —desengañado— la vida escribiéndola: Contando y traduciendo historias ¿qué es la vida?, pensaría. Sencillamente, únicamente un *Mar de historias*. Claro que entre el inicio de su bucólico y horaciano retiro y la carta que sigue había ocurrido un

mínimo (sí, mínimo acaso) pero terrible suceso.

A Pérez de Guzmán le gustó César y Salustio —el seco y eficaz Salustio— porque entendió entre sus líneas vivas (y no ceniza como los cricones viejos) que ellos también se habían dado cuenta de la falacia, de la engaifa de la vida. Creer que se vive e irlo perdiendo todo, aceleradamente, como la arena amarilla se va de la clepsidra... El autor de las agudas *Generaciones y Semblanzas* fue un gran vividor, y como tal —en las puertas de su vejez, y antes quizá— un gran desengañado. Murió —en 1460— con ochenta y cuatro años, sabio sin duda, como quien ha contemplado caer cuanto amó y cuanto había odiado. Y muy probablemente (en esos tiempos últimos solitario y achacoso) notando la misma sensación que en todo momento deja traslucir su carta: La vida era sin dudar mentira (aunque se adornase tantas veces con rayos de sol y vestimentas chapadas), pero la vida construida entre el placer de las letras y la memoria ¿era más cierta? Mejor, indudablemente lo era. ¿Pero era además más cierta, más verdadera? ¿O una y otra eran un sueño, un extraño, conturbado y brillante sueño, del que uno —por lo mismo evanescente de su esencia— anhela despertar? Treinta años de soledad, otros treinta de luchas y de corte, y el tiempo infantil y dulce de la juventud. ¿Dónde iba todo, palafrenes, bordaduras, ministriles y cimeras, libros y bellas palabras, a qué hondo pozo o a qué verdad más nítida y más cierta iban a dar, juntos y caóticos? Por supuesto el señor de Batres no llegó a saberlo. Pensó —como nosotros— que había vivido malos tiempos. Y muy cerca de morir creyó que sólo una cosa cuenta, sólo una, el presente. Que sólo quien vive el ahora vive. Pero que —desgraciada y absurdamente— nos atenazan dos inexistentes realidades, dos vanas sombras, dos voraces inconsistencias. Pues ni pasado ni futuro existen. Solo existe el *ahora*, y el ahora se va y huye mientras lo dices.

El destinatario de la epístola era un hombre distinto. Un gran humanista, que creía haber hallado la verdad —puesto que no había nacido en ella— en la que, por aquel entonces, suponía estar bondadosa y firmemente sentado como en un sitial labrado y vacío. Don Alonso de Cartagena, hijo de un judío converso, había tomado ese nombre (huyendo de unos apellidos que claramente denotaban su semítico origen) de la sede de su primer obispado. En el momento en que se cartea con Pérez de Guzmán es obispo de Burgos, una de las sedes más importantes y antiguas de Castilla, y un reconocido docto. A Don Alonso (ocho años más joven que el señor de Batres, aunque moriría cuatro antes que él, o sea, en 1456) su origen judaico no pareció interesarle nunca lo más mínimo. De hecho lo lamentó muy en secreto. A él —hombre serio, apasionado, digno, anheloso de un laurel siempre verde— le hubiera gustado nacer romano: Séneca o Marco Aurelio. Hermosas

y sobrias cabezas que supieron la infinita vaciedad del todo y también su grandeza. Alonso de Cartagena había acudido al concilio de Basilea donde trabó amistad con importantes humanistas que se gloriaran de su trato. El propio Eneas Silvio le alabó abiertamente. Infatigable lector, amante de la Antigüedad y de su fasto, Alonso de Cartagena —traductor de Séneca y de Cicerón al romance y autor de hermosos opúsculos latinos— estaba absolutamente seguro de su solidez. Comprendía y sabía que es caedizo el mundo, y sospechaba que no le daría tiempo a concluir los trabajos que se había propuesto, pero sabía asimismo que era un ser digno, sensato, justo, equilibrado y sabio. Y era consciente de su excelencia, y no hablaba, no decía nunca nada de su origen. El señor de Batres —que admiraba las obras sabias del obispo, al que sólo en una ocasión había visto— le escribía como a hermano mayor (aunque en edad no lo fuese, como sabemos) en sabiduría, religión y certeza. Creía el señor de Batres, que Don Alonso era un hombre feliz, y sabio, espejo de los antiguos, y que para él no existía ni habría existido la desdicha. No sabía que Don Alonso, voluntariamente, se había limitado a sí mismo en un círculo ardiente. Pero que feliz —por estable— sí era. No *beatus* al modo de Horacio, sino aplomado, sólido, como quien posee un cetro y su mano lo exhibe. Como quien desde su rica y estrecha cámara no quiere mirar afuera.

La carta es esta:

«Don Fernán Pérez de Guzmán, señor de Batres, a Don Alonso de Cartagena, Obispo de Burgos. Salud.

Muy reverendo y no menos muy amado señor:

Se extrañaba vuesa merced en su carta del mucho tiempo que no sabe de mí. En lo que veo no ser el mundo tan acelerado como lo creemos, o que mi retiro está dando frutos. Es el caso que hará algo menos de un año, mi sobrino el señor Marqués de Santillana, impetuoso y altivo y muy dado al servicio de la cosa pública, vino hasta aquí a rogarme que le acompañara en una cacería del jabalí por sus tierras del sur. Vuesa merced supondrá que ni mi edad ni mis ganas andaban en ello. Pues si nunca me ilusionó el arte venatorio, ahora me duelen los huesos cuando subo a caballo, y —por disuadirme más— la lectura de los filósofos me ha hecho hallar vanidad en muchas cosas. La Escritura lo dice también: Que todo es vanidad. Mas como no hubo manera de apaciguar a Don Íñigo, que parecía no acostumbrarse a verme viejo —porque en otros tiempos, siendo él casi muchacho, cabalgamos mucho— otorgué al fin, obteniendo de él que la excursión fuera breve. Convenido todo, mandamos disponer cuanto hacía falta y partimos. Comenzaba el otoño, y era yo feliz viendo la felicidad de mi sobrino. (La noche antes de la partida, junto al fuego que mandé encender, tañó para mí y me cantó unos versos nuevos que había compuesto; versos que aunque mundanos como cosa de



joven, moviéronme a ternura, pues me recordaban lo arrogante y vividor también que yo había sido).

Lo que sigue ocurrió el día segundo de la caza. Y fue el toparnos, por aquellas sierras, con una partida de jinetes del rey de Granada. Hubo una escaramuza, peleamos, y pusimos en muy breve plazo a los moros en fuga, dejando a dos de ellos en el suelo, muertos. Dos de nuestros hombres —caballerizos de mi sobrino— recibieron heridas en los brazos, yo fui el tercer herido. Vuesamerced excusará que mi letra parezca no atreverse a llegar a este punto, y desista, más de lo habitual, de todo ornato retórico. Un sable sarraceno me cruzó de un extremo al otro el rostro. El ojo se salvó por poco, pero la nariz fue muy cortada, y también la boca. La sangre me brotaba abundantemente. No puedo recordar si chillé de dolor, y luego perdí el conocimiento. Por gracia de Nuestro Señor Jesucristo, venía con nosotros un físico, que supo limpiar y aplicar emplastos y raíces a la herida, que comenzó a cicatrizar a los pocos días. El corte no había sido demasiado profundo, pero la cara me quedó desfigurada por completo. Rota la nariz, aplastada. Una larga botana, y los labios, como restos de palpos, como pedazos de una extraña fruta. Retornado a casa, me hice fabricar una máscara con cordobán fino y seda oscura. Los ojos ven, y un orificio respira. Al principio causaba estupor este rostro impenetrable y negro, pero ahora se han acostumbrado todos, y también yo mismo. Mas no se extrañe vuesamerced ni me compadezca. No digo que años atrás en días de juventud, el costurón no me hubiera humillado, viéndome como un ser indigno del placer y la beldad de las mujeres. Alguna vez os he narrado, que mi mocedad fue —como es vana y propia inclinación de esa edad— aficionada a bailes, a trovas, y a mucho holgar y divertirme. Uno cree cuando es joven (y el estudio y la gracia no le han adoctrinado bastante) que el mundo es inmutable. Que la rosa no decae, y que el rostro que nos devuelve el espejo, nuestros labios ávidos de otros labios, permanecerán así, inalterables, siempre. ¡Cuánta vanidad, mi señor obispo! Pero después todo se muda (como se muda el cuerpo) y mi percance de la caza y los islamitas, me ha llevado más hondamente, con más verdad (si no fuera yo indigno de usar tal palabra) al camino que ya seguía: El apartamiento, la soledad, el retiro.

No hace muchos días se llegó a verme —pasaba por aquí a no sé qué cacerías— el joven ahijado del Marqués de Villena. Noté que —aunque sabía mi accidente— le impresionó verme con una máscara oscura en lo que fuera rostro, y a mí, que había oído hablar de este joven Don Nuño, singular caballero a su corta edad, pues tiene sólo dieciocho años, a mí me sorprendió asimismo ver cuánto el joven concertaba con su imagen. Es alto, alegre, vivo, la color del pelo muy trigueña, y los ojos muy grandes, como si fueran aguamarinas. Todo el reino se hace lenguas de él, de su donaire y apostura (que son ciertos) y del arrojo y porte que demostró en unas justas que hubo, no ha mucho, en Tordesillas. Quedó aquí dos o tres jornadas, y me acompañó a pasear, y hablamos mucho. A la noche, sobre todo, mientras unos morillos siervos tocaban el rabel, y bebíamos vino caliente al modo de Florencia. Dí a Don Nuño consejos sobre el vivir y le conté mi experiencia, pero no fui capaz de decirle lo que en realidad pensaba. No me atreví, quizá porque la alegría de su imagen me contuvo. Imaginé (y vuestra eminencia perdonará como pastor, lo que como sabio excusa) que el joven correspondía con entereza a lo que Suetonio narra de ciertas faunalias de adolescentes en los siniestros recreos de Tiberio. Es decir: que era la imagen de un júbilo que, en esa edad, parece y se tiene por imperecedero. Todo en Don Nuño era resplandor y brillo. Me hechizó esa imagen y me aumentó el tormento. Porque yo sé —nosotros sabemos— que todo eso es nada: Flaco y caedizo. Claro que podría haber más. ¿Qué importancia tiene que se destruya el cuerpo, si en su vigor ha gozado la plenitud del placer? Eso contestan muchos mozos a los sermones. Pero ¿se goza con plenitud el placer? Mi no corta experiencia me lo niega. Hay instantes de gozo, sí, pero el verdadero placer (el ardor más perenne que uno espera) siempre queda inalcanzado y lejos. El deseo promete y acrecienta el fin, la realidad conseguida —si se consigue— lo abaja todo. De suerte que si la belleza de la juventud *no existe* —porque perece— tampoco existe el placer, porque nunca se alcanza con la intensidad que prometió el

deseo. Ver las bayas que serán licor embriaga más que probarlo. Así es que viendo a Don Nuño, oyéndolo narrar con entusiasmo —dorado y encendido de júbilo— sus éxitos, sus apetencias, sus deseos, su futuro, yo le veía —le *veía* mientras hablaba— decrepito, caído, con un hondo sabor de ceniza, como el resto y la podre de cuanto anhelara. Pero ya os digo que no le dije nada, y le dejé partir con muchos parabienes. El me abrazó antes de montar su caballo, y volvió a mirarme la negra máscara, pero no se atrevió tampoco a decirme nada. Noté que quiso hacerlo, que le hubiera gustado saber algo, pero no inquirió. Le vi marchar, y me volví a mis libros. Pero la otra tarde —en un día que ponientaba con mucho frío— dejando a un lado el código de un Terencio (que con no pocos esfuerzos y grandes dineros, me ha llegado de Nápoles) y mientras ordenaba que me calentasen un tazón con caldo de gallina, y solo, me sentaba a contemplar las llamas del fuego, me pregunté de repente si yo me podía considerar *feliz*, como siempre creí (aun a pesar de los giros de la Fortuna) haberlo sido. Había amado y gozado en la juventud, había guerreado, había sentido el poder en mis manos, y también la amistad, y había notado con placer la envidia que los demás me tenían. Pero me dije también que de los júbilos y las músicas, de las mujeres amadas, de los torneos, del gozo de muchas noches —que a mi saber nunca era igual a lo esperado— ciertamente nada quedaba. Pues todo aquello (que yo sabía verdadero y vivido) ya no estaba en ninguna parte. Que todo era aire e Infierno. La guerra (aún antes de mi herida) había traído infinito dolor; el poder y la envidia generaron insidias y trampas y continuadas zozobras, y la amistad —la amistad que era parecida a tantas mañanas de verano— había concluido a menudo en noche cerrada, en hielo, en deslealtad, incluso en mano felona. Pero sobre todo, sobre todo, mi señor obispo, es que *nada* quedaba. ¿Dónde está la lluvia que cayó en Cartago? ¿Qué fue de la que sonaba, húmeda, en los patios de Grecia? Y quise poner mi mano en el fuego que miraba crepitar con la certeza de que no me dañaría, pues ¿qué puede herir a un fantasma? La dueña que me traía el caldo me sacó del anonadamiento, entregándome a la par una carta de vuesamerced, gentil y docta, que me gratificó la jornada. Pero leyendo otra vez mi Terencio poco antes de acostarme —mientras oía al viento silbar como lobezno afuera— sin querer me repetía y repetía: No existe el pasado. Tampoco existe el pasado.

Y ahora, al exponeros todas estas cosas que son la pobre trama de mi vida —a vos que estais bajo la protección del Altísimo, en mérito a vuestra Virtud— sé que me diríais que supe, a tiempo, encontrar el camino de los sabios (sólo el camino) cuando dejando la corte tras tanto descalabro, y a los ambiciosos que engañan al Rey, y a la guerra después de tanta gesta y sangre no pagadas, me vine a mi casa solar, y me entregué a los libros y al noble estudio, comprobando —y esto lo afirmo yo— cuanta y cuán grande había sido mi carencia. Pero me atrevo a decirnos ¿nos vale esta vida? ¿Hay acaso verdad en ella? Quizá los auténticamente doctos y sabios si obtengan una honda verdad de los libros, una certeza que les encamine a una vida felizmente profunda. Pero los que —sin la paradoja del daimón de Sócrates— sólo perseguimos o vanamente intentamos la sabiduría, ¿de qué nos sirve a nosotros una escasa, una falsa ciencia? quizá se nos otorgue una más sensata vida, una vida menos malvada, pero ¿qué poseemos? ¿Qué piedra sólida nos queda en las manos? Nada tampoco. Nos acercamos a un júbilo que nuestro corazón no está preparado para sentir, e intuimos una felicidad que nunca será la de nuestro cuerpo. Porque ni el docto Séneca, ni Terencio, ni el inflamado verbo de Cicerón (en cuyas letras presiento la dicha) van a ser nunca el paisaje que contemplo al abrir mi ventana, ni la moza a la que veo traer el agua, ni los muchachos que cepillan al mediar el día la yegua alazana. No nunca veré ni gozaré en verdad de lo que leo, por cierto, mi señor obispo porque no soy sabio. Nunca la letra se me hará carne. Y sufro también por no serlo, ni conseguirlo. Así es que se me hace nada el pasado, con sus guerras y su amor, y los empenachados caballos y la voz oscura del placer en la noche, nada se me hace el saber, nada cuanto viví, y nada finalmente los libros que tanto quiero, ni la vida que no tendré nunca. Y si pienso en el futuro (¿pero en qué futuro puede pensar un hombre como yo, canoso y destruido, que va

a cumplir pronto los sesenta años?) si miro al futuro sólo veo un yermo o un torreón con grímpolas bermejas que no me pertence, y que es imposible que me pertenezca.

Abandoné la carta para cenar. Y al volver a sentarme en el escritorio para proseguir (quiero que el correo os la lleve mañana, pues a vuestro mucho afecto le debo la prisa) decidí al pronto, súbitamente, buscar un espejo y mirarme. Pensé, mientras me sentaba a la luz titubeante de las candelas, que —como el otro día hubiese sucedido con el fuego, que creo no me habría chamuscado los dedos— ahora el espejo no reflejaría nada: Sólo una sombra. Y en efecto. Lo tomé en mi mano, apretando, lo enfrenté a mis ojos —a lo que antaño fueran mis ojos— y vi una vaga y tétrica forma negra reflejarse, oscilante y borrosa, en la superficie pulida. Una mancha inmutable y negra a la que debía dar mi propio nombre. La Muerte, pienso, me está invitando a su Danza. Porque si nada existe, ni el pasado ni el futuro, ni la guerra, ni el gozo, ni la música, ni las letras, ni el abrazo fraterno (quiero decir en lo hondo, en la esencia) podría pensar si queda el presente: El instante mismo que estamos viviendo. Y que si el júbilo es posible en un segundo, mucho merecería el intentar vivir una serie de continuados momentos, algo similar a una tenaz cadena de indivisos instantes. Es cierto, atrapar el presente, oler la rosa del hoy irreparable —como aconseja Ausonio—; pero es que cuando vivo no me doy cuenta que vivo, y cuando me percate y echo la memoria atrás, ya no es presente y de nuevo el agua se nos ha escurrido de entre los dedos, como los finisimos salmones que tornan espejeantes a su río... vuesamerced debe perdonarme este desvarío. La noche es cerrada y la hora triste, y muy a bien para encomendarse a Dios y a las oraciones de su eminencia. Porque si de cuanto pienso en estos días crueles se deduce que nada existe realmente, y que este mundo no es cierto, ¿qué nos resta? ¿a dónde volvemos? Sólo morir me importa. Confieso a vuesamerced que yo estoy cansado, y que presiento y anhelo el lugar en que se pasa la triste ribera. Y pues nada *es*, sólo cabe acercarse a la gran Luz, a la que vió el florentino en la *Comedia*. Desear el gran hondón y el pozo final. Y en fin, tornarse humildemente a Dios en tanto desamparo, y pedirle que pronto nos saque de este tan cierto valle de lágrimas. A alguien oí cantar: *Mundo malo, mundo falso, no hay quien contigo pueda*. Pero el hombre no se suele dar cuenta de su sino, y persevera, y persevera...

Téngame vuesamerced presente en sus oraciones, según ya he dicho; consuele con su palabra y saber a quienes como yo lo necesitan, y sea feliz, como puede únicamente serlo, quien ha conocido y comido de Virtud desde su inicio. Dé Dios a vuesamerced larga vida con buena salud, como y cuanto yo deseo. En Batres, cuatro días después de los Idus de Enero».

Acaba aquí la carta y mi traslación. Podría agregar ahora —como se suele en los trabajos de esta especie— que un personaje tan prerrenacentista como el señor de Batres, tan humanista en su estilo y citas, se dejó ganar en esta carta por la Edad Media; o que su herida le había hecho medieval, porque sus sentimientos parecen negros y poco iluminados. Debería extenderme en consideraciones a la manera de Huizinga, relacionando este escrito latino con las *Danzas Macabras*, el gótico flamígero, y el esplendor económico de Castilla. O sacar relaciones con Platón y su retorno mediceo, al estilo del profesor Eugenio Garin. Pero no lo haré, porque tendría que concluir diciendo —y es tópico terrible— que en tanta turbamulta de la Historia, entre tanta hoguera y tanto crimen, y tantas guirnalda pasaderas, un punto negro de luz, un constante y profundo punto negro, permanece inmóvil, invariable, fijo, eterno. Y sabemos —si sabemos— que sólo ese punto cuenta. Sólo eso.

Cuento perteneciente al libro *En el invierno romano*, de próxima publicación en Plaza-Janés.

Año Internacional



Objetivos para el Año Internacional

Para 1985 las Naciones Unidas han convocado el Año Internacional de la Juventud bajo el lema *Participación, desarrollo, paz*, con los siguientes objetivos:

Examinar y evaluar la situación de la juventud.

Someter a una reflexión y discusión públicas los problemas de los jóvenes y las soluciones que se están dando a estos problemas.

Definir colectivamente una política integral para la juventud.

Impulsar a las instituciones públicas y privadas a una actuación convergente en el desarrollo de esa política.

Preparar un programa de actuaciones (encuentros y congresos) que coordine las diversas iniciativas que vayan surgiendo.

Para cumplir estos objetivos el gobierno ha creado el Comité Español del Año Internacional de la Juventud integrado por:

Delegados de todas las asociaciones juveniles de ámbito estatal que forman parte del Consejo de la Juventud de España.

Representantes de Instituciones y grupos sociales vinculados a actuaciones en materia de juventud.

Expertos y personalidades destacadas por su trabajo en relación con la juventud.

Titulares de los órganos de política de juventud de las Comunidades Autónomas.

Responsables de los distintos departamentos ministeriales del Gobierno relacionados con la política de la juventud.



INO!

«Nacen rifles, farolas sin luz, Luz se ha ido en algunas, hace mucho tiempo... Su piel está sucia, su sangre no es, no es la de hoy. Botella en bolsillo, beber antes de disparar, sólo una mano y no mires la escopeta... viven en bidones, jugando a basura, restos de un siglo, restos de todo, la vida huye... Se sienta bajo el sillón, para no morir de hambre» (La mar otra vez).

«Mis impulsos cerebrales son nulos. Puedo ver con claridad mi cráneo, afectado por la acrocefalia. Un virus silencioso afectó mis mecanismos de comunicación.» (S. Pus).

«Cada uno de vosotros, hijos de puta, tendría que ser una bomba H en potencia y no una jodida maniquí, porque sois vosotros las víctimas de vosotros mismos. Muchos os creéis lo que dicen los diarios sensacionalistas, incluso creéis lo que dicen los de izquierda.» (Sniffin'-Glue nº 1).

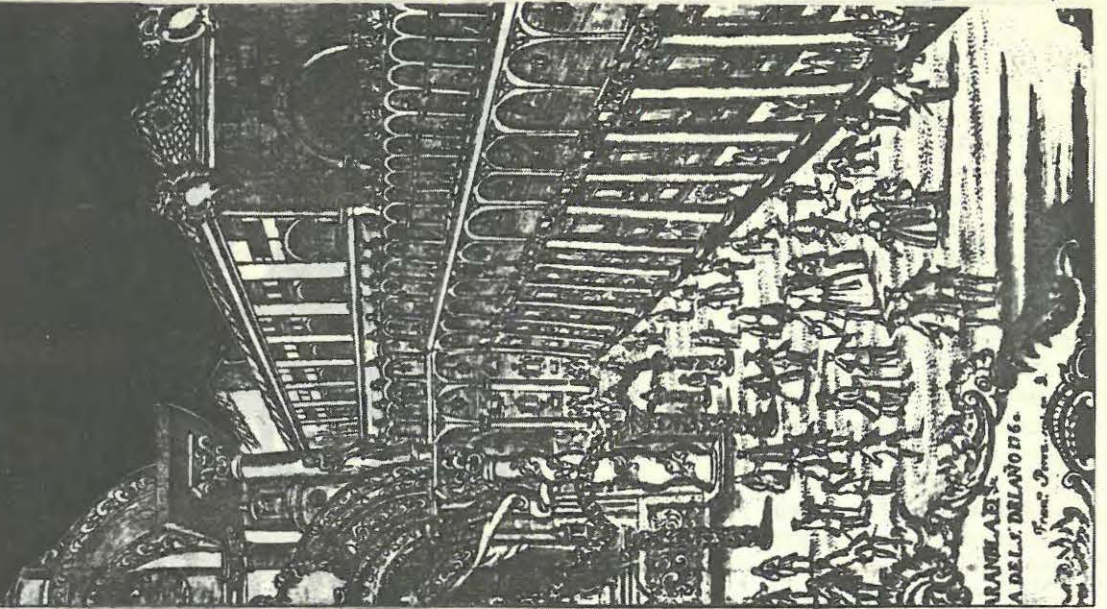
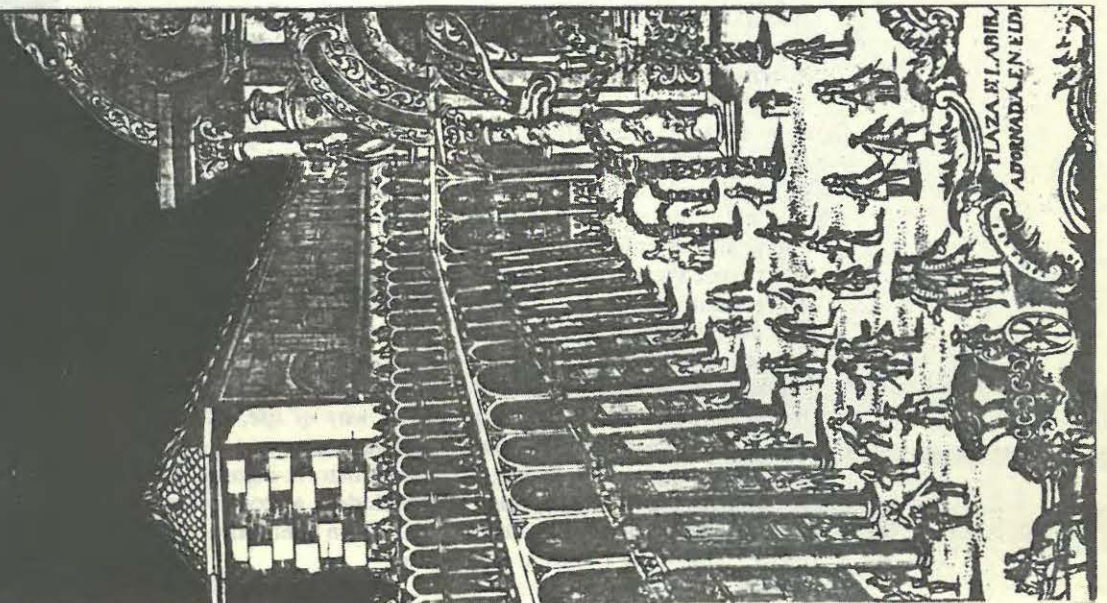
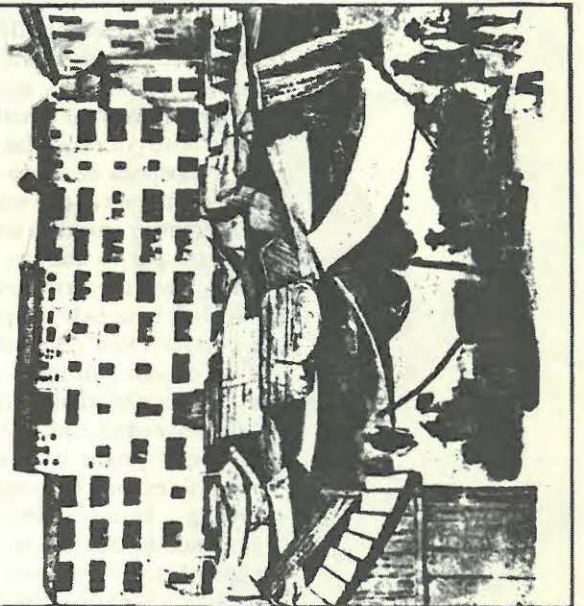
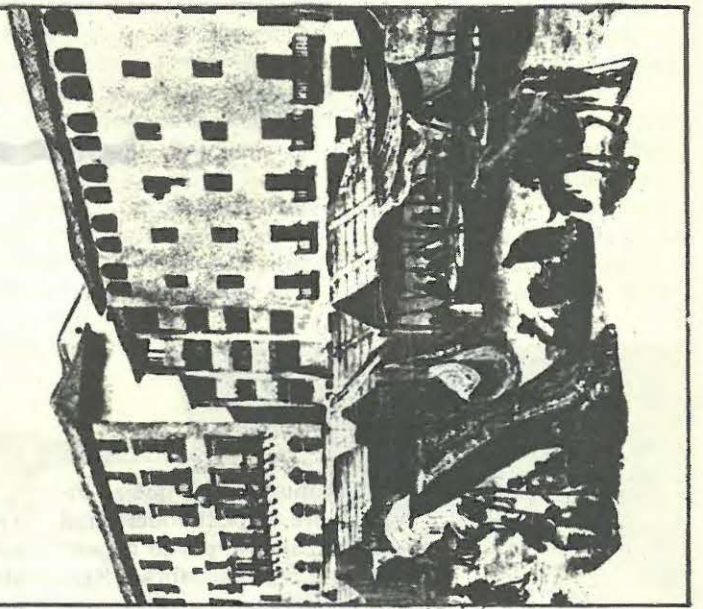
«Hey tú, pelón, patéale la cabeza» (Pschi-que T.V.).

«Doneu-me un calmant / La Cibalgina és per a nens / Hòstia puta, cap de conys! / A mi doneu-me morfina» (Jordi Valls).



Happy Few

1. EL PUEBLO,
ESPANTO EN
LOS ARRABALES.



Post

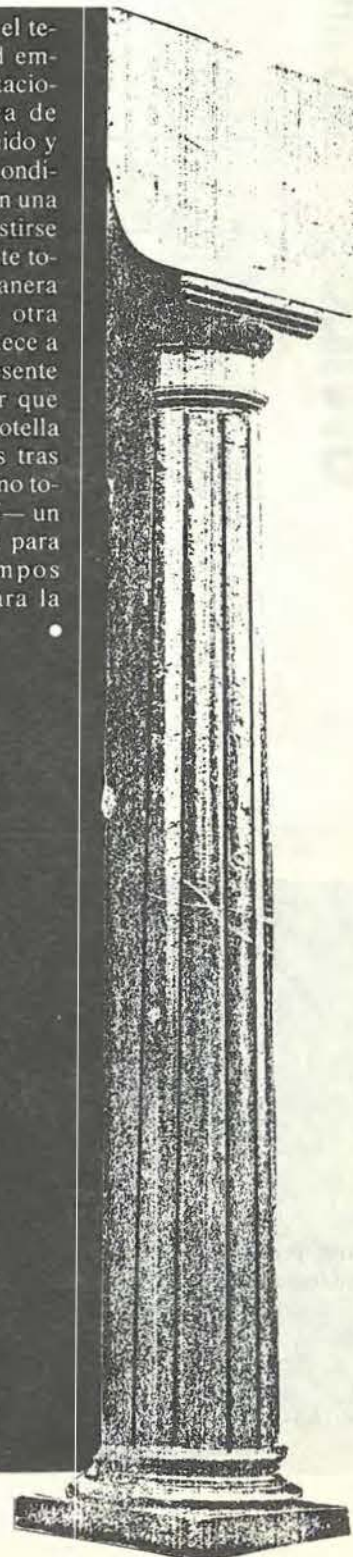
modernidad:

penúltimas palabras

Para muchos, las que se digan sobre la postmodernidad debieran ser ya, por lo menos, las penúltimas palabras. Responde ese deseo a un diagnóstico probablemente acertado: en lo que ha tenido de moda para el pensamiento o chuchería del espíritu, la postmodernidad parece haber cumplido su ciclo entre nosotros. Más agotado está si cabe, ese otro circuito de moda y pose por el que las ideas —en toda época de saldo— deben circular y en el que son medidas, como si cruzaran una pasarela, no por lo que las ideas pueden tener de atractivo— la capacidad, ante todo, de provocar corrimientos de terrenos que se creían sólidos—, sino por su disponibilidad a convertirse en atuendo *pret-à-porter* con el que posar una noche —preferiblemente en compañía equívoca— para el último fotógrafo realista del fin de siglo. Lo malo es que eso —y poco más— va a ser la postmodernidad en la singular memoria histórica que debe tener —hay que suponerlo— nuestro hipotético cuerpo social. Se ha notado cierta virulencia en algunos terrenos; tanta, y tan eficaz, que las pandillas más confesionales de la religión hippie han optado por esfumarse o travestirse. Tiene ello su gracia, desde luego, pero cabría preguntarse si en realidad eso es todo lo que, en cualquier caso, puede lograr un debate sobre problemas de fondo, o si es que, por el contrario, aquí estamos condenados a que la penúltima revolución tecnológica nos la hagan los ministros de defensa, mientras los demás nos limitamos a elegir entre King Crimson y la anciana Laurie Anderson.

Por eso, y sin que queramos *a priori* jugar a intespestivos, se nos antoja oportuno proponer ahora, con la implacable inoportunidad de las resacas, una penúltima mirada a la postmodernidad. Pues es lo cierto que, junto a la abundante burbuja que ha derrochado el lujo histórico de quienes se creían libre de todo *compromiso moderno*, lo que el debate sobre la postmodernidad ha puesto encima de la mesa permite sospechar que, si lo arrojamos por la puerta, volverá a entrar por la ventana, y cuando menos lo deseamos. En efecto, lo que se ha llamado condición postmoderna, antes que una propuesta indicadora de actitudes, es un diagnóstico sobre el presente. Ignorarlo, o darlo por ya superado, equivaldría a empeñarse en desconocer las condiciones de producción y reproducción del mundo en que vivimos. En España, además, el impacto de las innovaciones tecnológicas va a producir —más rápidamente de lo que se puede imaginar— alteraciones en nuestra percepción de la realidad y, sobre todo, en nuestra capacidad para situarnos en ella. Lo que está en juego no es baladí: la capacidad de los sistemas de las sociedades postindustriales, su asombrosa posibilidad de integrar y normalizar, dejará pronto sin lenguaje —y por ahí empieza la derrota— a la disidencia histórica, pero también a lo que aquí se ha entendido como *postmodern way of life*, esa cierta ingenua pretensión de liberarse de la historia ingorándola y entregándola al control exclusivo del Gran Hermano Cibernético.

Es bueno, por eso, que el tema de la postmodernidad empiece a perder las connotaciones de lucha ideológica de cuarta fila que aquí ha tenido y que lo han reducido a la condición de emblema cifrado en una manera de peinarse y vestirse que, además, se definía ante todo porque no era ya la manera de vestirse y peinarse de otra época. Es bueno que empiece a entreverse el rostro del presente y a reconocerse el sabor que queda en el fondo de la botella una vez que las burbujas tras escapar, han dejado —como todo aquello *gone with wind*— un débil recuerdo que no da para sobrevivir en los tiempos —malos, sobre todo, para la épica— que se avecinan. •



Postmodernidad en Managua

José Luis Serrano

Freud con Keynes: este parecía ser el broche que cerraba los procesos de transformación tecnológica del individuo iniciados en los albores de la modernidad.

Una instancia *psi* coordinadora e integradora de la normalidad propuesta por el poder, que tiene la inquietante virtualidad de producir explicaciones globales de lo íntimo, lo privado o lo cotidiano. Un complejo de aparatos *psi* funcionando intensamente para el Estado en la evitación de suicidios y otras anormalidades laborales. Un discurso freudiano *pret-à-porter* y desprovisto de la incómoda potencialidad revolucionaria que tiene el descubrimiento del inconsciente. El confesionario sustituido por el gabinete del psicoanalista. La intervención del poder en las conciencias, sofisticada, suavizada y descomplejizada.

Un *Welfare State* comprometido en la salud ciudadana. Un estado antropomorfizado y benévolo con fines de justicia escritos en su Constitución. Un Estado que, sobre todas, presenta una característica definitoria: su visibilidad, su transparencia, su claridad jurídica. Punta de iceberg de un poder tan oculto como siempre, tan estratégico y sinuoso como siempre y, sin embargo, inscrito ahora limpiamente y con palabras morales en el frío mármol jurídico.

Mirad el Estado a través y sólo a través del derecho (sólo eso quiere decir la fórmula del Estado de derecho), mirad vuestra privacidad a través, y sólo a través, del psicoanálisis (convenientemente tamizado por Fromm o por Alberoni, por Woody Allen o por José Luis Garci). No mireis en otra dirección; más allá de la forma jurídica (que constituye al poder) y del discurso *psi* (que constituye a la privacidad), no hay nada. No rompáis esos dos decorados porque detrás no hay mundos nuevos, sino un vacío espantoso: los simulacros han desplazado a la realidad, la careta es ya para siempre el rostro, y tras ella el silencio de los espacios infinitos que espantaba a Pascal, la afonía indiferenciada de la naturaleza. No hay poder desnudo ni intimidades kabalísticas, hay derecho justo y legítimo para la sociedad y ciencias de la mente para las almas. Baudrillard sirve para advertirlo, para poco más.

Freud con Keynes y, tras ellos, una idea común (común también a Hobbes y a Rousseau, a A. Smith y a Marx): que hay una tendencia o impulso fundamental que anima y define la naturaleza humana y su evolución. Monismo según el cual la historia es un proceso con fines y, por tanto, con vanguardias dinamizadoras de los

procesos históricos. O sea, Hegel, es decir, antimoderno.

Curioso que el poder haya producido como normal al monismo. Más curioso todavía que, cuando el proceso parecía cerrado y perfecto, apareciera de nuevo Kant, el dualismo, la afirmación de la crisis de las vanguardias, la historia como proceso sin sujeto ni fines, el hombre como juego, la estética como clave de la cúpula. Curioso que ahora, precisamente ahora que el poder culminaba con éxito sus más antiguas estrategias de normalización, se hable de posmodernidad. ¿Sublevación de lo lúdico, de lo seductor, de lo femenino, contra el poder unificado y creciente? ¿Inesperada cabriola del poder que retorna, contra todo pronóstico, a la era de las Luces? Los todavía-vivos no lo sabremos jamás.

Por ahora, el cierre de la estrategia, la alianza entre las ciencias del alma y las del mundo (que tanto recuerda a la alianza medieval entre la familia y la Iglesia) parece verdaderamente obra de Heracles. El conflicto de Eurípides es resuelto semidivinemente por el héroe. No es preciso que muera Alceste para que viva Admeto. No hace falta sacrificar los arcanos antropológicos de las culturas preurbanas para que la ciudad emerja en el centro exacto de la pregunta por el sentido de la vida. Por el contrario, esos arcanos han de ser discursivizados por el *psi* en su variante etnológica y sociológica. Esos arcanos han de ser traducidos a palabras, y luego al lenguaje binario de los *computer*, ellos deben saber por qué las masas sangran en los estadios de fútbol. Saber y poder. Nadie tiene que morir en nombre de un amor moralmente antiguo. La posmodernidad permite el amor sin límites. El sexo valorizado por la seducción es un excedente a despilfarrar. La seducción, el simulacro seductor, lo ha desplazado a lo irreal, el sexo ya no es revolucionario; Wilhelm Reich es el más anciano de los barbudos cuarentones y progres. El sexo es un juego y por eso la estética posmoderna es bisexual, o mejor transexual, por eso David Bowie es el rey y Radio Futura puede brindar con agua, clara, por nuestro amor artificial. Por fin una estética nos enseña los secretos de la ambigüedad en la fascinación de las sombras. Si los posmodernistas leen a Foucault, pueden llegar a ser verdaderamente incómodos para el poder. Alceste no tiene que esperar a que Heracles la libere de la muerte, por sí sola puede seducirla y vencerla. La fascinación es poder.

La privacidad y lo público encuentran acomodo en el Estado posindustrial y posfreudiano. El milagro lo ha operado un instrumento inesperadamen-

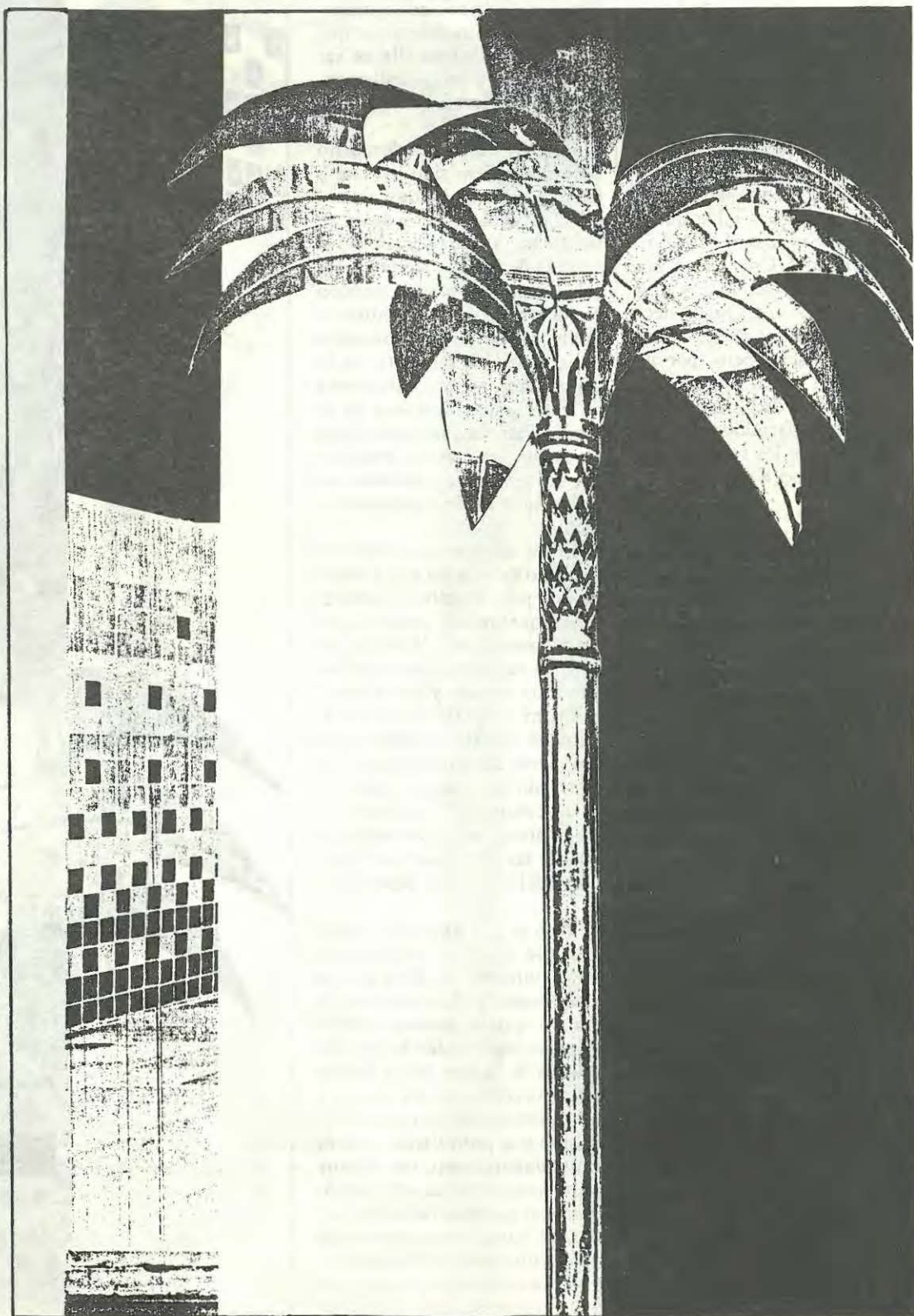
te eficaz: el derecho, verdadero Heracles de la tragedia posmoderna que puede reconciliar los mundos escindidos provocando finales incluso cómicos, héroe que aparece oportunamente cerrando la reconciliación. Fin de la guerra en un universo simbólico. El nuevo derecho bifuncional (instancia moral / instancia jurídica) performativamente enunciado constituye por sí mismo la realidad del nuevo mundo. La emergencia del individuo entendida como progresiva emancipación de la indistinción natural no chocará ya más con la visión mitológica del mundo. Ambas podrán coexistir si leéis siempre lo social con categorías jurídicas y si os leéis a vosotros mismos con categorías psicoanalíticas. La ideología juridicomoral elevada a mitología de la posmodernidad. Por fin, el tránsito del mito al logos ha culminado con la fusión de ambos en ese derecho traducido a lengua-

je-máquina. Leibniz soñó con algo parecido. Por fin el positivismo podrá comprobar cómo, gracias a los *computer*, lo normativo y lo real confluyen en el espacio cibernético, cómo ser y deber ser se unifican en la trama radial del nuevo lenguaje. Todo lo jurídico es ya moral y todo lo moral es ahora jurídico. La descomposición de las esferas de valor de la ciencia, la moralidad y el arte que, según Habermas, constituye la verdadera esencia de la modernidad, queda recompuesta gracias al desarrollo tecnológico. Fin de la Modernidad o suicidio de lo diferencial, paradójicamente lo que emerge de su cadáver, lo post-moderno, es premoderno y simbólico. Pero algo más, es autoritario porque es absoluto, porque tiene el monopolio del lenguaje y por tanto de lo real. La democracia directa —que también podía haber venido de la mano de la revolución cibernética— queda enterrada en el

recuerdo del ágora. Veinticinco siglos se ha tardado en satisfacer a ese Platón preocupado por la desarticulación del todo armonioso que constituía el universo preurbano.

Pero el viaje ha merecido la pena para el poder. Por fin, emerge una instancia redentora de lo moral, liberadora en lo individual y emancipadora sin sangre de los pueblos. El derecho, constituido en representación perfecta del poder en la era cibernética, código moral e instrumento de paz, absorbe y produce todo lo real, es absoluto. Es decir, el fascismo. El lenguaje jurídico, precisamente porque no se renovó epistemológicamente en su día, emerge de la nada para redimir al hombre desamparado. La paz perpetua. Ya no hay nada que temer, podemos dedicarnos a la estética. Tenemos el permiso oficial del poder.

Estética del deleite. Hedonismo y amor al plástico. Poliuterano y alcohol frente a los cafés de época. Villena frente a Alberti. No sexo, no *rock and roll*, sólo cocaína y cosmética. La forma por la forma. El arte



es concebido como lo hacían las primeras vanguardias del siglo, no como acompañante del templo y la ciudad, no como parte del mundo, sino como el propio mundo. El discurso también es «puro», palabras desprovistas del sentido y apartadas de la verdad, justo lo inverso de la distinción psicoanalítica entre el discurso manifiesto y el discurso latente. Casi todo en común con el vanguardismo. La estética posmoderna construye una metafísica radical de las apariencias, propugna la independencia absoluta de las formas, no hay trasfondos, no hay contenidos. Esta identidad con el vanguardismo no es gratuita, los resurgimientos estilísticos no son casuales. La actitud posmoderna —que antes habíamos considerado políticamente premoderna— resulta ahora estéticamente remodernizante. Desde luego, la frivolidad sigue siendo deliciosa, por más que se haya intentado antes, pero, insistimos, no es gratuita, tiene un precio. La actitud irónica que denominamos *camp* es una forma cínica y, por tanto, tranquila de recorrer la vida. Se trata de ridiculizar el pasado, pero en el fondo habita el cariño por las formas profanadas o estéticamente amonestadas. Se trata de proponer lo divertido como alternativa al concepto de seriedad, pero en el fondo se potencia la notoriedad frente a la calidad, lo lucible frente a lo entrañable. En el fondo, nihilismo: «¿De qué te sirve creer en cosas buenas? Es feudal e inútil. Creo que es mucho mejor ser nihilista y olvidarse de todo eso. Quiero decir que ya sé que mis amigos moralistas me atacan, pero ¿por qué se alteran tanto por nada?» (Son palabras de Philipps Johnson, líder indiscutido de la movida *camp* de los sesenta, citadas por Hilton Kramer).

Nada que añadir. El nihilismo sería legítimo si realmente el poder, este poder que produce a la actitud posmoderna, fuese el único del universo. Si no existiesen contrapoderes, sería legítimo entregarse al juego de las evocaciones. El juego *camp* y el cinismo serían el mejor antídoto contra la seriedad racional que, a estas alturas de la historia, sólo podría producir distopías. Pero no es así: menos mal que nos queda Nicaragua. Frente a Nueva York y Amsterdam, Managua o mejor, el poder nica produciendo realidad alternativa. Asombroso: parecen extraterrestres produciendo contenidos en la era de las formas puras, de la fascinación estética. Lamentablemente, hay que elegir, y la opción es seria, la liberación no es ninguna broma. Por mi parte, estoy dispuesto a leer todos los libros del *pret-à-porter* que mis amigos del círculo de *La Luna* rebusquen en Europa o reescriban en *Madriz*. Pero puestos a brindar, lo hago por Managua sin militares, inundada de arte preferiblemente posmoderno. ●

Ignacio Mendiguchía

Lamentarse por la pérdida de sentido en la postmodernidad consiste en dolerse porque el saber ya no sea principalmente narrativo.

J. F. Lyotard

La condición posmoderna

Lo primero que se ha de sospechar en relación con el tan impreciso término de posmodernidad, es que hace referencia a algo que sucede más en lo que decimos acerca de lo que ocurre o va a ocurrir que propiamente en lo que ocurre. La posmodernidad no es algo que pueda detectarse como un estado objetivo de las relaciones sociales, como algo distinto de esas relaciones en una época anterior. Las que son modernas o posmodernas son las opiniones, las creencias, no las cosas. De una hipotética sociedad posindustrial ignoramos, a pesar de Daniel Bell, si existe realmente como algo efectivamente distinto de la sociedad industrial; tampoco sabemos por qué regla de tres habría ella de ser posmoderna y no, sencillamente, más moderna que la anterior.

El *post* de posmoderno no quiere significar sino la muerte de unas determinadas creencias, el agotamiento de la fe moderna. Y no se trata de la pérdida de fe en la razón, como se ha dicho en alguna ocasión en un intento de desacreditar lo posmoderno por el conocido expediente de incluirlo en la disparatada nómina lukacsiana de asaltos-destrucciones de la razón. Tampoco la modernidad (o, mejor, las diversas tradiciones modernas) se constituía como fe en la razón fundamentalmente.

En lo que ya no se cree demasiado (y más bien por exceso que por defecto de lucidez) es en aquel relato, moderno por antonomasia, de la Historia. De la Historia extrajo la modernidad todo sentido y se extrajo a sí misma como tal; y es la desaparición del relato histórico como fuente de sentido la que ha generado este nuevo malestar de la cultura. El malestar que se expresó rotundamente en una de las consignas más lacónicas del *punk*: *No future*.

Y no es que haya más o menos que antes. Decir que no hay futuro no significa que la gente espere el final efectivo del tiempo, a pesar de esa posibilidad que anula todas las posibilidades de la que oímos hablar cinco veces todos los días. Ya los epicúreos sabían que de la muerte o el apocalipsis nuclear lo verdaderamente repugnante es la imagen que es administrada como garantía del terror cotidiano. Lo que caracteriza a la condición posmoderna no es, pues, la sustitución de una utopía progresista por una con-

Al final de la historia

ciencia apocalíptica (que, por otra parte, no será más que la imagen en negativo de la conciencia moderna). Lo que sucede es que nadie tiene ya esperanza (y menos que nadie la razón) en que vaya a suceder algo nuevo en el sentido moderno, para el que era absolutamente cierto que nuevo era la cifra de bueno.

La modernidad, en todas sus formas, disponía de relatos bas-

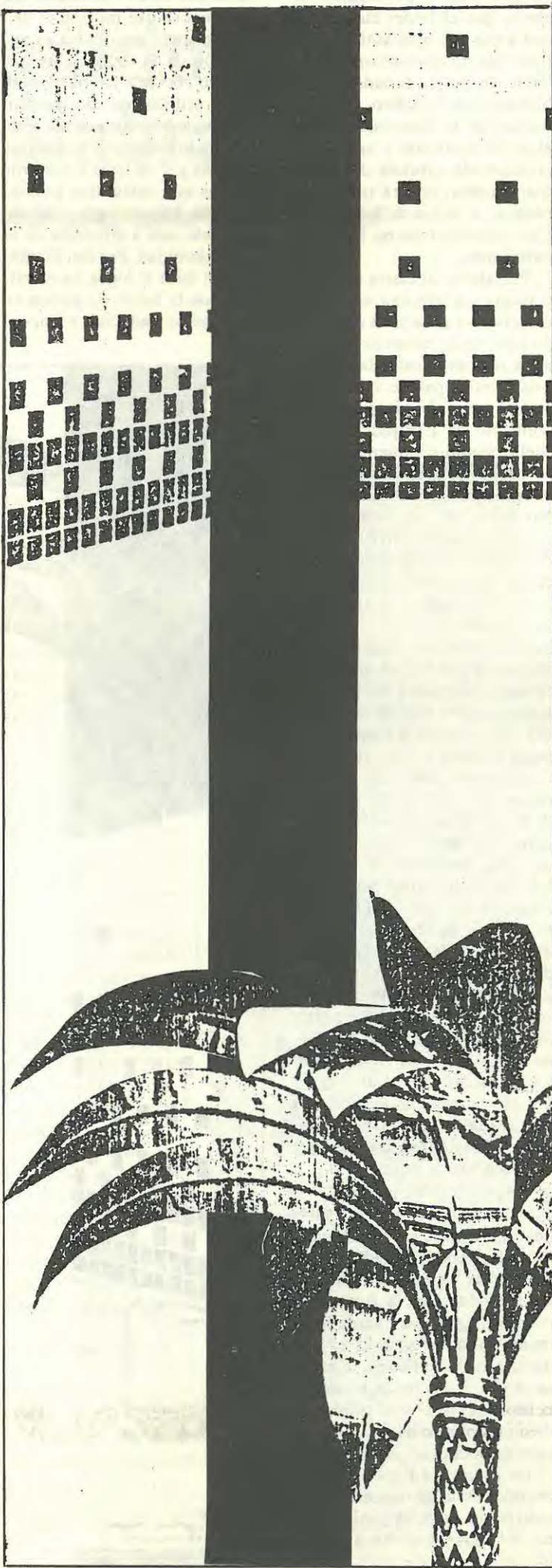
tante precisos acerca del orden del tiempo y esos relatos no excusaban predicciones acerca del garantizado paso desde un pasado-malo hacia un futuro-bueno. Por eso, la forma universal en que se ha concretado la conciencia moderna ha sido la de *vanguardia*. Los modernos eran los que, presuponiendo que sabían a qué sitio había que ir, iban un poco por delante que el resto de los mortales hacia el paraíso.

Ya no hay vanguardias (lo que se nota sobre todo en el terreno del arte y en el de la política, que es donde proliferaban) y en eso consiste la posmodernidad. Los tataranietos de las Luces se han autoprohibido la fe que posibilitaba la existencia de vanguardias, a través de una dialéctica muy semejante a la expuesta por Nietzsche para el caso de la muerte de Dios y consiguiente advenimiento del nihilismo —que es como se llamaba la posmodernidad en el siglo XIX—. Han aprendido a considerar los relatos dadores de sentido como proyecciones del deseo y se apresuran a afirmar que sólo un teólogo medieval podía pasar impunemente de la constatación de un deseo a tener por demostrada la existencia de aquello que se desea. Wittgenstein, uno de estos tataranietos, lo escribía hacia el final del *Tractatus*: «El mundo es independiente de mi voluntad (...). Aunque todo lo que deseáramos ocurriese, esto sería solamente, por así decirlo, una merced de la suerte».

La posmodernidad procede de un nuevo diagnóstico emotivista; como nuestros valores, también el viejo relato histórico surge de nuestros deseos. Y no se ha de pensar que la razón sin esperanza ha cedido la función de asegurar el logro de lo que pedimos a un deseo más perseverante en el ejercicio de aquella virtud.

Quizá se pueda ver en este descreimiento una voluntad positiva de negar la historia para situarse en el limbo ajeno al tiempo de tantas sociedades primitivas e, incluso, explicar esta voluntad por oscuras razones ideológicas; pero la cuestión no es tan fácil de decidir o, mejor dicho, sólo es fácil para los que aún conservan la fe moderna en el sentido de la Historia, y éstos, como es obvio, no pueden evitar caer en una petición de principio al formular sus descalificaciones. Por otra parte, también los grandes relatos históricos han resultado con buenos motivos sospechosos de lo mismo: despliegue de significaciones ideales e indefinidos teleológicos, como ha señalado Foucault, que no quieren sino exorcizar con un sentido ese curso del tiempo que, en el fondo, se teme inclemente.

A la posmodernidad, tiempo sin relatos investidos de verdad y, por ello, impotentes para otorgar sentido, le quedan otras narraciones, quizá las mismas, pero ahora tenidas sólo por ficción. Esto, en primer lugar, las ha multiplicado, ha abierto camino para la diferencia; y, en definitiva, les permite seguir teniendo valor de uso, por más que devaluadas por comparación con la fuerte moneda de la Historia y aunque nadie espera ya poder hacer efectivo ese valor en el oro de alguna salvación final. ●



José García Leal

De postmodernidades y filosofía

El asunto de la postmodernidad tiene un cierto aire de saldo de la anterior temporada. Tan enfervorecidamente se la invocó, hasta tal extremo se propaló su imagen, que ha quedado prematuramente pasada de moda. Dichosa postmodernidad: aún nascitura y ya notoriamente envejecida. Debo confesar que casi la había olvidado, ahora que mi amigo Mariano me incita a volver sobre ella. Confío en su criterio de que es oportuno rememorarla.

Para empezar, nadie parece saber muy bien qué es eso de la postmodernidad y menos aún sus seguidores. Hay quien sencillamente le niega la existencia, tal vez por no haberse tropezado con ella a la vuelta de una esquina. A estos últimos habría que recordarles que la postmodernidad, de ser algo, tendría esa peculiar existencia de que gozan las ideas o cualquier otro contenido mental. O sea, es una producción cultural, existente en la medida en que cierta gente responde a sus estímulos, se hacen cosas con ella (por ejemplo, conversaciones y artículos) o se actúa en función suya.

El que no se conozca muy bien su identidad no es especialmente grave. Por un lado, la criatura está aún en sus inicios (incluso si sus postrimerías no estuviesen lejanas); no sabemos todo lo que puede dar de sí. Por otro lado, le es consustancial el carecer de una identidad homogénea y cerrada. La postmodernidad es muchas cosas a la vez, que no necesariamente responden a una inspiración única y globalizadora. Tal vez en lo esencial sea un clima cultural, en el que caben distintas actitudes, ideas y valores. Su diversidad es también congruente con el hecho de definirse en negativo, por referencia excluyente a otro factor, a la modernidad.

Este carácter de referencia a la modernidad, recogido en el mismo nombre, parece ser la clave para entenderla. Aunque comience desplazando el problema a la previa definición de la modernidad. Si hacemos caso a los filósofos, la modernidad es el sistema cultural que se inicia con Descartes y alcanza su madurez en Hegel. Precisamente éste último nos ha explicado cómo tras una larga travesía por la historia de la filosofía precedente, al llegar a Descartes uno se siente como el marinero que entrevé la tierra en la que está instalado su propio hogar. El hogar moderno es aquél del que se ha enseñoreado un hombre que se sabe sujeto libre y autónomo, es decir, que no admite más ley que la que él mismo se da, que es el único responsable de sí y ante sí. Se trata, en definitiva, de una subjetividad constituyente, para la que se cuenta con un instrumento imprescindible y privilegiado: el poder de la razón, la capacidad de construir un orden propiamente humano de verdades, en el que instalar-

se y desde el que actuar.

Pero lo que la postmodernidad da por clausurado no es exactamente lo anterior, sino la nueva versión que ello adquiere y que se difunde durante la Ilustración. La teología, el progreso tiene ahí el rol cultural dominante. La razón aparece ahora como origen, motor y fin de la historia. Todo está ordenada por esa carencia; es su sombra. Es decir, se trata de una racionalidad creciente y finalista. Y también, cómo no, sombra. Es decir, se trata de una racionalidad creciente y finalista. Y también, como no, globalizadora: cuando algo aparentemente se le escapa, no hace sino responder a una argucia tramada por la razón misma. Ella es, en fin, el principio vinculante de la andadura social.

No creo necesario insistir en que para los modernos ilustrados la razón es la otra cara de la libertad. Cuando alguien subraya que esos atributos de la razón la convierten en una versión laica de Dios, habrá que asentir, pero no sin recordarle que se la pensaba así por su cometido de fundar la emancipación humana. Es también obvio que tales planteamientos apuntan a un final feliz, a la definitiva y utópica reconciliación. Por último, es perfectamente lógico que los discursos que enuncian esas realidades respondan a un sentido unitario, a una perspectiva vinculante y jerarquizadora.

Pues bien, la postmodernidad, en la medida en que no se agote en aceites, trapos y peluquería (cosas muy respetables, no faltaría más), si es que cristaliza en algún mínimo lazo que aproxime entre sí a sus dispersos retoños, parece consistir sobre todo en un rechazo del racionalismo ilustrado, moderno. El postmoderno descree del final feliz por cuya expectativa se orienta el caminar de hoy. Correlativamente, no cree en un comienzo originario y fundante, desde el que se alumbró ya la traza del camino. Por no creer ni siquiera cree en un camino, sino en múltiples y entrecruzadas veredas, y eso, cuando no se atreve a la exploración solitaria. «La actual selva de inquietudes, en palabras de S. Marchan, tiene que ver con la diseminación, con la pérdida de un centro o perspectiva privilegiados, ya sea el del *arqué*, el del origen o el del *telos*. Ni arqueología historicista, pues, ni escatología, sino dispersión de discursos y estrategias, posthistorias».

Si el progreso es problemático, ya no está asegurado que lo último sea siempre lo mejor. Uno de los rasgos determinantes del arte del presente es su desconfianza en las vanguardias, esas abanderadas de la

idea de progreso. La postmodernidad, especialmente en las artes plásticas, coincide con una mirada crítica a las vanguardias históricas de principios de siglo. Como alternativa actual, los neohistoricismos de diversa índole: los elementos históricos están aquí descontextualizados, no responden a la lógica del devenir sistemático.

Frente a la razón única y absorbente, razones de muy distinto pelaje. Razones que se enfrentan y acaso alguna vez coincidan: diálogo. Si los vientos filosóficos venidos del este y del oeste, de analíticos y de hermeneutas, tienen algo en común es la tendencia agudizada a una concepción dialógica de la verdad. La verdad no es la transcripción neutra de la realidad extramental, su naturaleza

no es la del espejo; es algo construido por los hombres en el proceso de comunicarse entre sí; toda verdad es epistémica, sólo tiene sentido en el interior de un determinado paradigma.

No hay un polo de suprema unificación de discursos. Dispersión del decir, mezcolanza acaso de los dichos. El arte postmoderno lo practica a su manera, reivindica el eclecticismo. Su visión escéptica no quiere comprometerse con una única perspectiva. Tal actitud puede conducir a lo banal, como alguien ha advertido, pero en el riesgo que la acecha está también su prodigalidad.

La ausencia de una razón unitaria tiene su correspondiente trasunto en el plano sociopo-

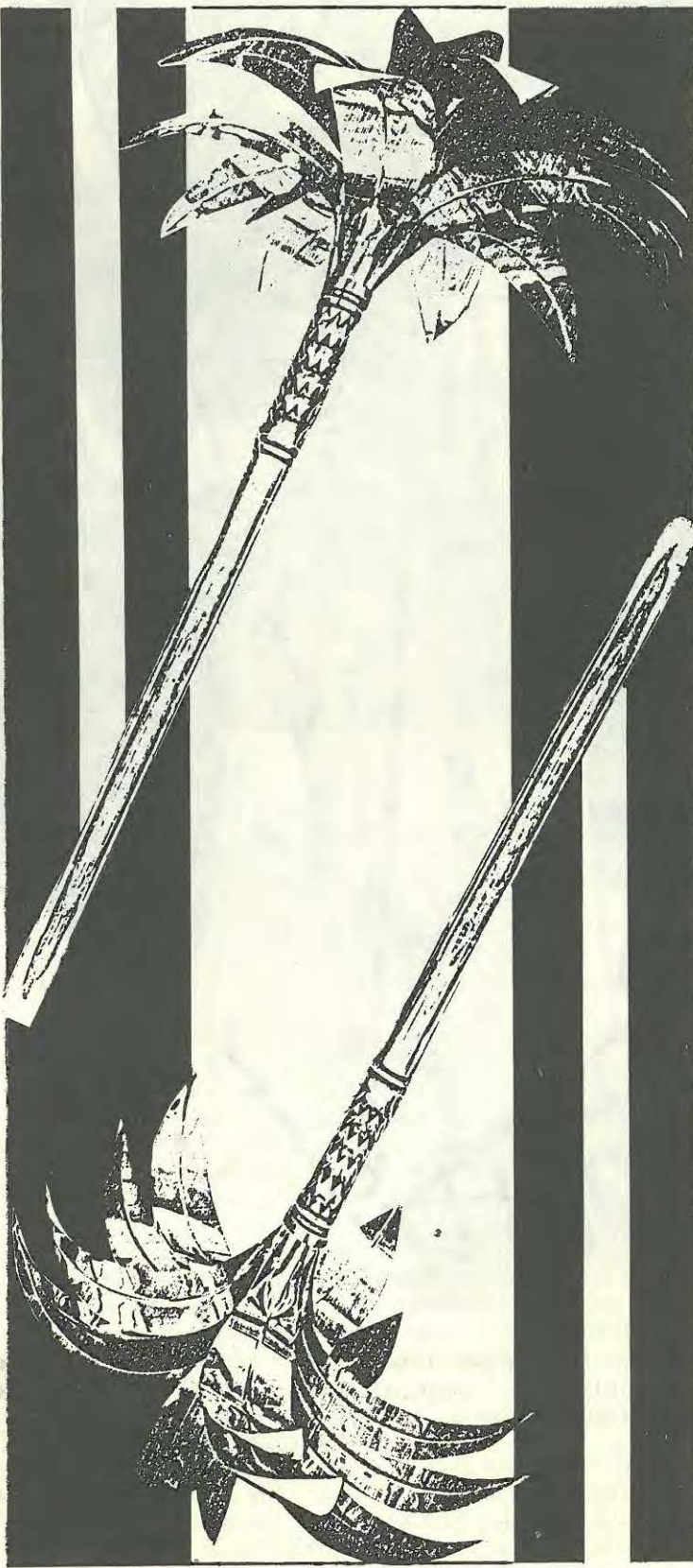
lítico. La postmodernidad no piensa la sociedad como un todo homogéneo, vertebrada por un protoprincipio, ya fuese de signo espiritual o material. Existen diversas retículas sociales; el engarce social se construye desde el individuo a la colectividad, y no a la inversa. El individualismo reclama sus derechos con nuevo brío.

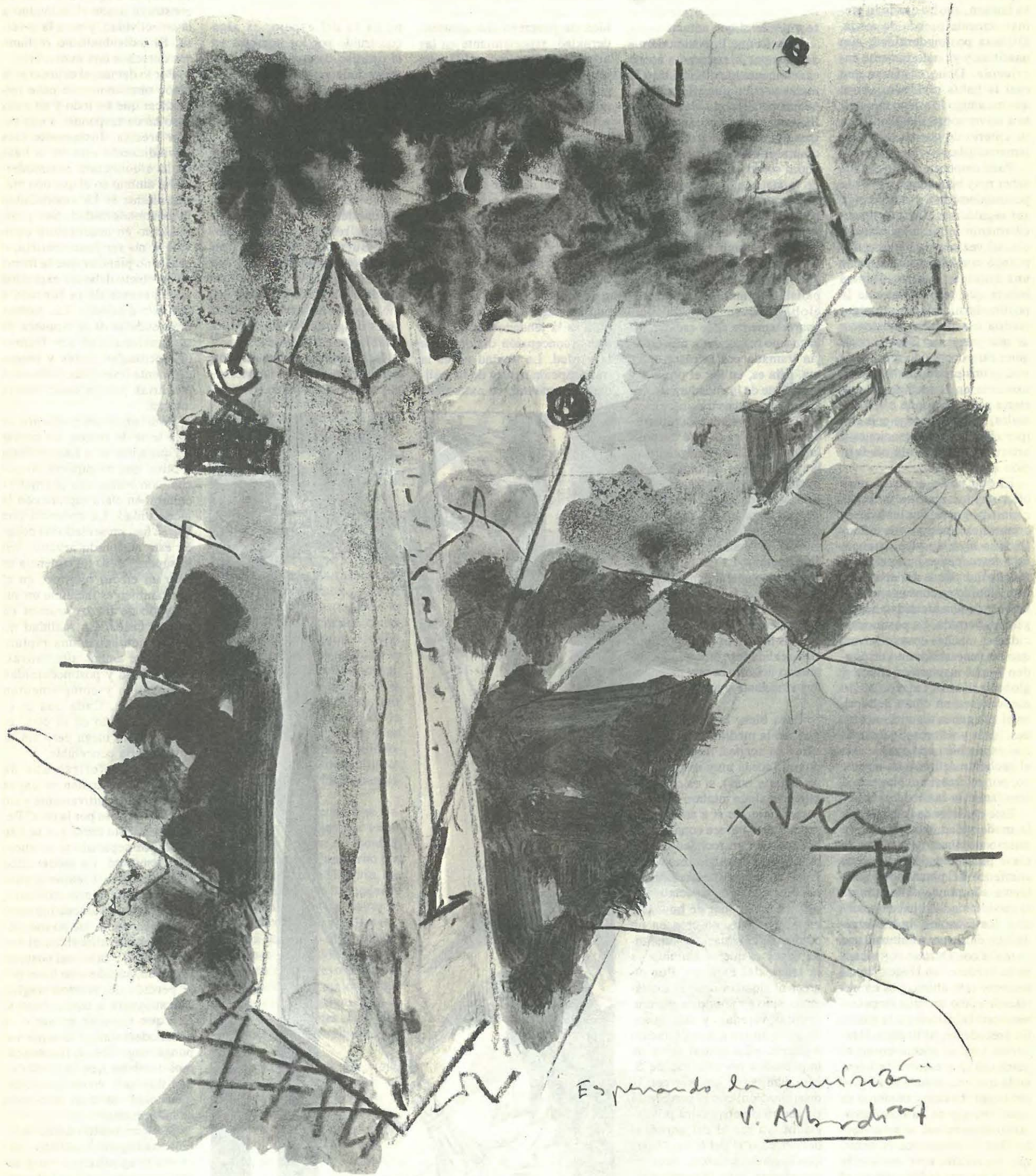
Por lo demás, al eclipsarse la razón omniabarcante cabe reivindicar que no todo y en cada caso ha de responder a una razón precisa. Justamente esta reivindicación está en la base de la arquitectura postmoderna, el ámbito en el que con mayor nitidez se ha autodefinido la postmodernidad. Ser postmoderno en arquitectura equivale a no ser funcionalista, o sea, a no plantear que la forma de un objeto debe ser expresión transparente de la función a que está destinado. Las formas desprendidas de la hipoteca de su funcionalidad son formas discrecionales, libres y potencialmente inventivas. Sólo cabe juzgarlas por su congruencia interna.

Podríamos preguntarnos si esta serie de rasgos, sin contar los que a uno se le han olvidado y otros que ni siquiera sospecha, conforman una alternativa cultural en clara ruptura con la modernidad. La cadencia con que se han presentado las cosas en este acelerado artículo, así lo supone. Pero tal cadencia es sólo un efecto retórico, en el que también es incluíble un subrayado de trazos gruesos en ciertos casos. En realidad no pienso que exista una ruptura neta entre ambas alternativas. Modernidad y postmodernidad se postulan y complementan mutuamente. Cada una es el rostro invertido de la otra, el doble que la niega pero sin la que no sería concebible.

Podrá preferirse una de ellas, aunque ¿quién es capaz de hacerlo definitivamente y sin sentirse tentado por la otra? Pero es inexacto creer que se han dado por separado y en sucesión temporal. La modernidad ilustrada tuvo coetáneamente su alternancia postmoderna, que llamé entonces romanticismo. Es cierto que no son plenamente identificables el romanticismo y la actual postmodernidad, aunque sólo fuese por la pérdida del sentido trágico que subyacía a aquél. Pero si hay que tomarse en serio la postmodernidad, y aunque suponga magnificarla, reconozcamos también que la modernidad ilustrada no es tan unidimensional como en este texto se ha presentado.

Si algún postmoderno militante ha llegado hasta aquí, cosa que le agradezco, a buen seguro me reprochará el haberme puesto tan pesado con algo que al principio tildé de pasado de moda. Peor aún, he dado por supuesto su existencia, defendiéndola incluso frente a algún recalcitrante, y sin embargo debo finalizar preguntando: pero, ¿existe realmente la postmodernidad?





Esperando la emigración
V. Albardíaz

El III Festival Internacional de Teatro de Granada

La III edición del Festival Internacional de Granada ha supuesto un paso adelante en la consolidación de la personalidad de un acontecimiento sobre el que, sin embargo, nos parecen urgentes y pertinentes algunas preguntas. Junto a un balance general, OLVIDOS ofrece las reflexiones contrapuestas sobre el espectáculo de Jean Fabre, *El poder de las locuras del teatro*, sin duda lo más sobresaliente del festival, así como una entrevista con el propio Fabre.



Cuestión de legitimidad

El mero hecho de la celebración del III Festival Internacional de Teatro de Granada es motivo suficiente para que este balance tenga que abrirse con una sincera y cordial felicitación a los organizadores y patrocinadores del mismo. Mantener el esfuerzo —no sólo económico— de una empresa de estas dimensiones evidencia la voluntad de hacer una oferta cultural importante, digna y seria. Esa es la mejor actitud que cabe encontrar en las personas e instituciones que tienen poder y presupuestos para organizar cosas, actividades de esta naturaleza. Si además ocurre que tal voluntad política está posibilitando el resultado de un Festival de Teatro que ya tiene un acusado carácter diferenciador, hay que reconocer que nos encontramos ante una auténtica excepción: esfuerzo conti-

nuado (y no puntual, al borde de alguna coyuntura conveniente) y criterio sostenido (en vez de improvisación para cada caso) no suelen darse juntos. Lo menos importante es que, fuera de la ciudad y entre gente de la profesión, el Festival tenga ya un crédito ganado. Interesa más que la ciudad se haga verdaderamente cargo de la oportunidad que ese Festival puede representar en muchos sentidos.

Pero en una ciudad en la que, al parecer, tan difícil resulta reconocer los méritos ajenos —como si en ello nos fuera una honra que, por consistir en eso, bien poco ha de valer— a veces las cosas se distorsionan. No cabe, por eso, extrañarse ni lamentarse de que los organizadores del Festival, al hacer un primer balance de esta tercera edición, hayan rozado el triun-

falismo. Sería inútil —e injusto— responderles desde la actitud opuesta. El Festival Internacional de Teatro de Granada representa un *esfuerzo social* ante el que sólo cabe una actitud coherente: el respeto. Y el respeto, entre adultos y en casos como éste se cifra, en asumir cada cual públicamente su papel con el propósito de ayudar a pensar cómo se pueden hacer mejor las cosas. Desde esa intención, OLVIDOS quiere ofrecer a los responsables del Festival las siguientes observaciones. Son tan sinceras como la felicitación de la que, una vez más, queda constancia.

¿Qué vanguardia?

Para decirlo brevemente, los problemas que encontramos en el FIT están *fuera del Festival*. No nos vamos a referir a pro-

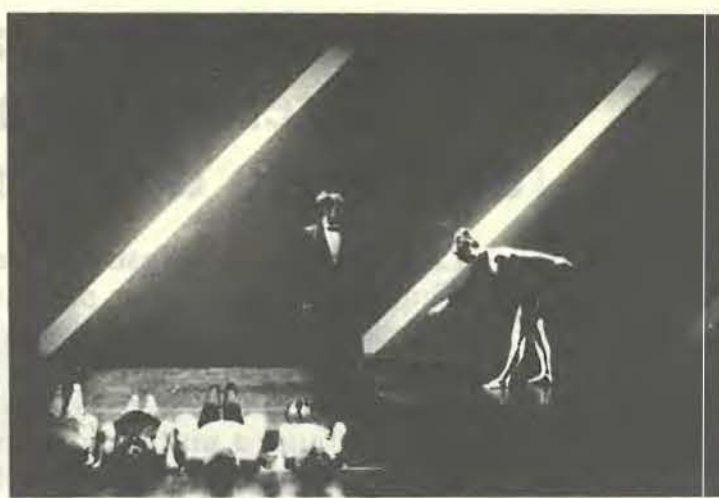


blemas técnicos y organizativos en los que siempre hay soluciones a mano, y fáciles. Nos interesan los de fondo, los que afectan al propio planteamiento del Festival, viendo a éste, además, como un acontecimiento que se produce en una ciudad como ésta y en unos años como estos. Nuestras dudas, concretamente, apuntan en dos direcciones.

Está clara la imagen que el Festival quiere dar de sí mismo: un Festival para el teatro nuevo, para la investigación que se hace incluso en los límites del teatro mismo, un Festival, en suma, para la vanguardia teatral. Nos parece perfecto. Sin embargo, si medimos al Festival con ese criterio suyo, necesariamente tenemos que encontrar cosas chocantes. La más preocupante para nosotros es que este Festival no constituya una verdadera muestra de esa investigación innovadora, sino lo más parecido a una monografía dedicada a una sola de las tendencias presentes en el campo de la investigación. Eso implica dos riesgos graves. En primer lugar, el Festival es repetitivo (¿acaso se busca el efecto de una muñeca rusa, es decir, un Festival que repite montajes que repiten?) y sufre, por tanto, el carácter informativo, que tendría que ser el primer objetivo —y el primer aliciente— de un Festival que quiere justificar su presupuesto presentando a la vanguardia. Por eso, cuando el Festival quiere compensar su carácter deliberadamente monográfico introduciendo algo de otra línea (el caso, este año, de Perspekt), no lo consigue, se queda en un eclecticismo que reduce la diferencia a concesión (y Perspekt, por cierto, no es un espectáculo a traer como concesión). Pero es más grave el segundo riesgo, que sin embargo parece incorporado ya —en nuestra opinión, como un grave defecto— a la «personalidad» del Festival: también existe una investigación en los límites del teatro que no practica esa aparente ta-

bla rasa de la tradición teatral que en el Festival de Granada ha llegado a rebosar, sino que trabaja sobre ella para producir un resultado nuevo (es curioso —dicho sea de paso— que el look de postmodernidad de la performance de Jean Fabre haya impedido ver a muchos que su sustancia es, precisamente, la tradición teatral). No creemos que sea preciso hacer una enumeración de ejemplos: baste recordar casos como el del *Cyrano* de Scaparro-Flotats o el *Eduardo II* de Lluís Pasqual. ¿Por qué ese teatro —no esas obras en concreto, aunque muchos las cambiaríamos por la mitad del programa de este año— no está en el Festival? ¿Acaso hay un argumento serio, uno sólo, para excluirlo?

Nos tememos que la explicación está en una idea algo esquemática de lo que es la vanguardia: teatro no narrativo, teatro sin carpintería, teatro no textual, teatro con un look que suene a moda... Cualquiera puede comprender que eso es una simplificación. Y que esa simplificación sea elevada al rango de propuestas nos parece muy discutible. Ahí está uno de los mayores riesgos del Festival: conseguir asombrar ante lo desconocido porque lo es y aunque sólo lo sea aquí. Por ese camino, el vanguardismo puede acabar en provincianismo. En cualquier país que cuente con una tradición teatral y una vida intelectual medianamente dinamizadas, no es tan de mérito llegar a hacer bien las cosas, y hay, por fortuna para esos países, muchos grupos que las hacen bien. Ello no significa, sin embargo, que tales grupos representen algo nuevo, en los límites del teatro; simplemente, están más adelantados que aquí. El éxtasis hay que guardarlo para cosas más serias, como también las ha habido en el Festival (obviamente, *El poder de las locuras del teatro* y *Sanatorium Klepsydra*), o incluso —que tampoco estaría mal— para un buen Shakespeare. En suma, la línea divisoria



Mimestudio Haarlem

ria entre vanguardia y moda tiene que estar bien clara para evitar que el Festival, en vez de informar, despistes. Nos tememos —por lo que cualquiera puede leer en las reseñas de prensa y revistas extranjeras sobre teatro— que la monografía de Granada debe tener más cuidado en ese sentido.

¿Qué público?

Para que resalte suficientemente claro, los diremos —primero— de forma abrupta, y luego matizaremos. El Festival de Teatro de Granada, como cualquier otro acontecimiento público, se debe medir, en primer lugar, con el público. No quiere ello decir que su misión sea la de halagar al público. Ni tampoco, naturalmente, que con el público no quepa más actitud coherente que la de la provocación (en el sentido en el que antes se hablaba de ella). La cuestión es otra.

El Festival de Granada tiene, de salida, una cosa a su favor: paga el Ayuntamiento y organiza la Universidad. Se unen, pues, dos instancias fundamentales cuyos esfuerzos, sumados, pueden dar un resultado tan apetecible como que la ciudadanía vea bien que los gestores de sus asuntos inviertan el dinero público en asuntos de esta naturaleza. Nos parece, sin embargo, que eso es, en el caso de Festival de Teatro, una

meta que todavía hay que alcanzar. Realmente, la ciudad sigue sin entender bien el tinglado de la nueva farsa y, lamentablemente, despacha propuestas como la de Jean Fabre con cuatro frases de ocasión. Lo normal sería seguir echándole la culpa a la ciudad, pero no podemos quedarnos ahí. Hay una pregunta difícil de hacer, porque no es grata, pero inaplazable: ¿cómo es posible que, después de tantos años de existencia de un Gabinete de Teatro en la Universidad de Granada siga habiendo aquí la misma impermeabilidad respecto de la investigación de vanguardia? ¿Cómo es posible que, a la hora de enfrentarse a espectáculos que incorporan alguna novedad, el público siga tan ausente de recursos como hace siete u ocho años? No vale, desde luego, la respuesta —ya conocida— de que en el futuro, cuando exista un Instituto de Estudios Teatrales —o lo que sea—, las cosas serán de otra manera. Eso, lisa y llanamente, es una huida hacia adelante, pero sin un pasado que la justifique. Porque el problema está en un pasado que, como es propio siempre del pasado, pesa sobre el Festival como una losa a la que es preciso invitar a volar bien alto.

Veáanse, si no, algunos datos relevantes: las informaciones que la oficina de prensa del Festival circula sobre los espectáculos programados, además de estar escritas en un castellano dotado de cierta singularidad, no informan nada, absolutamente nada, de lo que vamos a ver, porque son pura transmisión de mensajes publicitarios que, quizás, con otro público (belga, holandés...) funcionen. Los críticos que hablan en la prensa de los espectáculos ya vistos hacen esfuerzos demasiado evidentes por disimular su desorientación. Y el público se ve obligado a reaccionar, ante un teatro tan nuevo, en los términos más añejos: esto me gusta, esto no.

Es, desde luego, un resultado llamativo que pone sobre la mesa la espinosa cuestión de quién se está equivocando aquí y quién está pagando —de pagar— el error. También sucede que, en gran medida, es un resultado ajeno al Festival propiamente dicho, y este es el sentido en el que, al principio, decíamos que los problemas del

Festival estaban fuera de él. En efecto, nadie ni nada obliga a los organizadores del Festival a asumir el trabajo de hacer que el público, por así decir, esté en condiciones de recibir ese Festival que ellos programan. Pero en la medida en que está el nombre de la Universidad de Granada comprometido en la empresa —el director y los programadores son profesores suyos—, las cosas cambian. Tanto cambian que resulta difícil justificar a un Festival que prescinde —¿en nombre de qué?— del público, de articular con él una relación más estrecha de la que sí podría derivar una justificación del esfuerzo social que, para todos, representa el Festival.

No pedimos —cuidado con las prisas— despotismo ilustrado. ¿Hay que recordar en qué país y en qué ciudad vivimos? ¿Hay que recordar la escasez de los recursos? ¿Hay que recordar que la indigencia cultural —de la que el público no es culpable— no se supera con saltos en el vacío que lleven —y no es «un decir»— de Martín Recuerda a Gallotta? Este es un Festival en la ciudad, pero no para la ciudad. Sin la labor previa de un Gabinete de Teatro que haga habitual la polémica sobre los lenguajes teatrales, sin que se haga el esfuerzo por habituar a la gente a consultar la magnífica e ignorada biblioteca del Gabinete de Teatro, sin que haya durante el año información bien ofrecida, ¿cómo esperan que se asimilen las cosas? Es fácil despreciar a los grupos locales. Nosotros no tuvimos el menor inconveniente en asistir a la representación de *Abra* por el grupo Alto Voltaje, de la ciudad. Vimos a gente que ha asimilado la retórica de la vanguardia. Es más: vimos a gente que ha asimilado el funcionamiento de determinados lenguajes hasta el punto de lograr efectos buenos. Pero vimos también a gente que sólo ha asimilado eso, la retórica y el funcionamiento de los lenguajes, y no el por qué de éstos. ¿Cómo van a asimilarlo? ¿Quién espera que, de pronto, surja aquí un Falso Movimiento, si quienes tienen la obligación de sentar las bases para ello no lo están haciendo, llevan tanto tiempo sin hacerlo?

A la vista de estas últimas consideraciones, hay cosas señaladas más arriba que toman especial rigor. Nos alegramos, sinceramente, de que en la ciudad haya gente capaz de solucionar los problemas técnicos que plantea un Festival Internacional de Teatro. Nos parece, sin embargo, que hacen más falta personas capaces de hacer con el teatro algo más que un Festival, lo otro, lo que una Universidad no puede dejar de hacer y aquí no ha hecho nadie. Con la misma sinceridad, hemos de decir que, mientras eso no se haga, la legitimidad del Festival Internacional de Teatro de Granada seguirá siendo muy discutible.

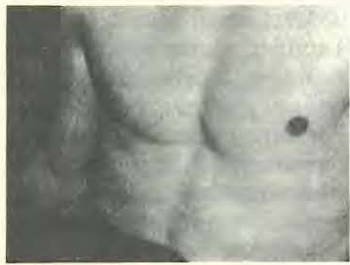
Mike Figgis, *Animals of the city*



El poder de las locuras del teatro, de Jean Fabre, es un espectáculo que, sin duda, merece un debate múltiple, que al menos llegue a enunciar los distintos elementos que componen una trama como la que, durante cuatro horas y media, logra hipnotizar de tan extraña manera. El ideal sería, desde luego, poder echar un vistazo al guión o al cuaderno de dirección: nos lo imaginamos como una retícula infernal sobre la cual J. Fabre ha situado infinidad de referencias, muchas de ellas muy lejanas entre sí, que luego, en el escenario, se atraen o se repelen según una lógica férrea.

Pero eso sería el ideal. Aquí, hemos visto *El poder...* con un *handicap* notable: fue innecesariamente convertido en bandera de esa *modernidad de peluquería* respecto de la cual hay que definirse maniqueamente. Para colmo, los portavoces del *alma del pueblo* protestaron por las evidentes diferencias entre la *performance* de Jean Fabre y el Festival de Trovos de la Alpujarra. Nada de eso ayuda a la tarea —humilde y necesaria en todo caso— de intentar comprender lo que se tiene delante de los ojos.

A nosotros nos ha parecido un espectáculo importante y del mayor interés. Con el mayor respeto que pueden merecernos los ignorantes, creemos que se trata de una reflexión verdaderamente seria sobre el teatro. El problema está ahí: utiliza argumentos de envergadura, serios, y no latiguillos de los que sirven para improvisar un crítico teatral. Nos limitaremos a señalar algunas de las cosas que a nosotros nos han llamado la atención.



Contra la vanguardia

Sin duda, lo más llamativo de toda la *performance* de Fabre es el planteamiento respecto del público que hay en su misma base. Es —creemos— una de las claves, si no la principal. Es cierto que el público se siente ignorado, despreciado y, finalmente, provocado. Sin embargo, pocas veces el público ha sido más tenido en cuenta, pero no para ignorarlo o provocarlo. Y ahí está la cuestión. Ni hay aquí la menor demagogia a costa de o sobre el público, no hay, por parte de

Fabre, el menor intento de manipular al público como instancia legitimadora de lo que él plantea en el escenario. ¿Debería extrañarnos que el público sienta como una provocación que el artista lo deje en absoluta libertad, que no lo chantajee con efectos que buscan el aplauso y justifican el *caché*? Más aún: Fabre desprecia enfáticamente aquel *ricitus* —tan cristiano— de las vanguardias teatrales que convertía el espacio teatral en sagrado recinto de la comunicación: el artista aprende del público y el público se enriquece con tan hermosa experiencia. Nada de ese fraude queda aquí: no se apela a las emociones, sino a la inteligencia, no se disimula la distancia ni se simula la complicidad, sólo se subraya la diferencia: el teatro verdaderamente objetivado, justamente, como poder.



Muchos tuvieron, como único resultado del espectáculo, la idea de que *aquello* era una provocación. ¿Se nos permitirá decir que la provocación es la parte menos importante de las intenciones de J. Fabre? No hay, desde luego, aquellas provocaciones a que tan acostumbrados nos tenían los grupos que, en realidad, sólo lograban molestar al público. Pero no es sólo eso: la provocación pertenece aún al orden de la comunicación. Debe funcionar, en la ortodoxia de la vanguardia, como un *acto* que inicia, desde el escenario —o desde el lienzo—, el trazado de un círculo al que el público, con su *respuesta*, añade algo que no es más que volver a cerrar, en el escenario, el círculo en cuestión ya previsto. Nada de eso hay aquí. Haga lo que haga el público, el espectáculo va a seguir su ritmo inexorable. Ni una sola ilusión de falsa libertad.

Todo ello tiene, finalmente, un valor añadido que no se pue-



Por un teatro sin emociones ni liturgias

de olvidar. El mismo planteamiento de la *performance* obliga al público a *usar el teatro* de una manera distinta. Fabre sólo acepta ofrecer el espectáculo en teatros tradicionales. Lógico: ahí es donde más claras quedan dos cosas: la naturaleza del teatro y la naturaleza del público. Sobre eso, Fabre juega su carta maestra: en ese espacio al que todos —públicos y actores— acuden para una ceremonia emocional, conmovedora, él hace gravitar el desafío escueto y frío de una reflexión sobre el hecho teatral. Pero juega con los extremos: para mejor hacer evidente el poder de la liturgia del teatro, la representa. Por eso, Wagner. La propuesta de un teatro sin liturgia y sin emociones debe medirse, precisamente, con quien elevó hasta el extremo de la locura el poder

de la magia del teatro, el hechizo de sus liturgias (la voz y la escenografía, ante todo, tan clamorosamente ausentes en la *performance* de Fabre). Todo parece destinado, pues, a hacer imposible a toda costa el funcionamiento de la fascinación por el teatro. Para ello, Fabre bloquea toda la ideología progresista que, con la coartada de la vanguardia, había creado la ilusión de muerte del teatro, la ilusión de estar viviendo ya un



Intuir la realidad

Eladio Mateos Miera

Hablar de Romanticismo cuando se escribe acerca del espectáculo de Jean Fabre quizás no sea demasiado ortodoxo. Sin embargo toda una serie de categorías románticas estaban funcionando implícitamente tanto en la propia obra como en el público. En ese sentido el espectáculo era límite porque obligaba a cada uno a una toma de postura casi radical, a una decantación que no podía ser intermedia ni neutral. Aún por rechazo, la obra implicaba a todos, y ése es un valor del arte que los románticos explotaron como pocos. Eso les llevaba a no separar el arte de la vida, y en caso extremo (de Lord Byron a Rimbaud o Poe) a hacer arte su vida. El voluntarismo de los románticos está en la concepción de base de la obra de J. Fabre, en su lucha por un arte que busca lo bello ético, sin abjurar de lo estético. A pesar de su grado de desrealización, la obra no se enfrenta a la realidad; es la realidad, en total agitación, haciéndose, expresándose a través de sus signos secretos plenamente. Se trataba de captar la vida *real*, el ritmo secreto, verdadero, de nuestra vida interior. En ese sentido las imágenes plásticas que Fabre construía funcionaban como metáforas surrealistas, por su poder de conexión inmediata, y no extraña así que Fabre confiese sentirse más cerca de Breton que de otros artistas, incluso teatrales.

Para abarcar el espectáculo plenamente había que tener una perspectiva *aérea*, un situarse por encima, fuera, de alguna manera. En el patio de butacas se desarrollaba el drama, la tragedia de que todos formamos parte. No se trataba siquiera de nuestro reflejo en el escenario, sino que el escenario era nosotros, y viceversa. Un territorio al que era difícil acceder —la escena de la chica rubia que intenta subir al escenario y es rechazada constantemente puede simbolizar muy bien el paso del espectador integrándose en el acto teatral— estaba detrás, bajo haces paralelos de luces mínimas, donde las imágenes se imponían por sí mismas, sin necesidad de interpretación. Fabre funcionaba aquí como un medium que sin necesidad de descodificación intelectual nos mostraba lo bello pero también lo terrible, la crueldad y el placer. Imágenes viscontinianas para un espectáculo que, como había querido Wagner, se centraba en captar la vida real y secreta, lo que está por debajo de nuestro cada día, el ritmo propio, moderno, del hombre de hoy, dándole a la música y al gesto una fundamental dimensión estética.

Y sin embargo no hay nada que decir. *Le pouvoir des folies du Théâtre* es un espectáculo inexplicable, irreductible a anécdota, porque su razón de ser está en sugerir, y por eso es necesario el contacto directo. Se vive o no, se siente. Pero no se teoriza.

momento en que el viejo teatro, el teatro del poder, no existe finalmente.

El poder

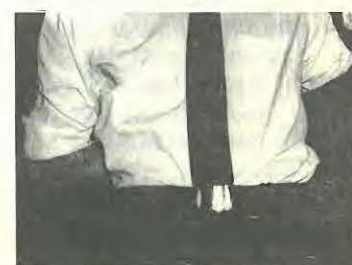
Hay, además, un discurso meridianamente claro en *El poder...*, y que es en realidad el único discurso posible que puede instalarse en un escenario concebido en tales términos. Si la escenografía no es ni figurativa ni abstracta, sino *ideológica*, es porque lo que va a representarse es *el teatro mismo*. Y representar el teatro sólo puede significar —cuando el teatro es objetivado hasta este extremo— representar el poder. El poder es, en efecto, lo único realmente *representado*: los actores que *visten* de una manera especial (desnudos, pero vestidos con la corona y el cetro) son los que *representan* al rey y a un doble. Nada figuran los otros, como tampoco representan, sino que *actúan*. Sería interesante, a partir de aquí, prolongar una lectura más detenida de todo el espectáculo, que en esa manera de acercarse al poder (hasta matarlo *vistiéndolo*) es también expresamente foucaultiano.

Y una última cuestión. En la entrevista que se publica en este mismo número, Jean Fabre



llama al teatro postmoderno «parásito de la historia», tras rechazar abiertamente que ese calificativo puede ser aplicado a su teatro. Es cierto que nada tiene que ver *El poder...* con esa especie de *burbuja de repetición* en que ha acabado por derivar la estética llamada postmoderna. Pero también es verdad que la reflexión más rigurosa que hay detrás de la *condición postmoderna* arroja no pocas luces para entender la intención y el sentido de este feroz, endemoniadamente frío y abrumadoramente legítimo ataque al relato de unos paraísos (¿recuerda el lector *Paradise now*, del Living?) que nadie vió nunca y que a una vanguardia ya instalada en el poder sólo le sirvieron, por lo que parece, para ponerles sobre los ojos una venda que les impedía ver su arcaica condición de vasallos.

Porque después de todo, ¿es imprescindible que nos guste el teatro?



El poder de las locuras de Jean Fabre

OLVIDOS pudo tener con Jean Fabre una conversación de la que damos a continuación constancia literal, sin ese legítimo aliño literario que otras veces usamos para facilitar la lectura. La transcripción no puede reproducir, lamentablemente, los tonos de la voz, la elegante protesta de Fabre hacia la mitad de la conversación, la ironía al responder a algunas preguntas, el desprecio por algo o alguien en otros casos... Para nosotros, la actitud de Fabre —fácilmente confundible con el divismo, cuando es justamente lo contrario— fue clarificadora. Dicho brevemente, Fabre considera que ya ha dicho bastante en las cuatro horas y medias de su *performance*, y se niega a mayores aclaraciones. Observe el lector las respuestas a los nombres que le fuimos proponiendo: es un autor muy celoso de sus claves. Por eso, la respuesta a cualquier pregunta que inquiera algo sobre sus intenciones, es siempre la misma: «Es posible».

OLVIDOS.— ¿Cuál ha sido su trayectoria?

JEAN FABRE.— Empecé estudiando en dos escuelas de arte: en la Escuela de Bellas Artes trabajando con cristal y en la Escuela de Diseño diseñando escaparates. Cuando acabé, empecé a trabajar como escaparatista en grandes almacenes. Al mismo tiempo, hacía *performance art*. Hice *performances* en galerías, museos y universidades de Europa y América. También hice una serie de exposiciones de mi trabajo visual: dibujos, escultura, pintura... Y luego me dediqué a diseñar vestuario de teatro. En 1980 deje de hacer *performances* y escribí mi primera obra, la segunda fue en 1982. En este momento, se están exponiendo dibujos míos en Lisboa y en el Museo de Arte Contemporáneo de Gante. Algunos profesores de arte y filosofía vieron mis *performances* y leyeron lo que había escrito; escribo mucho sobre arte y filosofía. Les gustó lo que conocieron y me invitaron a dar conferencias sobre arte y filosofía en Nueva York.

O.—En ese campo, ¿qué temas le han interesado?

J.F.—Yo no soy un escritor muy bueno. Y no soy un filósofo (risas). En realidad, mis trabajos eran una combinación de mi propia experiencia en el *performance art*, mis conocimientos de historia del arte y mi propio trabajo. Digamos que se trataba de exponer mis propias ideas sobre el arte contemporáneo en el contexto de la filosofía.

O.—¿Qué significan para usted estos tres filósofos franceses, Foucault, Lyotard y Baudrillard? Parece que, en *El poder de las locuras*..., hay elementos muy cercanos a sus planteamientos.

J.F.—Es posible. De los tres, el que más me gusta es Foucault; creo que es muy impor-

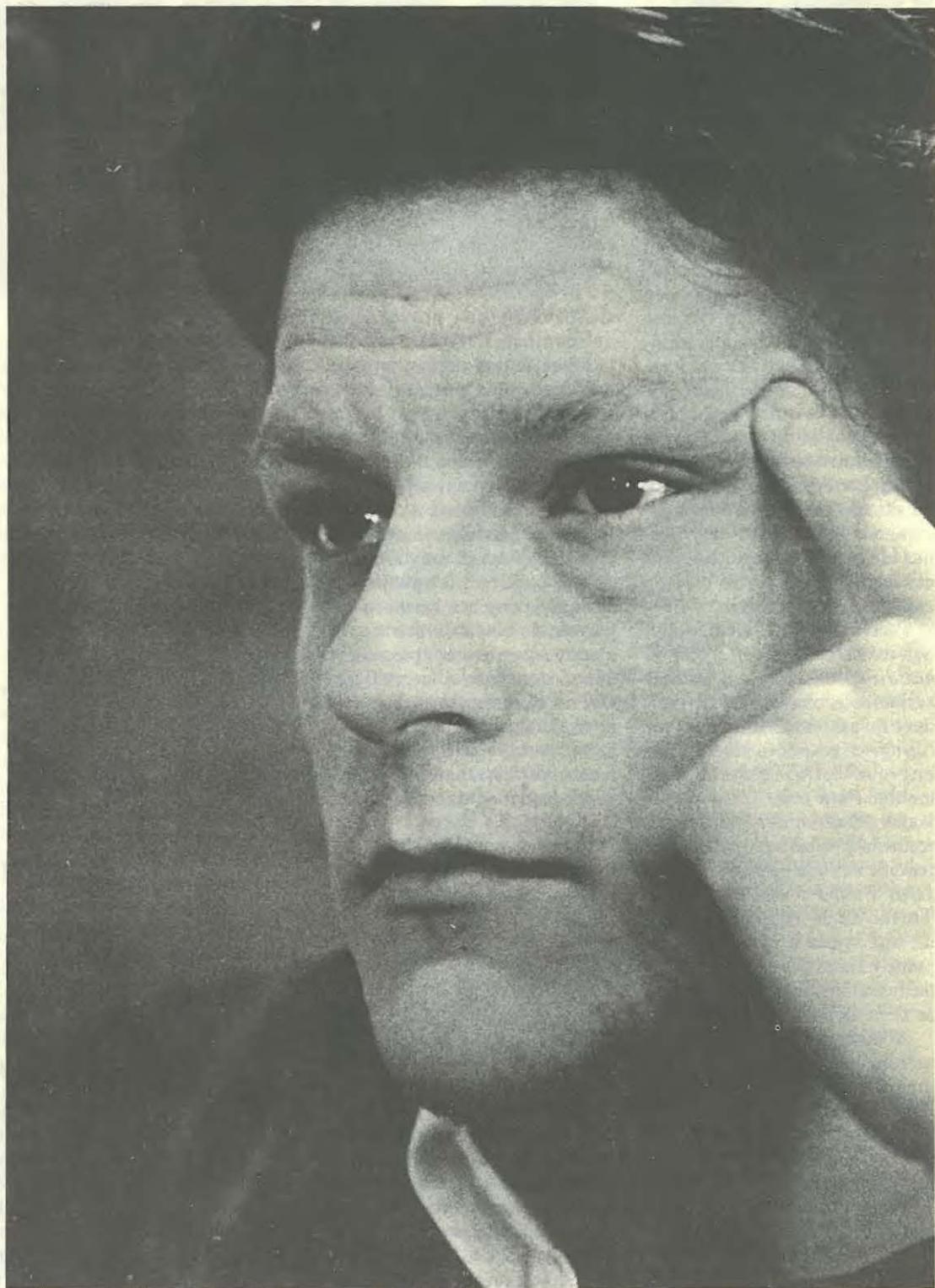
tante como filósofo y escritor. Me siento muy influido por él, especialmente en mi último espectáculo. Por ejemplo, lo que me ha preocupado en mis dos últimos espectáculos ha sido su idea de la convención, el acuerdo, el uso de cosas *simpáticas* y cosas *antipáticas* para crear la sensación de diálogo, casi de libertad. Para mí, esto ha sido muy importante porque, hasta ahora, siempre me había ocupado de las cosas *simpáticas*, de las cosas que me gustaban, y en cierto modo me estaba volviendo muy egocéntrico y limitado. En este último espectáculo, he tratado de combinar cosas que me gustaban desde el punto de vista estético y quizás no desde el punto de vista ético. Tengo que decir que, realmente, la parte intelectual de esta *performance* está basada en las ideas de Foucault sobre el lenguaje.

O.—¿Qué balance hace de la experiencia de la vanguardia teatral de los sesenta y principios de los setenta?

J.F.—Para ser sincero, me resulta difícil, porque conozco esos trabajos por videos, libros u otros medios, de una manera digamos que muy académica. Además, no me entusiasma esa clase de teatro. Los nombres que cito en mi *performance* son realmente irónicos, porque tanto emocional como intelectualmente me siento más identificado con gente como Duchamp o Breton, gente de las artes visuales a la que siento mucho más próxima. He aprendido de ellos más que de la gente de teatro de los sesenta.

O.—Las citas, pues, ¿son irónicas?

J.F.—Depende. Hay citas visuales que son totalmente serias. Sin embargo, las fechas y los nombres que se citan en el espectáculo cuando los actores están corriendo, especialmente las citas de los 60, sí son irónicas. Podría haber utilizado lo



mismo nombres tomados de una guía de teléfonos. Después de un tiempo de repetirlas, se vuelven vacías. Nada ha sobrevivido del teatro de los 60. Además, desde mi punto de vista la historia del arte es mucho más interesante que la historia del teatro.

O.—Pero la última cita del espectáculo es la de Jean Fabre. ¿Sería posible sustituir su nombre por un número de teléfono?

J.F.—(Risas). Sí, claro. (Risas, de nuevo). Mi nombre también aparece en la guía de teléfonos de Amberes.

O.—Hay otro tipo de citas, sin embargo. Por ejemplo, Wagner.

J.F.—(Rigurosamente serio; concentrado). Para mí, Richard Wagner es uno de los hombres de teatro más importantes que hayan existido nunca, además de un gran compositor. Pero es complejo, uno de esos casos a que antes aludía en que hay cosas que me gustan mucho y otras que me resultan conflictivas. Su comportamiento con los judíos, su actitud política, etc.,

todo eso me plantea problemas. Lo he utilizado en este espectáculo para darle un nuevo sentido, para hacer posible que haya una lucha, un diálogo entre el pasado y el presente. Porque ahora hay una serie de elementos que son los de 1876, de tipo económico, político o artístico. Incluidos los loros.

O.—En una entrevista dijo que pertenece a «una generación sin afectos»...

J.F.—No, nunca dije eso. Creo que somos una generación muy cálida (risas).

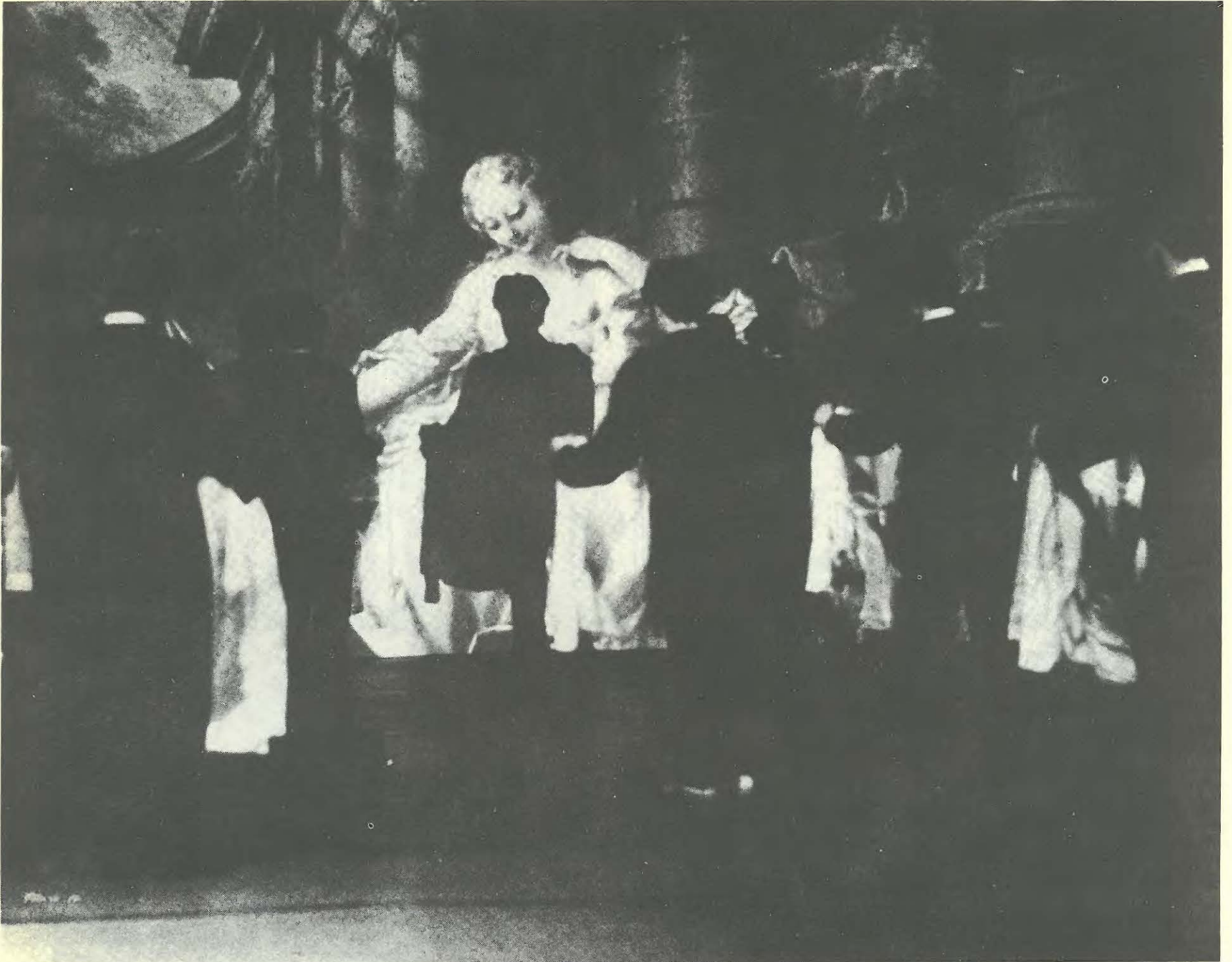
O.—Pero sí ha dicho que *El poder de las locuras del teatro* es, en cierto modo, teatro político. ¿En qué sentido?

J.F.—Hay distintos elementos, distintas superficies y líneas que se cruzan. Por ejemplo, la escena de la danza, es una reacción contra la fiebre de la danza, contra esa moda. Creo que en este momento hay una falsa libertad —porque la libertad de bailar es falsa— y una manipulación: todo el mundo tiene que bailar. Si se compara esta situación con la que se dio

antes de la segunda guerra mundial, se ve cómo la danza era todo un movimiento dentro de la vuelta a las emociones y la devaluación de lo intelectual. También ahora estamos volviendo a lo irracional, a las emociones, incluso en Europa. Por otra parte, el caos, que siempre fue subversivo, se ha vuelto burocrático. Eso es peligroso. Como también me parece peligrosa esa moda que nos obliga a bailar. Durante los sesenta, lo importante en arte era el individuo y el intelecto. Ahora no volvemos a las emociones, y no me gusta. Porque no es ya el individuo como artista, sino la estructura lo que ha pasado a ser lo importante. Me parece negativa esa evolución, que puede apreciarse en los grupos que actúan en los festivales.

O.—¿Qué piensa de Brecht y de su estrategia del distanciamiento? Se diría que está presente en su *performance*.

J.F.—No sé, probablemente esté en el espectáculo. Sí. Está en la ambigüedad del espectáculo.



culo, pero también en el contenido. He intentado crear una distancia, pero al mismo tiempo una intimidad. Es, de nuevo, esa lucha entre dos. En el escenario hay quince personas que probablemente no tienen nada que ver con el público. Pero a la vez hay una intimidad, una identificación especial; por decirlo de alguna manera, un sentimiento *beat*.

O.—¿Aceptaría que se definiera su trabajo como postmoderno?

J.F.—No, creo que eso es una chorrada. Creo que el teatro postmoderno, como lo que se hace por ejemplo en Alemania, es un tipo de teatro muy pretencioso; por otra parte, en mi trabajo, las iconografías o las metáforas recuperan su propio valor o adquieren uno nuevo. En el teatro postmoderno, por el contrario, prácticamente se han perdido todos los valores; es un teatro más ecléctico que el mío.

O.—Sin embargo, vemos su obra como ecléctica, como una mezcla de dos estilos: el postmoderno y el de los sesenta.

J.F.—No creo que sea ecléctico, porque aunque utilizo elementos de la Historia del Arte o de la Historia del Teatro, mi trabajo no se convierte en un

parásito de la historia. Creo que ofrece nuevas salidas, nuevos valores a cosas concretas. ¡Y eso no ocurre muy a menudo con el teatro postmoderno! El teatro postmoderno es, mucho más, parásito de la historia.

O.—En su *performance*, el espacio escénico es sagrado. Hay una palabra mágica, Wagner, que permite acceder a él. Su obra ¿es un auto sacramental?

J.F.—Probablemente sí.

O.—¿Es Wagner el dios?

J.F.—No.

O.—El título de su *performance* tiene tres palabras: poder, locura, teatro. Las tres palabras parecen lo mismo, significan lo mismo...

J.F.—Es posible.

O.—¿Por qué? ¿Puede explicar eso?

J.F.—No, creo que no puedo.

O.—¿Podemos cambiar el orden de las palabras? La locura del poder del teatro, por ejemplo.

J.F.—Como quiera. No voy a contestar esas preguntas.

O.—Vamos a proponerle una lista de nombres para que conteste, si así lo desea, qué le sugieren.

J.F.—¿Es un test? (Risas)

O.—Pues sí... Magritte.

J.F.—Uno de los pintores su-

realistas más importantes que existen. Él también es belga. ¡Sí, es verdad! Está en mis raíces.

O.—Laurie Anderson.

J.F.—Era interesante hace ocho o nueve años. Vi una obra suya hace nueve años y me pareció muy interesante. Era muy buena (ella). Pero su trabajo más reciente no me lo parece tanto. Lo encuentro demasiado americano.

O.—Bob Wilson.

J.F.—Creo que es un hombre de teatro importante para la historia. Pero es un artista visual malo. Me gusta su trabajo, pero no estoy de acuerdo con él. Es demasiado americano, demasiado superficial. Es interesante lo que está intentando hacer; por ejemplo, está intentando sintetizar toda la cultura popular. El contenido de su trabajo ha dejado de ser importante. Se trata más bien, de la forma y los medios que utiliza para seducir a la gente. Es interesante. Pero ha dejado de tener poder subversivo.

O.—Visconti.

J.F.—(Ostensiblemente, Fabre empieza a mostrar su incomodidad). Un director de cine interesante.

O.—Pasolini, especialmente su película *Saló*.

J.F.—(risas y pausa). Creo que vi la película. (En este momento interrumpe la entrevista cortésmente. Aduce no ser ni inteligente ni culto para contestar tales preguntas. Conseguimos continuar).

O.—Nietzsche.

J.F.—Fantástico, (carcajadas). En serio. Me gusta mucho. Lo que escribe es increíble.

O.—Warhol.

J.F.—(Salta como un muelle). El artista más estúpido que ha existido nunca. El arte pop es, de todos, el más pobre. Es muy americano, muy superficial. Cuando comparas a Andy Warhol con otros artistas de los sesenta ves que en general el arte conceptual era mucho más profundo y mucho más inteligente. Los artistas de Arte Pop no son interesantes.

O.—¿Odia todo lo americano?

J.F.—No, porque estoy diciendo que en los sesenta, mientras Andy Warhol era toda una estrella, otros estaban haciendo cosas mucho más interesantes e inteligentes.

O.—Brecht.

J.F.—Probablemente es importante, pero no me vuelve loco.

O.—Anne Teresa de Keers-

maeker (Se trata de la autora de la coreografía de *Rosas Danst Rosas*).

J.F.—Difícil pregunta. No es justo (risas). Pienso que es la mejor bailarina que hemos tenido nunca en Bélgica. Es muy buena. Pero su primera obra, *Roses danst Roses*, no sé si la conocéis, es una especie de teatro congelado, si, como la comida congelada que se saca del congelador y se echa directamente a la sartén, es un baile congelado. Para mí, ese tipo de obra tiene mucha calidad y la danza es muy buena; el trabajo, muy profesional, tiene todo lo que hace falta para que sea un éxito, y es un éxito. Pero no siento ningún poder subversivo en la obra. No veo la necesidad de crear una obra como ésta. Comparando mi trabajo con el suyo, los contenidos son muy distintos. Ella es mucho mejor que yo en calidad, coreografía y dirección. Pero no me parece importante ni interesante.

O.—Usted es un saturniano. ¿Es un genio?

J.F.—Creo que soy un dios. ¡Todos somos dioses!

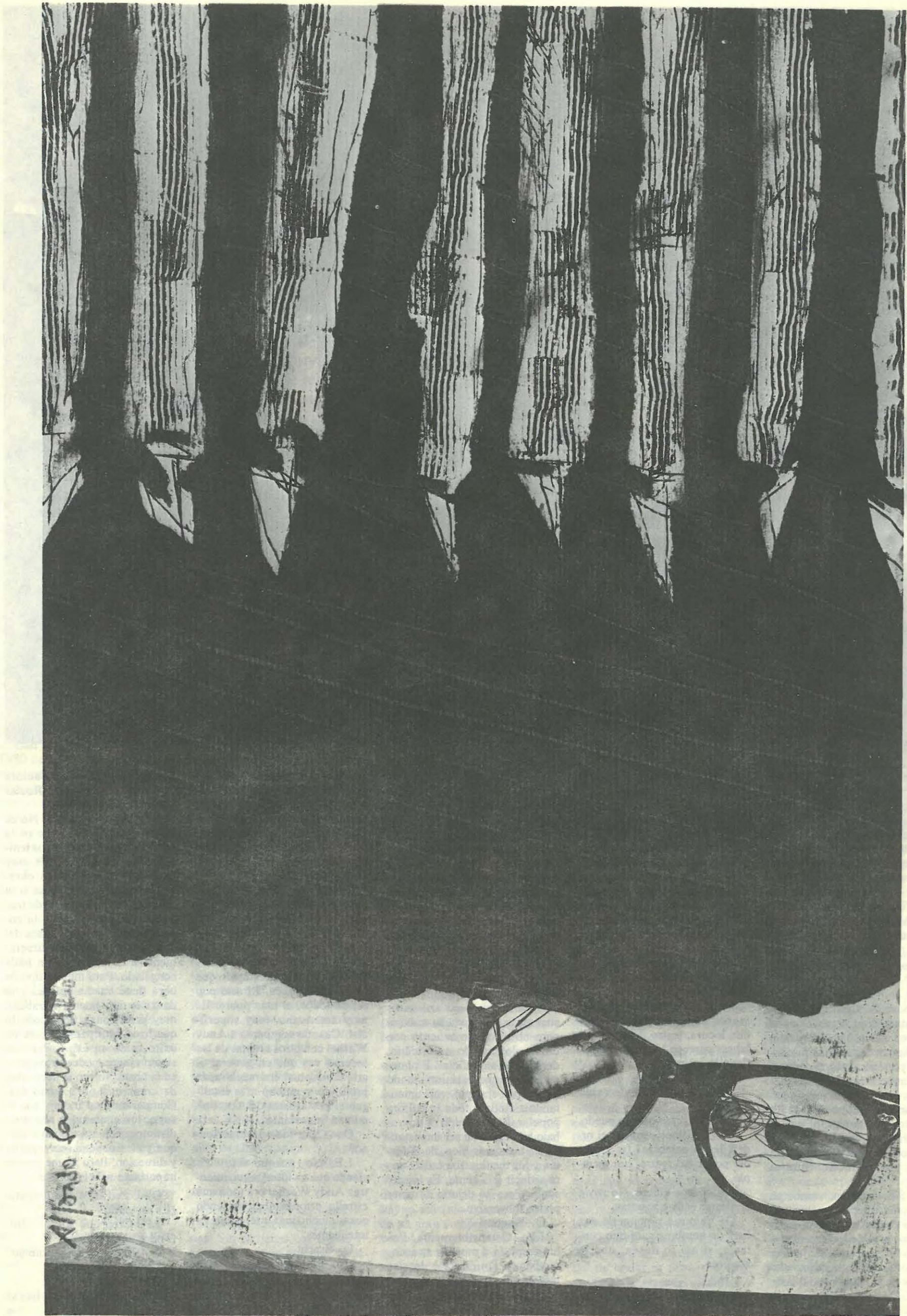
O.—¿Puede hacer un dibujo?

J.F.—No, no puedo.

O.—Gracias.

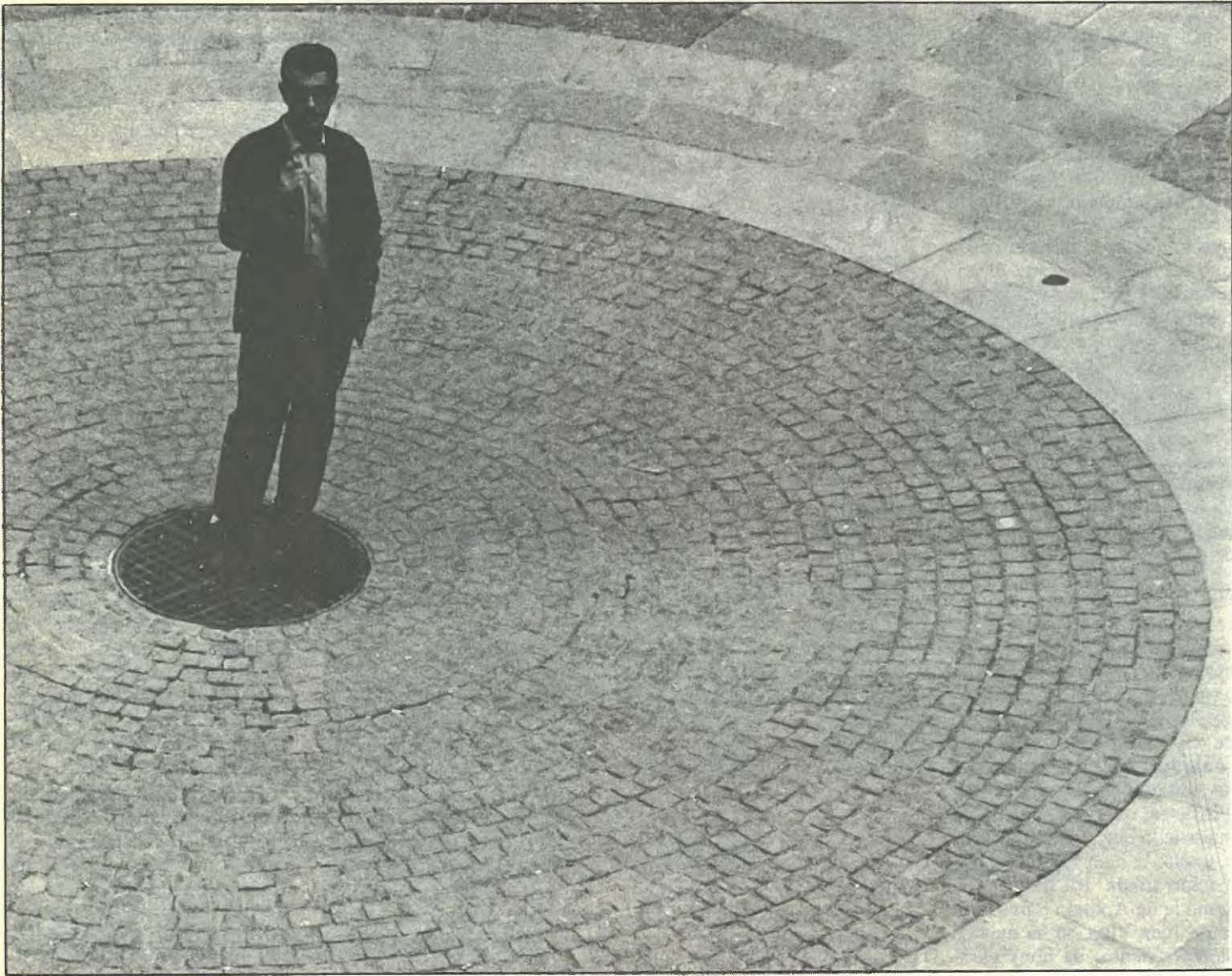
J.F.—Espero que se hayan divertido con el *show*. ●

Alfonso Sánchez Rubio



Alfonso Sánchez Rubio

Julio Juste



J. Garrido Jr.

En otros continentes

Presentar a Julio Juste en una publicación que se edita en Granada sería algo de mal gusto no sólo para él sino, sobre todo, para el sufrido lector. No obstante, al ser la de Julio Juste una de las trayectorias más ejemplares de la vida artística de este tan, a veces insuficiente, principado cultural, conviene reseñar que Julio Juste ha presentado su última muestra en la *Tossan-Tossa Gallery* de New York. De esa pica en Flandes, de su contubernio residencial con la capital de este Reino, de su historia personal y profesional, hemos hablado horas y horas como si no nos conociésemos. Pero, afortunadamente para mí, conociéndonos bastante. Ahí queda una buena muestra de lo que los límites espaciales nos permitieron transcribir. Si esta ciudad fuera una buena madre, debería estar de enhorabuena...

Alvaro Salvador

Pregunta: ¿Cómo ha sido tu primera experiencia profesional en Nueva York?

Respuesta: Ha sido muy provechosa. Me ha hecho ser como más humilde, pero también más ambicioso, en el sentido más humano del término. Y mientras que me ha reafirmado en la idea de ser defensor y heredero, de alguna manera, de una tradición europea, por otra parte me ha impulsado a considerar cuál es la figura de un ar-

tista actual. Allí, la cuestión del mercado, la cuestión de las inquietudes artísticas, es posible que aparezca (y que sea así en el fondo) con una imagen de *intereses* y de *competitividad* que en principio no enlaza con mi concepto romántico del arte. Pero, sin duda, allí hay un gran afán de consumo de la cultura, un gran afán por informarse y un gran respeto a la historia. Todo esto, de aquí en adelante, me va a hacer actuar con cautela cuando tenga que abordar la responsabilidad de intervenir en la coyuntura artística. Pien-

so que más que seguir estilos, hay que intentar imponerlos; más que continuar la coyuntura hay que intentar hegemonizarla y, por otra parte, buscar mecanismos, fundamentados en el propio trabajo artístico, que permitan tener una presencia y una competitividad frente a esos artistas que están de moda, por decirlo de algún modo. Por otra parte me ha afectado comprobar hasta qué punto se es *profesional* en esa ciudad. El simple hecho de que haya un edificio de ciento y pico pisos, uno encima de otro, y que la línea sea

completamente recta, indica un afán por hacer bien las cosas. He comprendido el significado del arte, no sólo como una experiencia artística, sino como una experiencia social o comercial. Para un artista, el aparecer en el *New York Times* se corresponde con un estatuto y una presencia social muy fuerte. La gente no sólo debate el arte, sino que existe un mercado real, a diferencia de nuestro país, en el que existe una gran polémica y una gran expectación respecto al arte, pero la presencia social de éste no se corresponde después con un mercado capaz de digerir todas estas expectativas. Otra de las enseñanzas que he recibido ha sido la constatación de las dificultades que tenemos los pintores españoles. Bueno, españoles, de Madrid, europeos, que todo viene a ser lo mismo. Hay una gran expectación, se mira bien al artista europeo, pero a la vez, es muy difícil exportar desde aquí. Se nota el desfase de muchísimos años sin presencia en el mercado, que contrasta con los italianos, que a través del diseño y del esfuerzo de galeristas como

Oliva se han introducido en el mercado newyorkino de un modo muy fuerte. No obstante, yo pienso que la pintura española puede tener cabida en ese mercado. No sólo porque aportamos un cierto refinamiento, calidad y tradición, sino fundamentalmente porque nosotros tenemos una gran información sobre lo que hacen ellos, y ellos no tiene ninguna de lo que hacemos nosotros. Por lo tanto, la ventaja es nuestra. Respecto a la exigencia de nuestro público, español, europeo, de que compitamos allí con éxito (al menos al nivel de lo imaginativo o de lo formal), pienso que habría que tener en cuenta la deuda económica, militar, que nuestro Estado tiene respecto a aquel pueblo, y es indudable que esos hechos tienen una importancia y un peso. De cualquier manera, una buena política de protección, unos buenos circuitos, una crítica y unas galerías que fueran fuertes, creo que podrían hacer que la pintura española tuviera allí una gran presencia. Presencia que además redundaría en terrenos exteriores al mercado artístico, como podrían ser el prestigio político o incluso económico. Para resumir, te diré que ha sido una experiencia exitosa para mí, mucho más de lo que yo podría imaginar. Mi galería está empezando, lo mismo que yo, y eso está muy bien y es muy coherente. No obstante, es una galería que se está moviendo muy bien, y en América los *milagros* son posibles y, de pronto, puede aparecer un *agujero negro* que nos sitúe en una dimensión muy potable. Antes de acabar, quiero decir que también he comprendido muchos aspectos estéticos, algunas de cuyas piezas, reproducidas en los manuales, no se comprenden bien a veces; se comprenden allí, en esas galerías y con esa clientela. Y he notado que hay sectores, capas sociales muy solventes, que *están por la labor*. O sea: en vez de recortarte la imaginación, la están propiciando para que cada vez sea más disparatada, lo que, claro está, repercute en la aparición y salida de grandes genios. Hay interés e intereses alrededor del arte y, por lo tanto, se mueve; es algo en plena efervescencia. Todo esto se echa de menos en España.

P: Hagamos un recorrido a la inversa, desde Nueva York a tus comienzos. ¿Cómo ves tu trayectoria?

R: Yo la veo muy coherente. Iban por aquí mis ideas de cómo *salir*, de cómo pintar, aunque tampoco se han desarrollado tal y como yo la pensaba, porque tampoco tenía un programa detallado. Quede claro que lo de Nueva York no es culminación de nada, sino sólo un paso importante que abre nuevas expectativas, nuevas exposiciones, aunque sí es cierto —y en esto me gustaría insistir— que ha dado un vuelco importante a mis conceptos. Desde que empecé hasta llegar aquí, he ido desarrollando un trabajo



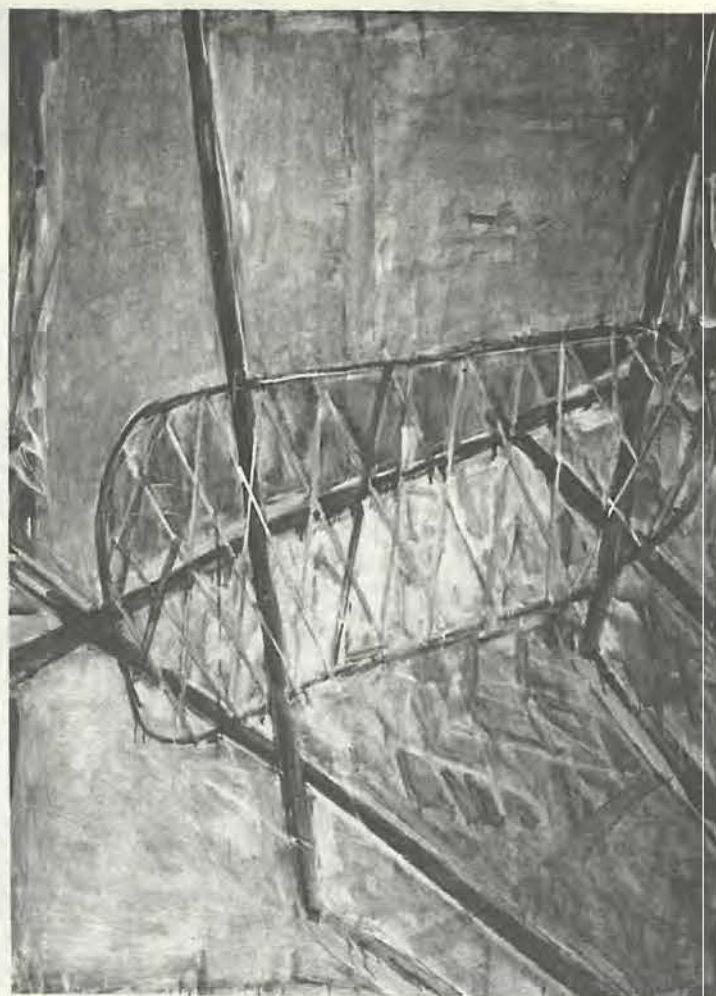
Julio Juste

sin descanso, con una gran ilusión por hacer algo que fuera satisfactorio para el campo al que yo oferto y desde el que se me demanda. Creo que ha habido, en todos estos años, un lazo común: el hecho de que me he movido siempre en función de las ofertas más potables; a lo mejor han sido las más importantes entre las posibles, pero yo siempre he tenido un criterio selectivo. He procurado estar siempre con la gente que me ha ofrecido su amistad y con la que se podían hacer cosas interesantes. Siempre he tenido muy claro la necesidad de exigir un cierto nivel de calidad, y a partir de ahí estar dispuesto a darlo todo. Este es también otro de los nexos de estos años y, en cualquier caso, creo que siempre ha habido un objetivo: la vocación de ser un creador y de vivir de ello. Desde los quince años me hacía ilusión ser pintor, sin saber exactamente lo que significaba tal cosa, excepto mancharse las manos o experimentar en solitario sobre un soporte que indagaba dimensiones de la realidad, más o menos encubiertas, pero un soporte bidimensional. Y esta actitud siempre la he mantenido así. Ante las dificultades he podido cerrar bandas, recubrirme con una concha que me preservara del momento malo, he podido practicar más o menos, pero siempre he tenido la idea clara de desarrollar una actividad artística. A veces me he preguntado por qué. No como una pregunta trascendental, sino más bien: ¿por qué esa actividad y no otra? Se me ocurre improvisar como respuesta que la pintura puede permitirte tu propio escenario. Es decir, si el escenario general no te apetece, tú puedes construirte otro distinto. Y por otra parte, es un trabajo en el que haces brotar, de un espacio blanco, vacío, algo totalmente satisfactorio sin necesidad de recurrir, en principio, materialmente a nada. Quizá la parte más satisfactoria sea ese momento en el que el artista trata con unos materiales bastante convencionales, muy primarios, de conquistar soluciones que puedan provocar a la sensibilidad, alterarla o satisfacerla. Ese momento —y yo a veces en el estudio he conseguido niveles muy altos— no tiene nada que ver con el erotismo, pero podía ser tan satisfactorio como la relación erótica, por decirlo para que me entiendan personas que no lo hayan experimentado. No es un problema de sublimación, sino un reto con uno mismo, del que después tienes que dar cuenta a un público que lo va a juzgar. No creo que lo mío sea una cuestión de tener, más o menos, facilidad para unas cosas. Sin

duda que tengo una capacidad y una cultura visuales que me han servido cuando me ha dedicado a otras actividades. Pero creo que he dirigido mi actividad por donde yo creía que tenía más capacidad para abordar y desarrollar actividades más brillantemente. Por otra parte, la pintura me gusta porque lo que es el cuadro, desde que se impone, desde el comienzo de la cultura moderna, tiene una parte muy poco productiva, pero a la vez puede ser la condensación de relaciones muy complejas. Es decir, la pintura se manifiesta como una cosa pura, como un fenómeno estético, pero a la vez, puede encerrar millones de secretos, ya sea que el artista los ha plasmado eligiéndolos, o bien siendo portador, más o menos consciente, de la objetividad de la realidad, o sencillamente, a veces, introduciendo un significado que se diluye en esas imágenes. Ahora me veo preparado para abordar una polémica más amplia. No renuncio al trabajo de desarrollar una formación y consolidar unos conceptos. Esa ha sido otra de mis obsesiones, que detrás del nombre de la fama o de lo que sea no estuviese el vacío, la nada, sino una formación sólida. Mi trayectoria, como la de Antonio Salvador o la de Juan Vida, se ha movido siempre dentro de unos parámetros de modernidad, siempre con una gran preocupación por la calidad, mejor o peor dirigida y digerida, pero siempre con una inquietud porque aquello no fuese una tontería, porque aunque se tratase simplemente de una *superficie apuntada* tuviera un fondo, una explicación, lo más sólida posible. Lo que ocurre es que, ahora todo aquello comienza a tomar unas dimensiones más ambiciosas y de más responsabilidad.

P: El éxodo a Madrid ¿es imprescindible o también tiene sus fronteras?

R: Sí, tiene sus fronteras. No es un camino de rosas, tiene ventajas e inconvenientes. No es la típica fascinación por la capital, pero sin duda ciertas industrias, ciertos mercados están en Madrid. No quiero ser un pintor emigrante. He tenido la suerte de que nuestra generación ha llegado a un momento de madurez sin tener para ello que emigrar. Esto lo tengo muy claro. Ahora bien, quiero ser un pintor que *exporte*. En Granada he consolidado o madurado una serie de estadios estéticos, maneras, un estilo personal (que tengo que consolidar y desarrollar) tratando de indagar en las claves, en las dimensiones de los creadores que hemos vivido aquí en Granada. Pero ahora me he visto en la obligación de exportar esas claves, de



divulgarlas, de confrontarlas con otras dimensiones. Esto por una parte, y las exigencias de mercado por otra, me han hecho pensar en Madrid, que hoy por hoy es una ciudad muy receptiva, muy sintética, y que se ha consolidado como una ciudad con un fuerte debate, con una gran efervescencia cultural y que, por ser capital, tiene muchas posibilidades. De cualquier modo, no voy a cortar mi relación con Granada. Lo que ocurre es que, al margen de las carencias obvias que

todavía existen aquí, no se ha asumido el hecho de que nosotros, los que de alguna manera hemos arriesgado por convertirnos en artistas, somos el símbolo de esas generaciones que polemizan, en sentido positivo o negativo, sobre nosotros, y que ellos son la *base* de estos símbolos. Lo ideal sería que una serie de artistas, pintores, escritores, músicos, etc., triunfásemos de pronto fuera de aquí. ¡El marchón que le podríamos dar a la ciudad! ¡El prestigio, la aureola...! Más que



perjudicar, beneficiaríamos extraordinariamente a todos esos espectadores de nuestras actividades y de nuestras polémicas y, sobre todo, a los continuadores, a los que vienen detrás.

P: La base teórica de la postmodernidad defiende que hemos pasado de una cultura épica, de una cultura basada en el gran relato, en el mito, a una cultura de la acción, de lo que se llama *performatividad*. Es decir, el actuar más que el *representar*. En tu trayectoria está claro que tú has sido lo que podríamos llamar un actuante, en la medida en que has intervenido sobre una serie de facetas, de géneros, más o menos relacionados con la pintura, y los has practicado e investigado a fondo. Pero a nosotros nos interesaría que hablaras de toda esta base teórica en relación con el *cuerpo del cuadro*, con la práctica concreta de la pintura. ¿Cómo se reproduce ahí esa ideología de la acción, como se puede abordar la pintura actuando o informando más que representando?

R: Los orígenes están clarísimos: toda la pintura conceptual ha dejado un poso que ha coincidido en el tiempo con la reivindicación del objeto artístico. En ese cruce se pueden explicar muchas historias. Por ejemplo, el concepto de artista del que hablaba antes, que no sólo indaga en lo profundo del arte, sino que él mismo vende sus obras por la apariencia, por su presencia. Todo esto son resultados, digamos, de una serie de cruces clave y tu pregunta me parece que era ¿hasta qué punto la diversidad de actuaciones puede después dar resultados, o aplicarse a ese trabajo más disciplinado que puede ser el cuadro?

P: Sí, pero lo que es más: ¿cómo cambia la pintura? ¿hasta qué punto reproduce la pintura esos cambios?

R: Es una pregunta muy difícil.

P: Lo que quiero decir es que, por una parte, los artistas se dedican a *actuar*, no hay una especialización trascendental, como la había antes. Se es pintor igual que se puede escribir un soneto, se es músico igual que se pueden diseñar modas. Existe una especie de sincretismo parecido al que se dió en el anterior *fin de siglo*, pero con otras características determinadas por el momento histórico, etc. Pues bien ¿cómo se reproduce esto, en tu caso, en la práctica artística, al ser tú también un teórico del arte, un diseñador, alguien muy relacionado con el discurso literario, con incursiones en el teatro, la música, etc.?

R: En primer lugar, quisiera

mi trabajo de pintor y con otros acontecimientos, con otros *mañejos* de la vida que me hacen ser... Últimamente, desde hace unos años, he aceptado cosas de las que creía que no iba a ser capaz...

P: Es una pregunta que te iba a hacer después.

R: Bueno, pues lo dejamos para entonces.

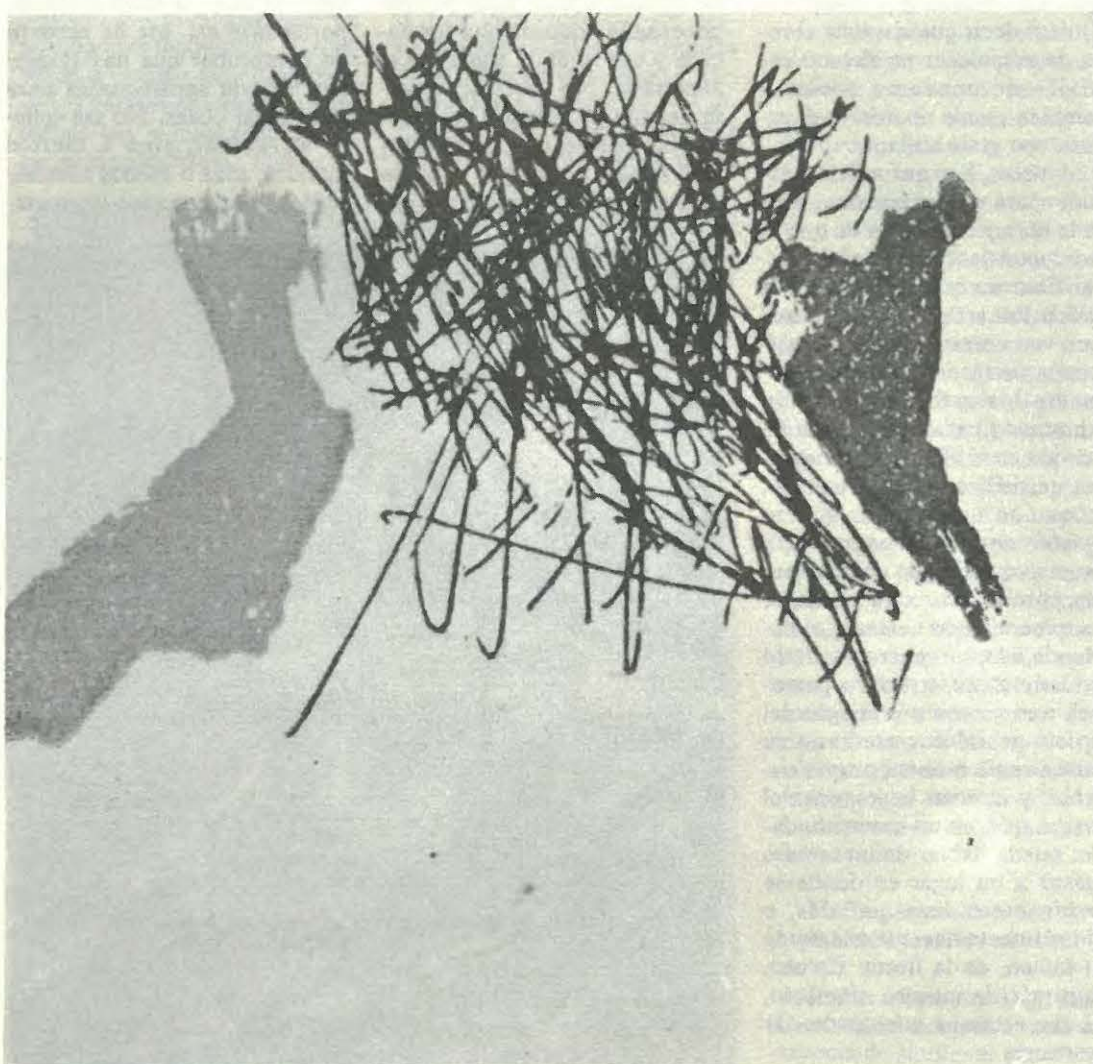
P: El fenómeno global que se da ahora mismo, en lo que podríamos llamar la vanguardia española, es el de artistas muy formados, muy cultos, intelectuales, pero que displicentemente dejan a un lado esa for-

mación para lanzarse de un modo vitalista al arte con actitudes, en cierto sentido, de malitismo. Tú has desarrollado una trayectoria en estos términos: te formaste muy conscientemente, académicamente incluso, y no valoras todo eso más allá de su valor real (unos datos, unos conocimientos que están ahí). ¿Piensas que es un fenómeno causal, o que en cierto modo tiene una explicación histórica?

R: Esta es una coincidencia que podríamos definir como de *artistas universitarios*, pero que tiene unas razones históricas. La primera que se me ocurre es

que, a partir de la desaparición de ciertos maestros, como Vázquez Díaz, por ejemplo, que realmente formó una generación de pintores en los años 50, el debate sobre una pintura de calidad y conectada con la realidad sale fuera de las Escuelas de Bellas Artes. Por otra parte, no hay una confianza social en la profesión de pintor, o artista en general. Una de las soluciones de muchas de las vocaciones de los artistas actuales pasa, sin remedio, por la Universidad. Son los casos de Palazuelo, de G. Torner, de Zóbel, de G. Delgado, de Gordillo, etc., y otros más jóvenes, que

intentan conseguir un estatuto profesional proporcionado por una carrera y, a la vez, inventarse ellos mismos los instrumentos de su lenguaje: qué expresar, qué configurar, qué defender. Estaban llamados a inventarse sus propios sistemas, a aprender a pintar ellos mismos y buscar unos lenguajes satisfactorios para expresar los códigos o las imágenes, o la concentración de experiencias de las que se sentían poseedores. Yo fui a la Facultad de Letras para cumplir, en cierto modo, un compromiso con mi familia, pero, en un segundo momento, para recibir una formación humanística que no obtuve al final, aunque sí una gran formación metodológica. y eso fue muy importante para mi actividad artística, me puso en contacto con una serie de libros, autores, inquietudes que, en una vida de *cultura general*, es muy importante para mi actitud recoger las inquietudes y los acentos de nuestra generación: las primeras traducciones los epistemólogos franceses, cierto pensamiento materialista que a mí, particularmente, me ha resultado muy positivo, porque me aclaró tantos puntos claves que ya no me voy a asustar por nada. Ahora, cuando se plantean ciertos problemas sociales, ciertas contradicciones, peligros que puedan amenazar al mundo, etc., estoy seguro de que, a la luz de cierta metodología, nunca haré el idiota, podré estar más o menos informado pero nunca llegaré a una reflexión absurda. En este sentido, tengo un *bagage* metodológico continuamente dialéctico y *recreativo*, además de desmitificador, por otra parte. También he tenido la suerte de que el síndrome de aquel momento no afectó a la envoltura espiritualista de mi capacidad creadora, a su parte romántica. De no ser así, me hubiera quedado estéril. Hay como una especie de confrontación entre una formación de cierto rigor, porque he cogido la costumbre de estar informado de ciertos fenómenos literarios, teóricos, etc., y por otra parte el desenfado que necesita ahora la creación literaria. Desenfado en ese sentido provocativo que tenían en los años veinte. Es una provocación defender unos códigos que no son arbitrarios..., o que son arbitrarios en el sentido creativo, pero que tienen significados y pueden ser debatidos. Imponer esos códigos, imponer una actitud y defenderla. La independencia no consiste en extorsionar a la sociedad, sino en llamar la atención para reflexionar sobre ciertos asuntos. Y en no tener ningún prejuicio en ser absorbidos o en entrar en mecanismos integristas, ni mucho menos. Es, de alguna ma-



Zócalo descifrado

aclarar que ha sido una coincidencia con otros fenómenos similares que se han dado en el tiempo. Un pintor no es un personaje limitado a una habilidad. En ese sentido, yo soy un pintor, como otra serie de artistas, que ha tratado y que siguen tratando (y trataré mientras tenga vitalidad) de desarrollar otras parcelas de actividad. Creo que dispongo de una metodología capaz de satisfacer determinadas demandas de distintos fenómenos culturales o vitales. No es que se interpongan unas prácticas artísticas respecto a otras, porque considero que mi vida está confundida con el arte. Por lo tanto, la idea que yo siempre he tenido es la de aceptar los retos más diversos, puesto que los objetivos son siempre los mismos: tratar de que todos los medios que he utilizado constituyeran un escenario sensible. Tanto si se ha tratado de una conferencia, como de una clase, nunca me lo he planteado como un alarde erudito, sino más bien la erudición como creación; o sencillamente me he planteado que si tengo que hacer algo, lo tengo que hacer con un cierto nivel de calidad, considerando que para mí el máximo nivel de calidad es un gran cuadro. Por otra parte, ha habido una serie de hechos que me han ido configurando así, imagen que ha ido cobrando actualidad y que coincide con la de mucha gente que está en la cresta de la ola.

P: En definitiva, la historia se ha dado la razón.

R: Sí, ahora mismo esta actitud comienza a verse como de moda y, a la vez, como un trabajo muy coherente.

P: Claro, porque la gente más valiosa de las últimas generaciones ofrecen esta imagen: gente que ha tocado muchos campos, que ha procurado hacerlo bien...

R: Bueno, yo nunca he tenido ningún tipo de complejos en ese sentido, pero ciertas cosas me han ido aclarando. Si yo me he interesado, por ejemplo, por la música, sinceramente no es por ninguna ambición en ese terreno, es por otra cuestión: yo como artista quiero seguir adelante y, según la suerte que tenga, llegar a donde pueda. He visto a artistas más jóvenes que yo, de otros campos de la creación, que han surgido últimamente en Granada. Y han surgido no solamente por el voluntarismo genial, sino porque están motivados por los cambios que se están produciendo en ciertos ambientes. Y no se van a quedar ahí; si se les puede dar una mano, quizá lleguen a ser la bandera de ciertos acontecimientos. Yo estoy contento de que me haya tocado este papel; es compatible con

Julio Juste



nera, vender los productos que tú, independientemente, has elaborado, o sea: imponer las conclusiones a las que has llegado. En resumen, esa formación actúa como una base para no hacer el idiota, base que te da fuerzas ante el cliente y, por otra parte, para desmitificarlo todo montando un escándalo en un momento determinado, porque siempre tienes la seguridad de la calidad de lo que estás haciendo y el nivel teórico que hace que se respete el producto y que se respete esa provocación.

P: Da la impresión de que los artistas, los intelectuales más interesantes de la actualidad han solucionado la vieja querrela entre lo intelectual y lo vital. ¿Cómo crees que se ha conseguido esto?

R: Bueno, en ese maridaje por el que me preguntas hay un aspecto que me preocupa mucho y que creo que los protagonistas del arte actual han solucionado con acierto. Me refiero al hecho de que por el prestigio, por la publicidad, etc., se obligue al artista a hacer el payaso. Actualmente no es así, actualmente lo que ocurre es que los creadores tenemos un *papel público* que puede entenderse como un reto semejante al del cuadro. Por lo tanto hay como un acuerdo tácito para evitar dar la impresión de que el artista es un retrasado mental. Es decir: que hace un papel exclusivo en la creación artística y después tiene que cumplir otro, mucho más desagradable, de sumisión ante el consumo so-

cial. Se está demostrando que eso no es cierto, que esa formación de la que hablábamos antes ha dado al artista una dimensión no de *vedette* (porque un artista que envejece en las tertulias a mí no me parece que tenga una posición adecuada) sino algo mucho más complejo. Quiero decir que si existe el reto de establecer un debate social —de consumo social— también puede abordarlo el artista con gran brillantez.

A veces, hay que salir del estudio para vender personalmente la obra y convencer de que tu producto tiene una cierta altura. Esto no quiere decir que a todos los artistas sean gentes que van continuamente a *business a partys*, etc., porque realmente los artistas que están triunfando pasan gran parte de su vida en el estudio, profundamente dedicados a su trabajo, lo que no quiere decir que no puedan compatibilizarlo en un momento dado con una presencia pública. Por otra parte, se ha generalizado bastante el hecho de intentar tener una *cierta presencia*, un atractivo personal, romper con esa imagen del artista genial encerrado en su misantropía o en su propia aureola, y cultivar la imagen del artista que, en un momento dado, pueda hablar de un tema o asistir a un lugar en donde se confronten ideas actuales, o simplemente hacer consumo de lo lúdico, de la fiesta. Es otro reto más de nuestro momento, al que estamos intentando dar respuesta.

P: Tú has sido durante muchos años más intelectual que

vitalista. Es decir, eras una persona que creía en esa división. ¿Cómo se ha producido el cambio? ¿Cómo has ido tomando conciencia o sintiendo la necesidad de lo vital?

R: Estoy completamente de acuerdo contigo. He sido más de estudio que de calle porque necesitaba adquirir una formación y eso lo da el trabajo y el encerrarte. No obstante, a partir del año 81 descubrí las excelencias de salir una noche a tomar copas, de apoyar a cierto locales que son, verdaderamen-

te, centros efervescentes de opinión, divulgar las ideas, procurar que la gente se fijara en ellas, respaldar ciertos movimientos que salen precisamente de la noche. No ha sido una moda, ni una pose, ni nada de eso: fueron otras circunstancias más profundas... y pude comprobar que con esa formación que había adquirido podía compatibilizar varios niveles: trabajar y divertirme.

Adquirí una visión más humana de la gente. Yo tenía verdadero pánico... ciertos prejuicios, quizá por formación o por las circunstancias que concurrían en ella. Pensaba que no podría tener cierta simpatía por otras personas, incluso por los más jóvenes. Mientras que era muy consciente del respeto a los mayores, no sabía hasta qué grado podría confrontar con gente menor que yo e intercambiar respeto y admiración. En ese sentido, esta nueva actitud me ha propiciado muchísimas amistades y he ido viendo que puedo asumir un papel de persona... a lo mejor mayor que otras generaciones pero sin ningún tipo de paternalismo sino con un gran compañerismo. Todo esto me ha enriquecido muchísimo. El confrontar con gentes de otras edades y con problemas de una edad por la que yo ya he pasado, aunque con otras circunstancias, me ha hecho valorar otros aspectos humanos de la vida, y creo que también yo he aportado mucho a alguna gente.

P: Esto también se nota en tu pintura ¿no?

R: Sí, esto sin duda ha tenido una repercusión. Mi pintura es más libre, más inquieta por unos principios iconográficos, por decirlo así. Me ha permitido comprobar que hay imágenes todavía satisfactorias para comunicar cosas. No me refiero al *revival*, sino a ciertos mundos, más o menos identificables, más o menos iconográ-

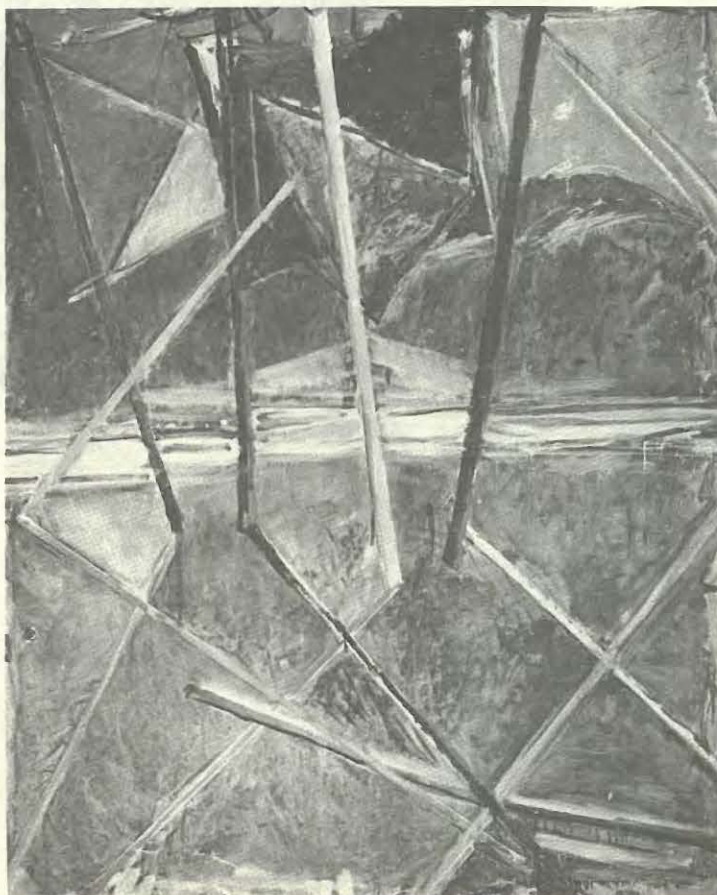
ficos, más o menos vistos desde una perspectiva personal y que pueden satisfacer ciertas inquietudes. He visto más libertad en mi pintura, pero, al mismo tiempo, más amplitud de registros y de imágenes, aunque siempre marcadas por un vistazo personal. Hay ciertas cosas que se mantienen pero me he abierto a muchas más expectativas. También me ha hecho ser menos obstinado en cuanto a las ideas y aunque mantengo las mías, las hago mucho más compatibles, las confronto con gente que tiene otras posiciones. Tengo un panorama de conceptos mucho más amplio. En definitiva, puedo decir que esa apertura me ha dado una dimensión sin complejos, me ha hecho... —no sé la palabra— pero quizá podía ser... mucho más espléndido. No solamente predispuesto a recibir sino a dar. He procurado amasar todo esto y que tenga una repercusión positiva en mi trabajo.

P: Nos estamos extendiendo mucho, lo cual es muy interesante, pero el espacio gráfico manda. Vamos a intentar ser breves y concisos. Desde nuestro (tuyo) pasado politizado ¿qué piensas de esa despolitización de la que se habla actualmente para referirse al arte? ¿Y de los nuevos modos de contestación como el pacifismo, el ecologismo, o el movimiento urbano?

R: En el nuevo modelo de artista no hay ningún tipo de prejuicio por confrontar con un político aspectos concretos de la realidad. Esto no quiere decir que se esté de acuerdo con el poder, sino que se acepta una legalidad y el tener relaciones con la Administración no quiere decir que se sea un adicto de su política, sino que existe un respeto por las decisiones generales de los votantes y se asumen los papeles que la sociedad demanda: desde estar con un alto cargo de la Administración hasta estar con personajes de menos presencia pública.

Lo que ocurre es que antes todos, prácticamente, éramos de la oposición al franquismo, y ahora no es que se haya cambiado de posición, sino que tenemos que enfrentarnos a una situación nueva a la que hay que dar respuesta. En una Administración democrática, también se corre el riesgo de oficializar el arte, pero la mayoría de los artistas que ahora tienen relaciones con la Administración no tienen deseos ni riesgo de convertirse en artistas oficiales, sino que si la Administración los llama es por el respeto y por el prestigio artístico que ellos se han ganado con su trabajo. La Administración advierte esto, lo acepta y lo respeta. En cuanto a mi pasado político, yo no me arrepiento de nada y no me pesa más que en el sentido positivo. Se acepta la nueva realidad que además coincide con la madurez personal y con la dedicación exclusiva. Esta circunstancia hay que aprovecharla y vivirla intensamente.

P: ¿Qué relación tienes con



El sitio de Granada

la música, Julio, hoy que la música parece un elemento indispensable para la vanguardia artística?

R: Hubo un momento en el que descubrí las excelencias de la música. Nuestra cultura, de acuerdo con los programas de la Administración, ha descuidado muchos distintos aspectos como el de la música. Lo que al principio era sólo una intuición, por mi parte, se transformó al conocer a gente que sabía mucho más, y aprendí muchísimo. El hecho de pintar con música, conociendo la música que oía, me ha dado mucho más brío y he llegado a situaciones personales como muy satisfactorias, de encontrarme muy bien. He tratado de sacarles a esos ritmos y a esas claves, a esas experiencias sensibles todo el provecho posible. La música ha sido un descubrimiento extraordinario, paralelo al de la gente, al de cierta gente.

P: La droga, Julio, aunque sea un tópico.

R: Efectivamente los medios de comunicación le prestan más énfasis al tema. Yo lo comprendo perfectamente porque se están superando barreras muy conflictivas. Pero es un fenómeno secular: el alcohol, los excitantes de muy diversa índole que incluso en la cultura culinaria se mantienen y aceptan. Sinceramente yo no soy partidario de la droga, dentro del nivel que uno consume que socialmente es muy aceptable y profesionalmente no es perjudicial. En cualquier caso yo no aconsejo a nadie ni siquiera las menos dañinas, aunque también pienso que entran dentro del consumo normal de la vida y de la sociedad. La droga como práctica social es casi normal, lo preocupante es cuando la droga comienza a invadir sectores que, por decirlo de algún modo, debieran mantenerse más íntegros, por su papel social. No niego la parte de culpa que yo individualmente pudiera tener aunque mi caso no es preocupante sino bastante *standard*.

En relación con el arte, lo cierto es que el mismo arte es ya una droga y que en determinados momentos se pone de moda el drogarse, entre los artistas. Pero lo importante es mantener el equilibrio entre droga y actividad profesional y social. Si el equilibrio es correcto no existe el riesgo. De todos modos quien quiera apartarse, debe hacerlo en primer lugar del cigarrillo, del alcohol.

P: Ultimamente la ambigüedad, la bisexualidad, la homosexualidad, el placer, etc., no se viven de una forma compulsiva ni entre la gente joven, ni entre los artistas. Parece como si se hubiese alcanzado una cierta meta, una cierta tranquilidad en este sentido. ¿Cómo lo ves tú?

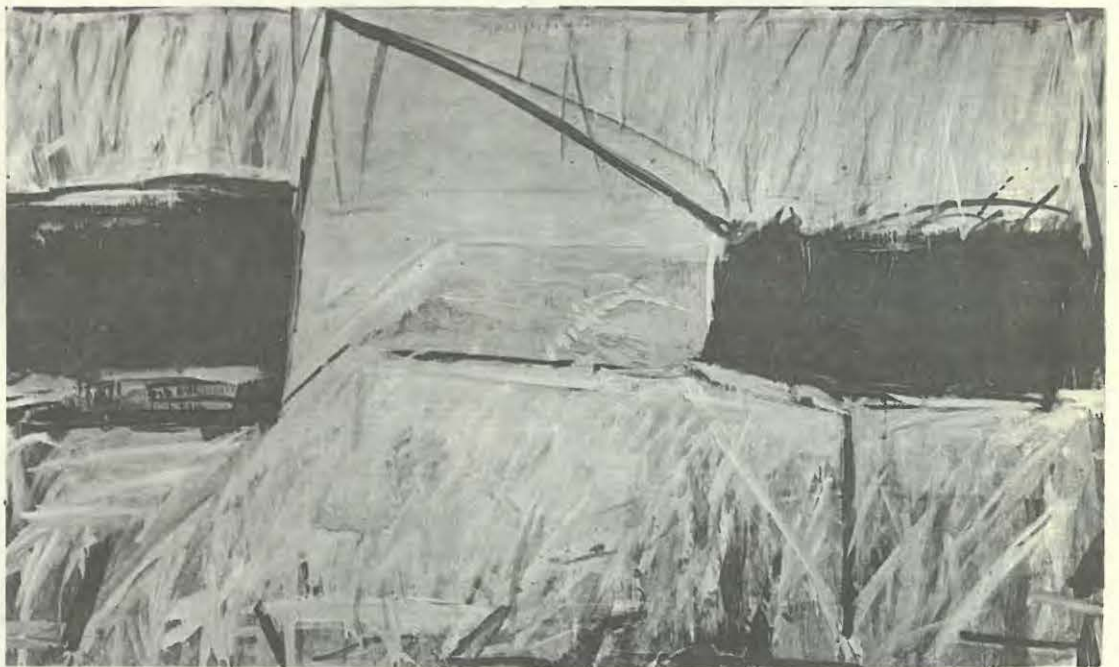
R: Se ha normalizado mucho y se acepta, tanto privada como públicamente, una libertad erótica, sentimental. Privadamente yo he procurado deslindar la vida afectiva de la vida profesional, no porque no tenga senti-

mientos ni nada de eso, sino porque puede acarrear graves conflictos en los dos ámbitos. Por otra parte he notado que la vida privada de un artista ya no es arma arrojadiza ni caballo de batalla que se utiliza contra (o a favor) de él. Creo que se debe a cambios generales que se han producido en el país. Como la gente se ha disparado muchísimo, a todos los niveles, no parece que ese aspecto tenga ya mucho peso en la vida profesional. En mi caso, creo que he procurado hacerlo de un modo paralelo a mi pintura: allí queda reflejado el objeto cuadro y no todos mis movimientos, tanto frenéticos como serenos y reflexivos, sino que queda reflejado de un modo más o menos patente un funcionamiento en torno a un objeto, una lucha. Del mismo modo me gusta que en mi imagen queden más o menos reflejadas cuales son mis circunstancias y mis atracciones pero no de un modo patente que pueda desagradar o gustar a nadie. Yo acepté hace tiempo mis características propias y vi que podían tener cierta rentabilidad, porque si uno tiene buenas maneras no tiene por qué ir de violento y de macho. Sería ridiculizarse, mientras que uno puede sacarle partido a cierta exquisitez, o a cierta ambigüedad. Esto tiene que ver con mi vida profesional: cuando yo he tratado de hacer un diseño lo he hecho de acuerdo con las limitaciones y no pensando en grandes y deseables, pero no ciertos, medios técnicos.

P: ¿Tú crees en la postmodernidad? ¿Cómo teoría válida para la realidad actual, o como un reflejo de la actitud vital?

R: Bueno, yo creo que el concepto en su origen tiene un sentido más restrictivo, más referido a la crisis del clasicismo, de los valores absolutos, entendiendo que el clasicismo pueda ser el racionalismo. Todo esto

ha sido recogido como bandera para definir nuestro tiempo, aunque nuestro tiempo es tan veloz que el intento por definir un periodo se transforma rápidamente en la definición de una coyuntura. Entonces, yo soy postmoderno si postmodernidad es la crisis de valores absolutos, la pluralidad, el trabajo confundido con el divertimento y la creación. Si la postmodernidad define todas esas cosas, yo sería un artista postmoderno. Pero esencialmente a mí lo que me gustaría es ser un artista capaz de imponer mi propio estilo, por lo que no me gusta



Las Vegas

demasiado definirme con tal o cual etiqueta.

P: Háblame de Rothko y de De Kooning.

R: En España nos falta una tradición de vanguardia reciente y no cabe duda que los procesos comerciales y formales de la pintura han tendido a universalizarse y a afectar a experiencias más microclimáticas como la española. Por lo tanto,

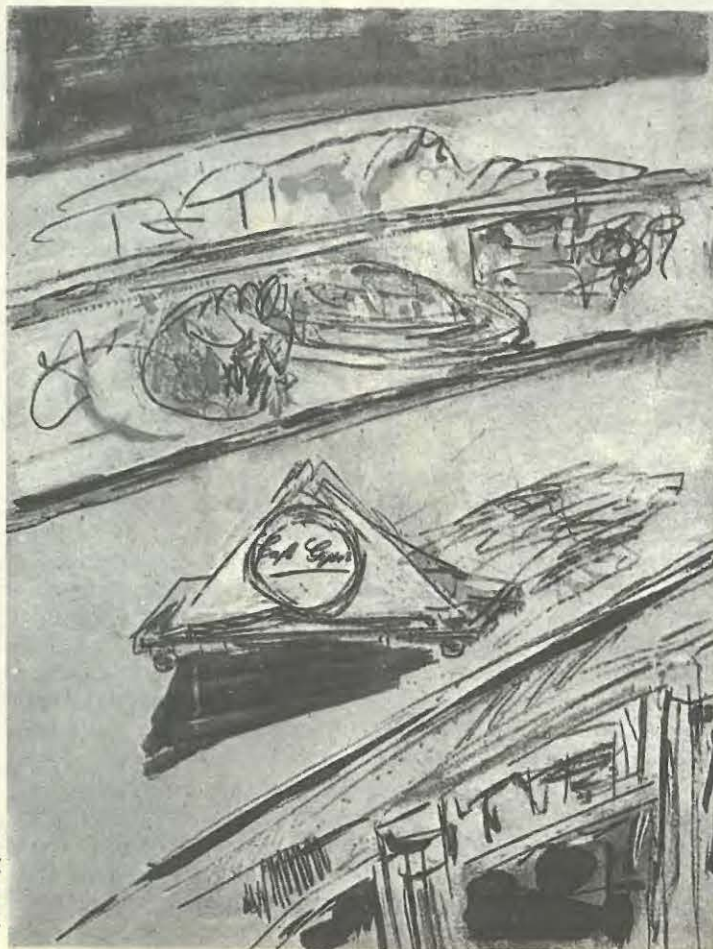
como referentes tendrían que salir a relucir no sólo esos pintores, sino muchísimos más. Curiosamente Rothko y De Kooning pueden verse como muy contradictorios. Creo que ambos son dos místicos que indagan sobre bases muy personales y cuya acción es también muy personal. De Kooning trabaja a base de golpes pasionales y Rothko indaga lo místico a través de una superación del espíritu, a través de la armonía; reivindica de hecho ciertos parámetros clásicos, por ejemplo, la armonía como punto de contacto con lo superior. De Koo-

las cosas que más me gustan de la pintura es que pinto, y por lo tanto, me enfrento con unas leyes materiales, con unos desafíos, disfruto de unos regustos sensibles que para cierto nivel de espectadores pasan desapercibidos, pero que para mí son hechos muy reales. Cuando tú empiezas a recibir una formación artística, tú sincronizas con las inquietudes del momento. El momento de volver, primero, a la pintura, a reconocer que el cuadro es un objeto satisfactorio y que puede, si se cuestiona desde determinadas perspectivas seguir dando resulta-

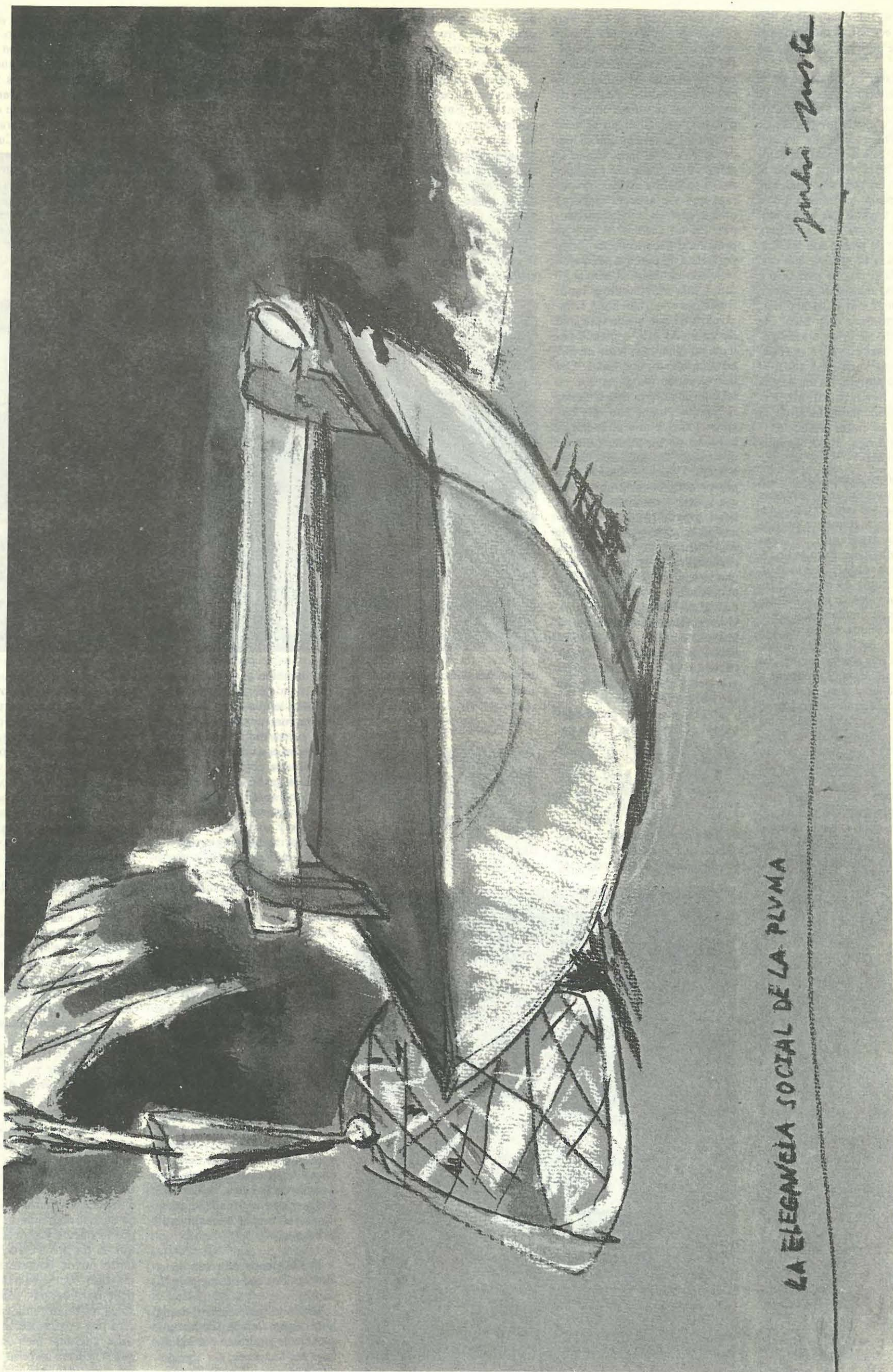
do. Quiero decir, que puede ofrecer verdaderas novedades con medios descubiertos hace muchos siglos. Primero la pintura, y después comprender que existen sistemas de representación que son todavía valiosos. No para satisfacer solamente un orden social, sino para consolidar unas inquietudes personales. He tratado de salirme de la polémica, no por no enfrentar las consecuencias que pudiera tener sino porque me interesa la pintura y consolidar una posición personal de pintor. Como tal estoy seguro de que no es solamente una necesidad sino una exigencia el utilizar todos los recursos que me presta la tradición. Y mis objetivos son los de consolidar, como digo, una obra personal que sea capaz de resumir las inquietudes de un momento de la historia. Si alguien observa mis cuadros, verá que no ha sido un oportunismo para coincidir con las intenciones del mercado; porque mi pintura está muy lejos de lo que está de moda, aunque interese tanto como lo que está de moda, y esa es mi gran satisfacción. Insisto en que la trayectoria de un pintor es una auténtica aventura, está acabada cuando está muerta la mano que la ejecuta y el pensamiento que la ha proyectado. Por lo tanto puede someterse a las mayores contingencias. Si uno tiene un programa sólido, personal, cualquier innovación no será una contradicción oportunista, sino más bien un desafío que si se lleva un buen término, sin duda, aportará grandes cosas.

P: Caigamos otra vez en el tópico, ¿Por qué de nuevo la figura?

R: En mi pintura hay, desde hace algún tiempo, como una especie de síndrome por identificar las imágenes, sin abandonar la otra posición: la de cuestionar la pintura. A mí una de



Café, coca y puro



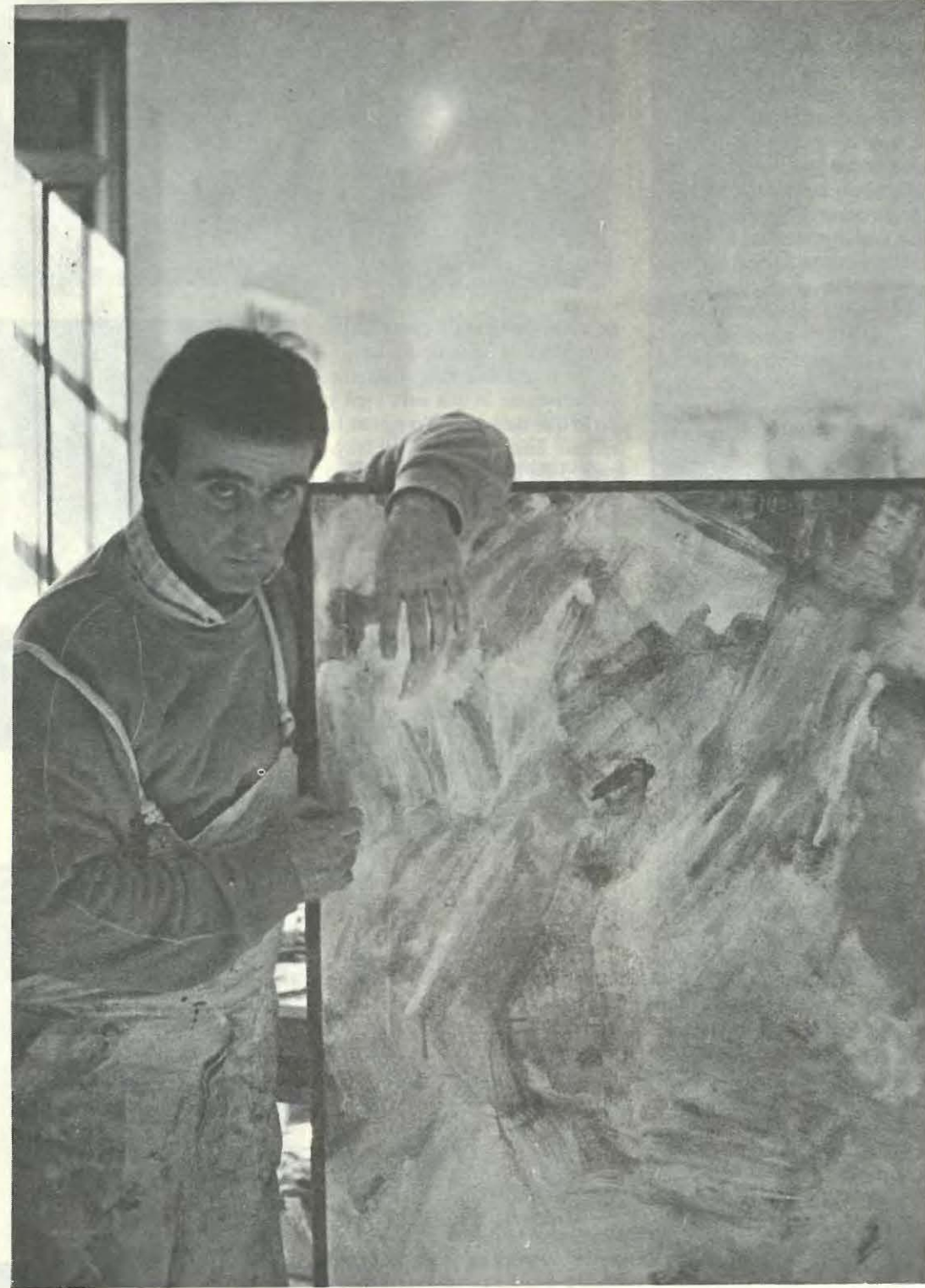
Juan Mata

(Y yo mero indagador. Encargo de explorar un territorio emergente, de fijar los límites, dibujar los mapas, describir la fisonomía de un país incesante, en continua metamorfosis, móvil, nada más descabellado, y arrastrar al pintor al fondo del lienzo a través de un espeso mar de pintura, y hacerle traducir en palabras un idioma basado en brochazos de pasta, de arbitraria sintaxis nada común, y tratar de que exprese lo que es necesario ver, y yo veo, espectador asombrado, indefenso inquiridor en el estudio, grabadora y preguntas, imperdonable ingenuidad, pero fiel al encargo, y procedo a atrapar sin cámara de cine ni máquina de fotografías, inútilmente con palabras, ese instante tan fugitivo, tan lento, en que el saltador está batiendo la tierra para, hop, despegarse e irse lejos).

—Yo tenía una educación plástica muy tradicional, muy de pintor español, muy a las bravas, fuerte en el dibujo y muy dramático todo, y estaba pintando con la idea del realismo socialista. Me di cuenta que ese camino no conducía a nada —era ya 1978—, que utilizar ese lenguaje era absurdo porque existían otras maneras, otros caminos para explicar lo que estaba pasando y que la pintura tenía que recuperar su propia historia, su propio lenguaje...

(por vez primera la que será constante referencia a la historia de la pintura, retorno del caminante que se aleja).

—... Y di un giro radical a mi pintura. Comprendí por donde iban las cosas —aquí ya se había visto una exposición de José Guerrero, habíamos visto las cosas de Manuel Rivera, gente de Granada que hacía mucho tiempo que estaba haciendo otra pintura...— y yo me vi en el color y decidí cambiar. Lo que estaba haciendo no me servía; yo estaba pintando policías y gente y no iba a estar toda la vida haciendo realismo y además me aburría muchísimo. Resolví empezar de nuevo, partir de cero, comenzar desde un bodegón —el primer cuadro que pinté a los once años fue un bodegón con tres botellas verdes que lo he perdido—, empezar esa nueva etapa con un cuadro igual. Me había estudiado muy bien a Matisse y a Rothko y a de Kooning, sobre todo a Matisse, y me puse a hacer un bodegón. Hice tres, pintando con otro criterio, eliminando el dibujo y utilizando sólo el color, y encontré que en esos bodegones había fragmentos que podían ser cuadros y se me ocurrió ampliarlos. Pensé que ampliando a un formato mayor esos fragmentos se convertirían por sí solos en cuadros, y comencé a hacerlo, pero me equivoqué. Quise pintar aquellas manchas que habían salido con otra voluntad, con otra idea de trabajo, casualmente, como cuadros y ahí estaba el error porque yo pinté manchas en lugar de ha-



J. M. Vellibre

Esa antigua manera hoy de pintar mañana

cer manchas; la pintura debe manchar con el color, y no sustituir el lápiz por la brocha. Testimonio de ese tránsito fue la exposición *Romper el cerco*. Una exposición es una prueba de fuego enorme: una vez expuestos los cuadros ya no te pertenecen, se te despegan y ya no hay quién los defienda más que ellos solos. Aquella exposición tenía aquel error: eran manchas pintadas y eso no podía ser; pero yo observé ese error en la misma exposición, lo vi claro, y antes de que terminara había pintado ya un

cuadro, *Ron*, que fue fundamental para mi evolución...

(voluntad de rectificar a pesar incluso de los elogios, cualidad inherente al que ha decidido llegar y se sabe tripulante de la nave que atraviesa la isla de las Sirenas, y se tapa los oídos con cera blanda, y se amarra el mástil, y atraviesa esa zona de dulces cantos que invitan al desembarco en una isla repleta de restos humanos).

—... y ocurrió que viendo en una revista una pelea de loros me sentí impulsado a pintarla;

hice un boceto en blanco y negro, en una pequeña libreta, apunté «aquí verde, aquí rojo, aquí amarillo», me vine al estudio y me puse a pintarlo y salió ese cuadro. El que pinté a continuación fue *Marie Galante*, un salto decisivo, y lo pinté a la vez que *Loreto*. Me di cuenta en la exposición de cuál era el camino. ¿Qué había hecho? volver un poco a la figuración como sostén de todo el argumento de color. Tenía una referencia inicial que eran esas figuras, *quiero pintar esto*, pero luego trabajo con el color y me

encuentro de pronto con que a *Marie Galante* se le concede el premio *Ciudad de Granada*. Hubo, pues, una actitud voluntaria, di un paso, me equivoqué, reflexioné y volví a la figura otra vez, que es donde estoy ahora, en la figuración, es decir, mantener lo ya que sabía y avanzar, siempre avanzar.

(como desandar un cuadro. Despegar uno a uno todos los brochazos que han ido configurando la imagen del cuadro, hasta revelar el lienzo, hasta alcanzar de nuevo el blanco territorio de la tela, y una vez allí iniciar el lento itinerario que comienza con una pincelada repentina a la que sigue otra y luego otra y otra más, hasta que el pintor decide soberanamente que ya está bien, que es suficiente, que ya basta. Quiero decir que no es suficiente saber que reciente fichaje de la galería Juana Mordó, que Premio *Ciudad de Granada*, que *Iré a Santiago*, que carteles en las calles, sino por qué todo eso, por qué ese amarillo tan presente ahora, por qué esa mancha malva ha aparecido ahí de repente junto a ese descuido de rosa, ese verde fluorescente como extraviado se ilumina cuando la luz del balcón se posesiona del estudio, o sea Juan Vida, y borrar entonces los brochazos acumulados y despintar hasta llegar a la memoria que)

—A mí me fascinaban enormemente los pintores del expresionismo abstracto americano, Franz Kline sobre todo. Esa información me llegó alrededor del año 1974, no tenía idea de esa gente antes; tenía, sí, una vaga noción de que existía algo, pero distinguir un cuadro de Pollock de uno de Kline o de uno de Robert Motherwell, no hasta ese tiempo. Admiraba su pintura pero yo no la sabía hacer, porque para hacer esa pintura tiene que producirse antes en uno mismo una gran revolución de conceptos, debes cambiar la idea de cómo es la pintura. Ellos lo que hicieron fue romper con la pintura como ciencia europea, y cambiaron su concepto desde su posición de nuevo mundo, de una sociedad fuerte... Como digo, descubrí a Franz Kline que hacía una pintura brava, de un gesto amplio, fuerte, pero yo no sabía hacerlo, yo tenía que revolucionarme a mí mismo, cambiar el concepto de mi pintura, y me sirvieron mucho esos pintores. A de Kooning se lo debo prácticamente todo... Y luego su vitalidad, aunque en el caso de Kline sea tremendamente trágica, como la vida de muchos de ellos, pero a pesar de todo eran muy vitalistas. Tenían una fuerza tremenda para pintar, pero fuerza física, y por eso sus cuadros son tan grandes, y esos brochazos tan enormes... Ellos estaban inventando un mundo de la pintura, un nuevo continente de la pintura y lo estaban lanzando adelante.

(y escapada en solitario, sin director de equipo, ni gregarios, ni nada, y la escalada a ese puerto canalla de primera cate-



Juan Vida



Vuelve hecho luna

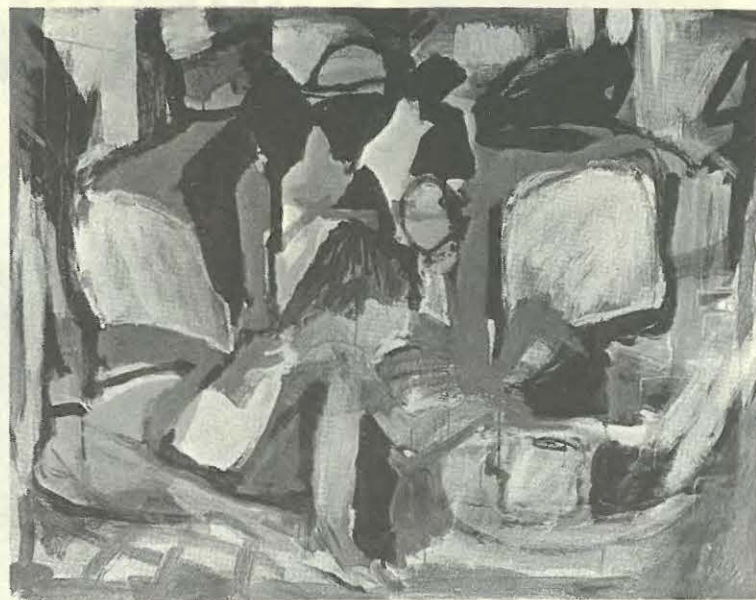
goria, y conseguir una victoria que sólo es una meta volante porque la carrera sigue, pero no sólo escalador, sino tragamillas, pues ahora empieza una etapa toda llano, resistente, corredor de fondo, pero mañana etapa contra-reloj, y ahí todo velocidad, arañar segundos, y siempre sólo, sin ayuda, y fatigas y retrasos, pero ganador también).

—Mi caso es la travesía del desierto, solo, o con tres o cuatro más, y a base de trabajo, y a base de años, de equivocarte y rectificar... Por eso una Facultad de Bellas Artes pues puede estar bien. Se adelanta mucho con una información adecuada. La consecuencia más inmediata puede ser una eclosión de pintores y pintoras que van a estar ahí, pintando y pintando, hasta que salga alguno. Pero lo más necesario es crear ambiente y el contacto con la pintura. Entonces no sólo crear una Facultad, sino traer las mejores exposiciones que estén rodando por Europa y por el mundo entero: eso también hace pintores... y que no ocurra como en la Escuela de Artes y Oficios que imparten clases profesores fijos, sino que contraten a seis o siete pintores al año y que den un curso entero sobre pintura. Siempre será mejor tener enseñando a Eduardo Arroyo o a Manuel Rivera o al que sea, que no a un profesor titular que va a repetir lo que aprendió en su día.

(es que el hoy tan escaso, este ayer de mañana tan fugaz

como un aplauso que dura poco, pues las manos se cansan y enrojecen, y después adiós, y el olvido, y sí, haber vendido mucho, pero dónde colocar luego los cuadros, tantos lienzos olvidados y espureos, y por eso la continua evocación por el pintor del pasado, resistencia a desumbilicarse de la historia de la pintura, que no es refugio sino trampolín, y mejor entonces estar pintando mañana, ubicarse en un tiempo único aunque mutante, de hallar ese imperceptible camino que atraviesa la historia de la pintura y, cómo decirlo sin trucos, la hace igual siendo siempre tan distinta).

—Hay dos tipos de pintura: la pintura buena y la pintura mala. Y constato que hoy día no hace falta saber pintar para triunfar. Hay pintores de éxito que hacen una pintura efímera porque no tienen un fundamento sólido, pero es que tampoco tienen un fundamento plástico sólido que es lo importante. Lo que diferencia a un buen de un mal pintor es su solidez plástica, que es lo que permanece, lo que está bien pintado. El tiempo acaba con muchos pintores. Hay algunos que están muy de moda y que dentro de unos años no lo estarán. Hay otros pintores que ahora pueden estar eclipsados pero que volverán. Eso es así... A mí no me interesan las modas, porque enseguida te agotan. Pintar según el criterio del momento me coarta, pues sabes que eso es efímero, que la semana que vie-



ne estás obligado a cambiar de criterios a la hora de pintar...

Yo tengo una idea primaria, primitiva, de lo que está bien y de lo que está mal. Yo siento la misma emoción ante un fragmento de una pintura de Piero della Francesca que ante un fragmento de un de Kooning. Lo que me conmueve es que están bien pintados. ¿Cuál es el criterio que me permite detectar eso? No lo sé, es algo que está en la misma historia de la pintura. Yo sé distinguir un cuadro bueno de un cuadro malo, independientemente del pintor, pero no sabría decir cuál es la norma de calidad. Lo mismo da que sea una pintura suave sobre un lienzo, es decir, con mucha agua, mucho aguarrás, muy disuelta, que sea una pintura con un empaste fuerte. Qué esté bien hecho. Eso es lo importante.

(esa impostura que transforma un axioma *las vanguardias son iconoclastas*, en un sofisma, *todos los iconoclastas son vanguardistas*, y la osadía que es también patrimonio de los mediocres, y la memoria que no es arriba sino partida).

—Una de las ideas que fundamentan las transvanguardias y la posmodernidad es la transgresión de la historia del arte,

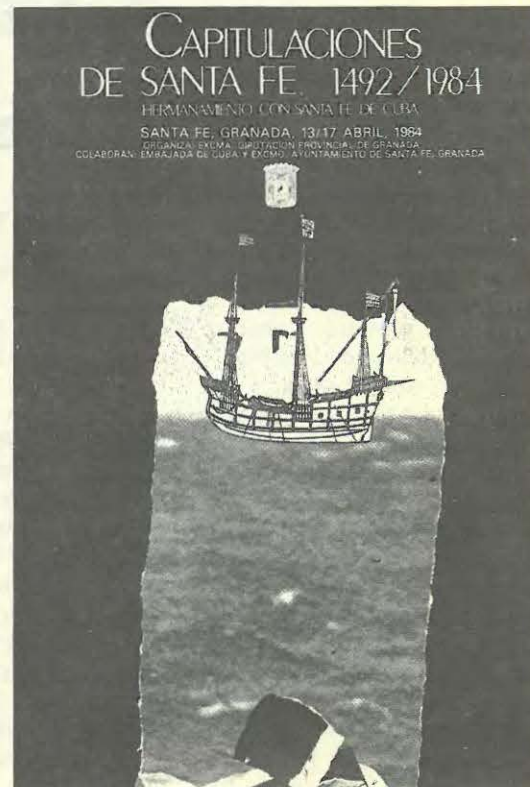
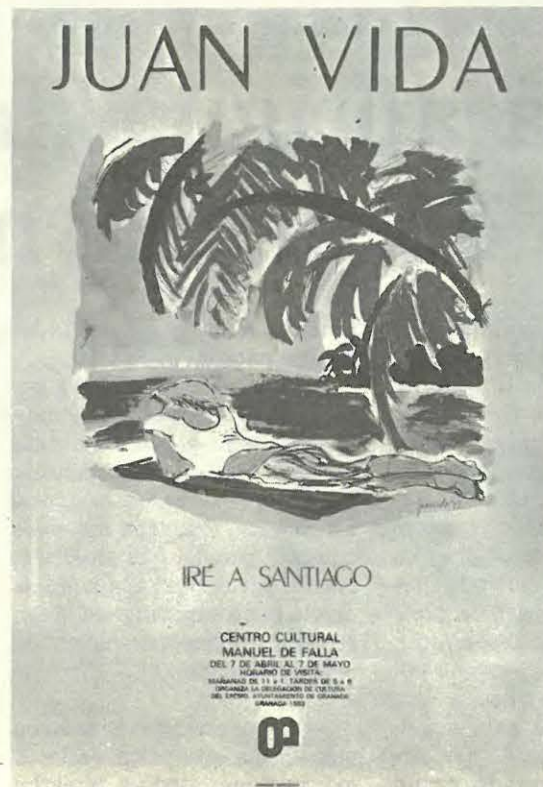


J. M. Vellibre

andar dando saltos de aquí para allá. Eso está bien si se actúa con el criterio artístico suficiente, selectivo, de coger lo que más interesa al pintor de la pintura ya hecha, que es lo que siempre se ha hecho, buscar los resultados y los recursos utilizados por los pintores en otra época. Lo nefasto es ser un pintor impresionista por la mañana y neorromántico por la tarde, cosa muy de moda ahora mismo. Y eso no es más que la escuela de la discusión acerca de la historicidad o no del signo pictórico, en el sentido de que

la historia de la pintura es autónoma, independiente de la historia de los hechos humanos. Así justificaban dar saltos hacia adelante y hacia atrás en la historia de la pintura. Esa confrontación produjo pintores muy buenos, pero luego aparecen una legión de imitadores, epígonos de algo que estuvo bien hace cuatro o cinco años. Ahora nos está llegando a nosotros la resaca de un movimiento fuerte originado en Alemania y en Italia.

La pintura que yo presenté en Arco 85 era muy lírica, pai-





Bauprés (1983)

sajes muy sugerentes, de una gran sutileza y la moda era, por una parte, los *graffitti* americanos, que eran desastrosos, y por otra parte, las pinturas del Pato Donald y demás tonterías y la secuela del impacto de Barceló el año anterior. Todos estaban pintando con la agresividad del amarillo y el negro y figuras muy agrias con sombras negras proyectadas. Te encontrabas pintores que el año anterior pintaban de una manera más o menos lírica y este año presentaban cuadros que respondían a los criterios de Bar-

celó, que por otra parte es un pintor que pinta bien. Eso no es serio... Y algunos pintores de cierto éxito cuando se han puesto a pintar figurativo han naufragado, ha sido un desastre, porque mientras su pintura está centrada en la abstracción puedes pensar que es muy lírica o muy dura, pero cuando nos presentan su mundo es cuando viene el descalabro. A mí me llega al alma el éxito de pintores que se dedican a pintar al Pato Donald o a Mortadelo y Filemón o cien mil veces el mismo lagarto, utilizando la ico-

nografía que utilizaban los pintores de las transvanguardias y los salvajes expresionistas alemanes del ochenta. Yo creo que hay que buscar la originalidad, e igual respecto a los materiales que los utilizan con muy poca maestría, y eso se nota.

(perseguir una obsesión incorpórea, una intuición vaga que es una voz que le dice que sí, que es así y él está en un pozo, pero es hermoso que él esté en un pozo porque quiere salir y cada paso en la oscuridad es un cuadro luminoso, y tú lo ves, y puedes disfrutarlo, y comprender que eso que inutilmente se llama estilo no es un resultado sino un inicio, una situación, y comprendes por qué no existe la casualidad, y puedes saber el camino que conduce a, y el color primitivo del pigmento, y la mezcla de alquimista, y el tamaño de la brocha, y la colocación del lienzo, y la posición del pintor, y la sutileza de esgrima en la primera pincelada, y la sucesión de otros trazos, y el cuerpo a cuerpo, o el gancho de izquierda después de castigar los costados con esa pegada dura, uno-dos, uno-dos, o el juego frío y calculador con el contrincante en el centro del cuadrilátero sin bajar la guardia, apuntando golpes aquí y allá, y cosas así que se aprenden mirando los cuadros).

—Yo pretendo que mi pintura esté bien pintada, que tenga calidad y eso me une a la historia de la pintura, la historia del brochazo y el otro brochazo y el color que se combina y todo eso. Ahí es donde yo me debato. El argumento, es decir, lo que yo quiero narrar con el cuadro, es adjetivo frente a lo sustantivo que es la pasta, la pintura, el material, que es donde combate el pintor, y donde surge lo sorprendente: de cualquier lata de esas (y las señala), como ocurrió con ese amarillo (y señala el cuadro), aparece una calidad de pintura, de pasta, que me modifica la manera de hacer los cuadros. Ahí es donde me debato, en la misma pintura... Yo lo que quiero es que mi mano y mi brocha anden

siempre de la misma manera, que identifiquen un cuadro mío por la manera de estar pintado, y el argumento como digo es adjetivo —en este momento son árboles y remansos de agua, en otra ocasión será otra cosa—, lo que me interesa más que nada es aquel brochazo rosa (señala otro cuadro) que está pegado como si fuera un revés de tenis, que también está en este (y señala otra vez), y en aquel... eso es lo que a mí me interesa, descubrir ese lenguaje.

Yo no podría hacer como algunos pintores, a los que por otra parte admiro mucho, que llevan veinte años pintando el mismo cuadro. Eso sería equivalente a meterme en una oficina a esperar la jubilación. Para mí la pintura es un descubrimiento continuo. Hay un tipo de pintor que en el tema, en el argumento, encuentran su forma de expresión y otros que la encuentran en la manera de pintar. Pongo por caso: de Kooning. Lo mismo da que pinte *Mujer con bicicleta* que *Mujer I* que la número cincuenta que pinte un paisaje. A él lo que lo distingue es la manera de pintar, en su relación con la mano, con el brazo, con la brocha, con el color, con el lienzo, esa relación, y ahí es donde me quiero situar yo. Eso es lo que yo ando buscando, un estilo que yo lo entreveo en mi relación con el lienzo, con el cuadro, en la manera de situarme al pintar, en la manera de pegar el brochazo, en esa actitud. Cada cual tiene que encontrar su lenguaje propio, y sobre todo no contaminarse con las modas.

(quiero decir que los nombres que nos identifican no son ajenos a determinados accidentes que nos afectan...).

—Quedará lo bien pintado. Lo que yo pinto ahora no es como lo que yo pintaba en 1977, policías pegando a los obreros, pero tampoco hay que estar siempre ahí. Sin embargo, mi pintura no carece de un fundamento ético que se trasluce en mi propia manera de pintar. No ignoro que mi presencia militante en un partido de izquierdas, y mis lecturas de escritores marxistas, han marcado mi ma-

nera de pensar.

(... o sea, que eso que llamamos la vida es un juego de infinitos azares a los que no son indiferentes nuestros nombres y nuestros apellidos, boletos de una lotería que procuran encuentros, lo sé muy bien, que creemos casuales pero que son resultados de una fortuita combinación de circunstancias ya previstas, como el auto-stop o las entradas numeradas de los teatros...).

—Es terrible estar continuamente pensando exponer en los grandes centros para que tenga un gran eco en tu tierra. Es como cuando estás todo el día diciendo *me tengo que ir de Granada, me tengo que ir de Granada* y nunca te vas; yo hasta que no tenga claro que me voy de Granada para no volver a los seis meses, no me marchó.

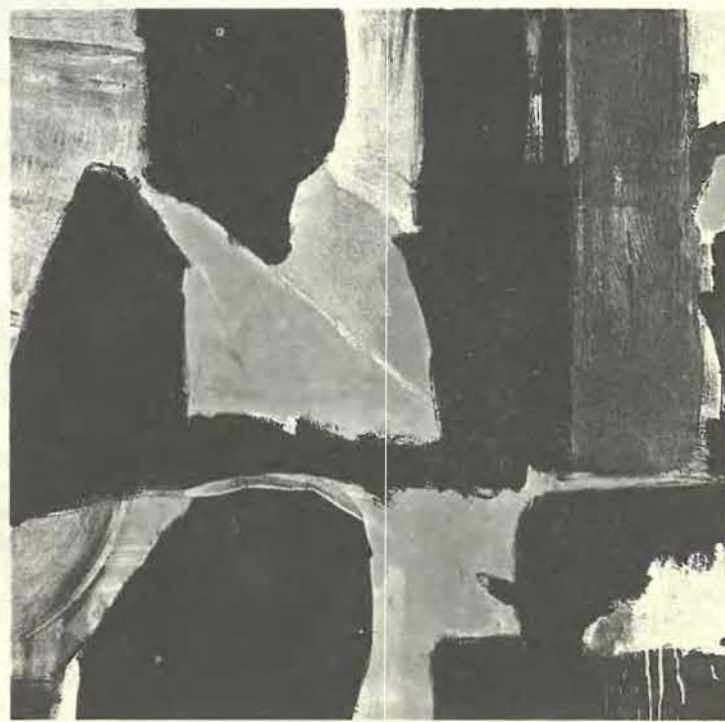
(... de modo que mi encuentro con Juan Vida no tuvo nada de casual, sino que obedeció al desarrollo de ese juego cuyas leyes nos sobrepasan y del que nuestros nombres y nuestros apellidos son parte de un laberinto de sorpresas. —¿Por favor, ¿está Juan Mata?, ¿de parte de quién?, ¿de Juan Vida! ... ja, ja, ja...).

—Me gusta más el plano, a mí lo mismo me da que sea un plano en papel para imprimir en imprenta que un lienzo para pintarlo yo. Es lo mismo. Es un blanco que yo tengo que rellenar. Soy consciente que con los carteles en Granada se ha dado un paso enorme. Aquí lo que funcionaba era un criterio de tipografía barata y las ideas de las agencias de publicidad... y de pronto metemos el diseño de arte y fue un gran cambio. Sé que a la gente se le ha ido metiendo ese grafismo en la retina, y esa presencia mía en la calle, a través de los carteles, me importa mucho.

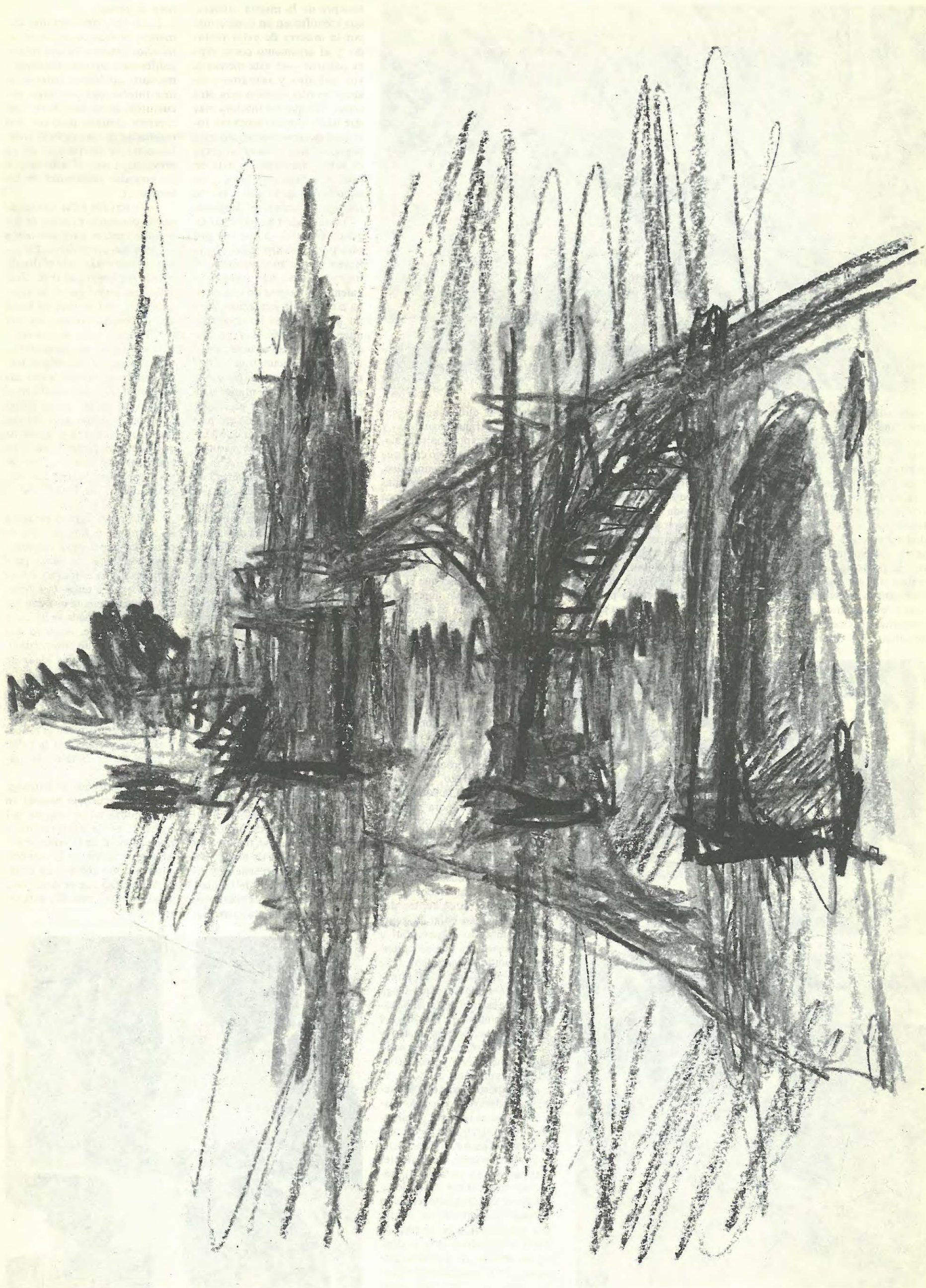
(... contacto que se prolonga como consecuencia natural en las comidas en la taberna del francés, en la admiración a Eddy Merckx, en la venta de objetos apreciados, en el idéntico amor por los helados de trufa, en la amistad que se desarrolla mansamente, casi sin esfuerzo).



1983



Loretto (1982)



I Maratón Fotográfico de Granada

Con el 1.º Maratón Fotográfico de Granada, una idea antigua, ya ensayada en otros sitios y adaptada por nosotros en una orientación lúdica y urbana, OLVIDOS DE GRANADA, en colaboración con la Diputación, comienza una decidida iniciativa en el campo de la fotografía. Iniciativa que quiere ser amplia y continuada. He aquí una crónica de este primer Maratón.



Acta del jurado

Siendo las 12.00 horas del día 5 de Julio de 1985, reunidos en el despacho del Presidente del Área de Cultura, D. Antonio Martín Olid, el jurado nombrado por el Excmo. Sr. Presidente de la Diputación, D. Juan Hurtado Gallardo por resolución y, compuesto por D. José Garrido (fotógrafo), D. Javier Algarra (fotógrafo), D. José M.ª González Molero (fotógrafo), D. Juan Ferreras (fotógrafo), D. Francisco Olmo (fotógrafo de Diputación) y D. Eduardo Galdo Fuentes (Becario de animación y difusión cultural del Área de Cultura).

Vistas las pruebas realizadas durante el Maratón de Fotografía convocado el día 8 de junio, y a juicio del jurado se declararon desiertos los primeros siguientes:

- 1.º premio dotado con 100.000 pesetas.
- 2.º premio dotado con 75.000 pesetas.
- 3.º premio dotado con 50.000 pesetas.

El jurado consideró que no había candidato que reuniese la suficiente calidad, y decidió por unanimidad, ampliar el número de accésis a nueve, dotado cada uno de ellos, según las bases de la convocatoria, con diez mil pesetas (10.000). Dichos accésis han sido otorgados a los señores abajo reseñados:

Participante n.º 6: D. Gabriel Ramos García.

Participante n.º 28: D. Fernan-

do Barrera Hernández.

Participante n.º 42: D. Miguel Ángel Blanco de la Rubia.

Participante n.º 54: D. José Ramos López.

Participante n.º 69: D. Vicente Gómez Espinosa.

Participante n.º 81: D. Antonio Vera Cerdá.

Participante n.º 109: D. José M.ª Trevijano Aristegui.

Participante n.º 107: D. Antonio Romero Soto.

Participante n.º 122: D. Santiago Ayán Calvo.

el jurado, por unanimidad, considera oportuno hacer dos indicaciones a la Organización de la Muestra.

1.—La cuantía de premios debe acumularse para siguientes ediciones del Maratón, en caso de quedar desiertos los premios.

2.—El replanteamiento de las bases en cuanto a que no sea premiado el carrete, sino las fotografías individuales y, los accésis sean otorgados a los carretes.

Y no habiendo más asuntos que tratar a juicio del jurado se levantó la sesión siendo las 13'30 del día cinco de julio dando su conformidad a esta acta los abajo firmantes y con el V.º B.º del Excmo. Sr. Presidente de la Diputación, D. Juan Hurtado Gallardo, actuando como secretario de acta D. Juan Manuel Azpitarte Almagro, en Granada a cinco de julio de mil novecientos ochenta y cinco.

150 testigos de la ciudad

«Gracias, nos lo hemos pasado muy bien, estupendo. ¿Cuándo vais a hacer otra cosa de éstas? A ver si pronto...» Era una chica de labios de fresa, ya sin helado, a las 3 de la madrugada en la caseta de la Diputación. Entregaba el carrete con las 24 fotografías del maratón, que había comenzado 12 horas antes...

Ya desde las 14'35 h. se apelotonaban los concursantes ante el puestecillo que improvisamos en la entrada del Palacio de Bibataubín. Acudieron 135 de los 150 concursantes inscritos —se tuvo que ampliar el cupo de 100 a 150, y, aún así, algunos quedaron fuera—. El éxito de la convocatoria lo conocíamos, pues, desde días atrás; quedaba saber cómo asimilarían la orientación dada a la prueba. El primer tema era: CASCO ANTIGUO DE GRANADA, 8 fotografías de las que tres son obligatorias: —Desastre urbanístico alevosamente perpetrado. —Taberna con su lotero o, en su caso, su 'limpia', o un huérfano quiza. —Chica (o) joven, de labios de fresa, toma helado de cualquier cosa. Próximo control: en la explanada de la Plaza de Toros Granadina a las siete tarde. ¡Suerte! La mayoría

salía rápidamente, más preocupados por el tiempo que por las dudas que el texto les suscitase. Sólo unos cuantos, un poco perplejos, esperaban para pedir alguna explicación. Tampoco todo era prosa: enfrente de la Diputación, todavía a las 4,30 h., esperaba un concursante que le llegase la inspiración ante un tanque de cerveza.

La chica de labios de fresa y el lotero

Los demás se desperdigaban por el centro de la ciudad, pero siempre con algunos puntos obligados de encuentro: las heladerías y las tabernas. La chica con helado no parecía ser gran problema: en todo caso, monetario: invitar a la modelo, o, como más, a la modelo y sus amigas. Tabernas, sin embargo, a esas horas había pocas. Además, los sábados, ya se sabe, es el día del sorteo de la lotería. Así, hubo quien pudo aprovecharse de la situación: en las Bodegas Muñoz un lotero cobraba a veinte duros la foto. Al menos, eso decían nuestros fotógrafos, su pose era de calidad. De todos modos, al final las cosas se organizaban por sí mismas. Según nos con-

taron... «al llegar al Suizo, tapo el dorsal y me siento en una mesa, la cámara bien guardada en la bolsa, como un cliente más. Después de pedir al camarero el café de rigor, le pregunto: ¿Dónde hay...? Allí en la esquina, me contesta sin darme tiempo a terminar, tiene Vd. al lotero y afuera, a la derecha, está la chica de labios de fresa con el helado».

Otros, por el contrario, lo tuvieron más difícil. Pero dicen que quien la sigue y la persigue... no encontrando lotero, se compra tres billetes de lotería, va a su casa por una pinza de tender la ropa, se lleva a un bar a un borracho recogido del Humilladero, arregla la escena como puede y... foto.

Montando escenas

A las siete de la tarde, en la explanada de la Plaza de Toros, los maratonianos fotógrafos, al hombro la bolsa con el dorsal fosforescente, se confundían con la mediana multitud que hacía cola para entrar al espectáculo taurino. Las caras estaban ya menos serias. Se comentaban algunas anécdotas. Y, aunque el segundo tema ofrecía más dificultades, parecían ya *enganchados* en la línea dada al maratón. Tema 2.º: ESPECTÁCULOS-PERIFERIA, 8 fotografías de las que dos son obligatorias a elegir entre las siguientes: —El clero viaja en bus (sin Marilyn). —Inolvidable ocasión en que un "guiri" es asaltado por vendedora de claveles o decidora de buena ventura. —En la Estación, un viajero se va, en tren o autobús, de esta ciudad maldita. Próximo control: en Bar "Planta Baja" sito en calle Obispo Hurtado, a las once noche.

La estación de ferrocarriles, cercana a la Plaza de Toros, fue, enseguida, el primer punto

de encuentro. Los que se dieron prisa pudieron pillar un tren en la estación justo antes de partir. Lo que fallaba era el escaso número de viajeros: unos enmo-chilados tuvieron que bajarse y subirse del tren repetidas veces. Pero el gran problema se presentó a los que llegaron con el andén vacío ya. Unos, ingeniosos ellos, se acercaron hasta donde se guardan los vagones y montaron allí la escena: los bultos, el que se marcha asomado a la ventana, un grupo en el andén diciéndole adiós, uno pasándole una botella de agua...

Buscando al clero

La búsqueda del clero no se desarrolló en ningún punto concreto en especial. Unos los esperaban en las paradas del autobús, otros los buscaban por las calles... entonces, según nos los encontrábamos, se quejaban un poco de lo difícil que era (aparte de que algunos se devanaban el seso intentando saber que significaba eso de *sin Marilyn*). Encontrarlos era lo primero. Luego venía el segundo paso, no menos complicado, de convencerlos de qué iba el asunto, Olvidos, un maratón de fotos, la obligada prueba, no es que yo... Las técnicas de persuasión y las reacciones de los interpelados eran varias: desde la monja enrolló que, sin muchas palabras, se monta en el autobús para el largo viaje de una parada, hasta el cura que se queja de que todo el mundo le ande con el mismo cuento, pasando por el que, viejo, escudándose en que ya no está para eso, que se lo dijese a un joven, acaba aceptando ante la contundente respuesta: «ya sabe Vd., padre, si ahora es tan difícil encontrar un cura joven, y menos con sotana...».

La decidora de la buenaven-



E. Galdo

tura y el *guiri* parecía tema más fácil (a veces también monetario porque ellas querían cobrar). La periferia, cuestión de pies para los que no pensaron en la bicicleta, la moto o el coche. En este punto, la organización propia, variaba mucho. Algunos iban solos, otros acompañados por una amiga(o), un(a), novio(a), otros dos, tres o más, juntos. Caso aparte el del que llevaba un equipo entero de *hinchas*: iba con esposa e hijos y además dos coches bien llenos que le seguían a todas partes. Estos eran los que montaron en Renfe la escena de despedida en los vagones desenganchados.

Por otra parte, la gente se iba conociendo, se contaban más anécdotas, se colaboraba mutuamente en le montaje de algunas escenas y quien sabe qué más. Hasta se habló, parece, de hacer una asociación de fotógrafos aficionados. Desde luego al control de Planta Baja llegaban mucho más contentos, bromeaban. La queja de la fotografía del clero se había convertido en un comentario gracioso. Sólo una queja auténtica, y no sobre nosotros: no dejaron entrar a los concursantes a la Plaza de las Pasiegas —ese día, por la tarde, había flamenco— para hacer una foto, no más de cinco minutos; que pagaran la entrada, 500 ptas., decían los de la puerta, como habían hecho otros...

A la Feria

Tercer tema: FERIA DEL CORPUS, 8 fotografías, de las que tres son obligatorias: —Al menos diez personas visten nuestro traje regional andaluz y son captados en maravillosa instantánea. —Sube a la noria, vive y deja vivir (no olvides hacer una foto). —Uno/a y Una/o, en situación convincentemente amorosa y tú solo(a) con tu cámara. Enseguida se plantean varios problemas: ¿qué era eso de «y tú solo(a) con tu cámara?»; «oye, y los que tenemos vértigo...»; y otros personales: un concursante que no sabe como deshacerse de su hijo, 14 años, que sigue empeñado en acompañarlo —«sólo para comer, se piensa que nos vais a dar algo de comer...» (ilusos)—, otro nos explicaba que hizo en la sección anterior, por lo de periferia-es-

pectáculos, dos fotos subido en la noria, otro que se fue sin la cámara (el padre tuvo que salir corriendo tras él), el un poco más generalizado de cómo ir hasta allí si no se tiene ningún medio de transporte —el autobús del ferial pasaba siempre lleno «hasta la bandera». Alguno llegó al ferial a las 2 de la madrugada, cuando sólo faltaba una hora.

Grupo de folclóricos y situaciones convincentemente amorosas (desde una pareja de viejecitos hasta las más tiernas edades y abundando el pleno morreo) no faltaron. La noria fue ya otra historia. Nuestra cámara captó a uno de los fotógrafos del maratón echando la pota. Otro, más prevenido mandó a sus hijos, pequeños, tras un rápido cursillo de fotografía, a la aventura. Nosotros, que estábamos cerca casualmente, lo vimos todo. Demasiado tarde, el matrimonio se percató de nuestra presencia. Intentaron disimular. Nos acercamos a hablar con ellos, pero, desgraciadamente, no nos tentaron con ningún soborno apreciable.

La inmensa mayoría no sufría de vértigo, como más de falta de dinero. Y todo se arregla con un poco de picardía: dos (imaginarias) fotos al encargado y las vueltas que uno quiera. Todavía impone una cámara. Utilizando estas posibilidades hubo quien se permitió tener a una pareja en una larga situación convincentemente amorosa de veinte minutos, mientras él ensayaba diversos ángulos, hasta disparar, con la cámara vacía. Al menos esto nos contaba divertido al entregarnos el carrete a las tres de la madrugada.

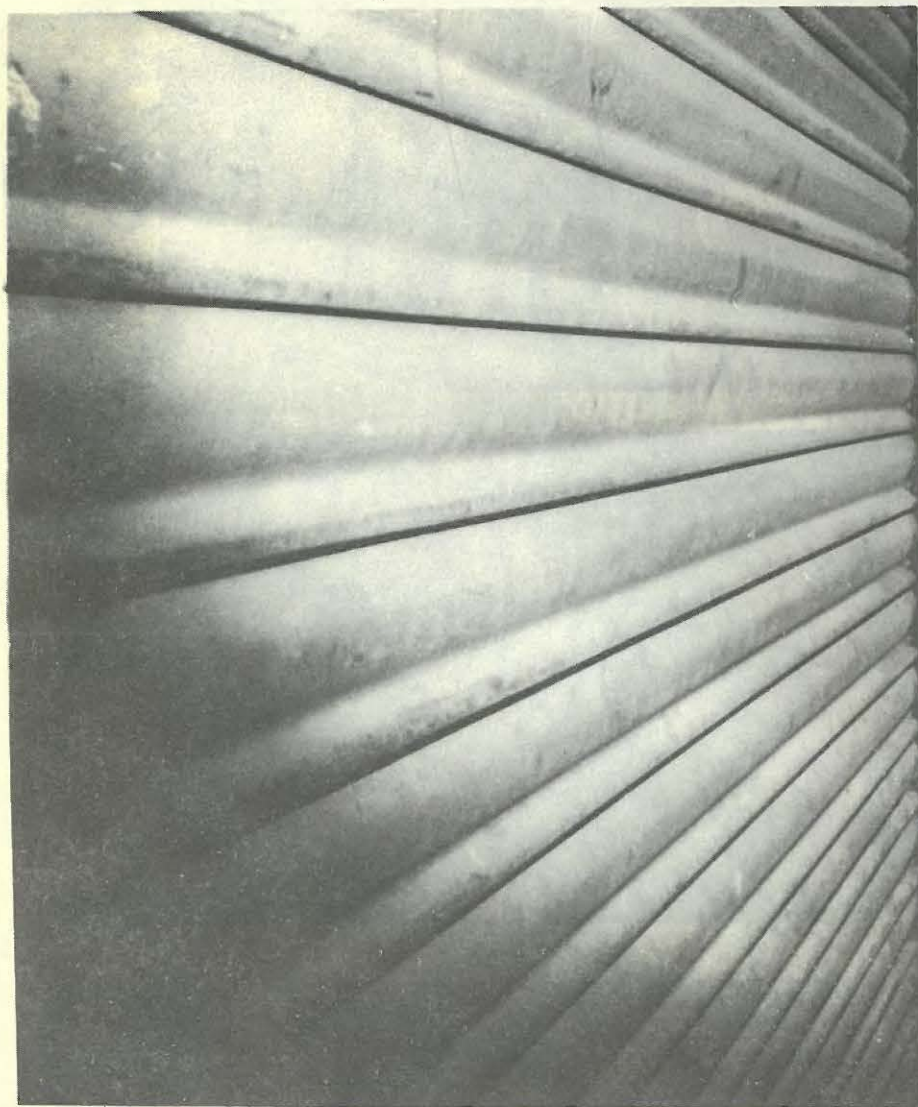
Todos llegaron —solamente cinco o seis sucumbieron por el camino— puntuales al último control, en la caseta de la Feria de la Diputación. Con anécdotas o al ritmo de la música que sonaba, haciéndose ya cuerpo a las casetas, nos entregaban los carretes con una sola preocupación: cuándo y cómo se enterarían de los premios. Pero no todos, otros ni eso. Alguien nos invitaba a un cubata, otros se quedaban a hablar un rato o, como la del principio, nos daban las gracias por tan buen día, nos felicitaban por la línea imprimida al maratón o nos sugería algo para el próximo año.

Un éxito. En fin, que lo pusimos demasiado fácil. No pasará esto el año que viene... ●



E. Galdo

Los 9 premios

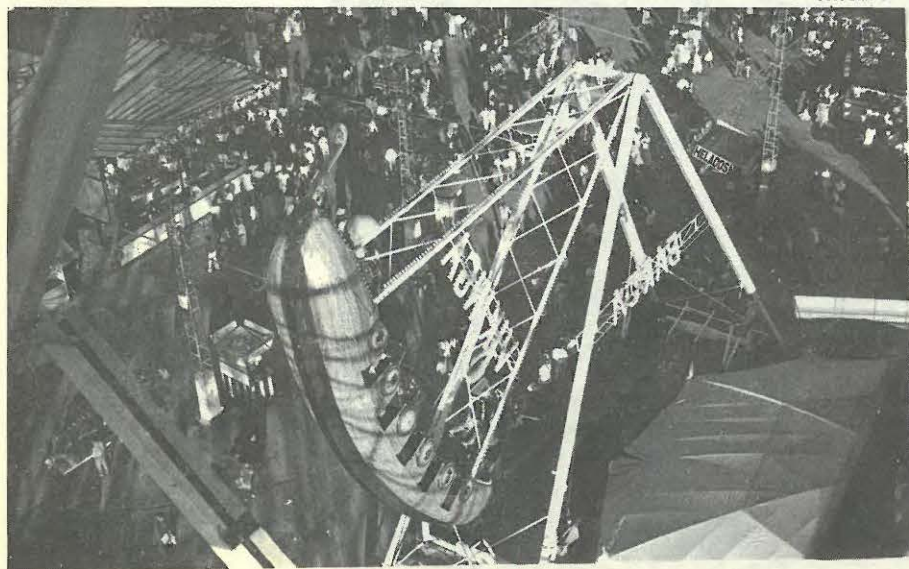


Miguel A. Blanco

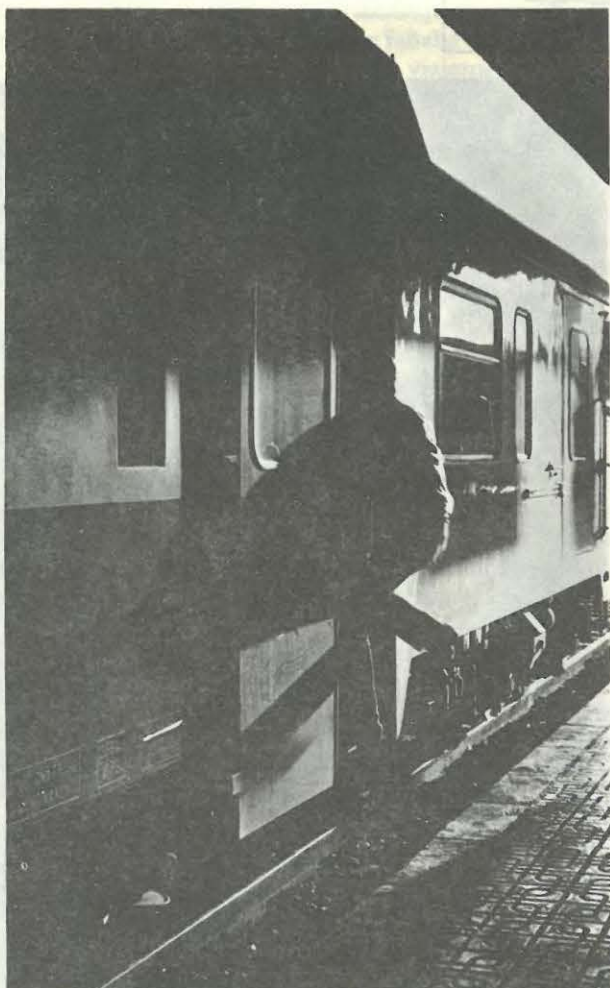


José M. Trevijano

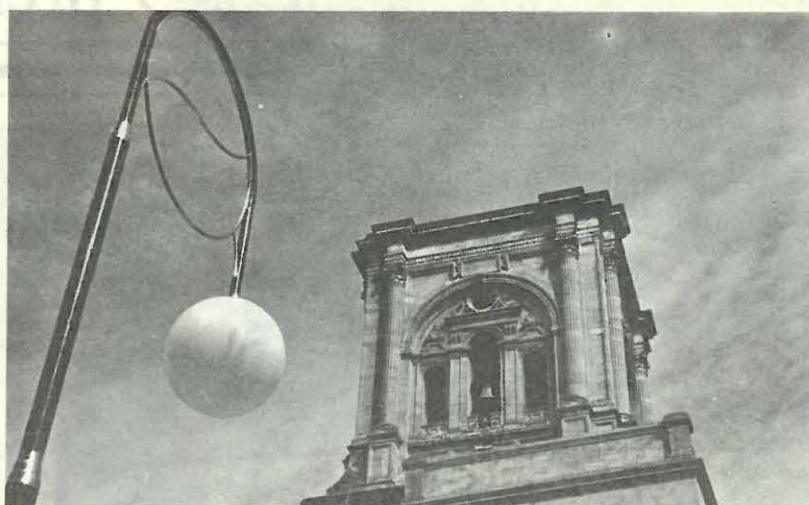
José Ramos



Antonio Vera



Vicente Gómez



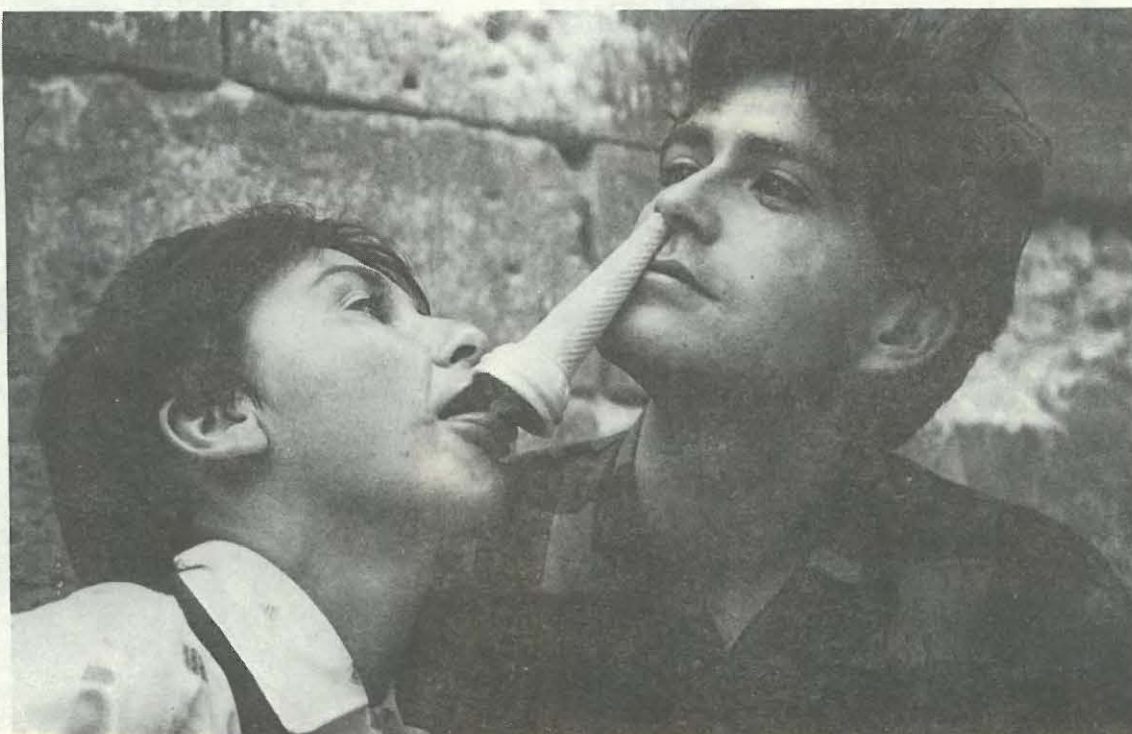
F. Barrera



Gabriel Ramos

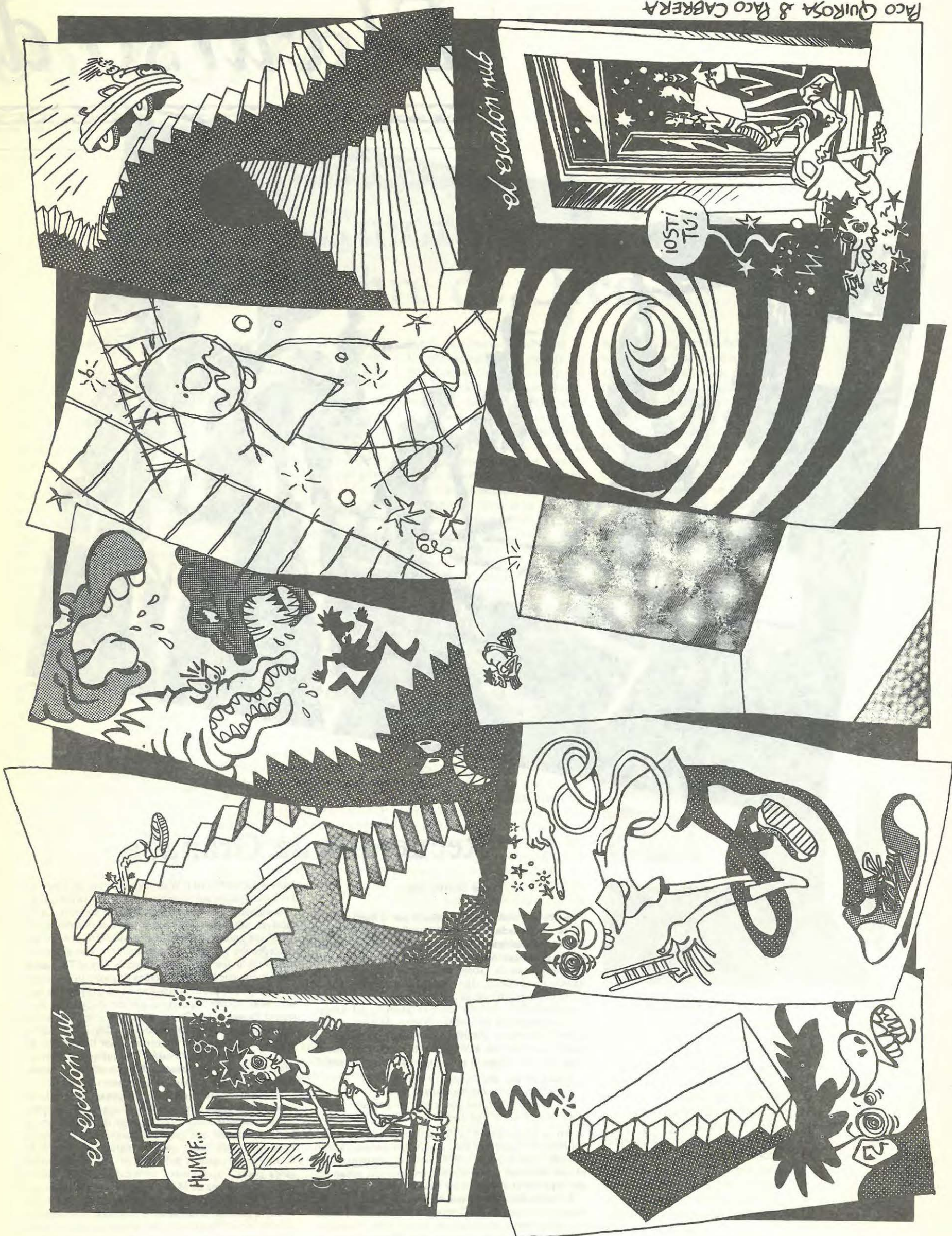


Antonio Rojo



Santiago Ayan

PACO QUIROSA & PACO CABRERA



El curso de



E. Galdo

Recuerdos de Granada

Felipe Benítez Reyes

Sobre una ciudad tan galanteada por la literatura como lo es Granada, ¿qué puede escribirse ya? ¿Hablar, tal vez, inevitablemente, de su rumor eterno de aguas, de sus aguas cautivas en las fuentes, de sus aguas que corren, cuesta de Gómez abajo, como serpientes translúcidas? ¿Decir algo sobre el crepúsculo cayendo sobre la sierra, tiñendo la nieve del morado litúrgico de las dalmáticas? ¿Escribir sobre el laberinto del Albaycín, con sus olores de meadas de gato, de lejías, de jardines de clausura? ¿Escribir sobre algo tan minuciosamente complejo, tan delicadamente suntuoso, como la Alhambra, proclamada en los versos de Ibn Zamrak?

*Jardín yo soy que la belleza adorna:
Sabrás mi ser si mi hermosura miras.
Por Muhammad, mi rey, a par me pongo
de lo más noble que será o ha sido.*

Así se empavonaba la Alhambra, hace seis siglos, por boca de su poeta, y todo ese tiempo transcurrido no ha hecho sino cubrirla con el manto de misterio que el pasado deja caer sobre algunos recintos que gozan del privilegio de una hermosura indeclinable.

De todos los paisajes que ofrece Granada yo prefiero uno: el Paseo de los Tristes, de atardecida. Parece ese paseo como inspirado en un grabado romántico; parece como si la Naturaleza, que Wilde rebajó a la condición de imitadora del Arte, hubiese creado ese espacio inspirándose en aquel imaginario grabado, fruto de la fantasía de algún dibujante del XIX que hubiera

leído a Richard Ford o Washington Irving. El Paseo de los Tristes, si, es tan *literario*, tan hecho a la medida de la imaginación, que su origen no puede ser otro. La atmósfera, allí, tiene como una pátina decimonónica, como si aún pudiera respirarse el mismo aire, rancio, que desordenaba las melenas románticas, como si, en fin, aquello estuviese protegido por un fanal y el Tiempo se tuviese que quedar con las ganas de pasar su mano por ese espejismo, por esa estampa de otro siglo que está allí como... proyectada, igual que una diapositiva. Porque el Paseo de los Tristes es un espectro paisajístico que vive de la renta de nuestra nostalgia, de nuestra añoranza de serranías tiranizadas por bandoleros de trabuco y catite que se citaban con sus queridas en las riberas del río para obsequiarlas con alhajas arrancadas del cuello de nieve de alguna dama principal.

Pero no. No puedo olvidar otras cosas. No puedo olvidar las mañanas jaraneras de la plaza de Bibarambla, con su ambiente festivo, con su trajín de saltimbanquis, de flamenquitos que rasguean guitarras y desgarran ayes. O el Café Suizo, que más parece una galería de feria llena de cristales deformantes. No puedo olvidar cierta plaza, cuyo nombre no recuerdo, cierta noche, festejando la Cruz de Mayo; aquella plaza altísima que dejaba ver, abajo, la silueta de Granada, como una odalisca tendida, brillante de lentejuelas. No puedo olvidar la sensación extraña, que sobrecoge, al pasare, de un jardín árabe, al palacio de Carlos V, con su atmósfera fría, con su gelidez de sepulcro, con su armoniosa y aérea pesantez...

Aún tengo que escribir algo sobre Granada. ●

los astros

El Síndrome del hombre de Orce

Juan Cañavate

Es, sin duda, fascinante la facilidad que tiene esta ciudad para vender el producto, y es también fascinante lo poco que lo aprovecha. No hay ciudadano de este país que no se sienta inmediatamente transportado al oír la palabra mágica: ¡Granada!, evocando inmediatamente la Alhambra, el Generalife... y uno se ve en la necesidad de explicar que hay más cosas, que hay otros datos de interés que no son del S. XV, sino que están aquí ahora, funcionando en la ciudad y con resultados que se pueden ver. Pero claro, ante esto, la gente te mira con un algo de duda y estupor y comienza a sospechar de ti que le estás tomando el pelo o que le estás intentando colocar un hombre de Orce. Que el público piense así, de alguna manera es natural, porque hay sin duda un esfuerzo permanente por parte de las instituciones granadinas por desplegar todas las posibilidades que permitan a la ciudad seguir manteniendo su carácter de centro cultural de Andalucía, pero esto es difícil, difícil porque las intenciones de la Junta de Andalucía no son ciertamente esas y, sospechosamente, los medios de comunicación a nivel nacional, es decir, EL PAÍS y T.V.E., sólo descubren la noticia en Granada cuando ésta se acompaña de escándalo, corrupción o tiene rasgos tercermundistas. Para lo demás, Granada no existe.

La entrega de la medalla de la ciudad a Pepe Guerrero sólo fue noticia cuando se convirtió en espectáculo, la Alhambra sólo es noticia cuando la rodea el escándalo; mientras tanto, nuestros pintores no existen, nuestros artistas no son más que periféricos de provincias, aunque sean seleccionados para el salón de los dieciséis o expongan en Nueva York.

No me interesa entrar en un debate sobre el tema del centralismo, cosa que me aburre profundamente, pero la potenciación de Sevilla como núcleo de los circuitos culturales del país, aunque suene a risa, se acom-

paña del silencio premeditado de cualquier otra opción, y esto sí compromete futuros y posibilidades para el arte en Granada. Junto a esto, freno institucionalizado y programado, hay una idea que define la trayectoria de las artes plásticas en Granada: el desorden. ¿Quién programa aquí? ¿A qué planteamientos responden las intervenciones en el campo de la cultura, qué lógica, qué unidad de criterios delimitan la elección de unos artistas o de otros? ¿Hasta dónde llegan la improvisación y el azar en las acciones de los responsables de la cultura en nuestra ciudad?

Se puede felicitar a los responsables por lo acertada de tal o cual exposición pero no es posible hacer una crítica unitaria de algo que no posee unidad. La exposición que con el título de *Última Hornada* se montó en el Auditorium Manuel de Falla podría haber sido un punto de partida interesante para lograr esa necesaria coherencia, pero desgraciadamente no tuvo continuidad.

La exposición en torno al centenario de López Mezquita era un modelo en cuanto a montaje, información, selección de obras, etc., pero se quedó en exclusivamente eso, un modelo.

Adolecer de falta de programa ha provocado al mismo tiempo que la atención se centre en dos tipos de artistas a la hora de exponer, por un lado, artistas granadinos, por otro artistas famosos.

En Granada, hoy, trabajan muchos artistas, cosa que actualmente pasa en casi todos lados. De esa gran eclosión de artistas se puede decir que hay algunos buenos e incluso que los hay muy buenos; los nombres de Alfonso Sánchez Rubio, Valentín Albardiaz, Juan Vida, Pablo Sycet, García Arias o Julio Juste no son inventos efímeros de la movida, son valores sólidos con una trayectoria conocida y con una obra seria y de calidad.

Pero ¿acaso podemos suponer que su trabajo posee un sello que lo hace independiente de todo aquello que se hace

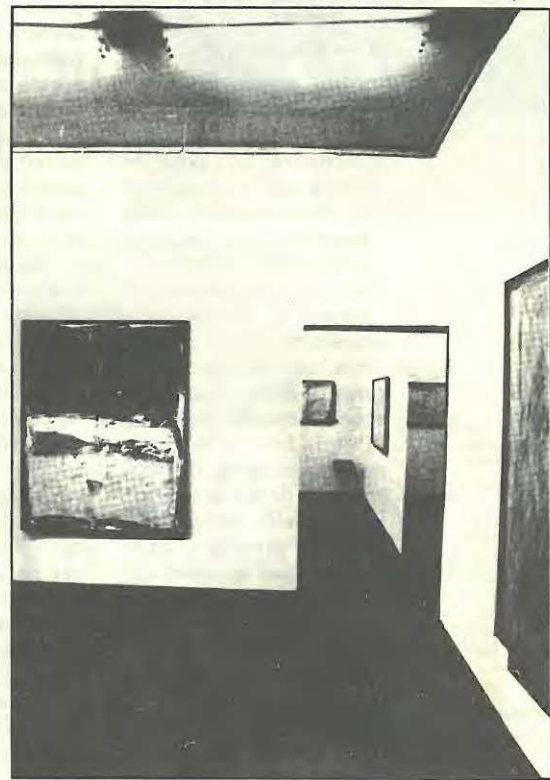
fuera de Granada? ¿Nadie se ha planteado que quizás en Málaga, en Sevilla, en Madrid o en Albacete existen movimientos, pintores, experiencias que pueden ser similares, actividades que deberían conocerse aunque sólo sea para comparar con algunos elementos más de juicio, necesarios e imprescindibles en el mundo del arte?

Supongo que, a la hora de plantear exposiciones, es más fácil acertar previamente, buscar a los ya conocidos y consagrados, aunque su obra esté detenida en el tiempo y aporte pocos elementos nuevos.

No me atrevería nunca a criticar las obras ni a los pintores que han colgado sus cuadros en las últimas exposiciones de la Fundación Rodríguez Acosta y del Auditorium Manuel de Falla. Con los nombres de la vanguardia española, el éxito está asegurado; nadie puede negar el trabajo de Tapies, Zobel, Palazuelo, Guerrero... por citar algunos, pero eso no es suficiente. Podría serlo si el retraso cultural en Granada fuese tan grande que nadie conociese la obra de esos pintores, pero creo que a menudo olvidamos que en esta ciudad funcionó durante mucho tiempo una sala de exposiciones en el banco de Granada que fue sin duda una de las mejores del país y que nos mostró en varias ocasiones la obra de la vanguardia; sin ir más lejos, una exposición de Pepe Guerrero, que si lo recuerdo bien, fue la primera antológica del pintor en España, y hubo muchas otras que nos dieron a conocer a estos pintores en su debido momento.

No quiero que se entiendan mis palabras como un sentimiento de rechazo, siquiera como una afirmación de que las dos exposiciones a que me refiero sobren en la vida cultural de Granada. No, lo que quiero decir es que faltan otras. El arte, hoy, vive en una continua revisión de sus presupuestos y de los del pasado; eso le otorga el carácter de vitalidad que posee, la ausencia de militancias y el aparente caos en que se mueve, y esto hace necesaria una continua información. No

sobra la vanguardia, faltan los nuevos nombres y otros no tan nuevos que son claves para entender lo que está pasando aquí y que han brillado por su ausencia en nuestras salas. La pintura italiana es prácticamente desconocida, la pintura alemana, al margen de la exposición de Kaden en la galería de la Universidad, no se ha visto, la pintura francesa por lo visto no existe y la pintura americana, si nos fiamos de las exposiciones de Granada, terminó en el Pop.



J. Garrido Jr.

Si a esto le añadimos la ausencia de una muestra continuada sobre la joven pintura española, el cuadro está completo: sólo le falta el detalle de una crítica poco especializada que no entra a analizar una pintura que posee un interés extraordinario. La calificación de postmodernidad o transvanguardia es tan genérica como obsoleta aplicada a unos discursos que requieren un debate serio y que se surten de unos registros diferentes de sus homónimos italianos o alemanes.

La oportunidad de aprovechar este momento sigue existiendo: sería imperdonable perderla.

La gran máquina del Rock'n'roll

Diccionario desordenado

Jesús Arias

ARREGLISTA: El arreglista es el encargado de completar una partitura. Es la pieza clave dentro del terreno de la composición, y sin embargo, una de las funciones que más ocultas han quedado siempre. Todos los grandes compositores tenían sus arreglistas particulares que se encargaban dar los toques a las composiciones. En el terreno del rock, la función del arreglista es la misma que en la música clásica o el jazz. El autor de una canción, a la hora de escribir



J. Garrido Jr.

la partitura, sólo pone los acordes que se han de tocar y la melodía de la voz (cantable). Es decir, básicamente, una canción se hace con piano y voz o guitarra y voz. La tablatura de acordes se la pasa al arreglista, que es quien se encarga de darle ritmo a esos acordes, escribir la partitura de la batería, del bajo, de otras guitarras, de otros teclados, de una sección de vientos, etc. De un buen arreglista depende el éxito o el fracaso de una canción, sin más. El arreglista determina cuándo en un momento determinado el músico ha de hacer un break, o la guitarra ha de hacer una figura, o el bajo debe subir una octava. Generalmente, dentro de los grupos de rock, al haber cinco personas a la hora de componer una canción, los arreglos se incluyen en la composición, el batería aporta un tipo de ritmo, el bajista marca una melodía de base, etc... el grupo hace sus propios arreglos, que es lo que le da el sonido peculiar a la banda, pero si en un momento determinado quiere incluir instrumentos adicionales que no están en el grupo, debe recurrir a un arreglista que los ajuste al tipo de sonido que quieren. Un arreglista es sencillamente una persona encargada de parir ideas continuamente. Ese es su trabajo y por eso se le paga.

PRODUCTOR ARTÍSTICO: No hay que confundir arreglista con productor artístico, aunque muchas veces sus funciones sean comunes. El arreglista se ciñe al terreno estrictamente musical, mientras el productor artístico puede meterse en todos los terrenos. El productor artístico funciona únicamente en un estudio de grabación, pero es el rey del estudio, por encima del arreglista, del ingeniero de sonido o del propio grupo. El trabajo del productor artístico se basa en ver desde fuera, objetivamente, lo que el grupo está haciendo y juzgarlo. Si de un arreglista depende que una canción sea buena o mala, de un productor artístico depende que suene bien o que suene mal. Para ello, ha de tener tantos conocimientos de música como de técnica de sonido. El productor se sienta frente a la mesa de mezclas y le va indicando al ingeniero de sonido cómo ha de sonar la batería o la voz o la guitarra, y qué cosas deben resaltar más para captar la atención de futuro oyente. Es el que consigue que una batería suene a discoteca o que un guitarra suene absolutamente rockera. Cuando un grupo se mete por primera vez en un estudio, no tiene demasiada idea de lo que pretende conseguir, ni de cómo quiere sonar. El encargado de sacar el máximo partido a la banda es el productor artístico. Se sabe todos los trucos musicales y sabe qué ha de hacer para que la guitarra suene de una forma peculiar o los instrumentos que hacen falta para rellenar un tema. Para comprender bien cual es la diferencia entre un productor artístico y un arreglista, imaginémosnos que un grupo entra al estudio con una canción, y la graba tal y como la había hecho siempre, suponemos que con una guitarra eléctrica, una batería, un bajo y la voz. El productor ve que esa canción, tal como está interpretada no tiene posibilidades de éxito. Entonces dice: «Hacen falta unos teclados, y percusiones africanas, y en la parte final una sección de vientos. Tenéis que cambiar el ritmo y hacerlo en plan latino, y en lugar de guitarra eléctrica, usad guitarra acústica, y que la voz sea más grave». El arreglista se encargaría de hacer entonces melodías para la sección de viento, escribiría la partitura para



El curso de

Presentación en Granada

'Fin de siglo'

Pablo García Buena

El pasado mes de mayo se presentó en Granada *Fin de Siglo*, una de las revistas más interesantes del actual panorama literario español. Junto a los responsables directos (Francisco Bejarano, Felipe Benítez Reyes, Jesús Fernández Palacios), el acto contó con la presencia de Pablo García Buena, quien ofició el ritual poético. Más que una reseña de la revista o una crónica retrasada para la sociedad literaria OLVIDOS prefiere publicar las palabras que el poeta cordobés leyó como presentación. Le damos las gracias a su autor por habérmolas facilitado.

Celebramos hoy en esta

Granada ciudad ilustre que por tu blasón levantas en campo de ricas glorias armas y letras por armas.

la presentación de una revista literaria, la presentación de *Fin de Siglo*. Pero más que el baile de una debutante, se trata casi de unas bodas, si no con alianza de oro si de anillito plomado, pues el llegar al número 11 supone ya una mayoría de edad en publicaciones tan efímeras. Por hablar de revistas andaluzas digamos que *Cántico* sólo llegó al número 8 en la primera época y a 13 en la segunda. Caso aparte es la longevidad de *Caracola*, aunque sean sólo sus números jóvenes los que interesan y termine, como toda obra humana, en las senilidades de los afeites. *Sic transit*.

Viene *Fin de Siglo* desde Jerez, desde los anacréonticos campos de vides y centauros, desde el Cádiz liberal y culto. Y lo recibe Granada, donde el poeta, —lo dice Aleixandre—, «se mueve por un jardín, casi por un suelo de agua». Y viene de la mano de un poeta cordobés quizás porque Jerez y Córdoba tienen un antiguo hermanamiento en sus concejos, en sus caballeros veinticuatro, de calzón corto, raso blanco y ferruero grana. Andalucías diversas y una que

Cual muchachas frescas cantan, anocheciendo, entristecidas.

Y ya es atrevimiento en esta Granada donde el desierto canto del Gallo lorquiano tiene aún un claro designio de alba y donde las revistas —*Norma*, *Vientos del Sur*, *Sendas*, *Cuadernos*, *Avellano*, *Caracol*, *Clave*, *Diálogo*, *Ilberis*, *Veleta*, *Don Alhambro*, *Molino de Papel*, *Arrayán*, *Sant Yago*, *Poesía 70*, *Tragaluz*, *Nefelibata*, *Despeñaperros*, *Ainadamar*, etc.— se suce-

den feraces y tiernas, en apretada joya cárdena, como llaga abierta en la cérea carne del fruto coronado o en la cifra del corazón y la espada: Él me manda.

Si todas estas publicaciones, por su momento o vocación, con raras excepciones, fueron aljibes para el narciso surtidor de Granada, *Fin de Siglo* no es recinto murado y maneja la apertura, la objetividad, la lucidez plural, la variedad en lo múltiple, coincidiendo en el férreo rigor de una poesía viva. Porque si el sueño es *imago mortis* (y fueron muchos los poetas ensoñadores y en babilonia) la poesía es la vida con su vino y sus lágrimas, con su carne en cal viva de celo, su soledad y la desesperación del azahar.



Y esta brida férrea se viste de seda en el guante viscontiniano de Paco Bejarano. Y Góngora siempre al acecho:

Quejándose venían sobre el guante los raudos torbellinos...

Raudos torbellinos que en la libertad vigilada de *Fin de Siglo* pueden ir desde la cima de Horacio y Juan Ramón Jiménez a la liviandad, a la ocasión de pecado —¿cuántas veces?— de Ana Rossetti. Desde Carlos Edmundo de Ory, tercer patrón principal de Cádiz con San Servando y San Germán, a Sandro

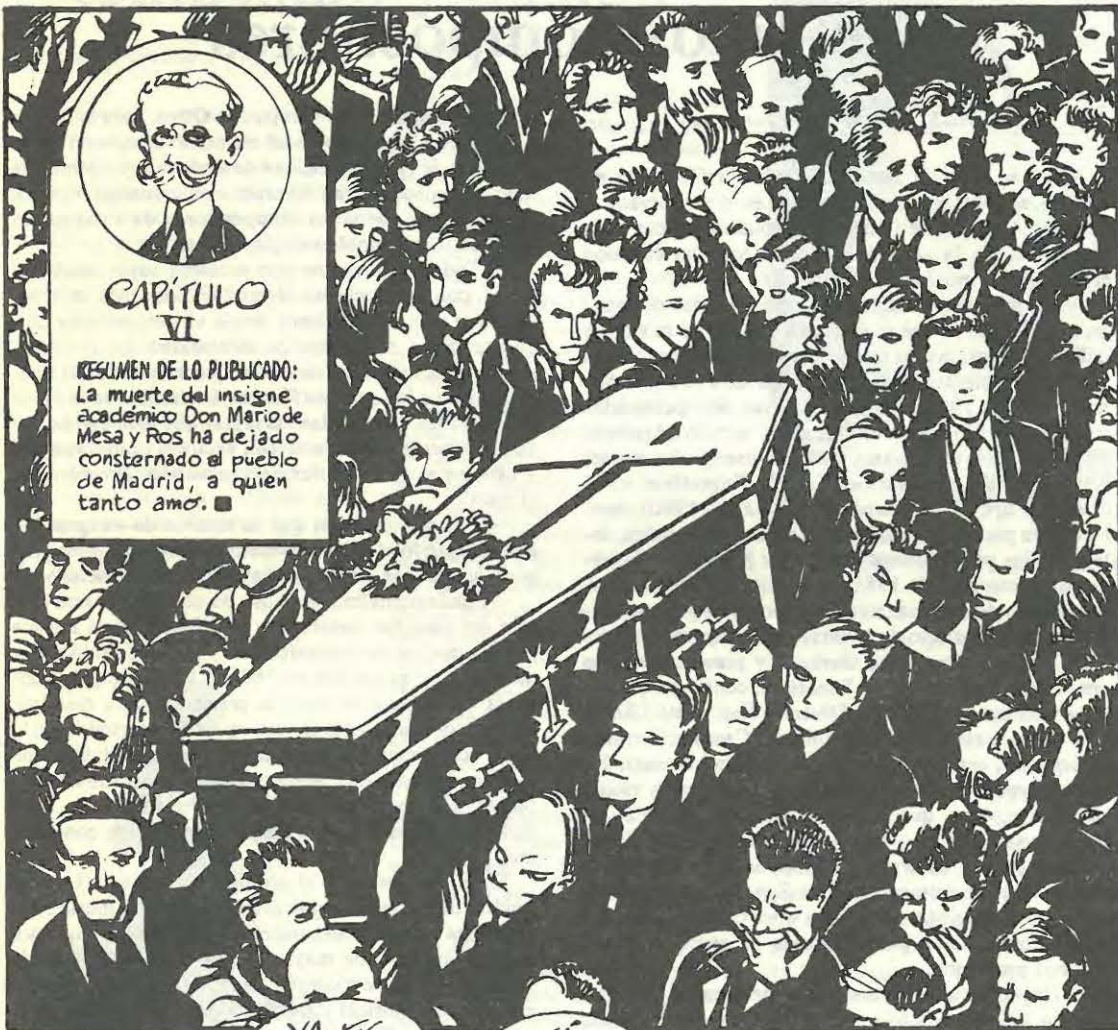
Penna, a Catulo, a Wittlins. Y a las voces jóvenes de Javier Salvago, José Gutiérrez, Luis Martínez de Merlo, José Julio Cabanillas, Luis García Montero, Juan Lamillar, tantos y tan buenos. Pero Paco Bejarano no va solo; hombro a hombro en la configuración de la difícil arquitectura poética está Felipe Benítez, dandy en la gravedad de lo frívolo, joven «arte del cansancio, del texto, de la muerte...» Y tienen fieles alfiles en Fernando Ortiz, en Jesús Fernández Palacios, en José Ramón Ripoll. Y por los ojos entra la fascinación de la revista en un deseo de formas con Manuel Antonio Benítez, con José Díaz-Pardo, con José M.ª Prieto, con Rafael Pérez Estrada, con José Lucas... Sé que me olvido.

Y el encanto del organdi en las litografías de pasadas modas, la frialdad neoclásica de los frisos en grabados, los unicornios de la línea nueva y el mágico laberinto de los caligramas. Y Lola Gutiérrez con sus fotografías novecentistas que huelen a lilas moradas y Heddy Lamar junto al anuncio de la leche antifélica para el cutis.

Las notas de lectura, los acerados estiletes de la crítica, el ni más ni menos de las valoraciones llevan los nombres —para temblar— de José Luis García Martín, Abelardo Linares, Vicente Corbi. Y mi agradecimiento para Carlos Marzal, para José M.ª de la Flor.

Estamos en los años cruciales de un fin de siglo. Rotas las cadenas, Leviatán reptar por los rascacielos neoyorquinos como un King-Kong de cartón y crin vegetal. Mas Orwell y su 1984 no ha tenido lugar, su Apocalipsis terrorífico tal vez se ha aplazado. La pesadilla colectiva, la trama tenebrosa, la danza de los súcubos se ha desvanecido como las llamas azules en un infiernillo de alcohol. El épodo de la centuria se suaviza quizás porque en Jerez se reimprime el *Memorial de las Damas arrepentidas de ser locas* y *Fin de Siglo* nos ofrece una clave, la salvación por la poesía, el arte sobreviviendo al tiempo. Y toda obra de arte, lo dice Octavio Paz, guarda en sí un indudable poder de encarnación y revelación: es una permanente posibilidad de metamorfosis, abierta a todos los hombres. ●

los astros



La gran máquina...

un teclado y seleccionaria el tipo de percusiones, así como la forma de hacer figuras de la guitarra acústica, hasta el punto que, siendo la misma canción básicamente, no se parecería en nada a la versión original. *Symphony For the Devil*, de los Rolling Stones, por ejemplo, era un rock'n'roll tocado a toda pastilla con muchas guitarras eléctricas en su versión original, y tras pasar por las manos del productor, Jimmy Miller, se quedó en una samba brasileña llena de percusiones y con sólo una guitarra eléctrica que aparecía únicamente para hacer un pequeño sólo. La canción había sido absolutamente transformada en beneficio del grupo. Por otro lado, la labor del productor artístico es muy peligrosa, pues muchas veces sus gustos difieren con los del grupo, y eso puede acarrear que el sonido conseguido definitivamente en una grabación no vaya acorde con lo que la banda es en realidad. Un productor puede conseguir que una banda de rock suene como Rafaela Carra (caso Alaska y Dinarama) o que una cantante suene como los Led Zeppelin (caso Massiel), por ello ha de compenetrarse perfectamente con los miembros de una banda antes de ponerse a trabajar.



PRODUCTOR EJECUTIVO: Este señor sí que es importante. Don Dinero. El productor ejecutivo es quien financia la grabación de un disco, el que pone las pelotas. Generalmente, la función de producción ejecutiva la realiza el mismo sello discográfico o en algunos casos los miembros del grupo (si son ricos). Otras veces hay gente especializada en esta labor, que invierte dinero en un trabajo a cambio de un tanto por ciento de los beneficios (generalmente bastante elevado). El productor ejecutivo, por la cuenta que le trae, se encarga de localizar el estudio donde se ha de grabar, contratar al ingeniero, y todos esos pequeños detalles. Si realmente cree en el grupo que va a producir, buscará el mejor estudio y los mejores medios; si no cree, lo hará todo a lo cutre, y en eso, a la larga se perjudica. El productor ejecutivo ha de trabajar estrechamente con el artístico a fin de que si éste necesita tal estudio o tal ingeniero, el otro se encargue de conseguirlo. El Productor Ejecutivo

suele ser el más beneficiado dentro del rock.

PRODUCTOR TÉCNICO: Es el ingeniero de sonido. Generalmente, el productor técnico es el dueño o el empleado del estudio de grabación, trabaja allí y conoce al dedillo todos los instrumentos con los que trabaja. Es quien controla la mesa de sonido, sitúa los micros de manera que recogan el mejor ambiente posible y procura sacarle el máximo partido en sonido al estudio del que dispone. La diferencia entre el productor artístico y el productor técnico es que mientras el primero sabe lo que quiere conseguir sonoramente, el segundo sabe cómo conseguirlo. Si el productor artístico quiere que la batería suene con un eco impresionante que impacte a la gente, el productor técnico sabe al volumen que ha de poner el eco, el tipo de frecuencias que ha de utilizar para que la batería no tape a la voz, la calidad de la ecualización y todos esos detalles que parecen insignificantes y que son importantísimos. Al contrario que el productor artístico, el productor técnico está supeditado a todo el mundo en el estudio, está a las órdenes de los músicos, y ha de saber captar todas las ideas y traducirlas a la técnica, pues generalmente un músico no sabe que para conseguir un determinado efecto ha de utilizar tales o cuales frecuencias, y un técnico sí. Para ello, el productor técnico debe también poseer bastante idea de música para captar a la primera todos los detalles de grabación.

MÚSICOS DE SESIÓN: Los músicos de sesión son míticos por eso de que siempre se ha creído que eran ellos quienes realmente tocaban en los discos de las grandes estrellas. A veces puede haber algo de cierto en ello, pero en otros casos, la labor de los músicos de sesión es muy diferente a la de meros sustitutos. Un músico de sesión es una persona especializada en un determinado instrumento. Suelen tener la categoría de profesores y pueden ser desde miembros de una orquesta sinfónica hasta taxistas que en su ratos libres se dedican a estudiar un instrumento. Cuando el productor artístico necesita la presencia de un instrumento ajeno al grupo, ha de recurrir a un músico de sesión para que lo toque, a menos que en el grupo haya un miembro que sea capaz de aprender a tocarlo en cuestión de poco tiempo. Si se requiere por ejemplo un saxo, o un vibráfono, o un dulcimer o un piano o una zambomba, el arreglista le pasa la partitura al músico de sesión que la toca, la graba, cobra y se va.

Es muy normal que casi



Antonio Gualda y la joven escuela-taller de niños compositores

Reynaldo Fernández Manzano

Antonio Gualda Jiménez nació en Granada en 1946. Cursó sus estudios musicales en el conservatorio Victoria Eugenia de Granada, ampliándolos con posterioridad. En la actualidad dedica toda su atención creadora a la música de vanguardia.

—Mi obra tiene siempre un amplio proceso de depuración; no todo lo que se escribe a lo largo de la vida se utiliza después, por lo que sólo voy a mencionar algunas obras recientes. La *Sonata Alfa* de 1981 y la *Sonata Beta* de 1983 para guitarra, han sido publicadas en disco (1984) interpretadas por Carmelo Martínez. *Triplex* (1984) para piano, grabada discográficamente, e interpretada por Maribel Calvín. *Tripodium n.º 1* (1984), *Fuga en Fa mayor* y *El umbral* (1980), también para piano, de próxima aparición discográfica, interpretadas por Azucena Fernández Manzano. *Pequeña suite ecléctica*, de 1981, para guitarra. *Devenir*, para cuarteto de madera, tres percusionistas y piano. *In-Quarto* para cuarteto de guitarras contemporáneo. *Trio Razon Dos*, para violín, clarinete y piano, estrenado por el *Trio Bartók* en San Sebastián, concierto que fue retransmitido por Radio 2. Diversos lied, como *Lanjarón*, sobre texto de Miguel Ruiz del Castillo; *Primero de segador*, con texto de Manuel Paulino Gómez. En estos momentos estoy escribiendo un trío para violín, clarinete y piano, que se puede titular *Trio para la segunda ocasión*. Estoy trabajando en un cuarteto de saxofones para el *Cuarteto de Saxofones de Madrid*, y varias obras de guitarra como la *Sonata Gamma* dedicada a Carmelo Martínez. Una obra coral de encargo, y una composición para orquesta de cámara. Tengo muchos proyectos.

—Hay un tema que personalmente siempre he seguido con interés, por lo que representa de experiencia pionera que puede dar en el futuro resultados de primera magnitud, y creo es de destacar: me refiero al taller-escuela de niños compositores.

—En realidad el taller-escuela, como tú lo llamas, se inserta dentro de las actividades de la Asociación Cultural Valentín Ruiz Aznar de la que soy vocal de música. Esta entidad nació en 1980, aunque su registro legal es de 1981, allí se vienen impartiendo clases de música, que casi siempre las doy yo, en ocasiones ayudado por algún compañero, o por alumnos aventajados. Se imparten ciclos de modelado, dibujo y pintura; hemos formado un conjunto coral-instrumental, una pequeña rondalla, y en la medida de nuestros escasos presupuestos, ofrecemos conciertos, conferencias, etc. Tratamos de llevar una labor cultural en la Colonia de San Sebastián y Armilla, en donde está ubicada la Asociación. En relación a los niños compositores, verdaderamente es un tema del que estamos orgullosos, hace poco realizamos un seminario de músicos contemporáneos de Andalucía Oriental actuales, siendo de destacar que en todo el ciclo los niños podían seguir sin ninguna dificultad las partituras de música de vanguardia. Desde hace dos años venimos dando unos cursillos para niños de escritura musical de vanguardia y también clásica; se les enseña las estructuras básicas del lenguaje sonoro de nuestros días, y dándoles gran libertad creadora los animamos a que compongan sus propias obras, alentándolos mediante concursos, ediciones de sus partituras, y grabaciones discográficas.

—Está con nosotros María Oliva. ¿Cuántos años tienes?

—Once años.

Oliva fue la ganadora del concurso infantil de composición Valentín Ruiz Aznar, cuando tenía nueve años. Es un ejemplo de la labor realizada por este joven taller-escuela de composición, en el que también trabajan los niños Fernando, Elena, Estrella, María Belén, y un largo etc., que cada día es más numeroso.

—¿Qué has compuesto tú, Oliva?

—Bueno, *Primera distancia* es la obra con la que gané el certamen y fue grabada discográficamente. He realizado una pieza para conjunto instrumental (cuarteto de madera y percusionistas), y otra para coro de voces blancas: *Pastora de Belén*.

Conversamos largo tiempo con Oliva, para la cual la música de vanguardia es un elemento integrante de su cultura y de la cotidianeidad de cada día, y además de algo que puede ser tan divertido como cualquier juego.

—Antonio, pero los compositores de vanguardia también teneis problemas ¿cuáles son?

—¡Todos! Chocamos con sectores super-académicos, con una sociedad cerrada en pequeñas capillas, con falta de colaboración y donde es siempre muy difícil acceder a un cambio de mentalidad. Lo nuevo se critica para mantener un *status* que a muchos les interesa, tanto a los que han firmado los límites de lo clásico, como los que señalan las reglas que lo nuevo no debe sobrepasar. Problemas con sectores conservadores y problemas con círculos de vanguardia. ¿Problemas? ¡Todos!

—¿Por qué crees tú que la música de vanguardia, aún reflejando el momento histórico presente, tiene tan poca aceptación en amplios sectores de la sociedad?

—Fundamentalmente lo que ha ocurrido es una ruptura del discurso histórico, y la difusión de la música por los medios de comunicación y grandes multinacionales que se ha parado en 1910. Cuando surgió la escuela de Viena tuvo lugar la primera guerra mundial; un periodo turbulento de entreguerras afectado por la crisis económica y la segunda guerra mundial, hizo que fuera en los años cincuenta cuando se desarrollaran los planteamientos de la escuela de Viena; surgió en estas fechas la música electroacústica, la música concreta, etc.

En el caso español el problema se agrava. La costumbre de oír únicamente música clásica o música nacionalista y nuestro aislamiento de Europa, hizo que nos incorporáramos con mayor retraso a las corrientes de vanguardia. Las catástrofes de nuestro siglo truncaron este devenir musical y su conexión social. Las instituciones, los medios financieros multinacionales que tan poco han promovido esta música por ser de escasa rentabilidad. Hay muchas fases de la música de vanguardia que no han sido asumidas socialmente, y es como si se llegara al final de una película, y lógicamente, no se comprende nada.



—¿Tiene tu música algún mensaje específico para la sociedad?

—No, se trata de buscar la música por la música, sin connotaciones descriptivas ni de ningún tipo.

—¿Qué opinas de la música pop, rock, jazz, etc.?

—Me gusta mucho, precisamente yo pertenecía a diversos grupos que realizaban esta música. Con la Asociación Cultural Valentín Ruiz Aznar también hemos hecho ciclos de difusión de esta música. En la actualidad me interesa mucho más la línea de vanguardia.

—Oliva, Antonio, taller de jóvenes compositores: ¡adelante!

los astros

Ana Rossetti: tempestad y pasión

Jesús Fernández Palacios

De poesía reunida podría calificarse este nuevo título de Ana Rossetti: *Indicios Vehementes* (Ediciones Hiperión, Madrid, 1985). En su centenar de páginas quedan recogidos sus libros ya publicados anteriormente —*Los Devaneos de Erato* (Valencia, 1980) y *Dióscuros* (Málaga, 1982)— más todo un material inédito que, siendo la parte más breve pues sólo consta de veinte textos, aparece dividido en tres apartados: *Otros Poemas*, como apéndices de *Los Devaneos*; *Indicios Vehementes*, que le da título a toda la obra; y *Sturm und Drang*, locución alemana que puede traducirse como *Tempestad y Pasión*: ingredientes abundantes en



la poesía de la Rossetti. (Recuérdese, además, que ese fue el nombre de aquel movimiento prerromántico surgido en Alemania en el último tercio del siglo XVIII, coincidiendo con el periodo juvenil de Goethe y Schiller, autores frecuentados por Ana desde su adolescencia). Un índice, pues, de cincuenta y siete poemas, escritos entre 1979 y 1984, reflejan el trabajo, lento pero constante, de esta autora gaditana, reconocida ya como una de las voces más personales de la actual poesía española.

Pero, ¿quién es Ana Rossetti? De su biografía personal podríamos destacar esos años de infancia y adolescencia transcurridos en San Fernando, su lugar de nacimiento en 1950, y Cádiz donde, como ella misma ha contado, «tuve la suerte de vivir cuando era pequeña en el jardín de mis abuelos. Cuando Franco era el revulsivo de mi generación, yo ya estaba cubierta con mi túnica en este jardín y hacia ágaes griegos con mis hermanos, que eran mis discípulos. En casa de mi abuela recibí todas las enseñanzas de la naturaleza. No teníamos juguetes, jugábamos con flores. Sabíamos su código, las comíamos y nos revolcábamos en ellas. Las reconocíamos por los perfumes con los ojos cerrados. La cultura clásica fue mi forma de vida. Me llenaba por ese sentimiento de apego vi-

tal a la naturaleza y al mismo tiempo saber morir».

En 1968 se traslada a Madrid con el propósito de estudiar Filosofía y Letras, pero pronto abandonó los estudios para dedicarse al teatro, alternándolo con sus trabajos como decoradora. Son tiempos importantes y difíciles, con diversas experiencias en grupos independientes e, incluso, en la carpa de un circo y en el *music-hall*. En 1973, en Sitge, obtiene el segundo premio de interpretación femenina por su papel en la obra *La Familia de Carlos IV*, del dramaturgo gaditano Manuel Pérez Casaux. Ese año intervino, además, en la fundación del grupo Metáfora, junto a Manuel Caballero, Manuel Collado e Ismael Abellán. En 1974 logra estrenar su monólogo *El Saltamontes*, con motivo del Día Internacional del Teatro. Y al año siguiente, su obra *Sueño en tres actos* fue seleccionada para representar a Andalucía en un ciclo nacional. En 1976 le es concedido el premio Puente Zuazo de cuentos por su narración *Y a la reunión de aguas*. Un año después es seleccionada su obra *La Casa de las Espirales*, en el Festival Nacional de Teatro, donde fue puesta en escena por su propio grupo.

Su reconocimiento como poeta no se produce hasta 1980, cuando obtiene el premio Gules de poesía por su libro *Los Devaneos de Erato*. De todo lo escrito sobre dicha obra, que no es poco ni desfavorable, destacamos estas autorizadas palabras de Francisco Brines: «Desde la sensualidad (éste es libro tan impúdico como delicado), desde la audacia (su osadía sólo respeta el buen gusto) y desde su frescura (es todo tan malvado como inocente), estos devaneos eróticos de Ana Rossetti se nos presentan como una aventura lograda de poesía».

En 1982, y simultáneamente a la aparición de *Dióscuros*, publica en la revista *Fin de Siglo* un capítulo de su novela *Virgo inviolata o de la liviandad de lo imperdible*, que aún permanece inédita.

Y llegamos a estos recientes y afortunados *indicios* de la vitalidad creativa, tras un periodo de maduración, materializados en cualquiera de esos nuevos poemas: *Nightingale*, dedicado al suicida James Forrestal; ... *Que puedo morir una muerte de lujos*, en homenaje a Ocaña; *La buhardilla de Thomas*, en memoria del poeta Thomas Chatterton; *Chico Wrangler*; y *Mi marinero en tierra* (a Rafael Alberti), por citar sólo algunos títulos. La poesía de Ana Rossetti es desenfadada y vivaz, pero también grave y profunda, de gran frescura y atrevimientos, una poesía nacida de la experiencia, del erotismo y del recuerdo, inserta en la tradición artística, que es asimilada y reelaborada en la consecución de una belleza que no elude siglos ni escuelas en la búsqueda de sus fuentes y modelos. Una poesía, en fin, que invita a ser leída porque garantiza calidad y goce inhabituales. ●

El manifiesto espertista (Mérida, Salomé, Nuria Espert)



Benjamín Prado

Suele ocurrir que casi todas las frases que alguien recuerda de Juan Ramón Jiménez sean inmortales. «—Mire usted, mi querido Alberti —le decía en una ocasión al poeta gaditano, que me lo ha contado—, yo ¿para qué voy a ir al teatro? Llega uno allí, se levanta el telón y, en el escenario, aparecen tres señoras tomando el té, sentadas alrededor de una mesa camilla. ¡Imáginese! Yo, personalmente, prefiero quedarme en mi casa, merendando con Zenobia».

El largo camino que cualquier movimiento ruptural debe recorrer antes de que pueda saberse si va a llevar a alguna parte, fue, también en el teatro, como en tantas otras cosas, interrumpido por la rebelión militar del 18 de julio. Los esfuerzos de Federico García Lorca (*El público*, *Así que pasen cinco años*, *La casa de Bernarda Alba*, *Mariana Pineda*, incluso) o el propio Alberti (recordemos el grito, «¡Muera la podredumbre de la actual escena española!», con que saludó el estreno en 1931 de *El hombre deshabitado*) frente a las viejas concepciones dramáticas de los Marquina, Benavente, Muñoz Seca, quedaron, en absoluto, nada. El teatro español iba a tener que quedarse anticuado otros treinta años todavía.

A finales de los sesenta, antes de que, con montajes como el de *Las criadas* o *Yerma* o *Divinas palabras*, Nuria Espert y Víctor García decidieran cambiarla, aparte el descuido escenográfico de que hacía gala, en general, la escena española era un espejo donde se reflejaba, de una u otra manera, la dudosa felicidad de un público pequeño burgués, cómodo espectador de muy fáciles co-



medias, superficiales casi siempre. La estrella del Festival de Teatro de Mérida venía siéndolo José María Pemán. Cuando rompieron el espejo, muchos estaban aún dentro de él, a otros se les hicieron añicos las ideas: fue el inicio de esa *ironía antiespértica histórica* que he descubierto, demasiadas veces, en algunos de sus compañeros profesionales, algunos críticos y todo un montón de perfectos ignorantes.

Sin embargo, es ésta una historia contada ya suficientes veces, un argumento fundamental de la crítica favorable, pero que, a la hora de formalizar una opinión sobre la Espert como actriz individual, ha sido utilizado de como un tupido velo, corrido, en ocasiones, eso sí, con la dulce hipocresía de la amistad.

Al verla, hace unos días, interpretando a la princesa Salomé de Oscar Wilde, en un Festival Internacional de Teatro de Mérida al que, dicho sea de paso, su director, José Monleón, está dando la categoría que siempre debió tener, he reafirmado todas mis viejas convicciones acerca de sus cualidades dramáticas.

Le elegancia de movimientos de Nuria Espert —su presencia es enorme—, llena completamente todos los metros de un escenario en el mismo momento de pisarlo. Es muy difícil conseguir que tres mil pares de ojos permanezcan fijos en un mismo sitio durante dos horas y media. Y ella lo consigue.

Nuria Espert maneja el tono de su voz como si fuera una cinta elástica, estirándolo hasta el drama, adelgazándolo hacia el susurro, descansándolo hasta la neutralidad.

Nuria Espert es capaz de permanecer sentada al borde del escenario, como lo hace en *Salomé*, calla-

da, haciendo gestos durante quince minutos sin repetir ninguno.

Ninguna de las anteriores es una cualidad innata, no le ha caído a Nuria de un cielo que, por otra parte, conoce perfectamente. Hay una escena en *Salomé*, la más llamativa, en la que la princesa y el rey Herodes, su padrastro, simulan un digamos coito acuático, medio sumergidos en el agua de un estanque colocado en el centro de la escena. El resultado final es sorprendente, perfecto. Tengo que decir que, en los ensayos, Nuria estuvo repitiendo esa escena, incansablemente, en un Teatro de Mérida donde la temperatura sobrepasaba los cuarenta y dos grados, arrojándose una y otra vez al estanque con suelo de metacrilato, que abrasaba. Cada vez que salía del agua, Nuria Espert no era Nuria Espert sino un cangrejo de río. Esta es una hermosa parábola de lo que debe ser la profesionalidad.

En esta ocasión arropada por el escenógrafo ni más ni menos que de Strehler, Ezio Frigerio, como en otras lo estuvo por la dirección de Víctor García o Jorge Lavelli, Nuria Espert ha vuelto a demostrar que buscando la cara más oculta de un texto teatral, se puede encontrar su forma más apropiada. Por supuesto, la originalidad como afán nada tiene que ver con la vanguardia, son dos trenes en distinta dirección, que ni siquiera se cruzan: los vanguardistas siempre miran hacia adelante, los originales sólo se miran a ellos mismos.

Claro que Nuria Espert no ha ido sola en este viaje; hay otros actores, otros directores. Pero nunca nadie debería, podrá decir, que ella no era una de las que estaban allí. ●

todas las bandas que se precien utilicen músicos de sesión para enriquecer el sonido de un disco; una sección de violines, o una tabla hindú, o cualquier instrumento extraño es usual en grupos como los Rolling Stones, los Clash o Joe Jackson. Una cosa muy diferente es cuando se contrata a músicos de sesión para que toquen instrumentos que van incluidos dentro del grupo. Si se llama a un músico de sesión para tocar la batería, el bajo, o la guitarra, eso sí puede considerarse como estafa. Un músico de sesión está para aportar sonidos, y no para sustituir a los miembros del grupo.



SELLO DISCOGRÁFICO: El sello discográfico es una empresa dedicada a la explotación de la música con fines comerciales o culturales simplemente. El sello discográfico dispone de entrada de un capital que invierte en la creación, grabación y difusión de la música. Es una industria que comercia con el arte. En España sólo se necesitan alrededor de doscientas mil pesetas para crear —oficialmente— un sello discográfico. A partir de ahí, el sello debe disponer de cierta cantidad de dinero para contratar a un grupo, pagar un estudio de grabación, fabricar los discos y todo lo demás. Las funciones básicas de un sello son tres: Impresión de un disco, Promoción y Distribución, que veremos más adelante.

Hay dos tipos de sellos discográficos, los Independientes y los Establecidos o Multinacionales.

Los Sellos Discográficos Independientes son aquellos que nacen con un interés más cultural que comercial, que trabajan con bajos costes, obtienen pocos beneficios y que se dedican esencialmente a difundir música que no consigue apoyo por los canales habituales. Un sello independiente suele ser creado por un grupo de amigos, o incluso por una o varias bandas de rock que se asocian en cooperativa o sociedad anónima. Por poco dinero graban un disco y

lo distribuyen en las tiendas minoritarias y especializadas. Desean más sacar un producto de calidad que un producto comercial, y sirven como plataforma de lanzamiento de un grupo, de base de experimentaciones que más tarde utilizarán los sellos establecidos sin tener que arriesgarse. Si un grupo independiente tiene éxito a nivel comercial, rápidamente será contratado por un sello establecido que le ofrezca mejores condiciones económicas y una mayor seguridad en promoción, grabación y distribución.

Los Sellos Establecidos son los grandes emporios del disco. Pueden ser nacionales (Hispavox) o Multinacionales (EMI, CBS), y sus fines son puramente lucrativos, aunque no por ello se descarte la calidad de su trabajo. Digamos que enfocan sus intereses hacia productos más asequibles y comerciales (por ejemplo, Mecano), pero no por eso descuidan la calidad del producto ni tratan de abaratar los costes. Los sellos multinacionales invierten cantidades ingentes de dinero en la creación de un disco.

ESTUDIO DE GRABACIÓN: Un estudio de grabación es un lugar creado expresamente para registrar sonoramente una pieza musical. Es el templo del disco. Son locales que pueden medir desde dos metros cuadrados hasta dos mil metros cuadrados. Un buen estudio de grabación suele tener las dimensiones de un chalet, además de un cierto confort que permita la relajación de los músicos. Posee varias habitaciones insonorizadas de las demás y separadas por cristalerías, estudiadas para que cada una pueda ofrecer el sonido perfecto de cada instrumento, así, la sala de la batería suele ser bastante grande y recubierta de espejos o azulejos de cerámica que crean una reverberación natural que realza el sonido de la batería, o por el contrario, la sala para el cantante suele estar recubierta de moqueta para que evite todo tipo de rebotes sonoros.

Un estudio de grabación decente ha de contar como mínimo con una mesa de mezclas de veinticuatro canales y una grabadora de veinticuatro pistas, así como piano, amplificadores, y toda la variedad de efectos de sonidos (ecos, flangers, phasers, equalizadores, armonizadores, etc.), y

Guadalupe Ruiz

Cuando los gallegos parecían haber depuesto las armas y los domingueros fondones se habían cansado de otear el horizonte con los prismáticos del abuelo, cuando desde Carolina a Lola Flores, de quinceañeras a señoras de la tercera edad, todas estaban decididas, ahora no. Se acabó el *top-less*. Este año se lleva el bañador de cuello alto.



Si, casualmente, en una colección descubrimos un bikini, es para que una faja ballenera no tenga nada que envidiarle y la parte de arriba vuelva al más agresivo estilo peto medieval, profusamente adornado con volantes, lazos y topes (no sé por qué se resisten a llamarlos lunares). Este verano, la moda de baño parece llevar el *marbete Rociera*. La influencia sevillana que padecemos ha extendido sus fronteras y pronto veremos una hermandad encaminada a Ayamonte desde las playas de Rimini con las carretas cargadas de jovencitas en bikini.

Los bañadores, por su parte, tienden a destacar dos zonas: los muslos y la espalda, es decir, celulitis y D.D.R. El tipo campeona de natación está de moda de cintura para arriba, así que a nadar sin mover los pies (con los empeines enganchados en la escalera de la piscina, por ejemplo; en el mar, más vale no intentarlo). Espalda ancha, brazos, fuertes, hombros desarrollados y buenos pectorales (¿Nos estarán ganando terreno definitivamente los travestis?); piernas largas, levemente musculosas, muslos firmes, ¡ah! y pies cubiertos, a ser posi-

ble, de sandalias de plástico, que sin duda es la solución más estúpida que se podía imaginar para el verano. A este paso, se van a despoblar las playas y resultará acertado dejar Soly-nieve abierto en Agosto.

La patética imagen de las púdicas féminas apartando con sumo cuidado un tirante y luego otro para no dejar marcas y sin mover a la vez una sola costura del resto de la malla, está a punto de desaparecer. Este

verano, cuanto más complicada resulte la geometría del bronceado en el escote de la espalda nocturna, más a la última está el bañador. De todas formas, a las de los juegos de tirantes (ya lo quito, ya lo pongo) no les iba mucho el *top-less*, y podrán colocarse a placer los nuevos modelos plagados de correas de seis centímetros de ancho que se cruzan y requete-cruzan por detrás y por delante.

La realidad de todo esto es bien sencilla: el bañador servía para bañarse, si se decide que para bañarse ya no hace falta nada, qué iba a ser de Belcor, Risk o Catalina. No podían subsistir de una corsetería que sólo ahora empiezan a sacar del desprestigio en que cayó en los setenta. Los tangas ya habían alcanzado precios astronómicos, injustificables por más que se recurriese a insólitos inventos como el brasileño (pantaloncito de lycra que se enrolla hasta el sólo límite del recato de la usuaria y que no se deja estirado, como puede verse en un anuncio de televisión). No quedaba más salida que restituir el bañador que sirve para cualquier cosa: tomar copas, ir de tiendas, hacer deporte, todo menos bañarse. ●

El curso de

Discografía básica de música árabe-andaluza

Quien este verano quiera liarse el turbante a la cabeza, encontrará una banda sonora adecuada en estos discos de música árabe-andaluza: no todos son inencontrables, sobre todo si uno va allí.

—*Chefs-d'oeuvres de la musique andalouse*. Colec. Koutoubiaphone (SMEDIP. Casablanca). KTP 33.009. 33 t. 30 cm. Orquestas de A. al-Wakilí.

—*I Festival de la Musique Andalousse (Alger 1967)*. Musique classique arabe: Siria, Egipto, Libia, Túnez y Argelia. Producción R.T.A. Colección de 6 discos. 33 t. 30 cm.

—*II Festival de la Musique Andalousse (Alger 1969)*. Musique classique arabe: Marruecos, Libia, Egipto, Túnez, Turquía y Argelia. Producción R.T.A. Dos colecciones de 6 discos cada una. 33 t. 30 cm.

—*III Festival de la Musique Andalousse (Alger 1972)*. Musique classique arabe: Marruecos, Libia, Túnez, Egipto, Turquía, Iran y Argelia. Producción R.T.A. colección de 10 discos. 33 t. 30 cm.

—*La musique andalou-marocaine*. Polydor (Siemens-Maroc. Casablanca). 2944002. Mono-Stereo. 33 t. 30 cm. Orquesta de A. al-Râys.

—*La musique andalou-marocaine*. Polydor (Siemens-Maroc. Casablanca). 2944003. Mono-Stereo. 33 t. 30 cm. Orquesta de A. al-Râys.

—*La musique classique algérienne: nûba*. Pahté (EMI) STX 204. 33 t. 30 cm. Intérprete Dahmán b. Ashûr.

—*La Ma'louf tunisien*. Ennagham STD 002. 33 t. 30 cm.

—*Marocco folk music (Andalusian classical music and jiblia monntain music)*. Lyrichord. Vol. I. 7229. Stereo. 33 t. 30 cm.

—*Monodia cortesana Medieval (s. XII-XIII)*. Música Árabe-Andaluza. (s. XIII). Hispavox. Stereo. HH 6. Coro de voces blancas. Atrium Musicae, artistas colaboradores. Director Ochoa de Olza. Colec. Música Antigua Española II. ee. t. 30 cm.

—*Música Árabe-Andaluza*. Edigsa EHM 389. Barcelona, 1979. Atrium Musicae. Director Gregorio Paniagua. 33 t. 30 cm.

—*Musique Classique Algérienne*. Noubas, Farid Oujdi. Pathé EMI PTX 40909. 33 t. 30 cm. Nuba Maya y Nuba Mazmoum.

—*Musique Classique Algérienne*. Noubas, Khaznadji. Pathé EMI PTX 40911. Nuba Rast y Nuba Sikah. 33 t. 30 cm.

—*Tunisia. Classical Arab-Andalusian Music of Tunis*. Folkways Record FW 8861. 33 t. 30 cm.

—*Musique Classique Arabe*. Ministerio de Cultura de El Cairo. GST 135. Muwaššahas. Samai y Bachraf. 33 t. 30 cm.

—*Nûbas Arabo-andalouses*. Coproducción Hispavox - ERATO. 4 STU. 70697 GU. Orquesta de Tetuán. Director A. Shqara. 33 t. 30 cm.

—*Páginas inéditas de Folklore Español*. Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas. (Subdirección General Ediciones Sonoras). Pertegás S.A. Ref. XLF-002. 1984. Vol. I, Cara A: *Las muwassahas: formas musicales del folklore medieval hispano-musulmán*. Recopilación de Reynaldo Fernández Manzano. Grupo Ben Quzmán, y Coral del Instituto de Musicología de Kaslik.



los astros

Cines de verano

... Y un intenso olor a jazmines

Juan María Rodríguez

A la terraza "Imperial" y al niño que fue en ella.

Como un desamor, se van apagando las terrazas. Sea por oscuras y contables razones de mercado (erre que erre los empresarios con que el negocio no es rentable y es mejor reconvertir cines deshabitados en sonantes edificios superpoblados), sea porque al personal le dio el telefe, el-miedo-pánico-a-salir-de-noche-por-temor-al-conocido-chorizo-que-siempre-acecha, las terrazas van muriendo lentamente. Y sin remedio.

Primero desaparece el tío del quiosco, ese que te vendía el regaliz, rojo o negro, la bolsa de pipas clandestina que te comías a hurtadillas burlando los movimientos del tío de la linterna. Un día de primeros de verano pasas por la terraza y te encuentras con que el quiosco, o ha desaparecido sin dejar rastro, o está cerrado a cal y canto. Esa suele ser la primera señal del desastre. El tío de los primeros pitillos, aquellos prohibidos por papá, el viejete cómplice de tus primeras invitaciones a la que un día fue tu novia, el que te fiaba cuando no te llegaban los cinco duros que te daban para el domingo, ya no está allí, como cada día de cada año desde que te acuerdas, asomando la cabezota por entre su rosario de chucherías, golosinas, recortables y cromos de intercambio en los que se ve a futbolistas y artistas de moda. Ya no se ve su calva coronada por una reata de sobres de las *Hazañas bélicas* tendidos con alfileres. Pasa y ya no está. Se ha ido.

Otro día pasas y lo que no está ya es la terraza misma. La han esfumado como por arte de excavadora. Reducida a solar desnudo y polvoriento sobre el que pesa una licencia de obras, la terraza de verano parece una mancha inmensa de tu memoria de pronto vaciada, la mancha ausente de tu memoria más dorada: aquella con sabor a gaseosa, bocadillo de chorizo, de aquel inolvidable refresco Luxe que no has vuelto a ver nunca y de fiambra con las tapas grasientas y un olor inmenso a tortilla de patatas.

Recuerdo que salir de casa con mi madre, arrastrando de bolsas y botellas para ir a la terraza, era algo así como ir de excursión cuatro calles más arriba. Cumplimentar un ritual exacto y minucioso hasta el detalle. Esperaba ese momento, cada noche.

Íbamos porque sí. Por el simple placer de tomar el fresco, la brisa de la medianoche batida sobre el crepitar de las hojas de la arboleda que cercaba los muros sobre los que colgaban jazmines. Por pasar el rato. Por tal de que a mi madre, entonces viuda, le diera el aire. Para ir a ver a alguien e incluso algunas noches, por ver una película que decían que era buena. Como no comprábamos el periódico, yo salía cada tarde después de comer y me iba con los amigos a ver las carteleras de todas las terrazas de la ciudad para volver luego contando las excelencias de los cuadros que más me habían gustado. ¿Hace falta decir que casi siempre embaucaba a mi madre y la metía a ver los *westerns*, que me encantaban, comedias y películas de guerra donde salieran las actrices más guapas o los más duros galanes y forajidos de leyenda? (A propósito: las terrazas fueron el *sancta-sanctorum* del cine de géneros, su altar más genuino, grosero y familiar. Todo a la vez).

Vinieron luego las pandillas. Los amigos con las bicicletas aparcadas esperando sentados en los bordillos de las aceras a que salieran las chicas arregladas para irnos con ellas a nuestro rincón preferido de la terraza, siempre en las filas de atrás y hacia los lados. Allí se cruzaban miradas, había ligeros escarceos amorosos de color rosa, absolutamente ingenuos, inmaculadamente blancos, de los que con el tiempo saldrían algunas parejas no tan inocentes... Recuerdo que a mi me gustaba ir con unas vecinas del piso de abajo y que siempre me las apañaba para entrar el último en el portal por intentar verles las bragas por entre el hueco de las escaleras. Casi siempre eran rosas, si no blancas.

En tiempo de feria era muy bonito ir a la terraza Moderno para ver desde allí los fuegos artificiales. Como quiera que la proyección no se interrumpía, se producía un efecto deslumbrante: los reflejos de los cohetes de colores iluminaban los rostros de los actores creando formas imposibles. Al fondo, la silueta recortada de las

murallas mozárabes de la Alcazaba, lo tenebroso del batir de los picos de los cipreses que pueblan la ladera ladeados por el viento y, encima, sobre la pantalla, la Luna. Yo solía ir cada año.

Para mí, las terrazas eran como un patio de vecinos. Allí estaban todos: la tía María, el abuelo, aquella desvergonzada que se largó con otro hombre dejándose a sus hijos, la muy puta, el del segundo de la casa de al lado, que pega a su mujer por las noches, la pobrecita con lo que se la oye llorar, el chico ese con cara de sabelotodo que se va a queda ciego de estudiar tanto, la niña bonita a la que te avergüenza hablar en la panadería, en fin, todos. Allí escuché las historias, románticas o desdichadas, de cada cual de labios de los mayores como si fueran cuentos o, mejor, otra película. En las terrazas aprendí también a amar el cine y de paso a tener paciencia. Había que tenerla si querías soportar tanto crujir de pipas (donde dejaban comerlas), tanto lloriqueo de niño al que habían sacudido, tanto bofetón al que no se callaba, tanto ir a venir al bar a por coca-colas (el bar siempre tenía bombillas encendidas y solía estar a un lado de la pantalla). Aquella paciencia infinita te convertía en virgen y mártir de la causa, casi siempre perdida, de ver la película, lo que sólo conseguías a duras penas y por cachos.



Cuando había programa doble, era el no va más: suponía no regresar a casa hasta pasada la una, poder darte un garbeo con la excusa de que la segunda era muy larga, además de zamparte cuatro horas de James Bond, la Pantera Rosa, el Hombre Araña, las legiones romanas de Marco Antonio o las aventuras de Bruce Lee enfrentado a muerte con todos los chorizos de Hong Kong, que solían ser varios cientos y no se morían nunca. El problema de las de karate era que al salir siempre había algún entusiasta de la defensa personal que la liaba a mamporros contigo por demostrar lo rápido, cómodo y eficaz que era partir una mandíbula. Yo solía salir corriendo.

Estoy recordando aquellos lances juveniles y me estremezco. Te pones nostálgico, pasas recuento a los pedazos de tu historia que se quedaron suspendidos en la densidad del haz de luz de una sábana blanca colgada al aire libre, y sientes como una punzada de algo muy hermoso que se llevó Ávila Rojas —es un decir— y los años.

Derribaron mi terraza. Me arrancaron de cuajo la memoria. *La inocencia se acabó, milonguita. Ya nunca más volveremos a ser sentimentales*

... Y un intenso olor a jazmines.

El jazz,
un santo en pelota

Arturo Cid

Cualquier aficionado al jazz puede recordar, no ha mucho tiempo, la época gloriosa de nuestra música en Granada. Había varios locales y continuas *jam-sessions*. Con el festival se llenaban a veces las dos salas del Auditorio. Nos pudimos encontrar incluso con conciertos esporádicos «fuera de temporada». Con la llegada de la *modernidad*, ese artificio pseudocultural subvencionado, todo el mundo se ha preocupado más por fabricar una *movida* lo bastante espectacular para convertirnos en una ciudad de moda que en crear condiciones en que la cultura florezca por sí sola. Nos consta que sabe, si la dejan.

Es curioso que la Atenas andaluza no tenga un solo local con música en vivo. Todos los intentos han sido aplastados a golpe de peticiones de licencias y recuento de decibelios. La verdad es que esto no carece de cierto encanto. Tener que parar de tocar *Sweet Georgia Brown* porque había entrado la policía, recordaba la Ley Seca y el jazz en los locales clandestinos. Lo único malo es que cuando se intenta vivir de esto, los paralelismos históricos pierden un poco de gracia.

Desde la entrada a saco del «gran reciclaje» que se ha dado en llamar *movida*, no ha aparecido en el panorama jazzístico granadino ningún músico. Los más jóvenes somos de la quinta del 81, lo que contrasta con el sarpullido de grupos seguidores de la infinidad de «modas y maneras» que nos han invadido desde 1982 a la actualidad. Esto sólo viene a decir que se ha hecho mucho (quizás demasiado), pero en un sólo sentido.

La afición al jazz siempre había crecido lentamente. Ahora se encanija a pasos agigantados. Hace un tiempo había pocos conciertos de jazz. Ahora, ninguno, aparte del festival, que cuenta cada vez con menos medios. Ni conferencias, ni videos, ni actuaciones en la calle, ni concursos de aficionados. Sólo un amontonamiento (progresiva y peligrosamente discreto) de *jazz-fans* en el *guetto* cultural Manuel de Falla. Indigna que las capitales andaluzas de menor tradición jazzística nos estén tomando la delantera. Que un festival que estaba alcanzando prestigio vaya a menos, al contrario de lo que suele



Encarna González

ocurrir. Asusta la diferencia con el festival de teatro (¡Chimpún, chimpún! ¡Qué alegría! ¡Qué fiesta!) para el que no se escatiman medios ni sonos de bombo. (¿Por qué tiene el Festival de Teatro un presupuesto cinco veces mayor que el de Jazz?).

No es fácil dedicarse al jazz. Exige mucho tiempo de preparación, aprendizaje autodidacta, métodos extranjeros muy caros, asistencia a cursillos más caros si cabe y un cierto dominio del instrumento y la improvisación que no puedes aprender en un conservatorio decimonónico. Pero lo peor es saber que, si quieres ver un duro, tienes que ir tocando *el baile de la mané* por esas ferias de Dios, aguantar los caprichos de un cantautor que sabe menos que tú o soplar *España cañí* en un *pasaca marginal* (eso sí, con su subvención correspondiente). ¿Para qué esforzarse intentado tocar Charlie Parker?

Sólo cabe esperar que alguien invente el jazz. Me explico. Nuestras vanguardias están descubriendo la música repetitiva, la electrónica, el uso del ruido como fuente de creación musical, la utilización gutural de la voz. Todo bastante fácil, porque hace décadas que está descubierto y explotado. Los que antaño bostezaban con Aretha Franklin y nos castigaban con sus manidos discos de los Beatles y Deep Purple, ahora van silbando a Otis Redding. ¿No puede pasar lo mismo con Coleman Hawkins? Si ocurre así, los músicos de jazz nos pondremos las botas. De momento, se ha desnudado a San Juan Coltrane para vestir a San Germán Coppini.

La gran máquina...

eso sí, paredes aislantes que no permitan la mezcla de sonidos a la hora de grabar, de forma que la batería no se oiga en la sala del cantante, a fin de que el sonido de ésta no se mezcle con el sonido de la voz. Por ello, cuando un grupo graba, todos los músicos utilizan auriculares, que les permiten oír lo que tocan los demás y al mismo tiempo evitar que el sonido de otro instrumento lleve a los micros. Esto tiene una razón: si la batería suena por el micro del cantante, después, a la hora de mezclar (veremos lo que es mezclar más adelante), la batería suena en sus pistas y al mismo tiempo en las pistas de la voz. Si por ejemplo hemos de poner eco a la voz, al hacerlo, el eco afectaría también a la parte de batería que se ha metido por el micro de la voz, y eso ensuciaría el resultado final. La Grabación tiene tres partes: grabación, mezclas y edición. La veremos más tarde.



24 PISTAS: Un 24 Pistas es una grabadora. Un radiocassete corriente tiene sólo dos pistas (las dos caras), pero son pistas independientes, es decir, suena la cara A o la cara B, pero nunca las dos caras al mismo tiempo. Bien, una grabadora de 24 pistas podría definirse como un cassette con veinticuatro caras, pero con la particularidad que esas veinticuatro caras pueden sonar todas al mismo tiempo, como si unieses veinticuatro cassettes y los pudieses poner todos a sonar a un tiempo. La cinta magnetofónica es un rulo de unos diez centímetros de grueso y unos cuantos miles de metros de longitud. El grosor de la cinta viene a ser parecido al grosor que tendría una cinta magnetofónica hecha con veinticuatro cintas de cassette normal si las pusiéramos una junto a la otra. Es una comparación un tanto rebuscada pero puede servir para explicarlo. Cada pista está conectada a una cabeza de la grabadora, y ésta a su vez, a un canal de la mesa, de modo que si en el canal 1 de la mesa pones un micro, cantas y grabas, en la pista uno sale tu voz grabada, si en el canal dos enchufas una guitarra, en la pista dos se graba una guitarra y así sucesivamente. Una misma persona podría grabar veinticuatro instrumentos diferentes (por ejemplo, *Tubular Bells* de Mike Oldfield) de la siguiente

forma: En la pista uno graba una guitarra. Después coge, atrasa la cinta, y hace que suene lo que ha grabado al tiempo que en la pista dos graba un bajo haciendo el acompañamiento a la guitarra; vuelve a atrasar, pone los dos instrumentos que ha grabado, y al tiempo que los oye, graba un tercero acompañando... así hasta veinticuatro.

La cosa es un poco más complicada, pues, por ejemplo, para sonar bien, una batería requiere ocho o nueve pistas para facilitar las mezclas, de forma que la caja de la batería va en una pista, el bombo en otra, un timbal en otra, un plato en otra, etc. Así, después, al mezclar, como cada pista es independiente, puede subir volumen a la pista una y bajar la pista dos, de forma que se oiga mucho el bombo y menos la caja y cosas así. También hay otra forma de jugar con las pistas. Si tocas la guitarra y la grabas en dos pistas al mismo tiempo

es igual que si hubieses tocado dos guitarras exactamente de la misma manera, y el resultado es el sonido de dos guitarras. Con un saxo, una trompeta y un trombón se podría crear una sección de viento que parecería hecha por una banda de diez personas al grabarla en varias pistas al mismo tiempo, cuando en realidad son sólo tres. Maravillas de la técnica.

MESA DE MEZCLAS: La mesa de mezclas es una consola llena de botones por todas partes. Las mejores son las de veinticuatro canales, aunque al igual que en grabadoras, las hay hasta de cuarenta y ocho. Cada canal es independiente, y a él se le enchufa un instrumento (lo que llama *Input* o Entrada), y de él sale una señal que se conecta a cada pista de la grabadora (*Output* o Salida). Cada canal tiene ecualización independiente (es decir, reguladores de agudos, medios, graves, eco, efectos) así como volumen independiente. Una voz requiere más medios que una guitarra, o más agudos que una batería, y para ello está la mesa, para compensar esas diferencias. Con ella también puedes hacer que una guitarra acústica (que de por sí suena muchísimo menos que una batería) tenga más volumen que la batería. Una mesa de mezclas es, ante todo, un aparato que sirve para controlar el volumen y la calidad

Por ejemplo, libros

Poesía

Borges, fantástico



En el prólogo a *Los conjurados* cita Borges a Carlyle: toda obra humana es deleznable, pero su ejecución no lo es. Sin duda, Borges, el hacedor, juega desde hace tiempo con ventaja; su obra ya no está en sus libros, sino en esa misteriosa ejecución permanente: Borges viene, Borges opina, Borges dicta... De vez en cuando, Borges publica un libro que, como éste, contiene poemas inesperados... iba a decir a su edad, pero ¿qué años tendrá Borges? *Reliquias*, *La suma* y *Enrique Bachs* son de esos poemas que una y otra vez nos sorprenden. Ni más ni menos: porque son de Borges. *Los conjurados* es un libro, en este sentido, sin grandes descubrimientos, sin grandes secretos. Si contiene algún inquietante enigma. Por ejemplo: ¿qué ocurrió en el año 1291? La única respuesta acaso sólo sea convenir en que Borges, como él mismo no ha ocultado, es un escritor fantástico.

BORGES, J.L.: *Los conjurados*, Madrid, Alianza, 1985.

Laberinto de Fortuna

Hay libros que sólo pueden escribirse cuando los últimos héroes han sido definitivamente desacralizados y hasta los versos, descubiertos en su vanidad artificial, comprenden que deben diluirse, buscar un rincón silencioso y sometido en la atmósfera general de las palabras. Son libros que necesitan un autor maduro, asiduo en la literatura de la experiencia, volcado por su propia práctica hacia la necesidad de reflexionar sobre la poesía, sobre sus emisores y sus re-



ceptores, para seguir sintiéndose creyente del poema y heterodoxo de sus religiones. En este punto, José Manuel Caballero Bonald puede volver a un título, *Laberinto de Fortuna*, dejando a un lado el envoltorio de dogmatismo moralizante que suscita. La evocación se convierte ahora en riesgo literario, nutrición del lenguaje, recuerdo de un autor, Juan de Mena, que se propuso renovar el vocabulario poético castellano. Caballero Bonald se queda con esta

apuesta, describiéndola en ese momento justo en que las almas de los escritores parecen botellas vacías y las palabras nacen de soslayo en las esquinas más áridas de las mesas. Necesarias, hermosas y duras, las frases de este libro buscan los últimos restos de cualquier sinceridad posible.

CABALLERO BONALD, J.M., *Laberinto de Fortuna*, Laia, Barcelona, 1984.

Luis J. Moreno

Existe siempre algún resquicio para el desequilibrio en las relaciones entre la calidad y la fama literaria. Modas y casualidades sirven a veces, sólo a veces (no conviene ponerse demasiado pesimista), para difundir el nombre de poetas sin interés o para silenciar el verdadero valor de otros autores. Pertenecientes por edad al grupo de los novísimos, la poesía de Luis J. Moreno no ha recibido hasta ahora la atención crítica y editorial que se merece. Entre todos sus libros, *En contra y a favor* (Barcelona, 1980) es quizás el único que ha alcanzado difusión entre los lectores. Su evidente calidad, sin embargo debió de suponer una mayor llamada de atención.

Bajo el título *De cara a la pared y otros poemas* (1965-1983), Luis J. Moreno ha publicado conjuntamente tres libros, pertenecientes a distintas etapas creativas, que pueden ser

una buena introducción a su itinerario poético. Las dos primeras partes constituyen libros completos y definitivos, editados ahora por primera vez. *De cara a la pared* es su primera colección de poemas, escrita entre 1965 y 1968. *Diez elegías* es un conjunto de textos, generalmente extensos, redactados entre 1972 y 1974, que encuentran en su carácter reflexivo algo hermético a veces, un elemento de unificación. El volumen se cierra con *Setenta y cuatro poemas*, una interesantísima muestra de los últimos trabajos literarios de este poeta segoviano, muy aconsejable, de herencia cernudiana, que ha conseguido configurar una de las voces más intensas y sedimentadas del actual panorama poético español.

Luis J. MORENO, *De cara a la pared y otros poemas* (1965-1983), Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1984.

Bécquer y Javier Salvago

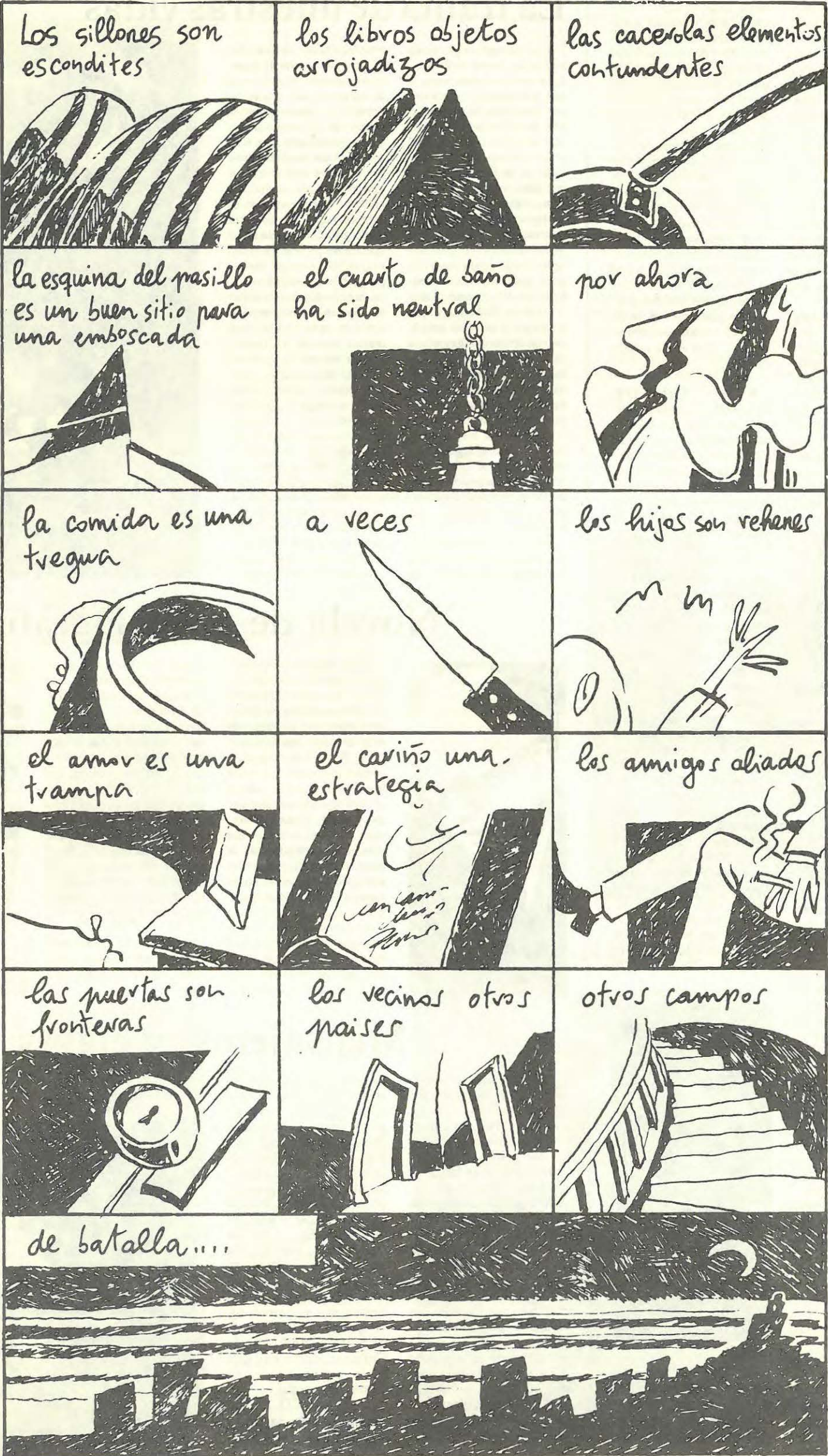
La compañía sentimental de Gustavo Adolfo Bécquer se paladea sobre todo en los reencuentros, en las pequeñas casualidades electivas que nos devuelven a ese grupo social que, sin duda, forman los lectores de las rimas. Si la ordenación de sus frases y la estructura de sus poemas pueden parecer hoy demasiado previsibles, haciendo rutinaria cualquier pasión excesivamente continuada en el tiempo, el lenguaje natural con que impone el tono de los poemas se mantiene fresco, con una tranquilidad altiva capaz de retener a cualquier lector que se ofrezca al gozoso retorno becqueriano. De esta tensión entre lo natural y lo poético, entre la lengua y la estrofa, nacen las peculiaridades de un estilo que sigue produciendo —aunque no una estirpe—

ejemplos muy interesantes. Javier Salvago es uno de ellos. Su edición de las *Rimas y prosas andaluzas* tiene la virtud de desvelar, Manuel Machado por medio, cuales son los verdaderos lazos de unión entre estos dos poetas sevillanos: uno devuelve en modernidad lo que el otro pudo ofrecerle en romántico.

El prólogo de Javier Salvago, lejos de cualquier estudio académico, explica las circunstancias de un encuentro personal. Y está bien plantear las cosas en este terreno, porque —en definitiva— se trata de una buena excusa para volver a Bécquer.

BÉCQUER, G.A., *Rimas y prosas andaluzas*, Ed. Biblioteca de la Cultura Andaluza, Sevilla, 1985. Edición y prólogo de Javier Salvago.

CAMPO de BATALLA



Fin de la 85.

La gran máquina...

de sonido de todos los instrumentos, al tiempo que los amplifica.

Ello no quiere decir que soluciones todos los problemas de los músicos. Si un batería toca suave cuando debiera tocar fuerte, aunque se le suba el volumen a la mesa, la calidad del golpe es diferente. Aunque lo que más se oiga sea la batería, lo que se nota es que el batería está tocando muy suave. Si un cantante ha de gritar en una canción, y por problemas, sólo canta flojo, se sube el volumen y se pone en primer plano, pero después lo que se oye es un susurro en primer plano, y no un grito. ¿Entendido?

MEZCLAS: Llegamos a uno de los terrenos más desconocidos de la grabación, terreno que los músicos que entran por primera vez a un estudio tampoco tienen muy claro. Mezclar es darle a cada instrumento la presencia que necesita dentro del contexto general. Hay dos fases dentro de las mezclas: Ecualización y Búsqueda de Planos.



ECUALIZACIÓN: Supongamos que el grupo ya ha grabado una canción. Cada instrumento está en una pista diferente, independiente de los demás. Si pones a sonar las veinticuatro pistas al mismo tiempo, suena la canción con todos los instrumentos que has grabado. Si pones a sonar una pista sólo, únicamente suena el instrumento que habías grabado en esa pista.

Generalmente la distribución de pistas está hecha de la siguiente forma: en las diez primeras pistas va cada una de las partes de la batería, la pista uno es el bombo, la dos la caja, la tres el charles, etc. ... La pista once es el bajo, la doce la guitarra, la trece otra guitarra, la catorce y la quince el piano, la dieciséis y la diecisiete un órgano, la dieciocho y la diecinueve, sintetizador (los teclados se suelen grabar en dos pistas) y las cuatro últimas pistas para las voces. Es decir, se graba primero la base rítmica, después los instrumentos adicionales y por último las voces.

Cada pista se ecualiza independientemente, es decir, se pone la pista uno y sólo suena el bombo. El ingeniero de sonido comienza entonces a darle agudos, medios o graves al gusto del productor y los músicos, hasta que el bombo suene como ellos quieren. Después, apaga la pista

uno y enciende la dos, sólo suena la caja, y ecualiza de nuevo. Así hasta que ya tiene toda la batería con cada parte sonando como ha de sonar: la caja requiere un tipo de reverberación diferente a los timbales o un eco determinado. Una vez hecho esto, enciende las diez pistas al mismo tiempo y suena la batería completa, entonces da ligeros toques para compensar la ecualización. Después apaga la batería y enciende la pista del bajo, busca los graves adecuados, apaga y va a la guitarra... Al final, cada instrumento, independientemente, suena como el productor quiere que suene, la voz con sus efectos, las guitarras con su tonalidad, los teclados con su timbre... Esa es la ecualización.

BÚSQUEDA DE PLANOS: Una vez ecualizado todo, hay que darle a cada instrumento el plano o situación de volumen que el productor artístico requiera. Comienza de nuevo la operación: pista uno, bombo. El bombo es la guía de volumen para todo los demás. El ingeniero pone el volumen supongamos que a 3 decibelios. Entonces, sin apagar la pista uno, enciende la dos, y entra a sonar la caja junto al bombo. Busca el volumen adecuado de manera que ambas cosas se oigan perfectamente sin que una tape a la otra. Pone el volumen de la caja supongamos que a dos decibelios. Como el timbre de la caja es más alto que el del bombo, se compensan. Sin apagar las dos pistas, enciende la tres, y ahora suena el charles junto a las otras dos partes de la batería, busca el volumen y pasa a las cuatro... así sucesivamente, hasta que todos los instrumentos suenan más o menos, según el gusto del productor, pero sin que por ello no se oigan. Cada uno tiene su nivel, su plano. Ya están



las mezclas hechas, la labor más difícil, puesto que si no te percatas de un detalle, como que una guitarra suene poco, o que la voz haga que el bombo no

Crónicas

La trama de nuestras vidas

Casi al medio siglo de su inicio, la guerra civil española parece condenada a una doble forma del olvido: por una parte, los inacabables estudios anglosajones que usan la coartada del positivismo para reiterar el mito de la España Negra; por otra, la amnesia colectiva, reglamentada y perfectamente calculada que parece uno de los tributos —exorbitantes— que hemos debido pagar para obtener una lánguida normalización del sistema democrático en España, y que prolonga la tarea de amputación histórica llevada a cabo por la dictadura. Como en las lobotomías, se aspira al logro de una serenidad obtenida con la eliminación de la memoria, o con su burda burla, para convertir nuestra guerra en una especie de sainete inofensivo cuyo ejemplo más reciente es esa película tramposa y tan aplaudida, *La Vaquilla*.

Por eso la importancia de un libro como esta «Historia oral de la guerra

civil española» va más allá de su valor como indagación histórica. Por encima de los datos, con una tenacidad más vigorosa que la del olvido y la mentira, las voces recobradas por Ronald Frazer vuelven para devolvernos una memoria que puede ser heroica y también atroz, pero sin la cual es imposible edificar una conciencia lúcida de lo que somos. Voces de testigos, de víctimas, de verdugos, de helados fascistas, de fugitivos, de desterrados, voces que se enredan entre sí para dibujar una trama que no es la del tiempo muerto de la historia, sino la de nuestras propias vidas y nuestras mitologías morales y políticas. *Recuérdalo tú y recuérdalo a los otros*, escribió Luis Cernuda, y esa invitación o exigencia nos devuelve un tiempo que no conocimos otorgándole la cualidad de un recuerdo necesario.

RONALD FRAZER, *Recuérdalo tú y recuérdalo a los otros*, Barcelona, Critica, 1979, 842 págs.



Novela de una biografía



Max Aub quería escribir una biografía de Buñuel. Empezó a documentarse. Simultáneamente, la documentación fue adquiriendo dimensiones mastodónticas y Max Aub empezó a perder la noción, no ya de lo que quería hacer, sino la de qué tipo de escritor era una persona como él, dedicada a hacer *aquello*. En este libro, armado tras la muerte de Aub, están recogidos los material de aquel trabajo. Son de dos tipos: de un lado, muchísimas conversaciones con personas que conocieron a Buñuel o tuvieron con él algún tipo de relación, y de otro tres largas conversa-

ciones con Buñuel, rigurosamente disparatadas. Al principio, un singular texto de Aub en el que éste confiesa todas sus perplejidades y explica cómo la biografía empezaba a convertirse en una novela. Lo que nos llega a nosotros adquiere a veces el extraño e hipnótico sentido de un juego de espejos en el que el investigador y el investigado se entrecruzan indefinidamente. Al fondo queda el testimonio de una verdadera *edad de oro*.

Max AUB, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985, 561 págs.



Mensajeros y claves

En los últimos meses de su vida, Cortázar tuvo una larguísima conversación con Omar Prego, un montevideano afincado en París que conocía extraordinariamente bien su obra. *La fascinación de las palabras* es la transcripción de esa conversación. En ella, quizá sabiendo cerca su primer final, Cortázar contesta a *todo*: entrega claves sustanciales de su obra, tanto en lo que se refiere a su manera de tratar los datos «reales» para llevarlos a un cuento o una novela, como en lo relativo a los problemas concretos que alguna de sus piezas maestras llegó a plantearle. Para los cortazarianos, el libro no tiene precio, y es también una buena ocasión

para hacerse con una visión panorámica de una obra en la que, como alguien anunció, la poesía empieza a destacarse como algo insospechadamente importante. Y una recomendación que esperamos no se malentienda: los que quieren llegar a escribir bien algún día —o los que ya escriben, pero aún no del todo bien— deberían leer este libro: para que tomen a la escritura todo el respeto que se merece, para que aprendan, con la hermosa complicidad de Cortázar, cómo hay que hacer para que lo que uno escribe sea verdad.

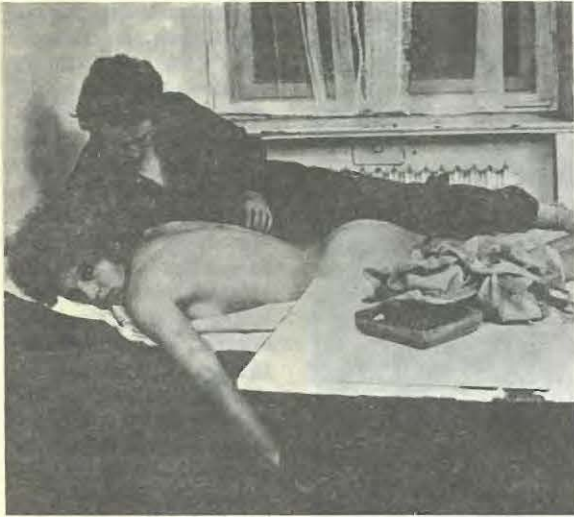
Omar PREGO, *La fascinación de las palabras*, Barcelona, Muchnick, 1985, 195 págs.



los astros

Ensayo

Espíritu de bolsillo



La marca del romántico

Quizás por la mediocridad de lo que oficialmente nuestro país entendió por literatura romántica, quizás por la asimilación apresurada de este adjetivo a desmayos teatrales, tragedias artificiosas y versos de abuelo notario, la crítica española tiene —entre todas las suyas— una deuda notable con el Romanticismo. Que el héroe trágico del XIX (a la sombra de Hölderlin, Keats y Leopardi) va más allá del trueno y del rayo caricaturesco es algo que al sentido común español le va a costar trabajo aprender, bien por docilidad, pensando que nosotros dijimos con Zorrilla la última palabra, bien por una irritante generosidad histórica con lo francés, creyendo que su fin de siglo y sus vanguardias inventaron el pensamiento contemporáneo.

Rafael Argullol ha estudiado en *El Héroe y el Único* el carácter histórico del corazón desesperado y la razón en llamas, la herida entre el deseo y la impotencia, los motivos que convierten en veneno contemporáneo el argumento de una verdadera existencia romántica. Dios y el mendigo, la belleza y la verdad, lo infinito y el desierto son extremos entre los que nació esa imaginaria de seres escindidos que todavía nos acompaña. Lo que tenemos de enamorados y suicidas, de sonámbulos y demonios, de superhombres y nómadas se nos presenta en la manera de una pregunta insidiosa: ¿ha ido la historia más allá de los versos de Leopardi? Si no pretendemos una argumentación del todo rigurosa, la respuesta —felizmente— puede convertirse en la crónica de un Romanticismo anunciado.

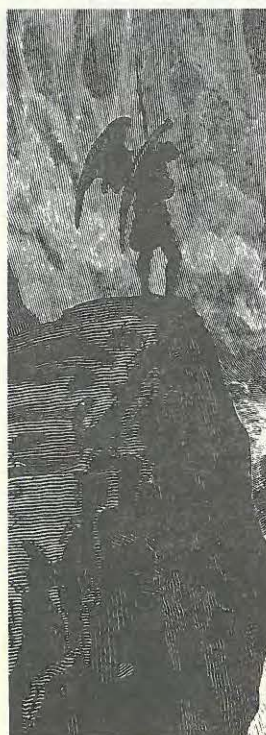
ARGULLOL, R., *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid, 1984.



G. Leopardi



Novalis



Los ciudadanos tienen como buen y único destino el funcionamiento. Agregados al ejercicio de vivir, necesitados de buscar en la rutina un madero que los sostenga sobre el agua y bajo la tormenta, los ciudadanos tienen poco tiempo para pensar en la aterradora objetividad funcional de sus derechos y deberes. Porque un ciudadano tiene sólo derechos y deberes, memoria superficial y futuro rudimentario. Al pensar en esta inercia, toda persona no demasiado decente todavía recordará la sensación fría de una hoja de acero en las entrañas. El hecho de pensar sobre uno mismo y sobre la vulgaridad minúscula de nuestra vida no es definitivamente desestabilizadora, pero sí

aconsejable; ya que uno no puede escaparse, al menos conviene ir dejando miguitas de pan sobre el camino, en espera de que no se las coman los pájaros y de que alguien pueda seguirlos para rescatarnos. Erase una vez...

Por sus aceptados límites periodísticos y por sus virtuales, los *Sentimientos de la vida cotidiana* de Vicente Verdú suponen una buena guía introductoria. El lector veraniego, distanciado de los trabajos y los días, podrá darse cuenta de que ha dejado el tabaco negro por el rubio, de que últimamente le ha dado por quedar para jugar al tenis, o de que compra en los hipermercados con tarjetas bancarias y llena de filoso-

fía vital la charla marisabidilla de los peluqueros tradicionales. ¿Es todo esto simple azar? O es que el sempiterno Espíritu filosófico, huyendo de los manuales, juguetea ahora entre los bolsillos, donde quizás estuvo siempre. En un anuncio publicitario, Brooke Shields afirmaba que entre ella y sus vaqueros no había nada. El curioso de lo cotidiano debe negarse a tal afirmación; entonces —y a ello lo invitamos— se abrirá el botón metálico, se bajará lentamente la cremallera y aprenderá a mirar lo que hay entre él y sus vaqueros.

VERDÚ, V., *Sentimientos de la vida cotidiana*, La pluma rota, Madrid, 1985.

El último de Frankfurt

Habermas es el último de Frankfurt, aquella escuela que en su tiempo presentó una variante peculiar del marxismo sobre cuya coherencia aún se discute, y a la que en cualquier caso se deben algunos ensayos esclarecedores. El libro de Habermas *Historia y crítica de la opinión pública* puede estar, para muchos, entre las tres o cuatro aportaciones más sólidas de la Teoría Crítica de aquella escuela. Es de 1962 y todavía conserva intacta la calidad de imprescindible. El tema no puede ser más apasionante: los cambios estructurales de lo público hasta llegar al capitalismo tardío. Paralelamente, otros mu-

chos temas se abren paso. El libro tiene, pues, el mayor interés para cualquiera que esté interesado en los muchos aspectos y vertientes del funcionamiento de las ideologías y la comunicación social. No es extraño que su lectura se eche de menos en mucho pretendido ensayo que, por desconocerlo, no puede sino descubrir mediterráneos que, para colmo, son sólo charcos tan conocidos como los de la puerta de casa. No es un libro fácil, pero compensa con creces.

JÜRGEN HABERMAS, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, 351 págs.



Para situarse



no se esté de acuerdo en todos sus extremos pero que debe ser conocida y, en su caso, discutida.

Lyotard pertenece a esa clase de filósofos —tan franceses— que parecen tener en la suela de los zapatos muelles que les permiten saltar de una a otra acera de las ideologías sin el mayor esfuerzo y logrando que los demás, en vez de preguntarle por qué lo hacen, les aplaudan. Que nadie se extrañe, pues, si un día de estos lo ve vinculado a las más extrañas operaciones políticas. Lo que no tendría sentido es negarse, por esa razón, a conocer el diagnóstico de nuestra época que él hace. Aunque sólo sea para situarse.

Jean-François LYOTARD, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984, 119 págs.

La gran máquina...

se perciba, el producto final es malo. Además, hay que tener en cuenta una cosa: la calidad de grabación se mide por la calidad de la batería.

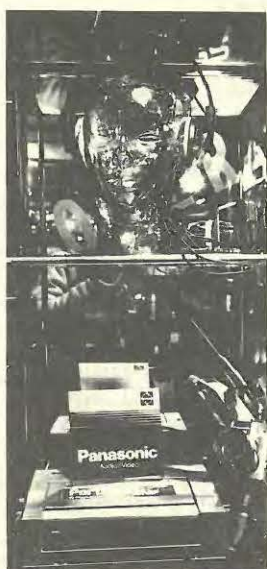
EDICIÓN: Una vez hechas las mezclas, tienes todos los instrumentos con sus ecualizaciones y sus planos, pero todo está en el veinticuatro pistas. Para fabricar un disco, has de pasar todo eso a dos pistas, que son las que después darán el efecto de estereofonía. Para ello necesitas una grabadora de dos pistas conectada al *Output* del 24 Pistas. Esta grabadora es más corriente e incluso se vende en los comercios. Lo que comúnmente llamamos un magnetofón de dos pistas a rulos.

Conectas el 24 pistas para que reproduzcas y el dos pistas para que grabe la señal del 24. Suenan la canción con todos sus instrumentos. Esta labor es muy delicada, pues lo que grabe el dos pistas es lo que después será el disco. El ingeniero ha de estar atento a que no haya interferencias, ni ruidos extraños, y sobre todo, subir y bajar un instrumento en una parte determinada, como un sólo de guitarra, o poner un eco especial en la voz en un sitio ya prefijado. Una vez hecho esto, la canción ya está editada, es decir, grabada en lo que se llama *Master* o Matriz, que es la cinta a dos pistas que después irá a la fábrica. Ya está hecha la base del futuro disco. La grabación ha terminado.

CORTE: Una vez que ya tenemos la *master* en nuestro poder, la oímos y vemos que tal ha quedado. Si hay algún error de planos, hay que volver a empezar con la Edición. Si todo está bien, hemos de dar el siguiente paso.

El corte es imprimir la señal sonora de la cinta magnetofónica en un pedazo de plástico negro y redondo que se llama disco. En la fábrica hay un aparato encargado de eso: pones la cinta para que suene, y las vibraciones que produce el sonido hacen que se mueva una aguja de diamante que raya un disco de platino, el disco matriz, que será el modelo de todas las copias del disco.

El corte entraña una dificultad: hay que ecualizar de nuevo y ajustarlo al máximo a la ecualización echa en el estudio. Pero



J. Garrido Jr.

mientras allí ecualizábamos en 24 pistas diferentes, aquí debemos ecualizar sólo dos pistas en las que suenan todos los instrumentos al mismo tiempo, dar los toques generales de agudos, graves y medios sin que se pierda brillo. Para ello se requieren auténticos profesionales, pues, por mucho que uno se haya esforzado en un estudio por conseguir una buena ecualización, si después en el corte hay saturación de graves, o demasiados agudos, o carecen de brillo, toda la labor del estudio se ha ido al traste. Por poner un ejemplo podríamos decir que por mucho que un pintor se haya esforzado en dar un determinado toque al rojo, o en conseguir un azul especial, o hacer que el blanco resalte de una manera específica, si en la imprenta en la que se va a reproducir el dibujo, el rojo sale casi burdeos, el blanco resulta amarillento, y el azul es casi negro, todos los matices del pintor no valen. El dibujo es el mismo, pero ha perdido calidad.

Eso mismo sucede en el corte, que anecdóticamente, suele ser un sitio vetado para músicos e ingenieros por la carencia de conocimientos que tienen estos sobre la máquina de corte. Si el ingeniero de corte es competente, conseguirá plasmar hasta el último matiz de sonido en el disco de platino. Si es un zoquete, echará por tierra todo el trabajo.

Una vez hecho el corte, tenemos el disco de platino con los surcos grabados. Sobre él se pone un molde del que sale un disco con los surcos al revés, igual que las letras de una imprenta. Este molde se pone en el prensaje y va marcando todos los discos. Después se etiquetan y ya tenemos nuestro ansiado plástico negro y redondo. En ese pedazo negro está la labor de un autor, de un grupo de músicos, de un arreglista, de un sello discográfico, de un productor ejecutivo, de un productor artístico, de varios ingenieros de sonido...

Novela

Testigos de Guillermo

«... Este tipo de lectores, este *vulgo restringido*, se comporta, en cierto sentido, exactamente igual que el *vulgo mayoritario*. Obedece siempre a los dictados de la moda. En el momento exacto abandona a los escritores de la época de Jorge V para expresar su admiración por la obra de Eliot, así como reconoce que Milton *ya no interesa* y descubre a Hopkins. Sin embargo, mientras esto sucede en el piso de abajo, es probable que la única experiencia realmente literaria de la casa se desarrolle en el dormitorio del fondo, donde un niño pequeño armado con una linterna lee *La isla del Tesoro* debajo de las mantas».

C.S. LEWIS, *Crítica literaria: un experimento*, Barcelona, Bosch, 1982, pág. 7.

He aquí una cita capaz



El curso de

de detener el curso de los astros. Quien no lea como uno de estos pequeñuelos, merecería que le atasen al cuello una piedra de molino... Hay una secta que exige catecúmenos de esta especie, aunque también admite conversos: la de los seguidores de Guillermo Brown. Sus libros sagrados fueron escritos por Richmal Crompton e ilustrados por Thomas Henry entre 1922 y 1930, más o menos. En español los vende la benemérita editorial Molino. Santoral: Guillermo, los Proscritos (Pelirrojo, Douglas, Enrique), Violeta Isabel Bott. Templos: el viejo cobertizo, los campos del granjero Jenks. Alucinógenos: agua de regaliz. Aventuras: infinitas, impecables, implacables, imposibles. ¿Queréis saber qué se esconde tras esos y otros nombres? Tomad y leed.

Algo más que la intriga

Ernst Jünger es un escritor de noventa años en cuya vida y obra hay de todo. Para entendernos, pertenece a la estirpe de la literatura de la cultura, en el sentido que Thomas Mann dió a la palabra: una literatura de intención y condición directamente metafísicas y que, por eso, se sitúa a sí misma en un plano de superioridad que llega a resultar, en ocasiones, difícilmente tolerable. En *Un encuentro peligroso*, sin embargo, todo eso está reducido al papel de ingrediente —aunque eso sí, fundamental— de una pieza literaria que es, ante todo, recreación literaria de temas tan tópicos como atractivos. Una intriga policiaca,

una novela de aprendizaje, una reflexión sobre Europa —o sobre Francia y Prusia—, y cantidades ingentes de ironía. Esto último es, sin duda, lo mejor, junto a la magnífica creación de personajes secundarios. Una lectura que, desde luego, distrae y, si uno quiere, puede refrescarle algunos de los temas recurrentes de la literatura alemana clásica. Un aliciente más: la traducción, firmada por Ana M.ª de la Fuente, entrega un castellano preciso y ambiguo a la vez, justo lo que hacia falta.

Ernst JÜNGER, *Un encuentro peligroso*, Barcelona, Seix Barral, 1985, 172 págs.

Tiempo de fiesta, tiempo de flirts

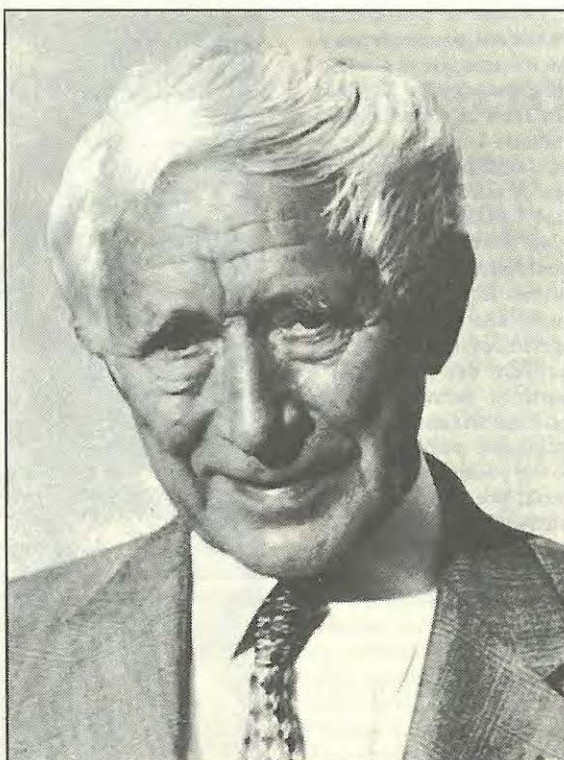


Pasar un verano sin Scottie es demasiado duro para los incondicionales. El verano es, sin duda, la mejor época del año para disfrutar el agredulce encanto de una época feliz y derrotada, la cruel fugacidad de unos sueños que fueron vanguardia de unos tiempos que nos tocó vivir y padecer. Todo no era romántico, pero lo parecía.

Algunos años antes de que el mismo Scottie se encargara de demostrar que la resaca era algo más que un rastro de alegría, escribió estas historias para nosotros jóvenes (1). Relatos que, para todo aquel convencido de lo divertidos, hermosos, inteligentes o felices que hemos llegado (o

podemos llegar) a ser, al menos una vez en la vida, son imprescindibles. ¿Quién no se ha sentido nunca la más hermosa del baile? ¿Quién no, el seductor que llegó a besarla? ¿No? ¿Tampoco quien comprenda que el recién llegado de la Universidad, extranjero e intruso, arrastra otro glamour, incomprensible pero fascinante? ¿Tampoco quien advierta que pasó su momento por el salón, dejando tras de sí como un rastro de olvido? ¿No? Si es así, más vale no insistir. Porque a este lado del paraíso sólo es suave la noche para los malditos y los bellos.

(1) FITZGERALD, F.S., *Relatos de Basil y Josephine*, Alianza Tres, Madrid, 1979.



los astros

Novela

Poco ingenuo, pero sí sentimental

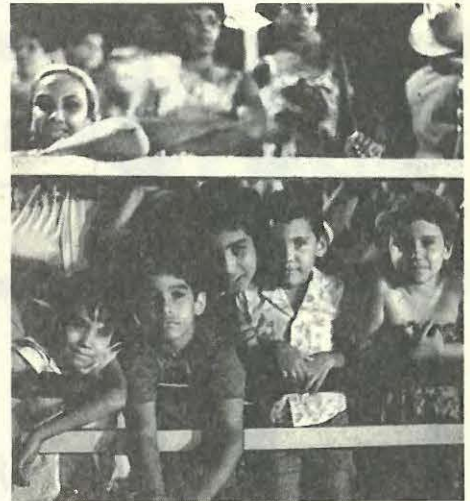
Una chica blanca de quince años y medio en un transbordador que atraviesa un brazo del Mekong, entre Vinhlog y Sadec, en la gran planicie de barro y arroz del sur de la Conchinchina. Una chica blanca cuyo rostro es el del placer sin haber conocido el placer. Un sombrero de hombre, de ala ancha, color palo de rosa y ancha tira negra. Unos zapatos altos de tacón y lamé dorado. Un vestido de seda natural, casi transparente y usado. Seguramente por su madre.

Un hombre maduro, de raza china, delgado, multimillonario y con algo de desgracia en la mirada.

Una historia. Una historia cuyo sujeto es una mujer desde su misma condición femenina. La historia de una introspección autobiográfica, de un exorcismo, de una salida hacia el exterior desde los infiernos de la autodestrucción. Una historia para la que no pueden utilizarse ya mentiras ni verdades a medias, llámense éstas hambre, familia, fraternidad, deber, amor, odio... literatura.

Sólo la certeza de haber credo una pasión constante más allá de la vida.

Una autora: Marguerite Duras. Un libro: *El Amante*. Un premio: El Goncourt. Una editorial: Tusquets. Una traductora: Ana M.ª Moix. Un placer: su lectura. ●



Delicada y letal

Paul Pennyfeather, pobre, huérfano, melancólico, estudiante de teología en el Scone College de Oxford, hubiera querido tener apellidos largos y compuestos, como los de los ricos, pero había aceptado un manso destino de ministro de la iglesia anglicana que fue vilmente interrumpido cuando esos mismos millonarios joviales lo dejaron desnudo en medio del campus, a medianoche, en el curso de una alegre fiesta académica. Paul Pennyfeather ignoraba entonces que esa malaventura lo llevaría a rozar casi la felicidad de los ricos al cabo de un catálogo de peripecias absolutamente británicas que tienen su raíz, para orgullo y remordimiento de los españoles, en la tradición irónica de don Quijote. El libro se llama *Decadencia y Caída* —título saqueado al solemne Gibbon—, tiene 236 páginas de las que nunca están ausentes la perfección narrativa, la ironía y la tristeza —los tres atributos mayores de toda novela— y lo escribió Evelyn Waugh en 1928. El tipo tenía entonces 25 años.

Ligera como un cuchi-

llo, delicada y letal como ese polvo de vidrio que cierta dama administró a su esposo en el café con el virtuoso propósito de enviarlo a una vida mejor y de heredar su fortuna, *Decadencia y caída* es la novela ideal para una tarde de verano. La risa, en ella, oculta siempre una punzada abismal de dolor, pero al llegar al final —que trae consigo esa vuelta de tuerca que también ha de tener

toda novela memorable— concede una limpiísima sensación de felicidad, como la que solíamos tener cuando terminábamos en la adolescencia la lectura de un libro que nos apasionó. Delicada y letal, como ciertas frases contenidas en ella. Ofreceré un solo ejemplo: «Cualquiera que se haya educado en una escuela pública inglesa se encontrará relativamente a sus anchas en una cárcel».

EVELYN WAUGH, *Decadencia y Caída*, Anagrama, Barcelona, 1985.



Un hurra por el santo tópico

La persiana deja pasar sólo el exacto rayo de sol; el hielo del café empieza a derretirse; desde la habitación de al lado se mezclan las notas de una canción de moda con la cercana monotonía de las olas; la hamaca es cómoda, de brazos anchos, aptos para los codos que sostienen el grueso volumen abierto. En él, otro maravilloso estereotipo: Londres victoriano, smog, la lupa y la pipa, Baker Street.

La dulce morfina corre por las venas de Holmes y traspasa la piel del lejano lector, que por un momento es tan compañero, tan honrado y tan añejo como el Doctor.

Las historias de Sherlock Holmes reúnen todas las cualidades de la más exquisita droga. Viajes astrales por el tópico y la inteligencia, por lo adivinado y por la sorpresa. Sólo para elegidos, la adicción requiere sin duda en el lector ciertas cualidades especialísimas, pero a la vez es implacable. Cuando contra calor y marea, nos levantamos en plena siesta y sudo-

rosos alcanzamos el kiosko para comprar, con un insostenible síndrome de abstinencia, la edición de Orbis y después de solo dos tardes volvemos a no saber a qué acudir, nos lamentamos como los ingleses de 1895 pidiendo a sir Arthur Conan Doyle una nueva resurrección, suya y de su personaje. Después de leer *La aventura de la casa deshabitada* no debería parecer imposible. ●



Las armas de la memoria

La literatura de memorias, biografías y autobiografías, dietarios y epistolarios, etc., es uno de los temas que OLVIDOS tiene previsto tratar próximamente con algún detenimiento. Para entonces queda también el análisis de esta indiscutible moda que nosotros no vamos a desdeñar por el hecho de serlo. Como ocurrió con otro género con reciente favor del público, la novela histórica, en los libros de memorias y autobiografías hay de todo y a nadie se le ocurrirá confundir —al menos, eso imaginamos— el sentido de lecturas tan distintas como los recuerdos de Martín Villa y la autobiografía de Lauren Bacall. Lo que sigue es una muestra de libros del género en cuestión que no aburrirán a nadie y que tienen —en algunos casos, a un nivel altísimo— la fortuna de ser obras verdaderamente importantes desde el punto de vista literario.

Mi último suspiro, de Buñuel (Plaza y Janés, 1982), es un libro prácticamente imprescindible en esta onda; pero su lectura se verá paradójicamente enriquecida con la de otro, las *Conversaciones con Buñuel*, de Max Aub (Aguilar, 1985), donde queda fehacientemente demostrado que casi todo lo que contó Buñuel era pura mentira. El libro de Aub es, además, un friso de personajes sin igual. Lo mismo ocurre con el de Cansinos Assens, *La novela de un literato* (Alianza Tres, números 103 y 149), ya recomendado aquí y lleno de historias menores que nos parecen verdaderamente ejemplares y divertidas. Un poco más atrás en el tiempo, las memorias de Baroja (*Desde la última vuelta del camino*, 3 vols., Canoggio, 1982), constituyen un testimonio curiosísimo: siendo uno de los libros en que don Pio consiguió escribir de la peor forma que sabía, resulta imposible no hacerse cómplice del huracán criterio que Baroja usa a la hora de considerar o no a algo o alguien importante o digno de recuerdo. También desde el mundo literario, pero más cerca de nosotros, las memorias de Barral (*Años de penitencia* y *Los años sin excusa* en Alianza Tres, números 13 y 86, y *Penúltimos castigos*, Seix Barral, 1984) son únicas; y es bueno asomarse a otra gran obra, verdadero monumento del género vertida al castellano por Dionisio Ridruejo, *El cuaderno gris* de Josep Pla (Destino, 1985). Los más aficionados a recuerdos algo más estéticos, deben leer la *Crónica General* de Juan Gil-Albert (Valencia, 1983, 2 vols.). Entre las memorias literarias, para quien aún las tenga pendientes, dos obras ya clásicas y de las que hay muchas ediciones: *La arboleda perdida*, de Rafael Alberti, y *Confieso que he vivido*, de Pablo Neruda. Más cerca, y también importante, el *Diario del poeta seriamente enfermo*, de Jaime Gil de Biedma.

Algo de autores extranjeros. Podemos empezar por *Adiós a todo eso*, de Robert Graves (Edhasa, 1985); no hace falta ser muy anglófilo para encontrar perfecto el libro, sobre todo si se tiene, aunque sea oculto, algo de apátrida. Como buen centroeuropeo, es más propenso a trascendentalizar, pero a pesar de ello Thomas Bernhard ha empezado a publicar unos textos breves y terribles que, siendo autobiográficos, logran el nivel de los alegatos inolvidables contra las sociedades perfectas; a pesar de las dificultades de la traducción —buena, y debida a Miguel Saenz—, deben leerse las tres entregas ya aparecidas en Anagrama, *El origen, el sótano, y El aliento*. Naturalmente, *Paris era una fiesta*, de Hemingway (Seix Barral 1975) es un buen libro a revisar cualquier tarde de verano. Se aconseja contrastar la parte final con la biografía de Scott Fitzgerald por André Le Vot (*Scott Fitzgerald*, Argos Vergara, 1981), una obra verdaderamente espléndida, llena de testimonios nuevos y directos.

Un clásico extraño, *Las confesiones* de Rousseau (Selecciones de Austral, 1979) sorprenderá e impresionará a muchos; a nosotros nos parece muy significativa esta otra cara del padre de la democracia, sobre el que ha aparecido una reciente biografía —algo sañuda con las muchas debilidades del pobre Juan Jacobo— por Sir Gavin de Beer (núm. 39 de la colección de Salvat que hay en los quioscos). En esta colección el aficionado al género encontrará muchas piezas de interés; recomendamos la biografía de Lord Byron (núm. 35, de D. Parker) y la de Poe (núm. 43, de W. Lening), aunque sobre Poe debe empezarse por la biografía que Cortázar puso de prólogo a su traducción de los cuentos (Alianza Editorial, 2 vols.). Por último, quien no quiera olvidar durante el verano las cuitas del invierno, puede dedicar una buena parte de las vacaciones a la monumental y, al parecer, definitiva biografía de Nietzsche debida a Curt Paul Janz que está publicando Alianza Universidad (números 305, 343 y 414).

Y un adelanto. En octubre, y publicada por la Diputación Provincial de Granada, aparecerá la reedición de un libro insustituible, aquel *Don Gitano* de Walter Starkie del que OLVIDOS, en su primera salida, publicó un capítulo referido a La Manigua. Que el lector no agote, pues, su afición al género y guarde algo para octubre. Lo agradecerá.

Publicaciones de la Diputación. Novedades.

Música entre dos culturas



De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas constituye un estudio del folklore y las tradiciones musicales españolas en un periodo apasionante y decisivo de nuestra historia: el del cambio y transformación de una cultura islámica a otra cristiana. Para ello, el autor Reynaldo Fernández Manzano, recurre a un amplio abanico de referencias a instrumentos musicales, fuentes, bibliografía, discografía, etc., a la vez que analiza exhaustivamente la música de los moriscos del reino de Granada, las tradiciones musicales que la precedieron y los lugares de refugio y pervivencia de las diversas formas artísticas generadas por dicha música, sin desdeñar los cauces de inserción de la música cristiana.

A más de siglo y medio de su nacimiento y a poco que se cumpla el primer centenario de su muerte, Pedro A. de Alarcón (Guadix 1833-Madrid 1891), típico representante del escritor decimonónico, conserva toda su vigencia y lozanía en nuestro tiempo. Su obra de novelista, sobre todo, recibe ahora nueva atención; el cine se apodera de sus relatos y sus ediciones se multiplican por todo el mundo con un fervor popular superior al de muchos contemporáneos. Incluso los modernos investigadores y creadores de la ficción fantástica, como Roger Caillois o Jorge Luis Borges, llevan sus textos a las antologías más exigentes o los estudian con glosa oportuna. Esta frescura se ha consagrado en *El sombrero de tres picos* (1874), reiteradamente señalado por la crítica como el mejor cuento del siglo XIX. Andrés Soria, que ha prolongado y anotado la presente edición, es catedrático de Historia de las Literaturas Románicas de la Universidad de Granada.

Típico y gustado



Espacio Público

Bases de la 3.ª Muestra de Arte Actual

Actual: es decir, clásico;
es decir, eterno.
Juan Ramón Jiménez

Espacio Público es una iniciativa asumida por la Diputación Provincial de Granada con un propósito definido: convocar en una muestra lo más representativa posible el resultado del trabajo que a nivel nacional realizan los artistas menores de 35 años, estimular dicha labor y mostrarla por la provincia de Granada. En una etapa posterior, la Diputación considera deseable el intercambio de estas Muestra con las de otras provincias que hayan tenido similar iniciativa.

La Diputación Provincial de Granada pretende cumplir así una función a la que hasta ahora no se ha prestado la debida asistencia y que considera debe ser acometida por las instituciones: la difusión del arte actual entre sectores alejados hasta ahora del acceso al mismo por el estrecho paternalismo que pretende reducir el arte de vanguardia a algo únicamente digerible por los iniciados. Por el contrario, Espacio Público nació con la vocación de romper semejante mito, conectar con todos los grupos sociales y facilitar la necesaria unión que debe existir entre estos grupos y el trabajo creativo del artista en una sociedad capitalista como la nuestra.

Resulta evidente a estas alturas que si algo no se comprende es porque no se conoce; con Espacio Público, la Diputación Provincial espera contribuir a la tarea de difundir y dar a conocer a un público cada vez más amplio el arte de nuestro tiempo. En una palabra: se trata de hacer de dominio público lo que hasta ahora sólo estaba al alcance de unos pocos. Tal es el objetivo último de esta muestra.

Bases generales

Se establecen tres modalidades: Pintura, Escultura y Fotografía. Podrán presentarse a la 3ª Muestra de Arte Actual todos los artistas españoles o residentes en España menores de 35 años.

Se admitirán un máximo de dos obras por modalidad, disponiendo los autores de absoluta libertad en la elección del tema, estilo, técnica y materiales. Dichas obras deberán ser originales, presentadas en material definitivo, y serán excluidas aquellas que se hayan presentado a otros concursos.

Bases específicas

Modalidad de pintura: Se considerarán pertenecientes a este apartado todas las obras realizadas en plano. Por condiciones propias de la muestra, no deberán ser mayores en ninguno de sus lados de 200 cms. ni menores de 80 cms. Deberán presentarse en soporte rígido que permita el que sean colgadas.

Modalidad de escultura: Se considerarán pertenecientes a este apartado todas las obras realizadas en el espacio. Por necesidades propias de la muestra, sus dimensiones serán tales que puedan inscribirse

en un prisma de 200 cms. de arista como máximo y 50 cms. como mínimo.

Modalidad de fotografía: Se considerarán pertenecientes a este apartado las obras realizadas en los medios de expresión propios de la fotografía. Se admitirán obras cuyas medidas no sean inferiores en cualquiera de sus lados a 50 cms. ni mayores de 200 cms. Deberán ser presentadas sobre soporte rígido que permita que sean colgadas.

Recepción de las obras

La inscripción de las obras se efectuará en la Diputación Provincial de Granada, Área de Cultura, Palacio de los Condes de Gabia, Plaza de los Girones, 18009 Granada, personalmente o mediante persona debidamente autorizada, del 19 de agosto al 26 de septiembre, ambos inclusive, o bien enviándolas a la misma dirección antes de las 12 horas del día 26 de septiembre de 1985.

Las obras deberán presentarse debidamente embaladas, enviándolas por los medios de transporte que cada autor estime oportunas, a portes pagados. De los posibles daños que las mismas sufrieran durante el envío la Diputación Provincial de Granada no se hace responsable.

Cada obra deberá ir acompañada de un sobre abierto con los siguientes datos escritos a máquina o mayúsculas:

TÍTULO DE LA OBRA, que también figurará en una parte visible de la misma.
TECNICA Y MATERIALES
MEDIDAS
MODALIDAD A LA QUE SE PRESENTA
NOMBRE DEL AUTOR O AUTORES
DIRECCIÓN Y TELEFONO
FOTOCOPIA DEL D. N. I.
BIOGRAFIA SUCINTA, Relacionada con su actividad artística.
CURRICULUM ARTISTICO
MAS DESTACADO
PRECIO DE LA OBRA, a efectos de ser asegurada o de su posible compra.

Selección y becas

1.-De los autores presentados se hará una selección aproximada de 30, de entre los cuales se elegirá una obra que lo represente en el Circuito Provincial. La Diputación Provincial de Granada editará un catálogo con las obras y autores seleccionados, procurando dar al mismo la más amplia difusión posible.

Todas las obras seleccionadas en la muestra estarán aseguradas.

Los autores presentes en la Muestra se comprometen a ceder una obra durante el periodo de una año para su exposición en el Circuito provincial.

2.-La Excm. Diputación Provincial de Granada ha decidido conceder:

UNA BECA DE 500.000 pts. para la modalidad de Pintura.
UNA BECA DE 500.000 pts. pa-

ra la modalidad de Escultura.
UNA BECA DE 250.000 pts. para la modalidad de Fotografía.

Las becas a juicio del jurado pueden declararse desiertas, quedando en este caso acumuladas a la siguiente edición.

Las obras becasadas pasarán o no a ser propiedad de la Diputación Provincial de Granada. Los autores premiados no podrán volver a presentarse en la misma modalidad, comprometiéndose a presentar una nueva obra al año siguiente, coincidiendo con la 4.ª Muestra de Arte Actual, y reservándose la Diputación el derecho de optar por la propiedad de la nueva obra o de la anterior.

La Excm. Diputación de Granada se reserva los derechos de reproducción de las obras becasadas, así como la reproducción en catálogo de las obras seleccionadas.

3.-Para la selección de las obras a incluir en el Circuito Provincial, así como para la concesión de las becas, se nombrará, por parte de La Excm. Diputación Provincial de Granada, un jurado de reconocida cualificación y prestigio.

La decisión del Jurado y su composición se harán públicos, en rueda de prensa, el día 30 de septiembre de 1985.

Las decisiones del Jurado serán, en cualquier caso, inapelables.

Fechas de las Exposición en Granada

Con las obras seleccionadas y becasadas por el Jurado se celebrará una exposición en el Palacio de los Condes de Gabia, desde el día 10 de octubre al 14 de noviembre de 1985, ambos inclusive.

Retirada de las Obras

Una vez finalizada la Exposición, en un plazo máximo de 30 días a partir de la clausura, podrán recogerse todos los trabajos no seleccionados y aquellos que aún estándolo, no continúen en el Circuito Provincial.

Vencido dicho plazo se entenderá que las obras no retiradas han sido donadas por sus autores a la Excm. Diputación Provincial de Granada.

Para la retirada de las obras deberá presentarse el recibo de entrega por parte del autor o de la persona autorizada por éste.

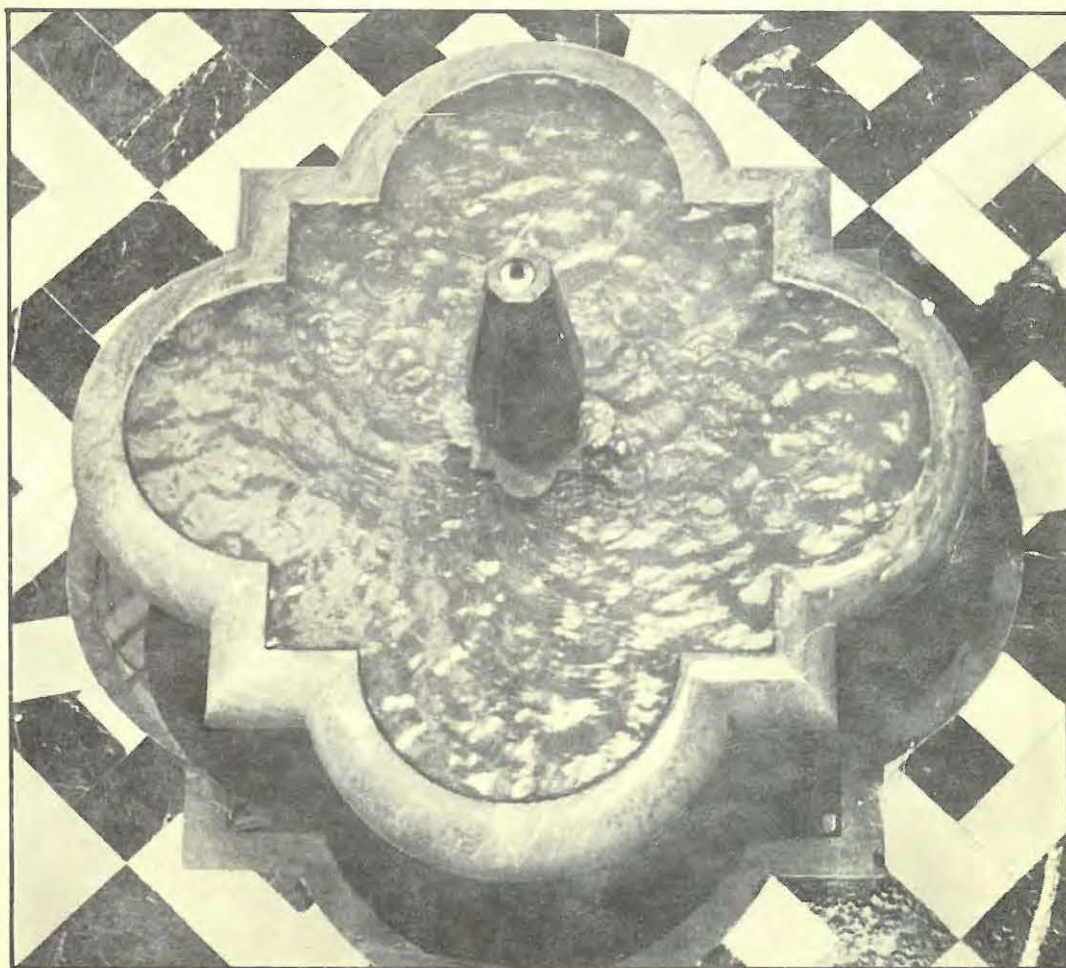
Las obras seleccionadas para el Circuito Provincial, una vez acabado éste, se devolverán con los portes pagados a sus autores; en el caso de haberse producido alguna compra, ésta sería notificada inmediatamente al autor para su cobro.

El hecho de presentar obra a la Muestra supone la aceptación de la totalidad de las presentes bases, la conformidad absoluta con las decisiones del Jurado y la renuncia a cualquier tipo de reclamación.

La organización de la Muestra cuidará con el mayor celo de las obras presentadas y resolverá en todo lo no previsto por estas bases.

Sólo las obras que tengan embalajes adecuados serán devueltas a portes debidos a la dirección que en ella conste; aquéllas que no sean retiradas antes de la fecha establecida, o que por carecer de embalaje adecuado no hayan podido ser devueltas, se entenderá que se ha renunciado a su recogida por parte de los autores y pasarán a formar parte del patrimonio de la institución organizadora.

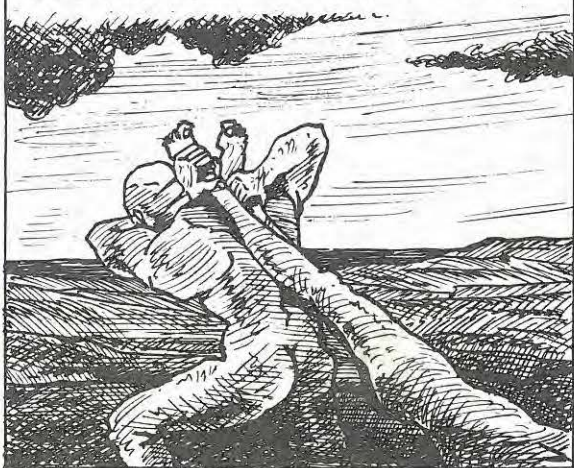
Granada, mayo de 1985



un relato: dos : (DESPUÉS DE LA MUERTE)

por: Carlos Hernández: 88.

EL HÉROE DE LA HISTORIA ARRASTRA UN CUERPO MUERTO HACIA LA ORILLA DEL LAGO. SE TRATA DE SU PROPIO CADAVER.



POR EL SURCO QUE SU PESO VA TRAZANDO REPTAN LOS RECUERDOS QUE LE PERSIGUEN HASTA EN SU MUERTE. MARABUNTA DE PASADOS MINÚSCULOS E INFAMES QUE PRETENDEN DEVORAR SUS DESPOJOS. CERDOS RECUERDOS



ANTES DE QUE PUEDA LLEGAR A SU PRIMER DESTINO LE ASALTAN DUDAS CARROÑERAS INVADIENDO EL ENTORNO QUE SE TRANSFORMA EN UNA REALIDAD COTIDIANA PERO FALSA, UNA LOCURA REAL.



YA NADA PUEDE HACER. ES INEVITABLE EL FRACASO, PERO LO HACE Y SÓLO. ES ENTONCES EL MOMENTO MÁS EFÍMERO: EL INSTANTE. SU SONRISA DESTRUYE EL MUNDO DE LO INEXISTENTE Y ÉL DESAPARECE.



LA PENA SE CONVIERTE EN BELLEZA Y LO DEVORA.



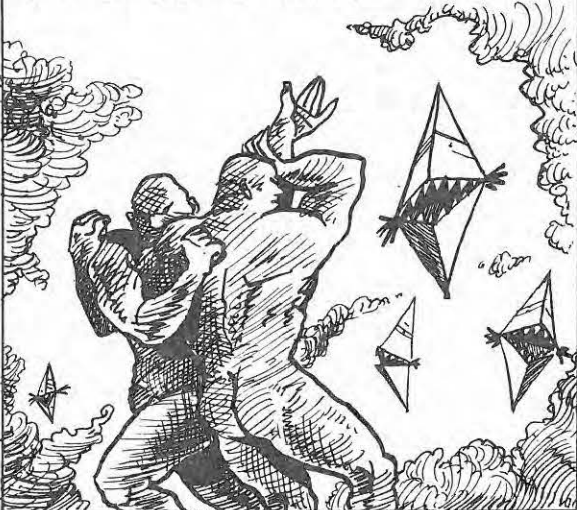
DE ESTA SUERTE SU PROPIO DESVARÍO LO DESATA Y LO TRANSPORTA A SU PENSAMIENTO DONDE ÉL ES EL DUEÑO, EL AMO Y SEÑOR, EL DIOS DE SU PROPIA CREACIÓN Y HACE DE SÍ LO QUE PRETENDE.



TRANSPORTANDO SU FALSEDAD HACIA EL DESTINO REMUEVE LA NADA RENOVANDO CON ECOS UNA REALIDAD DE SONIDOS, ADMITIENDO TENER CUERPO SÓNICO. SÓLIDO. DIFÍCIL EMPRESA QUE LE CUESTA UN MUNDO Y NO DUDA EN OFRECER EL SUYO PROPIO.



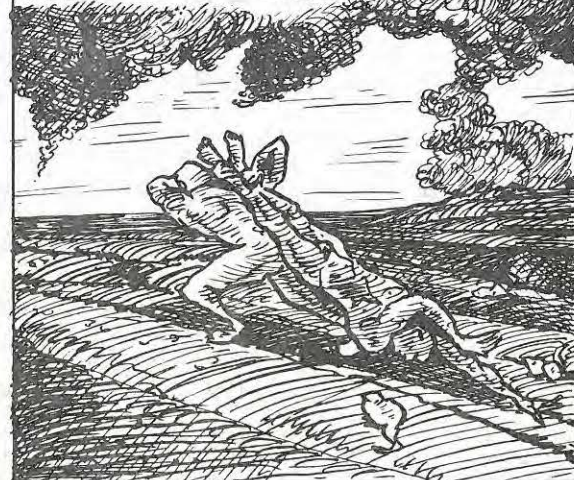
LA AMADA SUPERVIVENCIA LE TRAICIONA. NO HA CAÍDO EN QUE SE DESTRUYE POR MANDATO.



Y EN ESTE CAOS INSONDABLE SU MISERIA QUE LO ALIMENTABA ES ABATIDA POR SU INTERMINABLE ESFUERZO COMO UN PESASO QUE CON SUS ALAS REMUEVE EL VENENO QUEMADO QUE LE AXPISIA LA EXISTENCIA.



ES ASÍ Y EN INFINITO LE SUCEDE LO MISMO MIENTRAS ARRASTRA SU CUERPO MUERTO AL MAR DE LOS CADAVERES.



EMPRESA PELIGROSA PERO ETERNA Y POR TANTO SIN IMPORTANCIA.



ENTONCES, TODO CESA.

